



Focales

2 | 2018

Le recours à l'archive

Jean-Robert Dantou. L'air de rien

Philippe Bazin

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2118>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Philippe Bazin, « Jean-Robert Dantou. L'air de rien », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13/06/2018, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2118>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Jean-Robert Dantou. L'air de rien

Philippe Bazin

En 2015, Jean-Robert Dantou a publié un livre manifeste [1], avec l'anthropologue Florence Weber, spécialiste de la méthodologie de l'enquête de terrain. Alors que Jean-Robert Dantou a étudié la photographie à l'École Louis Lumière (à dominante très technique), après avoir tâté du photoreportage pendant quelques années, il a éprouvé le besoin de fonder autrement sa pratique photographique. Pour ce faire, il a suivi un Master en sciences sociales dirigé par Florence Weber. Insatisfait de l'usage fait par la presse de ses photographies, il accepte alors de travailler avec l'anthropologue, malgré les doutes et les difficultés que cela entraîne : « J'avais l'intuition qu'il était possible de travailler ensemble, malgré l'absence de modèle économique existant et malgré les obstacles que j'avais rencontrés lorsque j'avais, au cours de mes études, tenté de mêler photographie et recherche, tentatives qui s'étaient toujours soldées par des échecs [2]. » Pendant trois ans, il participe au séminaire de recherche sur la santé mentale en France et fait de l'institution psychiatrique son terrain de travail, notamment dans un service fermé du Sud-ouest de la France où certains patients sont placés sous contrainte, enfermés par décision du Préfet. Plus tard, il intègrera un programme de recherche à l'invitation de sa professeure.

Un livre

Puisque c'est par un livre (auquel j'ai seulement contribué par le prêt d'une photographie) que j'ai découvert le travail de Jean-Robert Dantou, c'est par cet objet singulier et remarquable qu'il me semble nécessaire de débiter. Remarquable, car la présentation du travail réalisé conjointement par les deux auteurs pendant plus de trois ans déploie une esthétique singulière et minutieusement établie, sur le plan scientifique et plastique. Remarquable aussi, par la qualité de la réflexion que Jean-Robert Dantou engage sur le sujet avec une grande modestie. En effet, le photographe développe, à travers une étroite relation des textes et des photographies, toutes les questions esthétiques, scientifiques et éthiques qui se posent à un photographe documentaire intervenant dans un milieu médical aussi lourd que le service psychiatrique fermé. À cette fin, il ne s'est pas contenté d'obtenir l'autorisation de photographier dans un tel service ; il l'a fait par le biais d'une intégration à un séminaire de recherche pluridisciplinaire déployé sur la question de la santé mentale en France. Ce séminaire incluait des anthropologues, des juristes, des sociologues, des historiens, des économistes... et un photographe ; il était financé entre autres par la Caisse Nationale de Solidarité pour l'Autonomie. Ainsi, toutes les questions que la photographie posait aux chercheurs étaient débattues, au côté des questions médicales, éthiques et méthodologiques, chacun mettant « sur la table » les résultats et l'avancement de son travail de terrain.

Le livre donne accès à cette recherche au sein du cahier final intitulé « Documents de recherche ». Mais ce dernier est précédé de trois cahiers qui présentent « trois dispositifs photographiques

1. Florence WEBER et Jean-Robert DANTOU, *Les Murs ne parlent pas*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2015, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 74.

pour une enquête en psychiatrie ». Chacun d'entre eux met en relation des photographies et des textes qui peuvent prendre diverses formes, telles qu'un entretien entre Florence Weber et Jean-Robert Dantou sur les portraits, une narration de l'histoire des patients devant leurs « objets seuils » ou un commentaire précis, sans émotion débordante, de Jean-Robert Dantou, tiré de son journal de travail en service fermé. Avec force, sont exprimés les problèmes qui sont posés au photographe par sa démarche : pour le dire autrement, qu'est-ce qui est photographiable en un tel contexte ?

Enfin, deux entretiens à trois voix (avec Christian Caujolle) permettent de reconstituer le cheminement concret de l'expérience, depuis ses origines : on y comprend comment les chercheurs ont dû intégrer le photographe comme un égal, alors qu'au départ il lui était demandé de participer à la communication et à la diffusion de leurs résultats : « Nous avons cessé de concevoir le travail photographique de Jean-Robert comme un outil de diffusion de nos résultats pour intervenir dans le débat public. Parce qu'il menait ses enquêtes parallèlement à celles des autres chercheurs, il est devenu un membre à part entière de l'équipe [3]. »

Les trois parties du livre développent des univers photographiques très différents plastiquement, des photographies d'objets (première partie : « Objets sous contrainte »), des portraits (seconde partie : « Psychadascalies »), des détails de lieux (troisième partie : « Hôpital Bellevue ») ; pourtant on aperçoit vite comment chacune des parties contamine les autres : des portraits figurent dans la troisième partie, ainsi que des objets ; des portraits apparaissent aussi dans la première partie du livre, mais insérés dans le contexte de l'entretien, plutôt que dans le portfolio à proprement parler, etc.

La première partie, « Objets sous contrainte », montre un ensemble de trente-six photographies d'objets sur fond neutre blanc. Tous les objets ont un statut équivalent : ceux que fabriquent au long cours les prisonniers durant leur détention [4], ceux qui sont travaillés et rassemblés à propos de la question de l'exil [5], ou encore ceux qui sont détournés ou produits par des grévistes [6] pendant les mois de lutte sociale. Ces objets ont une histoire sans laquelle ils seraient incompréhensibles ; chaque photographie est donc accompagnée d'un texte qui donne sa pertinence à l'objet et ajoute un retrait « clinique » au dispositif de représentation. Jean-Robert Dantou explique comment et pourquoi il a entamé cette série qui inaugure le livre, après avoir parlé avec Agathe de son mari qui cassait tout à la maison : « Cette brosse à dents tordue, objet d'un quotidien qui se fissure, est un déclencheur : c'est en la voyant qu'Agathe décide de convaincre son mari d'aller avec elle aux urgences psychiatriques. C'est en la découvrant que je décide de suivre cette piste d'objets que j'appellerai plus tard des "objets seuils", objets de frottement [7]. »

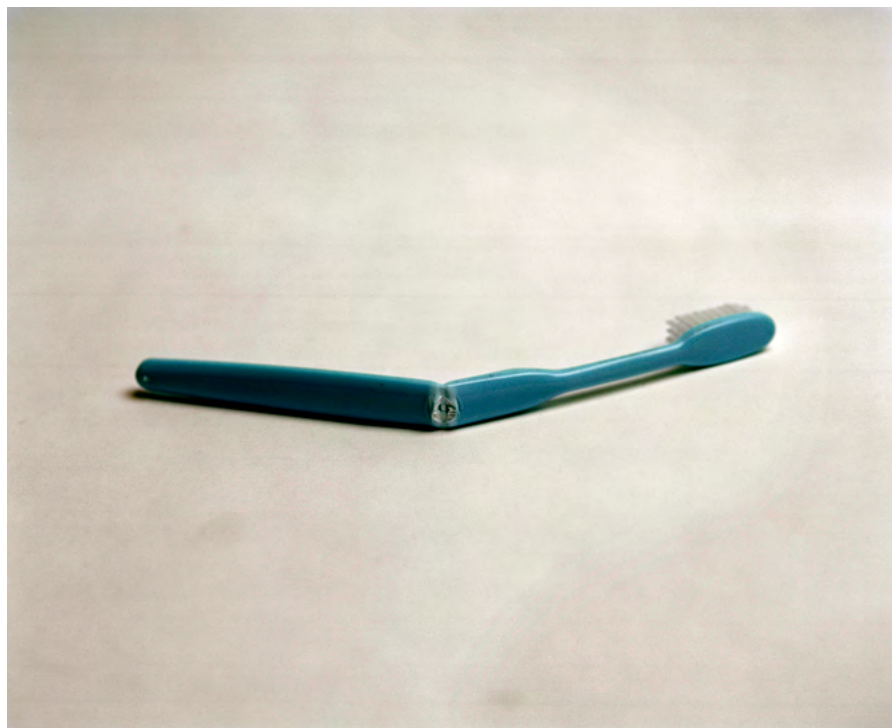
3. *Ibid.*, p. 79.

4. Voir par exemple Wiame Haddad, exposition « Ceux qui restent », Derb Moulay Cherif, The Greenhouse Program, Casablanca, mai 2016 : <<http://www.atelierobservatoire.com/single-post/2016/05/13/Ceux-qui-restent-The-Greenhouse-Casablanca>> consulté le 6 décembre 2017.

5. Voir le travail d'Alexandra Galitzine-Loumpet, dans le cadre du programme de recherche *Non-lieux de l'exil*, le site Displaced objects : <<https://displacedobjects.com/>> consulté le 6 décembre 2017.

6. Voir par exemple Jean-Luc MOULÈNE, « 40 objets de grève », *La Nouvelle Vie Ouvrière*, n° 3057/107, 24 mars 2003.

7. Florence WEBER et Jean-Robert DANTOU, *Les Murs ne parlent pas*, op. cit., p. 10.



› Jean-Robert Dantou, « La Brosse à dents d'Agathe, 2012-2014 » © Jean-Robert Dantou.

La deuxième partie poursuit une démarche qui n'est pas très éloignée sur le plan formel. Jean-Robert Dantou décide de faire des portraits photographiques qui mêlent « résidents et professionnels » de manière indifférenciée. Là encore, le protocole est bien délimité : les personnes sont prises sur fond noir, au flash, Jean-Robert Dantou ayant reconstitué dans les sous-sols de l'établissement un studio de prise de vue. Vingt portraits sont présentés dans le livre ; l'accent est mis sur le clair-obscur, de sorte que ces photographies se placent avec insistance dans la perspective du portrait photographique classique, où les jeux de lumière et d'ombre cherchent à révéler une intériorité. Les choses ne sont pas aussi simples ; mais, dans un premier temps en tout cas, on observe que Jean-Robert Dantou crée un dispositif qui annule les effets de hiérarchie, demandant par exemple à chacun d'enlever les bijoux et accessoires marqueurs de condition sociale, demandant aussi à tous de choisir un vêtement sombre à la place des vêtements usuellement portés dans le service : « Choisis un pull dans la penderie. Enlève ta bague et tes boucles d'oreille [8]. » Il retrouve là la démarche de Nadar au XIX^e siècle quand il cherchait à faire disparaître le corps de ses modèles au profit de l'expressivité de leurs visages. Jean-Robert Dantou joue sur un autre paramètre, lors de la séance de prise de vue : la cadence des photographies et le partage de celles-ci avec le sujet photographié : « Je dirige les cinq premières, tu diriges les cinq suivantes [9]. » Une telle procédure rappelle le protocole employé par Thomas Ruff, mais de manière inversée dans le sens de la déprise de pouvoir sur le modèle : « Pendant les cinq premières prises, je n'ai pas besoin de mettre un film dans l'appareil. Parce que la personne n'est pas angoissée mais

8. *Ibid.*, p. 137.

9. *Ibid.*

déconcentrée. Les flashes se mettent tout juste à crépiter, c'est une situation nouvelle. La bonne photo se trouve parmi les cinq prises suivantes [10]. » note Thomas Ruff.

À l'issue de cette expérience, lorsqu'un patient se conforme trop à l'image qu'on attend du fou, cela perturbe le photographe : « Lorsque j'avais récupéré les photos au labo, j'avais sous les yeux une photo de fou. Antoine en photo ne correspondait pas à Antoine en vrai, sa photographie représentait mal sa personne. C'était l'une des raisons pour lesquelles j'avais laissé les portraits de côté, je me sentais piégé [11]. » C'est ainsi que c'est Antoine, un malade, qui apprend à Jean-Robert Dantou à faire un portrait en milieu psychiatrique :

Je comprenais soudain que je pouvais, tout simplement, photographier Antoine comme un chef d'entreprise. Je retrouve aujourd'hui mes notes de décembre 2013 : « Un an pour comprendre que l'on peut photographier les "fous" comme des hommes. » Ce jour-là, j'ai donc demandé à Antoine de bouger une épaule, d'avancer un pied, de regarder vers l'objectif, et il s'est mis à redresser ses épaules, à soutenir mon regard, nous étions deux à nouveau, malgré l'appareil, qui n'était plus une arme braquée sur lui, mais qui était soudain devenu autre chose. Il y avait entre lui et moi une tension, une fierté, un équilibre [12].

Florence Weber elle-même conclut sur le paradoxe construit par cet ensemble de portraits, très dirigés et mis en scène, tout en libérant le sujet de sa gangue de fou : « C'est pourquoi il y a à la fois une telle pudeur et une telle tendresse dans tes photographies : ta conception de la science [...] ne consiste pas à réduire les humains à des objets, mais pas non plus à rester englué dans les relations au point de ne pas pouvoir les "refroidir" pour les étudier [13]. »

10. Thomas RUFF, in *Contacts*, réalisation Jean-Pierre Krief, Paris, La Sept ARTE/CNP/KS Visions-France, 1997.

11. Florence WEBER et Jean-Robert DANTOU, *Les Murs ne parlent pas*, op. cit., p. 143.

12. *Ibid.*, p. 144.

13. *Ibid.*, p. 149.



› Jean-Robert Dantou, « Psychadascalies, 2013-2015 » © Jean-Robert Dantou.

La troisième partie prend la forme d'un journal très maîtrisé mêlant textes et photographies, qui aborde une question centrale pour le projet : dans un univers psychiatrique fermé, qu'est-ce qui est photographiable ? C'est à partir d'expériences concrètes que le travail se construit, le

photographe posant régulièrement la question et les réponses variant selon qu'il s'agit d'un résident ou d'un professionnel, et dans ce cas selon le niveau hiérarchique de la personne. Mais la question est aussi discutée en séminaire de recherche. Ainsi Jean-Robert Dantou fréquente-t-il entre février et juillet 2014 différentes réunions d'équipe, aussi bien en hôpital psychiatrique qu'à l'ENS. Les employés demandent souvent à ce que soient prises des situations mettant en exergue les manquements de l'institution (une porte qui ouvre sur un vide, du fait d'une erreur architecturale) et les difficultés à respecter des règles très contraignantes et fatigantes tout au long d'une journée de travail (la serviette qui coince une porte qui devrait rester fermée à clé). Dix visages sont reconnaissables, les autorisations ayant été négociées en dehors de l'établissement et discutées en réunion de séminaire :

Marion et Emmanuel ont accepté d'être reconnaissables dans le livre et de figurer sous leurs vrais prénoms [...]. Pour elle, cela a simplement signifié de signer une autorisation de droit à l'image. Pour lui, j'ai dû obtenir son autorisation, celle de son tuteur – son frère en l'occurrence – ainsi que l'autorisation de l'hôpital. Une diffusion de ce type est extrêmement rare [14].

Entre une professionnelle et un résident, les conditions de droit d'auteur sont très différentes, et cette question est discutée dans les deux types de réunions, souvent avec des arguments divergents.



› Jean-Robert Dantou, « Le Torchon coincé dans la porte, 2014 » © Jean-Robert Dantou.

14. *Ibid.*, p. 256.

Photographie et psychiatrie – contextes et historiques

D'emblée, Jean-Robert Dantou fait part tout à la fois de connaissances dans ce domaine de la photographie, et des limites de ces dernières. Il livre tout à trac quelques noms connus d'un public averti sur le sujet : « Je me plonge donc assez rapidement dans ce que je connais : *San Clemente* de Depardon, les carnivals de Diane Arbus, *Toujours ou jamais* de Marc Patout, *Inger Har Sett Allt* d'Anders Petersen, *L'Unité 81* de Mary Ellen Mark. Ce sont mes références lorsque je commence ce travail [15]. »

Ailleurs, il reproduit, sans les commenter, des illustrations qui donnent plus de profondeur historique à sa réflexion. On peut ainsi croiser une page de *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* datant de 1889 [16], une autre de *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* de 1878 associée à des photographies d'Anders Petersen tirée de *Ingers Har Sett Allt* (1995) et de Jean-Louis Courtinat résultant d'une capture d'écran datant de 2008 [17]. Diane Arbus, bien sûr, est convoquée avec ce que Jean-Robert Dantou appelle ses « carnivals », alors qu'il s'agit en fait d'une photographie résultant d'un séjour de deux semaines dans un asile du New Jersey durant l'été 1969 ; cette vue est placée au-dessus d'une de mes photographies de la série *Aliénés* (1990-1993), réalisée dans l'un des douze asiles hérités du XIX^e siècle et subsistant encore en France à ce moment-là.

Jean-Robert Dantou rend également compte de la manière dont il a mis en œuvre son atelier de portrait en service fermé, proposant aux résidents et aux professionnels une bibliographie. Les couvertures de certains ouvrages sont reproduites dans son livre : *Invention de l'hystérie* de Georges Didi-Huberman [18], *San Clemente* de Raymond Depardon [19], *Femmes algériennes* de Marc Garanger [20], *In The American West* de Richard Avedon, *Act* de Denis Darzacq et *Sans titre* de Diane Arbus [21]. La sélection va de livres de portraits réalisés en contextes extrêmement différents à un livre portant sur l'histoire de l'hystérie, d'un ouvrage sur la guerre d'Algérie à d'autres sur le middle ouest et l'ouest américain. Cet ensemble interroge sur la variété immense de ce qu'on appelle « folie », en partant d'expériences photographiques très différentes, menées autour de ce mot uniformisant et réducteur. En effet, quoi de commun entre un travail fait dans un service psychiatrique spécialisé dans l'anorexie des adolescentes, la question de l'hystérie au XIX^e siècle, des portraits forcés pendant la guerre d'Algérie à des fins de contrôle des populations autochtones, des images de subalternes éprouvant une vie dure et délabrée en Amérique, des asiles qui n'ont rien de commun avec un service psychiatrique, etc. Un amalgame est, de fait, depuis longtemps alimenté par différentes réalités pour lesquelles il paraît ici important de donner certaines précisions.

En ce qui me concerne, je n'ai jamais photographié en service psychiatrique, mais dans l'un de ces lieux, héritiers des asiles dont l'histoire a été établie par Michel Foucault [22]. Le contexte

15. *Ibid.*, p. 82.

16. *Ibid.*, p. 80.

17. *Ibid.*, p. 83.

18. *Ibid.*, p. 86.

19. *Ibid.*, p. 87.

20. *Ibid.*, p. 150.

21. *Ibid.*, p. 151.

22. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

de mes photographies est donc un véritable dépotoir, sans médecin, encore moins le moindre psychiatre, où il est clairement jugé qu'il ne sert à rien de traiter les affections organiques dont souffrent les résidents. Ce que montre l'incroyable strabisme convergent dans la photographie (dont je suis l'auteur) que Jean-Robert Dantou a choisie pour son livre, alors que le modèle essaie manifestement de donner le meilleur de lui-même pour la prise de vue. En 2002, alors que je réalisais ce travail photographique, le directeur m'informa de la décision départementale de réduire le budget de fonctionnement de l'institution de dix pour cent, ce qui revenait à laisser pour compte cent dix des onze-cents pensionnaires ! Une telle décision, ici prise dans l'inconscience, m'en rappelait d'autres, prises pendant la seconde guerre mondiale en France, où on laissa mourir consciemment des dizaines de milliers de personnes semblables [23]. Réduits à des signes administratifs, les aliénés sont fragiles dans une société qui les ignore souvent. Retirés de la visibilité collective, ils sont absents de la conscience collective. J'espérais alors leur redonner, par la photographie, une présence qui me semble vitale à la définition de notre propre normalité et à la constitution du sentiment de l'altérité.

Pour remonter dans l'histoire de la photographie, signalons le travail réalisé par Richard Avedon en 1963 dans le sud des États-Unis (les légendes mentionnent le terme *asylum*) ; Jean-Philippe Charbonnier en France à la même époque ; Alfred Eisenstaedt en 1938 au New York Mental Hospital ; August Sander au début des années 30 en Allemagne, alors que, peu après, le pouvoir nazi entame la destruction systématique des anormaux ; Lewis Hine dans un asile du New Jersey (peut-être le même que celui qui intéresse Diane Arbus) dans les années 20. Ainsi, immense est la variété des lieux, des époques, des manières dont la société cherche à régler ses rapports avec les mondes de la maladie psychiatrique, du désordre mental profond et chronique, des anomalies génétiques (mongolisme), des anomalies organiques de naissance (liées par exemple en France à l'alcoolisme ou aux naissances forcées en dépit des menaces de fausses couches, dans un contexte religieux), des maladies neurologiques organiques longtemps rattachées à la « folie » (épilepsie), des vagabonds arrêtés sur la voie publique et enfermés à l'asile jusqu'au XIX^e SIÈCLE ; ajoutons toutes les situations évoquées au fil des siècles par Michel Foucault pour aller jusqu'aux origines de l'enfermement des lépreux au Moyen Âge. Car c'est depuis ce moment-là qu'en raison de leur face hideuse, l'enfermement devient progressivement la règle : sur la figure des fous se transfère l'effroi, justifiant leur enfermement, ce que Jehan Bodel, ne voulant faire tort par sa figure tordue, qualifie pudiquement de « congé » :

il est juste que je sollicite de chacun
un cadeau que personne ne peut me refuser :
la permission de prendre congé, avant qu'on me bannisse,
car déjà, je crains de leur causer du tort [24].

Le contexte de réalisation des photographies de Jean-Robert Dantou mérite d'être pris en compte, alors qu'il n'en parle quasiment pas dans son livre. En novembre 2008, un étudiant décède, après avoir été poignardé en pleine rue au centre de Grenoble par un malade mental « échappé » de l'hôpital psychiatrique. Ce fait divers est complaisamment relayé par les médias qui le montent

23. Jean-Robert Dantou cite, à ce sujet, Isabelle VON BUELTZINGSLOEWEN, *L'Hécatombe des fous, la famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation*, Paris, Aubier, 2007.

24. Jehan Bodel, *Les Congés*, entremis de l'ancien français par Sylvie Nève et Jean-Pierre Bobillot, avec sept images de Marc Trivier, Douchy-les-Mines, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1993.

en épingle. Débute alors une salve de campagnes contre la psychiatrie, la psychanalyse, certains traitements corporels réservés aux autistes, qui vont durer plusieurs années et dont on perçoit rétrospectivement la volonté de dé-crédibilisation qu'elle sous-tendait à l'égard de certaines professions ou de certains protocoles de traitement. En jeu, un renforcement en France du DMS et de ses protocoles chimiques favorables à l'industrie pharmaceutique multinationale, la criminalisation des malades psychiatriques qui feront un retour en masse dans les prisons alors que les services psychiatriques se vident et sont privés de crédits. Tout cela dans le contexte plus large de la réduction des services publics sociaux et d'un contrôle policier accru à l'encontre de la population en général, dont on a vu récemment un aboutissement par l'entrée dans le droit commun de l'« état d'urgence ». En 2008, le Président en exercice déclarait souhaiter « le dépôt d'un projet de loi réformant l'hospitalisation psychiatrique d'office en réservant aux préfets ou à la justice les autorisations de sortie [25] » et envisageait des mesures visant à augmenter le pouvoir policier et judiciaire sur les malades, au détriment de l'avis des psychiatres. Un psychanalyste, parmi d'autres, tenta une réponse salutaire au discours du Président [26]. Un transfert de crédits s'est alors opéré vers l'univers carcéral au détriment du traitement des malades, à moins que les services psychiatriques ne se plient à leur nouveau rôle carcéral [27]. Voici l'arrière-plan sur lequel s'inscrit le programme de recherche sur la santé mentale en France dans ces années-là.

Modalités de représentation de la folie

Jean-Robert Dantou perçoit parfaitement le problème que pose la représentation des fous à notre époque, dans la mesure où elle s'inscrit dans une histoire chargée : « En dehors de quelques travaux, dont celui de Marc Pataut est un bon exemple, les photographes renvoient toujours de la folie l'image d'une grande violence, physique ou symbolique, et il est rare de trouver des exemples évitant le piège du spectaculaire [28]. » Et il ajoute par ailleurs, précisant le fond de problème : « Dans le contexte actuel, je ne peux m'empêcher de penser que des travaux photographiques qui ne regardent que le moment de la crise contribuent à stigmatiser, malgré la volonté de leurs auteurs, les personnes décrites comme souffrant de troubles psychiques [29]. » On le voit, ces deux passages pointent les questions du spectacle et de la représentation du moment de la crise. On peut constater que Jean-Robert Dantou, conscient de ses moyens photographiques et du contexte institutionnel dans lequel il travaille, évite totalement ces deux écueils.

En 1887, Charcot et Richer publient *Les Démoniaques dans l'art* [30], qui illustre ce que refuse précisément Jean-Robert Dantou. Les auteurs se réfèrent pour corroborer leur recherche à des

25. *Le Point.fr* du 2 décembre 2008 : <<http://www.lepoint.fr/actualites-societe/2008-12-02/sarkozy-lance-la-reforme-l-hospitalisation-psychiatrique/920/0/296389>> consulté le 7 décembre 2017.

26. Docteur Michael GUYADER, 29 décembre 2008 : <<https://sarkopitheque.wordpress.com/2008/12/29/sarkozy-et-la-psychiatrie-lettre-ouverte-au-president/>> consulté le 7 décembre 2017.

27. Voir Christiane VOLLAIRE, *Prendre soin : contre qui* : <<http://journals.openedition.org/appareil/2346#article-2346>> consulté le 8 décembre 2017.

28. Florence WEBER et Jean-Robert DANTOU, *Les Murs ne parlent pas*, op. cit., p. 82.

29. *Ibid.*, p. 85.

30. Jean-Martin CHARCOT et Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887.

dessins et des photographies. Un curieux système de validation réciproque du concept d'hystérie est mis en place, comme le souligne Georges Didi-Huberman :

Charcot nous dit en substance : « J'ai retrouvé l'hystérie dans l'histoire et dans la peinture. La démoniaque de Rubens n'est qu'une preuve par l'image de la pertinence et de la pérennité d'un concept clinique que j'ai explicité, *l'hysteria major*. La preuve que je n'invente pas l'hystérie, c'est que je la retrouve chez Rubens, au musée de Vienne, après l'avoir photographiée sur le vif à l'hospice de la Salpêtrière. » La peinture figurative serait donc quelque chose comme la preuve supplémentaire et irréfutable de l'existence nosologique d'un concept [31].

Dans ce système, c'est l'acmé de la crise qui constitue le pilier principal – comme le montre l'œuvre à laquelle se réfère Charcot – le moment le plus spectaculaire, propre à provoquer le plaisir des voyeurs. À la même époque, la foule se presse aux leçons du mardi de Charcot à la Salpêtrière, où il produit notamment Augustine qui rejoue ses crises, pour le public, se conformant à l'image photographique, préalablement elle-même validée par la référence à Rubens. Il y a bien sûr les poses du corps, mais aussi et surtout l'expressivité pour le moins inquiétante du visage. Une plastique du visage démoniaque (hystérique) s'instaure, les yeux révoltés vers le haut, la bouche tordue, le front déformé par les contractures, etc. Comme le souligne Didi-Huberman, « qu'il s'agisse de la planche synthétique de *Études cliniques* de Richer ou de la série des figures que proposent *Les Démoniaques dans l'art*, on s'aperçoit que le "type iconographique" ferait plutôt système ou série avec la peinture baroque [32]. » C'est donc à un processus proprement « réactionnaire » que se livre Charcot, quand il convoque la peinture baroque et sa gestuelle dans sa complétude, avant sa remise en question par le regard porté sur le corps au XIX^e siècle industriel. Il y a dans le mouvement de Charcot une visée antimoderne que pointe Didi-Huberman : « L'aporie consiste notamment dans le fait que, pour pouvoir produire une image du symptôme [...] il fallait immobiliser, contraindre la patiente dans une camisole qui, en retour, ne laissait plus visible qu'une simple protension du visage, un cri [33]. » En effet, pas de prise de vue sans pause photographique, ni pose, ce qui contrevient à l'idée d'une saisie instantanée du mouvement de la crise ainsi que d'une focalisation possible sur le visage. La gesticulation produit l'infigurable. Un moment de stase, de fixité du corps, est indispensable, même au moment où l'instantané photographique devient courant dans les années 1880 (pour ses fausses chronophotographies de la crise, Albert Londe admettait lui-même la nécessité de la pose). Au fond, il manque l'indispensable, mais aussi l'impensable, alors qu'à la lecture de *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, le lecteur suit à longueur de pages les suggestions sexuelles d'Augustine et de ses voisines de chambre. Philippe Sollers précise : « L'intuition de Charcot et Richer, ici, touche à la fulguration géniale : tout y est, sauf l'essentiel, à savoir la mise à plat du sexe. On voit bien se dessiner ce qu'il en est de l'accès sexuel mais l'impensable, ici, est qu'il s'agisse d'une réponse. À quoi ? C'est toute la question [34]. »

31. Jean-Martin CHARCOT et Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, nouvelle édition augmentée d'une introduction de Pierre FÉDIDA et d'une postface de Georges DIDI-HUBERMAN, Paris, Macula, 1984, p. 127.

32. *Ibid.*, p. 159.

33. *Ibid.*, p. 150.

34. Philippe SOLLERS, « L'Hystérie a toujours raison », préface à *Le Indemoniate nell'arte*, Lazzate, Spirali, 1980.



► John Scarlett Davis, étude pour « La possédée », fac-similé d'une lithographie (circa 1830) d'après Rubens (1620), Musée d'histoire de l'art de Vienne, Autriche. Reproduite par Charcot et Richer dans *Les Démoniaques dans l'art*.

Il aurait fallu que Charcot et Richer se retournent sur l'histoire de l'art de leur siècle et prennent en compte les extraordinaires peintures de Théodore Géricault, connues sous le nom de *Monomaniaques*. Soixante ans avant Charcot, Géricault avait par avance répondu à la question de la nature de notre rapport aux fous, en se refusant à faire des monomaniaques des objets d'études, aussi bien picturaux que médicaux. L'histoire de ces cinq tableaux a été beaucoup commentée : ils seraient dix, mais on n'en a retrouvé que cinq, un médecin aliéniste les aurait commandés à Géricault, mais rien n'en atteste comme le souligne Régis Michel, alors que l'aliéniste débutait à peine sa carrière : « Les fous de Géricault sont des monomanes. C'est même notre seule certitude [35]. » Pourtant, vers les années 1840, ils réapparaissent ; ils sont documentés et présentés au public ; le musée du Louvre refuse de les acquérir tous ensemble, n'en choisissant qu'un seul. Pour Henri Zerner, ces cinq toiles sont des chefs-d'œuvre :

Ces tableaux constituent le point culminant des portraits de Géricault. Ils ont l'air de portraits dans la mesure où les fous sont des personnes individualisées. Mais ce ne sont pas des portraits au sens conventionnel du terme : ils ne sont pas faits pour commémorer les individus représentés mais pour étudier leurs symptômes et nous communiquer l'intensité de ce qu'ils ressentent [36].

Plutôt que de retourner à l'âge baroque ou à des périodes historiques antérieures, Zerner montre l'absolue nouveauté de la proposition de Géricault, focalisant sur la modernité du peintre :

35. Régis MICHEL, *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard/RMN, « Découvertes », 1992, p. 120.

36. Henri ZERNER, *Géricault*, Paris, Éditions Carré, 1997, p. 39.

Il a détourné le portrait de sa fonction traditionnelle à ses fins propres pour en faire un moyen d'expression nouveau : un genre à lui [...]. C'est dans le cadre de cette recherche qu'on peut le mieux comprendre les tableaux d'aliénés. Eux aussi sont des portraits sans en être, des portraits transgressifs [37].

Il ajoute, afin d'enfoncer le clou :

La série des Fous est l'aboutissement de toute cette recherche, le point culminant de cette longue suite de toiles où Géricault s'interroge lui-même en scrutant le regard des autres. Malgré leurs différences de dimensions, ces cinq tableaux constituent véritablement une série, un tout. Par l'effet cumulatif, Géricault parvient à une puissance expressive qui est nouvelle ; il réussit à faire une œuvre monumentale sans recourir au grand format de la peinture historique. C'est encore pour lui une façon de peindre l'histoire, mais une autre histoire, fragmentée, sans événements, sans héros : une douloureuse histoire de la conscience moderne [38].

Ainsi, la série, la fragmentation, cinq parties formant un tout, le petit format, l'absence de héros fût-ce même le peintre, toutes ces caractéristiques font rupture dans l'histoire de l'art avec ce que l'on savait du portrait et, en cela, ils installent la modernité.



› Théodore Géricault, *Monomanie du vol* (1822), Musée des Beaux-arts de Gand, Belgique.

Pour en revenir à Jean-Robert Dantou, il semble que les *Psychadascalies*, ces portraits de résidents et professionnels réalisés en service psychiatrique, s'inscrivent dans la filiation de Géricault, dans les attitudes comme dans les formes. Car ce sur quoi reposent ces deux ensembles de « portraits » – qu'il faudrait pouvoir appeler autrement – c'est leur commun attachement à rendre l'air des modèles. Quelque chose d'indéfinissable, de difficile à dire, qui émane des images dans

37. *Ibid.*, p. 86.

38. *Ibid.*, p. 87.

la profondeur de leur vérité, une consubstantialité du référent à sa forme, ce qui trouble aussi Régis Michel devant les œuvres de Géricault : « Ces portraits de fous créent un genre nouveau, non sans paradoxe : la peinture des profondeurs. Vision de l'invisible [39]. » C'est donc le registre de la monstruosité, de l'effet de peur, de la grimace, de la réduction à l'objet, que Géricault, puis Jean-Robert Dantou contestent radicalement. Jean Sagne précise : « Il y a bien, dans cette expérience picturale volonté de transcription qui est celle d'un réalisme exigeant et contestation d'une image de la folie qui placerait l'homme en dehors de l'humanité [40]. » Et cette exigence trouve sa concrétisation dans le regard, à la fois celui que nous portons sur eux, et celui qu'ils portent sur nous, instaurant un silence dont la profondeur donne à penser en son for intérieur plutôt qu'à s'effrayer – soit ce que Morad Montazami a nommé les subjectivités silencieuses :

Le regard déviant des Monomanes, quant à lui, échappe par deux fois : à la loi psychologique du portrait de peinture pour l'histoire de l'art et à la loi psychiatrique du tableau symptomal pour l'histoire de la clinique. Il synthétise et dévoie, d'un coup d'œil, les deux à la fois, déviant vers un autre lieu. Non pas le lieu commun des rapports entre folie et romantisme, mais celui hétérodoxe des subjectivités silencieuses [41].

Cette attention à l'air, constitue l'air de rien le fondement de la perception de l'altérité, ce que Rousseau nommait à son époque la pitié, concept depuis dévoyé, mais que Christiane Voltaire a su remettre à l'ordre du jour. Rousseau fait apparaître ce concept en 1753, dans la préface du *Discours sur l'origine de l'inégalité* [42]. Procédant à la recherche d'un retour au primitif, non à l'archaïque, Rousseau tend à réformer la décadence dans laquelle se trouve cette idée de pitié. Christiane Voltaire le précise,

[L]a pitié n'y apparaît donc ni comme une obligation morale, ni comme une vague effusion liée aux aléas individualisés du sentiment [...] mais véritablement comme un déterminant des opérations de l'âme humaine : une disposition élémentaire qui conditionne les comportements du sujet et le rend opérationnel, c'est-à-dire susceptible de réaction au monde et d'action sur lui [43].

La pitié agit comme principe fondateur, avec l'amour de soi, antérieur à la raison, comme intérêt « à notre bien-être et à la conservation de nous-même [44] ».

Inscrits dans un mouvement de pitié, ces portraits sont avant tout des miroirs de nous-mêmes, montrant en quelque sorte combien l'existence de ces gens, au contraire d'être en dehors de l'humanité, est nécessaire à notre survie. Plus encore que sur ce concept de pitié, j'aimerais finir sur ce que rappelait Robespierre :

Établir un système qui rend absolument incertains et précaires l'existence et les droits de tous les citoyens, sous le prétexte de mettre quelques-uns d'entre eux hors d'état de nuire aux autres, c'est

39. Régis MICHEL, *Géricault, l'invention du réel, op. cit.*, p. 121.

40. Jean SAGNE, *Géricault*, Paris, Fayard, 1991, p. 268.

41. Morad MONTAZAMI, « Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art », *images re-vues*, novembre 2013.

42. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *Œuvres complètes*, Tome 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

43. Christiane VOLLAIRE, *Humanitaire, le cœur de la guerre*, Paris, L'Insulaire, 2007, p. 21.

44. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 126.

renverser tous les fondements de l'ordre social pour prévenir quelques-uns des délits qui pourraient contribuer à le troubler, c'est insulter ouvertement à la raison, à la justice et à l'humanité [45].

L'air de rien, dans un contexte où l'exercice de la loi se réduit trop souvent à sa dimension policière, Jean-Robert Dantou réitère, à point nommé, avec ses *Psychadascalies* l'essentielle contribution de Géricault et des Lumières à la réforme de nos rapports avec les « fous ».

L'auteur

Philippe Bazin est photographe. HDR en arts plastiques, il dirige à l'ENSA de Dijon – où il enseigne la photographie – le programme de recherche *Travail, migrations et ruralité* : il est membre du groupe de recherche EHESS/INALCO *Les Non-lieux de l'exil* et des conseils scientifiques des revues *Focales* et *Études balkaniques*. Ces dernières publications sont *Pour une photographie documentaire critique* et *Les Coupes* (2017), *John Brown's Body* (2016), *Reconstructions* (2014), *Le Milieu de nulle part* (2012).

45. ROBESPIERRE cité par Hélène JAEGER, *La Médecine psychiatrique dans la vie et l'œuvre de Géricault*, Thèse soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, 1966.