



HAL
open science

La spectacularisation cinématographique de l'hystérie du XIXe au XXIe siècles

Jocelyn Dupont

► **To cite this version:**

Jocelyn Dupont. La spectacularisation cinématographique de l'hystérie du XIXe au XXIe siècles. CinémAction, 2016, pp.14-21. hal-01394294

HAL Id: hal-01394294

<https://univ-perp.hal.science/hal-01394294>

Submitted on 26 May 2021

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

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

La spectacularisation cinématographique de l'hystérie du XIX^{ème} au XXI^{ème} siècle

par Jocelyn Dupont

*L'héritage iconographique de l'hystérie constitue un important réservoir potentiel de représentation cinématographique. Après quelques éléments de problématique et rappels historiques, cet article entreprend de détailler la présentation d'un cas particulièrement spectaculaire à travers l'analyse du court métrage psychiatrique *La Nevropatologia* de Roberto Omegna (1908) avant de passer en revue quelques retours de ce paradigme spectaculaire dans le cinéma contemporain.*

Hystérie, performance et cinématographe

D'entre toutes les maladies « nerveuses » ou « morales » – la nuance n'est pourtant pas des moindres – qui ont connu des destins nosologiques remarquables, l'hystérie est sans conteste celle qui, dans la France de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire à l'orée de la naissance du septième art, a marqué les esprits de la manière la plus profonde. Ainsi que l'a très bien démontré Emmanuelle André dans son ouvrage récent *Le choc du sujet. Hystérie et cinéma* (2011), auquel cet article est particulièrement redevable et qui traite précisément du rapport complexe mais fécond entre l'hystérie comme catégorie nosologique et l'émergence du cinéma comme pratique artistique, c'est avant tout parce que l'hystérie à la fin du XIX^{ème} siècle constituait un réservoir important de l'imaginaire culturel français que cette collusion put avoir lieu. L'hystérie était alors, pour reprendre les termes que Roland Jaccard emprunte lui-même à Georges Devereux, « la maladie ethnique » de la France bourgeoise à la fin du XIX^{ème} siècle¹. Il suffit de constater sa présence insistante dans la littérature de l'époque pour s'en convaincre. Variation naturaliste et neurologique de la possession démoniaque, souvent lourdement chargée de connotations sexuelles, propre à intimider le fantasme masculin sans l'abolir pour autant, l'hystérie joue un rôle majeur dans la représentation de la femme folle, en proie à un désir étrangement charnel. C'est bien ce que nous montrent ces quelques lignes tirées du roman naturaliste *En rade* de Huysmans, datant de 1887, où la protagoniste Louise est prise d'une crise toute symptomatique de cette affection : « Subitement elle poussa un cri bref et jeta le pied droit en avant (...). Jacques la porta sur le lit où ces ruades et ces cris continuèrent, se succédant, de minute en minute, précédées d'un cri ; des douleurs semblables à des commotions électriques filaient dans les jambes, s'évanouissaient ainsi qu'après la secousse crépitante de l'étincelle, revenaient errant le long des cuisses, éclatant de nouveau en de décharges brusques² ».

Cette même année 1887, tandis que le romancier tentait de donner forme littéraire à cette « déconcertante folie des nerfs³ », le célèbre neurologue Jean-Martin Charcot ouvrait le

mardi les portes de l'amphithéâtre de la Salpêtrière pour y donner ses leçons de neurologie. A plus d'un titre, Charcot mérite d'être vu comme l'instigateur de cette alliance entre l'hystérie comme maladie et sa représentation spectaculaire, laquelle fut tout d'abord dramatique, puis iconographique avant de devenir cinématographique. Nous ne reviendrons pas ici sur l'importance, historique et sociale, voire mondaine, davantage que thérapeutique, qu'eurent les leçons de l'illustre professeur. Il suffira sans doute de mentionner en passant deux de ses célèbres spectateurs, le jeune médecin viennois Sigmund Freud d'une part, et l'écrivain Guy de Maupassant de l'autre, pour illustrer la thèse d'Emmanuelle André selon laquelle il existe alors dans le milieu intellectuel parisien une véritable *vogue* de l'hystérie, posant de surcroît « une problématique de l'image⁴ ». Problématique de l'image qui deviendra très vite, au tournant du siècle, une problématique de l'image-mouvement, proprement cinématographique.

Toujours selon Emmanuelle André, le cinéma naissant et la manifestation pathologique de l'hystérie concluent une alliance tout à fait particulière, déplaçant le phénomène hystérique du registre clinique au registre figuratif: « Le corps pathologique devient un modèle esthétique de la représentation cinématographique. L'hystérie n'est plus une maladie nerveuse, traitée par la neurologie, mais un événement figuratif, social et anthropologique, représenté par les films⁵ ». Mais avant d'en arriver au cinéma, il importe d'effectuer quelques rappels concernant l'image fixe qui a précédé l'image-mouvement.

Le répertoire iconographique issu des travaux des équipes de Charcot à la Salpêtrière, dont il était médecin-chef, est vaste et bien connu. Il se compose de tableaux, à l'instar du fameux *Une leçon clinique à la Salpêtrière* de Brouillet – toile datant elle aussi de 1887 – mais aussi de photographies, lesquelles sont d'ailleurs restées célèbres. Si elles ont pu faire l'objet de réflexions poétiques de la part des Surréalistes, elles ont aussi été fameusement analysées par l'historien de l'art Georges Didi-Hüberman pour lequel Charcot ne fut non pas un chercheur mais plutôt un façonneur de l'hystérie, pour ne pas dire plus simplement *son inventeur*. Le propos de ces lignes n'est pas de relancer ce débat néanmoins passionnant, mais de chercher à mieux saisir comment la spectacularisation de l'hystérie, dans son passage du scientifique à l'imaginaire puis plus matériellement à l'image, a pu informer le cinéma des premiers temps, le cinéma dit « primitif », en combinant l'expérience du regard à celle du corps. En somme, comment l'hystérie a pu « inaugurer une pensée de l'image et de la mise en scène dont le cinéma ne s'est jamais départi⁶ ».

Rappelons que le cinéma fut, pour sa part, inventé en 1895 (en France du moins), et qu'il est donc postérieur aux leçons de Charcot, qui décéda en août 1893, avant que les frères Lumière fassent connaître leur découverte au grand public. S'il est commun de souligner la coïncidence chronologique de l'émergence du cinéma avec celle de la psychanalyse, coïncidence néanmoins malheureuse si l'on se rappelle que le cinéma des premiers temps, muet et très peu élaboré dans son dispositif, était fort peu adéquat pour épauler de quelque manière que ce soit la discipline psychanalytique, fondée sur la subjectivité et la parole, on a généralement moins insisté sur les potentialités de la (non-)coïncidence entre les travaux de Charcot et l'irruption de l'image-mouvement à la même période.

La Nevropatologia

Le « documentaire » de Roberto Omegna (1876-1948), fut l'un des très rares films de cette période à tenter ce que Charcot n'aura jamais eu la chance de pouvoir expérimenter. *La Nevropatologia* est sans conteste un document précieux de l'histoire du cinéma. Il s'agit très vraisemblablement du tout premier « documentaire psychiatrique » jamais filmé : un court métrage d'une durée de deux minutes et trente secondes réalisé par l'Italien Roberto Omegna, pionnier du film scientifique, à qui l'on doit notamment une série d'images au ralenti sur la décomposition du mouvement (gouttes d'eau, balle de fusil traversant une planche de bois) dans la lignée des travaux d'Edward Muybridge qui, rappelons-le, sont eux-mêmes à l'origine de l'invention du cinéma.

Ce film, qui date du début de l'année 1908, consiste d'une seule scène (et d'une seule bobine) en plan fixe représentant un éminent psychiatre turinois, le professeur Camillo Negro, assisté d'un de ses internes, face à une patiente souffrant d'une *neuropathologie* non spécifiée mais dont tout laisse à penser qu'il s'agit d'une forme d'hystérie telle qu'elle était catégorisée au début du XX^{ème} siècle. L'héritage de Charcot est ici patent ; rappelons que le médecin parisien s'était distingué dans son travail de recherche médical en tâchant de démontrer avec acharnement que l'hystérie était un trouble neurologique et non organique.

Le film fut présenté pour la première fois au cinéma Ambrosio de la ville de Turin, dont Omegna était originaire, au début du mois de février 1908. Il est difficile de résister à la tentation de reproduire ces quelques lignes exaltées qu'en fit alors le *Quotidien de Turin*: « Public et spectacle insolites, hier soir au Cinéma Ambrosio ! La grande salle où se presse d'ordinaire une (...) foule de petits bourgeois, d'ouvriers et de gamins (...) s'était garnie d'un chauve et à besicles public scientifique qui donnait à ce lieu - d'où montaient les plus frais des rires enfantins et où s'échangeaient les « Oh Oh » de l'émerveillement spontané - un aspect sévère d'Académie. Au Cinéma Ambrosio, avaient, en effet, transporté leur siège les membres de l'Académie de Médecine et, avec eux, étaient accourus de nombreux autres élèves d'Esculape, avides de voir, sur le blanc écran du cinématographe, transformé en une planche anatomique verticale, défiler, par la vertu de leur illustre collègue, l'Eminent Professeur Camillo Negro, un vivant échantillonnage des meilleurs « sujets » névropathes. L'Eminent Professeur Negro a eu l'intuition géniale d'impliquer le cinématographe dans l'enseignement des maladies névropathiques. Il entend fournir ainsi aux étudiants des petites universités qui manquent de matériel clinique « vivant », une récolte de « types » et de « cas » cinématographiés. La triomphale tentative de l'Eminent Professeur Negro ne manquera pas de faire du bruit dans le monde scientifique parce qu'elle met en évidence et conserve la gestuelle des malades ce que la seule photographie n'avait jamais réussi à reproduire...⁷ ».

On ne saurait être plus dithyrambique, ni plus candide dans la confiance accordée au génie thérapeutique de l'image cinématographique. S'il est indubitable qu'aujourd'hui, plus d'un siècle après sa première projection, ce film semble avoir largement perdu sa valeur scientifique visant à illustrer « les meilleurs « sujets » névropathes » – on notera d'ailleurs dans le texte tiré de l'article de presse que le terme « sujet » est pris entre des guillemets, comme s'il existait une réticence plus que vive de la part du journaliste à doter « la patiente »

(insistons ici sur *nos* guillemets, tant il semble évident qu'il s'agit en réalité d'une comédienne) d'une subjectivité propre – il n'en demeure pas moins que tout en soulignant adéquatement l'impossibilité de figer l'hystérie par la technique photographique, il pose la question cruciale de la possibilité d'une fabrique du « sujet » au travers d'une projection d'images mouvantes habitées par le spectre des leçons spectaculaires de Charcot.

La réponse contenue dans le visionnage du film d'Omegna semble, bien évidemment, tendre vers la négative. Il ne serait néanmoins pas juste, quelque cent-dix ans après sa création, de condamner sans appel ce proto-documentaire psychiatrique. Il est avant tout un document historique, témoin d'une tradition iconographique, culturelle et nosologique héritée de la fin du XIX^{ème} siècle, et doit être approché comme tel. *La Nevropatologia* est en premier lieu le symptôme de la spectacularisation cinématographique du cas psychiatrique, dont l'héritage se trouve intimement ancré dans le travail de Charcot et des représentations iconographiques qui l'avaient entouré, et fait de l'hystérie « une expérience du regard⁸ ». Ce que la représentation cinématographique de cette patiente saisie d'une crise d'hystérie vient ajouter à cette expérience est bien entendu le mouvement, essentiel au cinématographe, inscrit au cœur même de son étymologie et de son procédé. Et il importe d'observer que ce mouvement, que Charcot n'eut pas le temps de voir pénétrer au sein du département iconographique de La Salpêtrière qu'il avait fondé, n'est ni fluide, ni continu. Au contraire, il est caractérisé par son arythmie, ses saccades, ses secousses. Il est en fait intimement lié à la condition hystérique de la patiente, qui « introduit au sein du corps une série d'irrégularités, un rythme particulier, qui remet en cause le rythme biologique du corps humain. Que sont donc les spasmes, les syncopes, et les convulsions sinon un ensemble d'aléas temporels imposé à l'ordre du corps ? L'hystérie est le corps rythmique par excellence⁹ ». Aux soubresauts de ce corps arythmique se superposent ceux des images, qui défilent ici à la vitesse de 18 photogrammes par seconde et génèrent un second effet convulsif, logé dans le signifiant même de la représentation. Ainsi, nous sommes face à un mouvement redoublé : le corps de la patiente et l'image s'agitent ensemble de convulsions intempestives. Le mouvement cinématographique lui-même devient hystérique. Il va jusqu'à abolir les efforts des psychiatres à l'écran, qui tentent de maîtriser le corps de la femme en crise : au cœur de l'image, ils sont eux aussi en crise, bien incapables d'imposer la rigidité de leur ordre patriarcal à ce corps hystérique enfin devenu *cinématographique*.

Retours contemporains de l'hystérique et « hystérotisation » des corps

Le corps rythmique de l'hystérique n'a pas disparu avec le temps et les évolutions du cinéma. Il semble même que la production de ces dernières années, plus d'un siècle après le documentaire d'Omegna, poursuive le travail de l'inscription du corps hystérique dans le texte filmique, en le dissociant, qui plus est, de la condition morbide de la patiente. Plus étonnant peut-être, on a également pu assister, au moins dans les trois longs métrages récents dont il va ici être brièvement question, à une collusion entre les corps hystériques et leur érotisation, une « hystérotisation » pour employer un néologisme, vectorisé par l'œil de la caméra dont on

sait, au moins depuis Laura Mulvey, qu'elle peut être source de plaisir visuel, au-delà de sa simple fonction de reproduction mécanique de la réalité ou de la fonction narrative qu'elle sait si bien assumer.

Les spasmes, les syncopes, et les convulsions hystériques mentionnés précédemment – scette hystérisation du corps rythmique – se retrouvent tout d'abord avec force dans le quatrième long métrage du réalisateur tunisien Abdellatif Kechiche, *Vénus noire* (2010), un film qui explore sur le mode fictionnel la fascination du scientifique Cuvier pour la Vénus Hottentote dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Sans chercher à détailler les maints aspects qui rendent ce film essentiel quoique souvent difficilement supportable et dont la problématique centrale est distincte de la psychopathologie en général de l'hystérie en particulier, nous nous contenterons de souligner qu'il explore avec une intensité et une acuité troublantes la thèse de la confrontation entre le regard clinique du scientifique Cuvier (François Marthouret) et la pulsion scopique guidée par le désir de l'Autre, ici incarné dans le corps monstrueux et exotique de la Vénus Noire éponyme (Yahima Torres). La monstration spectaculaire (qui est aussi spectacularisation monstrueuse) de ce corps de femme est portée à son comble dans la longue séquence de la danse de la Vénus orchestrée par Réaux (Olivier Gourmet) au cours d'une soirée libertine, réplique lubrique de la spectacularisation clinique lors de séquences précédentes. Au cours de cette scène, c'est par une mise en scène avide du corps de la Vénus, dans toute la splendeur grotesque de son altérité physiologique, filmée avec une proximité prédatrice dont Kechiche a le secret, que l'on passe de l'arythmie hystérique du corps à la convulsion presque extatique du regard.

Le second film qu'il convient ici de mentionner est le remarquable premier long métrage de la jeune cinéaste française Alice Winocour, *Augustine*, réalisé en 2012. Sur le mode de l'affabulation historique et fantasmatique, le film narre la relation aussi charnelle qu'éphémère que Jean-Martin Charcot aurait pu avoir avec Louise Augustine Gleizes surnommée Augustine, la plus célèbre de ses patientes « exhibées » lors des leçons du mardi à la Salpêtrière. Ce film, malgré l'accueil favorable des critiques et la présence du très charismatique Vincent Lindon dans le rôle de Charcot, n'eut qu'un succès confidentiel. Il n'en demeure pas moins audacieux, d'une grande adresse et d'une très forte sensibilité. La relation entre Charcot et Augustine (interprétée par l'artiste Soko, actrice non professionnelle), quoiqu'historiquement inexacte, se pare d'une très forte charge érotique qui illustre parfaitement notre thèse. Il apparaît clairement dans le travail de la réalisatrice une volonté d'ajouter au dispositif scopique de l'hystérie mise en scène la sensualité du corps convulsif, démontrant ainsi son fort potentiel érotique. Le résultat est saisissant, et particulièrement troublant tandis que le désir, parfois brutal, s'immisce entre la maladie et son spectacle. La caméra portée, le montage rapide (autre élément d'arythmie essentiel au cinéma, qui n'était toutefois pas encore disponible du temps d'Omegna), les corps filmés de très près et la prise de son en direct permettent de créer une proximité intense entre le spectateur et les personnages. Les crises d'hystérie, simulées ou non, qui ponctuent *Augustine* sont explicitement érotisées, contrairement au rapport sexuel entre Charcot et Augustine à la fin du film, hâtif, brouillon, sans vie. Elles servent ainsi remarquablement la thèse « hystérotique » de notre propos. A noter enfin – et ce n'est pas la moindre des choses – que l'œil derrière la

caméra est féminin, ce qui est lourd en termes d'enjeux genrés dans le cadre d'une problématique qui ne l'est pas.

Le troisième et dernier exemple que nous souhaiterions brièvement évoquer concerne le film *A Dangerous Method* (2011), du réalisateur canadien David Cronenberg. Dans ce film, Cronenberg revient sur le « cas » quelque peu romancé de Sabina Spielrein (interprétée par Keira Knightley), tout d'abord patiente de Carl Jung, qui deviendra ensuite sa maîtresse puis la première femme psychanalyste de l'histoire. Ce film, adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre du britannique Christopher Hampton produite pour la première fois à Londres en 2003, est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, il confirme le tournant réaliste pris par David Cronenberg dans son exploration des états psychopathologiques pris depuis *Spider* (2001), long métrage dont il sera, d'ailleurs, précisément question plus loin dans ces pages sous la plume de Caroline Boudet-Lefort. Déjà, dans son adaptation du roman de Patrick McGrath consacré à la dissolution du protagoniste dans les affres de la schizophrénie, Cronenberg avait choisi de filmer la psychose sur un mode mineur, presque intimiste. Plus encore, il avait renoncé à toute incursion dans le *gore* ou l'horreur, quand bien même le roman de McGrath lui en offrait la possibilité. Bien loin des délires paranoïaques du *Festin nu* ou de *Videodrome*, Cronenberg avait alors choisi la précision d'un regard moins avide de spectaculaire sur la folie du personnage, plus proche de la démarche de Lodge Kerrigan dans *Clean, Shaven* (1994) que de celles auxquelles il avait habitué ses premiers spectateurs. Notons enfin que *A Dangerous Method* a également renouvelé, quoiqu'indirectement, la collaboration entre David Cronenberg et Ralph Fiennes, l'acteur qui interprète *Spider* et qui avait lui-même suggéré au réalisateur d'adapter le roman de McGrath, puisque dans la production de *The Talking Cure* au National Theatre, Fiennes jouait le rôle de Carl Jung – il sera finalement remplacé par Michael Fassbender dans le film de Cronenberg. Deuxièmement, *A Dangerous Method*, en s'intéressant à l'émergence de la psychanalyse et à son rapport à l'hystérie, vient rappeler la trajectoire historique d'une maladie qui, du débat entourant son étiologie organique ou neurologique dans les dernières années du XIX^{ème} siècle, s'est vu par la suite intronisée comme la première véritable affection psychopathologique dont la psychanalyse pouvait faire son objet principal. Enfin, et bien qu'ancré dans l'histoire de la psychanalyse et malgré le rôle prépondérant de la parole dans la cure, le film de Cronenberg propose, dans la séquence/ séance inaugurant la rencontre entre Spielrein et Jung, une mise en scène spectaculaire du corps féminin hystérique, alors soumis au regard du psychanalyste. Dans cette longue scène du début du film, Spielrein est au premier plan de l'image, en plan rapproché. Elle tourne le dos au psychanalyste, confiné à l'arrière-plan, qui ne détache pas son regard d'elle. Elle articule alors des paroles aligues tandis que ses bras et sa mâchoire sont pris d'incontrôlables secousses. Spectacle du corps, de la douleur, mais aussi d'un dérèglement physique et animique – pour employer un adjectif que Freud affectionnait tout particulièrement à la période où se situe le film – d'où va finir par émerger le désir. Contrairement aux séquences d'*Augustine* mentionnées plus haut, dans lesquelles le corps « hystérotisé » de la jeune femme se passe de mots, la parole ici peut circuler (tant bien que mal) entre les deux personnages, mais le contact par le regard est absent (entre les personnages, entendons-nous bien, il reste l'apanage du spectateur dans une mise en scène qui trouve de toute évidence sa source au théâtre). Le corps de Keira Knightley

rend ici bien compte de la désarticulation arythmique évoquée précédemment. Et bien que ce passage soit moins sexuellement explicite que lors des séquences de crise dans *Augustine* dont il a été question, il n'empêche que dans l'économie générale du récit du film de Cronenberg, c'est bien cette scène qui inaugure l'instauration du désir entre les deux personnages qui ne tarderont pas à devenir deux amants en proie à un érotisme sauvage dont le corps hystérique de la « patiente » aura été le déclencheur.

Remarques finales

Dans ces pages, nous avons tâché de mettre en évidence la capacité de l'hystérie proto-cinématographique à se muer en un spectacle du mouvement et du regard dans lequel peut venir s'immiscer le désir. Nous avons également tenté, à l'aune de quelques titres récents, d'aller un cran plus loin en liant à la question de la spectacularisation celle de l'érotisation. Malgré l'importance accordée par Charcot à l'iconographie de l'hystérie, notamment par le travail photographique qu'il mit en œuvre à la Salpêtrière, il semble qu'il manquait encore à celle-ci la capacité de mouvement que le cinéma lui apportera dans un deuxième temps, tout en s'emparant de la pathologie et en la faisant disparaître tout en recueillant ses symptômes¹⁰. Rappelons que l'hystérie comme pathologie psychiatrique disparaîtra des manuels de diagnostics en 1952, mais que son déclin débuta dès le début du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire dès que la psychanalyse en fit son objet et déplaça sa réalité nosologique du neurologique au psychologique. En nous inscrivant dans l'axe de la thèse d'Emmanuelle André – qu'en dernier lieu nous ne partageons que partiellement, tant elle semble parfois encline à faire de l'hystérie la matrice de toute la création cinématographique – nous avons pu observer que l'image hystérique était porteuse d'une arythmie essentielle à la mise en scène du corps, sensible dès le cinéma des premiers temps.

Jocelyn DUPONT

¹ Roland Jaccard, *La Folie*, Presses Universitaires de France, p. 73.

² Joris-Karl Huysmans, *En rade*, Gallimard, p. 832.

³ *Ibid.*, p. 833.

⁴ Emmanuelle André, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e-XX^e siècle)*, Presses universitaires de Rennes, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ Le Quotidien de Turin, 9 février 1908. Texte consultable à l'adresse internet suivante : http://archivescinereel.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=2548 (dernière consultation le 20 avril 2015).

⁸ Emmanuelle André, op. cit., p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.