

**QUAND L'*HERSTORY* DÉCONSTRUIT LE CAS D'HYSTÉRIE...
L'HÉRITAGE D'EMMA BOVARY DANS LA LITTÉRATURE ET LE
CINÉMA FRANÇAIS ACTUEL : *AUGUSTINE* (2012) ET *LE BAL DES
FOLLES* (2019)**

**WHEN THE *HERSTORY* DECONSTRUCTS THE CASE OF
HYSTERIA...**

**THE LEGACY OF EMMA BOVARY IN RECENT FRENCH
LITERATURE AND FILM: *AUGUSTINE* (2012) AND *LE BAL DES
FOLLES* (2019)**

JULIA PRÖLL*

Julia.Proell@uibk.ac.at

L’article se penche sur trois réécritures littéraires des études de cas d’hystérie, un genre scientifique répandu au 19^e siècle, pour explorer leur valeur pour une histoire « genrée » de la médecine. À travers une lecture comparative de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857), du film *Augustine* d’Alice Winocour (2012) et du roman *Le bal des folles* de Victoria Mas (2019), l’étude examine comment ces œuvres, inscrites dans le cadre théorique des Humanités Médicales, déconstruisent l’étude de cas clinique pour (re-)donner une voix aux femmes étiquetées comme hystériques et condamnées au mutisme. Partant du concept de l’« *herstory* », l’analyse s’interroge sur la manière dont ces œuvres s’opposent au regard médical patriarcal tel qu’il se manifeste, par exemple, pendant les célèbres « leçons du mardi » de Jean-Martin Charcot à l’hôpital de la Salpêtrière ou dans le tableau *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) d’André Brouillet, une référence intermédiaire récurrente dans les deux œuvres contemporaines. L’article va démontrer comment et dans quelle mesure la fiction et le cinéma, en tant qu’instruments de « réparation narrative », créent des espaces de résistance et de mémoire alternatifs en révélant à la fois la vulnérabilité et l’agentivité des patientes.

Mots-clés : étude de cas médical ; hystérie ; *herstory* ; Jean-Martin Charcot ; photographie médicale ; médecine narrative

This article explores three fictional rewritings of medical case studies of female hysteria, a scientific genre widespread in the medical discourse of the 19th century, to reveal their potential for a gendered history of medicine. Through a comparative reading of Gustave Flaubert’s *Madame Bovary* (1857), Alice Winocour’s film *Augustine* (2012), and Victoria Mas’s novel *Le bal des folles* (2019), the article examines how these works, (re-)situated within the theoretical framework of the Medical Humanities, deconstruct the clinical case study and highlight the silenced voices of women labeled as hysterics. Drawing on the notion of “herstory”, the study investigates how these narratives resist the patriarchal medical gaze epitomized by Jean-Martin Charcot’s theatrical “Tuesday lectures” at the Salpêtrière hospital and by paintings such as *A Clinical Lesson at the Salpêtrière* (1887) by André Brouillet, a repeated intermedial reference in

* Professeure associée, Université d’Innsbruck, Département de Lettres et Langues romanes, Innsbruck, Autriche. ORCID : 0009-0000-4015-5267.

the two contemporary works. The paper shows how fiction and film, important tools of narrative repair, offer alternative spaces of memory and resistance revealing both the vulnerability and agency of female patients.

Keywords: medical case study; hysteria; *herstory*; Jean-Martin Charcot; medical photography; Narrative Medicine.

CRediT authorship contribution statement [only for co-authored articles]

N. a.

Funding information [if applicable]

N. a.

Declaration of competing interest [if applicable]

N. a.

Data availability statement [if applicable]

N. a.

Reception date: 23-07-2025

Acceptance date: 15-11-2025

DOI: 10.21814/2i.6727

Vous allez observer l'hystérie à son état naturel.
— Jean Martin Charcot (dans le film *Augustine*)

Oui, heureusement que dormir existe, pour ne penser à rien.
— Louise (dans *Le bal des folles*)

1. Introduction : *herstories* sur l'hystérie ou la littérature et le cinéma du XXI^e siècle sur les pas de Gustave Flaubert ?

Quoique l'hystérie – « maladie d'époque » (Degler et Kohlroß, 2006) du XIX^e siècle – ait été remplacée, dès la 3^e édition du *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders* (APA, 1980) par le trouble de la personnalité histrionique (TPH), ce « stigmate » indélébile du féminin (de tout temps jugé comme inférieur, de tout temps inspirant le soupçon) ne cesse d'attirer l'attention. En témoigne l'intérêt récent non seulement pour les textes médicaux du passé (Abramovici, 2022), mais aussi pour les patientes plus ou moins connues de l'hôpital de la Salpêtrière, cette « espèce d'enfer féminin, [cette] *città dolorosa*, (...) [ce] cauchemar dans Paris au plus près de sa ‘belle époque’ » (Didi-Huberman, 2021, p. 13), où furent internées, sous le « règne » du neurologue Jean-Martin Charcot, plus de 4000 femmes – avec un taux de guérison de moins de dix pour cent (Hurst, 2013).

Le film *Augustine* d'Alice Winocour (2012) et le roman *Le bal des folles* de Victoria Mas (2019), adapté lui aussi à l'écran¹, reviennent, au XXI^e siècle, sur les « medical muses » (Hustvedt, 2011) du médecin, nommé chef de service en 1862 et, à partir de 1882, détenteur de la première chaire des maladies nerveuses. De la même façon qu'Hélène Cixous dans sa pièce de théâtre *Portrait de Dora* (1976), les œuvres en question proposent des réécritures des études de cas d'hystérie pour révéler, par un « female gaze », le non-dit et l'« inoui » dont ces textes médicaux sont souvent porteurs. Il s'agit donc surtout de donner une voix et un visage aux patientes de Charcot et de rappeler au public ses méthodes contestées – parmi lesquelles l'hypnose en public, la photographie médicale, l'application du compresseur des ovaires – utilisées pour systématiser les symptômes protéiformes de l'hystérie, ce « ‘caméléon qui varie sans fin ses couleurs’ » (Brémaud, 2015, p. 486) selon la définition du médecin anglais Thomas Sydenham (1624-1689).

Si l'*herstory*² paraît susceptible de faire entendre le « message in-ouï »³ de l'hystérique, il faut insister sur le fait que l'adjectif emblématique « in-ouï » revêt, ici, un double sens : dans un premier temps, il renvoie au « jamais entendu », c'est-à-dire à l'histoire, aux mots de l'hystérique que le corps médical a longtemps stratégiquement ignorés pour réussir ce que Michel Foucault a appelé dans son *Histoire de la sexualité* « *l'hystérisation du corps de la femme* » (Foucault, 1994, p. 137, en italiques dans le texte) – une condition sine qua non de l'ordre patriarcal où « la [bonne] Mère » fonctionne

¹ Pour une analyse comparative des deux films, *Augustine* et *Le bal des folles*, voir Marilyn 2024.

² Ce néologisme désignant selon l'*Oxford English Dictionary* « feminist history, or history viewed from a female or feminine perspective », remonte, selon cette même source, à l'anthologie *Sisterhood is Powerful* de Robin Morgan (1970), un terme récemment redécouvert, en littérature française, par Chloé Delaume dans *Mes bien chères sœurs* (2019).

³ Il s'agit ici d'une traduction directe de *Die unerhörte Botschaft der Hysterie* (1993), titre de la traduction allemande du livre de Lucien Israël *L'hystérique, le sexe et le médecin* (1976).

comme l'antipode et le contraire de la « ‘femme nerveuse’ » (Foucault, 1994, p. 138). Dans un second temps, le mot « in-ouï » – cette fois-ci dans le sens de « scandaleux » – fait référence à la dimension transgressive des symptômes hystériques qui peuvent être considérés en même temps comme une « unconscious form of feminist protest » (Showalter, 2004, p. 5), une espèce de « List der Ohnmacht »⁴ pour recourir à une formule percutante de Friedrich Nietzsche dans *La généalogie de la morale* (Nietzsche, 1887).

Avant de nous pencher sur les *herstories* des patientes de la Salpêtrière, exemples d'une « littérature du *care* » (Snauwaert et Hétu, 2018, § 15)⁵, il faut d'abord jeter un coup d'œil sur l'une de leurs « sœurs », celle qui fait l'objet d'une fictionnalisation modèle d'un cas clinique d'hystérie, à savoir *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Quoique sa narration imite la méthode anatomo-clinique (Föcking, 2002, p. 170)⁶ – par l'observation, la description d'une foule de détails, la mise en scène d'une héroïne très déterminée par la physiologie – Flaubert ose inscrire le message in-ouï d'Emma, jamais explicitement qualifiée d' hystérique par le narrateur,⁷ en filigrane dans le texte, ce qui en fait un texte précurseur, même si les mots d'Emma restent sans écho – un sort qu'elle partagera avec Augustine et les autres patientes de la Salpêtrière dont il sera question par la suite.

En liaison avec le thème du numéro de la revue, *Humanidades Médicas e Saúde global*, nous verrons que les arts – dans ce cas précis le cinéma et le roman, mais aussi la peinture – constituent une ressource importante pour les (futurs) médecins,⁸ surtout si les œuvres en question proposent des fictionnalisations – genrées – de l'histoire de la médecine, tout en révélant ses angles morts et son pouvoir en matière de construction de stéréotypes de genre ce qui témoigne du *care* du littéraire.⁹

2. *Madame Bovary* : un cas clinique d'hystérie en avance sur son temps ?

Si la narration flaubertienne s'appuie, comme nous venons de le dire, sur la méthode anatomo-clinique en plein essor dans la 2^e moitié du XIX^e siècle – pensons au regard médical du narrateur qui observe méticuleusement plus de 100 symptômes¹⁰ – elle reprend aussi nombre d'idées (reçues) sur l'hystérie, avant tout la théorie d'une « organisation nerveuse beaucoup plus malléable que la nôtre [i.e. celle des hommes] »

⁴ « Ruse de l'impuissance », trad. J.P.

⁵ Selon Maité Snauwaert et Dominique Hétu la littérature du *care* reconsideure surtout « les formes humaines de la fragilité et de la vulnérabilité, les vies minorisées ou inquiétées » (Snauwaert et Hétu, 2018, § 13).

⁶ Cette empreinte médicale se reflète dans la fameuse caricature intitulée « Flaubert disséquant le cœur de *Madame Bovary* », mais aussi dans la fascination qu'a exercée ce roman sur la profession médicale. Ainsi, le médecin Charles Richet est d'avis que « de toutes les hystériques dont les romanciers ont raconté l'histoire, la plus vivante, la plus vraie, la plus passionnée, c'est Mme Bovary » (Richet, 1880, p. 348).

⁷ S'y fait écho peut-être le mépris de Flaubert envers « [I]l a bêtise (...) à vouloir conclure », comme il est mentionné dans une lettre à Louis de Cormenin datant du 7 juin 1844 (Flaubert, 1974).

⁸ Notons que les deux œuvres contemporaines ont attiré l'attention de la profession médicale de même que *Madame Bovary*, cf. les comptes rendus publiés dans *Brain* (Lees et Weston, 2022, pp. 1564-1568 pour *Le bal des folles*) et dans *European Neurology* (Walusiński et al. 2013, pp. 226-228 pour *Augustine*). En ce qui concerne *Le bal des folles* nous pouvons également mentionner l'article de Christel Fahd (2023), enseignante-chercheuse en psychanalyse littéraire, publié sur *ResearchGate*.

⁹ Notons ici que des textes (littéraires) soulignant l'importance d'une médecine de genre sont jusqu'à ce jour les « grands absents » des anthologies littéraires destinées aux futurs médecins lors de leur formation, voir, par exemple Danou, Olivier et Bagros, 1998, ou encore Cabral et Mamzer, 2019.

¹⁰ Dans son mémoire de Master, la doctorante Maja Klostermann fournit un inventaire impressionnant de tous les symptômes mentionnés et décrits dans le roman. Cf. Klostermann, pp. 52-54. (<https://ulb-dok.ulbtirolhs.at/ulbtirolhs/content/titleinfo/10243415>).

(Flaubert, 2019, p. 208) que Charles atteste à sa femme. Cette explication joue aussi un rôle dans la scène suivante, où Emma est saisie d'une grande attaque d'hystérie au moment où Charles lui met sous le nez toute une corbeille d'abricots :

– J'étouffe ! s'écria-t-elle en se levant d'un bond. Mais, par un effort de volonté, ce spasme disparut ; puis : – Ce n'est rien ! dit-elle, ce n'est rien ! c'est nerveux ! Assieds-toi, mange ! (...) Tout à coup, un tilbury bleu passa au grand trot sur la place. Emma poussa un cri et tomba roide par terre, à la renverse. (...) Le pharmacien, au tumulte qui se faisait dans la maison, s'y précipita. La table, avec toutes les assiettes, était renversée ; de la sauce, de la viande, les couteaux, la salière et l'huilier jonchaient l'appartement ; Charles appelait au secours ; Berthe, effarée, criait ; et Félicité, dont les mains tremblaient, délaçait Madame, qui avait le long du corps des mouvements convulsifs. (Flaubert, 2019, pp. 313-314)

Retenons que c'est ici justement Emma – plus experte en ce qui concerne sa propre maladie que son mari, médecin de profession – qui a pleinement intériorisé les schémas explicatifs courants en rapport avec ses symptômes – « c'est nerveux ». Si elle tente, dans un premier temps, de sauver les apparences en s'imposant de garder son calme, la vue du « tilbury bleu » – avec lequel son amant Rodolphe est en train de quitter les lieux¹¹ – la fait finalement s'effondrer complètement. Paradoxalement, c'est justement au paroxysme de son impuissance qu'elle est capable de se révolter contre le rôle qui lui est imposé, celui de la maîtresse de maison parfaite, car sa crise y sème – de manière excusable et socialement tolérée (« Vous savez, les femmes, un rien les trouble », p. 208) – le chaos et le désordre.¹²

Pour les détenteurs de rôles sociaux reconnus, que la plume ironique de Flaubert transforme en voyageurs avides de sensations, le cas semble parfaitement clair. Ainsi, l'apothicaire Homais, immédiatement accouru sur les lieux, fait référence à son tour à la fragilité supposée du système nerveux féminin :

Alors Homais demanda comment cet accident était survenu. Charles répondit que cela l'avait saisie tout à coup, pendant qu'elle mangeait des abricots. – Extraordinaire !... reprit le pharmacien. Mais il se pourrait que les abricots eussent occasionné la syncope ! Il y a des natures si impressionnables à l'encontre de certaines odeurs ! et ce serait même une belle question à étudier, tant sous le rapport pathologique que sous le rapport physiologique. Les prêtres en connaissaient l'importance, eux qui ont toujours mêlé des aromates à leurs cérémonies. C'est pour vous stupéfier l'entendement et provoquer des extases, chose d'ailleurs facile à obtenir chez les personnes du sexe, qui sont plus délicates que les autres. On en cite qui s'évanouissent à l'odeur de la corne brûlée, du pain tendre... (Flaubert, 2019, p. 315)

La tirade de l'arrogant Homais, qui, au lieu de s'intéresser à la souffrance individuelle d'Emma, semble ravi d'être devant un « cas » à étudier qui pourrait servir ensuite à vérifier des hypothèses, illustre parfaitement la façon dont les représentants de l'ordre social dominant argumentent littéralement par-dessus la tête de la pauvre Emma. Le fait que, dans son argumentation, il assimile « les personnes du sexe » à la « gent féline » (Flaubert, 2019, p. 315)¹³, souligne encore l'incompréhension à laquelle Emma fait face – une incompréhension qui se voit de plus doublée d'une dévalorisation manifeste du « deuxième sexe ».

¹¹ Cela après avoir rompu avec elle, comme nous l'apprendrons plus tard dans le texte.

¹² La scène d'ouverture du film *Augustine* offre des parallèles frappants, même si les deux protagonistes sont issues de couches sociales différentes. Encore une fois, impuissance et pouvoir s'avèrent enchevêtrés de façon paradoxale, voire même douloureuse : la crise permet à Augustine, se tordant sur le sol dans des convulsions, de sortir de son rôle et d'attaquer l'ordre (patriarcal) qui la relègue à la marge.

¹³ « Bridoux (un de mes anciens camarades, actuellement établi rue Malpalu), possède un chien qui tombe en convulsions dès qu'on lui présente une tabatière » (Flaubert, 2019, pp. 315).

Dès lors, il devient clair que les mots d'Emma comptent peu. Ce n'est qu'en passant par son corps qu'elle peut essayer de se faire comprendre et de délivrer son message littéralement in-ouï qui reflète un propos de la critique féministe : « Die Hysterikerin wiederholt in überzogener Weise das, was ihr angetan wird. Man 'lähmt' sie, und sie antwortet mit einer Lähmung, man bringt ihre Wünsche zum Schweigen und sie verliert ihre Sprache oder Stimme, man übersieht sie und sie versucht sich umzubringen » (Lindhoff, 1995, pp. 153-154)¹⁴. Certes, Flaubert ne va pas (encore) jusqu'à une telle interprétation féministe des symptômes d'Emma. Suivant son mépris envers tout orgueil scientiste tel que l'incarne l'apothicaire, il ose pourtant suggérer, en avance sur son temps, de voir au-delà de l'explication organiciste de l'hystérie. Cela devient évident si nous remontons jusqu'au moment précédent la crise que le narrateur nous décrit comme suit :

Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient. Alors elle déplia sa serviette comme pour en examiner les reprises et voulut réellement s'appliquer à ce travail, compter les fils de la toile. *Tout à coup, le souvenir de la lettre lui revient.* (...) [La domestique] replaça dans la corbeille les abricots répandus sur l'étagère. Charles, sans remarquer la rougeur de sa femme, se les fit apporter en pris un et mordit à la même. (...) Sens donc : quelle odeur ! (Flaubert, 2019, p. 312, c'est nous qui soulignons – J.P.)

Nous pouvons alors supposer que la crise a été précipitée par « le souvenir de la lettre » – celle dans laquelle Rodolphe avait annoncé la rupture – activé, à son tour, par un geste prétendument banal, celui de déplier la serviette. Ce mouvement a rappelé à Emma le moment fatidique où elle a reçu la missive : elle était en train de plier du linge avec Félicité, lorsque la lettre lui est parvenue, soigneusement cachée dans une corbeille d'abricot. Sans que Charles et tous les autres le sachent, les abricots se retrouvent donc, bien avant les modèles psychodynamiques de Sigmund Freud, chargés de réminiscences, ce qui nous permet de supposer que des conflits psychiques puissent être à l'origine de sa crise hystérique.

Dans le chapitre suivant nous verrons que les héritières d'Emma, quoiqu'hospitalisées, ce qui suggère l'idée d'un traitement, se voient au contraire confrontées à un discours clinique qui les rend, encore une fois, muettes – et invisibles¹⁵.

3. Augustine et *Le bal des folles* : l'*herstory* et le non-dit du discours clinique

Le film *Augustine* tout comme le roman *Le bal des folles* – contrairement à *Madame Bovary* deux œuvres créées par des femmes – s'inspirent, comme le roman de Flaubert, de personnages ou événements réels. Le titre du film – un nom propre, ce qui souligne déjà le souci de donner une voix et un visage à une « histoire de cas » – se réfère à Louise Augustine Gleizes, alias « Augustine », qui fut, avec Marie « Blanche » Wittman, l'une des patientes préférées de Jean-Martin Charcot. Issue d'une famille défavorisée et internée en 1875, à 14 ans (19 ans dans le film), elle a été élevée au rang d'une véritable « star » de la Salpêtrière, comme en témoignent ses nombreux portraits dans *L'iconographie photographique de la Salpêtrière* (Bourneville et Regnard, 1879-1880) :

¹⁴ « L'hystérique reproduit de manière exacerbée ce qu'on lui inflige. On la 'paralyse', et elle répond par une paralysie ; on réduit ses désirs au silence, et elle perd sa parole ou sa voix ; on l'ignore, et elle tente de se suicider. (...) », trad. J.P.

¹⁵ Cette « invisibilisation » concerne surtout leur souffrance (individuelle) et contraste avec leur « mise en scène » excessive par les médecins.



Fig. 1 Désiré Magloire Bourneville, Paul-Marie-Léon Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1879-1880)¹⁶

Le titre du roman de Victoria Mas, lauréate du Prix Renaudot des Lycéens en 2019, nous replonge aussi dans l'univers de la Salpêtrière : l'autrice nous rappelle l'événement du soi-disant « bal des folles » que l'on y organisait au XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle à la mi-carême.¹⁷ Il s'agissait d'une véritable attraction « qui réunissait le Tout-Paris autour de femmes atteintes de démence, abandonnées ou simplement fragiles. »¹⁸

En tant que « contre-narrations » genrées valorisant, comme le postule déjà Martine Delvaux (1998), la perspective de la patiente, les deux productions ne s'intéressent pas seulement aux « effets indésirables » des « leçons cliniques à la Salpêtrière », pour faire référence au fameux tableau d'André Brouillet¹⁹ – comme par exemple l'effacement de l'histoire personnelle des patientes – mais aussi aux possibilités de résistance et de regain

¹⁶ Consulté sur https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Martin_Charcot_chronophotography.jpg.

¹⁷ Cf. aussi ce podcast sur France Culture : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-le-bal-des-folles-de-la-salpetriere>.

¹⁸ <https://information.tv5monde.com/terriennes/le-bal-des-folles-l'enfer-des-femmes-jadis-enfermees-la-salpetriere-32061>

¹⁹ Le tableau montre non seulement comment la patiente Blanche Wittman fut hypnotisée en public par Charcot pour provoquer une « grande attaque » d'hystérie, mais aussi comment son corps – sexualisé – fut exposé au regard masculin. Cette sexualisation que l'on peut constater également sur certaines photographies de *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, est bien décrite par Alksnin qui observe : « her shoulders are naked, her shirt slips from under an undone corset, and the upper part of her dress is lowered » (Alksnin, 2015, p. 116). Mise au service d'une représentation stéréotypée du féminin, cette sexualisation contraste pourtant à la fois avec le discours scientifique prétendument neutre de Charcot dans lequel les allusions au sexe étaient rares, voire inexistantes, ainsi qu'avec l'absence d'éducation sexuelle des patientes de la Salpêtrière. Rappelons à cet égard une scène du film *Augustine* où une infirmière demande à celle-ci si elle a déjà ses règles. Lorsque la fille a l'air de ne pas comprendre, l'infirmière devient évasive, lui conseillant de se renseigner auprès du docteur Charcot.

d'agentivité qui s'offrent à elles dans des situations de pouvoir asymétrique telles qu'elles sautent aux yeux sur le tableau mentionné :



Fig. 2 André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887)²⁰

Tandis que Victoria Mas mise surtout sur la solidarité féminine, le film de Winocour réfléchit sur les marges de manœuvre résultant justement de la structure mimétique de l'hystérie, largement discutée par Elisabeth Bronfen (Bronfen, 1997, p. 9)²¹ et Georges-Didi Huberman s'appuyant sur Gilles de la Tourette (Didi-Huberman, 2021, p. 163). Tous rappellent que l'hystérique imite un répertoire de poses consacrées – que l'on pense aux mystiques chrétiennes, aux possédées du Moyen-Age ou aux épileptiques du XIX^e siècle – ce qui inclut, pour elle, la possibilité de citations fausses, rebelles, transgressives, bref, non conformes aux attentes du monde médical.

La rébellion féminine, quelle que soit sa forme, cible avant tout Charcot, le « metteur en scène » du spectacle qui se « distingue », en ceci héritier d'Homais et compagnie, dans les deux productions, par un grand désintérêt pour les mots et donc pour les messages « in-ouïs » dont les symptômes pourraient s'avérer porteurs.

Peu après son hospitalisation à la Salpêtrière, Augustine est une première fois témoin de ce désintérêt de la part du médecin. Dans une scène située au début du film, qui fait ironiquement penser à un *casting* de mannequins, Augustine fait partie d'une cohorte bruyante de jeunes femmes qui attendent leur tour devant la salle d'examen de Charcot. Après y être entrées – non sans bombarder de questions celles qui ont déjà été examinées (« Tu as vu Charcot ? », « Il t'a touchée ? » [00:13:05-00:13:09]), les jeunes femmes se mettent en rang.

À travers Augustine, qui dirige son regard étonné et incertain vers le « soignant » devant elle, nous assistons par la suite plus en détail au déroulement d'un examen médical. Une femme au dos dénudé est auscultée par le neurologue, qui note

²⁰ Image consultée sur *Wikimedia Commons*,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Une_le%C3%A7on_clinique_%C3%A0_la_Salp%C3%A9tr%C3%A8re.jpg

²¹ « Denn die Hysterikerin, die im Amphitheater auftrat oder viele Minuten lang ihre Pose vor der Kamera halten mußte, tat dies, nachdem sie von Ärzten der Salpêtrière geschult worden war. Nach vielzähligen Unterhaltungen lernte sie, wie sie sich im Verlauf des Anfalls zu verhalten hatte, wie sie auch die Inszenierungen der anderen Hysterikerinnen beobachtete und, um den Forderungen der Abbildungen gerecht zu werden, immer dramatischer werdende Symptome bildete. » [L'hystérique, qui se produisait dans l'amphithéâtre ou qui devait maintenir une pose pendant de longues minutes devant la caméra, le faisait après avoir été formée par les médecins de la Salpêtrière. À travers de multiples entretiens, elle apprenait comment se comporter au cours d'une crise, tout en observant les mises en scène des autres hystériques. Pour répondre aux exigences des représentations, elle développait des symptômes de plus en plus dramatiques.] (Bronfen, 1997, p. 9, trad. J.P.).

méticuleusement, mais sans un mot, les paramètres observés. La réponse à la question « Et cela date depuis quand ? » – « Environ un mois » (00 :13 :42-00 :13 :44) – n'est, de manière significative, pas donnée par la patiente elle-même, mais par un assistant médical consultant le dossier de la malade. La demande adressée à Monsieur Verdan d'organiser la prise d'une photographie, suivie du laconique « cas suivant » (00 :13 :54) de la part du médecin, introduit vite la patiente suivante – le « cas 1714 » (00 :14 :08) –, dont l'histoire intéresse encore moins celui-ci. Il s'agit d'une femme au prénom de Blanche, sans doute une allusion à Wittman. Lorsque l'assistant commence une anamnèse détaillée et lit que la patiente a été violée, Charcot l'interrompt même en déclarant : « On connaît l'histoire de Blanche. » (00 :15 :16)

Augustine, transformée pendant son séjour à son tour en une sorte de sujet d'expérimentation et d'étude, fera par la suite l'expérience de la même surdité vis à vis de sa propre histoire. Dans le cadre des nombreux examens physiques auxquels le film accorde une place primordiale, c'est surtout le silence « bruyant » qui se fait entendre et qui rappelle, d'un point de vue contemporain, la nécessité d'une médecine « parlante », narrative, telle qu'elle a été développée par Rita Charon (2008). Dans un tel cadre, l'enfance et l'adolescence traumatisées d'Augustine auraient sans doute été examinées comme une cause possible de ses crises.²² Centré uniquement sur l'observation des symptômes de sa patiente pour pouvoir fournir, enfin, un tableau clinique « exhaustif » de l'hystérie, Charcot se borne, de son côté, à remplir en silence des feuilles avec les données recueillies, tout en se détournant de la patiente.

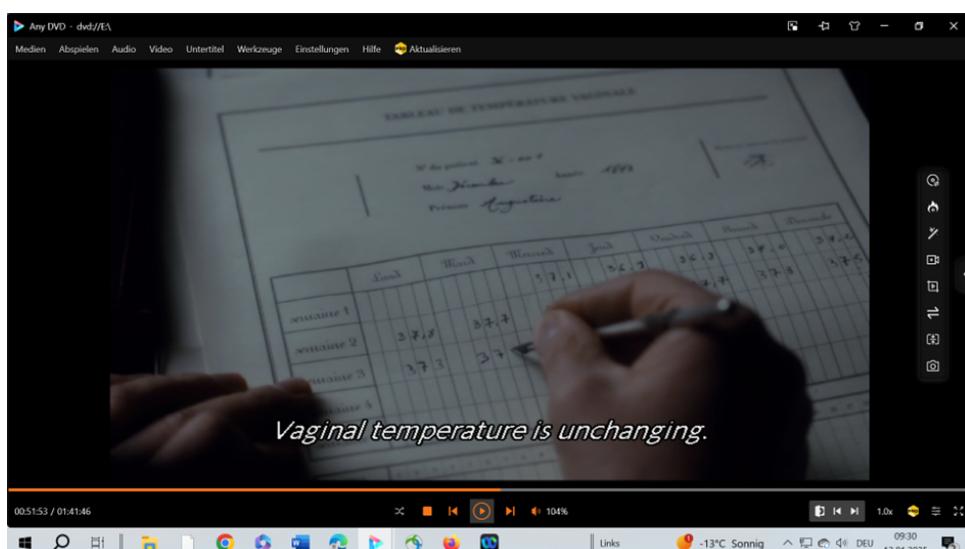


Fig. 3 Alice Winocour, *Augustine* (2012) [capture d'écran, 00 :51:53]

Dans une autre scène, où Charcot et son assistant font penser à deux bricoleurs obstinés, le neurologue lui applique le « compresseur de l'ovaire » (Paicheler, 1988, p. 135), un appareil qu'il a conçu en collaboration avec Bourneville et Régnard. À l'aide de « cette grande ceinture de cuir et de métal munie de vis et d'écrous » (Paicheler, 1985, p. 49), il exerce une pression sur les ovaires d'Augustine – ces présumées zones hystérogènes dont la stimulation devrait mettre un terme à son hémiplégie hystérique.²³

²² Dans leur compte rendu du film, les auteurs rappellent cependant que cette histoire fut également incluse dans *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*: “At 10 years of age, she was molested, and at age 13 she was raped by her mother’s lover” (Walusiński et al., 2013).

²³ Nous observons ici une fixation persistante sur les organes sexuels féminins, même si Charcot a abandonné la théorie de l'utérus errant au profit de lésions fonctionnelles du système nerveux (Brémaud, 2015, p. 489). Ainsi, selon lui, les hommes peuvent aussi souffrir d'hystérie, mais ils ne se trouvent que

Les seuls bruits que nous entendons lors de cette scène, marquée de nouveau par une absence de paroles, sont les gémissements de la patiente jusqu'à ce que Charcot donne l'ordre de relâcher les vis... sans que l'hémiplégie ait disparue :



Fig. 4 Alice Winocour, *Augustine* (2012) [capture d'écran, 1:17:28]

Comme Charcot ne semble connaître que l'impératif – qui ne s'adresse même pas à sa patiente –, il n'est guère étonnant que les captures d'écran suivantes illustrent, de nouveau, une communication soignant-patiente ratée :

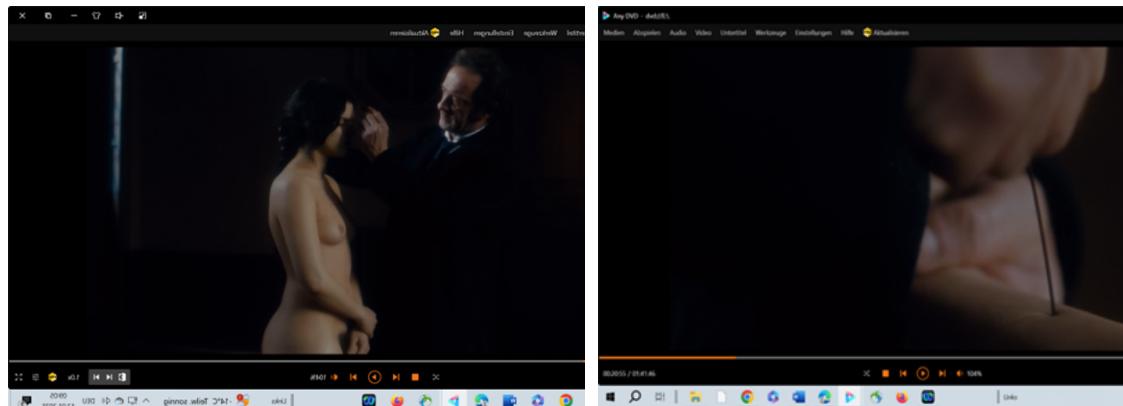


Fig. 5 Alice Winocour, *Augustine* (2012) [captures d'écran 00:19:54 et 00:20:55]

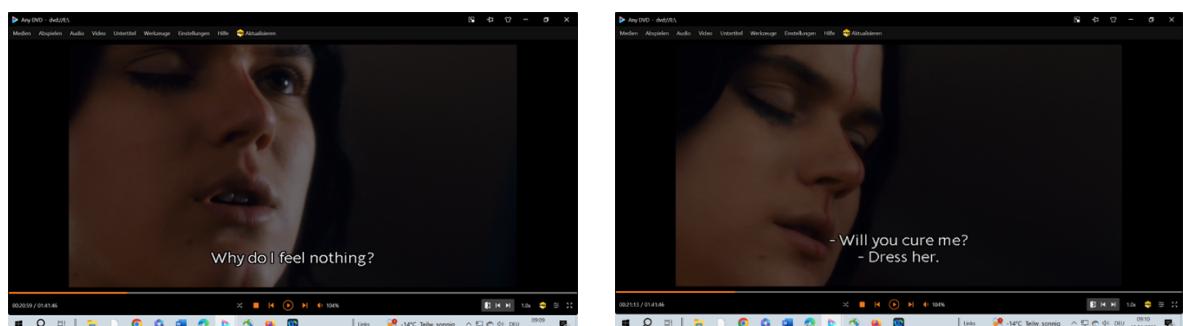


Fig. 6 Alice Winocour, *Augustine* (2012) [captures d'écran, 00:20:59 et 00:21:13]

rarement pris en photo, ce qui consolide le lien entre « femme » et « hystérie » (Showalter 1999, pp. 95-117).

Les images nous présentent encore une situation d'examen, pendant laquelle Charcot essaie de déterminer, à l'aide d'une longue aiguille qu'il enfonce dans la chair insensible de sa patiente, l'intensité de son hémiplégie hystérique. Debout, nue devant le médecin, qui est, lui, parfaitement habillé, Augustine nous est présentée non seulement sans aucune défense mais plus vulnérable encore. Avec son teint de marbre, elle ressemble par ailleurs à une statue, ce qui permet des associations avec le couple Pygmalion et Galatée de la mythologie grecque. Ressemblant ainsi à un être « créé » par son maître, elle semble dépossédée d'une parole propre. Ses questions – concernant des aspects essentiels comme les causes du mal et sa possibilité de guérison – restent sans réponse. Le « dialogue » auquel nous assistons sur la dernière image illustre parfaitement cette médecine muette. À la question « Vous allez me guérir », Charcot répond par un ordre qu'il n'adresse, comme dans l'exemple précédent, même pas à Augustine, mais encore une fois à un assistant, pour celui-ci sache comment il faut « manipuler » la « poupée ».

En plus des examens, Augustine est obligée d'accompagner Charcot aux fameuses « leçons du mardi », ce qui permet à Winocour de « dynamiser » le tableau de Brouillet en le traduisant en langage filmique. Comme Blanche, Augustine sera elle aussi mise sous hypnose, de sorte que les futurs médecins puissent observer une attaque hystérique « à l'état pur ». Avant son « entrée en scène », elle est « préparée » : on lui met un chapeau orné d'une plume rouge, accessoire destiné à rendre ses convulsions encore plus visibles pour le public – une mise en scène face à laquelle les mots d'introduction de Charcot, « Vous allez observer l'hystérie à son état naturel » (00 :33 :45), résonnent comme une vaine promesse. Il se révèle en effet plutôt comme le directeur de « son » spectacle ; il est celui qui « crée » (00 :39 :39) ses malades, les « invente » (Didi-Huberman, 2021).

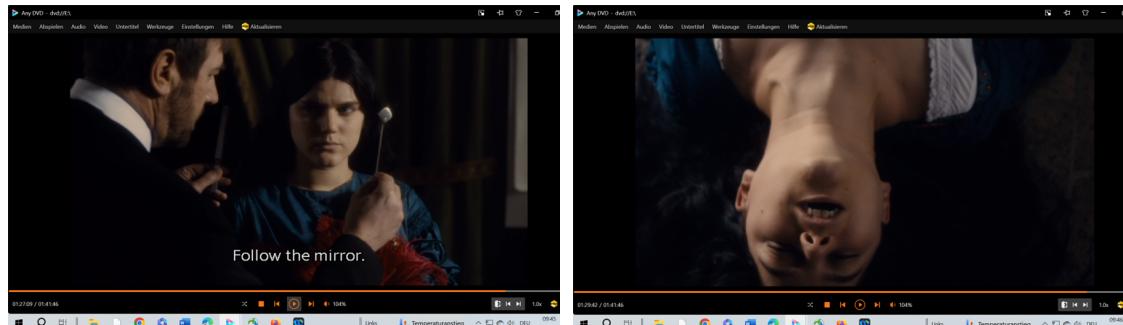
Ce rapport de force au premier abord complètement inégal, ouvre pourtant des marges de manœuvre aux patientes, comme le démontrera immédiatement Augustine. Étant donné la structure mimétique de l'hystérie, Charcot ne peut, en effet, jamais être entièrement sûr que ses patientes « jouent » correctement et « collaborent » comme il faut – une zone grise que Hurst décrit comme suit :

Denn die Grenzen zwischen wirklichem und gespieltem Anfall verlaufen in den Vorlesungen fließend. (...) Charcot selbst fördert das Zusammenspiel von Künstlichkeit und Realität, indem er seine Patientinnen zu ihren hysterischen Bewegungen « inspiriert » und die Symptome pantomimisch vorspielt. (Hurst, 2013)²⁴

Les captures d'écran suivantes, montrant la dernière « présentation » d'Augustine avant qu'elle quitte la Salpêtrière vêtue d'habits masculins et après qu'elle a séduit son maître,²⁵ dépeignent cette dynamique tout en laissant planer le doute sur « l'authenticité » de sa crise :

²⁴ Distinguer entre crises réelles et crises simulées peut s'avérer difficile, voire impossible lors des présentations. (...) Charcot lui-même encourage ce mélange entre artificialité et réalité en « inspirant » ses patientes dans leurs mouvements hystériques et en mimant les symptômes de manière pantomimique, trad. J.P.

²⁵ Par ce *plot twist* le film n'échappe pas à une certaine reproduction des stéréotypes, celle de la femme fatale sexualisée.

Fig. 7 Alice Winocour, *Augustine* (2012) [captures d'écran 00:34:25 et 00:35:48]

Dès le début, l'hypnose prend plus de temps que d'habitude – ce qui crée un certain malaise chez les spectateurs présents dans l'amphithéâtre. Sur le visage d'Augustine, à gauche, nous croyons même discerner un air de supériorité, ce qui suggère une réorganisation inattendue des rapports de pouvoir et un regain d'agentivité de la part de la patiente. Lorsque celle-ci s'écroule enfin sur le sol, elle répond pourtant aux attentes que le regard médical a envers elle, sans pour autant les combler entièrement : car c'est d'une façon extrême, presque exagérée qu'elle gémit et se tord sous les yeux des spectateurs irrités, qui sont incapables de discerner si la « grande attaque » est réelle ou feinte – une ambiguïté que l'on pourrait décrire en termes de « subversion performative » comme nous le rappelle Regula Giuliani : « Es geht hier um ein absichtsvolles Einsetzen männlicher Zuschreibungen, um ein spielerisches Praktizieren der Weiblichkeitssrolle zu dem Zweck, diese Rolle zu durchschauen und zu erkennen wie sie funktioniert. Butler spricht (...) von performativer Subversion. » (Giuliani, 1998, pp. 167-168)²⁶

Mais qu'en est-il des patientes moins connues qu'Augustine ? Alors que le film ne fait allusion qu'à deux reprises au destin des femmes oubliées de la Salpêtrière – l'intrigue est brusquement interrompue pour faire entendre des bribes de leurs *herstories*²⁷ –, *Le bal des folles* met celles-ci sur le devant de la scène. Avec Eugénie, Geneviève, Thérèse et Louise, obsédée, elle, par l'idée de devenir la nouvelle Augustine, le roman invente quatre destins de femmes et nous encourage ainsi à imaginer, à notre tour, d'autres biographies. Que Charcot n'apparaisse pour la première fois qu'à la page 185 (dans un roman qui en compte 250) n'empêche pas que Mas critique également l'ordre patriarchal qui règne en deçà et au-delà de l'enceinte de l'hôpital. Encore en liberté, Eugénie, issue d'une famille de la haute bourgeoisie, remarque avec lucidité que le diagnostic d'hystérie fonctionne comme un moyen de « neutraliser » une féminité non conforme aux normes. De manière provocatrice, elle décrit la Salpêtrière comme

[u]n dépotoir pour toutes celles nuisant à l'ordre public. Un asile pour toutes celles dont la sensibilité ne répondait pas aux attentes. Une prison pour toutes celles coupables d'avoir une opinion. Depuis l'arrivée de Charcot il y a vingt ans, il se dit que l'hôpital de la Salpêtrière a changé, que seules les véritables hystériques y sont internées. Malgré ces allégations, le doute subsiste. (Mas, 2023, p. 37)

²⁶ Il s'agit ici d'un usage intentionnel des attributions stéréotypées auxquelles les femmes sont confrontées, d'une pratique ludique du rôle de la féminité dans le but d'en percer les mécanismes et de comprendre son fonctionnement. Butler parlera (...) de subversion performative, trad. J.P.

²⁷ Plusieurs femmes – filmées en mode portrait – prennent la parole [00:22:16] pour décrire leurs symptômes somatiques – « J'ai senti un nœud dans ma gorge » – ou le côté transgressif de leur mal – « J'ai sauté sur l'autel ». Si, dans l'amphithéâtre et les salles d'examen de Charcot, l'*hysteria* occupait le devant de la scène, c'est ici l'*herstory* qui se fait entendre. Ce glissement implique également un changement de l'organe sensoriel jusque-là privilégié : alors que, pour Charcot, l'observation clinique et, par conséquent, la vue étaient prioritaires, c'est désormais – enfin – l'ouïe attentive et empathique qui devient centrale, une écoute à laquelle spectateurs et spectatrices sont invités, surtout si le médecin ne s'y prête pas.

Ces doutes se confirment précisément pour Eugénie elle-même. Elle est internée non pas à cause d'une crise d'hystérie comme Augustine, mais parce que son style de vie ne correspond pas aux idées dominantes de l'époque : la lectrice passionnée des écrits du fondateur du spiritisme Allan Kardec dispose elle-même d'un don suspect à son entourage, celui de communiquer avec les morts.

Bien sûr, l'ordre patriarcal est aussi maintenu entre les murs de l'hôpital. Contrairement à Winocour, Mas aborde aussi ses excès ouvertement violents, notamment sous la forme d'agressions sexuelles perpétrées par le corps médical. Louise rêve que le jeune interne Jules, qui lui fait des avances, va demander sa main lors du bal des folles qui aura enfin lieu à la fin du roman, mais il va la violer précisément à cette occasion. Profitant de l'agitation de la fête et sous prétexte de vouloir lui montrer quelque chose, il pousse la jeune femme alitée jusqu'à un endroit éloigné dans l'hôpital – une scène qui souligne l'inégalité de pouvoir entre les deux personnages, ne serait-ce que par leurs positions diamétralement opposées dans l'espace. La situation qui s'ensuit – le souffle alcoolisé de Jules, ses gestes plus que prévisibles – retraumatise la jeune femme, car elle fait brutalement remonter à la surface l'histoire passée sous silence à l'intérieur des murs de la Salpêtrière. Cette histoire, Louise la partage avec Augustine, son idole :

L'haleine est chaude. Louise reconnaît ce parfum. Des nausées lui montent à la gorge. Il suffit d'un buveur approché de trop près une fois, pour laisser un souvenir indélébile et intolérable. (...) Dans le noir de la chambre, elle reconnaît les gestes qui s'opèrent sur son corps. Elle pensait que ce souvenir appartenait au passé, que plus le temps passait plus ce moment s'éloignait. (Mas, 2023, p. 237)

Mais comme Winocour, Mas revient sur des faits plus largement documentés par l'histoire de la médecine : son roman nous parle non seulement des leçons du mardi, mais aussi de la photographie médicale nouvellement établie sous Charcot – une technique, qui, dans le film, n'est mentionnée qu'en passant, au cours du *casting* dont nous avons parlé. Bien que Charcot prétende n'utiliser ce nouveau médium qu'à des fins documentaires – surtout pour saisir « objectivement » les quatre phases de ce qu'il désigne par une « grande attaque d'hystérie » –, l'objectif de son photographe, capturant plutôt des poses soigneusement mises en scène, semble chercher avant tout la différence dans le corps féminin, ce qui contribue au renforcement des stéréotypes de genre.

Malgré leur souci prononcé d'« objectiver » la vision d'un « fait » – et de servir de « pures » sources documentaires et de seules illustrations des hypothèses de Charcot – les photographies ont tendance à rendre invisible en particulier la détresse des femmes photographiées. Ainsi, la légende « Attaque d'hystérie : troisième phase » dans l'exemple ci-dessous, accomplit pleinement la transformation de la femme photographiée en « cas représentatif », dont s'efface l'histoire individuelle, réduite à une planche numérotée :

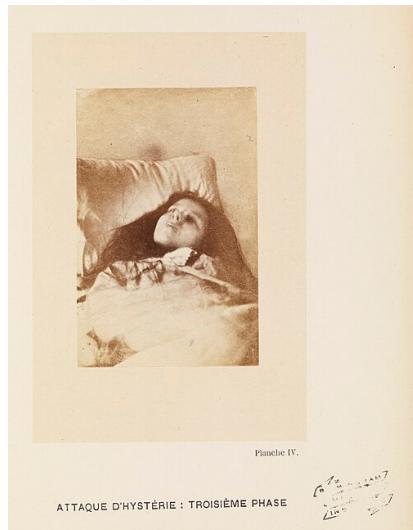


Fig. 8 Désiré Magloire Bourneville, Paul-Marie-Léon Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1879-1880)²⁸

Dans le roman, l'apparition du photographe Albert Londes rappelle justement cet effacement effectué paradoxalement à l'aide d'un medium visuel. Le photographe passe très vite d'un lit à l'autre, suivi d'un « groupe d'admiratrices » pour qui « [l]a détonation du déclencheur » (Mas, 2023, p. 156) – choix de mot programmatique qui souligne implicitement la violence inhérente à l'entreprise – est une alternative bienvenue à la routine quotidienne. Le narrateur, de son côté, ose pourtant (re-)centrer le regard plus longtemps sur l'une des femmes photographiées, ce qui lui permet d'opposer à la prétendue neutralité de l'image, la détresse individuelle qui s'y manifeste. Ainsi, le passage suivant peut se lire comme une légende alternative qui restitue son individualité à la femme photographiée dont nous venons de parler :

La prochaine photographiée est également prostrée dans son lit : sa couverture est ramenée jusqu'à son menton, et ses doigts s'y accrochent comme si elle allait tomber. Ses jambes frottent le drap du matelas dans un mouvement de va-et-vient régulier. Elle regarde partout mais semble ne voir personne. (Mas, 2023, p. 156)

Même si Londes a ses admiratrices, des doutes subsistent quant à cette procédure aliénante. C'est surtout Eugénie qui les articule, cette femme récemment admise qui n'est pas encore une habituée. Elle « cesse de coudre » et s'engage dans le dialogue suivant avec Louise, un peu plus naïve à cet égard :

- N'est-ce pas impudique ?
 - Louise relève la tête vers Eugénie.
 - Impudique ?
 - Je veux dire... Qu'on vienne prendre vos portraits.
 - Moi, je pense qu'il fait bien. Ça montre aux autres, dehors, comment on vit ici. Qui on est.
 - Si on voulait vraiment voir qui vous étiez, on vous laisserait sortir, on ne vous...
- Eugénie marque une pause. Elle décide de se taire. Ce n'est pas le moment d'inciter à la dissidence et de mettre à mal ses chances de sortie. (Mas, 2023, pp. 156-157)

²⁸ L'image a été consultée sur https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attaque_D%27Hysterie;_Troisieme_Phase._Planche_IV._Wellcome_L0074924.jpg.

Comme dans le cas des « présentations » des femmes dans le cadre des leçons du mardi, ici aussi se pose la question de la « vérité » et de l'authenticité. Tandis que Louise prend les photos pour des témoignages authentiques, Eugénie, plus sceptique, rappelle les rapports de force qui les traversent.

Chez Mas aussi, ces rapports de force imprègnent les leçons du mardi, qu'elle réécrit d'un point de vue strictement féminin, voire féministe. Non seulement elle narre « la performance » du point de vue de la patiente, qui n'est ainsi plus seulement réduite au seul objet d'étude, mais elle imagine aussi la solidarité « sororale » comme seule résistance possible contre Charcot. Regardons, pour cela, l'extrait suivant, qui décrit une journée tout à fait « ordinaire » dans la vie de Louise, une journée où elle « a cours » – une façon de parler presque cynique, si l'on considère qu'à l'époque, il était tout bonnement impensable qu'elle puisse assister à une leçon clinique en tant qu'auditrice : « – Louise, debout. T'as cours. (...) Louise ramène la couverture à son visage d'un geste contrarié et se retourne sur l'autre flanc. (...) Tu voudrais pas fâcher Charcot, quand même. Le docteur compte sur toi. Tu l'sais. Comme un enfant que le chantage fait plier, Louise baisse les yeux » (Mas, 2023, p.180).

Ce qui se dessine ici, c'est d'abord le chantage émotionnel de l'infirmière qui fait que Louise se sent sous pression et agit comme un enfant dans un rapport familial « toxique », car dominé par la peur du refus et de l'échec. Troublée comme elle l'est et contrairement à Augustine dans le film de Winocour, elle n'oppose par la suite aucune résistance à ce qui lui arrive : sans ciller, elle se soumet non seulement aux préparatifs dont l'infirmière donne l'ordre à l'aide-soignante – « Adèle, boutonnez correctement sa robe et coiffez-là mieux que ça. Rendez-la présentable, on dirait une débile » (Mas, 2023, p. 182) –, mais aussi à l'hypnose dans l'amphithéâtre. Ainsi, la description suivante – sans doute une allusion au tableau de Brouillet – frappe surtout par la reprise anaphorique de « quelles » et « quels », mots répétés trois fois, ce qui accentue encore l'impuissance et la passivité de Louise :

Louise entre en scène et le public, entièrement masculin, retient son souffle. Le bois de l'estrade craque sous ses pas. D'ordinaire si enjouée, sa mine désabusée n'est pourtant remarquée par personne. (...) Louise se laisse faire. Elle ignore quelle main la manipule, quelle voix lui parle, l'hypnotise, quels bras la retiennent lorsqu'elle se sent tomber en arrière. Elle se laisse partir d'ici sachant qu'elle reviendra à elle d'ici une quinzaine de minutes. La séance sera alors finie, Charcot sera satisfait, et elle retournera dormir pour oublier ce mauvais passage. Oui, heureusement que dormir existe, pour ne penser à rien. (Mas, 2023, p. 183)

Personne ne peut discerner ici si l'hypnose a l'effet souhaité ou si Louise tombe dans un état dissociatif pour mieux supporter ce qui lui est infligé. En tout cas, le réveil ne se passe pas comme prévu, car elle se retrouve paralysée. C'est seulement après cet « incident » que Charcot fait son entrée dans le roman – et cela pour assister à une seconde « crise d'hystérie », cette fois-ci clairement due aux circonstances : elle apparaît comme le résultat d'un dommage iatrogène infligé à la patiente :

Elle est lucide désormais. (...) Elle rage, jure, continue de torturer ses membres droits paralysés dans le vain espoir de les stimuler, tente de se balancer de chaque côté pour faire revenir une sensation, même minime. Puis la colère cède la place à la panique, elle hurle, cherche à se redresser sans y parvenir, crie au secours, ses appels envahissent l'auditorium et pétrifient les spectateurs choqués. (Mas, 2023, pp. 184-185)

Dans ce moment d'ultime détresse, Mas imagine la solidarité féminine comme le seul rempart contre Charcot, le seul réconfort possible. L'apparition de Geneviève, une infirmière avec qui Louise sympathise, marque le moment, où – enfin – les gestes tendres du soin, dépassant de loin la routine de ce métier « typiquement féminin »,²⁹ se substituent aux manipulations brutales. Il se construit alors un espace de protection imprenable pour Charcot – un lieu avec son propre langage, ses propres codes :

Alors, seulement alors, entre les corps figés des médecins et des internes qui l'observent sans savoir quoi faire, Geneviève apparaît. (...) Louise a tendu son bras gauche vers celle qu'elle n'attendait plus, et dans le même élan, Geneviève, s'est agenouillée et a pris la jeune fille dans ses bras. Les deux femmes restent ainsi enlacées, partageant une peine qu'elles seules comprennent, et derrière elles, le public masculin, décontenancé, incertain, n'ose même plus respirer. (Mas, 2023, p. 185)

4. En guise de conclusion : l'hystérie revisitée par les Humanités Médicales – potentiels et perspectives (*Hystériques*, 2021)

Nous avons vu comment les œuvres analysées – de manière surprenante *Madame Bovary* de Gustave Flaubert déjà – déconstruisent l'étude de cas clinique du XIX^e siècle et comment elles révèlent, ce faisant, le non-dit dans le discours médical hégémonique. Tandis que Flaubert anticipe, à contre-courant des tendances de son époque, une interprétation psychologique de l'hystérie en suggérant l'importance des réminiscences dans la « production » des symptômes, *Augustine* et *Le bal des folles* montrent, en réhabilitant pleinement la perspective féminine, le pouvoir du regard médical masculin à la Salpêtrière, tel qu'il se manifeste pendant les « examens », dans l'amphithéâtre et sur la photographie médicale. À cet exercice du pouvoir patriarcal, les deux œuvres opposent l'écoute des *herstories* des patientes – tuées lors des leçons cliniques – et livrent ainsi un plaidoyer implicite pour la médecine narrative, encline, elle, à ressentir la détresse des patientes et à y répondre.³⁰

Mais ces deux œuvres nous ont également révélé, chacune à sa façon, les possibilités de résistance ou de regain d'agentivité dans des situations de pouvoir inégal : que l'on songe à Augustine qui laisse planer le doute sur la question de savoir si elle collabore « correctement » à la « production » de son attaque ; ou que l'on pense à la solidarité féminine qui s'esquisse dans *Le bal des folles* comme rempart contre Charcot. Ainsi, les deux productions aiguisent la sensibilité pour la face double de l'hystérie du XIX^e siècle : d'une part l'expression d'une impuissance maximale ; d'autre part une forme de protestation ultime.

Enfin, il convient de noter que la littérature française de l'extrême contemporain propose aussi des romans sur l'hystérie qui se détournent de la Salpêtrière et nous confrontent à des *herstories* du XXI^e siècle. Un roman tel qu'*Hystériques*³¹ de Sophie

²⁹ Nous pensons dans ce contexte au « classique » d'une éthique du *care*, à savoir *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* de Carol Gilligan (1982).

³⁰ Qu'un tel ébranlement de l'autorité médicale paraisse difficile à accepter, ressort du compte rendu défavorable du film *Augustine* que trois médecins ont publié dans *European Neurology*. Ils prennent décidément parti pour Charcot et l'excusent par l'esprit de l'époque, encore centrée, selon eux, sur le corps et pas encore sur la parole des patientes.

³¹ Notons que le titre évoque certes, à travers le *leitmotif* de l'utérus, l'hystérie antique. Mais il se réfère aussi à plusieurs situations de sexe quotidien où les trois sœurs au milieu de l'intrigue sont qualifiées d'hystériques par des hommes. Par exemple Clémentine, enceinte, est apostrophée d'un « [e]spèce d'hystérique » (Adriansen, 2021, p. 125) par son dentiste, lorsqu'elle quitte précipitamment le cabinet après que celui-ci a longtemps péroré sur les césariennes et leur absence de complications. Ce que celui-ci ne peut pas savoir au moment où il dit : « Oh oui, les césariennes, ça se passe toujours bien, c'est quand même

Adriansen reprend certes certains motifs, mais les adapte à une époque marquée surtout par le progrès médical de plus en plus rapide. Noémie, la petite dernière de trois sœurs, est par exemple involontairement sans enfant. Lorsque, à l'âge adulte, elle consulte pour la première fois de sa vie une gynécologue, elle fait une expérience négative qui nous rappelle les impératifs charcotiens et sa médecine muette, bien que ce soit désormais une personne du même sexe qui l'examine :

Dès que la femme lui dit « Asseyez-vous », Noémie a l'impression qu'elle se fait engueuler. Les questions de la gynécologue ressemblent à des ordres. (...) Elle procède à l'examen, ordonnant à Noémie de se détendre. Qui se crispe un peu plus à chaque sommation et en vient à souffrir quand la situation pourrait n'être que vaguement désagréable. — Rhabillez-vous, commande enfin la gynécologue. Vous allez envoyer ça au labo et quand on aura les résultats vous reviendrez me voir. Donnez-moi votre carte Vitale. Je ne prends pas la carte bleue. (Adriansen, 2021, pp. 111-113)

Lorsque les consultations suivantes dévoilent qu'elle souffre d'*« [u]n cancer. Du col. De l'utérus »* (Adriansen, 2021, pp. 158-159) – une ponctuation parlante et expressive, qui signale que l'impensable a lieu –, un médecin lui propose de participer à un protocole de recherche, ce qui rendrait possible la transplantation de l'utérus d'une donneuse vivante, une intervention pratiquée au Brésil pour la première fois en 2017. Lorsque Noémie, obsédée par le désir de devenir mère, se résout finalement à demander à la sienne, déjà ménopausée, si elle peut éventuellement être sa donneuse, la discussion qui suit entre mère et fille soulève non seulement des questions d'éthique médicale, mais aussi des interrogations sur la transmission intergénérationnelle.

Cet exemple révèle, outre l'actualité de l'hystérie,³² que celle-ci peut – et doit – être abordée dans différentes perspectives : bien-sûr il est hautement important de revisiter l'histoire de la médecine pour la « féminiser » ; mais il est également productif de se pencher sur le « halo » – multiforme, contradictoire parfois – dont se voit dotée cette notion de nos jours. Pour cela il suffit de songer à la réaction de Diane, l'une des trois sœurs dans *Hystériques*, lorsqu'elle découvre, dans une librairie, un livre intitulé : « *Les hystériques, éloge de l'utérus et de celles qui en sont dotées* » (Adriansen, 2021, p. 19). L'explication de la librairie, revenant, de façon quelque peu didactique, sur la théorie de l'utérus itinérant dans la médecine antique, ne suscite chez elle qu'un (sou-)rire mi-moqueur, mi-irrité : « Diane ouvre de grands yeux et laisse échapper un bref éclat de rire. Un seul. La bibliothécaire la considère avec perplexité, pinçant légèrement les lèvres » (Adriansen 2021, p. 20). Ce rire, non dépourvu d'une dimension libératrice, laisse déjà deviner la fierté avec laquelle Diane porte son utérus (Adriansen, 2021, p. 20) – une attitude pas évidente pour ses sœurs, Noémie et Clémentine, comme pour la librairie. Cette vaste gamme de réactions nous invite à cultiver notre sensibilité pour un terme qui joue encore aujourd'hui un rôle important dans l'(auto-)représentation de la féminité.

incroyable les progrès qu'on a faits ces dernières décennies, on ouvre le ventre et hop ! on prend le bébé » (Adriansen, 2021, p. 125), c'est qu'elle a, dans sa jeunesse, accouché sous X par césarienne.

³² Citons ici, comme tentative tout à fait récente de faire entendre les *herstories*, l'exposition *On Mass Hysteria* de Laïa April (2024), cf. <https://www.le-bal.fr/2024/12/laia-abril-mass-hysteria-une-histoire-de-la-misogynie>. Nous tenons à exprimer notre gratitude à l'évaluateur/l'évaluatrice de nous avoir signalé ce travail très pertinent qui vise également à une individualisation des « histoires de cas ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources primaires

- Adriansen, S. (2021). *Hystériques*. Charleston. [Kindle Edition].
- Flaubert, G. (2019). *Madame Bovary. Mœurs de province*. Préface, notes et dossier de Jacques Neefs. Nouvelle édition. Hachette.
- Mas, V. (2023). *Le bal des folles*. Albin Michel.

Sources secondaires

- Abramovici, J.-C. (2022). *Les hystériques. En attendant Freud*. Jérôme Millon.
- Alksnin, A. (2015). Augustine: Charcot's Bunny. *Teksty Drugie Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2, 105-122. <https://journals.openedition.org/td/11996>.
- American Psychiatric Association (Ed.). (1980). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Third Edition. APA Publishing.
- Bourneville, D. M. & Regnard, P. M. (1879-1880). *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Delahaye & Lecrosnier.
- Brémaud, N. (2015). Panorama historique des définitions de l'hystérie. *L'information psychiatrique*, 91(6), 485-498.
- Bronfen, E. (1997). Die Vorführung der Hysterie. *Freiburger FrauenStudien*, 1, 1-20.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cabral, M. & Mamzer, M. (Eds.). (2019). *Médecins, soignants. Osons la littérature. Un laboratoire virtuel pour la réflexion éthique*. Sipayat.
- Charon, R. (2008). *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford University Press.
- Cixous, H. (1976). *Théâtre. Portrait de Dora. La prise de l'école de Madhubaï*. Édition des femmes.
- Danou, O. et al. (Eds.). (1998). *Littérature et médecine. Petite anthologie littéraire à l'usage des étudiants en médecine*. Ellipses.
- Degler, F. & Kohlroß, C. (2006). *Epochen/Krankheiten: Konstellationen von Literatur und Pathologie*. Röhrig Universitätsverlag.
- Delaume, C. (2020). *Mes bien chères sœurs*. Points.
- Delvaux, M. (1998). *Femmes psychiatriées, femmes rebelles: De l'étude de cas à la narration autobiographique*. La Découverte.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Éditions Macula.
- Fahd, C. (2023). Les voix réprimées dans *Le Bal des folles* de Victoria Mas. *ResearchGate*. Consulté sur https://www.researchgate.net/publication/372780033_Les_voix_reprimees_dans_Le_Bal_des_folles_de_Victoria_MAS.

- Flaubert, G. (1974). *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. 12, Oeuvres diverses. Fragments et ébauches. Correspondances 1830-1850.* Club de l'honnête homme. Consulté sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k26955k/f452.item>.
- Foucault, M. (1994). *Histoire de la sexualité. Tome 1. La volonté de savoir.* Gallimard.
- Föcking, M. (2002). *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert.* Narr.
- Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development.* Harvard University Press.
- Giuliani, R. (1998). Spielräume der Freiheit. Feministische Utopien seit den 50er Jahren: Simone de Beauvoir, Luce Irigaray und Judith Butler. *Freiburger FrauenStudien*, 2, 161-176.
- Hurst, F. (2013, janvier 22). Showtime in der Nervenklinik. *Spiegel.* Consulté sur <https://www.spiegel.de/geschichte/jean-marie-charcot-und-die-hysterieforschung-in-der-pariser-salpetriere-a-951005.html>.
- Hustvedt, A. (2011). *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris.* W. W. Norton & Company.
- Israël, L. (1976). *L'hystérique, le sexe et le médecin.* Masson.
- Israël, L. (1993). *Die unerhörte Botschaft der Hysterie* (trad. Peter Müller & Peter Posch). Reinhardt.
- Klostermann, M. (2024). « [...] je souffre. » *La (di-)vision de la maladie et du corps dans Madame Bovary : plus qu'une rébellion corporelle ?* Mémoire de Master soumise à l'Université d'Innsbruck sous la direction de Assoz. Prof. MMag. DDr. Julia Pröll. Consulté sur <https://ulb-dok.uibk.ac.at/ulbtirolhs/content/titleinfo/10243415>.
- Lees, A.J. & Weston, R.L. (2022). Le bal des folles (book review). *Brain*, 145(4), 1564–1568. Consulté sur <https://doi.org/10.1093/brain/awac089>.
- Lindhoff, L. (1995). *Einführung in die feministische Literaturtheorie.* Metzler.
- Marilyn, M. (2024). Quand les réalisatrices abordent l'hystérie féminine de la Salpêtrière : *Augustine* (2012) d'Alice Winocour et *Le Bal des folles* (2021) de Mélanie Laurent. *Crossways Journal*, 5. <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/8096/7188>.
- Morgan, R. (Ed.). (1970). *Sisterhood Is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement.* Vintage Books.
- Nietzsche, F. (1887). Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. *Nietzsche Source.* Consulté sur <http://www.nietzschesource.org/GM-I-13>.
- Oxford English Dictionary. „herstory“. *Oxford Reference.* Consulté sur <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095933417>.
- Paicheler, G. (1988). Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du « labyrinthique inextricable » à l'impasse. *Sciences Sociales et Santé*, 6(3-4), 133-144.
- Paicheler, G. (1985). *Psychologie des influences sociales : contraindre, convaincre, persuader.* Delachaux & Niestlé.
- Richet, C. (1880). Les démoniaques d'aujourd'hui. L'hystérie et le somnambulisme. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 37(2), 340-372.
- Showalter, E. (1999): *Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien.* Aufbau.

- Showalter, E. (2004). *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980.* Virago Press.
- Snaauwaert, M. & Hétu, D. (2018). Poétiques et imaginaires du *care*. *Temps zéro. Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires.* Consulté sur <https://tempszero.contemporain.info/document1650>.
- Walusinski, O. et al. (2013). Augustine. *European Neurology*, 69(4), 226-228.

Références audiovisuelles

- Brouillet, A. (1887). *Une leçon clinique à la Salpêtrière*. [Peinture]. Université Paris Descartes, Paris, France. Consulté sur https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Une_le%C3%A7on_clinique_%C3%A0_la_Salp%C3%AAtre%C3%A8re.jpg.
- Charcot, J.-M. (1878). *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. [Image]. Consulté sur https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Martin_Charcot_chronophotography.jpg.
- Charrier, L. et al. (2019). « Le bal des folles » : l'enfer des femmes jadis enfermées à la Salpêtrière. [Podcast]. *TV5 Monde*.
- France Culture. (2020). *Le bal des folles de la Salpêtrière*. [Podcast].
- Lemot, A. (1869). Flaubert disséquant Madame Bovary. [Caricature]. *La Parodie*, 5-12 décembre 1869.
- Winocour, A. (réalisation) & Madelaine, I. & Tisné, E. (production). (2012). Augustine. [Film]. Dharamsala et al.