



HAL
open science

Charcot, un panthéon pour la forme

Bertrand Marquer

► **To cite this version:**

Bertrand Marquer. Charcot, un panthéon pour la forme. Panthéons littéraires et savants XIXe-XXe siècles, Artois Presses Université, pp.129-142, 2012, 978-2-84832-167-7. <hal-03286195>

HAL Id: hal-03286195

<https://hal.science/hal-03286195v1>

Submitted on 13 Jul 2021

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

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



HAL Authorization

Charcot : un panthéon pour la forme

Bertrand Marquer, Université de Strasbourg

Octave Mirbeau, alors chroniqueur pour *L'Événement*, s'amuse à prophétiser, dès 1885, que le XIX^e siècle « ne sera peut-être ni le siècle de Victor Hugo, ni le siècle de Napoléon, mais le siècle de Charcot »¹. Pour l'écrivain-journaliste, la Science semble donc éclipser *in extremis* les illusions épiques du mythe napoléonien, tout comme les visions poétiques du Mage Hugo pourtant tout juste disparu : promu monument du XIX^e siècle, Charcot fait figure d'incarnation historique d'un état de « l'Esprit du monde » et apparaît comme l'allégorie d'une Médecine triomphante, encensée par une Troisième République positive et laïque, et plébiscitée par ses élites, qui y reconnaissent, comme jadis les Idéologues, une discipline majeure dans la connaissance de l'Homme.

Pourtant, le sacre scientifique de Charcot sera de courte durée. Adulé par ses disciples et « panthéonisé » de son vivant², le fondateur de la neurologie n'est déjà plus, quelques années après sa mort, que l'illustration d'une dérive inhérente à l'organisation de l'enseignement médical, voire l'allégorie du « Césarisme de faculté »³ que Léon Daudet, autre écrivain pamphlétaire, s'évertue à pourfendre :

Autour de Charcot Imperator, comme une garde d'honneur fidèle, soumise, éprouvée, se tenaient ses élèves, ses préférés. Leur situation n'était pas commode. [...] Une certaine initiative, une certaine originalité leur étaient permises, à condition qu'elles n'allassent point contre les opinions et théories du maître. Toute dérogation aux doctrines établies par lui, concernant l'aphasie et la grande hystérie, l'ataxie et la sclérose en plaques par exemple, était considérée comme une trahison et punie comme telle. Il en est résulté un arrêt, une stupeur de vingt ans dans la pathologie nerveuse, qui compense amplement les découvertes de Charcot.⁴

Pour être polémique, cette remarque acerbe n'en est en pas moins représentative de la destinée scientifique, éminemment tragique, de Charcot. Si Daudet se plaît à renverser la Salpêtrière scientiste en une citadelle de la Réaction paralysée par la personnification excessive du savoir médical, le trait est en effet à peine forcé : l'image du Grand Homme (de son vivant l'égal de Virchow et de Pasteur⁵) cède avec une rare célérité la place à celle d'un médecin arc-bouté sur ses théories, niant l'évidence avec obstination, au point que l'œuvre clinique ayant scellé son triomphe apparaisse comme le signe le plus patent d'un aveuglement volontaire.

L'aura acquise par Charcot de son vivant est en effet étroitement liée à la nosographie d'une maladie réputée protéiforme, que l'illustre médecin a pourtant réussi à convertir, en quelques années de pratique clinique, en un type pathologique faisant autorité : la Grande Hystérie⁶. Or,

¹ Octave Mirbeau, « Le siècle de Charcot », *L'Événement*, 29 mai 1885, dans *Chroniques du diable*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 555, Les Belles Lettres, 1995, p. 121.

² Voir sur ce point Jean Thuillier, *Monsieur Charcot de la Salpêtrière*, Paris, Robert Laffont, 1993 ; Marc Bonduelle, Toby Gelfand, Christopher Goetz, *Charcot, un grand médecin dans son siècle*, Paris, Michalon, 1996. Georges Didi-Huberman remarque quant à lui que Charcot « fut très vite un auteur classique : dès 1877, les potaches d'Oxford en firent toute une version pour l'examen du « Degree of Bachelor of Medicine », au même titre qu'Hippocrate et Celsus », (*Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, « Scènes », 1982, p. 22). Pour une synthèse sur la fascination que Charcot exerçait sur ses disciples, voir Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 38-46.

³ L'expression est utilisée par Léon Daudet dans *Les Œuvres dans les hommes*, Paris, Nouvelle Imprimerie Nationale, 1922.

⁴ Léon Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, coll. « Les écrivains de la Renaissance française », t. 1, 1920, p. 187.

⁵ Dès 1882, les figures composées par le feu d'artifice clôturant le Congrès international de médecine au Cristal Palace de Londres, représentent Virchow, Pasteur et Charcot. Cette anecdote est rapportée par Jean Thuillier, *op. cit.*, p. 100.

⁶ Selon les descriptions, la Grande Hystérie comporte plus ou moins d'étapes, mais compte quoi qu'il en soit quatre phases principales : l'aura constituée par exemple par la douleur ovarienne et la fameuse « boule hystérique » ; la phase épileptique ou épileptoïde, qui peut se matérialiser par la catalepsie ; la phase des

au lendemain de la mort du maître, en 1893, nombre de ses disciples vont, à l'image de Joseph Babinski⁷, rejeter en bloc les fondements même de la nosographie élaborée à la Salpêtrière, sous-entendant ainsi que le type de la Grande Hystérie n'est qu'un artefact, une création ne tirant son pouvoir d'illusion que de la seule éloquence d'un médecin qui se plaisait lui-même à souligner qu'« il y a dans une description bien faite une puissance de propagation remarquable »⁸. Suprême ironie du sort, la renommée posthume de Charcot est par ailleurs aujourd'hui tributaire du désaveu que lui a infligé la lecture freudienne, lecture ayant érigé le médecin en une sorte de maître et d'anti-modèle, et popularisé l'image d'un splendide et poignant aveuglement⁹.

Pourtant, malgré la violence des attaques menées sur le plan scientifique, le discrédit touchant l'œuvre de Charcot au lendemain de sa mort n'entame pas sa notoriété littéraire. Ce décalage est certes bien souvent le signe d'une fascination pour l'aveuglement clinique auquel est associé le nom de Charcot, voire de l'inévitable « retard » dont témoigne la vulgarisation scientifique relayée par la littérature. Il permet néanmoins d'envisager les raisons profondes de l'intégration de Charcot au panthéon littéraire fin-de-siècle, et, au-delà, l'optique particulière présidant au choix, dans le domaine littéraire, de figures scientifiques de tutelle. L'hommage rendu à la Grande Hystérie par les surréalistes, et notamment par Breton, lui-même médecin, livre peut-être un premier élément de réflexion : présentée comme « LA PLUS GRANDE DÉCOUVERTE POÉTIQUE DE LA FIN DU XIX^E SIÈCLE », « LA CRISE D'HYSTÉRIE PREND FORME, pour Aragon et Breton, AUX DÉPENS DE L'HYSTÉRIE MÊME, AVEC SON AURA SUPERBE, SES QUATRE PÉRIODES DONT LA TROISIÈME NOUS RETIENT À L'ÉGAL DES TABLEAUX VIVANTS LES PLUS EXPRESSIFS ET LES PLUS PURS »¹⁰. Si Charcot a marqué la littérature, ce serait donc avant tout comme créateur de formes, ainsi qu'en témoignent les surréalistes en 1928. Loin de se limiter à une méthode (comme dans le cas de Claude Bernard) ou à une idéologie (celle de la Troisième République laïque et positiviste), le choix de Charcot comme « monument littéraire » tiendrait ainsi à sa capacité à proposer une iconographie éloquente – celle de la Grande Hystérie.

Perfection du type

Cette hypothèse semble confortée par les éloges funèbres du maître de la Salpêtrière. S'ils sacrifient à l'exercice apologétique, nombre de ses disciples pointent en effet avec habileté les limites du modèle clinique de la Grande Hystérie, tout en soulignant ses qualités proprement plastiques. Ainsi, Pierre Janet, alors directeur du laboratoire de psychologie fondé par

contorsions ou attitudes illogiques, dite « clownique » ; la phase des hallucinations, accompagnée de délire à teneur érotique ou mystique (extase), qui se termine par des pleurs ou des rires inconsidérés.

⁷ Disciple de Charcot, apprécié par son maître, Joseph Babinski va totalement remettre en question l'hystérie, au point d'opérer un démembrement complet du type pathologique de la Grande Hystérie.

⁸ Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, Paris, Progrès médical, Lecrosnier & Babé, t. 1, 1887-1888, p. 231.

⁹ Pour Gladys Swain, soucieuse de dégager le « vrai Charcot » du « poids de la légende », « on ne connaît plus Charcot, en fait, que par rapport à Freud. Si ce dernier n'avait pas séjourné six mois à Paris, en 1885, et n'avait pas régulièrement rendu hommage au maître de la Salpêtrière, il y a gros à parier que le nom de Charcot ne serait plus guère connu que des spécialistes de l'histoire médicale », Marcel Gauchet, Gladys Swain, *Le Vrai Charcot*, Paris, Calmann-Levy, 1997, p. 15. Quant à Freud, s'il ne cache pas son admiration pour Charcot, celle-ci s'accompagne rapidement d'une incompréhension face au manque de lucidité du maître face au dispositif qu'il a lui-même élaboré, et dont il semble être pris au piège. Voir Sigmund Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1949, notamment p. 34 et, plus globalement, « Charcot », dans *Résultats, idées, problèmes*, t. 1, Paris, P.U.F., 1984 [1893], p. 61-73.

¹⁰ Louis Aragon, André Breton, « Le cinquantième de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste*, 15 mars 1928, n°11, cité par Alain Chevrier, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton », dans Marcel Gauchet, Gladys Swain, *op. cit.*, p. 251 et 263.

Charcot, souligne tout d'abord que le type pathologique de la Grande Hystérie correspondait à un souci de synthèse à vocation pédagogique : si « l'attaque décrite par Charcot est extrêmement intéressante », c'est qu'elle « réunit à peu près tous les symptômes qui sont possibles au cours d'une attaque d'hystérie »¹¹. Elle constitue « le modèle, le type parfait de la maladie »¹². Les détracteurs de la Grande Hystérie auraient dans ces conditions mal compris, ou mal évalué, le statut du type élaboré par Charcot, sa dimension théorique, voire idéale, résultant avant tout d'une contrainte pédagogique. Dans cette perspective, le type pathologique de la Grande Hystérie n'aurait peut-être pas tant été construit à partir de récits de cas cliniques que sur la volonté de synthétiser les différentes représentations de la maladie. C'est d'ailleurs cette qualité de synthèse que met en avant le psychiatre Gladys Swain pour expliquer la fascination que la Grande Hystérie a pu exercer. Lorsqu'elle tente de restituer les jalons de l'appropriation neurologique de la maladie, elle s'attarde en effet très longtemps sur la première leçon (1870) en laquelle elle voit une « matrice »¹³ de l'œuvre à venir. Un des arguments par lesquels elle légitime cette interprétation est l'effort qu'on y trouve pour « tenir ensemble des modèles venus de champs totalement hétérogènes, de la clinique nerveuse comme de la clinique des maladies des femmes, de l'anatomopathologie la plus rigoureuse comme de la physiologie conjecturale »¹⁴ – Charcot ayant recours, dans ses premières leçons sur l'hystérie à au moins cinq modèles médicaux¹⁵. Ce syncrétisme méthodologique pourrait donc expliquer la dimension artificielle du type pathologique de la Grande Hystérie, dont la vocation première n'est pas tant de décrire les différentes phases d'un rituel pathologique réel, que d'épuiser l'ensemble de ses représentations. Ce qui a pu fasciner les contemporains de Charcot, et continue de fasciner un certain nombre de psychiatres, ce serait donc avant tout une méthode, une manière de faire bien proche, dans ses objectifs, d'un art de la représentation, puisqu'elle recherche une perfection, et vise une nosographie idéale. Ce processus d'abstraction est certes inhérent au type, quel que soit son champ d'application, mais il acquiert, dans le cas de la Grande Hystérie, une dimension particulière, tant il semble constituer la pierre angulaire de l'œuvre nosographique élaborée par le maître de la Salpêtrière. « Cette notion du type pathologique, notait en effet Pierre Janet, joue un rôle si considérable dans toutes les études de Charcot qu'il faut s'y arrêter un peu »¹⁶. C'est donc ce que nous allons faire, pour tenter d'interroger les soubassements esthétiques de la clinique de Charcot – soubassements expliquant en grande partie les raisons d'un succès excédant très largement le domaine médical.

Type et rhétorique de l'image

L'intérêt que Charcot a pu porter aux arts, et en particulier à la peinture, s'est principalement manifesté par deux études « médico-artistiques » écrites en collaboration avec Paul Richer, et formant, selon l'expression de Georges Didi-Huberman, une « inédite clinique de la peinture »¹⁷ : *Les Démoniaques dans l'art* (1887) et *Les Diffformes dans l'art* (1889). Il s'agissait, dans un cas comme dans l'autre, de confronter la représentation artistique à la vérité clinique, les deux médecins distribuant bons et mauvais points aux grands maîtres du

¹¹ Pierre Janet, « J.-M. Charcot. Son œuvre psychologique », *Revue philosophique*, Paris, 1895, n° 9, p. 602.

¹² *Ibid.*, p. 575.

¹³ Marcel Gauchet, Gladys Swain, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ Clinique, anatomoclinique, pathogénique ou physiopathologique, inspirés de la physiologie expérimentale, psychophysiologique et psychologique. Voir *ibid.*, p. 36-38.

¹⁶ Pierre Janet, *art. cit.*, p. 575.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, « Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation », dans Jean-Martin Charcot, Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art, suivi de « La Foi qui guérit »*, présentation par P. Fédida et G. Didi-Huberman, Paris, Macula, coll. « Scènes », 1984 [1887 et 1892], p. 126.

passé, en fonction de leur degré de fidélité à la réalité pathologique. Cette lecture symptomale, déjà étudiée par Georges Didi-Huberman, débouche alors sur une hiérarchisation des œuvres d'art dans laquelle les critères médicaux absorbent fatalement le jugement esthétique, puisque, selon l'expression de Paul Richer, « le secret du beau est dans le vrai »¹⁸. Ce postulat, « réaliste » si l'on veut, laisse en effet de côté la spécificité de la représentation artistique, comme l'a très bien noté Jules Antoine, dans son compte rendu des *Difformes dans l'art*, publié dans la revue « littéraire, dramatique, musicale et artistique » *Art et critique* :

Ce n'est pas que je croie le livre d'un intérêt capital pour les artistes, car les œuvres signalées comme n'ayant pas un caractère suffisant de vérité au point de vue médical n'en perdent pas, à mon avis, une parcelle de leur valeur. [...] D'ailleurs la vérité artistique n'est pas la même que la vérité scientifique : la première ne consiste pas dans la reproduction exacte et absolue de la nature ; elle est l'interprétation, la déformation, même extrême, si l'artiste est un homme de génie comme Michel-Ange, de la nature dans un sens voulu par l'artiste ; en somme, c'est presque une création ; la vérité scientifique n'est que le dépouillement, l'enlèvement des voiles qui nous cachent la nature.¹⁹

A priori, donc, Charcot ne semble convoquer la représentation artistique que pour valider la nosographie, l'esthétique étant, comme très souvent dans la littérature médicale de l'époque, inféodée à la clinique. Pourtant, il ne s'agit là que de l'ultime phase de ce que l'on pourrait appeler une rhétorique de l'image, dont la première étape est discrètement soulignée par Charcot dans la préface des *Démoniaques dans l'art*, comme pour mieux l'évacuer :

Si des œuvres d'artistes ont pu fournir à la science un appoint sérieux pour établir l'existence ancienne de la grande névrose, peut-être nos études techniques peuvent-elles, *par un juste retour*, être de quelque utilité en fournissant à la critique de nouveaux et solides éléments d'appréciation sur le génie et la méthode de certains maîtres.²⁰

Si « juste retour » il y a, cela implique bien qu'il y ait, à l'origine, une « dette » de la clinique envers la représentation esthétique, dette qu'il s'agit alors d'évaluer pour mesurer son poids dans l'élaboration de la Grande Hystérie.

Pour comprendre la dimension esthétique de ce type pathologique, il convient tout d'abord de s'arrêter sur la légende entourant sa découverte. Construite à la manière du célèbre *Eurêka* d'Archimède, cette légende est rapportée dans *L'Art et la médecine*, dont l'auteur n'est autre que Paul Richer :

Un jour notre illustre et regretté maître, le professeur Charcot, visitant à Gênes l'église Saint-Ambroise, s'arrêtait saisi à la vue d'une peinture de Rubens représentant une scène d'exorcisme. Il était frappé du spectacle que lui offrait la possédée, tableau criant de vérité et paraissant emprunté trait pour trait aux scènes convulsives qui se passaient journellement dans son service de la Salpêtrière. J'avais à ce moment l'honneur d'être son interne. Tel fut le point de départ de nos communes recherches médico-artistiques sur la *grande névrose*.²¹

L'anecdote rapportée par Richer est d'ailleurs reprise sur le même mode par Henri Meige, auteur d'un *Charcot artiste*, ce qui confirme bien qu'il s'agit là d'un moment fondateur pouvant très bien renvoyer à cette « dette » discrètement mentionnée dans la préface des *Démoniaques dans l'art* :

Un jour, Charcot se trouve en face d'un tableau de Rubens, représentant la *Guérison d'une Possédée*. Une ressemblance le frappe : cette malheureuse aux cheveux épars, renversée sur le dos, les reins cambrés, le cou saillant, la bouche grimaçante, les yeux convulsés et la langue tirée de travers, n'est-ce pas le portrait réaliste d'une de ses malades de la Salpêtrière ?²²

Cette « révélation » dont Rubens est le véritable maître d'œuvre inverse donc, dans l'élaboration du type pathologique, le rapport entre la réalité et sa représentation, puisque la description artistique précède la vérité clinique et lui permet, littéralement, de prendre forme : le tableau nosologique (la Grande Hystérie) semble être la conséquence d'une révélation

¹⁸ Paul Richer, *Études sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye & Lecrosnier, 1885 [1881], p. 49.

¹⁹ Jules Antoine, « Les difformes et les malades dans l'art » (compte-rendu), *Art et critique*, Paris, juin 1889, n° 29, p. 67.

²⁰ Préface de Charcot aux *Démoniaques dans l'art*, éd. cit., p. XVII. Je souligne.

²¹ Paul Richer, *L'Art et la médecine*, Paris, Gaultier, Magnier et Cie, 1902, p. 3-4.

²² Henri Meige, *Charcot artiste*, Paris, Masson, 1925, p. 13.

esthétique (la contemplation du tableau de Rubens), chez un médecin dont les disciples ont souligné les qualités artistiques²³.

Le rôle stratégique joué par Rubens dans *Les Démoniaques dans l'art* semble confirmer cette hypothèse, dans la mesure où l'œuvre du célèbre peintre flamand est présentée comme la preuve irréfutable de l'existence de la Grande Hystérie, dont les adversaires de Charcot, Hyppolite Bernheim en tête, se plaisent à souligner le caractère artificiel :

La « grande névrose hystérique », dont l'étude raisonnée est relativement de date récente, n'en est pas moins une affection fort ancienne. Elle ne saurait être considérée, ainsi qu'on s'est plu si souvent à le répéter, dans ces derniers temps, sous toutes les formes, comme la maladie spéciale de notre siècle. [...]

Nous n'aurons pas de peine à démontrer par l'étude de ces différentes œuvres, au point de vue qui nous retient, comme Rubens sut voir la nature et avec quel respect il sut la copier. Aucun maître n'a été plus injustement discuté sur sa conception du dessin.

Tel de ses possédés offre des caractères si vrais et si saisissants, que nous ne saurions rencontrer ou imaginer une représentation plus parfaite des crises que nous avons longuement décrites dans des ouvrages récents, et dont nos malades de la Salpêtrière nous offrent journellement des exemples typiques.²⁴

Si le propos semble avant tout un hommage, puisqu'il fait de l'œuvre d'art un étalon de clairvoyance, l'éloge vise néanmoins à faire « retour » sur celui qui le prononce, le peintre et le médecin partageant le même œil clinique, et leur œuvre la même « vérité ». Un hommage similaire se trouvait d'ailleurs déjà dans la thèse de Paul Richer, dirigée par Charcot, hommage dont la dimension argumentative apparaissait encore plus clairement :

Nous arrivons avec Rubens au point décisif de notre démonstration. *Une seule des œuvres de ce maître suffirait à justifier notre thèse*, et telle de ses possédées offre des caractères si vrais et si saisissants que nous ne saurions trouver une représentation plus parfaite des crises hystériques à forme démoniaque que nous avons actuellement même sous les yeux dans les salles de l'hospice. Il a fallu toute l'intuition du génie, jointe à une grande acuité d'observation, pour saisir et fixer avec tant de bonheur et de sûreté les traits fondamentaux d'un tableau si changeant et si complexe. La figure créée par le pinceau de Rubens est un véritable *type*.²⁵

Le « tableau » encensé par Richer semble ici tout autant renvoyer au tableau nosologique dégagé par Charcot et reproduit intuitivement par Rubens, qu'à l'œuvre de ce dernier, dont le médecin a réussi à percevoir la forme clinique. En ce sens « l'intuition du génie, jointe à une grande acuité d'observation », constituent bien les qualités primordiales du grand artiste comme du grand médecin, à l'aune desquelles évaluer un tableau, quel que soit sa *forme*.

Par un dispositif rhétorique particulièrement subtil, Charcot tend ainsi à donner à son type pathologique les attributs d'une œuvre parfaite, close sur elle-même et destinée à durer, puisque par essence atemporelle, à l'image de l'œuvre d'art. Ce sera d'ailleurs la fonction stratégique et symbolique des photographies médicales, qui immortalisent à leur tour les différentes phases de la Grande Hystérie, et permettent à Charcot de glisser d'un code de représentation (la reproduction picturale) à un autre (la reproduction photographique, métaphore du coup d'œil clinique). Dans un article intitulé « Hystérie, peinture, écriture : *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* », Mireille Dottin-Orsini fait ainsi remarquer que « [c]omme les tableaux à succès, les photographies de la Salpêtrière ont été à leur tour dessinées et gravées. Des améliorations sont alors opérées, par exemple l'accentuation par le dessin du travail des plis d'une robe, souvenir des traditionnelles études de drapés qui faisaient partie de l'apprentissage de la peinture. [...] Ces photographies, composées comme des tableaux, sont très proches de la photographie d'art de l'époque, et

²³ « Comme son œuvre de science, l'œuvre iconographique de Charcot ne doit-elle pas être mise en lumière ? Assurément oui, car ce n'est pas une des moindres raisons de sa fortune scientifique que d'avoir su mettre au service de ses études médicales le tempérament d'artiste dont il était naturellement doué », affirme par exemple Henri Meige (*ibid.*, p. 7), avant de conclure que « sous son inspiration [on vit] à la Salpêtrière une efflorescence artistique qui jetait sur la science un lustre inusité » (*ibid.*, p. 15). Comme si les théories développées à la Salpêtrière avaient pu *faire œuvre* en proposant une iconographie dont on ne sait plus très bien si elle est le produit du médecin ou de l'artiste.

²⁴ Jean-Martin Charcot, Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, éd. cit., p. 56.

²⁵ Paul Richer, *op. cit.*, p. 937. Je souligne.

reprennent comme elle toutes les conventions de la peinture officielle »²⁶. Dans la mesure où elle appelle ce que Georges Didi-Huberman nomme un « *devoir-lire d'identité dans l'image* »²⁷, la photographie, reproduction parfaite, permet à Charcot de donner réellement *corps* au type pathologique qu'il a reconnu chez Rubens, et de convertir à son tour un réel protéiforme en « tableaux ». La reproduction photographique semble, dans ces conditions, constituer une reproduction « au carré » : reproduction, donc, non de la réalité observée, mais d'une représentation esthétique ayant permis à ce réel de prendre forme.

Rubens incarne ainsi à la perfection la « puissance de propagation » que Charcot prête à une « description bien faite », et qu'il va lui-même attribuer à son type pathologique. Nouveau Rubens, ou plus exactement nouveau Léonard de Vinci, puisqu'il suscite lui-même la comparaison²⁸, le maître de la Salpêtrière expose également une œuvre plus vraie que nature, reproduite par la photographie ou par l'hypnose, mais faisant constamment signe vers des codes de représentations artistiques. Nulle surprise, dans ses conditions, à ce que l'évaluation clinique cède le pas à l'appréciation esthétique lorsque Charcot commente la photographie d'une de ses hystériques :

Toute cette partie de l'attaque est chez G... *parfaitement belle*, si je puis m'exprimer ainsi et chacun de ces détails méritait d'être fixé par les procédés de la photographie instantanée. Je fais passer sous vos yeux les figures qui ont été obtenues par M. Londe. Vous voyez qu'*au point de vue de l'art* elles ne laissent rien à désirer ; mais de plus elles sont pour nous très instructives.²⁹

La Grande hystérie comme icône littéraire

On comprend dès lors l'immense succès littéraire de la Grande Hystérie de Charcot, véritable *topoï* dans des œuvres souvent bien éloignées de toute optique clinique, mais dans lesquelles la grande scène de la crise constitue tout à la fois un morceau de bravoure et l'acmé tragique du récit. Dans ses *Hystériques de Paris*, Jules Lermina ne peut par exemple s'empêcher de bisser la scène où apparaît la « grande et horrible hystérie »³⁰, et rajoute, après le déroulement attendu de la crise, un épilogue pour céder la parole au maître de la Salpêtrière, et lui laisser le soin de formuler un arrêt de mort en guise de morale romanesque : « dans trois jours elle sera morte »³¹, concluent conjointement Charcot et le roman. L'utilisation de la Grande Hystérie que fait Mirbeau dans *Le Jardin des supplices* (1899) est également emblématique du déplacement proprement esthétique dont la description pathologique a pu être l'objet. Défini comme un récit qui ne « prouve rien »³², ce roman obéit en effet à la structure paroxystique d'une crise, à laquelle l'hystérie, spectacle ritualisé, fournit un code suggestif. Bien que le terme d'hystérie ne soit jamais prononcé, la symptomatologie dont relève l'héroïne semble tout droit issue de *l'Iconographie*, et constituer une réminiscence de la visite de l'auteur à la Salpêtrière : « Clara se jeta sur les coussins. Elle était extraordinairement pâle et son corps tremblait, secoué par des spasmes nerveux. Je voulus lui prendre les mains... Ses mains étaient toutes glacées. [...] La gorge nue, les deux seins crevant l'étoffe déchirée du corsage, les jambes tendues et vibrantes ainsi que les cordes d'une viole, elle respirait avec

²⁶ Mireille Dottin-Orsini, « Hystérie, peinture, écriture : *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* », *Littérature et Médecine II*, Bordeaux, Cahiers du L.A.P.R.I.L., Eidolon, n° 55, 2000, p. 315.

²⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 59.

²⁸ Voir Bertrand Marquer, *op. cit.*, p. 99-100.

²⁹ Jean-Martin Charcot, « À propos de six cas d'hystérie chez l'homme », *Le Progrès médical*, 6 juin 1885, n° 12, p. 455. Je souligne.

³⁰ Jules Lermina, *Les Hystériques de Paris*, Sceaux, Charaire et fils, 1885, p. 392.

³¹ *Ibid.*, p. 399.

³² Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, éd. établie par M. Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991 [1899], p. 61. Ce sont les mots qu'utilise le narrateur, « l'homme à la figure ravagée », pour présenter son récit pourtant *édifiant* sur la femme.

effort... »³³. Puis, conformément aux descriptions faites par Charcot, la phase épileptoïde commence (« Clara ne remuait plus... Sous ses paupières effrayamment ouvertes, les yeux révolvés ne laissaient voir que leurs deux globes blancs... »)³⁴, suivie immédiatement de la phase des mouvements illogiques, dite du « clownisme » :

Tout à coup, elle poussa une plainte ; les muscles de son visage se crispèrent, et de légères secousses nerveuses agitèrent sa gorge, ses bras et ses jambes. Ki-Paï dit :

- Elle va avoir une crise terrible. Il faut la maintenir vigoureusement et prendre bien garde qu'elle ne se déchire pas la figure et ne s'arrache les cheveux avec ses ongles. [...] Alors Clara commença de se débattre. Tous ses muscles se bandèrent, effroyablement soulevés et contractés... ses articulations craquèrent, comme les jointures d'un bateau désarmé dans la tempête... Une expression de souffrance horrible, d'autant plus horrible, qu'elle était silencieuse, envahit sa face crispée et pareille à la face des suppliciés, sous la cloche du jardin. De ses yeux, entre les paupières mi-fermées et battantes, on ne voyait plus qu'un mince trait blanchâtre... Un peu d'écume moussait à ses lèvres...³⁵

Enfin, pour parfaire la scène et ôter tout soupçon quant au diagnostic, Clara reproduit l'arc hystérique, cliché dans le cliché, et acmé dans l'acmé :

Dans une dernière convulsion son corps s'arqua, des talons à la nuque... Sa peau tendue vibra. Puis la crise, peu à peu mollit... Les muscles se détendirent, reprirent leur place, et elle s'affaissa, épuisée, sur le lit, les yeux pleins de larmes...³⁶

Terme d'un tableau romanesque sanglant, mélangeant l'amour et la mort, le sang et les fleurs, le sublime et la charogne, la crise de Clara apparaît comme le motif esthétique vers lequel tend le parcours descriptif, les contorsions hystériques superposant le spectacle de la souffrance et de la jouissance que le narrateur est condamné à contempler lors de sa visite du jardin. La scène d'hystérie collective par laquelle s'achève le roman hisse d'ailleurs Clara au rang de symbole, son nom parcourant le lieu de débauche comme un cri de rut :

Et je vis des yeux peints, des visages fardés, des bouches rouges, des seins tatoués, des bouches sur des seins... et j'entendis des cris, des râles, des danses, des sons de flûte, des résonances de métal et ce nom qui courait, haletait, de lèvres en lèvres, et secouait, comme un spasme, tout le bateau de fleurs :

- Clara !... Clara !... Clara !...³⁷

Débarrassée de son étiquetage clinique, mais *typique* dans sa forme, l'hystérique de Mirbeau n'est donc nommée que par son nom de scène ou de lumière (Clara), puisqu'elle propose l'évidence d'un motif dont seul demeure l'impact esthétique. Si l'hypothèse de la possession est envisagée dans le roman³⁸, si Clara évoque la Salomé de Moreau contemplée par des Esseintes, ou les messes noires illustrées dans *Là-bas*, Mirbeau ne conserve du rituel hystérique que son aura incantatoire, et qu'une « poétique de la crise » régie par la contemplation³⁹. L'écrivain semble ainsi substituer à l'académisme pictural que Charcot prête à Rubens dans sa représentation de la maladie, la vision proprement baroque d'une crise devenue exotique (le roman se passe en Chine), mais conservant dans sa structure l'éloquence d'un tableau rendu à l'art : composé de deux parties et d'un « Frontispice » démesurément long, le roman de Mirbeau semble en effet être composé à l'image du *Jardin des délices*, célèbre triptyque de Jérôme Bosch, et préférer le *jeu* permis par l'articulation de ses trois volets, au rythme cadencé d'un tableau nosologique⁴⁰. Mirbeau substitue ainsi à la

³³ *Ibid.*, p. 256-257. Annonçant la crise, sa « voix rauque », « voix qui sortait péniblement du fond de sa gorge contractée », rappelle en outre la boule hystérique oppressant la poitrine de la malade (*ibid.*, p. 256).

³⁴ *Ibid.*, p. 260.

³⁵ *Ibid.*, p. 265-266.

³⁶ *Ibid.*, p. 267.

³⁷ *Ibid.*, p. 269-270.

³⁸ « - Maintenez-là... tout en laissant son corps libre... car il faut que les démons s'en aillent de son corps... », ordonne Ki-Paï au narrateur (*ibid.*, p. 266).

³⁹ L'expression est utilisée par Jean Decottignies dans sa présentation de *Physiologie et mythologie du féminin*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989, p. 8.

⁴⁰ Comme le rappelle Julia Przybos, le tableau *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch a été redécouvert à la fin du XIX^e siècle, grâce, notamment, à la *Gazette des Beaux Arts*, et il est évident que Mirbeau en a pris connaissance, étant donné son intérêt pour la peinture et les nombreux points communs entre les deux œuvres.

démoniaque de Rubens, icône picturale du Maître de la Salpêtrière, une hystérique tout droit issue de l'univers polyphonique de Bosch, et dont la *plastique* semble chargée de rappeler l'origine esthétique de la Grande Hystérie.

De la même manière, la place particulière que Huysmans accorde à Charcot, bien que le médecin incarne tout ce que l'écrivain catholique abhorre, est particulièrement révélatrice : si *Là-bas* fait certes de l'impasse clinique sa finalité, le roman ne remet jamais en question la validité du diagnostic de la Salpêtrière⁴¹. Créature analogique censée se substituer au mystère de la possession, l'hystérique de Charcot demeure même l'instrument privilégié d'un renversement de l'optique clinique, et de sa rhétorique anticléricale, sans que sa valeur iconique soit remise en question. Si l'argumentaire de la Salpêtrière est utilisé pour être mieux retourné⁴², le pouvoir essentiellement descriptif de Charcot demeure la clé de voûte de la démonstration. Pour Huysmans, le « pouvoir d'une description bien faite » constitue en effet le principal critère lorsqu'il s'agit d'évaluer les phénomènes sataniques, puisque reconnaître l'hystérie, c'est justement constater la présence d'un invisible :

Non, quand on y réfléchit, l'aplomb des positivistes déconcerte ! Ils décrètent que le Satanisme n'existe point ; ils mettent tout sur le compte de la grande hystérie et ils ne savent même pas ce qu'est cet affreux mal et quelles en sont les causes ! Oui, sans doute, Charcot détermine très bien les phases de l'accès, note les attitudes illogiques et passionnelles, les mouvements clowniques ; il découvre les zones hystérogènes, peut, en maniant adroitement les ovaires, enrayer ou accélérer les crises, mais quant à les prévenir, quant à en connaître les sources et les motifs, quant à les guérir, c'est autre chose ! Tout échoue sur cette maladie inexplicable, stupéfiante, qui comporte par conséquent les interprétations les plus diverses, sans qu'aucune d'elles puisse jamais être déclarée juste ! car il y a de l'âme là-dedans, de l'âme en conflit avec le corps, de l'âme renversée dans de la folie de nerfs !⁴³

À travers ce constat d'une impuissance (décrire avec brio, mais sans expliquer), Huysmans révèle sans doute la raison principale de la fascination que Charcot a pu exercer sur la littérature. Au-delà du fait qu'il a pu servir de caution aux partisans du merveilleux, ce constat n'a, aux yeux des écrivains, pas forcément desservi le maître de la Salpêtrière, aux descriptions nosologiques duquel ils reconnaissaient un indéniable pouvoir d'évocation. On comprend dès lors l'immense succès littéraire de la Grande Hystérie de Charcot, et le fait qu'elle ait pu résister à son « démembrement » nosologique, puisque sa dimension esthétique proprement picturale la préserve du temps.

Le démantèlement littéraire du type pathologique de Charcot ne suppose en effet pas forcément le rejet de concepts médicaux obsolètes, mais leur réagencement en fonction d'impératifs idéologiques et esthétiques pouvant se contrebalancer. Le corps hystérique tel qu'il fut mis en scène par Charcot demeure ainsi le principal modèle esthétique de fictions soulignant pourtant son inanité épistémologique, témoignant du poids de la Salpêtrière dans l'imaginaire fin-de-siècle. Les méandres de la psyché mis en scène dans des récits ne conservant le regard clinique qu'en vue de dramatiser son échec (*Le Horla*, Jean Mornas de

Voir Julia Przybos, « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », *Colloque Octave Mirbeau*, Acte du colloque international d'Angers, P. U. d'Angers, 1992, p. 207-216 ; sur la transposition structurelle du tableau de Bosch, voir Bertrand Marquer, « *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau : problèmes de perspectives », *Textuel*, n° 48 : *Le Début de la fin*, Paris, P. U. de Paris 7-Denis Diderot, 2005, p. 67-93.

⁴¹ Huysmans semble avoir toujours porté crédit au diagnostic de Charcot, auquel il conserve sa pertinence bien après sa conversion. Interrogé en 1905 à propos des crucifiements pratiqués par une secte du Colorado, l'écrivain catholique, citant Saint-Médard, rétorque ainsi au journaliste que « c'est, tout simplement, de l'hystérie. [...] Il est évident que l'on a affaire à des gens qui se trouvent dans un état cataleptique. Il n'y a presque pas de sang perdu et aucune sensation réelle de douleur », *La Petite République*, 26 avril 1905, dans *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par J.-M. Seillan, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 459-460.

⁴² « une femme est-elle possédée parce qu'elle est hystérique, ou est-elle hystérique parce qu'elle est possédée ? L'Église seule peut répondre, la science pas », affirme des Hermies (Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, éd. établie par P. Cogny, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1891], p. 152).

⁴³ *Ibid.*, p. 152-153.

Jules Claretie, *La Confession d'un Fou* de Léo Trézenik, *Suggestion* d'Henri Nizet⁴⁴) conservent à la symptomatologie hystérique son efficacité rhétorique, lorsqu'il s'agit d'exprimer la dépossession ou la paralysie mentale, l'obsession ou la peur. Cette prégnance de paradigmes issus de la clinique de Charcot confirme alors que le principal apport littéraire du maître de la Salpêtrière – gage de sa pérennité – réside dans le pouvoir de description dont fut doté un type pathologique longtemps perçu comme un modèle d'analyse, mais dont la principale vertu fut sans doute de pouvoir incarner un imaginaire.

Le cas de Charcot, incarnation la plus aboutie du grand clinicien au XIX^e siècle, révèle peut-être ainsi une des lois présidant à la constitution d'un panthéon scientifique du point de vue littéraire, le médecin ne tirant pas son pouvoir de séduction d'une théorie (une « explication du monde ») mais de sa capacité à donner naissance à de véritables icônes (des « formes »), fussent-elles pathologiques.

⁴⁴ Sur ce point, voir Bertrand Marquer, *op. cit.*, p. 365-392.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTOINE Jules, « Les difformes et les malades dans l'art » (compte-rendu), *Art et critique*, Paris, juin 1889, n° 29.
- BONDUELLE Marc, GELFAND Toby, GËTZ Christopher, *Charcot, un grand médecin dans son siècle*, Paris, Michalon, 1996.
- CHARCOT Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, Paris, Progrès médical, Lecrosnier & Bab, t. 1, 1887-1888.
- « À propos de six cas d'hystérie chez l'homme », *Le Progrès médical*, 6 juin 1885, n° 12.
- CHARCOT Jean-Martin, RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art, suivi de « La Foi qui guérit »*, présentation par P. Fdida et G. Didi-Huberman, Paris, Macula, coll. « Scènes », 1984 [1887 et 1892].
- DAUDET Léon, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, coll. « Les écrivains de la Renaissance française », t. 1, 1920
- *Les Œuvres dans les hommes*, Paris, Nouvelle Imprimerie Nationale, 1922.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, « Scènes », 1982.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, « Hystérie, peinture, écriture : L'Iconographie photographique de la Salpêtrière », *Littérature et Médecine II*, Bordeaux, Cahiers du L.A.P.R.I.L., Eidlon, n° 55, 2000.
- FREUD Sigmund, « Charcot », dans *Résultats, idées, problèmes*, t. 1, Paris, P.U.F., 1984 [1893].
- *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1949.
- GAUCHET Marcel, SWAIN Gladys, *Le Vrai Charcot*, Paris, Calmann-Levy, 1997.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Là-bas*, éd. tablie par P. Cogny, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1891].
- *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par J.-M. Seillan, Paris, Honoré Champion, 2002.
- JANET Pierre, « J.-M. Charcot. Son œuvre psychologique », *Revue philosophique*, Paris, 1895, n° 9.
- LERMINA Jules, *Les Hystériques de Paris*, Sceaux, Charaire et fils, 1885.
- MARQUER Bertrand, « Le Jardin des supplices d'Octave Mirbeau : problèmes de perspectives », *Textuel*, n° 48 : *Le Début de la fin*, Paris, P. U. de Paris 7-Denis Diderot, 2005, p. 67-93.
- *Les Romans de la Salpêtrière*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.
- MEIGE Henri, *Charcot artiste*, Paris, Masson, 1925.
- MIRBEAU Octave, « Le siècle de Charcot », *L'vnement*, 29 mai 1885, dans *Chroniques du diable*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 555, Les Belles Lettres, 1995.
- *Le Jardin des supplices*, éd. tablie par M. Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991 [1899].
- PRZYBOS Julia, « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », *Colloque Octave Mirbeau*, Acte du colloque international d'Angers, P. U. d'Angers, 1992.
- RICHER Paul, *tudes sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye & Lecrosnier, 1885 [1881].
- *L'Art et la médecine*, Paris, Gaultier, Magnier et Cie, 1902.
- THUILLIER Jean, *Monsieur Charcot de la Salpêtrière*, Paris, Robert Laffont, 1993.