
Le portrait de la monomanie : rencontres de subjectivités

GINETTE JUBINVILLE, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Abstract

This article considers the possible influences of the physiognomic studies on the Romantic portrait, using as paradigms Géricault's *Portraits de Monomanes*. Painted during the period of the very beginning of French psychiatry, at a time when this new discipline began to recognize the presence of the subject in the madman, these works question the dialogue engaged between art and psychiatry, between insanity and reason, between the visibility and invisibility of madness on human features. In considering this crossed gaze on the insane thus engendered, this article delves specifically into two facets of this duality. First, it examines the development of medico-legal psychiatry, in favour of which the alienist Jean-Étienne Georget—presumed owner of the *Monomanes*—had actively worked in an effort to impose his discipline as the only one able to recognize the invisible marks of mental illness. Second, it considers a series of works commissioned by the alienist Jean-Étienne-Dominique Esquirol from two artists: Georges-François-Marie Gabriel and Ambroise Tardieu. It is argued that these works, as for Géricault's *Monomanes*, individualize the insane in the early nineteenth century and acquire a characteristic specific to the genre of portraiture: recognition and commemoration of a subject.

Dialogues

Quelles sont les influences mutuelles et entrecroisées pouvant exister entre les études physiognomoniques et la pratique du portrait, et ce particulièrement à l'époque romantique ? Prenant appui sur les *Portraits de Monomanes* de Géricault (fig. 1), la présente réflexion vise à avancer un début de réponse à ce questionnement. Selon une opinion courante, les théories physiognomoniques auraient joué un rôle prépondérant dans le développement du portrait romantique¹. Nous sommes plutôt d'avis que ces *Portraits* de Géricault offrent le contre-pied de cette assertion. Produites au moment où la psychiatrie, qui s'appelle alors aliénisme, reconnaît pour la première fois la présence du sujet chez le fou, ces œuvres interpellent le dialogue engagé au début du XIX^e siècle entre art et psychiatrie, entre folie et raison, entre visible et invisible et le transposent au rapport entre portrait et étude physiognomonique. Nous voulons soutenir ici que la physiognomonie a moins « contaminé »² ou influencé qu'on ne l'a cru la tradition du portrait; c'est plutôt l'effet inverse que l'on observe. Les *Portraits de Monomanes* de Géricault ont eu, selon nous, une incidence sur la représentation des sujets malades dans les ouvrages scientifiques du XIX^e siècle, notamment ceux des premiers psychiatres. À travers le dialogue des subjectivités en présence, on assiste en effet à une individualisation des types physiognomoniques qui rapproche les représentations scientifiques du genre du portrait.

Les œuvres paradigmatiques

Monomane de l'envie. On nommait cette femme la Hyène. Elle est coiffée d'un bonnet dont le fond est de couleur avec des grandes barbes blanches. Visage convulsif, affreux, yeux injectés.

Monomane du vol. Homme vêtu d'un habit vert : tête intelligente avec une expression d'audace et de perversité.

Monomane du jeu. Vieille femme à l'air absorbé et stupide. Elle est coiffée d'un mouchoir blanc et tient une béquille.

Monomane du commandement militaire. Homme coiffé d'un bonnet de police, avec une médaille de commissionnaire de police pendue sur la poitrine portant le no. 121. Il est en manches de chemise, avec une draperie grise sur l'épaule. Traits réguliers, expression d'énergie.

Monomane du vol des enfants. Homme avec un vêtement gris ; sur la tête une sorte de toque de même couleur ; le front arrondi ; l'œil doux et caressant.³

Ces descriptions des œuvres proviennent du premier catalogue raisonné sur Géricault établi par son premier biographe, Charles Clément; ce dernier tire toutes ces informations de la seule source connue qui retrace l'historique des œuvres, fournissant pour la postérité les titres, les dates et les types de monomanies dont les sujets sont atteints⁴. Il s'agit d'une lettre envoyée par Louis Viardot à Charles Blanc le 6 décembre 1863 et publiée par ce dernier, en janvier 1864, dans la *Gazette des Beaux-arts*. Viardot, critique d'art, y annonce une importante découverte de tableaux de Géricault, sortis du circuit et oubliés depuis près de quarante ans. Selon lui, ces cinq tableaux, qu'il appelle *Cinq études d'aliénés*—et que Clément renomme *Monomanes suivis de la spécificité de la monomanie*—auraient été peints pour le Dr Étienne-Jean Georget (1795–1828), un soi-disant familier de Géricault. L'artiste aurait réalisé dix de ces *études d'aliénés* qui seraient demeurées en la possession du Dr Georget. Au décès de celui-ci, ces toiles auraient été vendues et deux de ses élèves se seraient partagé le lot. Cinq d'entre elles, devenues la propriété d'un certain Dr Maréchal, sont aujourd'hui disparues. Les cinq autres, celles que nous connaissons actuellement et dont parle Viardot, ont été achetées par le Dr Lachèze qui, pendant ses nombreux voyages à l'étranger, les a laissées dans une vieille malle où elles viennent d'être retrouvées (en 1863) dans un grenier à Baden-Baden. Cette lettre de Viardot comporte toute-



Figure 1. Théodore Géricault, *Le Monome du vol d'enfants*, c. 1820, huile sur toile, 64,8 x 54 cm, Springfield, Massachusetts, The James Philip Gray Collection, Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts (crédit photographique : David Stansbury).

fois suffisamment d'erreurs pour susciter le doute sur la justesse et la véracité des autres informations qu'elle contient. L'auteur nomme erronément Georget médecin-chef de la Salpêtrière alors qu'il n'y a été qu'un interne pendant quelques années ; il se trompe sur les dates de naissance et de mort de ce dernier ; il en fait l'ami d'enfance de Géricault même si quatre ans les séparent et qu'aucun document ni aucun témoignage ne prouve que Georget et Géricault se soient fréquentés, ni même connus. De plus, on peut aujourd'hui affirmer que la vente après décès du Dr Georget ne fait aucune mention de ces portraits de fous⁵. Quand Viardot découvre les tableaux, il en fait l'annonce à Charles Blanc dans le but avoué de les voir entrer au Louvre ou de les vendre, par son intermédiaire, à quelque *amateur éclairé* parmi ses lecteurs. Cette vente massive du groupe des cinq portraits n'eut pas lieu et les détails de leurs pérégrinations sont consignés par Germain Bazin dans son catalogue raisonné de 1994⁶. Ils sont maintenant dispersés dans cinq musées différents : en France (Paris, *Monomane du jeu* et Lyon, *Monomane de l'envie*), en Belgique (Gand, *Monomane du vol*), en Suisse (Winterthur, *Monomane du commandement militaire*) et aux États-Unis (Springfield, *Monomane du vol d'enfants*).

Les *Monomanes* de Géricault correspondent à des portraits en buste ; les personnages sont vus de face et les têtes, quasiment de grandeur nature, se présentent de trois quarts. Dirigé vers un point à l'extérieur du cadre et portant une « attention individualisée dans une direction particulière »⁷, le regard de chaque monomane instaure un rapport d'échange où se manifeste d'abord l'intentionnalité du peintre ; le dispositif interpelle aussi le spectateur, conscient d'être inclus dans l'espace d'échange. Les modèles sont immobiles malgré l'effet dynamique créé par la position oblique du corps et du regard qui suggère un mouvement imminent. L'éclairage latéral en clair-obscur dessine leurs traits et les ombres portées indiquent des sources lumineuses différentes, permettant de penser que les sujets n'ont pas été saisis exactement au même endroit, dans un espace commun, ce qui réfute l'idée que l'artiste les a fait poser dans son atelier ou dans des installations asilaires et questionne la présomption selon laquelle ces œuvres proviendraient d'une commande. Les *Portraits de Monomanes* réaffirment à leur manière certains paradoxes des portraits romantiques, pris entre innovation et tradition. Le cadrage serré qui produit un effet de contrainte spatiale et la composition en forme pyramidale contrastent avec la liberté du traitement. Le corps et le vêtement sont brossés à grands traits de pinceaux avec des empâtements qui suggèrent une exécution rapide et se confondent presque avec le fond sombre du tableau, ce qui contribue à neutraliser toute indication concrète de lieu. Par contre, les traits du visage sont exécutés de manière plus précise et recherchent, avec le souci du détail individuel, ce que l'on imagine être une ressemblance au modèle. Ces œuvres en camaïeux de tons de terre présentent toutes une zone de blanc

lumineux autour du visage vers lequel elles dirigent l'attention. Dans le registre du portrait, les tableaux de Géricault viennent confirmer que les œuvres romantiques ne permettent pas une approche fondée sur l'opposition et sur la hiérarchisation des genres, des styles et des modes d'expression. Au lieu de les présenter en nette rupture avec la tradition, on peut leur appliquer le concept de la dialogique, proposé à notre époque par le philosophe Edgar Morin. Ce concept implique que « deux ou plusieurs logiques, deux principes peuvent être unis sans que la dualité se perde ou s'évanouisse dans cette unité »⁸. En dehors du développement stylistique proprement dit, la dialogique de Morin nous permet d'aborder un autre aspect de l'épistémè du XIX^e siècle qui nous semble pertinent ici. Au début de ce siècle, le Romantisme et la psychiatrie participent en effet d'un jeu complémentaire d'antagonismes, entre imagination et science, entre empirisme et rationalité, qui va susciter un dialogue entre les portraits de Géricault et la science.

Les *Portraits de Monomanes* ont fait l'objet d'une importante historiographie marquée par la controverse et plusieurs interprétations ont été avancées en lien avec les circonstances de leur production. Néanmoins, qu'ils soient vus comme portraits autonomes, représentations d'affects ou études physiognomiques pour l'élaboration d'une nosographie, ces tableaux conservent leur énigme originaire. Nous ne souhaitons en aucun cas résoudre le problème de l'intentionnalité de l'artiste ni celle des œuvres. L'histoire trop incertaine de leur genèse et l'absence de documents convaincants ne le permettent pas. Nous nous intéressons plutôt aux circonstances de la réception des *Monomanes* en tant qu'éléments significatifs de l'évolution de la nouvelle science médicale qu'est alors la psychiatrie.

Portrait et physiognomonie, le sujet en question

Dans sa revue du Salon de 1859, à la rubrique « portrait », Baudelaire cerne d'une phrase les exigences propres à ce genre pictural. Pour lui, le bon portraitiste doit, à la fois, voir le visible et deviner l'invisible : « quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait »⁹.

Le portrait soulève des questions qui vont au-delà de la simple reconnaissance visuelle du sujet représenté. Il implique en effet une construction de l'identité qui englobe à la fois l'expression d'une intériorité et un positionnement social. Au-delà des fonctions commémoratives, juridiques, propagandistes¹⁰ qu'on peut lui attribuer, ce genre demeure fortement lié à l'expression d'une subjectivité spécifique. C'est l'opinion de M. Warnke, dans un article intitulé « Individuality as argument » et tiré d'un ouvrage sur le portrait à la Renaissance : « il semble indiscutable que l'émergence et le développement du portrait individuel est lié à l'émergence et au développement de l'indi-



Figure 2. Théodore Géricault, *Portrait du lieutenant Dieudonné*, c. 1812, huile sur toile, 46,9 × 37,7 cm, Bayonne, musée Bonnat (crédit photographique : © RMN / René-Gabriel Ojéda).

vidualité »¹¹. L'individualité est une notion qui rassemble les caractères propres à une personne par lesquels elle se distingue des autres. « Non plus l'homme comme une créature anonyme, fait d'idées et d'émotions abstraites, mais l'homme, l'individu avec sa personnalité, grand ou petit, avec les traits de sa race et les attributs de sa classe sociale »¹². L'être prend conscience de son caractère unique et indivisible et de sa singularité face au collectif. Luke Syson, dans l'introduction du même ouvrage, tente de comprendre ce qui, au début du XV^e siècle, a permis cette émergence et, par voie de conséquence, celle du portrait individuel. Selon lui, les traductions des textes antiques effectuées à la Renaissance ont permis aux humanistes de comprendre le rôle important de l'image en tant que manifestation de l'âme dans l'apparence physique des humains. Ainsi, dès le XVI^e siècle, Léonard de Vinci exige du peintre de portrait la capacité de représenter deux choses : « l'homme et le contenu de son âme »¹³, exprimant par là une préoccupation à laquelle Baudelaire fera aussi écho. Depuis lors, le portrait ne peut donner à lire les traits extérieurs d'un sujet sans aussi donner à lire les signes de sa vie intérieure. Cette exigence imposée au portrai-

tiste s'avère particulièrement pertinente et troublante lorsque le modèle représenté est un être dont il faut saisir l'identité incertaine, parce que troublée par la folie. Une édition de la revue *Art Journal* de 1987 portant sur le sujet soulève la question des limites de la ressemblance au modèle dans la définition du portrait¹⁴. Nadia Tscherny l'aborde précisément en fonction du portrait romantique et voit dans la volonté de capturer une individualité une entreprise extrêmement complexe. Dès lors qu'on cherche à saisir, par une sorte d'intuition magique, les pensées et les émotions du modèle, il est nécessaire d'effectuer une certaine prise de distance par rapport aux conventions du genre : « the assumption that the more a portrait frees itself from convention and repeated types the closer it comes to attaining the likeness of the sitter »¹⁵. Nous soutenons ici que les *Portraits de Monomanes* de Théodore Géricault réalisent cette opération magique en conférant à des modèles une subjectivité et une individualité que toute la tradition des images leur avait refusées. Nous considérons ces tableaux comme des œuvres paradigmatiques de la rencontre entre le portrait bourgeois postrévolutionnaire et une certaine conception romantique de la folie. S'ils insistent, d'une part, sur la ressemblance au modèle dans l'acceptation la plus traditionnelle du portrait en tant que commémoration d'un sujet, ils dramatisent, d'autre part, la représentation par l'usage de fonds sombres et d'éclairages latéraux, ce qui a pour effet de solliciter l'imagination du récepteur. Le portrait de monomane n'est donc pas la simple adhésion à une réalité extérieure du modèle; il réside aussi dans la projection d'une intériorité à laquelle s'associent l'artiste et le spectateur. Cette place prépondérante du récepteur dans le fonctionnement du portrait est clairement démontrée par Catherine Soussloff dans son ouvrage sur l'émergence d'une conception moderne du sujet en art¹⁶. La citation de Baudelaire prend alors tout son sens. Elle montre bien que le portrait ne peut pas se réduire à la *présentation* d'un sujet (le modèle), mais qu'il correspond aussi à la *représentation* que s'en fait l'artiste et celle qui s'effectue par le regard du spectateur. Le portrait serait donc le résultat de l'échange d'une intersubjectivité qui se joue entre le peintre, le modèle et le récepteur.

À la même époque où émerge la notion d'individualité à l'origine du portrait autonome, une autre forme de représentation connaît un renouveau : la physiognomonie qui prétend pouvoir lire ouvertement sur les traits d'un individu son caractère et ses qualités morales. Ces théories établissant un lien direct entre la physiognomie et le caractère moral remontent à Aristote qui avait énoncé les premiers principes de « la science des passions naturelles de l'âme et des répercussions qu'elles font subir au corps en se changeant en signes de physiognomie »¹⁷. Selon la perspective physiognomonique, la récurrence de certaines manifestations des passions marquerait de manière définitive les aspects physiques d'un individu. En 1504, Pomponius

Gauricus propose dans son ouvrage *De Sculptura* un procédé inverse, même s'il relève de la même croyance en la manifestation du caractère sur les traits. Il envisage en effet la possibilité de tracer les portraits des hommes célèbres disparus, uniquement sur base de la connaissance de leur caractère transmise par les écrits historiques. À ses yeux, la description des traits moraux rend possible la reconstitution des traits physiques. En 1585, dans l'ouvrage *De Humana Physiognomia* où il compare les physiognomies humaines aux physiognomies animales, Giambattista Della Porta fait évoluer ces théories vers une catégorisation qui culmine, à la fin du XVIII^e siècle, avec les recherches de Johann Kaspar Lavater dont le traité consacre aussi une large part de ses analyses à la maladie mentale¹⁸. Plus récemment, en 2007, John B. Lyon apporte aux études sur Lavater une approche assez nouvelle qui nous intéresse particulièrement¹⁹. Son examen des écrits de Lavater, notamment ses *Physiognomische Fragmente* (1775–78), pousse cet auteur à soutenir que le physiognomiste, malgré sa volonté de développer une théorie objective qui rende le corps lisible, oscille en fait entre deux paradigmes : la méthode scientifique (réplique) et les théories esthétiques (reproduction). Lavater illustre en effet son propos et ses analyses de physiognomies par un grand nombre de portraits exécutés par des artistes célèbres, comme Raphaël et Rembrandt, ou par d'autres artistes moins connus. Lyon en conclut que, même si les théories physiognomoniques de Lavater insistent sur la réplique scientifique des traits pour indiquer l'intériorité, c'est dans la reproduction esthétique que celui-ci semble en trouver la réalisation vraiment efficace. Cette ambivalence signifierait l'échec de la théorie physiognomonique de Lavater, qui est aussi l'incapacité de l'idéal des Lumières de fusionner émotion et raison, science et art. Nous voulons pour notre part considérer que la connaissance des hommes, de leur intériorité, qui est recherchée dans ce type d'études relève d'une volonté de généralisation, d'un goût des typologies qui nie ultimement toute forme de subjectivité.

En effet, même si la physiognomonie a pour but de révéler l'intériorité d'un être, elle ne cherche pas à *deviner l'invisible*, elle prétend pouvoir le lire sur les traits. C'est ainsi qu'elle se distingue du portrait autonome : précisément parce que le rapport d'intersubjectivité en est absent. La physiognomonie se consacre à lire les signes extérieurs d'une passion, d'une humeur, d'un trait de caractère, d'un état d'âme et, éventuellement, d'une maladie mentale ou d'une tare innée. Mais elle le fait en niant le sujet particulier qu'est le modèle pour tenter, au contraire, de cerner les signes qui le lieraient à une généralité dans un but de classification; elle ne permet pas non plus au sujet peintre d'aller au-delà de la fonction indexicale du portrait²⁰ et elle n'offre aucune place au spectateur pour se projeter dans l'*Autre* qui lui fait face, dont il se dissocie et se différencie, en particulier dans les représentations des malades et des criminels. Ce bref aperçu

de l'évolution des deux disciplines qui s'appliquent à représenter l'intériorité des êtres permet de comprendre le poids historique qui pèse sur les *Portraits de Monomanes* de Géricault. Les rapports d'intersubjectivité étant inhérents à la question du portrait, nous les présenterons selon les angles respectifs des trois sujets qui dialoguent entre eux par ces œuvres : le sujet artiste, le sujet aliéné et le sujet aliéniste.

Le sujet exécutant—l'artiste

On cerne mieux les innovations que sont les *Portraits de Monomanes* de Géricault en tant que symptômes²¹ d'une nouvelle forme de la représentation de la subjectivité du fou, si on les place face à la tradition du genre. Traditionnellement, ce sont les formes les plus visibles des passions (ou de la folie) qui sont représentées dans les œuvres, soit la fureur et la mélancolie. En peinture, les caractères physiques dénotant la fureur sont récurrents et faciles à repérer : cheveux et vêtements défaits, expressions faciales excessives (yeux exorbités, bouche ouverte), mains agitées²². Quant aux signes récurrents de la mélancolie, Paul Demont les fait remonter à l'Antiquité. La statue d'*Athéna mélancolique*, stèle votive de style attique datant du V^e siècle av. J.-C.²³, présentait déjà la tête inclinée vers le sol et appuyée sur la main qui va devenir la position type de la mélancolie, position qui sera reprise dans un nombre incalculable d'œuvres.

On ne trouve rien de tel chez les fous de Géricault. Nous sommes d'accord avec Brendan Prendeville qui, dans un article de 1995, considère que la plus grande particularité de l'artiste n'est pas d'avoir donné à ses représentations de la folie une force d'expression exagérée mais, bien au contraire, d'avoir précisément évité de le faire : « Not through the painter's having invested them with expressive force so much as through his having refrained from doing so »²⁴. Nous sommes d'avis qu'il faut comprendre les *Monomanes* comme des exemples de la manière propre à Géricault d'aborder le genre du portrait. Comme dans bien d'autres portraits ambigus de cet artiste, suspendus entre peinture d'histoire et représentation d'une individualité, les *Monomanes* présentent les traits de personnes spécifiques tout en conservant une forme d'anonymat. On retient par exemple *L'Officier de chasseurs*, dont l'esquisse originale spécifiait pourtant l'identité (fig. 2), ou *le Cuirassier blessé*. À part quelques œuvres comme le portrait de Laure Bro, celui de Louise Vernet enfant, ou encore celui des enfants Dedreux, l'artiste a laissé peu de ces réalisations conventionnelles où l'effigie ressemblante sert à la commémoration et à la célébration d'une individualité. D'autres de ces « pseudo-portraits », comme les nomme Henri Zerner²⁵, présentent ces mêmes caractéristiques d'individualité mêlée d'anonymat : portraits de naufragés, de noirs, d'Orientaux, d'enfants. Dans l'historiographie de ces portraits, les commentateurs ne mentionnent pas de signes lisibles



Figure 3. Georges-François-Marie Gabriel, *Théroigne de Méricourt*, 1816, Paris, Musée Carnavalet (crédit photographique : © Musée Carnavalet / Roger-Viollet).

de la maladie. Et pourtant chez chacun, le regard oblique et le faciès inexpressif—points sur lesquels les analyses se sont appuyées pour lire la folie sur les traits des *Monomanes*—ne sont pas retenus comme des signes de la stupidité ou de l'aliénation mentale. Par ces portraits ambivalents qui partagent certaines caractéristiques avec les *Monomanes*, Géricault semble nier la possibilité de catégoriser les êtres selon leur simple aspect visuel, selon leur physionomie.

Le sujet représenté—l'aliéné

Il est permis de penser que le portrait bourgeois post-révolutionnaire (nous pensons ici au type de portrait développé par David ou Ingres et par leurs écoles) a pu s'avérer déterminant dans la reconnaissance par les médecins du sujet chez l'aliéné. Comme nous l'avons vu, Géricault a peint *Les Portraits de Monomanes* alors que la psychiatrie naissante reconnaissait pour la première fois la présence du sujet chez le fou. Les recherches de la psychiatre Gladys Swain font remonter à 1801 l'origine de cette nouvelle approche de la folie, développée par Philippe Pinel

(1745–1826)²⁶. Pinel est en effet le premier à avoir remis en cause la notion d'un fou privé de subjectivité. Dans ses travaux de classification, le célèbre médecin a isolé ce qu'il appelle la *manie intermittente*, une catégorie laissant entrevoir qu'il existe dans l'esprit du malade une brèche qui permettra au médecin de communiquer avec lui et que le malade conserve toujours une distance face à son aliénation. Cette accessibilité au sujet permet à Pinel d'instaurer ce qu'il appelle le *traitement moral*, une procédure qui rompt avec les traitements traditionnels des fous, jusqu'alors fondés sur des interventions physiques pour extirper la folie du corps du patient. Pinel établit quatre catégories de maladie mentale : la mélancolie, la manie (synonyme de folie), la démence et l'idiotisme. Dans ces quatre catégories, son disciple, Jean-Étienne-Dominique Esquirol (1772–1840), isole et identifie le concept de *folie raisonnante* et crée ensuite une cinquième catégorie qui se distingue de l'insanité générale par son caractère partiel, la monomanie. Celle-ci se caractérise par l'apparence rationnelle et l'attitude raisonnable du sujet malade, qui ne présente qu'un délire spécifique. Il s'agit d'un trouble mental absorbant momentanément toutes les facultés de l'intelligence, alors qu'en dehors des crises, le sujet atteint de ce type de folie agit de manière conforme à la norme sociale.

Le sujet récepteur—l'aliéniste

Mais ce sont davantage les travaux du Dr Étienne-Jean Georget, présumé propriétaire des *Monomanes*, qui retiennent notre attention pour mesurer l'impact que les tableaux de Géricault ont pu avoir sur l'approche scientifique de la folie. Georget a en effet milité pour imposer sa discipline comme seule capable de *voir* les formes intangibles de la maladie mentale. À la différence d'Esquirol et de Pinel, Georget ne cherche pas à lire la folie sur la physionomie. Au contraire, il soutient la tendance organiciste, dont les théories commencent à se répandre à partir de 1820, affirmant que la folie est une affection cérébrale idiopathique et non sympathique²⁷, c'est-à-dire qu'elle prend sa source dans le cerveau, organe de l'entendement. La folie n'est donc pas visible et seul l'aliéniste qui vit avec les malades et les observe longuement aurait le pouvoir de rendre un avis concerté sur leur état. Dans l'ouvrage de 1820, intitulé *De la folie*, la thèse de doctorat de Georget, on trouve la remarque suivante qui pourrait laisser songeur quant au rôle joué par le psychiatre dans la commande de portraits de malades mentaux à Géricault : « On pourrait faire des volumes entiers sur l'expression, la physionomie intellectuelle des fous; mais ce serait sans aucun but d'utilité pour le traitement »²⁸. Notre but, nous l'avons dit, n'est cependant pas d'établir l'origine de cette production, mais de repérer les résonances qu'elle a pu susciter dans le discours scientifique du temps.

L'apport de Georget au développement de la psychiatrie a surtout concerné l'aspect médico-légal de la question. L'irresponsabilité pénale des déments était un vieil héritage du droit romain. Elle figure dans le Code pénal de 1810 à l'article 64 : « Il n'y a ni crime ni délit lorsque l'accusé était en état de démence au moment des faits »²⁹. On comprend alors l'importance d'établir un diagnostic fiable quant à la folie d'un prévenu. L'article signé par Georget au volume 13 du *Dictionnaire de médecine* de 1824³⁰ et portant sur la Liberté morale (la médecine légale), contient cette déclaration: « [on a] également observé des exemples de monomanie sans délire avec penchant au meurtre, [allant] jusqu'à dire que cette lésion mentale a conduit au supplice une foule de déplorables victimes qui méritaient plutôt la commisération publique que la vindicte des lois »³¹. Georget avertit de la difficulté et du danger, pour le commun, de tenter de détecter la folie sur les traits du malade : « Mais il est des cas douteux où les personnes même les plus instruites ne peuvent prononcer avec certitude »³². Il recommande fortement à la justice de s'en référer aux « hommes de l'art—les médecins—lorsqu'il faut prononcer sur l'état moral des accusés »³³. Georget, ardent défenseur de l'abolition de la peine de mort—surtout dans les cas où les personnes incriminées sont des malades mentaux—s'est rendu célèbre en 1825 pour la publication d'un ouvrage intitulé *Examen médical des procès criminels des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine*, qui a eu un effet retentissant sur le public parisien.

Dans un article portant sur le rôle des « vilains » dans l'œuvre opératique de Marschner, Stephen Meyer dresse un portrait intéressant de la situation de la pathologie mentale au début du XIX^e siècle, en particulier dans le cas de la monomanie³⁴. La plupart de ses références sur la psychiatrie proviennent de l'ouvrage phare de Jan Goldstein, *Console and Classify*³⁵. Auteure d'une recherche approfondie sur la profession psychiatrique au XIX^e siècle en France, Goldstein ne manque pas d'associer Georget à la commande des *Monomanes* de Géricault. Mais ce qui nous paraît particulièrement intéressant dans l'article de Meyer est qu'il dresse, entre Georget et l'opéra de Marschner, la figure d'un fou héroïque qui répond à une certaine fascination de la part du public : « Although there is no direct connection between Georget's brochure and Marschner's opera, we may read both texts as evidence of a more general fascination with a particular character type : the violent, ultimately self-destructive loner who haunts the borders between sanity and mental disease »³⁶. Les *Monomanes* de Géricault peuvent tout simplement provenir d'une même fascination de l'artiste, sans autre intention pédagogique ou scientifique, ce qui expliquerait l'aspect individualisé de chaque sujet représenté et l'intérêt apparent pour son identité spécifique.



Figure 4. Ambroise Tardieu, *Maniaque*, Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris : Baillière, 1838, Pl. VII, gravure cuivre (photo de l'auteur, coll. Bibliothèque des Livres Rares et Collections Spéciales, Université de Montréal).

Représentation scientifique des aliénés

Le type d'approche subjectiviste des portraits de malades mentaux tels que les peint Géricault se retrouve aussi dans les approches à vocation plus scientifique, comme c'est le cas pour les dessins que le Dr Esquirol commande à Georges-François-Marie Gabriel (1775–1846). Plus que Georget, Esquirol prônait la lecture physiognomonique : « L'étude de la physionomie n'est pas un objet de futile curiosité [...] Que de résultats intéressants n'obtiendrait-on pas d'une pareille étude »³⁷. Gabriel a ainsi réalisé, entre 1813 et 1823, un important recueil de dessins de têtes d'aliénés à la demande du Dr Esquirol en vue d'illustrer un ouvrage sur la maladie mentale. Certains de ces dessins furent exposés au Salon de 1814 où Géricault a pu les voir alors qu'il y présentait son *Cuirassier blessé*. La réputation de Gabriel, ce



Figure 5. Ambroise Tardieu, *Lypémaniaque*, Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris : Baillière, 1838, Pl. IV, gravure cuivre (provenance : © BIUM Paris).

« dessinateur passionné pour le visage humain »³⁸, repose sur ses nombreux portraits de personnalités ; il a notamment dessiné entre 1810 et 1830 divers personnages impliqués dans des procédures criminelles³⁹. Son désir visible d'interroger la physionomie des personnes dont il saisit les traits rapidement dans un médium souple et expressif—principalement le crayon—a pu faire penser à Esquirol que cet artiste réussirait à saisir l'essence de la folie. La BNF conserve trois recueils de dessins de cet artiste : un premier contenant soixante-quinze dessins originaux d'individus associés à des crimes ; un second constitué de vingt portraits gravés dont dix de députés de la Constituante et de la Convention et, enfin, celui qui nous intéresse particulièrement, le recueil de quatre-vingt-quinze dessins d'aliénés, faits au crayon et mentionnant par de brèves légendes le nom ou le métier du sujet. Deux manières distinctes caractérisent les dessins de Gabriel : certains, parfois très nuancés et ombrés, travaillent sur le volume dans des médaillons où le sujet se présente de profil en insistant davantage sur l'héritage classique ; d'autres,

comme c'est le cas de la plupart des dessins d'aliénés, présentent les sujets vus de face, en buste, et leurs traits sont saisis par des lignes de contour qui vont à l'essentiel. Ces études ne semblent pas s'être avérées concluantes pour répondre à la classification nosographique élaborée par Esquirol, puisque ce dernier ne les a pas utilisées dans ses ouvrages. Dès ses origines, la psychiatrie semble donc réclamer comme son apanage exclusif la possibilité de détecter la maladie mentale chez un individu et le regard plus subjectif qu'a pu exercer l'illustrateur a été écarté.

Les dessins d'aliénés réalisés par Gabriel pour Esquirol sont en fait des œuvres hybrides qui, si elles manifestent la volonté de stigmatiser la folie par l'élaboration d'une typologie nosologique, représentent toutefois une nouvelle individualisation des sujets malades. Le cas d'*Eugène Hugo, idiot, frère du poète* en est un bon exemple. Qu'ils soient banquiers, négociants ou couturiers, les malades deviennent reconnaissables dans leur histoire particulière, dans leur vie en dehors de l'asile, leur nom ou leur métier étant indiqué au crayon au bas du dessin, avec le type de maladie mentale dont ils souffrent. Mais nous retiendrons ici le cas de Théroigne de Méricourt, dessinée par Gabriel en 1816 (fig. 3), alors qu'elle était enfermée à la Salpêtrière et internée depuis déjà 22 ans. Dans la biographie qu'elle a consacrée à cette femme qui s'est rendue célèbre au moment de la Révolution, Élisabeth Roudinesco démontre bien comment la presse contre-révolutionnaire a construit le mythe d'une Théroigne courtisane, sorte d'amazone participant à tous les soulèvements populaires et véritable furie assoiffée de sang, la maladie mentale étant associée aux soulèvements populaires et aux instabilités sociales⁴⁰. Alors qu'une iconographie relativement importante la représente sous ces différents aspects relayés par une panoplie d'attributs, le portrait qu'en fait Gabriel est dépouillé d'artifices : on ne voit qu'un vêtement lâche et peu détaillé, les cheveux sont très courts et sagement coiffés et le visage affiche une économie d'expression d'affects ; le regard semble distrait, un imperceptible sourire se dessine ; on sent que l'auteur a visé une représentation objective du sujet malade. En 1816, Gabriel désigne le portrait de Théroigne par son nom mais, en 1838, lorsque le Dr Esquirol publie son ouvrage *Des maladies mentales considérées sous les rapports Médical, hygiénique et médico-légal*, il le fait illustrer de vingt-sept gravures produites par Ambroise Tardieu (1788–1841) qui produisent un discours très différent.

Ambroise Tardieu est un graveur professionnel issu d'une famille d'artistes qui ont contribué de façon notoire au développement des techniques de gravure au début de la modernité en France⁴¹. Connu surtout pour son travail de cartographe, cet artiste avait illustré un ouvrage sur son propre métier intitulé le *Manuel du graveur* d'Aristide-Michel Perrot. Le graveur apporte aux représentations des aliénés une sensibilité différente, cherchant l'expressivité du visage dans l'accentuation des volumes, alors que les vêtements ou les installations sont réduits à de

simples lignes de contour à peine ombrées. La technique de la gravure peut expliquer l'aspect plus rigide de ces portraits d'aliénés où se note le durcissement de la ligne de contour. Mais Tardieu est peut-être aussi plus appliqué à se soumettre aux exigences de son commanditaire. Alors que les dessins de Gabriel recherchaient l'individualité sur les traits du visage, Tardieu met en évidence, dans plusieurs cas observés, les déformations faciales ainsi que les gesticulations des patients en état de crise (fig. 4). En 1838, Esquirol est médecin-chef à l'hospice de Charenton et travaille avec l'architecte Émile-Jacques Gilbert à la construction d'un tout nouvel établissement hospitalier. On peut d'ailleurs noter dans plusieurs gravures de Tardieu datant de la même année la présence d'éléments mobiliers ou immobiliers qui signalent l'asile, les appareils de contention, les vêtements d'internement. Malgré la présence de ces éléments asilaires, nous observons cependant que les représentations des malades demeurent individualisées. Ainsi, le portrait de Théroigne de Méricourt réalisé par Tardieu à partir du dessin de Gabriel (fig. 5)—Tardieu ne l'a pas connue puisqu'elle est décédée en 1817—prend un tout autre aspect. Les traits sont plus lourds, plus durs, les yeux sont inexpressifs et les coins de la bouche affaissés. Ce portrait où Théroigne semble plus âgée sert à Esquirol d'illustration de la lypémanie, une maladie associée à la tristesse et aux idées pénibles. Rien dans la physionomie, le caractère ou les antécédents de Théroigne ne correspond aux propres descriptions d'Esquirol pour désigner cette forme de l'ancienne mélancolie. Des raisons politiques peuvent avoir poussé le psychiatre, royaliste d'allégeance, à faire représenter cette héroïne de la Révolution sous un aspect négatif⁴². Ceci est une autre question ; nous importe surtout ici le fait que la représentation des malades mentaux dans les ouvrages scientifiques du début de la psychiatrie ait été transformée par l'interaction des trois subjectivités qui s'y rencontrent—celle de l'artiste, de l'aliéné et de l'aliéniste. Les sujets malades deviennent reconnaissables dans leur identité particulière.

Conclusion

L'analyse des *Monomanes* de Géricault et leur mise en lien avec les illustrations de Gabriel et les gravures de Tardieu nous permettent d'avancer que ces œuvres sont à considérer comme révélatrices du nouveau regard de l'artiste et de l'aliéniste sur le sujet fou. Le genre du portrait a infiltré les représentations de cette pseudo connaissance objective qu'est la physiognomonie, entraînant même son abandon dans les ouvrages à caractère scientifique. « Il y a belle lurette que l'on ne trouve plus, dans les manuels de psychiatrie, des physionomies d'aliénés »⁴³, déclare Jean-Pierre Luauté, lors de la discussion qui suit une communication de J. Biéder au sujet de Georget, Géricault et la physiognomonie en 2004. Par l'individualisation des types physiognomoniques dans les portraits des malades du début du

XIX^e siècle, ces représentations se dotent d'une nouvelle facette, spécifique au portrait, celle de la reconnaissance et de la commémoration d'un sujet.

Notes

- 1 À ce sujet, nous renvoyons par exemple à l'ouvrage de Baridon qui se penche sur la généalogie du phénomène associant l'apparence physique avec le caractère moral en observant une forte influence des théories de la physiognomonie et de la phrénologie. Ou encore à celui d'Ilaria Ciseri qui, dans un ouvrage sur le romantisme, considère sous cet angle l'art de Füssli; ce dernier a illustré l'ouvrage de Lavater et fut suivi dans sa démarche par l'artiste anglais William Blake. Laurent Baridon, Martial Guédron, *Corps et arts : physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Histoire des sciences humaines, Paris Montréal, L'Harmattan, 1999, 267 p. Ilaria Ciseri, *Le Romantisme 1780–1860 : la naissance d'une nouvelle sensibilité*, Paris, Gründ, 2004, 399 p.
- 2 Expression empruntée à Édouard Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, Gallimard, 1998, p. 508. À propos du même sujet, lorsqu'il affirme que la physiognomonie n'a pas contaminé la tradition du portrait, mais l'a accompagnée.
- 3 Charles Clément, *Géricault : étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, 3^e éd., augm. d'un suppl. et ornée de 30 planches, Paris, Didier, 1879, p. 317.
- 4 Margaret Miller est la première, en 1941, à en tracer l'historique complet : Margaret Miller, « Géricault's Paintings of the Insane », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, no. 3/4 (1941), p. 151–63.
- 5 Voir à ce sujet : Régis Michel, *Géricault : l'invention du réel*, Paris, Gallimard, collection : Découvertes Gallimard, 1992, 176 p.
- 6 Germain Bazin et Théodore Géricault, *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, Bibliothèque des arts, 8 v., 19, 1987 ; Bibliothèque des arts, 8 v., réédition 1994, p. 169–76.
- 7 Riegl utilise cette expression alors qu'il s'intéresse au portrait de groupe qu'est la *Ronde de Nuit* de Rembrandt. Alois Riegl, *Le portrait de groupe hollandais*, Paris, Hazan, 2008, p. 369.
- 8 M.E. Mukungu Kakangu, E. Morin et al., *Vocabulaire de la complexité : post-scriptum à La méthode d'Edgar Morin*, Paris, Harmattan, 2007, p. 241 ; cite : Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF Éditeur, 1990.
- 9 Charles Baudelaire et Claude Pichois, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Collection Folio/essais, 183, Paris, Gallimard, 1992, p. xxxviii, 315.
- 10 Tiré de Shearer West, *Portraiture*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004, p. 43.
- 11 Traduit par l'auteur de "it seems indisputable that the emergence and development of the independent portrait is linked to

- the emergence and development of individuality” de M. Warnke, « The individuality as argument », dans Nicholas Mann et Luke Syson, *The Image of the Individual : Portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London, 1998, p. 81.
- 12 Émile Langui (texte de), *Flemish Portraits from the 15th to the 17th Century*, Mentor-Unesco art book, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, New York, 1970, p. 5.
- 13 Jean Alazard, *The Florentine Portrait*, New York, Schocken Books, 1968, p. 54.
- 14 « Portraits: The Limitations of Likeness », *Art Journal*, vol. 46, no. 3 (1987), p. 171–72.
- 15 Nadia Tscherny, « Likeness in Early Romantic Portraiture », *Art Journal*, vol. 46, no. 3 (1987), p. 193–99.
- 16 Catherine M. Soussloff, *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham, Duke University Press, 2006, p. xiii, 175, 16 de pl.
- 17 Cité dans Pommier, *op. cit.*, p. 112.
- 18 Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomie (1775–1778)*, trad., Paris, Depélafoi, libraire, rue de Grands Augustins, n° 21, 1820.
- 19 John B. Lyon, « “The Science of Sciences” : Replication and Reproduction in Lavater’s Physiognomics », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 40, no. 2 (2007), p. 257–77.
- 20 Soussloff, *op. cit.*, p. 8.
- 21 Nous renvoyons au concept de symptôme tel qu’avancé par G. Didi-Huberman comme épistémologie de l’œuvre d’art. Georges Didi-Huberman, *L’image survivante : Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 592.
- 22 Pour une analyse historique très approfondie des œuvres représentant la fureur de la Renaissance au XIX^e siècle, voir : Jane Kromm, *The Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500–1850*, London, New York, Continuum, 2002.
- 23 Et pour une analyse historique approfondie des œuvres ayant comme thème la Mélancolie, voir : Jean Clair et al., *Mélancolie : génie et folie en Occident : en hommage à Raymond Klibansky (1905–2005)*, Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005.
- 24 Brendan Prendeville, « The Features of Insanity, as Seen by Géricault and by Büchner », *Oxford Art Journal*, vol. 18, no. 1 (1995), p. 96.
- 25 Henri Zerner, *Actes du Colloque Géricault*, organisé par le musée du Louvre, 14–16 novembre 1991, « Le portrait, plus ou moins », Paris, musée du Louvre, 1996, p. 323–36 ; dans Zerner, *Géricault*, p. 65–87.
- 26 Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale, ou la manie*, Paris, Richard Caille et Ravier, 1801, p. lvi, 318.
- 27 Jacques Hochmann, *Histoire de la psychiatrie, Que sais-je ?* 1^{ère} éd., 1428 ; Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 19.
- 28 Étienne-Jean Georget et J. Postel, *De la folie*, Toulouse, Privat, 1972, p. 37.
- 29 Laurence Guignard (2009), « L’irresponsabilité pénale dans la première moitié du XIX^e siècle, entre classicisme et défense sociale », *Champ pénal / Penal field—Nouvelle revue internationale de criminologie*. Référence électronique : 4 novembre 2009, p. 2
- 30 Adelon, Béclard, Bielt et al., *Dictionnaire de médecine*, 1^{ère} édition, 1824, p. 9–13.
- 31 Adelon, *op. cit.*, p. 125.
- 32 Adelon, *op. cit.*, p. 127.
- 33 Adelon, *op. cit.*, p. 127.
- 34 Stephen Meyer « Marschner’s Villains, Monomania, and the Fantasy of Deviance », *Cambridge Opera Journal*, vol. 12, no. 2 (2000), p. 109–34.
- 35 Jan Goldstein, *Console and Classify: the French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- 36 Meyer, *op. cit.*, p. 110.
- 37 Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports Médical, hygiénique et médico-légal*, par E. Esquirol, médecin en chef de la Maison Royale des Aliénés de Charenton, Ancien inspecteur général de l’Université, membre de l’Académie Royale de médecine, Tome second, ch. XXII, Paris, J.B. Baillière, Librairie de l’Académie Royale de Médecine, 1838, p. 19.
- 38 Jean Adhémar, 1961. Cette expression provient du titre d’un ouvrage de cet auteur.
- 39 À noter que ce recueil ne contient pas uniquement des portraits de criminels mais aussi ceux de diverses personnalités (Vivant-Denon, Prosper Enfantin, Michel Chevalier saint-simonien).
- 40 Elisabeth Roudinesco, *Théroigne de Méricourt : une femme mélancolique sous la Révolution*. Paris, Seuil, 1989, 313 p.
- 41 Au sujet de la famille Tardieu, voir Stephen Bann, *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 59.
- 42 Jane Kromm, dans l’ouvrage précité de 2002, fait une analyse intéressante du cas de Théroigne de Méricourt, signalant la volonté du contre-révolutionnaire Esquirol de la faire représenter comme une furie affectée par les effets négatifs de la Révolution. Et pourtant, malgré son passé qui aurait dû l’associer davantage aux symptômes de la manie, selon la nosographie d’Esquirol, sa représentation illustre la lypémanie, nouveau terme utilisé pour la mélancolie. Sur ce point, Esquirol cherche à faire coïncider la physiognomie du patient avec ses classifications basées sur les dissections.
- 43 Commentaire du Dr J.-P. Luauté ; discussion de l’article de J. Biéder, P.C. Luauté (Commentateur) et al., « Georget, Géricault, Graphisme (Essai de réhabilitation d’une physiognomonie) », *Annales médico-psychologiques*, vol. 162, no. 4 (2004), p. 285–89.