

Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art

Morad Montazami



Édition électronique

URL : <http://imagesrevues.revues.org/3373>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts,
Groupe d'Anthropologie Historique de
l'Occident Médiéval, Laboratoire
d'Anthropologie Sociale, UMR 8210
Anthropologie et Histoire des Mondes
Antiques

Référence électronique

Morad Montazami, « Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/3373>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art

Morad Montazami

« Un jour, je fus surpris à travailler comme un technicien, à choisir mes cadrages, à attendre la promesse d'une bonne image. J'étais devenu trop lucide. Je n'avais plus peur des fous. J'ai arrêté aussitôt, je suis rentré à Paris et je n'ai plus jamais fait de photos [à l'hôpital psychiatrique] de San Clemente ».

Raymond Depardon

- 1 La série des Monomanes peints par Géricault aux alentours de 1820 est à l'histoire de l'art ce que *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert est à l'histoire littéraire. Les mêmes ambiguïtés planent sur elles qui restent marquées au sceau de l'indéfini et de l'insondable, même si rien ne permet de les présenter comme officiellement inachevées. Elles passent pour des œuvres à la fois existentielles et maudites, et remportent ce privilège des inclassables, lorsqu'au lieu de « faire œuvre » elles se font le miroir déformant de leur auteur : si Flaubert était assez « délirant » pour avoir ainsi exhumé les monstres de la *Tentation*, alors que dire de Géricault et de ses Monomanes... Que ce soit en vertu de leur historiographie aussi fluctuante que « légendaire » (rares sont les histoires de peintures soumises à autant de révisions) ou du lieu commun tenace (de Diderot à Freud) qui assimile génie romantique et folie, que peut-on bien chercher à entendre d'autre, du fond noir où les Monomanes de Géricault émergent sans bruit ?
- 2 Tout l'enjeu est sans doute là : comprendre en quoi cette série de peintures nous engage à repenser les discours *sur* ou *à partir* de l'œuvre comme autant de voies d'accès privilégiées. Comment à l'épreuve de la discipline « humaniste », les âmes malades ou « anormales » dépeintes par celui dont le masque mortuaire trônait récemment au Musée ¹, s'imposent-elles aux regards et aux discours *sur* elles, avec une telle obsession. Comme si doués d'une faculté étrange, avant même d'exister comme tableaux, les Monomanes se reproduisaient dans la somme des discours portés sur eux, en dépit et même au-delà des cinq « spécimens » qui constituent la *série*.
- 3 Il y a un *effet* Monomanes qui dans l'œuvre de Géricault agit comme métonymie ou paratexte, comme exergue à l'œuvre entière, à la fois dehors et débordant². Le problème n'est pas que Géricault ne se soit pas exprimé à leur sujet. C'est qu'ils s'inscrivent au croisement de l'histoire de l'art et de l'institution psychiatrique, des théories du portrait et celles du symptôme, d'une histoire du regard et celle de l'objectivation scientifique. Leur mystère nous échappe et se redessine périodiquement à la limite entre les différents discours qu'ils génèrent, illustrent, justifient. Les Monomanes dégagent presque *in abstracto* l'effluve grise des archives que l'on consulte, non pas seulement pour sonder des documents, mais aussi bien « la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers³ ».
- 4 Ces mots de Michel Foucault ne suffiront pas à résumer en quoi ce dernier aura été et reste un penseur fétiche pour les « études visuelles » (notamment anglo-saxonnes). Au moins pourra-t-on mesurer l'ampleur du paradoxe qui met aux prises le *visuel* à ses *discours*⁴. Car les Monomanes, eux, en revanche, n'ont qu'à nous regarder pour nous écharper de leur paradoxe, celui de représenter ces vies infâmes « qui sont comme si elles



n'avaient pas existé [...] destinées à passer sans traces⁵ », alors même qu'il s'agit d'une vie en peinture.

- 5 Démêler le sac de nœuds discursif où les Monomanes se sont vus indexés, jusqu'à aujourd'hui, au titre de « fous », demande une certaine patience⁶ (même si bien sûr le dépouillement des sources a déjà été assuré avec beaucoup de soin par des historiens d'art tels que Bruno Chenique). Cela signifie arpenter des régimes de discours variés – hagiographique, critique, scientifique, muséaux, commentaires de toutes sortes, du plus expert au plus profane – autant de supports ou de genres – biographie ou « vie » de l'artiste, catalogues raisonnés, essais théoriques, ouvrages thématiques, etc. – et des espaces discursifs aussi accessoires ou sommaires qu'une légende au bas d'une reproduction, une notice de catalogue ou une note de bas de page, une parenthèse échouée au milieu d'une analyse du Radeau de la méduse ; ou encore la correspondance de qui a retrouvé les Monomanes, par hasard, au fond d'un grenier, après un sommeil de trente-neuf ans.
- 6 Le critique et peintre Louis Viardot, dénicheur en question et premier à revoir le trésor après qu'on ait perdu sa trace (cinq toiles retrouvées à ses dires sans cadre, sans châssis et roulées l'une sur l'autre), renoue pour mieux le pérenniser, avec le récit impliquant le docteur E. J. Georget, alors jeune médecin sous la coupe de J. E. Esquirol : Géricault les aurait peints à sa demande pour servir de « matériel de démonstration⁷ », ou de sa propre initiative avant de lui en faire cadeau ; mais à condition que Géricault et Georget se soit bien rencontrés, ce qui n'est pas réellement attesté. Le nœud de la « légende », à peine voudrait-on le dénouer, nous glisse entre les doigts. La partition des discours *sur* les Monomanes tend irrémédiablement, pour nous contemporains, à se partager entre ceux qui perpétuent la légende (après tout les légendes sont faites pour être racontées) et ceux qui ont cherché à en défaire le caractère mythologique, Régis Michel en tête⁸. L'hypothèse la plus répandue mais très incertaine est qu'elles auraient appartenues à Georget, avant de passer entre les mains d'autres jeunes élèves de l'hôpital. On parle de dix toiles dont cinq seulement auraient survécu – couramment dénommées le Monomane du commandement militaire, le Monomane du vol, le Monomane du vol d'enfants, la Monomane de l'envie et la Monomane du jeu⁹. Et Viardot de louer sans concession le talent de Géricault qui a su portraiturer « ces convulsions d'une âme insensée¹⁰ ». Preuve qu'à cette époque la « monomanie » était encore en vigueur dans le lexique du savoir psychiatrique, son usage par Viardot nous rappelle surtout que si la désuétude en fut démontrée il y a longtemps, l'histoire de l'art et les musées, eux, n'ont eu cure de repenser le terme. Et pour cause, si le musée n'est pas une clinique, pourquoi irait-il renommer les peintures de Géricault les « maniaco-dépressifs » ou les « névrosés » ? Son rôle est bien d'apporter le témoignage d'une époque dont les Monomanes formeraient le visage indigène. Il reste qu'il est intéressant de voir comme son rôle de conservation place *de facto* le musée au centre d'enjeux qui naissent et évoluent loin de lui – par exemple dans la clinique – et comment en « conservant » sans le vouloir un lexique réformé par ailleurs, il se révèle non plus comme lieu d'exposition mais comme *archive*, au sens de Foucault : dispositif paratextuel de titres, descriptions et témoignages à l'intersection desquels les concepts se changent parfois en mots creux et vice-versa.
- 7 L'autre dispute, moins historiographique que théorique (passons sur celle qui oppose les historiens pour savoir si Géricault, atteint de dépression nerveuse suite à la réalisation du Radeau, aurait eu besoin de séjourner dans cette clinique, provoquant ainsi la rencontre avec les Monomanes), concerne la portée médicale et prophylactique de ces peintures

elles-mêmes. En effet, il ne faut pas remonter plus loin que dans un catalogue raisonné de 1978 pour en retrouver des traces encore vives. Pour informer la notice de la Monomane de l'envie, il a tout simplement été repris une citation prélevée par Klaus Berger dans la thèse de Georget dont il est précisé au passage qu'elle « correspond particulièrement bien à la physionomie de la malade qu'a représentée Géricault » : « *La circulation sanguine devient plus active ; la pression artérielle monte ; les artères de la tête battent fortement ; les yeux brillent et sont injectés de sang*¹¹ ». Il est remarquable que ce fragment de description assume, dans sa rhétorique même, la dimension clinique du regard qui « dissèque » dans un ordre bien précis, de l'intérieur – la circulation sanguine – à l'extérieur – les yeux injectés de sang –, de la déviance organique à son inscription physique de symptôme. Le catalogue raisonné peut donc prendre les habits du diagnostic médical et du tableau symptomal, faisant écho aux historiens d'art qui au détour de leurs analyses n'hésitent pas d'asséner : « le réalisme de ses peintures a une finalité clinique bien plus qu'artistique¹² ». Un tel usage du concept de réalisme, montre comment, selon le contexte adressé a priori – ici le romantisme de Géricault – il en ressort une forme d'interdisciplinarité douteuse qui génère des transactions contreproductives de concepts ; ici le « réalisme » sert à faire des Monomanes des transfuges de la stylistique picturale – en tant que sujets de représentation – vers la sémiologie médicale – en tant que sujets à la déviance.

- 8 Ces flottements terminologiques et épistémologiques jouent aussi un rôle dans l'articulation entre les niveaux de récit qui composent la « légende » des Monomanes ; en l'occurrence plus on met l'accent sur la dimension clinique de ces peintures, plus on appuie la possibilité – a priori invérifiable – que Géricault les ait peints sur la commande d'un médecin de la Salpêtrière quel qu'il soit, à des fins scientifiques ou pédagogiques. Mais les déplacements ou les errements lexicaux sont aussi le reflet, sur le sillon hétéroclite où s'écrit l'histoire de l'art, d'autres errements, qui furent caractéristiques de la psychiatrie moderne. C'est ainsi que le terme de « monomanie », qui désigne chez Esquirol un « délire [...] partiel, permanent, gai ou triste¹³ », c'est-à-dire lié aux passions, s'oppose à la « manie », elle liée à l'intelligence et théorisée par son prédécesseur le docteur Philippe Pinel. C'est justement sur la base de cette répartition entre le désordre de l'intellect et celui des affects qu'Esquirol reconfigure, pour la réactualiser – exactement à la même époque où Géricault est censé avoir peint les Monomanes – la nosographie de Pinel (le premier aliéniste à classer les troubles mentaux dans un effort de connaissance humaniste, visant le traitement des « fous » en malades, au croisement de la fin du « grand renfermement » et de la « naissance de la clinique¹⁴ »). On comprend évidemment en quoi cette répartition prêterait à d'intenses échanges conceptuels avec l'histoire de l'art, où la place des affects fut aussi réglée en fonction d'une loi, sinon nosographique, du moins taxinomique (pensons à l'importance revêtue par Charles Le Brun et l'art méthodique de dessiner tout en les classant les passions). Si l'histoire de l'art emprunte à la nosographie psychiatrique des éléments de figuration somatique, les aliénistes ne sont eux-mêmes pas en reste. Le fait est connu, depuis les *Démoniaques dans l'art* (1887) de Charcot à qui il suffisait d'aller retrouver les symptômes de l'hystérie chez le Rubens du musée de Vienne – du tableau médical au tableau de maître – pour conforter ses « inventions » médicales par une « clinique de la peinture¹⁵ ». Or le terme de monomanie qui connut dès 1830 un grand succès parmi les écrivains (son usage est fréquent dans la *Comédie humaine* de Balzac¹⁶), et dans la culture artistique, va se révéler un cristallisateur particulièrement opérant pour des énoncés qui ont rarement la même visée démonstrative. Pour lui donner cette potentialité qui ne doit rien au hasard,

Esquirol a dû opérer un certain nombre de clarifications entre sa discipline et celle de l'histoire de l'art. À commencer par la *mélancolie*, encore en vigueur chez Pinel – mais trop polysémique entre l'humeur et la pensée, le corps et le paysage – que la *monomanie* (et la *lypémanie*) venaient à remplacer dans sa classification nosographique ; laissant la mélancolie aux moralistes et aux poètes qui « ne sont pas obligés à autant de sévérité que les médecins¹⁷ ».

- 9 Décrire les énoncés, faire « apparaître les relations d'implication, d'opposition, d'exclusion qui [peuvent] les relier¹⁸ », ainsi que Foucault envisageait le travail de l'*archéologie*, et dont nous croyons que les études visuelles relaient aujourd'hui largement les principes¹⁹. De telles opérations marquent une rupture épistémologique avec celles en jeu dans l'intertextualité. Au lieu de voir les Monomanes de Géricault comme les étoiles vedettes sur un ciel de références où se distribue le *nom* « monomanes », l'archéologie cherchera d'en briser le mouvement encyclopédique et la surinterprétation spéculative – qu'elle nous ramène aux Monomanes en autoportrait du peintre fou et génial ou bien en témoins d'une « douloureuse histoire de la conscience moderne²⁰ ». Elle puisera dans l'archive des énoncés son pouvoir stratifiant, en réexposant l'historicité des œuvres à l'histoire de leur réception collective, aux formations idéologiques qui ont mené par exemple de leur sous-exposition (en 1866 le Louvre refuse d'acheter les cinq Monomanes, pour se contenter bien plus tard de la Monomane du jeu), à leur surexposition dans les discours, documents et archives de l'histoire de l'art.
- 10 Le hasard n'est pas non plus de mise, si c'est à l'endroit du colloque Géricault que Régis Michel a formulé sa provocante sortie contre « l'obsession de l'origine », la « *glossophobie* » (refoulement du langage) et le « culte de l'auteur » propres à l'histoire de l'art, dont il n'oubliait pas de stigmatiser au passage le « délire de l'archive²¹ ». C'est qu'il fallait passer de l'archive comme ressource intemporelle de l'historiographie à l'archive, au sens de Foucault, comme lieu d'émergence des discours sur lesquels s'édifie l'histoire (de l'art). Or considérés depuis le prisme archéologique de la culture visuelle, les Monomanes serviront moins leur propre cause interprétative dans le corpus des études géricaldiennes – ou à servir des ambiguïtés analogiques entre disciplines – qu'à dégager une configuration dynamique de regards et de discours, de descriptions et de théories, qui déplie et stratifie son objet, et dans laquelle histoire de l'art et histoire de la psychiatrie se touchent et se (re)définissent en s'excluant ponctuellement.
- 11 Il aura donc fallu que l'histoire de l'art du XXI^e siècle, arrache définitivement Géricault au panthéon des « grands névropathes²² ». Une exposition comme la récente rétrospective du musée des Beaux-arts de Lyon en 2006, en dénote par son seul titre – *Géricault, la folie d'un monde* – la volonté de refonder les questionnements posés au sein de l'histoire de l'art sur la folie. Comme si dans la dichotomie métaphorique de l'esprit créateur et du monde naturel, la marque de la pathologie s'était soudainement inversée pour abandonner le peintre et envahir le monde lui-même. Malgré tout, impossible, apparemment, d'éviter le problème de la folie, reconfiguré, réactualisé, mais loin de retourner aux oubliettes. Et de fait, constate Pierre Wat dans son texte pour le catalogue, puisqu'en dépit de la légende qui orne confusément notre réception des Monomanes, « les tableaux de Géricault disent ceci : la folie est représentable²³ ». Il faut alors à la dimension discursive du chassé-croisé entre art et psychiatrie, ajouter sa dimension visuelle, qui nous fera envisager la question du portrait d'aliénés, littéralement à la limite, celle du *genre* et du *dispositif*.

- 12 C'est à Michel Foucault, encore lui, qu'il revient d'avoir dégagé – loin de toute préoccupation picturale – la dialectique du « voir, savoir » propre à la *Naissance de la clinique*. Cette dialectique ne se résout donc jamais à séparer l'image du langage, puisque : « Le regard clinique a cette paradoxale propriété d'entendre un langage au moment où il perçoit un spectacle²⁴ ». Le langage, nous l'avons vu, c'est celui de la logique taxinomique et nosologique d'où le médecin tire les affections qu'il attribue à celui qui est sujet aux symptômes. C'est bien à l'époque de l'hôpital esquirolien, lorsque se confirme la nécessité de ne plus enfermer les malades mentaux afin de pouvoir les observer avec précision – voire obsession –, que se forgera la conviction dans le langage tenu par le corps que la langue elle-même ignore (conviction que fera sien le pédagogue François Delsarte, connu pour visiter les malades à l'hôpital au milieu du XIX^e siècle). Si la langue l'ignore, c'est qu'il faut en inventer le lexique, inventer le « monomane » avant de le reconnaître sous la forme répétitive et symptomale qu'il se mettra dès lors à incarner à son propre corps défendant. À l'extrême, le monomane est alors réduit à l'état d'une carcasse, à la surface de laquelle les affections s'impriment comme sur le tableau que les médecins utilisaient alors pour distribuer les symptômes. Inventer les mots de la folie mais inventer aussi ses reflets dans la représentation, ses outils pédagogiques de transmission et de visualisation du savoir. Esquirol est ainsi connu pour avoir réuni un important matériel visuel, notamment les nombreux dessins qu'il commanda – cette fois-ci de source sûre – à Georges François Marie Gabriel²⁵. Des dessins de factures hétérogènes, avec des visages affaissés, subrepticement difformes, d'où jaillissent les traits distinctifs et subliminaux entre la pathologie et la norme – voire entre l'humain et le non-humain. Ils semblent autant réalisés pour nous présenter des types formulables dans leur occurrence que la trace du dessin « enregistré », que pour nous procurer le sentiment d'une ambiguïté littéralement insaisissable, un trouble de l'identité au lieu même de sa mise en œuvre prophylactique. D'ailleurs, la grande diversité de style qui s'exprime dans les dessins de Gabriel, n'empêche pas la comparaison entre ces derniers, d'un côté, et les Monomanes de Géricault de l'autre, notamment dans ce qu'on pourrait appeler une dialectique du *montrer* et du *cache* ou la fonction anthropologique du masque.
- 13 On peut considérer que les Monomanes « transgressent » le genre traditionnel du portrait²⁶, non pas en simple vertu de leur appartenance au bas peuple qui ferait avec eux son entrée sur la scène historique du portrait de peinture, mais surtout parce qu'ils représentent pour cette tradition son inconscient physiognomoniste le plus inquisiteur et avide de savoir. Celui-là qui comprend toute l'iconographie policière des sujets exposés au dispositif de la photographie, notamment à l'apogée de la criminologie à la fin du XIX^e siècle et son héraut Alphonse Bertillon ; un examen transversal de cette archive montre que le dispositif photographique repose sur un regard à « double détente ». D'une part, la mise à distance nécessaire (y compris physique entre photographe et sujet) au pouvoir d'objectivation exercé par « l'œil » scientifique, et d'autre part, la pénétration ou le *contact* vers les détails, symptômes ou indices pathogènes de la déviance qui décomposent la totalité du corps étudié. C'est à ce point précis que le sujet perd les traces de son identité, au rythme des focalisations mécaniques sur les signes qui le désignent comme « autre » ou anormal. Les recherches anthropométriques de Bertillon restent à ce titre exemplaires. Elle aboutissent en effet dans une alternance entre la prise de vue à l'échelle du sujet – bien que d'ores et déjà occupée à discerner des types de face, profil, debout, assis, etc. – et le pôle indiciaire qui s'exprimait par une froide éloquence sur son fameux tableau synoptique – où des fragments de corps, « reliques » du pouvoir policier, sont

classés sur une même planche ; ceux-ci n'ont plus d'autre rapport à l'identité que celui d'une oreille avec une autre oreille, d'un nez avec un autre nez (l'ancêtre du portrait-robot).

- 14 Les Monomanes de Géricault ont manifestement de quoi préfigurer un tel dispositif de captation de l'identité ; avec ce fond noir où s'affiche leur visage, dans une lumière artificielle qui semble provoquer leur conscience d'être regardés, réveillant une présence à soi qui manque de s'abîmer dans ce cadre décontextualisé, où rien d'autre ne sourd que le fait objectif de regarder ou d'être regardé. Dans le même temps et en toute logique, difficile de chercher à les cliver par le regard à double détente, entre un corps total et un corps-fragment – et ce malgré l'esthétique du fragment, certes propre à Géricault, que l'on a voulu réemployer à l'endroit des Monomanes. Difficile en réalité, de les soustraire à la forme du portrait en buste – mais sous une forme inquiète – dont Géricault a souhaité les dignifier. Toutefois les Monomanes semblent bien nous éloigner, tout en feignant d'y adhérer, d'une route qui mènerait uniquement à l'histoire du portrait conçue comme théorie du sujet moderne. À défaut de se présenter comme les premiers « documents » sur la folie, ainsi qu'il est souvent répété par l'historiographie courante, du moins encouragent-ils une histoire des dispositifs liés à la connaissance indiciare de l'homme *sur et par* lui-même – et ce alors même que les indices peuvent se réduire à un port de tête, un regard de biais apparemment sans destination. Ces mêmes indices qui furent érigés comme tels par les regards et les discours portés par l'histoire sur eux. Il est vrai que le regard *déviant* des Monomanes fonctionne autant comme un signe d'auto-conscience que de dissociation entre eux et le dispositif qui les désigne, les définit.
- 15 Cette histoire des dispositifs indiciaires trouve dans les Monomanes son expression à la fois sobre et complexe. Le détour par la tradition physiognomonique, à lui seul, ne saurait y atteindre, prise qu'elle est dans le jeu incessant de l'intériorité, ou l'intimité de l'âme, et l'extériorité, ou la manifestation du caractère, du visible et de l'invisible²⁷ – de Giambattista della Porta à Charles le Brun, J.K. Lavater et jusqu'à Cesare Lombroso, le criminologue qui avait aussi écrit sur la pathologie cachée de *L'homme de génie*. Car le regard *déviant* des Monomanes, quant à lui, échappe par deux fois : à la loi psychologique du portrait de peinture pour l'histoire de l'art et à la loi psychiatrique du tableau symptomal pour l'histoire de la clinique. Il synthétise et dévoie, d'un coup d'œil, les deux à la fois, déviant vers un autre lieu. Non pas le lieu commun des rapports entre folie et romantisme, mais celui hétérodoxe des subjectivités silencieuses. Leur subjectivité tout d'abord, qui a recouverte celle de l'artiste et de ses « intentions ». Subjectivité qui s'expose, alternativement, à l'indifférence et au regard scrutateur de l'histoire sur elle ; la nôtre enfin, que nous tâchons de réserver derrière le discours théorique de nos disciplines, alors qu'une politique du regard s'exerce au sein même de nos efforts pour classer, déduire, définir.

NOTES

1. Il s'agit de l'exposition *Masques. De Carpeaux à Picasso*, qui s'est tenue au Musée d'Orsay, du 21 octobre 2008 au 1er février 2009.

2. On appréciera, à ce titre, la remarque de Thomas Crow sur la place accordée aux Monomanes dans la rétrospective Géricault du Grand Palais (1991) : « L'apogée [de l'exposition] arrive à point sur son mur final, avec en substitut émotionnel au grand absent qu'est le Radeau [de la méduse]

les quatre portraits de fous », voir « The Heroic Single Figure », in Régis Michel (dir.), *Géricault*, Paris, La Documentation française, 1996, pp. 53-54 (ma traduction).

3. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170.

4. Pour le dire d'une autre manière, si les Monomanes s'avèrent si prototypiques pour les études visuelles, c'est qu'ils incarnent littéralement le déplacement du débat sémiologique, fondé sur le modèle textuel, de la peinture comme langage (ou système de signes) au débat archéologique, fondé sur le modèle discursif, de la peinture comme archive (objet de regards et de discours qui précèdent en fait l'objet).

5. M. Foucault, « La vie des hommes infâmes » (1977), in *Dits et écrits, 1976-1988*, t. 1, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 240.

6. L'auteur de ces lignes ne prétend nullement que son propre discours échappe aux nœuds des autres discours, mais souhaite – en commençant à les démêler – remonter à leur objet comme au socle qu'ils ont contribué à dissiper.

7. C'est Klaus Berger qui parle de matériel de démonstration offert par Géricault à Georget pour « faire ses cours de pathologie avec plus de précision qu'en présence de l'aliéné lui-même », dans *Géricault et son œuvre*, trad. de l'allemand par Maurice Beerblock, Paris, Flammarion, 1968 [1954].

8. Il est ainsi édifiant de constater que chez un biographe tel que Jean Sagne (*Géricault*, Paris, Fayard, 1991), les éléments les plus douteux de la légende continuent d'être pris pour argent comptant. Nous pourrions multiplier les exemples, sans compter la présentation des Monomanes dans les discours patrimoniaux ou plus généraux, sur Internet ou ailleurs. D'autres, comme Henri Zerner, assurent pour leur part : « On ne saura sans doute jamais ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette histoire, ni pourquoi et dans quelles circonstances Géricault peignit ces tableaux. » *Géricault*, Paris, Carré, 1997, p. 33.

9. Dans l'ordre de citation, ils sont conservés dans une collection privée de Winterthur, au musée des Beaux-arts de Gand, au musée des Beaux-arts de Springfield (E.U.), au musée des Beaux-arts de Lyon et au Louvre.

10. Régis Michel rappelle tous les points indignes de confiance dans la version des faits rapportée par Viardot dans cette lettre du 6 décembre 1863 à Ch. Blanc, voir le catalogue *Géricault*, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, Paris, RMN, 1991, p. 244 (notice « Portraits de fous »).

11. Philippe Grunchech (dir.), *Géricault. Tout l'œuvre peint*, Paris, Flammarion, 1991 [1978], p. 122. Sur la nature éphémère des catalogues raisonnés, il est intéressant de relire la lettre du vendredi 28 mars 2003 adressée par Bruno Chenique à *La Tribune de l'art* pour annoncer qu'il en prépare un nouveau : « Les catalogues raisonnés ont ceci de particulier : dès qu'il sont achevés, ils sont à recommencer au plus vite. Le catalogue *Géricault* de Charles Clément (1868 et 1879), de Philippe Grunchech (1978 et 1991) et celui de Germain Bazin (1987 à 1997) sont des outils indispensables mais qui méritent d'être revus et corrigés ». Publiée en intégralité sur le site de la revue au : <http://www.latribunedelart.com/lettre-de-bruno-chenique-article001734.html>

12. Lorenz Eitner, *Géricault, sa vie, son œuvre*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1991 [1983] p. 340.

13. J. E. Esquirol, *De la Lypémanie ou mélancolie*, Toulouse, Edouard Privat éditeur, 1976 [1820].

14. Nous renvoyons bien sûr aux travaux fondamentaux de Michel Foucault : *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) ; *La Naissance de la clinique* (1963).

15. Voir Georges Didi-Huberman, « Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation », postface à J.M. Charcot et P. Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1984 [1887], pp. 126-127.

16. Sur ce point voir les précisions de J. Postel, « La "monomanie homicide" d'Esquirol : une maladie sans symptôme ? », in Henri Grivois (dir.), *Les monomanies instinctives*, Paris, Masson, 1990.

17. Esquirol cité dans J. Postel, « La “monomanie homicide” d’Esquirol : une maladie sans symptôme ? », *op. cit.*, p. 7.
18. « Sur les façons d’écrire l’histoire » (entretien avec R. Bellour), *Les Lettres françaises*, n° 1187, 15-21 juin 1967, pp. 6-9, in *Dits et écrits, 1954-1975*, t. 1, *op. cit.*, p. 616.
19. Il serait superflu ici de citer tous les ouvrages anglo-saxons consacrés aux études visuelles qui incluent un texte de Michel Foucault à leur sommaire, comme Nicholas Mirzoeff (dir.), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998, ou qui l’intègrent tout simplement à leurs auteurs de références. En réalité, trouver un ouvrage ou un « reader » de « visual culture » parmi les centaines déjà publiés, qui ne mette pas Foucault aux premières loges, relève de la peine perdue.
20. Henri Zerner qui va dans le sens de Régis Michel en croyant « superflu mais même malencontreux de chercher une justification à ces tableaux bouleversants », *Géricault*, *op. cit.*
21. Régis Michel, « L’histoire de l’art est bien finie », préface à Régis Michel (dir.), *Géricault*, *op. cit.*
22. Nous reprenons l’expression au titre d’un ouvrage en deux volumes du docteur Augustin Cabanès, *Grands névropathes. Malades immortels*, paru en 1930, et dans lequel il traite le « cas » de nombreux auteurs et compositeurs (Baudelaire, Byron, Chateaubriand, Wagner, Pascal...) qui lui servent chacun à exemplifier la « pathologie » que couve et révèle le génie artistique. Nul doute que s’il avait prévu un volume sur les peintres, Cabanès aurait alors fait une place de choix à Géricault. À une autre époque, pensons à Véronèse, devant le tribunal de l’Inquisition, qui pour justifier de tel ou tel morceau inconvenant de ses compositions invoquait la folie comme inspiration nécessaire de ses actes de peintre.
23. Pierre Wat, « Un art fou. La peinture romantique au risque de la folie », in *Géricault, la folie d’un monde*, cat. d’exposition, Musée des Beaux-arts de Lyon, 19 avril-30 juillet 2006, Paris, Hazan, 2006, p. 37. Sur l’inversion entre l’esprit et le monde, il suffit de prendre pour repère le tome VI du catalogue raisonné de Germain Bazin, traitant des monomanes, avec son titre, *Théodore Géricault. Génie et folie*, Paris, Wildenstein Institute, 1994.
24. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1976 [1963], p. 108 (chapitre « Voir, savoir »).
25. Dans son éclairante étude du matériel iconographique et des dessins réunis par Esquirol, surtout ceux de Gabriel, Bruno-Nassim Aboudrar note un mouvement de double substitution au cours duquel « le dessinateur regarde le malade de la place du médecin et [...] se substitue à lui. Le portrait du malade, d’autre part, tend à se substituer au malade lui-même ». *Voir les fous*, Paris, PUF, 1999, p. 173.
26. Hypothèse de la transgression du genre *portrait* émise par Henri Zerner et reprise par Pierre Wat, mais qui justifient une transgression par une compromission, dans la mesure où elle débouche peu ou prou sur une relecture et une réinstauration du *romantisme*, genre « subversif » par excellence et renversant la mimesis néoclassique.
27. Sur les relations de Géricault au problème de l’expression physiognomonique, voire Duncan Macmillan, « Géricault et Charles Bell », in *Géricault*, Régis Michel (dir.), *Géricault*, *op. cit.*

RÉSUMÉS

Au croisement de l’histoire de l’art et de l’institution psychiatrique, des théories du portrait et celles du symptôme, d’une histoire du regard et celle de l’objectivation scientifique, les Monomanes de Géricault font « légende ». Celle-ci nous échappe et se redessine périodiquement

à la limite entre les différents discours que ces "portraits de fous" génèrent, illustrent, justifient. Nous en délimiterons les modes d'existence pour une archéologie du savoir héritée de Michel Foucault.

At the crossroads of art history and psychiatry, theories of the portrait and theories of the symptom, history of the gaze and that of scientific objectification, Géricault's Monomanes do turn into a "legend". Such a legend escapes us and periodically reappears at the limit between the various discourses that these "portraits of the insane" generate, illustrate and justify. I may try to put in perspective their modes of existence in terms of the Archaeology of knowledge inherited from Michel Foucault.

INDEX

Mots-clés : Géricault, portrait, Monomanes, folie, discours, Michel Foucault

Keywords : Insanes, madness

AUTEUR

MORAD MONTAZAMI

Morad Montazami est historien de l'art moderne et contemporain et a suivi un parcours d'enseignant en école des Beaux-arts (Bourges, Toulouse). Il est l'auteur de plusieurs articles dans des ouvrages collectifs comme *Face au réel, Éthique de la forme dans l'art contemporain* (2008) ou *Luciano Fabro, Habiter l'autonomie* (2010). Il a également publié sur les artistes Jordi Colomer, Jeremy Deller, Philippe Bazin, Peter Watkins, Éric Baudelaire, Juan Downey, Alan Sekula, Walid Raad, Otolith Group, Zineb Sedira... Il est par ailleurs rédacteur en chef de la revue Zamân (Textes, images & documents), dédiée à l'étude de la modernité cosmopolite - notamment à la croisée du Moyen -Orient et de l'Europe.