
H-France Review Vol. 17 (August 2017), No. 134

Jonathan W. Marshall, *Performing Neurology: The Dramaturgy of Dr. Jean-Martin Charcot*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. xi + 277 pp. Illustrations, tables, bibliography, and index. \$90.00 U.S. (hb). ISBN 978-1-1375-1761-6.

Review by Alexandre Klein, Université Laval (Québec).

Depuis l'étude fondatrice de Georges Didi-Huberman,^[1] parue pour la première fois en 1982, l'œuvre du neurologue Jean-Martin Charcot (1825-1893) a fait l'objet de nombreuses analyses, que ce soit autour de la question de l'hypnose,^[2] de la théorisation de l'inconscient,^[3] ou même des premiers pas de la gériatrie.^[4] Le travail de valorisation de ses archives, opéré depuis quelques années par l'Université Pierre et Marie Curie, ainsi que la récente numérisation de son fonds (<http://jubilotheque.upmc.fr/subset.html?name=collections&id=charcot>), ont en outre permis de relancer les études sur cette figure importante, bien que mal connue finalement, de la médecine française. La publication en 2013 par Catherine Bouchara de l'ouvrage *Charcot, une vie par l'image*^[5] magnifiait ce renouveau en œuvrant, sur la base d'archives inédites, à expliciter cette épistémologie singulière du neurologue au sein de laquelle l'image et l'esthétique prenaient une place particulière. C'est dans cette voie que s'inscrit également l'ouvrage de Jonathan W. Marshall paru l'année dernière chez Palgrave Macmillan.

Dans cet opus, intitulé *Performing Neurology: The Dramaturgy of Dr. Jean-Martin Charcot*, le chercheur, spécialiste de l'étude des arts et membre de la West Australian Academy of Performing Arts d'Edith Cowan University à Perth en Australie, interroge la dramaturgie inscrite au cœur du travail médical mené par Charcot tout au long de sa carrière. Loin de se limiter à la seule étude de l'hystérie, Marshall entend au contraire montrer que c'est l'ensemble de l'œuvre de Charcot qui repose sur une dimension théâtrale assumée, mais néanmoins problématique. La relation entre médecine et théâtre est en effet paradoxale, et si la mise en scène des malades a pu aider Charcot à clarifier sa modélisation des pathologies neurologiques, il est ainsi lui-même devenu l'acteur d'un système dramaturgique aux conséquences parfois éminemment pathologiques. Ce sont ces éléments que Marshall entend éclaircir par une analyse herméneutique—qu'il qualifie d'archéologie (p. 5) au sens foucauldien du terme—de la perspective de Charcot. Il souhaite, en analysant les travaux de Charcot, comme de ses élèves, « décrire les esthétiques performatives de la neuropathologie elle-même » (p. 7), et s'inspire pour ce faire tant des travaux de Didi-Huberman que de ceux de Judith Butler sur la performativité.

Après une brève introduction détaillant ses objectifs théoriques et ses engagements méthodologiques, Marshall aborde dans un premier chapitre (le chapitre deux) le rôle de la mise en scène dans la recherche de Charcot, ainsi que celui de l'hôpital de la Salpêtrière lui-même, où Charcot officiait, dans cette théâtralisation de son travail quotidien. Revenant tout d'abord sur la vie et la formation du neurologue, il rappelle comment son entrée dans le vieil hospice parisien marqua un glissement dans l'histoire de la psychiatrie française, tant ses méthodes tranchaient avec l'aliénisme de Jean-Étienne Esquirol (1772-1840). La neuropathologie charcotienne inversait en effet l'approche aliéniste traditionnelle en se concentrant d'abord sur les atteintes physiques afin de mieux cerner les pathologies mentales à l'œuvre ;

d'où l'intérêt marqué de Charcot pour le corps et ses chorégraphies pathologiques, et d'où l'organisation de son service autour de cette mise en scène du corps malade. Cela explique ainsi qu'il se soit rapidement équipé de matériel photographique et d'instruments de mesure permettant de saisir le corps dans sa vitalité et son mouvement. Il concrétisait, au sein même de l'institution, le développement d'un regard médical singulier que la fameuse *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1877-1880), puis la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918), inscriront définitivement dans l'histoire des sciences comme dans l'imaginaire collectif. Petit à petit, Charcot transforma donc le vieil hospice en un centre de neurologie moderne mondialement (re)connu, un Institut scientifique de pointe, où allaient pouvoir se déployer ses perspectives et se réaliser ses ambitions.

C'est ce que précise le chapitre trois qui décrit comment Charcot a rapidement investi l'espace de l'hôpital, en faisant construire de nouveaux travaux : des laboratoires, un amphithéâtre pour ses lectures, une unité d'ophtalmologie, une bibliothèque, mais aussi un musée et un laboratoire photographique. Il multiplia surtout les divisions thérapeutiques et diagnostiques spécialisées, organisant à l'aune des besoins de son épistémologie médicale. En multipliant les regards sur les malades, il entendait pouvoir déterminer avec plus de précision la singularité des entités pathologiques, établissant ainsi un archétype de chaque maladie à l'aune duquel il pourrait ensuite juger les autres malades. La comparaison du corps vivant avec cette image « parfaite » de la pathologie, réalisée sous la forme d'une mise en scène au cours des leçons semi-publiques qu'il donnait à la Salpêtrière, était au cœur de la démarche diagnostique de Charcot qui s'inspirait en cela, selon Marshall, du modèle platonicien des Idées décrit dans la fameuse allégorie de la caverne.

Comme le détaille le chapitre quatre, les leçons magistrales du vendredi après-midi et du mardi matin étaient donc le lieu même où s'opérait le travail diagnostique et donc scientifique de Charcot, le théâtre où prenait vie et corps la science neurologique du maître. Ce dernier les mettait donc soigneusement en scène, usant d'outils dramaturgiques spectaculaires afin d'amplifier l'aspect performatif de la présentation et de l'examen des malades. À la projection d'images s'ajoutaient des jeux de lumières venus soutenir les connaissances qu'il énonçait *ex-cathedra*, comme s'il s'agissait d'improvisation, alors même que le tout était finement préparé. L'amphithéâtre spécialement construit à cette fin, où se donnaient les leçons, était ainsi un véritable théâtre où le gratin parisien se pressait d'ailleurs chaque semaine. En parvenant ainsi à réconcilier « l'esthétique du théâtre et la nouvelle science de la neurologie » (p. 86), il fit de ses leçons l'indispensable complément à ses ouvrages publiés.

Le lien entre l'image et le corps vivant, entre le texte et le théâtre, que l'on retrouvera chez les élèves de Charcot, comme Paul Richer (1849-1933) ou Henry Meige (1866-1940), est étudié dans le chapitre cinq. Marshall note que les deux hommes développèrent chacun à leur manière ce lien entre art et science que Charcot avait initié, en déployant une esthétique proprement artistique du corps nu ou athlétique. À la croisée du scientifique et de l'esthétique, l'iconographie, notamment photographique, tenait ici lieu de médium entre le sujet vivant et son corps objectivé par un regard qui, s'il se voulait essentiellement médical, relevait également pleinement du domaine de l'art. D'ailleurs, Charcot et Richer n'hésitaient pas, selon Marshall, à s'inscrire dans la lignée des grands artistes du corps, dont ils étudiaient les œuvres à titre médical. Ils voyaient en effet, dans les représentations anciennes de certains fous ou de corps grotesques, les traces de maladies dont ils avaient, à l'aide de leurs sujets vivants, tracer les archétypes, et en particulier celui de la fameuse hystéro-épilepsie qui fait l'objet des chapitres six et sept.

S'il y a bien une maladie autour de laquelle s'est construit le théâtre neurologique de Charcot, c'est en effet cette grande hystérie dont il s'attacha à définir les stades et les caractéristiques. Marshall travaille ici à la réintégrer dans le contexte général de la performativité neurologique mise en acte par Charcot dans le reste de son œuvre. Il se penche tout d'abord sur la description qui en est donnée dans l'*Iconographie*, retraçant les scènes propres à la performance hystérique et la manière dont a pu être déterminée sa forme archétypale. Il s'interroge à cet égard sur l'obsession clinique, et presque « voyeuriste » (p. 149), qui conduisait Charcot et ses élèves à observer chaque signe clinique, à noter

chaque élément de ces corps qu'ils étudiaient, au point d'obtenir une description où le corps vivant lui-même avait finalement disparu au profit d'une image nosologique idéale. À la limite du pathologique, les médecins de la Salpêtrière semblaient eux aussi entretenir une certaine « idée fixe », hypnotisés qu'ils étaient, selon Marshall, par l'image de la maladie qu'ils entendaient construire, mais qu'ils ne parvenaient pas à totalement retrouver chez leurs malades. Il y avait au fond, et ainsi que le détaille l'auteur dans le chapitre suivant, un caractère proprement infectieux à cette grande hystérie que l'hypnose permettait de révéler. Les observateurs de ce spectacle étrange, où la maladie, la mise en scène médicale et la performance artistique étaient étroitement liées, risquaient eux-mêmes de basculer dans la névrose. Les exemples furent comme celui de Georges Gilles de la Tourette (1857-1904) qui, après s'être fait tiré dessus par une ancienne patiente et avoir fait une crise de nerfs au cours d'une représentation théâtrale, finit sa vie dans un asile, ou encore de ces malades qui tentaient de reproduire au mieux les stades de l'hystérie pour satisfaire le regard du maître, redoublant ainsi l'association traditionnelle entre hystérie et simulation.

C'est d'ailleurs cette contagiosité des performances charcotiennes qui sera au cœur des critiques faites au neurologue, notamment par deux de ses anciens élèves, le médecin et écrivain suédois Axel Munthe (1857-1949) et l'écrivain Léon Daudet (1867-1942), et sur lesquels revient Marshall dans le chapitre huit. Le premier dénonça, dans une perspective très platonicienne de l'image, le jeu d'apparence que constituaient les performances proposées, bien loin de la réalité pathologique. Il affirmait en effet que cela revenait à être complice d'un théâtre iatrogène et pathogénique. Léon Daudet s'inquiéta également de la synesthésie iatrogénique engendrée par ce type de spectacle. Il n'hésita d'ailleurs pas à dépeindre Charcot comme un animateur de foire, jouant des sentiments et des émotions des spectateurs qui venaient assister à ses représentations. Il rejoignait ainsi une critique classique de l'époque, qui s'amplifiera d'ailleurs avec l'arrivée du cinématographe,^[6] selon laquelle le spectacle de l'hypnose était mauvais pour les nerfs des spectateurs et conduisait à répandre dans la société ces mêmes pathologies qui étaient mises en scène.

Pourtant, comme le précise Marshall dans le dernier chapitre, c'est davantage chez les dramaturges qu'il faut aller chercher une volonté de répandre l'effroi et de faire trembler les nerfs des spectateurs. C'est notamment le cas des pièces d'André de Lorde (1869-1942) et d'Alfred Binet (1857-1911), un ancien élève de Charcot, qui en plus de jouer sur le registre Grand-Guignol de l'épouvante et du sanglant, traitent pour la plupart de folie et de médecine, quand elles ne mettent pas en scène Charcot lui-même comme dans *Une leçon à la Salpêtrière*. Pour Marshall, ces drames constituent la suite logique des travaux et de la pratique de Charcot, en termes de style et de forme (p. 214). Elles seraient le volet théâtral des représentations médicales mises en scène par Charcot à la Salpêtrière, leur véritable pendant en permettant une catharsis radicale de l'ordre du traitement neurologique. Ainsi viendrait se clore le cercle dramaturgique mis en place par Charcot, d'abord comme outil médical de diagnostic, puis comme espace scientifique et pédagogique de constitution et de transmission du savoir neurologique et enfin comme modèle artistique pour un véritable théâtre médical.

En parcourant les différents lieux de constitution et d'exercice de la dramaturgie charcotienne, Marshall nous offre finalement un parcours assez original au sein de la pensée du maître. Certes, l'angle d'attaque n'est pas neuf, tant Didi-Huberman avait déjà établi nombre des associations ici étudiées, mais la portée de l'analyse veut l'être, puisque l'auteur entend analyser l'ensemble de l'œuvre de Charcot. Si, dans les faits, l'accent est davantage mis sur l'hystérie et sur les travaux plus tardifs de l'œuvre de Charcot, là où une étude des premiers textes et une plongée dans les archives auraient certainement permis d'offrir un portrait plus inédit et plus complet, l'apport des analyses dramaturgiques et des théories de la performativité permet à l'auteur de proposer des analyses pertinentes. Force est néanmoins de constater que cette étude renouvelle peu les conclusions des travaux historiques produits jusqu'alors sur l'œuvre de Charcot. En même temps, l'ambition de l'auteur ne semble pas tant de fournir une analyse historique ou épistémologique des travaux du maître, contribuant ainsi à l'histoire des sciences médicales françaises de la Belle Époque, que de mettre en lumière les apports de la pensée et des méthodes du neurologue

pour une histoire originale du théâtre et de la mise en scène. C'est en effet en spécialiste des arts, et notamment du théâtre qu'il aborde son sujet. De ce point de vue, les quelques erreurs factuelles (la reprise sans critique du mythe de Pinel libérant les fous (p. 48) ou l'attribution à Alfred Binet de la pièce *La Dormeuse* (p. 158) ou d'un titre de médecin (p. 216)), sont largement contrebalancées par les riches apports de la théorie théâtrale et de l'histoire de l'art à l'analyse des travaux charcotiens, qu'illustre par exemple l'étude des tableaux de la Salpêtrière et de leur usage stratégique. Reste que les deux domaines, histoire des sciences et histoire du théâtre, ne sont pas totalement indépendants, ce qui conduit parfois à certains conflits, voire contresens. C'est notamment le cas lorsque Marshall s'attache à relier les travaux de Charcot à la théorie platonicienne des simulacres. Car, s'il est vrai que Charcot visait l'établissement d'un modèle archétypal de la maladie, envisageant les cas concrets rencontrés chez ses malades comme des formes amoindries de cet idéal platonicien, au sens où l'entend habituellement la philosophie des sciences. Il ne pensait en effet pas que ces archétypes, ces modèles idéaux des maladies qu'il étudiait, existaient indépendamment de leurs incarnations sensibles. Or, à aucun moment l'auteur ne prend le soin de préciser ce point essentiel, pourtant sous-jacent à l'association de l'épistémologie de Charcot à un modèle platonicien. De même, lorsqu'il affirme que les travaux de Binet et de Lorde poursuivent l'idéal charcotien en termes de dramaturgie mais pas seulement, Marshall oublie que ces œuvres s'inscrivaient au contraire pour Binet dans une volonté de dépassement du modèle psychopathologique de Charcot au profit de l'établissement d'une psychologie individuelle^[7] et que, contrairement à ce qui apparaît en conclusion (p. 242), le psychologue n'était plus un défenseur du modèle de Charcot dans les années 1920 (d'autant qu'il meurt en 1911). Pour autant, l'ouvrage de Marshall reste pour l'historien de la culture française, une intéressante immersion dans les travaux et les méthodes du Dr. Charcot, offrant ainsi un regard singulier sur ce neurologue majeur dont l'œuvre immense reste encore, pour beaucoup, à redécouvrir et à étudier.

NOTES

[1] Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (Genève: Macula, 1982).

[2] Serge Nicolas, *Charcot face à Bernheim : L'école de la Salpêtrière face à l'école de Nancy* (Paris: L'harmattan, 2004).

[3] Marcel Gauchet et Gladys Swain, *Le Vrai Charcot : Les chemins imprévus de l'inconscient* (Paris: Calmann-Lévy, 1997).

[4] Alain Lellouch, *Jean Martin Charcot et les origines de la gériatrie : recherches historiques sur le fonds d'archives de la Salpêtrière* (Paris : Payot, 1992).

[5] Catherine Bouchara, *Charcot : Une vie avec l'image* (Paris: Philippe Rey éditeur, 2013).

[6] Mireille Berton, *Le corps nerveux du spectateur. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900* (Lausanne: L'âge d'homme, 2015).

[7] Alexandre Klein, « Le théâtre comme laboratoire des sciences de l'esprit. Alfred Binet, psychologue dramatique et dramaturge amateur », *L'Esprit créateur*, 4 (2016): 132-145.

Alexandre Klein
Université Laval (Québec)
alexandre.klein.1@ulaval.ca

Copyright © 2017 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for non-profit

educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of *H-France Review*. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172