

Voir l'hystérie

Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière de Georges Didi-Huberman, 6^e édition, revue, corrigée et enrichie d'une postface de Georges Didi-Huberman, Macula, 456 p.

Pierre Lavaud

Number 251, Winter 2015

Dans l'oeil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77825ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavaud, P. (2015). Voir l'hystérie / *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière* de Georges Didi-Huberman, 6^e édition, revue, corrigée et enrichie d'une postface de Georges Didi-Huberman, Macula, 456 p. *Spirale*, (251), 44–46.

Voir l'hystérie

PAR PIERRE LAVAUD

INVENTION DE L'HYSTÉRIE. CHARCOT
ET L'ICONOGRAPHIE DE LA SALPÊTRIÈRE

de Georges Didi-Huberman

6^e édition, revue, corrigée et enrichie d'une postface
de Georges Didi-Huberman, Macula, 456 p.

*Le visible a une manière bien
à lui d'entrelacer l'ineffaçable
des angoisses avec leur
maîtrise même.*

— Georges Didi-Huberman,
Invention de l'hystérie

Invention de l'hystérie, premier ouvrage de Didi-Huberman, trouve son origine dans un choc. Choc de la rencontre que l'auteur fait avec « quelques photographies énigmatiques », issues de *La nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, étude clinique constituée sous l'égide de Charcot en 1888. Choc affectif autant qu'esthétique. Ces photographies qui semblaient porter la douleur de femmes résonnent comme des « cris entendus au présent, imaginés au passé ». Ce choc constitue l'apprentissage d'un regard : c'est par cette rencontre que Didi-Huberman s'approprie la question du « symptôme », « sa voie royale d'analyse de l'œuvre d'art » : « tout mon travail y a pris sa route, [...] sa décision qui emporta tout le reste. »

Invention de l'hystérie, c'est aussi la rencontre d'un homme, Charcot, grand médecin de son temps, avec ces hystériques, ses hystériques, patientes atteintes d'un mal qui marqua toute la fin de son œuvre.

L'HYSTÉRIE, UNE PATHOLOGIE AUX ORIGINES MYSTÉRIEUSES

L'hystérie est une pantomime à l'œuvre dans de grands paroxysmes. Un ensemble protéiforme de symptômes qu'aucune classification n'avait pu regrouper avant Charcot. Douleur exquise au cœur du discours scientifique, elle opère comme une effraction dans le champ discursif d'un siècle positiviste où tout s'énonce.

Maîtresses d'erreurs, sirènes au chant trompeur, les femmes qui en étaient atteintes empruntaient leurs

symptômes aux autres pathologies. Corps désarticulé, tronc raidi en arc opisthotonique, ces symptômes d'emprunt s'accompagnaient de douleurs réelles : le livre de Didi-Huberman est conçu comme un vaste « travail d'archives de toutes ces douleurs passées ». L'hystérie était perçue comme une maladie exclusivement féminine et fut longtemps considérée comme la maladie des origines de l'homme. Une « suffocation de la matrice » qui figure dans le *Traité des femmes* d'Hippocrate : « Quand la matrice est au foie et aux hypochondres, le blanc des yeux se renverse, la femme devient froide et même quelquefois livide. Elle grince des dents, la salive afflue dans sa bouche et elle ressemble aux épileptiques. »

Léthargie, catalepsie, somnambulisme ; tour à tour lascive, extatique, toujours tourmentée, elle affiche un comportement séducteur, une coquetterie extrême, puis une angoisse soudaine, des hallucinations. L'hystérie était la *bête noire*, telle que Freud la nommait, écrit Didi-Huberman ; *bête noire* que les hommes ont poursuivie et qu'il convenait d'enfermer dans le champ étroit du discours scientifique, d'où sans cesse elle s'échappait. « Dix mille fois l'hystérie aura été nommée, dé et renommée » ; le polymorphisme des symptômes l'amenait hors de portée des certitudes nosographiques. La toute-puissance du Voir était prise en défaut.

Mais il fallait que le mécanisme de ce corps, habité par une folie qui n'en était pas vraiment une, se dévoile. Que du pantin on pût voir les articulations, que la Nature brute triomphe.

Quand Charcot prend en charge le service des femmes convulsionnaires, il est auréolé de l'immanence du Savoir médical et considéré comme le Maître de l'observation scientifique et de l'expérimentation.

Au sein de ce service, épileptiques « vraies » et hystériques se mélangent. Toute la fin de son œuvre est vouée à la tâche de graver l'hystérie dans le marbre où sont inscrites les pathologies académiques. Les reliefs de ce travail plein de contradictions et de cheminements souterrains transforment ceux qui en font l'exégèse en lecteurs « *diplopiques* » (Gauchet et Swain, *Le vrai Charcot*, 1997).

Quand Charcot prend en charge le service des femmes convulsionnaires, il est auréolé de l'immanence du Savoir médical et considéré comme le Maître de l'observation scientifique et de l'expérimentation.

Freud, élève et traducteur de Charcot, consolide ce qui va devenir sa légende : « *Ce n'était pas un homme de réflexion, un penseur ; il avait la nature d'un artiste ; il était, pour employer ses mots, un visuel, un homme qui voit* » (*Résultats, idées, problèmes*, I, 1890-1920).

LE VOIR PHOTOGRAPHIQUE

Il y a quelque chose d'un projet évangéliste chez Charcot, qui énonce : « *Voilà la vérité. Je n'ai jamais dit autre chose ; je n'ai pas l'habitude d'avancer des choses qui ne soient pas expérimentalement démontrables... je ne suis absolument là que le photographe ; j'inscris ce que je vois...* » (*Leçons du mardi à la Salpêtrière*, 1888-1889).

L'usage de cette nouvelle technique qu'est la photographie était l'une des innovations techniques de Charcot dans l'art de l'observation clinique. La photographie qui transforme la trace en symbole fige le cri hystérique dans un mutisme argentique, elle assujettit les corps dans une effraction jusqu'aux limites de l'impudeur. C'est ainsi que les hystériques empruntent au destin des Propérides, ces femmes aux multiples vices changées en statues d'ivoire dans les *Métamorphoses* d'Ovide. C'est la « *violence du voir dans sa prétention scientifique* ». Les corps vivants sont acculés au décor, soumis à l'effet de

claustration, tentant de réagir à leur manière à cet espace et projetant ainsi leur propre originalité là où ne devait apparaître que la substantivation d'un état pathologique : non pas une femme, avec sa personnalité, son histoire, mais l'Hystérie. Les photographies des hystériques révèlent la déroute de tout projet qui consiste à rendre compte des mouvements de l'âme en la figeant au corps.

Didi-Huberman commente le mouvement triomphal du discours scientifique face au corps, dont le mécanisme se dévoile. Avec la méthode anatomoclinique, chaque symptôme est relié à une lésion qu'il s'agit de déceler. C'est le temps naissant de l'immanence du savoir médical, de la nature brute qui triomphe. La Salpêtrière devient une « *grande manufacture d'images* ».

L'expérimentation et la spéculation se répercutent alors dans le champ de l'imaginaire. La voix de Charcot s'impose dans le dialogue incessant de l'Art et de la Science : « *La science et l'art, loin de se nuire, sont rattachés l'un à l'autre par de secrètes et étroites affinités* » (Charcot et Richer, *Les difformes et les malades dans l'art*, 1889). Rapport fécond, complexe, fait de contestations et d'envies mutuelles. Charcot signe ainsi avec Richer *Les démoniaques dans l'art* (1887). Dans ce projet d'orientation volontairement réaliste, son discours médical tente d'imposer le Vrai dans la représentation de la Nature au discours narratif et, plus encore, aux peintures, de Raphaël à Rubens. Désir de supplanter, orgueil de posséder la parole. S'il convient de respecter une certaine grammaire de l'esthétique dans la représentation, l'image doit aussi répondre au langage qui la décrit. Charcot fixe les conditions de représentation de l'angoisse plus qu'il ne s'en fait l'interprète, et l'hystérie devient « *une douleur mise en contrainte d'être inventée* ».

Mais le voir est mis en échec. Si la méthode anatomoclinique lui apparaît d'abord « *indispensable pour sortir du chaos des notions vagues* » (Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*), de nouvelles observations d'hystériques rendent les premières conclusions peu opérantes.

LE VOIR PERFORMATIF

Pour élucider le processus d'élaboration des symptômes hystériques, Charcot multiplie les approches, les hypothèses, les questions. Il utilise l'hypnose dans ses leçons cliniques : la malade endormie d'un sommeil hypnoïde adopte les gestes et les comportements que la voix de son maître lui impose. Elle est au diapason. Charcot parvient *en virtuose* à reproduire chez ses malades endormies une paralysie séquentielle, segment par segment, provoquant leur apparition, puis leur disparition. Il devient le maître de l'unité rythmique : « *La suggestion hypnotique lui permettait de faire, refaire ou défaire, à volonté.* » L'hystérique se transforme en œuvre d'art, corps plastique que Charcot façonne à son insu. L'hystérie, perméable, plastique, malléable au travail du regard qui l'observe, adopte le champ de celui-ci. Elle

emprunte au discours médical. Elle mue à mesure... Évanescence extraction de la pierre marmoréenne, qui finit par fissurer la pierre. Face à l'œuvre de raison, quelque chose de la diversité du Voir bute contre la propension à la souveraineté narrative. *Invention de l'hystérie* est l'histoire d'un mirage, d'une erreur, d'une méprise. Le voir, floué par ce qu'il pensait saisir. C'est l'impossible rencontre, sans cesse repoussée, du Voir et du Savoir. Il a fallu aller porter le regard ailleurs.

À travers le prisme de la clinique de l'hystérie, Didi-Huberman perçoit le « *modèle symptomatologique le plus pertinent de la "dialectique du monstre"* » de Warburg (*L'image survivante*). Et dans cette dialectique, il voit « *les mouvements de création artistique* », mais aussi les compulsions d'autodestruction « *à l'œuvre dans l'exubérance même des formes* ». Le symptôme, pour l'essayiste, est devenu une cohue de mouvements contradictoires, « *l'amas de serpents mouvants dont on serait bien en peine de fixer – comme dans le tableau de Charcot – l'abscisse et l'ordonnée* ». Paradoxe de mouvements, coexistence de gestes contraires, présence instantanée d'instances opposées, le symptôme hystérique est ce qui fait conflit, collusion. On est loin de la synthèse et du symbole. L'histoire de l'Art met en lumière plus de paradoxe que de synthèse : le « *symptôme se rapproche de l'image et par extension, l'hystérie de l'Art* ».

Charcot a-t-il été le précurseur de Warburg, qui possédait au sein de sa bibliothèque deux ouvrages du maître de la Salpêtrière et de son élève Richer ? L'emploi de la photographie, la constitution d'une iconographie, l'observation des représentations figuratives de l'angoisse, l'analogie des Ménades dionysiaques repérées par Warburg et des hystériques croquées par Richer le laissent penser. Faire l'analogie entre Warburg et Charcot, c'est opérer un transport d'horizon mental qui peut interroger. Mais Didi-Huberman refuse d'y voir autre chose qu'une opposition de fond : le terrain de cette rencontre « *s'écroule à chaque nouveau pas* ». En effet, selon Warburg, « *la rationalité des sciences de la nature élimine la causalité mythologique* » (*Le rituel du serpent*, 2011). L'apport de Warburg est donc de rechercher la « *matrice qui imprime dans la mémoire les formes expressives de l'émotion intérieure* », matrice qu'il situe « *dans les régions des fureurs orgiaques collectives* ». Loin de la contemplation esthétique distanciée et de surface, c'est un instinct primordial qu'il faut mettre à jour dans l'œuvre. C'est l'émergence d'une mémoire derrière la forme, d'un voile derrière le voile : l'ordre du visible éclairé d'étrangeté. Face à la trivialité de la réalité s'opère ainsi une transcendance du réel, de son étrangeté irréductible d'où sont issues « *les vibrations de l'âme, perpétuées de siècle en siècle* ».

Quant à Charcot, il tente au contraire, face à « *l'amas de serpents* » des symptômes hystériques, de faire la synthèse, l'esquisse de son tableau classique, la Grande Hystérie. Tandis que pour Warburg, l'important est de

repérer la ligne de partage, l'échancrure dans l'image, afin qu'éclate ce tableau classique, et qu'il soit possible de pénétrer « *dans les régions des fureurs orgiaques collectives* »

VOIR SÉMINAL

Charcot s'obstine pourtant dans ses tentatives d'ouvrir une lucarne de sens dans le chaos des symptômes hystériques. En « *mutation insensible, à l'épreuve d'une réalité qui s'oppose à ses premières conclusions* », sa pensée évolue loin de l'inertie dogmatique dont on la revêt. Il s'inspire des travaux de son élève Janet et finit par concevoir le traumatisme psychique comme l'élément primordial dans l'apparition des symptômes hystériques. Des représentations inconscientes sont à l'œuvre dans la production du symptôme. Le symptôme en tant qu'« *idée fixe, obsédante, dont le moi n'avait pas*

Invention de l'hystérie
est l'histoire d'un mirage,
d'une erreur, d'une méprise.
Le voir, floué par ce qu'il
pensait saisir. C'est
l'impossible rencontre,
sans cesse repoussée,
du Voir et du Savoir.

conscience mais qui paralysait l'acte volontaire toujours nécessaire pour réveiller un souvenir » (Gauchet et Swain, *Le vrai Charcot*). Il faut aller rechercher dans l'histoire du sujet, dans les remous de ses souvenirs. C'est l'invasion inopinée d'un Autre comme un paysage invisible dans l'œuvre. Il y a quelque chose dans l'âme comme un monde intérieur avec ses règles, ses lois, ses actions, et Charcot finit par l'entrevoir. Son œuvre aboutira quelques années plus tard au vaste bouleversement de la conception du psychisme humain.

Didi-Huberman nous invite à penser ce qui se dérobe dans l'image ; il met en lumière l'artéfact de l'image censée inventer le réel. Le voir pour Didi-Huberman a visée d'expérience, non de performance. Il touche aux limites inhérentes à l'étude du comportement humain : l'hystérie a entraîné le clinicien dans le champ du regardeur, celui dont le regard façonne ; le regardeur fait l'œuvre, mais l'œuvre se fait à son insu. ┘