

SILVANO LEVY
Jean-Martin Charcot,
une source du surréalisme au XIX^e siècle

Depuis ses débuts, le surréalisme a pris grand soin de se doter de nombreux antécédents, tous puisés dans le cours des siècles précédents. Les visions et les idées conçues avant la formalisation du mouvement en 1924 ne furent pas seulement acclamées comme étant les précurseurs conceptuels du surréalisme (donc subsumées dans sa philosophie), elles furent également perçues comme possédant alors une validité qui les rendait pertinentes par rapport à son évolution prévisible.

L'une de ces visions antérieures fut celle de Jean-Martin Charcot. Pourtant, ses principaux dogmes ne furent pas seulement invalidés scientifiquement au début du XX^e siècle, mais, paradoxalement, la condamnation de Charcot fut finalement partagée et propagée par l'un des principaux penseurs avec lesquels le surréalisme s'identifia, Freud. Cet article vise à examiner les composantes du travail théorique de Charcot qui furent intégrées à la pensée surréaliste. Il vise également à montrer comment Breton en vint à considérer les recherches du neurologue comme étant compatibles avec les présupposés du mouvement surréaliste – et ceci malgré le fait que les travaux de Charcot aient été discrédités au moment même où le surréalisme commençait à voir le jour. Le texte s'attache enfin à démontrer que les observations de Breton suscitérent une réponse spécifique dans le travail du peintre surréaliste anglais Conroy Maddox (ceci près d'un siècle après que Charcot eut formulé ses idées), mais aussi que certains acteurs du surréalisme ont fait place aux idées de Charcot et les ont même prises pour prétexte doctrinal vers la fin du XX^e siècle.

*

Dans la deuxième partie du XIX^e siècle, Paris était devenu un centre international pour les études neurologiques. Ce qui est dû dans une large mesure à Charcot et à l'existence de son école de La Salpêtrière, l'hôpital psychiatrique où Freud, alors âgé de trente ans, étudia entre 1885 et 1886. Le cardinal Mazarin fut à l'origine, en 1656, de la mise en place d'hôpitaux d'État prévus pour l'internement des mendiants, des pauvres, des femmes abandonnées et des infirmes. La Salpêtrière était réservé aux femmes en général et aux prostituées. Vers 1660, l'établissement abritait 3000 internées; au XVIII^e siècle, il devint l'asile le plus grand d'Europe, avec 8000 pensionnaires, et comprenait

aussi un service de maternité, un atelier de travail et une prison. Les femmes folles étaient mises aux fers et abandonnées aux rats dans ce qui s'appelait « les loges des folles ». Vers la fin du XVIII^e siècle, Philippe Pinel (1745-1826) prit la direction de l'établissement et le modifia profondément, libérant littéralement les patients de leurs chaînes et améliorant leurs conditions.

Charcot entra à La Salpêtrière en 1848 et en devint directeur en 1866, une position qu'il conserva durant la plus grande partie de sa carrière. Ce fut sous sa direction que de nouvelles idées sur la maladie mentale et son traitement furent introduites dans le répertoire médical, tout particulièrement dans la sphère de l'hystérie, une maladie qui laissait encore largement perplexe la réflexion médicale.

Ces recherches frappèrent beaucoup Freud, d'autant que certaines furent menées sous ses propres yeux¹. Les études de Charcot sur ce que Freud appelait « la plus énigmatique de toutes les maladies nerveuses », éveillèrent à la fois l'intérêt scientifique et celui du public, et leur notoriété fut bientôt établie. Elles constituèrent, en fait, des développements pré-freudiens, même si elles n'atteignirent jamais le degré d'intuition ni la complexité que Freud devait manifester dans ses propres écrits. En 1925, Freud déclare qu'« une partie seule de tout ce que Charcot nous avait enseigné à l'époque n'a à présent de valeur. Alors qu'une autre partie de ses recherches est devenue douteuse, une autre, frappée de désuétude, échoue complètement dans sa tentative de résister au temps² ».

Il faut pourtant rendre justice à Charcot. Il a été le premier à tenter de distinguer, de déchiffrer et de systématiser un complexe de conditions auparavant restées mal comprises et nébuleuses. Selon Freud, au moment même où Charcot commençait ses recherches, « tout encore était possible dans l'hystérie, aucun crédit n'était accordé à un hystérique sur quoi que se soit³ ». Héritier de cette vision chaotique et continuateur du travail de Pierre Briquet (1796-1881), Charcot mena une série de recherches laborieuses qui échelonnèrent les diverses manifestations de la maladie⁴. Il projeta d'établir « une règle fixe immuable, là où les auteurs n'avaient vu encore que désordre et confusion⁵ » : son travail distingua des symptômes

1. Sigmund Freud, « An Autobiographical Study », dans Peter Gay, *The Freud Reader*, Londres, Vintage, 1989, p. 7.

2. De nos jours, les conditions diagnostiquées par Charcot comme étant de l'hystérie seraient classées comme conditions de névroses psychologiques ou de troubles fonctionnels.

3. Sigmund Freud, « Charcot », dans Peter Gay, *op. cit.*, p. 53.

4. Le *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* (1859) de Pierre Briquet était bien connu de Charcot.

5. Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Adrien Delahaye & Emile Lecrosnier, 1887, p. 91. Charcot et Richer publièrent aussi *Les Difformes et les maladies dans l'art*, Paris, Emile Lecrosnier & Babé, 1889. Dans ces travaux, Charcot nota des pièces d'art qui représentaient tout ce qui se liait avec les épileptiques, les extatiques, les choréiques, les possédés et les démoniaques.

précis, établit certains points de référence diagnostiques et lui permit « de donner de la grande crise hystérique une description méthodique⁶ ». La conception qu'avait Charcot de cette maladie prétendument féminine est loin d'être simple. Il finit par catégoriser les paralysies, spasmes et convulsions qu'il observait régulièrement en différentes « périodes » qu'il subdivisa en « phases ».

En vue de systématiser ses recherches, Charcot avait mis en place, sous le contrôle de Paul Régnaud, un « service photographique » sophistiqué. Le corpus qui en résulta fut d'une telle envergure qu'il fut publié en trois volumes édités par D.-M. Borneville entre 1876 et 1880⁷. À partir des années 1880, la tâche fut reprise par Albert Londe qui, avec Gilles de la Tourette et Paul Richer, produisit un imposant volume de photographies en 1888⁸. Mais la masse considérable de ce matériel, jointe à l'attrait esthétique et sexuel qui s'en dégage, eut parfois pour conséquence d'obscurcir les réflexions et analyses de Charcot, d'éclipser leur vigueur et leur puissance imaginative. Ces analyses sont le terrain sur lequel le surréalisme s'est engagé.

La « description méthodique », souvent négligée par la suite, qu'élabora Charcot, est la clé de l'ensemble des manipulations du surréalisme découlant des expérimentations menées au sein de La Salpêtrière. Cette description devint un système, méticuleusement élaboré, de phases et périodes.

Selon ce système, l'attaque de « grande hystérie » est précédée de deux phases préliminaires. La première est caractérisée par des « malaises », une « inappétance », des « vomissements », accompagnés soit par un état tranquille et mélancolique, soit par « des surexcitations » comprenant des « hallucinations de la vue » qui, selon Charcot, prennent principalement la forme de « visions d'animaux, [de] chats, [de] rats, [de] vipères, [de] corbeau ». Et, ajoute-t-il, l'on « voit parfois survenir des crampes, une forme de tremblement limité à un membre, ou des secousses dans tout le corps, accompagnées de vertiges »⁹. La seconde phase qui précède cette crise, appelée « l'aura hystérique », comporte une « douleur ovarienne, des formes d'irradiations vers l'épigastre, des palpitations cardiaques [...] des sifflements d'oreille, une impressions de coups martelés au niveau des tempes, un empêchement de la vue¹⁰ ». Tous ces symptômes précèdent une perte de conscience qui marque le début de l'attaque hystérique proprement dite,

6. Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit., p. 91.

7. Paul Régnaud et D.-M. Borneville, *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (en 3 volumes), Paris, 1876-1880. Les photographies furent publiées plus tard dans A. Tebaldi, *Fisionomia ed espressione studiate nelle loro deviazioni con una appendice sulla espressione del deliro nell'arte*, Vérone, Drucker et Tedeshi, 1884.

8. Albert Londe, Gilles de la Tourette et Paul Richer, *Nouvelle iconographie de La Salpêtrière*, 1888.

9. Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit., p. 92.

10. *Ibid.*, p. 94.

« la grande hystérie » que Charcot divise en quatre stades principaux: la « période épileptoïde », la « période des contorsions et des grands mouvements » ou « période de clownisme », la « période des attitudes passionnelles » et la « période terminale » ou « délirante ».

La première de ces « périodes », celle des convulsions épileptoïdes, est décrite par Charcot comme comprenant trois phases distinctes. Au cours de la phase initiale dite « tonique », « les bras, les jambes, et tout le corps se *contorsionnent* étrangement¹¹ ». Cette phase s'accompagne d'une « perte de connaissance, de l'arrêt momentané de la respiration, d'une pâleur puis d'une rougeur du visage, du gonflement du cou, de la convulsion du haut des globes oculaires, d'une distorsion du visage et parfois du jaillissement de la langue hors de la bouche ». La crise se termine par un spasme rigide, « l'immobilisation tétanique de tout le corps dans une attitude dont la plus fréquente est l'extension du tronc et des membres »¹². La phase clownique, qui lui succède, affecte les membres, soudain « animés d'oscillations brèves et rapides dont l'amplitude augmente par degrés », et elle s'achève par « de grandes secousses de tout le corps ». En parallèle, « les muscles du visage sont animés de mouvements similaires qui rendent la physionomie du malade horriblement grimaçante ». Dans la « phase de résolution » de la période épileptoïde, les mouvements s'apaisent, les muscles se détendent et les yeux sont fermés. Seul le visage, « bouffi et souillé d'écume », porte encore les stigmates des convulsions qui ont secoué le malade¹³.

Dans la seconde période capitale, plus violente, Charcot distingue deux phénomènes, « contorsions » et « grands mouvements », qui impliquent « une dépense exagérée de force musculaire » ainsi qu'une « souplesse » et une « agilité » prononcées¹⁴. « Les contorsions, explique-t-il, consistent en des attitudes étranges, imprévues, invraisemblables. » À l'opposé des gestes qui constituent la période suivante (celle des « attitudes passionnelles » qui sont, selon lui, les expressions d'idées ou d'émotions spécifiques), les « contorsions » sont essentiellement « illogiques ». Charcot en isole une qu'il appelle « arc de cercle », pour laquelle, explique-t-il, « les malades semblent avoir une préférence marquée ». Cette contorsion comprend un cambrement violent du dos, « le malade est fortement penché en arrière, ses pieds et sa tête reposent seuls sur le lit, le ventre forme le sommet de la courbe »¹⁵. Dans une autre, le patient passe sans cesse d'une position allongée à une position assise, « il se redresse comme pour se mettre sur son séant, sa tête s'abaisse jusqu'au niveau des genoux, puis elle se renverse brusquement en arrière et heurte violemment l'oreiller ». Dans tous ces

11. *Ibid.*, p. 103.

12. *Ibid.*, p. 94.

13. *Ibid.*, p. 95.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 97.

cas, des mouvements frénétiques et spasmodiques impliquent des acrobaties, « des culbutes, des sauts de carpe », mais aussi « des cris automatiques, dont le timbre perçant rappelle le sifflement d'un train »¹⁶.

Charcot va jusqu'à contredire sa propre évaluation des contorsions comme étant illogiques, en supposant qu'en certaines occasions, le sujet imagine un intense combat contre des contraintes imaginaires: « le malade semble lutter contre un être imaginaire, il cherche à rompre les liens qui le retiennent ». Quelle qu'en soit la motivation, les conséquences de cette « véritable crise de rage » sont manifestement dramatiques. Le sujet émet « des cris sauvages, des hurlements de bête fauve¹⁷ », et assaille physiquement toute personne ou chose à sa portée: il « cherche à se mordre et à se lacérer la figure ou la poitrine, s'arrache les cheveux, se frappe violemment, pousse d'affreux cris de douleur¹⁸ ». De plus, il « met en pièces tout ce qu'il peut atteindre, les draps, les vêtements¹⁹ ». Charcot donne l'exemple d'un malade qui non seulement « ne peut conserver aucun vêtement [mais qui] se donne avec le poing des coups si violents qu'on est obligé d'interposer un coussin²⁰ » et il décrit cette période comme étant une phase « démoniaque ».

L'hallucination, à laquelle Charcot fait allusion dans son explication de la deuxième période, devient le thème principal de la « période des attaques passionnelles », caractérisée par des rires et des larmes. Dans ces attaques, l'hystérie prend une forte tonalité théâtrale. Non seulement « le malade entre lui-même en scène », mais le rôle principal qu'il assume ressemble fortement à un « drame »²¹ et sa « mimique expressive et animée » provient d'un affrontement et d'interactions avec « un être imaginaire ». Partant de ces « mimes » et des phrases fragmentées qui les accompagnent, Charcot décrit encore les récits et cadres élaborés vers lesquels les « attaques passionnelles » transportent le sujet. Ces scénarios imaginés prennent une forme soit heureuse soit malheureuse. Dans le premier cas, « la malade se croit par exemple transportée dans un jardin magnifique, dans une sorte d'Eden [...]. On y joue de la musique. La malade y rencontre l'objet de ses rêves ou de ses affections antérieures et des scènes d'amour s'ensuivent quelquefois ». Les scénarios tristes, d'un autre côté, sont caractérisés par des « incendies, des guerres, des révolutions, des assassinats ». Charcot ajoute qu'il y a toujours alors « du sang répandu »²². Le terme qu'il utilise alternativement pour décrire cette troisième période est « extatique ».

16. *Ibid.*, p. 100.

17. *Ibid.*, p. 101.

18. *Ibid.*, p. 104.

19. *Ibid.*, p. 101.

20. *Ibid.*, p. 104.

21. *Ibid.*, p. 102.

22. *Ibid.*

Celle-ci est suivie par la période dite « terminale », marquée par un retour partiel à un état conscient. Mais cette conscience demeure ponctuelle et le délire continue, entrecoupé d'hallucinations. S'ajoutent à cela des spasmes qui occasionnent une douleur telle que les membres sont forcés d'adopter « les positions les plus étranges »²³. Les sujets font l'expérience de « crampes qui distordent leurs membres » et « poussent alors des cris qui leur sont arrachés par la douleur ». Visiblement touché par ce qu'il décrit, Charcot précise que cette quatrième phase offre « le tableau le plus mouvementé et le plus lamentable » des états divers de la crise.

Même si, au moment où le surréalisme vit le jour (quelque quarante-cinq années après l'émergence de ces théories), la plupart des idées de Charcot étaient déjà frappées de discrédit, les surréalistes entrevirent cependant dans cette approche des perspectives qui représentaient des moyens novateurs, leur permettant de défier la connaissance traditionnelle. Charcot, après tout, avait non seulement tenté de reformuler ce qui constituait selon lui une pensée établie sur la base des attaques convulsives, mais il était aussi l'auteur d'une réinterprétation fondamentale des « agitations et contorsions des anciens démoniaques représentés par les artistes » en termes de « symptomatologie de l'hystérie »²⁴. Ainsi, ses expériences furent perçues par les surréalistes comme révélant des manières de déstabiliser le paradigme basé sur la logique selon lequel nous déchiffrons et appréhendons la réalité.

Un signe de reconnaissance de cette affinité des travaux de Charcot avec la pensée surréaliste apparut avec l'hommage que lui rendirent Breton et Aragon en 1928, sous le titre « Le cinquantenaire de l'hystérie 1878-1928 » dans *La Révolution surréaliste*²⁵. Breton, qui avait été introduit aux études de Charcot à l'hôpital neuropsychiatrique de Saint-Dizier en 1916, et qui avait déjà reconnu l'importance lyrique de l'hystérie en 1920 dans son récit « Gaspard de la nuit », affirme dans cet hommage à Charcot que le syndrome marque « la plus grande découverte poétique de la fin du dix-neuvième siècle [...] qu'il ne constituait pas un phénomène pathologique, et qu'il peut en tous les cas être considéré avec respect comme un moyen suprême d'expression ». L'article reproduisait six photographies de Charcot représentant Augustine, une patiente célèbre, effectuant, selon une légende douteuse, différentes « attitudes passionnelles ». (Deux des six postures reproduites se rapportent, en réalité, à la période « épileptoïde ».)

On peut se demander si Aragon et Breton passent à côté de l'argument central de Charcot qui prétend proposer un schéma systématique et une

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 91.

25. André Breton et Louis Aragon, « Le cinquantenaire de l'hystérie 1878-1928 », *La Révolution surréaliste*, n° 11 (15 mars 1928), p. 20-22.

certaine logique dans la succession des phases décrites. Dans leur article, ils présentent quant à eux l'hystérie comme une réalité vague et changeante, qui se révèle par des symptômes aussi divers que des hallucinations, des convulsions, des paralysies, des rigidités et des énervements. Selon les deux poètes, ces symptômes indiquent des états irréconciliables, qui rendent la condition du malade généralement assimilable à un état de flux constant. Avec une inexactitude semblable à celle qui les conduit à réduire à un nombre symbolique les photographies d'Augustine, Breton et Aragon concluent en disant que l'hystérie demeure « inexplicable ». Écrivant qu'elle « échappe à toute définition », ils se mirent à la considérer comme une démonstration des limitations de la raison. Ils réfutèrent également l'hypothèse émise en 1901 par le neurologue Joseph Babinski (médecin que Charcot avait nommé « chef de clinique », et qui initia les recherches en neurochirurgie), selon laquelle l'hystérie représente une « simulation » consciente ou inconsciente, semblable à l'hypnose, qui peut être facilement dissipée par le pouvoir de suggestion²⁶. Les surréalistes soutinrent plutôt que la nature indéterminée de l'hystérie l'assimilait au monde involontaire et instinctif des rêves, et qu'elle représentait donc un accès possible à l'inconscient. Breton et Aragon définirent dès lors l'hystérie comme étant « subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral ». Tandis que le travail taxinomique de Charcot fut plus tard remplacé par les théories de Joseph Breuer et de Freud, ce qui comptait pour les surréalistes c'étaient les éléments subversifs issus des théories de Charcot décrivant une condition fantasque et instable de l'esprit.

Au début des années quarante – époque où Paul Delvaux peint *Le Musée Spitzner* (1943), qui représente une femme campant de manière dramatique des « attitudes passionnelles » –, le surréaliste Conroy Maddox fut également intrigué par les idées de Charcot. Il n'est sans doute pas fortuit de remarquer qu'au cours des années qui précèdent immédiatement la guerre, Maddox a non seulement fréquenté les surréalistes à Paris (et développé une amitié particulière avec Georges Hugnet), mais qu'il a aussi visité La Salpêtrière.

À son retour en Angleterre (précipité par son intuition de la marche imminente d'Hitler vers l'Ouest), il conservait assurément une forme de fascination profonde pour cet asile mental et pour ces patients au comportement étrangement obsessionnel. Pour lui, une telle institution représentait un potentiel subversif qui, en 1940 (l'année qui suit son retour de Paris), le conduisit à professer qu'il n'était « pas opposé à la perspective de s'installer dans ce monde que nous supposons – malhonnêtement – confiné

26. Joseph Babinski, *Hystérie-pithiatisme et troubles nerveux d'ordre réflexe en neurologie de guerre* (1918), repris dans *Œuvre scientifique. Recueil des principaux travaux*, Paris, Masson, 1934.

et retranché derrière les murs des asiles²⁷ ». Il était particulièrement captivé par l'idée de la théâtralité intense des comportements « hystériques » qui se manifestaient dans les cliniques de Charcot. Freud avait lui-même avoué auparavant que « beaucoup des démonstrations de Charcot commencèrent à provoquer en moi et en d'autres visiteurs un profond étonnement ».

Robert Melville, qui écrivit sur Picasso dans les années trente, n'eut aucun doute sur le fait que Maddox avait non seulement été profondément motivé par ce qu'il savait de Charcot, mais aussi que ses peintures constituaient des références directes aux activités de La Salpêtrière:

Il se souvient sans aucun doute de l'affirmation faite par Breton et Aragon au sujet des expériences et des observations du Dr Charcot, que « l'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et qu'elle peut dans tous les cas être considérée comme un moyen suprême d'expression ». Maddox peut même être tenté de rassembler les choses dans un état d'hystérie expérimentale [...]. Avec de telles questions en tête, nous pourrions bien penser que ses hybrides constituent des substitutions des jeunes femmes du Dr Charcot; leurs rigidités et incongruités sont les équivalents de ces perturbations organiques qui absorbent la personnalité humaine et font place à l'automate²⁸.

Une quinzaine d'années plus tard, Maddox confirma lui-même cette analyse: « Je devins obsédé, écrivit-il, par l'hôpital de La Salpêtrière, ce grand asile de la misère humaine, [où] certaines expériences et observations sur l'hystérie menées par Charcot révélèrent un moyen d'expression semblable à ce que les surréalistes appelèrent plus tard beauté convulsive²⁹ ».

C'est sans aucun doute la quête de cette beauté convulsive qui généra de nombreuses discussions sur Charcot et l'hystérie entre Maddox et Toni del Renzio au temps de leur collaboration *Arson*. La portée de ces échanges est apparente dans une lettre datée du 23 octobre 1943 dans laquelle del Renzio demande: « Votre recherche sur l'hystérie et la peinture continue-t-elle à révéler un renouveau perpétuel de nos fantasmes? » Del Renzio déclara plus tard que si son journal avait eu une seconde édition, Maddox aurait sans aucun doute contribué à cette dernière en produisant un texte sur l'hystérie. En tout cas, del Renzio avait prévu de demander à Maddox un texte à inclure dans le projet d'un numéro surréaliste d'*Horizon*, numéro qui, précise-t-il, « fut sabordé par le désaccord avec Mesens ». Et, dans la lettre d'octobre 1943, del Renzio allait jusqu'à écrire: « j'ai certainement

27. Conroy Maddox, « The Object in Surrealism », *London Bulletin*, no. 18-20 (juin 1940), p. 39.

28. Robert Melville, « Conroy Maddox took infinite pains », catalogue de l'exposition *Conroy Maddox, Paintings and Collage-Paintings*, Galerie Grabowski, Londres, 1963. Le texte est repris dans le catalogue de l'exposition *Conroy Maddox, British Surrealist*, Bede Gallery, 1974.

29. Entretien de Conroy Maddox avec Robert Short dans le catalogue de l'exposition *Surrealism Unlimited*, Camden Arts Centre, Londres, 1978, p. 3-6.

hâte de voir votre essai sur l'hystérie». À ce moment déjà, selon lui, « Charcot et ses expériences avec l'hystérie faisaient partie du mythe personnel de Conroy ».

Il s'est révélé impossible d'identifier le texte en question, mais il se peut qu'il s'agisse des « Terrains de jeu de La Salpêtrière », écrit en 1940 mais publié en 1986 seulement³⁰. Dans ce court poème en prose, Maddox imagine une cour de récréation, oubliée depuis longtemps, pour l'hôpital de Charcot. Situait cette cour « dans les cœurs rances de forêts tropicales », Maddox crée un éloignement géographique, qui s'accompagne, dans le texte, de la suggestion d'un oubli psychologique: les « forêts » sont situées à « l'horizon de votre difficile réalité », en d'autres termes, aux confins de l'objectivité et de la raison. Là, avance le texte, la substance matérielle se dissipe et est remplacée par une ambiguïté nébuleuse et par des « contradictions imperturbables » qui forment « une image si incertaine qu'elle semble trembler à jamais entre le croyable et l'incroyable et questionne tel un fantôme la validité de tout ce qui vous entoure ».

Ce que Maddox essaie de toucher, c'est la propre assurance du lecteur face à soi-même, ainsi que sa confiance en l'existence matérielle. « La lumière de la lampe à paraffine, écrit-il, ne pénètre qu'occasionnellement l'heure qui détermine votre présence et illumine les invisibles obstacles miraculeux de votre incertitude. » Il définit ici des notions d'identité de soi et d'individualité distinctive délogées par « une image d'anonymat exquis ». L'idée de « disparition » est indubitablement extrême – le lecteur n'est pas seulement comparé à une fleur qui a été reléguée à un rôle symbolique, mais le texte, à travers ce symbole, déclare, en plus, la vie comme étant soudain éteinte – « vous êtes, poursuit Maddox, moins que l'iris funéraire qui enregistre les changements de saisons, les visages imparfaits et planants des saisons ». L'apaisement de l'existence tangible est finalement contrecarré, mais seulement par une conscience (plutôt que par une réelle implication) de l'existence d'un plan de réalité autre: « c'était vous, écrit le peintre, qui rêviez exclusivement de vous-même rêvant ».

Un souci bien plus prononcé encore pour le potentiel de cet autre plan de réalité apparaît dans un texte intitulé « Hystérie: une présence lumineuse »³¹. Maddox y reconnaît l'importance de la célébration du travail de Charcot par Breton et Aragon, et affirme que la signification du « matériel » que Charcot avait mis en lumière était qu'il « transgressait les limites de ce qui était considéré comme acceptable, révélant un courant subversif sous-jacent ». En particulier, Maddox souligne la « grande attraction » exercée par « quelques photographies étonnantes de femmes hystériques, appelées "Attitudes passionnelles en 1878" ». Et il suggère que le potentiel

30. Catalogue de l'exposition *Surrealism in Britain in the Thirties*, Leeds City Art Gallery, 1986, p. 81.

31. *Conroy Maddox: Surreal Enigmas*, éd. Silvano Levy, Keele University Press, 1995, p. 141-143.

expressif révélé par l'hystérie s'harmonise avec la quête surréaliste d'un monde « intérieur et subjectif ». Il souligne également que ce qu'il regardait comme une ressource pouvant nourrir l'exploration de l'inconscient était demeurée largement inexploitée au sein du surréalisme: « Bien que ces interprétations fascinent énormément, il est intéressant de noter que l'hystérie, comme sujet, reçut peu d'attention de la part des artistes surréalistes. »

C'est cette lacune que Maddox résolut de pallier, en signalant que ce qui avait particulièrement captivé son imagination c'étaient les procédures et pratiques cliniques exercées quotidiennement dans les salles d'hôpital de Charcot:

Plus pertinente à l'appréciation de chacun et de chaque artiste est la conscience que les assistants du Dr Charcot faisaient l'amour à leurs jeunes patientes alors même qu'elles effectuaient leurs plus élaborés et épileptiformes tableaux vivants, et une considération de leurs rigidités et de leurs incongruités comme des équivalents de ces troubles organiques qui absorbent la personnalité humaine³².

Mais cette perspective plutôt facétieuse ne fut pas la seule à intéresser Maddox. Elle fut effectivement éclipsée par sa plus grande conviction que la vision de Charcot de l'hystérie offrait un large éventail de perspectives permettant une exploration de l'inconscient. Maddox est sans doute responsable de l'inclusion – par le biais des *Free Unions Libres* – de dessins tels que « La grande attaque hystérique » de Paul Richer, de 1881. Pourtant, ce n'est qu'à partir des années soixante qu'il commença lui-même à se concentrer dans ses peintures sur les manifestations de l'hystérie, et sur le cadre et les personnalités qui la rendirent célèbre³³. À partir de 1960, dans des cadres qui pourraient facilement être imaginés comme représentant La Salpêtrière, Maddox dépeignit l'hystérie en action. On voit souvent dans cette phase de son travail des individus dérangés jouer ce qui peut être identifié comme des « périodes » d'hystérie. Il n'est pas difficile d'y déceler des exemples de cris, de pâleur, d'évanouissement et de rigidité musculaire, qui caractérisent la forme « épileptique » même de la condition hystérique. De façon similaire, on peut discerner les gestes passionnés et théâtraux de la période « clownique ». Comme pour ne laisser aucun doute sur l'authenticité de ses références aux pratiques de Charcot, Maddox fit volontairement un double des « attitudes passionnelles » de 1878 (reproduit dans *La Révolution surréaliste*) dans un travail intitulé *Attitudes passionnées*: sur la gauche du tableau il plaça « l'extase » et sur la droite « la moquerie ». La présence

32. Écrit *circa* 1980 et initialement publié dans *Conroy Maddox: Surreal Enigmas*, *op. cit.*, p. 142.

33. Paul Richer, « Tableau synoptique de la grande attaque hystérique complète et régulière, avec positions typiques et variantes », planche V, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, deuxième édition révisée et augmentée, Paris, Delahaye & Lecrosnier, 1881. Les croquis de Richer figurent p. 15, 23, 24 et 45 de *Free Unions Libres*. Le propre texte de Maddox, « Notes on the Christian Myth », est suivi par trois poses de la « période épileptoïde ».

dans la scène, d'un individu portant une blouse renforce l'allusion à Charcot. Dans un tableau sinistre de 1940, intitulé *Le Somnambule*, Maddox avait déjà commencé à explorer « l'hallucinatoire », qui constitue la troisième période des « attaques passionnelles ». Dans cette phase, telle que Charcot la décrivit, le sujet assume le rôle central dans un violent drame imaginaire. La toile dépeint une femme, en chemise de nuit, semble-t-il, qui effectue des gestes mélodramatiques, sa main portée sur le front. Ce personnage se dirige d'un pas chancelant vers le bord d'une haute construction en bois. Il se peut qu'elle soit sur le point de se suicider ou simplement de s'évanouir. Le désir de se mettre en scène qui apparaît ici, d'attirer l'attention et de déclencher la sympathie, est un des traits caractéristiques de l'attaque « passionnée ».

Dans *Vie commune*, le pas est véritablement franchi: on voit une jeune femme tomber en chute libre. De façon significative, elle reste sereine et impassible face à sa mort imminente, comme si elle était plongée dans un état de transe. À travers les fenêtres du bâtiment, d'autres calamités complètent le drame central, un oiseau à la fois géant et menaçant apparaît à un endroit, de même que « l'incendie » décrit par Charcot. Ce qui n'est plus visible dans l'état définitif du tableau, mais qui mérite d'être relevé, ce sont, derrière les fenêtres apparemment inertes sur la gauche, des scènes d'agressions sexuelles et de viols. Dans un geste d'autocensure, Maddox a effacé des scènes qu'il avait peintes de femmes enchaînées attendant d'être flagellées ou violées, une référence possible au régime terrible de La Salpêtrière auquel Philippe Pinel avait mis un terme.



Conroy Maddox,
Vie commune, 1971



Conroy Maddox,
Geste hystérique, 1977

La seconde période, plus violente, de « contorsions » peut être devinée dans *Geste hystérique* (1977), où une forme humaine adopte une pose à la fois contorsionnée et acrobatique. La « silhouette » se tord et semble se vriller dans des mouvements incontrôlés. Elle apparaît comme sur le point de perdre complètement son équilibre et de tomber à la renverse. Le « geste », souple et impliquant un grand effort musculaire, couvre les deux sous-catégories de « clownisme » selon Charcot, toutes deux comportant une contorsion et un « grand mouvement ». La description que fait Charcot de cette période – avec ses « attitudes étranges, imprévisibles, invraisemblables » – est certainement soulignée ici, tout comme l'idée que cette phase est teintée d'illogisme. On peut même voir la silhouette peinte par Maddox occupée à réaliser un « arc de cercle » permanent. Peut être évoquée ici une ressemblance plausible avec la description d'une lutte imaginaire contre des contraintes fictives ou contre « un être imaginaire », ainsi qu'une suggestion ou une allusion à une « crise de rage ».

De telles allusions – même isolées – aux symptômes décrits par Charcot sont parfois accompagnées, chez Maddox, de signes qui les situent clairement dans le contexte de La Salpêtrière. Ainsi, dans l'œuvre intitulée sans ambiguïté *Le Dr Charcot chez lui*, où une fenêtre s'ouvre sur l'entrée de La Salpêtrière, fidèlement représentée. Une autre forme de mise en contexte utilisée par Maddox consiste à inclure des références transparentes aux pratiques courantes de La Salpêtrière. L'une de celles-ci était la « leçon du mardi », ce fameux cours hebdomadaire si controversé de Charcot. Ce cours est le sujet du tableau nommé *La leçon clinique du Dr Charcot à La Salpêtrière* (1887) par Pierre-Albert Brouillet, tableau dont Eugène Pirodon avait fait ensuite une gravure. (Freud, quant à lui, en avait affiché une reproduction dans son cabinet de consultation.) Les leçons du mardi, improvisées par Charcot, étaient dédiées à « la grande hystérie » et à l'hypnose. Elles étaient complétées par toutes sortes d'illustrations, de diagrammes, de photographies et de modèles. Toutes les fois qu'il était possible de les introduire dans ces cours, les hystériques eux-mêmes étaient placés sur une scène surplombée par un public composé de docteurs et d'étudiants qui pouvaient alors observer à leur gré leurs comportements étranges et burlesques. Cette scène avait ses « acteurs » favoris, comme Geneviève, qui devint la *prima donna* des représentations théâtrales du mardi. Une autre référence directe aux descriptions de Charcot apparaît donc dans *La Leçon du mardi (La Salpêtrière)* de Maddox, qui présente les « contorsions » de la seconde période de « clownisme ». La scène comporte deux tableaux emboîtés contenant chacun une femme nue adoptant une pose profondément érotique. L'une est agenouillée sur le sol, les jambes écartées, l'autre, partant d'une position agenouillée, se couche vers l'arrière pour saisir ses chevilles. Les deux sujets sont exposés comme le furent les exemples vivants de Charcot et présentés dans un arrangement de scènes, de piédestaux et de podiums. Au premier plan,



Conroy Maddox, *Leçon du mardi (La Salpêtrière)*, 1963



Conroy Maddox, *La Salpêtrière*, 1976

Maddox place une silhouette représentant clairement Charcot, en veste noire boutonnée et nœud papillon. Les « spécimens » hystériques, alignés au fond de la scène, complètent le tableau et justifient son interprétation comme représentation du rituel du mardi dans l'amphithéâtre de La Salpêtrière.

La théâtralité de l'hystérie est particulièrement évidente dans *La Salpêtrière* (1976). Les planches du sol en bois nu évoquent une scène de théâtre occupée par diverses silhouettes représentées lors du déroulement d'un acte théâtral. D'autres détails cependant, tels que la barrière au fond et la fenêtre barricadée sur la droite, indiquent que Maddox a peint un lieu d'enfermement plutôt qu'un lieu de divertissement. La nonne assise garde la sortie et surveille la scène qui se déroule sous ses yeux, tout comme les nonnes de La Salpêtrière, qui, du temps de Charcot, avaient pour rôle de donner à manger et de s'occuper des internés. On peut observer en particulier que cette gardienne regarde attentivement et imperturbablement une femme se contorsionner à même le sol, comme si la condition et le comportement de la « patiente » n'avaient rien de surprenant pour elle. Il semble que l'internée en blouse blanche se trouve au beau milieu des phases préliminaires à la crise de « grande hystérie ». Il se peut que la silhouette, à moitié cachée, soit en train de se tordre de douleur, assaillie de « crampes » et de « vertiges », ou qu'elle soit sur le point de perdre conscience. L'état de « surexcitation » dans lequel elle se trouve ne fait cependant aucun doute. Frappée « d'hallucinations de la vue », elle a soudain des « visions d'animaux » atroces : un tigre anthropomorphe et un énorme pied pourvu de griffes et démembré. Un engin mécanique sinistre contenant le torse d'une femme décapitée et sans bras complète cette scène hallucinatoire. Le moment saisi par Maddox est celui qui précède immédiatement la « période épileptoïde » de l'attaque hystérique elle-même.

C'est par de tels tableaux que Maddox fit l'expérience des diverses phases de l'hystérie qu'il choisit d'illustrer plus ou moins directement et qu'il se représenta les divers états hallucinatoires décrits par Charcot. Les nombreuses allusions de Maddox à cette forme d'évasion mentale créent et génèrent toute une panoplie d'animaux divers. Il fait également allusion à une variété de sujets hystériques, soit délirants, soit complètement inconscients, et rend difficile un regroupement de l'œuvre sous un thème commun. Mais ce qui constitue et demeure une constante dans la série de « La Salpêtrière » est la représentation de lieux d'enfermement évoquant clairement des salles d'hôpital. Ensemble, les travaux évoquent le concept d'un « tour des salles » durant lequel des situations diverses sont examinées et mises en scène successivement. Il est possible également que, pour renforcer l'allusion à l'hôpital de Charcot, Maddox ait fait endosser au même personnage le rôle de Charcot en remplaçant cette figure dans plusieurs de ces salles.

Puisque dans chacune de ces salles « cliniques » Maddox reproduit et peint le sujet d'une hallucination implicite, il paraît possible de suggérer

que le spectateur est invité, jusqu'à un certain point, à partager cet état d'esprit capricieux qui faisait, d'après Axel Munthe, la réputation de La Salpêtrière. Celui-ci dit se souvenir d'un cas dans lequel l'équilibre mental d'un spectateur des scènes de la clinique avait été compromis par sa seule présence à La Salpêtrière: « cette fille [...] était entrée à l'hôpital en campagnarde forte et en bonne santé et en sortirait folle si elle y restait plus longtemps³⁴ ». Maddox pousse le spectateur à partager le sort de cette fille malheureuse et force, de même, l'amateur à voir le monde à travers ses yeux. Plus que toute autre facette de son travail, le thème de La Salpêtrière révèle le plaisir que prend Maddox à jeter le trouble dans l'état d'esprit du spectateur. Malgré leurs invraisemblances scientifiques, les théories de Charcot furent saisies par Maddox comme les signes d'une libération de la pensée. Pour lui, le vocabulaire mental illimité de l'hystérie représente une réfutation des normes de conduite et de pensée. Les attitudes, les cadres et les concepts hystériques formulés par Charcot devinrent les outils de Maddox dans sa quête d'une logique alternative, basée sur une aliénation de la raison au détriment d'une vision d'une réalité objective.

Cette quête était à son apogée lorsque, dans les années soixante-dix, Maddox se lia avec le groupe surréaliste de Chicago. Il découvrit que son intérêt pour l'hystérie était largement partagé. Bientôt, ces Américains, probablement encouragés dans cette voie par Maddox, commencèrent à diriger leurs efforts créateurs vers le potentiel subversif des thèses de Charcot et ancrèrent leurs créations dans ses puissantes descriptions. Le point culminant de cette trajectoire fut atteint en 1978 (soit cinquante ans exactement après que Breton et Aragon eurent achevé de publier leur article), au moment où Franklin Rosemont, membre du groupe de Chicago, projeta et monta une importante exposition surréaliste, incorporant le groupe Phases, sur le thème de l'hystérie. De manière significative, les tableaux des exposants – et Maddox compte parmi eux – étaient regroupés selon les thèmes des schémas décrits par Charcot. C'est-à-dire, comme l'explique Rosemont, selon les quatre périodes de la crise d'hystérie: la phase préliminaire ou épileptoïde, suivie des grands mouvements, des attitudes passionnées et, finalement, de la phase de délire complet. En d'autres mots, vers la fin des années soixante-dix, le surréalisme international se préparait non seulement à célébrer l'hystérie en s'identifiant à son « lyrisme traumatique », mais il s'occupait également de définir sa production créatrice selon les termes issus de la taxinomie de Charcot.

Ce qui, selon Rosemont, contribuait à rendre l'hystérie si importante pour le surréalisme, ce n'était pas seulement sa signification profonde, fondée sur « l'usage automatique de structures imaginaires étrangement improbables », qui la rendait si proche du surréalisme, mais aussi le fait que la forme prise par

34. Axel Munthe, *The Story of San Michele*, Londres, John Murray, 1929, p. 211.

l'hystérie coïncidait avec les formules clé du surréalisme – l'écriture automatique, les crises de somnolence et la beauté convulsive³⁵. Aussi, Rosemont défend l'idée selon laquelle, dès le début du XX^e siècle, la culture populaire américaine (qu'il considère comme un des signes annonciateurs du mouvement qui prélude au surréalisme aux États-Unis) fonctionnait comme une sorte de miroir implacable – quoique largement ignoré alors – reflétant les aspects divers de l'hystérie. Ce « pulp surrealism », dont Robin Walz a récemment parlé, apparaît dans les dessins de Frederick Burr Oppen, dans le *Smoky Stover* de Bill Holman, dans les films de Buster Keaton, dans ceux des Marx Brothers, dans les dessins animés de Max Fleischer et de Tex Avery, ou même dans des bandes dessinées plus récentes comme *Barnaby*, *King Aroo*, *Pogo* ou *The Wizard of Id*³⁶.

Dans tous ces exemples, qu'il puise dans une période qui s'étale sur quatre-vingts ans, Rosemont entrevoit un retour au principe de plaisir réfutant les rationalisations de la culture officielle. De même, en 1978, il définit le concept de l'hystérie comme représentant un système de rupture qui doit être remis en présence de son destin surréaliste. Au niveau politique, Rosemont estime que le potentiel de rupture de l'hystérie constitue une question essentielle portant sur une interaction entre idéologies rivales. Ses mécanismes sont perçus comme révélant une méfiance réelle face à l'autoritarisme et face à l'anti-érotisme que développent diverses forces répressives telles que le fascisme, le stalinisme, la CIA; ses mécanismes opposent aussi une résistance face au christianisme. Ce que les forces révolutionnaires cherchant à s'émanciper doivent par conséquent s'appropriier comme composantes de l'hystérie, déclare-t-il encore, c'est son rejet implicite de toute inhibition, tant rationaliste que puritaine. Rosemont considère, en d'autres termes, que l'émancipation révolutionnaire – un des ancrages fondamentaux du surréalisme – est capable d'être prise en charge et portée par l'érotisation essentielle qui sous-tend et domine l'hystérie. Pour lui, la dissémination d'une conscience érotique révolutionnaire reste une constante dans le programme fondamental du surréalisme. Ce qu'il établit en rappelant une autre notion – développée par Herbert Marcuse – qui porte sur la sublimation non-répressive dans laquelle l'énergie érotique est perçue comme étant capable de transcender son objet immédiat et d'érotiser des relations normalement non-érotiques ou même anti-érotiques, et donc d'érotiser le rapport entre les individus et leur environnement³⁷.

Le large potentiel que le surréalisme prête à l'hystérie ne nous permet pas de perdre de vue le fait qu'elle demeure, dans son essence propre, un

35. Franklin Rosemont, *The 100th Anniversary of Hysteria*, catalogue de l'exposition « Surrealism in 1978 », Ozaukee Art Center, Wisconsin, 1978, p. 4.

36. Robin Walz, *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Berkeley, University of California Press, 2000.

37. Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston, Beacon Press, 1972.

code visuel, et que ses répercussions premières sont à appréhender au niveau de signes visibles. Que les recherches de Charcot aient été prolongées par les réponses picturales qu'elles ont provoquées n'est, par conséquent, pas si surprenant. Leur méthodologie impliquait, après tout, une logique visuelle, en produisant et en enregistrant ses découvertes en termes essentiellement théâtraux. Selon Didi-Huberman, « la clinique de l'hystérie devint spectacle, prit la forme même d'un art [...] proche du théâtre et de la peinture³⁸ ». Il se peut que ce *modus operandi* ait été engendré par la sensibilité artistique de Charcot lui-même. N'oublions pas que ce dernier ne se contenta pas de peindre et dessiner beaucoup depuis son jeune âge, mais qu'il écrivit également, avec Paul Richer, deux traités sur l'art du passé, dans lesquels il se livrait à l'interprétation de peintures et élaborait une véritable esthétique. Dans *Les Démoniaques dans l'art*, publié en 1887, il scrute l'histoire de l'art en quête de signes corroborant l'existence de névroses et montre que, dans des scènes de possessions démoniaques et de guérisons miraculeuses – peintes par Andrea del Sarto, Raphaël ou Rubens –, on peut diagnostiquer l'hystérie, parfois même en termes de symptômes très spécifiques.

En 1889, Charcot publia *Les Difformités et les maladies dans l'art*, étude dans laquelle il défendait une interprétation pathologique du phénomène de la possession, de l'extase et des miracles; une théorie qu'il acheva d'élaborer en 1892 dans *La foi qui guérit*, mettant en discussion la question du miracle thérapeutique³⁹. Sans qu'il paraisse nécessaire de se préoccuper de leur validité, ces thèses démontrent que, dans les raisonnements mêmes de Charcot, les analyses de l'hystérie eurent toujours des effets dépassant leur propos et leur objectif immédiats – d'un côté le dérèglement de la compréhensibilité visuelle, de l'autre, comme le suggère Rosemont, le pouvoir de toucher une sphère sociale et de la déstabiliser. D'après ce dernier, le problème de l'hystérie n'est toujours pas résolu.

Silvano Levy

38. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de La Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 5.

39. Jean-Martin Charcot, *La foi qui guérit*, Paris, Progrès médical / Alcan, 1897.