



De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire

S'il est une maladie à laquelle le néologisme « spectaculaire » s'apparente parfaitement, c'est bien l'hystérie. L'ensemble de la littérature qui tente d'éclairer ce sujet est profuse. Elle ne manque pas, à un moment ou à un autre, avec plus ou moins de parti pris, de faire part des aspects spectaculaires émanant de cette pathologie. Précisément quand elle devient la « vedette » du Tout-Paris, dans le dernier tiers du 19^{ème} siècle. Plus d'un siècle s'est écoulé depuis l'arrivée de Charcot, le « maître » de l'hystérie, à la Salpêtrière. Après un demi-siècle d'oubli, les traces qu'il a laissées de l'hystérie donnent lieu, depuis les années soixante-dix, à de nombreuses relectures. Citons pour exemple les travaux d'Etienne Trillat et de Michel Foucault, puis, plus près de nous ceux de Georges Didi-Huberman, Jacqueline Carroy et Nicole Edelman, du côté français. Ilza Veith (dès 1965) ; Elaine Showalter, Elisabeth Bronfen ou encore Asti Hustvedt, pour les chercheurs étrangers. Les spécialistes des sciences de la *psyché* mais aussi, les historiens, les sociologues et les philosophes analysent ce pan de la médecine française afin de comprendre les tenants et les aboutissants de ce qui fut, le temps d'une décennie, un véritable « phénomène » national :

Si l'on en croit l'impression qui résulte de l'examen de mes sources, l'hystérie était presque omniprésente dans la culture française il y a cent ans. ¹

¹ Mark S.Micale, « Le discours français sur l'hystérie », dans *Autour des « Études sur l'hystérie » Vienne 1895, Paris 1995*, p. 97-114, sous la direction d'Élisabeth Roudinesco, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 110.

Traiter du spectaculaire à travers le spectre de l'hystérie peut paraître banal. L'originalité de ce travail réside dans l'absence significative de travaux scientifiques abordant ses influences sur la scène artistique contemporaine. Le paradigme de l'hystérie, dont Jean-Martin Charcot fut le principal entrepreneur, a rapidement, de par son esthétisation et son extrême visibilité, stimulé l'imaginaire des littéraires et des artistes qui lui furent contemporains. Qu'en est-il, des usages de l'hystérie dans la création artistique, depuis l'apparition de ces relectures ? Sur une période de trente ans (1980-2010), nous avons recensé et consulté une trentaine d'œuvres réalisées directement à partir de cette pathologie. Leurs auteurs sont originaires de multiples horizons géographiques (France, Chili, Angleterre, Brésil, Suisse, entre autres) ce qui prouve l'ampleur de la diffusion des travaux de Charcot et de ses relectures. Théâtre, danse, performance, vidéos, photographies, cinéma, entre autres, sont les médiums mis en œuvre par les artistes. Revisités avec un regard contemporain, ces images deviennent des *méta-images*, c'est-à-dire des images nouvelles, réalisées à partir des « images sources » que sont celles de l'hystérie. Images matérielles, telles que des reproductions retravaillées, ou images mentales, retranscrites par le mouvement, la gestualité, les attitudes du corps de l'artiste. C'est précisément l'aspect de la réappropriation du corps hystérique par les artistes, que nous souhaitons étudier dans cet article qui se concentrera sur deux œuvres chorégraphiques.

Loin de nous l'idée de réactualiser le terme :

[...] de l'hystérie la médecine a tout dit : elle est multiple, elle est une, mais aussi elle n'est rien ; c'est un être ou bien une dysfonction ou encore un leurre ; elle est vraie, mensongère ; c'est organique ou peut-être mental ; ça existe, ça n'existe pas.¹

Il ne s'agit pas de nier l'ensemble des observations faites à la Salpêtrière et de les réduire à un vaste simulacre. En prenant en compte les excès manifestes du pouvoir médical, et les limites de son savoir, cet article se concentrera sur les liens entretenus entre l'art et l'hystérie. Ainsi, nous rattacherons cette analyse au postulat

¹ Gérard Wajeman, *Le Maître et l'Hystérique*, Bibliothèque des Analytica, Navarin/Seuil, Paris, 1982, p. 11.

développé par Georges Didi-Huberman dans *L'invention de l'hystérie*¹. Ouvrage dans lequel, il est « [...] presque contraint de considérer l'hystérie [...] comme un chapitre de l'histoire de l'Art. »².

Par un retour sur la *microhistoire* du spectaculaire attaché à l'hystérie « fin-de-siècle », nous toucherons à l'histoire de la médecine, à l'histoire des représentations et à l'histoire culturelle. Ce croisement des disciplines incite, d'ores et déjà, à penser la nécessité de considérer davantage les répercussions de l'hystérie sur la scène artistique contemporaine. Celles-ci ne se résument pas à quelques aspects théâtraux, tombés en désuétude à la mort de Charcot, et ayant donnés quelques idées aux plus imaginatifs. Les œuvres contemporaines qui s'inspirent de cette maladie interpellent les constructions psychosociales et culturelles actuelles et méritent d'être étudiées par les sciences de l'Art. L'observation de deux créations récentes : *Augustine*, créée en 2007, par Fleur Darkin, pour la compagnie Darkin Ensemble et *Fidelinka*, créée en 2005, par deux chorégraphes du collectif Leclubdes5, Maud Le Pladec et Mickael Phelippeau, illustrera les influences actuelles de l'hystérie, sur la scène du spectacle vivant contemporain.

L'analyse de cette réappropriation artistique permettra d'apporter des éléments de réponses aux questions suivantes : qu'est-ce qui, dans cette maladie mise en exergue par Charcot à la fin du 19^{ème} siècle, suscite encore aujourd'hui l'intérêt des créateurs ? Comment en font-ils usage dans leurs créations et quels en sont les apports ? Avant de considérer la problématisation artistique de cette pathologie, il convient de revenir brièvement sur l'esthétisation et la notion de spectaculaire qui y sont liées, afin de saisir de quoi se constitue le terrain fertile dans lequel les artistes puisent leur matière créative.

¹ Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

² *Ibid.*, p. 10.

L'HYSTERIE, UNE MALADIE PAS COMME LES AUTRES

Les phénomènes de convulsions, contractions, paralysies, insensibilités, délires, agitations, cambres, grands mouvements, attitudes passionnelles, observés, photographiés et dessinés par les médecins, sans commune mesure avec aucune autre maladie, font de la crise d'hystérie un événement théâtral et spectaculaire. Cet aspect est renforcé par la remarquable classification de la crise en quatre périodes : la période épileptoïde, qui « ressemble à s'y méprendre à l'attaque d'épilepsie »¹ ; la période de *clownisme*, caractérisée par les contorsions et les grands mouvements ; la période des attitudes passionnelles, présidée par les hallucinations ; la période de délire terminal où la patiente revient à elle. Ce corps, que nul ne peut contrôler, captive l'imagination de celui qui le regarde. Pas de lésions organiques décelables et pourtant une très grande quantité de symptômes et d'émotions qui se dégagent de ces crises, aléatoires et incontrôlables tant dans leur durée que dans leurs potentielles répétitions. À partir de ce corps en mouvement, se constitue une mise en œuvre artistique de la crise. Pour cela trois approches se complètent.

La première est la publication des trois volumes de *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*², par Bourneville et Regnard, entre 1876 et 1879. Y sont visibles, des photographies de patientes (généralement de jeunes et jolies filles), soit à l'état normal, soit en proie à la crise d'hystérie. Extase, crucifixion, tétanisme, érotisme, hallucination de l'ouïe sont des exemples d'expressions qui sous-tirent les clichés. Noir et blanc, jeux avec les contrastes, drapés, épaules dénudées, composent ces photographies. Si bien que l' « [o]n ne sait plus trop si l'Art imite la clinique, ou l'inverse ; la crise devient pose photographique ; l'hypnose est reproduction de la crise ; images d'images, mimétique effrénée, jeux en trompe l'œil sur les représentations, clinique baroque... »³. L'art Baroque est précisément celui

¹ Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'Art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887, p. 94.

² Désiré-Magloire Bourneville et Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 3 volumes, Paris, Progrès médical, A. Delahaye, 1877-1880.

³ Jacqueline Carroy-Thirard, « Possession, extase, hystérie au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.5, n° 19, p. 499-515., Paris, Presse Universitaire de France, 1980, p. 507.

dans lequel, Charcot et Richer ont trouvé les représentations passées de l'hystérie. Il est à l'origine de l'ouvrage *Les Démoniaques dans l'Art*¹ (1887), recueil d'œuvre d'art où « [...] dans les cas particuliers dont il s'agit, le modèle dont s'est inspiré le peintre n'était autre qu'un sujet atteint de grande hystérie [...] »². C'est là le deuxième point de liaison entre l'Art et hystérie. Enfin, à partir de 1882, débutent les leçons du mardi par Charcot. Il y présente devant un public rassemblé expressément à cet effet, un(e) patient(e) qui devient l'acteur(trice) de la scène, qui joue son propre mal.

Il est classique de décrire la Salpêtrière comme une scène théâtrale où des patientes, dûment préparées, attirent un public hétéroclite de médecins, de gens du monde et de littérateurs.³

La leçon la plus célèbre est celle immortalisée par le majestueux tableau du peintre André Brouillet en 1887. Blanche Wittman, l'une des deux hystériques les plus renommées, s'évanouit sous hypnose dans les bras de l'interne, tandis que Charcot continue à apporter son savoir à l'auditoire. À ces leçons, l'ensemble des éléments constitutifs d'un spectacle sont réunis : le public, la scène, les acteurs et les décors. L'état d'hypnose, qui était utilisé pour reproduire les crises, est la méthode d'observation la plus spectaculaire que la Salpêtrière ait créée. La photographie d'Augustine intitulée *Léthargie* montre la patiente en « lévitation » (seules sa nuque et ses chevilles reposent entre deux dossiers de chaises éloignés l'un de l'autre). « [...] l'inconsistance heuristique »⁴ de cette mise en scène, relève du prodige en termes de « spectacularisation » du corps malade. Charcot, en parlant de l'hypnose, explique que « [l]e sujet se trouve transformé en une sorte de statue expressive, modèle immobile représentant avec une vérité saisissante des expressions les plus variées et dont les artistes pourraient assurément tirer le plus grand parti. L'immobilité de ces attitudes ainsi obtenues est éminemment favorable à la reproduction photographique »⁵. Dans cet état, le corps répond aux demandes de

¹ Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'Art*, op.cit.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Jacqueline Carroy-Thirard, « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.4, n.14, p. 313-324., Paris, Presse Universitaire de France, 1979, p. 318.

⁴ Monique Sicard, « La femme hystérique : émergence d'une représentation » dans *Communications et langages*, n.127, p. 35-49, Paris, Armand Colin, 2001, p. 39.

⁵ Jean-Martin Charcot, *Hémorragie et ramollissement du cerveau. Métallothérapie et hypnotisme, électrothérapie*, Paris, Progrès médical, Lecrosnier et Babé, 1890, p. 443.

l'hypnotiseur. Il a fait des hystériques des corps pantins, capables de reproduire les symptômes choisis au moment voulu. En somme, « Charcot et ses collaborateurs sont créateurs de leur objet de recherche »¹. Ces leçons entachent sa réputation autant qu'elles le rendent populaire. Jamais une pathologie n'a suscité autant d'intérêt hors de la communauté médicale et n'a noué autant de liens avec l'Art, dans son sens le plus large. De nombreuses personnalités littéraires et artistiques influentes : les frères Goncourt, Alphonse Daudet, Sarah Bernhardt, Jules Claretie, en ont été les spectateurs. Ces démonstrations fondent « le clou du spectacle »² de l'épisode Charcot.

Que se soit les représentations du corps, la séduction féminine maléfique, ou encore les abus de sa clinique, l'œuvre de Charcot se retrouve rapidement sur les planches du théâtre, dans les romans, les sculptures et les toiles³ des créateurs.

REACTUALISATION DE L'HYSTERIE

Le lien entre l'hystérie et la danse apparaît très tôt. Dès le 16^{ème} siècle, Paracelse – qui a comme Charcot tantôt une réputation de génie, tantôt une réputation de charlatan – la nomme *chorea lasciva* (chorégraphie lascive). Souvent comparée à Salomé, la danseuse biblique qui par la force de séduction de sa danse obtint la tête de Saint Jean Baptiste sur un plateau, l'hystérique, est elle aussi une femme fatale, au pouvoir de séduction spectaculaire, aussi inquiétant qu'excitant. Jean-Martin Charcot, quant à lui, donna une leçon intitulée *De la chorée rythmique hystérique*⁴. Elle est aussi régulièrement rapprochée de la chorée de Sydenham (communément appelée la danse de Saint-Guy), qui est une maladie nerveuse se traduisant par une incohérence et une succession de mouvements qui évoquent la danse.

¹ Monique Sicard, *art.cit.*, p. 40.

² Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie...*, *op.cit.*, p. 253-270.

³ Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Céline Eindenbenz, *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*. Soutenue en 2010 à l'université de Lausanne.

⁴ Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, propos réunis et publiés par Bourneville, t.1, Paris, Progrès Médical, 1892, p. 387.

Les deux œuvres choisies pour illustrer ce lien mettent l'accent sur l'identité en soulignant l'esthétisation des mouvements spectaculaires propres à la « grande » crise d'hystérie, celle que l'on n'a vue qu'à la Salpêtrière. Deux façons de faire, deux dispositifs différents, mais une même source d'inspiration pour traiter la mouvance et la malléabilité qui peuvent toucher la personnalité humaine.

INOUBLIABLE AUGUSTINE

En 2007, sur la scène londonienne du célèbre théâtre, *The place*, la compagnie DarkinEnsemble, créée en 2003 par la jeune chorégraphe Fleur Darkin, offre deux représentations de son nouveau spectacle de théâtre dansé intitulé *Augustine*¹. Captivée par la découverte du livret² que le médecin italien Gaetano Rummo a dédié à Charcot en 1890, Darkin poursuit ses recherches sur l'hystérie et découvre ainsi Augustine, « le mannequin vedette »³, la patiente favorite de Charcot, entrée vierge et non réglée, à quinze ans et demi, dans l'enceinte de la Salpêtrière. Darkin projette dans les attitudes d'Augustine la volonté qu'elle avait de danser. Ne pouvant être assouvie, son envie aboutit à un langage corporel exutoire, attribué à la pathologie. Cette vision des choses se rapproche de celle proposée par Alain Corbin :

L'hystérie traduit aussi – et peut-être surtout – le mal-être individuel de jeunes filles en quête d'identité, qui ne peuvent danser, que hante la peur du célibat et qui trouvent enfin plaisir à s'entrimer sur la scène du délire collectif.⁴

Trois espaces métalliques carrés sont disposés sur le plateau. Le spectacle, construit en trois actes plus ou moins délimités : symptômes, traitement et sortie, se déroulent dans et hors de ces trois cellules. La scène est partagée par trois couples

¹ Aucune source en langue française n'existe sur ce travail. Ainsi, la re-figuration de cette pièce va se construire sur la base des traces écrites laissées par la presse (britannique uniquement), de photographies et sur deux extraits vidéo des représentations disponibles sur différents sites internet dont celui de la compagnie à l'adresse web : www.darkinensemble.com (consulté le 18 mars 2012).

² Gaetano Rummo, *Iconografia fotografica del grande isterismo*, Clinica medica propedeutica di Pisa, Naples, 1890.

³ Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie...*, op.cit., p. 119.

⁴ Alain Corbin, « Cris et chuchotements » dans Michelle Perrot, Lynn Hunt (*et alii*) *Histoire de la vie privée*, t. 4, p. 519-562., Paris, Le Seuil, 1987, p. 575.

de danseurs et une violoniste. Le personnage d'Augustine est omniprésent, tout au long de la pièce son prénom est chuchoté. Pour autant Darkin ne se contente pas de retracer son histoire. Elle va au-delà de la narration. Son engagement témoigne des possibilités qu'a le mouvement de dévoiler et transformer les identités et les rôles. Plongés dans une pénombre laissant apparaître leurs corps par un éclairage intime, six danseurs vont pendant une heure passer successivement du rôle de patient au rôle de soignant. Les corps des danseurs sont à l'image du corps des hystériques : ils passent du calme à l'agitation, ils sont à la fois malléables et rebelles oscillant toujours « [...] autour des deux pôles de la femme mauvaise et de la femme idéalisée. »¹. Ils sont aussi à l'image des médecins, qui, avec l'hystérique, prennent tantôt le rôle de soignant et de bienfaiteur, tantôt celui de bourreau et de « savant fou ». La dualité des attitudes : douces, figées, sensuelles ou convulsives, saccadées, répétitives, sera tangible, tout au long du spectacle, construite à la frontière entre l'ordre et le chaos.

L'une des scènes présente le moment de la toilette. « La douche était l'une des nombreuses thérapies de l'hystérie en usage à la Salpêtrière dans les années 1890... »², « [...] des douches froides au nombre de cinq par jour (et par nuit)... »³ étaient recommandées par Charcot pour la prise en charge des jeunes hystériques. Le choix de représenter ce moment n'est pas anodin car il témoigne de l'ambiguïté entre guérir et punir qui régnait à la Salpêtrière. Debout dans l'une des trois cellules métalliques, la danseuse (la patiente) porte un combi-short rayé comme la patiente du docteur Rumo. Le soignant (identifié par le port d'un tablier blanc) lui frotte le corps avec une éponge sur une musique apaisante et délicate. D'abord, elle s'accroche à lui, comme pour le séduire mais il refuse ses avances. Elle le frappe, se débat et pousse des cris stridents. Sa force est ressentie au travers de ses mouvements. Il essaye de la maîtriser, il la caresse, elle s'apaise, se laisse faire, la

¹ Jacqueline Carroy-Thirard, « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle », *art. cit.*, p. 313.

² Rachel P.Maines, *Technologies de l'orgasme, Le vibromasseur, l'« hystérie » et la satisfaction sexuelle des femmes*, Paris, Payot, 2009, p. 150. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristel Bonis, *Technology of orgasme*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1999.

³ Christopher G. Goetz, « L'hystérie » dans Michel Bonduelle, Tony Gelfand (*et alii*), *Charcot, un grand médecin dans son siècle*, Paris, Michalon, 1996, p. 165. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Françoise Colomb, *Charcot, constructing neurology*, Oxford : Oxford University Press, 1995.

musique cesse. Cet « ébat » renvoie aux relations amoureuses entre médecins et patients, dont il est possible de trouver des traces chez les Surréalistes :

Freud qui doit tant à Charcot se souvient-il du temps où, au témoignage des survivants, les internes de la Salpêtrière confondaient leur devoir professionnel et leur goût de l'amour, où, à la nuit tombante, les malades les rejoignaient au dehors ou les recevaient dans leur lit ? ¹

Dans cette scène sont dénoncés les traitements médicaux douteux et le caractère ambivalent des relations médecins/patientes. Car si « [l]a clinique de Charcot est essentiellement picturale... »² elle est comme « [...] toute approche de l'hystérie, encombrée de tels fantasmes d'hommes »³. Fantasmes auxquels les hystériques ont su répondre grâce à leur capacité à jouer le rôle que l'on attendait d'elles.

Cette capacité se manifeste dans l'œuvre de Darkin avec un solo. Une des trois danseuses s'agite devant l'un des espaces carré, qui est alors tenu verticalement par deux autres danseurs, qui rappelle les plaques métalliques utilisées à l'époque de la Salpêtrière pour fixer les photographies. Elle joue le rôle de la « star », celle que tous les autres regardent. Les attitudes, les enchaînements, les postures qu'elle effectue, s'accroissent avec les applaudissements entraînants et les cris d'encouragement de ses spectateurs.

On a affirmé, qu'à l'insu de Charcot, ces hommes [les internes] conditionnaient les malades, de façon qu'ils accomplissent des actes correspondant à l'attente du maître. ⁴

La danseuse apparaît alors comme une hystérique répétant, devant les internes, la scène qu'elle aura à rejouer pour Charcot. La connivence, entre les médecins et les hystériques, fait partie des éléments récurrents de la littérature de

¹ André Breton et Louis Aragon, « Le cinquantenaire de l'hystérie » dans *La révolution surréaliste*, n°11, Paris : Gallimard, 1928, p. 20-22.

² Etienne Trillat, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986, p. 17.

³ Lucien Israël, *L'Hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, 1976, p. 5.

⁴ Ilza Veith, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1973. Traduit de l'anglais (Etats-unis) par Sylvie Dreyfus, *Hysteria, The History of a disease*, Chicago: The University of Chicago Press, 1965, p. 235.

l'hystérie. Etienne Trillat parle « [...] d'échange de bons procédés »¹. Jacqueline Lanouzière s'interroge sur « [q]ui des hystériques de la Salpêtrière ou de leurs hypnotiseurs était victime des fantasmes et des désirs respectifs des uns et des autres ? »². Quant à Foucault, il a observé « [...] l'opération Charcot... » en terme « [...] de lutte entre le neurologue et l'hystérique »³. Il en a conclu que « [...] les hystériques ont finalement raison des neurologues et les font taire [...] ... »⁴. Il s'agit d'une double relation de pouvoir. Le maître a besoin de l'hystérie pour établir sa théorie, l'hystérique a besoin du maître pour garder son statut de malade « comme les autres » et ne pas retourner au service des aliénés. Le satisfaire, c'est aussi éviter les sanctions, telles que les douches à répétitions, les compressions ovariennes, l'isolement ou la camisole. Cependant, consciente de cette dépendance réciproque, l'hystérique s'est permise d'en jouer, comme l'analyse Foucault.

Le solo prend fin et laisse la place à un duo homme/femme ou soignant/malade. Dans une logique « d'entre-deux », ils semblent à la fois se cacher, se chercher, se battre, se soutenir, s'imiter, s'échapper mutuellement. Peu à peu, les autres danseurs (qui se mouvaient dans des attitudes convulsives et saccadées aux extrémités de la scène) les rejoignent. Vêtus de sous-vêtements couleur chair, les six protagonistes déclinent une variété incalculable de poses et d'enchaînements composés de sauts, de courses, de cris, de jetés ou encore de portés. Puis, ils s'élancent à l'unisson dans une chorégraphie millimétrée, paraissant prendre plaisir à s'imiter les uns les autres, ce qui rejoint l'analyse de Corbin citée plus haut. Leur gestuelle symptomatique se calque sur les positions prises par la jeune hystérique italienne, calquées elles-mêmes sur celles de la Salpêtrière. Tandis que leurs cris se superposent avec justesse sur le jeu dynamique du violon et confèrent à l'ensemble une énergie cathartique, à la fois au sens aristotélicien – purification du spectateur par un mécanisme d'identification à l'acteur ou à l'histoire jouée – et au sens psychanalytique – décharge émotionnelle libératrice d'un traumatisme. Le public, peut, en effet, s'identifier à une situation voisine de celle-ci (contrainte de jouer un

¹ Etienne Trillat, *Histoire de l'hystérie*, op.cit., p. 17.

² Jacqueline Lanouzière, « Hystérie et féminité », p. 125-215., dans François Richard, André Jacques (et alii) *Problématiques de l'hystérie*, Paris, Dunod, 1999, p. 157.

³ Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, Cours au Collège de France 1973-1974, Paris, Seuil, 2003, p. 310.

⁴ *Ibid.*, p.324.

rôle, domination, ambigüités des relations ou autres). Les danseurs extériorisent toute forme de frustrations. Et l'analyse de Corbin, encore une fois, nous amène à penser que c'est peut-être une extériorisation des frustrations qui a eu lieu à la Salpêtrière.

HYSTERIQUES D'AUJOURD'HUI

Le déplacement du terme *hystérie*, du langage médical vers le langage commun, pour désigner une personne dont le comportement sort de la norme sociale est à l'origine des recherches de Maud Le Pladec et Mickaël Phelippeau (fondateurs du collectif Leclubdes5 en 2001) pour le spectacle *Fidelinka* qui s'est joué quatre soirs aux Laboratoires d'Aubervilliers, en 2005.

Les attitudes du corps hystérique, déviant, répondaient à certaines de leurs interrogations sur la norme et la manière dont nous l'incarbons. Frappés par le statut à la fois médical et esthétique des photographies, ils s'interrogent sur ce que peut être un corps hystérique aujourd'hui. Pour cela, ils déchiffrent le langage du corps hystérique et de ces représentations. Ils parviennent à en créer un autre en se demandant à qui et comment le corps de la femme parle ? Au fur et à mesure de leur processus de création, ils se recentrent sur la simulation de la personnalité et sa construction à partir des influences données en exemple par les médias. Parallèlement à leurs investigations sur l'histoire de la maladie, ils cherchent dans les figures féminines médiatisées des XX^e et XXI^e siècles des expressions de l'hystérie. Ils établissent un corpus d'icônes à la féminité déconcertante, libérée, exacerbée, provocante, assumée ou encore différente, mais toujours spectaculaire. Les actrices Gena Rowlands et Lisa Minnelli ; la performeuse burlesque Dirty Martini ; l'écrivaine et artiste surréaliste androgyne Claude Cahun ; Cyndi Sherman, l'artiste aux mille visages qui s'interroge sur le rôle et la représentation de la femme dans la société ; la pin-up Betty Page qui est l'un des symboles de la libération sexuelle, Katarina Bosse et ses photographies mettant en scène l'érotisme dans la nature, avec des enfants, sans aucune esthétisation ; Beyoncé, la chanteuse pop aux chorégraphies et aux tenues provocatrices ; telles sont les « nouvelles hystériques » auxquelles le

Clubdes5 juxtapose celles de Charcot. Issues du cinéma, de la chanson, de l'art, elles posent, jouent, mettent en scène leurs corps, dans de multiples positions. Elles le portent sous le regard de leur public, comme les hystériques le portaient au regard des médecins. Car, à la Salpêtrière, l'interdépendance entre le maître et son sujet – évoquée précédemment – se constitue, en partie, à partir du triple rapport entre regarder, voir et montrer. L'hystérique satisfait le regard de son maître (par peur ou pour l'induire en erreur) en lui donnant à voir ce que lui-même veut montrer. Comme les hystériques, les personnalités choisies par Leclubdes5 choisissent de se mettre en scène, pour répondre avec excès à une attente de monstration intrinsèquement portée par une volonté construite socialement et de tout temps : celle de voir des corps « spectaculaires », différents de ceux du quotidien. Qu'ils soient érotisés, déformés, souffrants, étrangers, ou obscènes, peu importe, du moment qu'ils soient hors norme. Et dans ce contexte précis, « [...] on peut être amenés à penser qu'être une femme est une maladie, du moins une anomalie, quand le masculin est la norme »¹.

Les quatre danseuses de Fidelinka, prennent tour à tour, non pas les rôles joués par ces différentes personnalités, mais une défiguration inspirée de ceux-ci, une « [...] copie anti-conforme des images préexistantes. »². Elles incorporent donc des « anti-attitudes » de ces icônes permettant ainsi un travail « [...] sur la présence (corps présentifiés) et la désincarnation (détachement de la réalité : extase). »³. Ce qui nous amène à nous référer à Mauss, qui, dans *Les techniques du corps*⁴, explique la capacité inconsciente qu'a le corps à imiter des attitudes qu'il a observées. Par conséquent, ces icônes, qu'on le veuille ou non, influent sur nos attitudes, nos modes de pensée, notre gestuelle. *A contrario*, les danseuses de Fidelinka, en reconstruisant différemment les attitudes de ces icônes, déjouent *l'habitus* dont parle Mauss pour désigner les phénomènes d'incorporations des gestes transmis par les images. Elles deviennent des femmes rebelles, qui n'obéissent pas au processus d'imitation que l'on attend d'elles. Ce travail de *contre-*

¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femmes qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 234.

² Maud Le Pladec à Maud Desseignes, « Entretien avec Maud le Pladec et Michaël Phelippeau (Leclubdes5) par Maud Desseignes », dans *Journal des Laboratoires*, n. 5, Aubervilliers, Laboratoires d'Aubervilliers, 2006, p.51.

³ *Ibid.*, p.52.

⁴ Marcel Mauss, « Les techniques du corps » dans *Journal de psychologie XXXII*, Paris, Société de psychologie, 1936.

mimesis s'oppose à la *mimésis* que pratiquent les hystériques de Charcot entre elles (Corbin) ou pour répondre aux attentes du maître (Foucault). Néanmoins il rejoint le positionnement des hystériques de la logique foucauldienne, selon laquelle elles fournissaient au maître leurs « vrais faux symptômes » pour être libérées. Ceci faisant d'elles aussi des femmes rebelles, malgré la domination médicale et masculine qui pesait sur elles. Comme les danseuses de *Fidelinka*, elles étaient « maîtresses » de leur corps.

La problématique du regard, contenue dans cet « immense appareil d'observation »¹ qu'est la Salpêtrière, revient avec la disposition du public. Celle-ci est à l'opposé des normes classiques, où le public est installé sur des gradins face à la scène. Ici, deux rangées de chaises de jardin en plastique blanc bordent les longueurs de l'espace de représentation. Le spectateur est ainsi confronté à une proximité immédiate avec les artistes et peut porter sur ces quatre danseuses, « [...] un regard proche de l'observation, de la scrutation, comme si elles étaient des bêtes de foire. »². Un espace de regard est créé : « [c]'est un incessant va et vient entre celui qui voit et celui qui donne à voir »³.

L'esprit donné au lieu est celui des kermesses de village ou des bals de MJC, décalé et loin de tout sérieux. L'ambiance festive est alimentée par le sol en linoléum imitation bois et les grappes de projecteurs. C'est l'un des hauts lieux de la médecine française qui est tourné en dérision par cette ambiance scénique. Les tenues de hand-ball associées aux chaussures à talons, symbole ultime de la féminité, participent à la déconstruction des stéréotypes du genre. La tenue de hand-ball fait écho au titre de la pièce, *Fidelinka*, qui n'est autre que le nom d'une équipe de hand-ball croate. C'est une prise de distance avec les idées reçues. Les grappes de ballons, que les danseuses portent sur la tête ne sont pas seulement un détournement de la robe ballon de Dirty Martini, elles ont une signification plus profonde. Elles renvoient, de par la couleur, la forme et la matière, à des œufs, des ovules, ou encore à des gouttes de lait surdimensionnées. Les danseuses les portent comme un trophée lourd et encombrant, dont elles peinent à se débarrasser. Ce trophée est le lourd symbole des normes de la féminité. Les codes féminins sont lus

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2010 [1976], p. 74.

² Maud Le Pladec à Maud Desseignes, *Entretien...*, p. 53.

³ *Ibid.*

comme une structure contenant des règles et des artifices préétablis et sans cesse réinventés. Au travers de la figure de l'hystérique, ils ouvrent un champ de réflexion à la fois esthétique et politique.

Déconstruire le règne de la représentation visuelle et par là même la « normalisation » du féminin est un engagement majeur de cette pièce. La mise à mal de l'imitation est engendrée par le caractère risible des certaines attitudes prises par les danseuses. Dès lors que la *mimésis* ne correspond plus à l'exacte réalité et donc à la norme, elle devient absurde. Ces mimiques doivent donc être exécutées à l'identique sous peine d'avoir l'air parodiées. Ce qui renforce la puissance de la dictature visuelle.

Les problématiques dégagées de ces deux exemples, qui, il faut le rappeler, sont loin d'être isolés, démontrent que l'influence de l'hystérie sur la création artistique est marquée par le même champ que celui de sa genèse : le corps féminin et les constructions créées autour de lui. De l'hystérie, ces chorégraphes ont extrait les phénomènes les plus ambigus : les relations médecins/patientes, le formatage de celles-ci et leur capacité à s'être jouées d'eux, les modes de traitements abusifs, ou encore le rapport au regard, pour souligner les failles de la clinique de l'un des plus grands neurologues du 19^{ème} siècle. Ils s'appuient sur cette construction médico-sociale et culturelle, vieille de plus d'un siècle, pour confronter le public à celles qui sont véhiculées aujourd'hui par les intermédiaires d'un pouvoir toujours influent. L'engouement que les artistes ont pour l'hystérie témoigne des répercussions à long terme de cette invention¹ par une mise en parallèle des problématiques de la Salpêtrière avec celles de notre société. Grace à un usage à la fois mimétique, détourné et actualisé, tout un chacun peut s'identifier à ce dialogue. Quand les créateurs regardent le passé, c'est donc pour mieux nous confronter au présent. Ainsi, il apparaît que les problématiques actuelles sont similaires à celles générées par les fondements de l'hystérie « fin-de-siècle » : paritaires, égalitaires, identitaires. En utilisant, comme point d'ancrage, la matière visuelle et textuelle, déployée autour du corps spectaculaire de la femme hystérique, ils ouvrent des réflexions sur des sujets sensibles qui, touchent plus largement à l'ensemble des « anormaux ».

¹ Pour reprendre le terme employé par Georges Didi-Huberman.

En termes d'apports, c'est bien une ouverture de notre regard sur les normes qui est proposée. Les protagonistes des œuvres mentionnées pour cette étude, se sont passionnés pour cette pathologie et ont offert au public des créations riches de références. Pourtant, cela ne servit pas complètement leurs créations. La réception du public de *Fidelinka* fut mitigée et les critiques britanniques, bien qu'admirationnelles du spectacle de Darkin, ne manquent pas de relever l'aspect hermétique de la pièce. Le fait que le public éprouve des difficultés à pénétrer ces univers peut se lire comme un marqueur du manque de connaissance à l'égard de ce pan de l'histoire médicale. Ce manque ne pouvant que s'accroître, puisque les interrogations que ces œuvres sont à même de soulever, restent restreintes en termes de diffusion. En effet, il nous faut déplorer qu'elles n'aient bénéficiées que de très peu de représentations, de médiation et de médiatisation.

Les chorégraphes et les danseurs évoqués dans cet article cherchent à mettre en branle les croyances normatives en perturbant la lecture des rôles de chacun, telle qu'elle est établie et banalisée dans l'imaginaire collectif. Cette optique témoigne d'une réappropriation à visée spectaculaire, d'un trouble, qui a été vu, depuis son apparition au XIX^e avant Jésus-Christ¹, comme une logique de déviance et de défiance de la part du corps féminin, l'amenant à en être dérangeant. Si l'hystérie masculine finit par être admise, c'est bien, comme l'explique Nicole Edelman², pour créer un semblant d'égalité, alors qu'en réalité tout se joue dans la différence. La personnalité féminine reste sous le masque de la fragilité et de l'émotivité affaiblissante. L'attraction/répulsion pour la différence, fait partie des « rhizomes » de l'hystérie qui se sont propagés de façon indélébile dans les histoires médicales, culturelles, des représentations et dans l'histoire de l'art.

Barbara Merlo

(Doctorante en Sciences de l'Art, 2L2S/ERASE, Université de Lorraine)

¹ La première trace de l'hystérie a été trouvée dans le papyrus médical de Kahun, datant du 19^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Il attribue la cause de l'hystérie au déplacement de l'utérus dans le corps. Cette idée se retrouve chez Hippocrate et Platon et perdurera dans l'histoire médicale.

² Nicole Edelman, « Hommes/femmes dans l'histoire, l'enjeu des catégories construites. L'invention de l'hystérie par l'école de la Salpêtrière et les transformations de la catégorie *femme* (années 1850-années 1890) », dans *Revue d'Histoire du 19ème siècle*, n° 13, Paris, Société de 1848, 1996, p. 66-78.

Pour citer cet article :

Barbara Merlo, « De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire », Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=3166>

Bibliographie :

« Entretien avec Maud le Pladec et Michaël Phelippeau (Leclubdes5) par Maud Desseignes » dans *Journal des Laboratoires*, n. 5, Aubervilliers, Laboratoires d'Aubervilliers, 2006, p. 51.

BONDUELLE, Michel, GELFAND, Tony (*et alii*), *Charcot, un grand médecin dans son siècle*, Paris, Michalon, 1996. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Françoise Colomb, *Charcot, constructing neurology*, Oxford : Oxford University Press, 1995.

BOURNEVILLE, Désiré-Magloire et REGNARD, Paul, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 3 volumes, Paris, Progrès médical, A. Delahaye, 1877-1880.

BRETON, André et ARAGON Louis, « Le cinquantenaire de l'hystérie » dans *La révolution surréaliste*, n°11, Paris : Gallimard, 1928, p. 20-22.

CARROY-THIRARD, Jacqueline, « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.4, n° 14, p. 313-324, Paris, Presse Universitaire de France, 1979, p. 318.

CARROY-THIRARD, Jacqueline, « Possession, extase, hystérie au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.5, n.19, p. 499-515, Paris, Presse Universitaire de France, 1980.

CHARCOT, Jean-Martin et RICHER, Paul, *Les démoniaques dans l'Art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887.

CHARCOT, Jean-Martin, *Hémorragie et ramollissement du cerveau. Métallothérapie et hypnotisme, électrothérapie*, Paris, Progrès médical, Lecrosnier et Babé, 1890.

CHARCOT, Jean-Martin, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, propos réunis et publiés par Bourneville, t.1, Paris, Progrès Médical, 1892.

CORBIN, Alain, « Cris et chuchotements » dans Michelle Perrot, Lynn Hunt (*et alii*) *Histoire de la vie privée*, t. 4, p. 519-562, Paris, Le Seuil, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femmes qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.

EDELMAN, Nicole, « Hommes/femmes dans l'histoire, l'enjeu des catégories construites. L'invention de l'hystérie par l'école de la Salpêtrière et les transformations de la catégorie *femme* (années 1850 - années 1890) », dans *Revue d'Histoire du 19ème siècle*, n° 13, Paris, Société de 1848, 1996, p. 66-78.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2010 [1976].

FOUCAULT, Michel, *Le pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France 1973-1974*, Paris, Seuil, 2003.

ISRAËL, Lucien, *L'Hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, 1976.

LANOUZIÈRE, Jacqueline, « Hystérie et féminité », p. 125-215, dans François Richard, André Jacques (*et alli*) *Problématiques de l'hystérie*, Paris, Dunod, 1999.

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps » dans *Journal de psychologie XXXII*, Paris, Société de psychologie, 1936.

P.MAINES, Rachel, *Technologies de l'orgasme, Le vibromasseur, l' « hystérie » et la satisfaction sexuelle des femmes*, Paris, Payot, 2009. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristel Bonis, *Technology of orgasme*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1999.

RUMMO, Geatanno, *Iconografia fotografica del grande isterismo*, Clinica medica propedeutica di Pisa, Naples, 1890.

S.MICALE, Mark, « Le discours français sur l'hystérie », dans *Autour des « Études sur l'hystérie » Vienne 1895, Paris 1995*, p. 97-114, sous la direction d'Élisabeth Roudinesco, Paris, L'Harmattan, 1998.

SICARD, Monique, « La femme hystérique : émergence d'une représentation » dans *Communications et langages*, n.127, p. 35-49, Paris, Armand Colin, 2001.

TRILLAT, Etienne, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986.

VEITH, Ilza, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1973. Traduit de l'anglais (Etats-unis) par Sylvie Dreyfus, *Hysteria, The History of a disease*, Chicago: The University of Chicago Press, 1965.

WAJEMAN, Gérard, *Le Maître et l'Hystérique*, Bibliothèque des Analytica, Navarin/Seuil, Paris, 1982.