

2024 numéro
03

e.SFHM



Histoire des sciences médicales

e.SFHM

Depuis 2015, la Société française d'histoire de la médecine développe gratuitement une nouvelle revue, la e.SFHM. Cette revue électronique illustrée, accessible à tous les visiteurs du site de la SFHM, est destinée à devenir trimestrielle. Elle diffuse des articles originaux, présentés ou non en séance, sélectionnés par le comité éditorial pour ce type de publication en fonction de la qualité et de la pertinence de leurs illustrations (libres de tous droits ou droits acquittés par les auteurs), émanant de membres de la Société ou d'invités extérieurs sollicités en vue de la thématique retenue pour chaque numéro. Des contributions rédigées en anglais pourront être acceptées.

Comité éditorial de la e.SFHM

Un comité éditorial est constitué. Il se compose du président en exercice de la SFHM, des membres du comité éditorial de la Revue, et du coordinateur éditorial, auxquels sont associés des relecteurs choisis au sein de la Société au regard de leurs compétences sur le sujet traité. Des relecteurs extérieurs pourront être sollicités exceptionnellement.

Consultation

La e.SFHM peut être consultée sur le site Internet de la SFHM, grâce au soutien amical de la Bibliothèque interuniversitaire de santé et du département d'histoire de la médecine :

- 🔍 <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/supplement-illustre-de-la-revue/>
- ✉ secretariat.sfhm@gmail.com
- ✉ comite.de.lecture.sfhm@gmail.com

e.SFHM

Since 2015, the French Society of the History of Medicine has been developing a new review, free of charge, called e.SFHM. This electronic illustrated review, accessible to all visitors of the website of SFHM, will be published quarterly. It will publish original articles, whether presented previously in a meeting or not, selected by the editorial committee from members of the Society or guests of the Society. Acceptance is based on the quality of their illustrations (free from all copyrights), and relevance to the theme chosen for each issue. Contributions written in English may also be accepted.

Editorial Committee of e.SFHM

An editorial board is constituted. The incumbent president of the Society is automatically the president of such committee, plus the members of the editorial committee, the editorial coordinator, and revisers chosen among the members of the Society according to their field of excellence, and external advisors if necessary.

Consultation

The e.SFHM can be consulted on the website of the SFHM, thanks to the gracious support of La Bibliothèque Interuniversitaire de Santé and of Le Département d'Histoire de la Médecine:

- 🔍 <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/supplement-illustre-de-la-revue/>
- ✉ secretariat.sfhm@gmail.com
- ✉ comite.de.lecture.sfhm@gmail.com

La revue e.SFHM est diffusée sous la licence d'exploitation Creative Commons CC BY-NC





L'Édito

Nous avons le plaisir de vous proposer dans ce numéro de la e.SFHM deux articles originaux autour des représentations de la folie en peinture aux XIX^e et XX^e siècles.

Tout d'abord un tableau devenu *iconique* dans l'histoire de la psychiatrie : celui de Tony Robert-Fleury représentant *Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière, délivrant les aliénés de leurs chaînes*, qui fut présenté au Salon de 1876 à Paris. Olivier Walusinski, à partir d'une recherche très minutieuse, nous en propose une lecture artistique et historique, en évoquant son origine, sa réalisation, ses versions... en sachant que ce tableau, conservé au *Centre national des arts plastiques* (Paris, La Défense), n'est actuellement plus visible, au moins (espérons-le) pour l'instant !

Le second article, rédigé par Céline Cheric, professeure en Épistémologie et Histoire des sciences à Amiens, nous entraîne dans la découverte de *Représentations de la folie à travers l'histoire*, à partir d'une série de tableaux tirés des collections du Musée de Picardie, en particulier les peintures d'Albert Maignan (1845-1908). Avec aussi l'évocation de la Folie chez les femmes et, pour la période plus récente, un choix de nouvelles images en rapport avec la « déconstruction de la représentation de la folie », parmi lesquelles celles de l'Art brut, apparues en même temps que de nouveaux concepts attachés à la maladie mentale.

Ces deux articles confirment, s'il en était besoin, le précepte d'Aristote qui disait que « Jamais l'âme ne pense sans image mentale (*phantasma*) » (*De anima*, III, 7) : les tableaux reproduits dans les pages qui suivent, et leurs commentaires, apportent en effet un éclairage instructif sur l'évolution de l'image de la folie au cours des deux derniers siècles, où images et concepts apparaissent intimement liés.

Philippe Albou
Coordinateur éditorial

sommaire

04

Tony Robert-Fleury (1837-1911)
et son tableau, « Pinel, médecin
en chef de la Salpêtrière
délivrant les aliénés de leurs
chaînes »

Olivier WALUSINSKI

16

Représentations de la folie
dans la peinture

À partir des collections du musée
de Picardie (Amiens)

Céline CHERICI

Tony Robert-Fleury (1837-1911) et son tableau, « Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière délivrant les aliénés de leurs chaînes »

Tony Robert-Fleury (1837-1911) et his painting 'Pinel, chief physician at the Salpêtrière, freeing the insane from their chains'

par Olivier Walusinski

Lauréat de l'Académie de Médecine, walusinski@baillement.com



Fig. 1 et 2. Tony Robert-Fleury vers 1890 (© Musée d'Orsay, restauration OW) et son tableau « Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière délivrant les aliénés de leurs chaînes »

RÉSUMÉ

En 1876, Tony Robert-Fleury (1837-1911) présente au Salon son tableau « *Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière délivrant les aliénés de leurs chaînes* » qui a été, depuis, l'objet de nombreux commentaires de la part des historiens de la psychiatrie. À partir d'archives méconnues picturales et critiques, nous proposons ici de montrer la genèse de cette toile et des variantes d'étude, qui l'ont précédée, en la replaçant dans le contexte historico-médico-politique dont elle témoigne.

ABSTRACT

In 1876, Tony Robert-Fleury (1837-1911) presented a painting at the Salon de Paris. It was entitled « Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière délivrant les aliénés de leurs chaînes » (Pinel, chief physician of the Salpêtrière hospital, freeing the insane from their chains), which since then has been the subject of much commentary from historians of psychiatry. Using little known pictorial and critical archives, we propose to explore the genesis of this painting and the variants that preceded it, by situating them in their historical, medical, and political context.

Tony Robert-Fleury, « *ce nom revient sans cesse dans l'histoire de la peinture du XIX^e siècle. Il a éduqué, pour le meilleur et pour le pire, des milliers d'artistes dans son atelier de l'Académie Julian. Le goût de la mise en scène façon Renaissance vénitienne, dans ses toiles du genre troubadour, n'étouffe pas les ressources d'une technique dont il possède, cela va de soi, toutes les ficelles* » [24].

Fils du peintre Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), un des maîtres célèbres du temps de Louis-Philippe et Napoléon III, et d'Aimée-Adélaïde Prévost (1808-1887), Tony Robert-Fleury est né à Paris le 1^{er} septembre 1837 (Fig. 1). Son père l'oblige à commencer des études de médecine, mais plus doué pour le pinceau que pour le scalpel, et rebuté par les autopsies, il abandonne la Faculté et suit sa vocation d'artiste. Après avoir été d'abord élève de son père, il reçoit l'enseignement de Paul Delaroche (Hippolyte de la Roche 1797-1856), l'initiateur d'un type pictural « *l'anecdote historique* », puis après la mort de ce dernier, de Léon Cogniet (1794-1880), peintre et lithographe à la fois romantique et néoclassique. Puis, il entre à l'école des Beaux-Arts en 1857 où il est le condisciple de Jean-Paul Laurens (1838-1921) et prépare le concours du Grand Prix de Rome mais s'en échappe pour suivre son père justement nommé directeur de la Villa Médicis en 1862. Au retour de Rome, il expose pour la première fois au Salon de 1864 « *Une jeune fille romaine* » et « *Un enfant embrassant une relique* », réalisés dans l'esprit de ses maîtres [8]. Au Salon de 1866, il connaît un succès retentissant grâce à sa fresque historique « *Varsovie le 8 avril 1861* », grande composition témoignant de la répression par les Russes d'une récente insurrection polonaise. D'abord achetée par l'État, sa

toile est rachetée par Xavier Branicki (1816-1879), un réfugié politique polonais exilé en France, descendant d'une grande famille de la noblesse polonaise, comptant parmi les familles les plus riches d'Europe, qui fait ainsi un geste tout à la fois patriotique et significatif du ressentiment polonais [23]. Le reportage photographique n'existant pas, le peintre doit, en une image, informer, résumer et impressionner ses contemporains grâce à une toile colorée, à la fois didactique et artistique. Le peintre, en l'occurrence Tony Robert-Fleury, écrit et décrypte l'histoire par l'image.

Il enchaîne les compositions historiques « *Les Vieilles de la place Navonne, à Santa-Maria della Pace* » au Salon de 1867 (Tours, Musée des Beaux-arts) qui surprend le public par son sentimentalisme à l'opposé de l'héroïsme des grandes peintures de ses débuts [21]. Au Salon de 1873, « *Les Danaïdes* » et « *Charlotte Corday à Caen* » lui valent la Légion d'honneur. En 1870, il obtient la médaille d'honneur du Salon pour « *Le dernier jour à Corinthe* ». Suivent en 1880 « *la glorification de la sculpture française* » grand plafond toujours visible au Palais du Luxembourg ; en 1882 « *Vauban donnant ses plans des fortifications du château et de la ville de Belfort* » ; deux panneaux allégoriques en 1884 et en 1889 pour décorer l'Hôtel de Ville de Paris restauré après son incendie au cours de la Commune en 1871. Il n'est pas possible de passer en revue toute sa production. Mais au tournant du siècle, Tony Robert-Fleury réalise de nombreux portraits de personnalités de son époque mais aussi des personnages féminins, personnifiant des sentiments et des émotions ce qui lui permet de se dégager du classicisme de ses débuts [21]. Le titre qu'il donne à

ses œuvres témoignent de ses intentions : *Ophélie, Madeleine, Mélancolie, Lucie, Étude, Brodeuse, Ouvrière, Anxiété, Marie-Antoinette le matin de son exécution, Léda, Douce pensée, Sous la Révolution, Travail interrompu, Jalousie, Le repos du modèle, Maternité, Le billet doux, Liseuse, Portrait de sa mère*. Pour ses contemporains critiques, il maintient en permanence la référence aux grands modèles italiens et hollandais des siècles passés en composant volontairement ainsi de nombreux pastiches « à la manière de » [11].

« Tête magnétique, belle, le teint mat, une forêt de cheveux bruns, le langage doux et imagé ; mais il y a, au milieu de cette correction, je ne sais quel air indiquant, en dehors de l'homme d'étude, un sensuel qui doit chérir les femmes ou en être adoré, ce qui est bien admissible aussi » [7] (Fig. 3).



Fig. 3. Autoportrait crayonné (reproduit de référence 6).

Professeur à l'Académie Julian, il est sociétaire de la Société des artistes français dont il est un des membres fondateurs, après avoir été plusieurs années secrétaire de l'Association Taylor avant d'en être le président. Il collectionne les médailles jusqu'à la médaille d'or de l'Exposition universelle de 1889 : médailles des Salons de 1866 et 1867, médaille d'honneur en 1870, médaille de première classe à l'exposition universelle de 1878. Tony Robert-Fleury est décoré de la Légion d'honneur en 1873 devenant officier en 1884 puis commandeur en 1907 [1]. Il s'était marié avec Célestine 'Antoinette' Pottecher (1838-?) le 4 juillet 1891. Sa mort survient en quelques jours d'une péritonite, non opérée, le 8 décembre 1911, en son atelier d'artiste, 69 rue de Douai Paris IX, dans un immeuble toujours en l'état.

Pinel, médecin en chef de La Salpêtrière, délivrant des aliénés de leurs chaînes (1876)

Cette grande toile marouflée haute de 3,55 m et large de 5,05 m est présentée au Salon de 1876 avec le n° 1753 au catalogue (Fig. 4). Initialement accrochée dans la salle de cours de la Clinique des Maladies du Système nerveux inaugurée par Jean-Martin Charcot (1825-1893) en 1882 [4], cette toile a pu être admirée, à partir de 1966 et pendant quatre décennies, en haut de l'escalier menant à la bibliothèque Charcot, sis au-dessus de l'amphithéâtre [20]. Depuis le transfert de cette bibliothèque à l'Institut du Cerveau, la toile est déposée au Centre national des arts plastiques. Elle n'est plus exposée ni visible. Jusqu'à quand ?

Le titre de l'œuvre comprend une faute d'orthographe puisque l'asile de La Salpêtrière



Fig. 4. Tableau en version finale tel que Charcot l'admirait (© Centre national des arts plastiques, La Défense).

La scène se situe dans une des cours de La Salpêtrière. Pinel est debout sous des arbres, décalé un peu à gauche du centre de la toile. Il est habillé d'une redingote et le chef couvert d'un bicorne, tenant de sa main gauche une canne. Il regarde un aide qui ôte la ceinture de fer d'une aliénée debout, rouquine échevelée sans coiffe, signe de maladie à l'époque, l'air hébété, à la robe blanche négligée. C'est bien elle qui est au centre et non le médecin. D'une blancheur diaphane, elle semble concentrer sur elle seule la lumière du soleil. Sa main gauche languissante reproduit celle de la *Création d'Adam* vue par Michel-Ange (1475-1564) sur la voûte de la Chapelle Sixtine au Vatican. À droite de Pinel, une femme, sans doute déjà délivrée, s'agenouille aux pieds de son bienfaiteur, lui baise dévotement la main droite qu'elle semble ne pas oser prendre dans la sienne, dans un geste de profonde reconnaissance. Pussin, ceint d'un tablier blanc qui souligne son statut d'infirmier, se tient debout à droite de l'agenouillée et regarde la libération. Son épouse, entre Pinel et la jeune aliénée, scrute l'expression du visage de la libérée. Au second plan à droite une femme débraillée, corsage largement ouvert dénudant un sein, est couchée à même le sol sous l'effet d'une crise d'agitation d'allure hystérique, ébauchant une attitude en arc de cercle (opisthotonos). Sur la droite de la toile, aux piliers en bois d'un auvent dont la ligne conduit le regard vers la jeune aliénée, des femmes sont assises à même le sol, encore enchaînées, attendant leur délivrance. L'une d'elle tend ses deux bras ouverts dans un geste christique. Au loin, le bâtiment de la Salpêtrière, et deux personnages féminins descendent un escalier.

n'accueille alors que des femmes. Le catalogue du Salon suggère : « Pinel protesta d'une manière éclatante contre les traitements odieux dont les aliénés étaient victimes : il

eut le courage de faire tomber leurs chaînes, et, au milieu du mouvement social qui se prononçait de toutes parts, il invoqua en leur faveur les lois de l'humanité. En substituant

aux violences, aux mauvais traitements, des moyens de répression sagement combinés, il fut le promoteur d'une réforme matérielle et morale qui devait plus tard atteindre son entier développement » [3].

Que nous apprend en réalité l'histoire ?

Le 25 août 1793, Philippe Pinel (1745-1826) est nommé, à 48 ans, médecin chef de l'infirmerie à l'Hospice de Bicêtre, hospice Vieillesse-Hommes par décret de la Convention nationale. Lors de sa prise de fonction le 11 septembre 1793, Pinel fait la connaissance de Jean-Baptiste Pussin (1745-1811) « Gouverneur de l'emploi de Saint-Prix », c'est-à-dire que ce dernier a en charge le quartier réservé aux fous agités. Va naître alors une complicité de dix-huit ans, idéologique et philosophique autant que matérielle et technique entre ces deux personnages, nés la même année 1745, bien que tout semble les opposer : origines, classes sociales, parcours de vie, maintien et prestance physique etc. Pussin entré à l'Hôtel-Dieu de Paris pour « des humeurs froides », c'est à dire des adénites tuberculeuses, est transféré le 5 juin 1771 à l'Hospice de Bicêtre et « placé au rang des infirmes ». Défiant les sombres pronostics attachés à cette pathologie, il sera déclaré guéri. Il choisit de rester à Bicêtre sans doute en raison de son incapacité à subvenir à ses besoins plutôt que de retourner à Lons-le-Saunier, sa ville natale, et reprendre sa vie d'ouvrier tanneur, comme l'était son père [16].

Au cours de la dernière décennie de l'Ancien Régime, un courant philosophique, représenté notamment par Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808), pousse à la médicalisation de la folie. À partir de 1786, Pinel s'est formé à

la Maison Belhomme (159 rue de Charonne Paris XI) à la médecine mentale, où il a conçu « d'apporter des secours moraux relatifs à l'état du malade », c'est à dire de parler aux malades en évitant le recours aux méthodes physiques (douches, enfermement, etc.) comme l'avait déjà suggéré Jean Colombier (1736-1789) dans un rapport « *Instruction sur la manière de gouverner les insensés et de travailler à leur guérison dans les asyles qui leur sont destinés* » publié en 1785 [28]. À Bicêtre, suivant les recommandations de Colombier, Pussin, secondé par son épouse, Marguerite Jubline (1753-1820), a déjà commencé à libérer de leurs chaînes les agités qui deviennent ainsi beaucoup plus calmes et moins agressifs en sortant de « leurs loges », ces cellules ayant conduit le public à qualifier l'hospice, d'enfer de Bicêtre. Ce geste humaniste, attribué le plus souvent au seul Pinel, sera mythifié en particulier par son fils Scipion Pinel (1795-1859) [17] et par son arrière-petit-neveu René Semelaigne (1855-1934) dans sa thèse [25]. La peinture « *Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicêtre en 1792* » due à Charles Müller (1815-1892), réalisée en 1849, participe à cette célébration qui a conduit à considérer ce geste mythique [19] comme un parallèle avec la conquête de la liberté par la Révolution française, encore toute récente [9]. Le principe révolutionnaire d'égalité s'est concrétisé par l'invention d'une politique soucieuse de garantir l'accès aux soins médicaux à tous les citoyens [30]. L'accueil des aveugles et des sourds muets en est une autre illustration grâce à Jean-Marc Gaspard Itard (1774-1838) [2].

Tony Robert-Fleury expose sa toile au salon de 1876, soit trois quarts de siècle après l'entrée en fonction de Pinel à La Salpêtrière le 24 floréal an III (13 mai 1795). La jeune III^e République encourage la glorification du

progrès et de la médecine en particulier. Le geste de Pinel participe à la célébration de l'émancipation du peuple grâce à la Révolution dont le centenaire approche alors.

Genèse de la toile

Le musée national d'Art de Bucarest conserve un croquis d'étude de composition du tableau futur en lavis avec des rehauts de gouache blanche (Fig. 5). Comment ce croquis est-il arrivé en Roumanie ? Mystère... Pinel est alors au centre de l'esquisse. Pussin semble tendre le bras vers les chaînes au sol devant l'aliénée libérée qui n'a pas alors



Fig. 5. Premier croquis de mise en place des personnages (© Musée national d'Art, Bucarest).

le positionnement central du tableau final. Le Musée de la Révolution française à Vizille conserve une étude en peinture à l'huile, mesurant 62 x 50 cm. Elle daterait de 1875 (Fig. 6). Cette esquisse reprend la disposition du lavis précédent avec l'auvent à gauche. Pussin tient une chaîne à la main sur la droite. Pinel est au centre de la toile, habillé d'un

manteau vert qui le fait ressortir. Plusieurs femmes, assez débraillées, semblent en proie à une agitation désordonnée sans que celle récemment libérée de ses chaînes soit clairement identifiable. Pinel est encore le personnage principal dans cette étude. Le lieu où se déroule la scène n'est pas reconnaissable. Les grilles au fond suggèrent l'enfermement.



Fig. 6. Étude de 1875 (© Musée de la Révolution Française à Vizille, Isère).



Fig. 7. Toile d'étude signée en bas à gauche

(© Wellcome Collection, <https://wellcomecollection.org/works/qqynunrp>).

La Wellcome Collection de Londres possède une pochade à l'huile assez grossière de taille modeste (50 x 36 cm) (Fig. 7). L'aliénée en blanc prend sa position centrale mais, à ses pieds, se tient un homme agenouillé qui vient de la libérer de ses chaînes. Pussin n'est pas clairement identifiable mais la mise en place globale du cadre et des personnages s'approche pour le reste de la version finale. Enfin une toile en grisaille (162 x 114 cm) ressemble à la version finale exposée en 1876 à quelques différences près (Fig. 8) qui permettent de la considérer comme une étude et non comme une copie d'un élève :

- les deux arbres au-dessus de l'épaule droite de Pinel n'existent plus dans le tableau final ;
- le tablier de Pussin est plus court et sa forme modifiée dans le tableau final ;

- la canne tenue par Pinel est allongée sur le tableau final ;
- la tête d'un personnage au long d'un des troncs d'arbre n'existe que sur le tableau final ;
- sur l'escalier au fond, deux femmes descendent les marches au lieu d'une seule pour cette étude ;
- les barres verticales en métal sur les piliers de l'auvent sont présentes sur trois piliers dans le tableau final et un seul dans l'étude ;
- le personnage assis sur banc de pierre le long du mur de l'escalier au fond, soutenant sa tête avec ses deux mains, a disparu dans le tableau final ;
- l'esquisse d'une tête au-dessus du coude de la femme debout devant le dernier pilier de l'auvent n'existe pas dans l'étude.



Fig. 8. Toile en grisaille (Collection OW).

Les gravures parues dans la presse de l'époque possèdent la composition de cette étude en grisaille et non celle du tableau exposé (Fig. 9). Ceci s'explique par le délai nécessaire à la réalisation de la gravure, plusieurs semaines ou mois, afin que le journal puisse imprimer l'illustration accompagnant l'article évoquant le Salon lors de sa tenue. Tony Robert-Fleury a donc montré au graveur la version inachevée en grisaille puis a secondairement modifié la composition finale de sa toile avant l'ouverture du Salon, estimant, sans doute, en améliorer la composition. Seule une expertise avec les moyens modernes d'investigation permettrait de révéler les différentes versions superposées par l'artiste.

Les critiques en 1876

Comme à l'accoutumée, les critiques divergent du tout au tout, de la bienveillance à l'acrimonie [6]. Pour Théodore Véron

(1820-1898) : « cette œuvre est remarquable de pensée et d'exécution ; c'est encore une des meilleures toiles de cette année, et qui pourrait briguer une récompense légitime eu égard à l'utilité et à la moralité de cette page historique » [27]. Victor de Swarte (1848-1917) poursuit : « La pièce la plus en vue de cette salle est la grande toile de M. Tony Robert-Fleury, représentant le docteur Pinel faisant enlever les chaînes aux pauvres folles de La Salpêtrière en 1795. La douceur de la figure de Pinel, qui aussi admirablement campé, contraste avec les torsions effrayantes des malheureuses. Le fond du tableau n'est-il pas un peu conçu et peint en décor de théâtre ? » [9].

Victor Charbuliez (1829-1899) écrit dans la Revue des Deux Mondes : « Parmi les toiles les plus remarquées du Salon, il en est une encore qui pêche surtout par le défaut d'une composition trop délayée, et qui paraît



Fig. 9. Gravure parue le 16 juillet 1876 dans Le Journal Illustré (Collection OW).

trop grande parce que l'ordonnance en est défectueuse. Ce n'est pas que le sujet en soit insignifiant et ne méritait pas les honneurs du grand format ; au contraire, il est d'un intérêt poignant, pénible, presque douloureux, il demandait à être sauvé [...]. Rien de plus touchant ni de mieux conçu que ce groupe ; mais il fallait s'en tenir là et le reste dans les fuyants du tableau. Un fou tranquille est déjà une compagnie gênante ; vingt folles furieuses sont un spectacle répugnant. Robert Fleury s'est plu à étaler ses folles, la cour en est pleine, nous les voyons partout liées à des poteaux, l'œil hagard, la bouche tordue ou écumante. Passe encore s'il avait songé à égayer cette scène par quelque peu de lumière, à recréer nos yeux par les artifices et les séductions de

la couleur. Il a écrit sa tragédie dans un style de peinture froid, uni, un peu terne, par trop sage, qu'il manque de montant ; c'est la langue de Scribe aux incorrections près » [5]. Charles Yriarte (1832-1898) évoque le parcours du peintre : « il a derrière lui, tout jeune qu'il est, une longue carrière de succès ; on ne saurait dire cependant qu'avec tout son talent et le cœur qu'il dépense dans toute œuvre qu'il entreprend, il ait atteint son but. Il y a un côté officiel pour ainsi dire dans sa façon d'interpréter le sujet qu'il a choisi. Il a représenté Pinel, médecin chef de La Salpêtrière en 1795, au milieu d'un préau des agités, au moment où il rend la liberté aux aliénés jusque-là soumis au régime des fers. C'est dans l'esprit même du tableau qu'il faut chercher

l'indécision que la représentation du sujet laisse dans l'esprit du spectateur. Ce genre de peinture, qui symbolise par un fait matériel des tendances générales, ne peut ni frapper les yeux ni impressionner profondément l'esprit. Il faut courir au livret pour comprendre, et c'est là un vice rédhibitoire. On conçoit qu'une Académie de médecine, un bâtiment public voué à la philanthropie veuille consacrer le fait, je ne sais pas si c'est le cas ; mais c'est à coup sûr l'idée que la toile éveille dans l'esprit du spectateur » [32]. Son vœu sera exaucé puisque Jean-Martin Charcot (1825-1893) ornera son nouvel amphithéâtre de cours de la toile, avant que celle-ci n'accueille les lecteurs de la bibliothèque Charcot à La Salpêtrière. Actuellement, elle demeure invisible conservée au *Centre national des arts plastiques*, à Paris La Défense (dépôt 31632). En 1881, Eugène Montrosier (1839-?) estime que les dimensions du tableau correspondent exactement à l'emplacement que Charcot lui avait dévolu dans son nouveau lieu d'enseignement [13]. En avait-il fait la commande ?

Conclusion

Les quelques archives présentées ici, et pour la plupart méconnues des historiens de la psychiatrie, permettent de comprendre comment Tony Robert-Fleury a, peu à peu, composé son tableau. La simplification apportée à la mise en scène des personnages les valorise plus nettement, tout en jouant avec le contraste des couleurs opposant la blancheur de la malade au costume sombre, imposant le respect, d'un Pinel chapeauté d'un bicorne, souvenir de la Révolution. Alors que Müller a représenté au centre de son tableau un Pinel, au geste de bienfaiteur – guérisseur, à la manière d'Antoine-Jean Gros (1771-1835) campant en 1804 « *Bonaparte*

visitant les pestiférés à Jaffa », Tony Robert-Fleury place au centre de la toile l'aliénée, illuminée de blancheur, et vers laquelle convergent les lignes de perspectives de la toile. L'aliénée est clairement une malade que la médecine prend en charge pour la soigner et non une victime d'une possession diabolique [13]. La folie devient le thème de la toile, avant l'évocation de Pinel.

Le succès rencontré par ce tableau de Tony Robert-Fleury au Salon de 1876 se mesure également à la publication d'une caricature dans le journal satirique *Zigzag* du 14 mai 1876 (Fig. 10).

Pour Mary Hunter, ce tableau qui aurait été commandé par le gouvernement de la III^e République, avait pour finalité de restaurer, auprès des citoyens, la fierté nationale flétrie par la défaite de la guerre franco-prussienne de 1870 compliquée des drames de la Commune de Paris qui lui a succédé [11]. L'historien Richard Weisberg interprète, lui, cette toile comme une métaphore, établissant un parallèle entre la levée de l'étreinte des chaînes et le bannissement de l'Empire, de la Royauté et du cléricisme au profit de la liberté des hommes et des consciences [31]. Gladys Swain (1945-1993) suggère que la localisation explicite de la scène à La Salpêtrière serait une suggestion venue de la Société Médico-psychologique afin de revaloriser l'importance de cet hospice où, depuis Pinel, se sont succédés nombre des aliénistes qui ont fondé la psychiatrie française, alors qu'au même moment, Charcot y conduit ses recherches à l'origine d'une nouvelle spécialité, la neurologie [26]. Grâce à l'aide de son ancien interne Désiré-Magloire Bourneville (1840-1909), ce maître verra le gouvernement de Léon Gambetta créer, pour lui, la première chaire de clinique



Fig. 10. Caricature parue dans le journal ZIGZAG du 14 mai 1876.

des maladies du système nerveux en 1881, cinq ans après que l'exposition du tableau immortalisant Pinel ait initié la célébration de l'hospice parisien aux yeux du Monde. Choisir Bicêtre en 1876 était donc impensable [22]. Charcot a certainement été inspiré par le tableau de Tony Robert-Fleury quand il a commandé à André Brouillet (1857-1914) de l'immortaliser en 1887 dans « *Une leçon clinique à La Salpêtrière* » [29], faisant de Marie Wittmann, dite Blanche Wittmann (1859-1912), une hystérique en corsage blanc démarque de l'aliénée de Tony Robert-Fleury. Quand, en 1860, Bénédic-Augustin Morel (1809-1873) rédige son rapport d'un voyage

accompli en Angleterre dans le but d'étudier la méthode de non-coercition des aliénés, ou « *non restraint* », il témoigne indirectement que le geste mythique de Pinel n'a pas libéré tous les agités des asiles français de leurs chaînes [15]. À notre heure de la camisole chimique, contenir et entraver les agités demeure un thème d'actualité de l'éthique psychiatrique. Mais n'est-ce pas là un contresens partiel ? Au-delà de la libération des chaînes qui les entravent, Pinel souhaite surtout les libérer de « *la chaîne vicieuse des idées* » c'est à dire leur rendre non seulement la liberté de leurs mouvements mais aussi la raison [18].

Références

- [1] Base de données Léonore des Archives nationales : cote LH/984/5.
- [2] Bousquet JB. Éloge historique d'Itard (1774-1838). Paris : Cosson ; 1840.
- [3] Catalogue. Salon de 1876. Reproductions photographiques des principaux ouvrages exposés au Palais des Champs Élysées par les artistes vivants. Paris : Goupil et Cie ; 1876:277.
- [4] Charcot JM. Leçon d'ouverture de la Clinique des Maladies du Système nerveux. *Le Progrès médical* 1882;10(17):313-317 / (18):335-338.
- [5] Cherbuliez V. Le Salon de 1876. *Revue des Deux Mondes* 1876 ;15 :866-886.
- [6] Claretie J. L'art et les artistes français contemporains. Avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique. Paris : Charpentier ; 1876.
- [7] de Belina AM. Nos peintres dessinés par eux-mêmes. Paris : E. Bernard ; 1883.
- [8] de Meurville L. Mort de Tony Robert-Fleury. *Le Gaulois* 9 décembre 1911;40(12474):2.
- [9] de Swarte V. Lettres du Salon de 1876. Saint Omer : impr. Fleury-Lemaire ; 1876.
- [10] Fee E, Brown Th. Freeing the Insane. *American Journal of public Health* 2006;96(10):1743.
- [11] Hunter M. *The Face of Medicine, visualizing medical masculinities in late nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press; 2016.
- [12] Laffont R. L'œuvre de Tony Robert-Fleury (1837-1911). *Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art*. Paris IV-Sorbonne ; 1980.
- [13] Majerus B. Du Moyen-âge à nos jours, expériences et représentations de la folie à Paris. Paris : Parigramme ; 2018.
- [14] Montrosier E. Tony Robert-Fleury. *Galerie contemporaine artistique. Peintres & Sculpteurs*. Paris : Ludovic Baschet ; 1881.
- [15] Morel BA. Le non-restraint ou de l'abolition des moyens coercitifs dans le traitement de la folie. Paris : Masson ; 1860.
- [16] Pelletier JF, Davidson L. At the very roots of psychiatry as a new medical specialty: The Pinel-Pussin partnership. *Santé mentale au Québec* 2015;40(1):19-33.
- [17] Pinel Fils. Sur l'abolition des chaînes des aliénés par Ph. Pinel. *Archives générales de Médecine* 1823;1(2):15-17.
- [18] Pinel Ph. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*. Paris : chez Richard, Caille et Ranvier ; an X (1800).
- [19] Postel J. Philippe Pinel et le mythe fondateur de la psychiatrie française. *Psychanalyse à l'Université* 1979;4(14):197-244.
- [20] Ricou Ph, Leroux-Hugon V, Poirier J. La bibliothèque Charcot à La Salpêtrière. Paris : Pradel; 1993.
- [21] Roger-Milès L. Mort de Tony Robert-Fleury. *Le Figaro* 9 décembre 1911;57(343):2
- [22] Ruiz-Gomez N, Liebrez M. The ties that bind past and present: Tony Robert-Fleury, Philippe Pinel and the Salpêtrière. *Forensic Science international: Mind and Law* 2021;2:100049 (<https://doi.org/10.1016/j.fsimpl.2021.100049>).
- [23] Saulnier Ch. Tony Robert-Fleury (1838-1911). *Les Arts, revue mensuelle des musées, collections, expositions* 1912;11(123):25-31.
- [24] Schurr G. *Le guidargus de la peinture du XIX^e siècle à nos jours*. Paris : Éditions de l'amateur ; 1996 (p795).
- [25] Semelaigne R. Philippe Pinel et son œuvre au point de vue de la maladie mentale. Thèse Paris n°166 : impr. Réunis ; 1887-88.
- [26] Swain G. *Le sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*. Toulouse : Privat ; 1977.
- [27] Véron Th. *Le Salon de 1876 : Mémorial de l'art et des artistes de mon temps*. Poitiers, Paris : chez l'auteur ; 1876.
- [28] Walusinski O. Jean Colombier (1736-1789), l'inspirateur de Philippe Pinel. *Annales Médico-psychologiques* 2021;171(2):192-195.
- [29] Walusinski O. Une Leçon clinique à La Salpêtrière, André Brouillet (1857-1914). *Brou : Oscitatio* ; 2021.
- [30] Weiner DB. *The Citizen-Patient in Revolutionary and Imperial Paris*. Baltimore : Johns Hopkins University Press ; 1993:257.
- [31] Weisberg RE. *The representation of doctors at work in Salon Art of the early Third Republic in France*. PhD Dissertation. New York University; 1995.
- [32] Yriarte Ch. Le salon de 1876. *Gazette des Beaux-Arts* 1876;14(18-2):16.

Déclaration de liens d'intérêt

L'auteur déclare n'avoir pas de lien d'intérêt ni reçu de financement pour ce travail.

Remerciements

L'auteur remercie Philippe Comar, Hubert Déchy et Jacques Poirier pour leurs relectures, commentaires et corrections.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-6927-7946>

Représentations de la folie dans la peinture

À partir des collections du musée de Picardie (Amiens)

par Céline Cherici

Professeure en épistémologie et histoire des sciences, Université Picardie Jules Verne,
Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits.



Fig. 1. Le Musée de Picardie à Amiens.

RÉSUMÉ

Le présent article, *Représentations de la folie dans la peinture* à travers des œuvres, toutes conservées au musée de Picardie (Amiens), vise à parcourir plusieurs épisodes de l'histoire de la folie ainsi que les façons dont la peinture se déconstruit autour des représentations des maux de l'esprit. Les tableaux présentés permettent de souligner autrement qu'avec des mots, la complexité du concept de folie qui peine à trouver une définition stable et a souvent été superposé, depuis le XIX^e siècle, à la notion de maladie mentale. Les perspectives épistémologiques et historiques sont articulées autour de trois parties : la folie à travers l'histoire : intrications avec des normes sociétales ; quelques représentations de la folie chez les femmes ; et la déconstruction des codes classiques de la peinture.

SUMMARY

This article, entitled *Representations of madness in painting*, looks at several episodes in the history of madness and the ways in which painting deconstructs itself around representations of the ills of the mind. The paintings presented, all in the musée de Picardie (Amiens), highlight the complexity of the concept of madness, which has struggled to find a stable definition and has often been superimposed, since the 19th century, on the notion of mental illness. The epistemological and historical perspectives are articulated in three parts: madness through history: entanglements with societal norms, some representations of madness in women, and the deconstruction of classical painting codes.

Albert Maignan (1845-1908) et la folie à travers l'histoire

L'œuvre d'Albert Maignan (1845-1908) est très présente au sein du musée de Picardie, dépositaire de la mémoire du peintre depuis un legs Maignan-Larivière en 1908. Des pièces majeures de son œuvre y sont présentées, redonnant ainsi de la grandeur à l'un des noms oubliés de la fin du XIX^e siècle. Parallèlement à la réalisation de peintures au sein de lieux iconiques de Paris, notamment sur les murs et plafonds du restaurant *Le Train Bleu* (gare de Lyon), au tout début du XX^e siècle, Maignan est également connu pour son inspiration du mouvement symboliste qui, à la fin du XIX^e siècle, représente le monde selon une perspective spirituelle. Ainsi son travail est imprégné de mysticisme et de perspectives liées à la mythologie, à l'occultisme et à l'imagerie fantastique dont il se sert pour

représenter notamment des états de l'esprit, des maux existentiels ou des situations marquées par la démence et l'angoisse. Afin d'aborder la folie à travers l'histoire et ses intrications avec les normes sociétales, nous évoquerons trois de ses œuvres qui représentent le polymorphisme de ce qui peut être nommé *Folie* et qui permettent d'en saisir la complexité.

L'hérésie cathare, ou albigeoise¹

En 1875, le peintre présente une toile intitulée *L'insulte aux prisonniers. Épisode de la croisade contre les Albigeois, 1211*. Ce tableau est

¹ Les termes de *cathare* (du grec *katharós*, « pur ») ou d'*albigeois*, que les inquisiteurs puis les historiens ont utilisés indifféremment pour désigner les adeptes de cette doctrine, ne furent jamais utilisés parmi ses membres, qui préféraient se définir comme des *bonshommes* ou des *bons chrétiens*.



Fig. 2. *L'insulte aux prisonniers. Épisode de la croisade contre les Albigeois, 1211* (Albert Maignan, 1875).

d'abord une illustration historique de la répression de l'hérésie cathare au XIII^e siècle, période pendant laquelle des centaines d'hommes et de femmes sont persécutés au nom de la lutte du catholicisme contre le catharisme. Il permet de se questionner sur le sens de la thématique de l'hérésie, objet médical ou politique ? Démence ou posture sociale ? Crime ou maladie ?

C'est à la fin du XII^e siècle que le catharisme apparaît en Languedoc. Bien que ce mouvement puisse être vu comme une branche du christianisme, il se livre, avec le catholicisme, une concurrence terrible. Si pour les catholiques, le monde a été créé par Dieu, pour les cathares, il l'a été par le Diable et rien de bon ne peut donc exister sur terre. La croisade contre les Albigeois, accusés d'hérésie, dure de 1209 à 1229. Deux sens sont attribués au terme d'hérésie : un premier sens qui désigne une idée, ou une pratique qui heurte les opinions communément admises ; tandis qu'un second sens désigne une doctrine émise et condamnée par l'Église catholique. Dans le tableau, plusieurs éléments renvoient à la folie : ainsi, on peut voir les visages d'un couple, un jeune enfant dans les bras, marqués par la démence tandis que l'homme pointe les accusés, tous attachés. Un membre de l'Inquisition semble se tenir à l'arrière, sombre et inquiétant et en troisième plan sont visibles les signes distinctifs d'une guerre : flammes, fumées et destructions peuvent ainsi être devinées. L'hérésie occupe une place paradoxale dans l'histoire. Elle est liée à des postures politiques mais également à l'histoire de la santé mentale : tour à tour symptôme de démence ou position politique, elle pose la question durant le Moyen Âge de la définition de la déraison. L'hérésie, définie par le prisme de la

démence, est instrumentalisée afin de rendre inaudibles les positions des sujets qui en sont frappés. Cette problématique devient aiguë lors du procès de Thomas d'Apulie qui se tient à Paris en 1388, où l'on trouve une des premières occurrences d'une expertise médicale de la folie². Cette affaire apparaît comme emblématique des tensions entre perspectives médicales et politiques.

Si Maignan représente les effets de la folie dans les éléments contextuels de son tableau (regard des badauds présents, signes de guerre), il est également intéressant de se questionner sur la symbolique de l'hérésie elle-même dans le cadre de l'histoire des rapports entre folie et justice. Le procès mené en 1388 nous permet de constater que le suspect est dément plus que réellement hérétique, les juges condamnant en effet Thomas d'Apulie à une peine mitigée : « *Un hérétique vint à Paris, lequel semoit beaucoup d'erreurs, et avoit un livre en quoy il estudioit, auquel plusieurs mauvaises choses estoient contenues, lequel fut pris, et son livre aussi, et fut presché publiquement, et son livre ars, bruslé et mis au feu. Quant à l'hérétique, il fut mis en prison, sans ce qu'on procedast en sa personne. Car on trouva qu'il estoit altéré d'entendement.*³ »

Pourtant, l'incertitude entre démence et hérésie ne sera pas tout à fait élucidée et il semble que l'essentiel pour le pouvoir catholique ait été de disqualifier l'accusé en remettant en cause sa santé mentale. Cette utilisation de la notion de folie pour discréditer les hérétiques devient fréquente

2 Ternon, M. « Hérétique ou dément ? Autour du procès de Thomas d'Apulie à Paris en 1388 », *Criminocorpus*, 2016. URL : <http://criminocorpus.revues.org/3153> (consulté le 16 juillet 2024)

3 Jean Juvénal des Ursins, *Chronique du règne de Charles VI*, in J. A. Buchon (éd.), *Choix de chroniques et mémoires sur l'histoire de France*, Paris, 1861, vol. 4, p. 323-573.

et la thématique de l'*insania* de l'hérétique⁴, c'est-à-dire de sa folie au sens large, devient un élément rhétorique et normatif récurrent. Le concept d'*insania* remplit une double fonction : la qualification du trouble mental et le signe d'une déviance morale dont l'hérétique se rendrait coupable. Le rapprochement entre folie et hérésie permet de présenter l'accusé comme un faible d'esprit, un déviant souvent illettré et vulnérable face à l'influence du démon mais coupable et responsable de ses égarements doctrinaux. La folie en revêtant une nouvelle fonction, qui est d'atténuer la gravité des crimes d'hérésie

⁴ Ternon, M., *ibid.*, 2016, p. 4.

en déresponsabilisant l'accusé, devient pour l'Église un outil utile dans sa lutte contre le catharisme. Ce tableau est l'occasion de s'interroger sur la place et la fonction de la folie dont sont progressivement investis les hérétiques, ainsi que sur une folie présente dans des actes de guerre et de répression.

Jean-Baptiste Carpeaux mourant, ou les maux de l'âme et du corps

Maignan représente également les maux de l'âme et du corps, les angoisses existentielles, dans son tableau intitulé *Carpeaux*. « À l'artiste mourant, les Êtres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu »



Fig. 3. Carpeaux. « À l'artiste mourant, les Êtres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu » (Albert Maignan, 1892).



Fig. 4 à 7. Principales sculptures de Carpeaux reprises par Maignan dans son tableau, avec de gauche à droite : le *Triomphe de Flore* (décor extérieur du pavillon de Flore du Louvre), les *Quatre parties du monde* (Musée d'Orsay), *La Danse* (façade de l'Opéra de Paris), et en miniature, à la droite de l'artiste, *Ugolin et ses enfants*, illustrant une scène de la *Divine Comédie* de Dante (Petit Palais)

viennent donner le baiser d'adieu ». Réalisé en 1892, il représente la mort de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), sculpteur français connu pour son travail sur l'argile dont il tire des esquisses notamment du corps humain. En tenant compte de certains éléments biographiques de la vie de l'artiste, on peut voir dans cette œuvre une allégorie de la mort et des tourments qu'elle est susceptible de soulager. Ce tableau est un hommage qui se concentre sur les dernières années de sa vie, assombries par un contexte de guerre et de défaite. En effet, suite à la guerre de 1870, les commandes se tarissent et l'artiste s'isole au point de développer une paranoïa qui se traduit, à l'égard de sa femme, par une jalousie malade qui conduit à la séparation du couple en 1874.

Les ondulations dans cette peinture viennent en renforcer les aspects lyriques et mélancoliques. Ces éléments sont au service d'une mort, personnifiée par une femme venant donner un « baiser d'adieu », délivrant ainsi Carpeaux de sa souffrance mentale, tout en étant accompagnée d'esprits issus des créations les plus célèbres du sculpteur. (Fig. 4 à 7)

La Muse verte, ou l'addiction à l'absinthe

Maignan explore également les liens entre la folie et la société dans son œuvre *La Muse verte* (1895). Celle-ci incorpore des éléments allégoriques, des modes de représentation pris à l'Art Nouveau⁵, des perspectives sociétales de la folie et oscille entre un naturalisme en vogue à la fin du XIX^e siècle et des accents symbolistes.

Le titre comme le tableau renvoient celui qui l'admire aux polémiques sur les toxiques qui ont lieu à la fin du XIX^e siècle, notamment sur l'absinthe. Mais d'abord, qui est le personnage représenté ? Il s'agit de Charles Emile Bitte (1866-1895), peintre français qui expose au Salon de Paris à partir de 1889⁶. Fils spirituel et affectif du couple Maignan, les époux feront de leur mieux pour l'aider à se sortir d'un alcoolisme puissant. Il meurt pourtant avant d'atteindre ses 30 ans. Sur cette toile, l'artiste

⁵ Courant artistique international qui prône, dans les années 1860, un retour à la nature, aux ondulations, à la délicatesse.

⁶ Parmi ses œuvres, on peut citer *Delila* (1891), *Au cours de la leçon* (1892) ou *Poupée au piano* (1894).



Fig. 8. *La Muse verte* (Albert Maignan, 1895).

cherche l'inspiration auprès de sa *Muse verte* et semble se trouver pris d'angoisses lorsque celle-ci se penche sur lui. Des feuilles sont éparpillées et un désordre certain, symbole du désordre de son esprit, règne autour du personnage masculin. L'expression la *Muse verte* renvoie à la *fée verte* qui désigne une boisson alcoolisée, l'absinthe, tirée de la plante du même nom et définie à la fin du XIX^e siècle comme la cause, bue en grandes quantités, de « *troubles dans la vue, des fourmillements et des crampes dans les jambes, des tremblements de main, lesquels s'aggravent de plus en plus ; puis de l'hébètement, des vertiges, des hallucinations et enfin la folie caractéristique du délirium tremens.* »⁷.

7 « Absinthe », in Jules Troussel (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré*, Paris, 1885-1891, t. 1, p. 17.

Le succès de l'absinthe, notamment chez les artistes, est important entre 1830 et 1902. Elle est aujourd'hui un élément culturel de l'histoire de l'art et de la société. L'allusion à une couleur verte trouve ses origines dans l'apparence verdoyante de l'absinthe due à la macération de ses ingrédients (anis vert, fenouil, hysope et mélisse) tandis que le mot *fée*, renvoie aux effets psychotropes que procurerait cette boisson, provoquant des hallucinations. Elle a souvent été décrite comme permettant aux artistes de voir des génies et d'être inspirés⁸. Ceci nous permet de comprendre pour quelle raison Maignan associe cette bien étrange Fée à la figure de la Muse auprès de laquelle l'artiste s'inspire pour ses créations. Ainsi l'inspiration est, de façon allégorique, représentée sous les traits d'une femme au sourire cruel qui lui attrape la tête, semblant prendre ainsi possession de l'artiste. Elle est en effet bien tyrannique puisque l'alcool provoque une addiction dont le personnage ne peut plus sortir. L'artiste, doigts crispés, semble ainsi frappé par la panique.

On peut donc voir sur cette œuvre une allégorie de l'addiction à l'absinthe qui, à compter de 1850, devient la « *fée verte des boulevards* »⁹. Sa popularité ne cesse de grandir au point qu'à partir de 1875, les ligues antialcooliques groupées autour de Claude Bernard (1813-1878) et de Louis Pasteur (1822-1895), se mobilisent contre cet alcool accusé de rendre fou. *L'Association nationale de prévention en alcoologie et addictologie*, d'abord connue sous le nom de *Société française de tempérance*, naît en

8 Meterreau M., « Absinthe » dans Hervé Guillemain (dir.), *DicoPolHiS*, Le Mans Université, 2024.

9 Dr P. Keraval, « Absinthisme », in Marcellin Berthelot et al. (dir.), *La grande encyclopédie*, Paris, 1885-1902, t. 1, p. 151-153.

1872 dans un contexte de santé publique. L'Académie de médecine, et notamment le psychiatre Valentin Magnan (1835-1916) en 1864, créent le terme *absinthisme* pour en désigner l'addiction. Les médecins parlent d'absinthisme, d'épilepsie absinthique, ou encore d'accidents hystérisiformes. De nombreux méfaits lui sont également attribués : aliénation mentale, épilepsie, convulsions, paralysies périphériques et même tuberculose ou tendance au meurtre. Le mouvement médical, qui vise à interdire l'absinthe, ainsi que dans une moindre mesure l'alcool lui-même (ce qui a par ailleurs contribué à fonder l'addictologie), aboutit à la prohibition de ce breuvage en France en 1915. Degas, Van Gogh, Gauguin, nombreux sont les peintres à y faire référence dans leurs tableaux¹⁰. Magnan, dans son tableau *La Muse verte*, interroge l'addiction d'un point de vue existentiel et en montre les effets négatifs sur le personnage par le biais des doubles expressions faciales de la muse et de l'artiste. Il symbolise le désordre mental, la peur et la folie envahissante.

Quelques représentations de la folie chez les femmes

La place des femmes dans l'histoire de la folie¹¹ et de la psychiatrie n'est pas sans poser le problème complexe des liens entre la norme sociétale, la place des femmes à travers le temps et la définition des maux mentaux, souvent pris dans des réseaux d'éléments sociétaux, politiques, religieux et médicaux. Ainsi, trois toiles ont été choisies

pour illustrer la place des femmes frappées par la folie et représentées dans des peintures célèbres.

Lady Macbeth, par Ch-L Müller (1849)



Fig. 9. *Lady Macbeth* (Charles-Louis Müller, 1849).

En 1849, Charles-Louis Müller (1815-1892), élève de Antoine-Jean Gros (1771-1835) et de Léon Cogniet (1794-1880), livre au public une œuvre représentant une version saisissante de *Lady Macbeth*, inspirée de la tragédie shakespearienne publiée en 1587. L'héroïne est représentée dans la dimension tragique du début du cinquième acte, au moment où son médecin semble penser qu'elle souffre d'une forme étrange de somnambulisme. Après avoir incité son mari à assassiner Duncan, le roi d'Écosse, afin de s'approprier le trône, la folie des remords s'empare de Lady Macbeth qui, dans un état second, s'étonne à voix haute que le corps de la victime ait pu contenir une si grande quantité de sang. Müller saisit ce moment

¹⁰ Dossier l'absinthe dans l'art : L'absinthe dans l'art. Les grands artistes de la Belle-Époque. URL : <https://www.absinthemarket.com/absinthe-art/> (consulté le 16 juillet 2024)

¹¹ Cf. Chesler P, *Women and Madness*, Chicago Review Press; Reprint edition; 2018 (1973).

où elle se lève, en proie à des hallucinations, et se frottant les mains, cherche à effacer le sang qu'elle croit y voir encore comme autant de traces indélébiles. Ces traces sont une métaphore du crime et de la culpabilité. On peut également voir le regard effrayé de son médecin et de sa suivante qui la montre du doigt. Müller avait pour habitude de réaliser des esquisses des postures, des mains et des visages avant de concevoir des décors et des accessoires vestimentaires. Il a particulièrement travaillé la représentation d'une Lady Macbeth puissante et à l'expression effrayante, ce qui renforce l'aspect tragique du tableau. Son visage est spectral et son regard fixe. Tout le corps est mis au service de la force de sa démente qui ne fait que croître : il est massif, la mâchoire carrée, le regard halluciné. Bien qu'elle n'ait jamais interprété le rôle, Müller a choisi comme modèle, la tragédienne Elisabeth-Rachel Felix (1821-1858). Le peintre compose une peinture centrée sur une héroïne fantomatique, surgissant de la pénombre, au visage marqué par l'égarement et la folie. Les effets de la lumière et des ombres renforcent une atmosphère angoissée et angoissante.

Jeanne la Folle, par R-A Quinsac-Monvoisin (1833)

Si Lady Macbeth a pour sujet principal un personnage de fiction, Raymond-Auguste Quinsac-Monvoisin (1790-1870) choisit en 1833 d'évoquer l'histoire d'un personnage féminin historique. En effet, il peint une toile évoquant Jeanne I^{re} de Castille (1479-1555), dite Jeanne la Folle (Juana la Loca) et qui est intitulée *Jeanne, dite la Loca, ou la Folle, reine de Castille*. Princesse espagnole de la dynastie de Trastamare, fille de Ferdinand II d'Aragon (1452-1516) et d'Isabelle de Castille (1451-1504), elle devient veuve dès 1506

de l'archiduc d'Autriche Philippe le Beau, souverain des Pays-Bas bourguignons. À la fois reine de Castille (suite à plusieurs décès dont celui de sa sœur et de son neveu) et d'Aragon, elle est frappée de troubles mentaux de longue date. C'est son fils Charles qui règne sur les deux royaumes, avant de devenir empereur en 1520 sous le nom de Charles Quint. Jeanne souffre, en effet, de paranoïa, de jalousie excessive, de délitement de la pensée, autant de symptômes dont le regard, la rigidité de la posture du corps, l'air absent et obsédé par quelques pensées sont mis au service de l'allégorie de la folie. En étant là sans être là, Jeanne semble frappée par l'angoisse et la peur.



Fig. 10. *Jeanne, dite la Loca, ou la Folle, reine de Castille* (Raymond-Auguste Quinsac-Monvoisin, 1833).

La Mélancolie, par Constance Charpentier



Fig. 11. *La Mélancolie* (Constance Charpentier, 1801).

Dans les représentations de la folie chez les femmes, le tableau *Mélancolie* (1801), de Constance-Marie Charpentier (1767-1849) tient une place particulière. Il est exceptionnel et ce, pour plusieurs raisons. Il est important de rappeler que, jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle (1893-97), les études aux beaux-arts étaient interdites aux femmes¹². Ces dernières, privées du droit de se montrer seules dans certains lieux publics, mais aussi de leurs droits juridiques et du suffrage universel, peinent à s'épanouir à l'extérieur de la vie domestique. Or non seulement Constance Charpentier peint, mais elle peint autre chose que des natures mortes : elle peint des concepts ! Son œuvre permet d'interroger, simultanément, la présence des femmes en peinture et la représentation

12 Au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, les peintres féminins Sofonisba Anguisciola (1532-1625) et Artemisia Gentileschi (1593-1656) demeurent des cas assez rares dans le champ de l'histoire de l'art.

d'états d'âme confinant au désespoir. Formée au sein de l'atelier de Jacques-Louis David, connu pour accepter davantage de femmes que dans les autres lieux de formation, elle expose 50 peintures entre 1798 et 1821. Les tourments liés à la Révolution et les drames familiaux n'épargnent pas l'artiste et on peut aisément penser que sa propre mélancolie est ici dépeinte. Elle propose une abstraction d'une grande complexité, la représentation d'un trouble de l'âme qui, sans directement concerner la folie, renvoie à la tragédie et à la façon dont elle marque le corps par des signes d'abattement qui renvoient à certaines formes de dépression.

Le réalisme du personnage féminin est saisissant et semble être un autoportrait de l'artiste. La mélancolie est représentée sous la forme allégorique des traits d'une femme vêtue d'une tunique rappelant le contexte de l'Antiquité, assise dans un bois sombre, accablée, prostrée, le regard fixe. Cette attitude s'inscrit dans la tradition des représentations classiques de la mélancolie¹³. De plus, cette thématique devient particulièrement en vogue en Angleterre à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et en France au début du XIX^e siècle. La toile associe le néo-classicisme du personnage et le romantisme naissant figuré par le paysage associant l'humain et la nature d'une part et l'exploration des sentiments d'autre part. Ce tableau marque une rupture, Constance-Marie Charpentier

13 On peut citer la gravure sur cuivre de l'artiste allemand Albrecht Dürer (1471-1528), *Melencolia I* ou *La Melencolia* datée de 1514.

osant représenter un sujet complexe, abstrait où se mêlent tragédie, auto-récit et désespoir. Exposée, sa toile remporte un prix et est acquise par l'État à titre d'encouragement.

La déconstruction des codes classiques dans la représentation de la folie

Pour terminer cette étude et après avoir parcouru les thèmes des liens entre la folie et la société, la place des femmes et la folie, l'émergence de l'Art brut sera explorée afin de comprendre dans quelle mesure la déconstruction des codes et des méthodes classiques de la peinture, notamment durant le XX^e siècle, rend compte d'une intention de comprendre les affres de la folie et les abysses de l'esprit humain dans un double geste artistique d'incarnation et de représentation. Ainsi, dès 1922 Hanz Prinzhorn (1886-1933) publie un important traité intitulé *Bildnerlei der Geisteskranken (Expressions de la Folie)* sur « l'art des fous » ou « art schizophrénique » dans lequel il inscrit cet art déstructuré au sein de courants artistiques connus tels que le cubisme¹⁴. Visant à déconstruire la notion de maladie mentale tout autant que les catégories artistiques classiques, il ouvre la voie aux réflexions de Jean Dubuffet (1901-1985) sur l'Art brut¹⁵.

Jean Dubuffet, penseur et « inventeur » de l'Art brut

Jean Dubuffet dans ses textes sur l'Art brut évoque l'idée selon laquelle la folie n'est pas la maladie mentale et lutte contre la stigmatisation de personnes déjà mises à l'écart de la société, y compris au niveau de la perception de leurs œuvres. Déjà affirmée par Prinzhorn, la déconstruction de la notion de maladie mentale, sera un fer de lance de l'antipsychiatrie du milieu du XX^e siècle, représentée par Thomas Szasz¹⁶ (1920-2012) ou Michel Foucault (1926-1984). Les liens entre la santé mentale et la rigidité des codes sociétaux, symbolisés par les codes et



Fig. 12. *Blondeur et fard* (Jean Dubuffet, 1955).

14 Initialement publié en 1922, cet ouvrage a connu plusieurs rééditions et a été édité en français sous le titre *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, par les Ed. Gallimard en 1984.

15 Jean Dubuffet possède alors une collection qui regroupe les œuvres d'artistes découverts dans les prisons et/ou les asiles. Cette collection est aujourd'hui conservée à Lausanne (Suisse) et présente, par exemple, les œuvres de Henri Darger (1892-1973) et Aloïse Corbaz (1886-1964).

16 Szasz Th. S., *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*, Harper Perennial; Revised edition 2010.

techniques artistiques, apparaissant comme autant de revendications à la liberté de créer de toutes les façons innovantes possibles sans passer pour fou. Ces revendications traversent les artistes du XX^e siècle et redonnent une profondeur à la complexité du concept de folie. Les réflexions de Dubuffet sur l'*Art brut* sont emblématiques de cette volonté de décorrélérer les binômes conceptuels de l'ordre et la raison, la déconstruction et la folie : « *L'idée d'une différenciation radicale et essentielle entre les 'malades mentaux' et les autres est (par la faute des médecins) si fortement implantée que l'exposition des collections de l'Art Brut (...) a été généralement présentée dans la presse comme une exposition de productions de 'malades mentaux'* ¹⁷ » Il dira également, non sans humour, qu'« *Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou* ¹⁸ ».

L'arsenal théorique que Dubuffet déploie pour légitimer une peinture de l'informe s'accompagne de ses propres gestes artistiques qui visent la spontanéité plus que la seule représentation, l'exploration plus que le réel. Ainsi, il métamorphose les différentes matières et déstructure le figuratif en reprenant certaines « techniques » de l'*Art brut*, caractérisé par le fait d'utiliser tous les instruments, tous les gestes : il emploie truelle, cuiller à soupe, grattoir, couteau, ou encore ses doigts, joue avec les éclaboussures ou projette ses mélanges en les renversant de haut en bas sur des toiles posées à plat. Son œuvre, *Blondeur et fard* (1955) marque une relation inédite entre l'artiste et le

médium se traduisant par l'abandon du chevalet et des pinceaux traditionnels pour un travail mené à main nue, ou grâce à des outils divers (Fig. 12). La folie, comme état naturel de la psyché humaine, n'est plus strictement corrélée à une sphère médicale mais s'exprime comme une variété du regard porté sur le monde. Elle est dans le fond comme dans la forme, dissoute dans une répétition de gestes qui n'obéissent plus à la structure classique de l'art, et ne fait plus qu'un avec son objet. Fasciné par l'interaction des matériaux, par une chimie instable et imprévisible, Dubuffet cherche le sens, la structure originelle du monde en explorant le non-sens et l'informe. Rejetant l'académisme, il entame une série de personnages monolithes dont est tirée cette œuvre sur laquelle il multiplie les couches et les teintes avant de les retirer au papier. De la matière naît une forme, un personnage, une idée au fondement d'une réflexion sur la création et l'ordre.

Daniel Schlier, ou « la peinture au-delà des apparences »

Penchons-nous maintenant sur un triptyque réalisé par Daniel Schlier¹⁹ (né en 1960). Cette œuvre fait appel au sens de l'étrange ainsi qu'à la capacité de saisir des personnages sans substance, perdus dans les affres du vivant, d'un biologique sombre, inquiétant et dans lequel on peut reconnaître les signes de questions existentielles sur la vie et la mort, la finitude, ou la fragilité. Non seulement Schlier représente symboliquement des états limites de notre conscience et de ses

17 Dubuffet, J. *Art brut et créateurs d'Art Brut : Textes et lettres, 1945-1985*, L'Atelier Contemporain, 2023, p. 540.

18 Idem, (1949), « L'art brut préféré aux arts culturels », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, vol. I, p. 202.

19 Daniel Schlier est diplômé des Arts décoratifs de Strasbourg (1978) ainsi que de l'École Nationale Supérieure d'Arts Plastiques (1983). Il a été professeur de peinture à Strasbourg (1991-2017), à Genève (2007-09), avant d'être nommé aux Beaux-Arts de Paris en 2017.

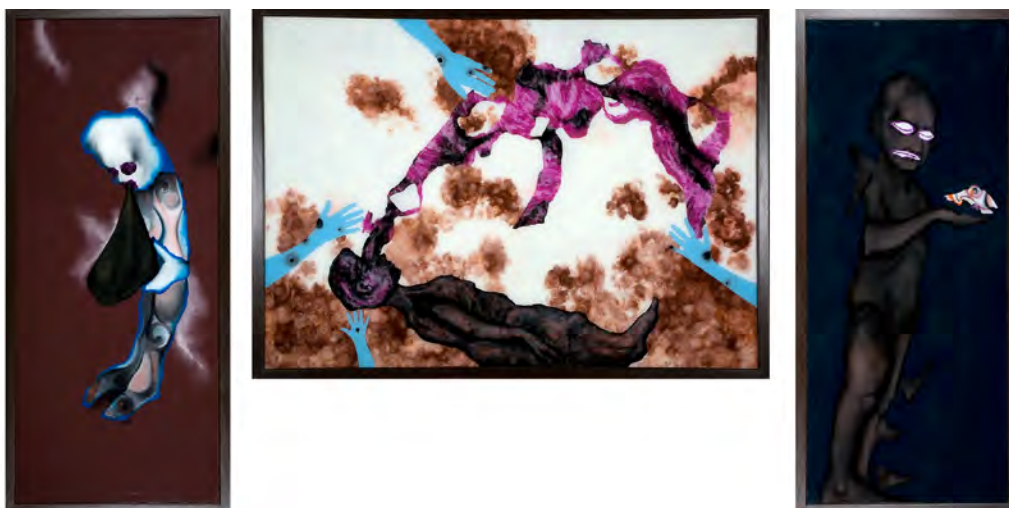


Fig. 13. *Sans titre*, triptyque (Daniel Schlier, 1992).

projections sur le monde, mais il emploie une méthode complexe, exprimant ainsi la précarité de la vie : la peinture sur verre inversée ou peinture sous verre²⁰. Il s'agit de plaques de verre peintes à l'huile en leur revers. La peinture est appliquée majoritairement au doigt, en une seule couche, la plaque de verre face à l'artiste. Afin d'obtenir des traits bien dessinés, il utilise d'abord des pochoirs en rubans adhésifs qui sont ensuite retirés. La démarche artistique est empirique, expérimentale, et explore les frontières entre l'abstrait et le réel. Comme il le précisait en 2009 : « *Je peins à l'envers, recto-verso, devant-derrrière, comme Charlie Chaplin met en scène son propre personnage, devant et derrière la caméra.* »²¹

Une fragilité traumatique s'exprime tant dans les couleurs stridentes que dans l'obscurité ou encore dans le geste artistique incertain de réussir. Pour Daniel Schlier, « *peindre c'est aller*

au-delà des apparences, c'est aller voir ce qu'il y a derrière »²². L'angoisse, le malaise, la peur, l'inquiétude sont autant de réactions qu'est susceptible de susciter cette œuvre mise en miroir avec les pensées de ceux et celles qui la regardent. « *En réalité, c'est là que réside le plus grand paradoxe, car c'est l'impact de ses œuvres qui en fait sans doute un art plus déstabilisant. Les œuvres de Schlier, en jouant avec les codes de la peinture, deviennent vecteur de déroute.* »²³ Ses œuvres peuvent être considérées comme un lieu de rencontre privilégié entre la technique virtuose et un univers d'images difficiles à qualifier.

Sa peinture est hybride, immergée dans la recherche d'un équilibre fragile. Les trois parties de cette œuvre sont le théâtre de scènes qui confinent à la tragédie mais à une tragédie imprécise que chacun peut investir de ses propres émotions. Les images se promènent entre les tableaux sur un chemin favorisé par la forme du triptyque. Son travail est souvent qualifié de *peinture*

20 Cette technique est connue depuis l'Antiquité en occident et c'est au cours de la Renaissance que cette forme d'art a atteint son apogée. La peinture sur verre inversé, aussi appelée « fixée sous verre », s'est largement diffusée et devient un art populaire en Europe lors de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cette technique est connue également en Chine, en Iran ou encore en Inde.

21 Propos recueillis lors de la conférence de Daniel Schlier à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours, avril 2009.

22 Schlier D., Citation reprise par Christian Besson dans « incarnation et iconostase : les dessous de la peinture selon Daniel Schlier » in *Les jours maigres, les jours gras*, catalogue de l'exposition de la ferme du Buisson, centre d'art contemporain, Noisel et Le Channel, galerie de l'ancienne poste à Calais, 1997.

23 Goormaghtigh M. 2011, p. 71.

neurologique permettant de mettre en relief les liens entre l'art et le fonctionnement cérébral.

Le Portrait de Maria Lani, par Francis Picabia

Enfin voici le *Portrait de Maria Lani* réalisé en 1928-29 par Francis Picabia (1879-1953), peintre et écrivain français. Si ses premières œuvres témoignent de son intérêt pour l'impressionnisme, le fauvisme et le cubisme, il reste attaché au mouvement surréaliste, dont il fut très proche entre 1925 et 1940. Plusieurs points sont à relever sur ce portrait, dont il n'a d'ailleurs que le nom dans la mesure où la ressemblance avec le modèle ne semble pas être la finalité de l'artiste ! Le modèle en est néanmoins Maria Lani, connue comme

une femme mondaine qui suscita une série d'environ 50 portraits d'artistes différents, parmi lesquels celui de Picabia.

L'exploration de la matrice psychique, dans ses dimensions tant normales que pathologiques, chère aux surréalistes, est rendue visible par une troisième dimension de l'œuvre suggérée sans recourir à la perspective mais en s'inspirant des systèmes de collages. La symbolique des yeux multiples renvoie à une interrogation sur celui qui regarde et celui qui est regardé, sur la posture, sur la vision ainsi que sur l'idée d'une psyché naturellement fragmentée, prise entre des couches de personnalités, consciente et inconsciente. Une certaine idée de la psychanalyse se dégage de ce tableau avec ses potentiels traumas et fractures psychiques.

Ainsi, en traversant trois thématiques autour de la folie dans la peinture, nous avons montré à quel point la folie peut être abordée sous des angles différents, voire divergents, pris entre des prismes sociétaux, médicaux, artistiques et existentiels. Avec la complexité de cette notion, perpétuellement aux prises avec les représentations sur le normal et le pathologique,

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier le musée de Picardie (Amiens), son directeur, Pierre Stepanoff ainsi que sa chargée de projet Médiation Alexia Morel, tant pour leur bienveillante collaboration que pour m'avoir permis l'utilisation gracieuse des visuels utilisés dans le présent article.



Fig. 14. *Portrait de Maria Lani* (Francis Picabia, 1928-1929).



BIBLIOGRAPHIE

- ▶ Chesler P., *Women and Madness*, Chicago Review Press; Reprint edition; 2018 (1973).
- ▶ Dubuffet, J. *Art brut et créateurs d'Art Brut: Textes et lettres, 1945-1985*, L'Atelier Contemporain, 2023.
- ▶ Dubuffet J. (1949), « L'art brut préféré aux arts culturels », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, vol. I.
- ▶ Dupont J.-C., Naassila M., Une brève histoire de l'addiction. *Alcoologie et addictologie*, 2016, 38 (2), pp.93-102. ([hal-01516951](https://doi.org/10.1516951))
- ▶ Goormaghtigh M., *Les œuvres peintes sous verre : Visibilité des altérations, visibilité du traitement de conservation-restauration*, Mémoire de fin d'études pour l'obtention du diplôme national supérieur d'expression plastique-Mention Conservation-restauration, École Supérieure d'Art d'Avignon, 2011.
- ▶ Keraul P., « Absinthisme », in Marcellin Berthelot et al. (dir.), *La grande encyclopédie*, Paris, 1885-1902, t. 1, p. 151-153
- ▶ Luauté J.-P., Saladini O., Benyaya J., Toxicité neuropsychiatrique de l'absinthe. Historique, données actuelles, *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, Volume 163, Issue 6, 2005, Pages 497-501
- ▶ Luauté J.-P., *L'absinthisme : la faute du docteur Maignan*, *L'Évolution Psychiatrique*, Volume 72, Issue 3, 2007, Pages 515-530
- ▶ Meterreau M., « Absinthe » dans Hervé Guillemain (dir.), *DicoPolHiS*, Le Mans Université, 2024.
- ▶ Prinzhorn H. *Bildnerer der Geisteskranken*, Severus Verlag, 2021.
- ▶ Sazs Th. S., *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*, Harper Perennial; Revised edition 2010.
- ▶ Ternon, M. « Hérétique ou dément ? Autour du procès de Thomas d'Apulie à Paris en 1388 », *Criminocorpus*, 2016. URL : <http://criminocorpus.revues.org/3153> (consulté le 16 juillet 2024)
- ▶ Dossier l'absinthe dans l'art : L'absinthe dans l'art - Les grands artistes de la Belle-Époque. URL : <https://www.absinthemarket.com/absinthe-art/> (consulté le 16 juillet 2024).

Références des images

Fig. 1, 4, 5, 6, 7 : Wikimedia (libres de droits)

Fig. 2 : Albert Maignan (1845 – 1908), *L'Insulte aux prisonniers. Épisode de la croisade contre les Albigeois, en 1211, 1875*, huile sur toile, Collection du Musée de Picardie. © Photo Musée de Picardie. No inv. M.P.2017.3.1

Fig. 3 : Albert Maignan (1845 – 1908), *Carpeaux. À l'artiste mourant, les Êtres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu*, 1892. Huile sur toile, Collection du Musée de Picardie, Amiens. © photo Hugo Maertens/Musée de Picardie. M.P.3057-709

Fig. 8 : Albert Maignan (1845 – 1908), *La Muse verte*, 1895. Huile sur toile, Collection du Musée de Picardie, Amiens. © photo Claude Gheerbrant/Musée de Picardie. M.P. 8774

Fig. 9 : Charles-Louis Müller (1815 - 1892) : *Lady Macbeth*, 1849, huile sur toile, collection du Musée de Picardie, Amiens, © photo Marc Jeanneteau/Musée de Picardie. M.P.2004.17.270

Fig. 10. Raymond-Auguste Quinac Monvoisin (1790- 1870), *Jeanne, dite La Loca ou La Folle, Reine de Castille*, vers 1833, huile sur toile, collection du Musée de Picardie. © photo Marc Jeanneteau/Musée de Picardie. M.P.2004.17.159

Fig. 11. Constance Charpentier (1767 – 1849) : *La Mélancolie*, 1801, huile sur toile, collection du Musée de Picardie. © photo Marc Jeanneteau / Musée de Picardie. M.P.2004.17.133

Fig. 12. Jean Dubuffet (1901 – 1985) : *Blondeur et fard*, 1955, huile sur toile, collection du Musée de Picardie, Amiens. © Photo Hugo Maertens – Musée de Picardie. ©ADAGP Paris 2024. M.P.5685

Fig. 13. Daniel Schlier (né en 1960) : *Sans titre*, triptyque, 1992, huile sous verre, collection du FNAC – CNAP, dépôt au Musée de Picardie. © photo Irwin Leullier – Musée de Picardie. ©ADAGP Paris 2024. No inv : FNAC 96453 (1 à 3)

Fig. 14. Francis Picabia (1879-1953) : *Portrait de Maria Lani*, 1928-29. Huile sur toile. © Musée de Picardie. H. 100 cm ; L. 81 cm. M.P.89.5.1

2024 numéro
03

Directeur de la publication
et coordinateur éditorial

Philippe Albou, président de la SFHM

Directeur du comité de lecture et de programmation

Jean-François Hutin

Membres du Comité éditorial

Patrick Berche

Jacques Rouëssé

Elise André

Jean-José Boutaric

Mise en pages et compogravure

Gibert-Clarey imprimeurs

© Crédits photos/illustrations

Couverture

SFHM - stock.adobe.com

Pour citer les articles :

Olivier WALUSINSKI

Tony Robert-Fleury (1837-1911) et son tableau,

« Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière délivrant les aliénés de leurs chaînes »

e.SFHM 2024, n° 3, p. 4-15

Céline CHERICI

Représentations de la folie dans la peinture

À partir des collections du musée de Picardie (Amiens)

e.SFHM 2024, n° 3, p. 16-29

Consultable en ligne

<https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/supplement-illustre-de-la-revue/>

e.SFHM est diffusé par la Bibliothèque interuniversitaire de santé (Paris), au titre de la collaboration qui l'unit à la Société française d'histoire de la médecine depuis l'origine de celle-ci.

<https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/>

Supplément illustré de la revue **Histoire des sciences médicales**