



HAL
open science

Some of us will live forever : analyse critique des usages de la photographie dans la représentation des troubles psychiques

Yann Baney

► To cite this version:

Yann Baney. Some of us will live forever : analyse critique des usages de la photographie dans la représentation des troubles psychiques. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04243623

HAL Id: dumas-04243623

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04243623v1>

Submitted on 7 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Département Arts Plastiques, UFR ALC, Université Rennes 2, 2023
Sous la direction de Bruno Elisabeth

Yann Baney

SOME OF US WILL LIVE FOREVER :

ANALYSE CRITIQUE DES USAGES DE LA
PHOTOGRAPHIE DANS LA REPRESENTATION
DES TROUBLES PSYCHIQUES

Mémoire de master



Yann Baney

SOME OF US WILL LIVE FOREVER :
ANALYSE CRITIQUE DES USAGES DE LA
PHOTOGRAPHIE DANS LA REPRESENTATION
DES TROUBLES PSYCHIQUES

Mémoire de master

Département Arts Plastiques, UFR ALC, Université Rennes 2, 2023
Sous la direction de Bruno Elisabeth



« Now it's time for us to grow up. We're big people now, we're supposed to be adults, and we're supposed to be winging our way back to health. And let's face it—the doctors around here are just not able to help us the way doctors are supposed to. So we have to take care of each other in order to have the things we need and desire. Because in this day and age we are drifting into eternity. Things can be taken away with a snap of the fingers. Some of us really will go to heaven, and some of us really will live forever. »

(« Il est temps pour nous de grandir. Nous sommes des grandes personnes maintenant, nous sommes censés être des adultes et nous sommes censés trouver notre chemin vers la guérison. Et avouons-le — les médecins d'ici ne sont pas capable de nous aider comme sont censés l'être les médecins. Alors nous devons prendre soin les uns des autres pour obtenir les choses dont nous avons besoin, et envie. Parce qu'ici et maintenant, nous dérivons vers l'éternité. Tout peut nous être retiré en un claquement de doigts. Certaines d'entre nous iront bel et bien au paradis, et certaines d'entre nous vivront réellement pour toujours. »

Mona, 1976

Citation tirée du livre Ward 81 Voices de Mary Ellen Mark et Karen Folger Jacobs

Je tiens en premier lieu à remercier Bruno Elisabeth, mon directeur de recherches, dont l'accompagnement, les conseils et les encouragements ont été précieux pour aller au bout de ce travail.

Merci également à Astrid, Carine, Elijah, Graciane, Nina et Yolaine pour leur participation à Sérotonine et Capitalisme ;

à Automne pour sa patience et son soutien sans faille ;

à mes parents pour leur soutien émotionnel et financier ainsi que les troubles psychiques qu'ils m'ont gracieusement transmis ;

enfin, merci à ma pharmacienne Mme Jaouen et aux laboratoires InfectoPharm sans lesquelles rien de tout cela n'aurait été possible.

TABLE DES MATIÈRES

8 • Avant-propos

12 • Introduction

18 • Psychiatrie et photographie au XIX^e siècle, un lien étroit dès les origines

18 • A - Diagnostic, thérapie, identification : Hugh Welch Diamond, le « père de la photographie psychiatrique »

25 • B - Essentialisme, patriarcat, contrôle social : analyse critique de l'œuvre d'Hugh Welch Diamond et mise en relation avec l'émergence des usages policiers de la photographie

42 • C - Hystérie, mise en scène, abus de pouvoir : les expériences photographiques de Jean-Martin Charcot et Albert Londe à la Salpêtrière

52 • Documentaire et renouveau contestataire, dans l'ombre des asiles

52 • A - L'omniprésence de l'asile dans la culture et l'imaginaire collectif

60 • B - Les documentaristes, militants de l'antipsychiatrie ?

76 • C - Les limites de la photographie entre quatre murs

87 • Autoreprésentations et autoémancipation : quand les personnes concernées prennent l'appareil

87 • A - Nouvelles pratiques documentaires et
représentations alternatives de l'asile

100 • B - Emancipation par l'autoreprésentation, la
politique de l'intime

115 • C - La santé mentale dématérialisée : Internet,
autodérision, militantisme et force du collectif

129 • Conclusion

135 • Bibliographie

140 • Filmographie

141 • Crédits iconographiques

AVANT-PROPOS

En tant qu'artiste et photographe, j'envisage ma pratique autant comme une expression sensible que comme une forme d'engagement. Par conséquent, lorsque je produis une image, mon but est que celle-ci existe sur des plans autant politiques que poétiques. Bien sûr, je n'ai pas la prétention de faire des images qui aient à elles-seules un pouvoir de transformation sur le monde : pour reprendre la formule de Jean-Baptiste Ganne : « Mon engagement est, dans mon rôle d'artiste, un engagement dans la représentation. »¹. La dimension politique de mes images se situe ainsi dans la nature ce que je représente. Je m'intéresse en particulier aux marges, aux angles morts de nos sociétés, ainsi qu'aux espaces de luttes et aux personnes qui y participent. Globalement, tout ce qui dépasse du cadre bien lisse de l'idéologie capitaliste, de l'hétéro-patriarcat ou des normes psycho-sociales, et qui peut constituer un petit grain de sable dans la machine, est susceptible d'attirer mon regard. Du fait de la spécificité de mes centres d'intérêts, j'ai un rapport particulier au médium photographique. Bien qu'ayant une démarche se rapprochant du documentaire, j'exprime toujours ma sensibilité propre à travers mes images : je considère que l'idée d'une photographie vraie et objective est au mieux illusoire, au pire malhonnête. Je ne cherche pas à prendre du recul sur mon sujet avant d'appuyer sur le déclencheur, seulement à le représenter selon ce que je pense qu'il mérite, que ce soit du respect ou de l'irrévérence. Dans tous les cas, mes images représentent des moments de vie dans lesquels j'ai souvent une participation active, et j'essaie de faire en sorte qu'elles en soient le témoin. Je me rapproche ainsi de la notion d'anti-photojournalisme décrite par Allan Sekula². Comme exemple concret de cette démarche, je peux citer les mouvements sociaux dans lesquels je me suis investi, et durant lesquels j'allais toutes les semaines

1 · Fréchuret, Maurice, et Jean-Baptiste Ganne. Jean-Baptiste Ganne, *Gélém, Gélém: exposition... Musée national Pablo Picasso La guerre et la paix*, Vallauris, du 9 juin au 7 octobre 2013. Éd. de l'Art Musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes, 2014.

2 · Schwartz, Stephanie. « Anti-Photojournalism: Working Against the Grain – In Focus ». *Waiting for Tear Gas 1999–2000 by Allan Sekula*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/waiting-for-tear-gas-allan-sekula/anti-photojournalism>.

dans les manifestations rennaises pour faire des images, avec les risques physiques et psychologiques que cela implique. Ce fût le cas lors du mouvement des gilets jaunes et de nombreuses mobilisations étudiantes à partir de 2018, mais surtout lors du mouvement social contre la réforme des retraites à l'hiver 2019-2020. Mon objectif d'alors était de documenter ce que se passait dans les cortèges, sans toutefois me défaire de mon rôle actif de manifestant, afin de constituer une mémoire iconographique de ces moments de luttes, qui puisse être transmise et conservée. Il s'agissait donc d'une démarche autant documentaire que personnelle et militante.

Toutefois, s'investir au cœur de la contestation dans la rue est toujours coûteux autant physiquement que psychologiquement. Après y avoir consacré un certain temps, j'ai ressenti le besoin de ralentir, de souffler et de me pencher sur d'autres problématiques. En juillet 2021, juste après avoir obtenu ma Licence d'Arts Plastiques, j'ai commencé à suivre un traitement à base d'antidépresseurs. Au début de ma première année de Master, celui-ci commençait à porter ses fruits ; mais je restais témoin des difficultés psychologiques d'une grande partie de mon entourage. C'est à ce moment que j'ai décidé de commencer à travailler sur la question de la santé mentale et des troubles psychologiques. Ce sujet m'intéresse pour plusieurs raisons : le fait qu'il me touche personnellement, et beaucoup de personnes autour de moi bien sûr ; mais aussi parce que cela me semble être un angle mort de la création artistique contemporaine, que je trouve assez peu ou mal représenté. Pourtant, les maladies mentales, et la façon dont elles sont prises, ou pas, en charge, sont révélatrices quant aux dysfonctionnements de notre culture et de notre société contemporaine, capitaliste et occidentale. De plus, m'attaquer à cette problématique à travers la photographie me semblait être un défi artistique stimulant, soulevant de nombreuses questions intéressantes : tout ceci avait donc le potentiel de faire un bon objet de recherche pour un Mémoire de Master.

Je me suis donc lancé dans un projet photographique au long cours ayant pour but de poser une méthode originale et pertinente de représentation des troubles psychologiques. Depuis le début de mon traitement, j'avais gardé mes boîtes d'antidépresseurs vides dans l'idée qu'elles pourraient peut-être me servir pour des travaux artistiques. Une idée m'est alors venue en étudiant l'œuvre *Real Pictures* (1995) d'Alfredo Jaar. En partant documenter les suites immédiates du génocide Tutsi au Rwanda en 1994, cet artiste et photographe chilien s'est retrouvé confronté à une réalité si insoutenable, qu'il en devenait impossible de la représenter correctement par la photographie. Dans cette œuvre, une des nombreuses qu'il a réalisées sur ce sujet par la suite, il a décidé d'exposer certains de ses tirages enfermés dans des boîtes noires

et opaques. J'ai alors fait le rapprochement avec mes préoccupations, et cet objet de la boîte de médicament : j'ai donc décidé de me servir de celles-ci comme support photographique.

Ce projet que j'ai nommé *Sérotonine et Capitalisme* lie donc une pratique du portrait sensible, une dimension documentaire et archiviste, un sujet autant intimiste que socio-politique, et une forme plastique inédite. Il consiste en une série de portraits photographiques, tirés au cyanotype sur la face intérieure de boîtes de médicaments psychotropes. La réalisation de ces portraits suit une méthodologie particulière : je sollicite des personnes de mon entourage qui subissent des troubles psychiques, des problèmes de santé mentale, et ont recours à un traitement médicamenteux dans ce cadre : cela peut inclure par exemple des antidépresseurs, des anxiolytiques, des somnifères, des thymorégulateurs ou des psychostimulants... Je leur demande de me fournir une boîte vide de leurs médicaments. J'organise ensuite une petite séance de portrait où je photographie la personne de manière à ce qu'elle se sente le plus à l'aise possible. J'essaie également de profiter de ce moment pour discuter avec elle de son parcours médico-psychologique, de son rapport au traitement, aux institutions médicales, de ses symptômes et des causes potentielles de ses troubles. La boîte est ensuite dépliée et aplatie et le portrait est tiré sur sa face intérieure, non imprimée, au cyanotype : un des plus anciens procédés chimiques de tirage photographique, qui permet de réaliser, par contact avec un négatif et exposition aux ultraviolets, des tirages monochromes d'un bleu de Prusse profond. J'utilise ce procédé de tirage d'abord pour des raisons pratiques : dans une démarche *Do It Yourself*, le processus est simple à mettre en place, et les produits chimiques nécessaires sont facilement trouvables et peu dangereux. De plus, il permet de faire des tirages sur une grande variété de supports : papier, carton, tissus, verre, voire pierre ou mur en plâtre... N'importe quel matériau qui permette à la chimie d'accrocher et supporte un rinçage à l'eau.

Cependant, je n'ai pas découvert ce procédé photographique par hasard, et les raisons à cela sont reliées à mes problématiques personnelles de santé mentale. En effet, je suis porteur de traits psychologiques particuliers, notamment un Trouble du Déficit de l'Attention/Hyperactivité (ou TDAH) qui m'a été diagnostiqué récemment, et également un probable Trouble du Spectre Autistique en cours de diagnostic. Ces troubles neurodéveloppementaux font que je fonctionne très différemment de la plupart de mes semblables, et que je ne peux pas me conformer aux attentes de la société dans de nombreux domaines. Ils affectent grandement mon rapport au monde, aux relations sociales, au travail... Et sont probablement à l'origine de mes troubles dépressifs et anxieux qui n'en seraient que des symptômes, dus à la surcompensation et

à la sur-adaptation que je dois mettre en place au quotidien. Mais ils n'ont pas que des conséquences négatives et sont aussi sans doute à l'origine de ma nature extrêmement curieuse, expérimentatrice, et avide d'essayer sans cesse de nouvelles techniques et activités. Mes intérêts artistiques particuliers viennent en partie de là : mon attrait pour la photographie analogique, les procédés alternatifs, anciens ou artisanaux sont complètement liés à mon envie constante de nouvelles expérimentations techniques et sensibles. Lorsque j'ai décidé d'acquérir le matériel nécessaire pour m'essayer au cyanotype pour la première fois, j'étais pleinement dans cette démarche, de la même manière que lorsque j'ai shooté ma première pellicule argentique il y a quelques années. En définitive, mes particularités psychiques, qui sont sous certains de leurs aspects des troubles mentaux, font également partie de ma manière de travailler et de ce qui définit ma création artistique.

Ce projet photographique, grâce à cette utilisation d'un support si particulier, me semble finalement assez pertinent pour répondre à mes ambitions, notamment le paradoxe de représenter par la photographie quelque chose d'immatériel et *a priori* invisible. Je suis également satisfait du potentiel de représentation et d'archivage de ces tirages, chose importante pour moi d'un point de vue militant : les archives sont en effet un enjeu politique, du fait de leur rôle important dans la transmission de la mémoire, notamment dans un contexte militant³. Ces portraits soulèvent également des questionnements importants sur la nature même des troubles mentaux : leurs origines, qu'elles soient médicales, interpersonnelles ou socio-économiques ; la place qui leur est accordée dans notre système de soin ; les conséquences qu'ils ont sur les trajectoires individuelles des personnes ; le rôle et la nécessité des molécules de synthèse dans le bon fonctionnement d'une société capitaliste en état de décomposition avancée. Autant de questionnements qui constituent la base des recherches du présent mémoire.

3 · Quentin Petit Dit Duhal. *Art contemporain et culture queer : une histoire de représentations*. <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/art-contemporain-et-culture-queer-une-histoire-de-representations/>. Le Tambour, Université Rennes 2.

INTRODUCTION

En me lançant dans le projet *Sérotonine et Capitalisme*, j'ai trouvé le moyen de mettre à profit mes compétences photographiques pour traiter un sujet résonnant particulièrement avec mes préoccupations artistiques et politiques. Me revendiquant depuis longtemps d'une forme de photographie militante et sensible, la question des troubles mentaux, en plus d'être une préoccupation personnelle importante, m'est apparue comme l'une des plus puissantes articulations de dynamiques à la fois intimes et politiques. Cependant, en commençant à travailler concrètement sur ce projet et à me plonger dans la théorie pour étayer mon propos, il m'est apparu que la complexité des problématiques de santé mentale, associée à la singularité de l'acte photographique, rendait cette démarche bien plus délicate qu'au premier abord. J'ai alors pris conscience que si je comptais construire un travail photographique vraiment juste et pertinent sur les troubles mentaux, j'aurai besoin de mener de réelles recherches théoriques et de développer des réflexions approfondies à ce sujet. A ce moment, il est devenu évident que ces questionnements avaient le potentiel de faire un sujet de mémoire de Master très intéressant.

L'étude préliminaire de quelques œuvres photographiques relatives aux troubles psychiques a renforcé ce sentiment d'ambivalence vis-à-vis de ce médium quant à sa capacité à rendre compte de la complexité de ce sujet. En parallèle, la lecture de textes théoriques fondamentaux sur la question photographique, notamment les écrits d'Allan Sekula, m'a apporté une première matière à réflexion. Ce photographe américain, très critique des institutions artistiques et de l'idéologie dominante occidentale, a beaucoup contribué à l'analyse du rôle de la photographie dans les mécanismes d'aliénation et d'oppression du système capitaliste. Ses théories ont été les premières à me permettre de mettre des mots sur une réelle remise en question du bien-fondé de l'acte photographique, particulièrement lorsqu'il concerne la maladie mentale ; elles s'inscrivent ainsi en fil rouge tout au long de ce mémoire. Grâce à ces lectures, j'ai pu affiner les ambitions artistiques de mon travail plastique. Mon but

est donc d'utiliser la photographie comme outil pour mettre en avant l'aspect socio-politique des problématiques de santé mentale, dans le but de proposer une analyse critique des structures de pouvoir capitalistes et patriarcales et de leur influence néfaste sur la psyché des individus. Par ailleurs, en insistant sur l'individualité de mes sujets, je tente de lutter contre la stigmatisation qui touche les personnes souffrant de troubles psychiques et de tenter de prendre du recul sur le rôle de la photographie dans ce phénomène.

Afin de répondre à ces ambitions, il m'est apparu nécessaire de mener un véritable travail de recherche sur l'histoire des représentations photographiques des troubles mentaux, les postures et ambitions des photographes ayant travaillé sur ce sujet, la réception de leurs œuvres et leurs conséquences éventuelles sur les politiques de santé mentale et l'imaginaire autour de ces troubles... En définitive, j'ai décidé d'y consacrer mon mémoire de Master : ces recherches doivent pouvoir me permettre, par l'analyse de contenus théoriques et d'œuvres plastiques, d'approfondir mes réflexions critiques et de questionner mon propre travail photographique en le mettant en relation avec ceux qui l'ont précédé. Au-delà de mes photographies, j'espère pouvoir contribuer efficacement à la recherche artistique, en tentant de définir comment le médium photographique peut porter des représentations des troubles mentaux qui soient critiques envers les systèmes d'aliénation et d'oppression qui les alimentent ; tout en étant pertinentes dans une logique de déstigmatisation et d'émancipation des malades.

Ce mémoire est organisé selon une logique chronologique : chaque chapitre va se concentrer sur un moment particulier de l'histoire de la photographie des troubles mentaux, à partir du XIX^e siècle qui a vu naître simultanément la psychiatrie moderne et la photographie, jusqu'aux nouvelles dynamiques créées très récemment par le phénomène internet. L'étude de travaux photographiques, mais aussi cinématographiques, représentatifs de chacun de ces moments historiques doit pouvoir nous permettre d'esquisser des réponses à un certain nombre de questions sur les dynamiques sociales, politiques et interpersonnelles à l'œuvre dans notre champ de recherche. En proposant une analyse critique de chaque objet artistique de notre corpus, nous allons ainsi tenter d'identifier quels éléments ou mécanismes de ces objets sont appropriés, ou au contraire questionnables, dans la quête d'une représentation politiquement et humainement pertinente des troubles mentaux.

Notre première partie va se concentrer sur la seconde moitié du XIX^e siècle : cette période charnière de l'histoire politique, économique et sociale du monde occidental

nous intéresse particulièrement car elle correspond au moment de la naissance simultanée de la photographie et de la psychiatrie moderne. Nous allons tout d'abord nous pencher sur le cas du Dr Hugh Welch Diamond, un médecin et pionnier de la photographie britannique ayant acquis le titre de « père de la photographie psychiatrique ». Un premier chapitre sera consacré au récit de son parcours, à la description de sa démarche et de sa place dans la société bourgeoise de l'époque Victorienne. Nous nous attarderons notamment sur les objectifs annoncés de sa démarche : Diamond entendait en effet, en élaborant le tout premier système de photographie appliquée aux troubles mentaux, proposer une méthode « scientifique » pouvant servir à la fois d'outil diagnostique, thérapeutique et administratif, en facilitant le fichage et l'identification des malades. Dans le chapitre suivant, nous nous essaierons à une analyse critique de la démarche photographique de Diamond. Il va s'agir de mettre en évidence les liens entre celle-ci et les théories pseudoscientifiques de la physiognomonie, très populaire à l'époque ; mais aussi de dénoncer les biais intellectuels et culturels pétris de sexisme et de classisme traversant l'idéologie du médecin-photographe. Enfin, en s'appuyant notamment sur les écrits d'Allan Sekula, nous proposerons une démonstration des liens entre ce premier usage de la photographie à des fins médicales avec l'avènement des usages répressifs de celle-ci par les structures de pouvoirs en place.

Dans le dernier chapitre de cette première partie, nous traverserons la Manche et ferons un saut de quelques années dans le futur pour nous pencher sur le cas particulier de Jean-Martin Charcot. L'aura de ce personnage français nous impose une analyse plus complexe : considéré comme le fondateur de la neurologie, ayant inspiré à travers Freud la naissance de la psychanalyse, il est sans doute l'un des psychiatres français les plus fameux et est autant célébré que critiqué par la littérature. Cependant, notre étude de la production photographique de l'hôpital de la Salpêtrière, majoritairement réalisée par le photographe Albert Londe sous la direction de Charcot, nous inspire une analyse extrêmement critique des théories et des méthodes du grand médecin, « inventeur de l'hystérie » : nous détaillerons donc les dynamiques malsaines à l'œuvre dans cet hôpital, et comment la photographie y a été utilisée comme un outil de contrôle et de pouvoir par Charcot sur ses patientes ; mais aussi comme un mode de communication mettant « scientifiquement » en valeur le travail des équipes de la Salpêtrière dans le milieu médical de l'époque. Nous nous intéresserons également rapidement au parcours d'Albert Londe, technicien photographique ingénieux, afin de mettre en évidence le rôle que les personnes souffrant de troubles mentaux ont joué malgré elles dans les progrès techniques de la photographie.

Notre seconde partie fera une ellipse temporelle pour nous amener jusqu'aux années 60, où les nombreux bouleversements politiques et culturels d'après-guerre vont progressivement mais radicalement influencer la psychiatrie autant que la photographie : nos recherches porteront alors essentiellement sur les représentations photographiques et cinématographiques des asiles. Ce lieu symbolique de la folie est alors le cadre prédominant de représentation de celle-ci et nous voulons questionner ce phénomène. Pour notre premier chapitre, nous allons donc nous attarder sur la place des troubles mentaux et de l'asile psychiatrique dans la culture et l'imaginaire, et essayer d'identifier les mécanismes d'influence entre représentations culturelles, imaginaire collectif et réalités individuelles. Pour cela nous allons faire un détour par le domaine du cinéma, en étudiant *Vol au-dessus d'un nid de coucou* de Miloš Forman et *Shutter Island* de Martin Scorsese : deux films cultes, très différents mais ayant tous les deux pour thème la folie et pour cadre un asile psychiatrique. Le medium cinématographique nous intéresse pour ses liens étroits avec la photographie dont il est l'héritier technique ; l'analyse de ces films va donc nous permettre une compréhension plus complète des représentations culturelles de la maladie mentale.

Le chapitre suivant se recentrera sur la photographie pour s'intéresser aux pratiques documentaires qui font leur apparition à partir des années 60 et 70. Cette période voit naître une génération de photographes documentaristes politisés, qui rompent avec la tradition du photoreportage pour se servir de leur medium comme outil de critique du pouvoir et des institutions. Certaines d'entre elles vont s'attaquer à la question de la santé mentale, et surtout à la dénonciation d'un système asilaire répressif et aliénant. Nous évoquerons notamment Mary Ellen Mark qui réalise le documentaire *Ward 81* dans l'hôpital qui servit de lieu de tournage à *Vol au-dessus d'un nid de Coucou* ; nous examinerons également le cas particulier du système psychiatrique italien marqué par les réformes menées par Franco et Franca Ongaro Basaglia, à la tête du premier mouvement antipsychiatrique d'ampleur en occident. Ce processus de « révolution » médicale et sociale a été documenté et même aidé par les travaux de nombreux photographes, notamment Raymond Depardon ; l'analyse de ces travaux nous permettra de questionner le rôle de la photographie dans le militantisme antipsychiatrique, mais aussi les limites de ce medium lorsqu'il est confiné entre les murs des asiles. Plus largement, en nous appuyant entre autres sur l'ouvrage *La Photographie Document en Action* de Sandrine Ferret, nous analyserons les spécificités de la photographie documentaire et la manière dont se traduit l'évolution de celle-ci sur les représentations photographiques des troubles mentaux.

Ce questionnement introduira notre troisième et dernière partie, dont le premier chapitre sera justement consacré aux nouvelles pratiques documentaires qui apparaissent à partir des années 90. Ces nouvelles pratiques, en identifiant et en tentant de dépasser les limites auxquelles les documentaristes se heurtaient auparavant, permettent notamment l'émergence de représentations alternatives de l'asile. C'est ce que nous illustrerons avec l'analyse du film *La Moindre des Choses* de Nicolas Phillibert, qui rompt avec une esthétique dénonciatrice et permet ainsi une forte humanisation de ses sujets. Nous nous intéresserons également à l'exposition *L'Asile des Photographies* de Mathieu Pernot et Philippe Artières, ainsi qu'à la très récente réédition de *Ward 8i* de Mary Ellen Mark : ces deux travaux ont en commun leur utilisation très pertinente de documents d'archives dans l'élaboration de représentations plus justes et complètes de la vie et de l'individualité des malades mentaux, sans toutefois perdre leur portée critique.

Dans le chapitre suivant, nous interrogerons la place des personnes directement concernées par les troubles psychiques, à savoir les malades et leurs proches, dans la fabrication de représentations photographiques de ceux-ci. Pour cela nous reviendrons sur le projet *Sérotonine et Capitalisme* à l'origine du présent mémoire. Nous prendrons le temps d'expliquer sa genèse, le processus mis en œuvre et les ambitions du projet ; nous tenterons de déterminer sa place au sein du corpus des œuvres étudiées précédemment ; nous détaillerons enfin en quoi la nature intimiste et interpersonnelle de ce projet nous semble pertinente dans la construction d'une critique politique des problématiques de santé mentale à travers la photographie. Cette analyse sera complétée par l'étude du projet photographique *Big Brother* de Louis Quail et du film *Inside* de Bo Burnham, qui constituent d'autres exemples d'autoreprésentation des troubles psychiques. *Inside*, film emblématique du contexte particulier de la pandémie du Covid-19, nous permettra d'introduire notre dernier chapitre portant sur les nouveaux phénomènes apparus dans notre domaine d'étude grâce à la démocratisation d'internet. Nous étudierons notamment le *Broken Light Collective* et le *Too Tired Project*, deux projets photographiques collectifs en ligne initiés par des photographes souffrant de troubles psychiques. Ces deux projets ont pour ambition de lutter contre la stigmatisation et de créer du lien social, en proposant un espace d'expression photographique et de soutien aux personnes en souffrance, tout en dépassant du cadre d'internet avec l'édition de livres ou la tenue d'expositions physiques. Leur analyse nous permettra d'illustrer l'importance du collectif face aux problématiques de santé mentale, mais aussi de mettre en évidence le rôle occupé par la photographie amateur dans la représentation de celles-ci. Enfin nous tenterons d'analyser les vertus et les limites d'un phénomène culturel ayant pris énormément

d'importance pour les jeunes générations : les mèmes internet. Ces objets virtuels variés et complexes entretiennent des liens indéniables avec la photographie et une grande partie d'entre eux se rapportent à la santé mentale : les étudier nous permettra peut-être de mettre en lumière comment la jeunesse du *xxi*^e siècle, particulièrement touchée par les troubles psychiques, représente et politise ces questions à sa manière.

L'ensemble de ce travail de recherche sera traversé par des questionnements fondamentaux, que chaque moment historique et objet artistique étudié nous permettra de réinterroger. Essentiellement, nous essaierons de mettre en évidence la relation entre l'évolution des pratiques photographiques et des pratiques psychiatriques au cours de l'histoire. Nous tenterons d'identifier comment les mécaniques d'oppression patriarcales et capitalistes créent et aggravent les troubles psychiques en même temps qu'elles influencent l'histoire de la psychiatrie et de la photographie. Surtout, nous tenterons de montrer comment l'étude des représentations photographiques des troubles psychiques, en mettant en évidence leur dimension sociale, culturelle et politique, permet aussi d'en dire beaucoup sur la photographie elle-même. Ce travail de recherche ambitionne d'être une mise en lumière des problématiques socio-politiques inhérentes au médium photographique dans son ensemble ; nous souhaitons interroger la place de celui dans les dynamiques de maintien des structures de pouvoir, autant que de lutte contre celles-ci.

PARTIE 1

Psychiatrie et photographie au XIX^e siècle, un lien étroit dès les origines

A - Diagnostic, thérapie, identification : Hugh Welch Diamond, le « père de la photographie psychiatrique »

Au XIX^e siècle, la société occidentale connaît de profondes transformations engendrées par la révolution industrielle et l'avènement du capitalisme moderne. Ce changement complet de paradigme et d'organisation socio-économique s'accompagne d'avancées rapides dans de nombreux domaines techniques et scientifiques. En particulier, la photographie qui n'en est qu'à ses balbutiements au début du siècle avec les expériences de Nicéphore Niépce, connaît un essor spectaculaire en seulement quelques dizaines d'années. Un climat social et économique fortement favorable à l'innovation permet de rapides progrès sur les systèmes mécaniques et optiques de prise de vue ; la chimie progresse également vite avec l'invention du daguerréotype, puis du calotype, du cyanotype, du collodion humide et de nombreux autres procédés. Ces avancées techniques permettent à la photographie de devenir de plus en plus instantanée et accessible aux amateurs éclairés. A partir des années 1850, elle est devenue une pratique respectée et reconnue, et les premiers photographes professionnels exposent leurs travaux et vendent leurs services à la bourgeoisie qui se les arrache¹.

1 · Amar Pierre Jean. *L'ABCdaire de la photographie*. Flammarion, 2003.

Dans un tout autre domaine, cette période marque également une révolution pour la médecine occidentale : les bactéries et les virus sont observés et décrits pour la première fois, Charles Darwin pose les bases de la génétique, l'anesthésie est inventée, Louis Pasteur met au point le premier vaccin...² Cette grande entreprise de rationalisation et de prise en charge des maux physiques de l'humanité s'applique également aux troubles mentaux. Le statut socio-culturel particulier dont relevaient les folles et les fous jusqu'à la renaissance n'est plus compatible avec l'organisation capitaliste de la société : c'est à ce moment que la folie est démythifiée, pathologisée et devient finalement maladie mentale. Auparavant, les « aliénés », qu'ils soient capables de travailler ou non, étaient la plupart du temps pris en charge par leur famille ou la communauté locale. Cependant, à partir du xvii^e siècle, le climat socio-économique délétère et l'exode rural massif font exploser le nombre de mendiants et de vagabonds. Les pouvoirs européens répondent à cette crise en faisant arrêter et enfermer un maximum d'indigents, parmi lesquels beaucoup d'insensés abandonnés par les personnes qui les prenaient en charge. Néanmoins, au début du xix^e siècle, les humanistes s'alarment de la condition des folles et des fous, et on commence alors à construire des établissements spécialisés pour les accueillir : les asiles. Ceux-ci ont pour vocation leur prise en charge et leur protection, mais également de les faire travailler dans des conditions adaptées. Assez rapidement ensuite, la médecine fait son entrée dans ces lieux : les aliénés deviennent des malades à soigner et la psychiatrie fait son apparition.³ Ces deux disciplines, psychiatrie et photographie, partagent donc dès leur création un lien étroit : elles naissent au même moment et dans le même milieu social, à savoir la petite bourgeoisie européenne férue d'avancées techniques, scientifiques et artistiques. Assez rapidement, l'idée germe parmi ces pionnières que les deux disciplines nouvelles peuvent s'enrichir mutuellement. Cette interaction entre la psychiatrie et la photographie dès leurs débuts est particulièrement bien incarnée par le Dr Hugh Welch Diamond.

Hugh Welch Diamond naît en 1808 dans l'Angleterre pré-victorienne d'un père médecin, qui réoriente sa carrière pour se lancer dans le domaine en plein essor du soin des maladies mentales. Il prendra la direction d'un asile privé à Londres, qui sera le lieu des premiers contacts entre Hugh Diamond et les malades mentaux. Bénéficiant de l'appui et des ressources de son père, celui-ci entreprend également des études de médecine et ouvre un premier cabinet privé à Londres entre les années 1830 et 1840. Mais la concurrence croissante au sein de la médecine généraliste le met en difficulté financière, et Diamond finit par reconsidérer le domaine où officiait son père, puisque

2 · Sournia. *Histoire de La Médecine*. La Découverte, 2004.

3 · Postel Jacques et Quételet Claude. *Nouvelle histoire de la psychiatrie*. Dunod, 2012.

le soin des « aliénés » comme on les appelait encore à cette époque, manque encore grandement d'effectifs. En 1848, il est finalement sélectionné parmi une centaine de candidats pour être le surintendant du département des femmes du Surrey County Asylum : il se retrouve à la tête d'une unité chargée des soins de quatre cent patientes.⁴ Cependant, Diamond ne s'investit pas que dans son travail de médecin. Il incarne parfaitement la figure du gentilhomme petit-bourgeois de l'époque Victorienne, qui accorde autant d'importance à son travail qu'à occuper son temps libre par des activités savantes et techniques. Antiquaire et collectionneur, il est intégré et très actif dans les cercles sociaux et intellectuels de l'élite londonienne. Ayant accumulé une collection conséquente d'objets et d'artefacts historiques, ainsi que d'images imprimées, qu'il présente régulièrement à ses amis gentilhommes, il est nommé en 1834 « Compagnon de la Société des antiquaires de Londres ».

Ses appétences pour les objets de curiosité et la technique le conduisent à s'intéresser très tôt à la photographie naissante, et il prend son premier cliché en 1839, alors que William Henry Fox Talbot vient seulement de mettre au point le procédé négatif-positif.⁵ Diamond s'investit intensément dans cette nouvelle passion, et devient rapidement considéré par ses pairs comme un expert de la photographie. Il publie notamment plusieurs articles de vulgarisation sur la photographie, ses techniques ou ses usages scientifiques : le plus important est sans doute « The Simplicity of the Calotype Process », publié en 1853 et qui est la première vulgarisation du procédé calotype à destination du grand public.⁶ Au vu de ses intérêts de collectionneur et d'antiquaire, la photographie représente pour Diamond une méthode révolutionnaire d'archivage, ouvrant des possibilités inespérées en termes de documentation et de classification. En effet, l'avènement de la société moderne est marqué par une gigantesque entreprise de rationalisation du monde, exigée par les visées expansionnistes démesurées de l'idéologie capitaliste. La photographie est alors vue par ses pionniers comme un moyen de représenter le réel de manière exacte, juste et objective, pour la première fois de l'Histoire : elle constituerait le tout premier « langage universel » de l'humanité.⁷ Charles Darwin considère par exemple les photographies comme « des

4 · Biographie tirée de Dahlberg, Laurie. « Dr Diamond's Day Off ». *History of Photography*, vol. 39, no 1, janvier 2015, p. 3-17, et Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *Endeavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

5 · Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *Endeavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

6 · Diamond, Hugh Welch, et al. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Echo Point Books & Media, 2014.

7 · Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013, chap. Trafics dans la Photographie

copies fidèles, et dans le cadre de mes recherches, bien supérieures aux dessins, aussi biens réalisés soient-ils. »⁸

En ce qui concerne son travail de psychiatre, Diamond commence à exercer à un moment charnière. A la fin du XVIII^e siècle, Philippe Pinel puis William Tuke et son petit-fils Samuel deviennent les initiateurs d'un mouvement visant à abolir l'usage de contraintes physiques, telles que les chaînes, qui étaient jusque-là la norme pour gérer les aliénés. Petit à petit, les folles et les fous cessent d'être considérés comme des animaux ou des monstres de foire, incurables et incompréhensibles : on les voit désormais comme des malades, victimes d'une affliction qui peut être guérie. C'est la naissance de la psychiatrie au sens moderne, et le Surrey County Asylum, où Diamond prend ses fonctions, fait partie des nombreux établissements de ce type nouvellement construits pour accueillir l'afflux de malades méritant une prise en charge. C'est l'avènement du « traitement moral » : une grande réforme des conditions de vie dans les asiles. Elle se base sur une approche de la folie se voulant plus humaine, et qui remplace les contraintes mécaniques par des soins basés sur l'usage de « l'humanité et du sens commun ». Diamond en est un fervent partisan : il écrit à ce sujet « Dans un établissement conçu fonctionnellement avec un nombre suffisant de soignants qualifiés, l'usage coercitif de la force est complètement inutile, injustifiable et pernicieux »⁹.

Assez rapidement, Diamond fait entrer sa pratique photographique dans le monde de l'institution psychiatrique : il commence dès 1848 à photographier ses patientes. Cette initiative peut paraître anecdotique, mais Diamond devient par ce geste la première personne à utiliser le médium photographique pour représenter la maladie mentale. Cette démarche, pour laquelle il obtient beaucoup de reconnaissance par la suite, lui vaut d'être désigné « le père de la photographie psychiatrique ».¹⁰ Bien sûr, Diamond ne se lance pas dans cette entreprise par hasard. Lors d'une conférence présentée en 1856 devant la Royal Society, et dont la transcription a été réimprimée pour la première fois par Sander L. Gilman dans son ouvrage *The face of madness : Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography*, il énonce trois objectifs. Premièrement, il est très influencé par les théories physiognomonistes, en vogue à son époque. Cet ensemble de thèses pseudoscientifiques initiées par Johann Kaspar Lavater font valoir l'idée que les caractéristiques physiques d'un individu révèlent tout ce qu'il y a à savoir sur ses dispositions morales et psychiques. De plus, Diamond est

8 · Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *Endeavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

9 · *Ibid.*

10 · Diamond, Hugh Welch, et al. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Echo Point Books & Media, 2014.

convaincu de la capacité de la photographie à représenter le réel de manière exacte et objective, et qu'elle se suffit à elle-même. Il explique : « Le photographe, dans de nombreux cas, ne requiert pas l'assistance d'une langue qui lui est propre, mais préfère écouter avec l'aide de l'image devant lui le langage silencieux mais révélateur de la nature. ». Partant de ce postulat, il est convaincu qu'il peut utiliser la photographie pour mettre en évidence les troubles psychiques dont souffrent ses patientes : toutes les caractéristiques physiques observables seraient pour lui autant d'indices, répertoriés et classifiés de manière empirique, qui permettraient de poser un diagnostic précis et certain à partir d'un seul portrait photographique. Des portraits multiples pris à intervalle régulier permettraient quant à eux de rendre visible le processus de guérison, le cas échéant. Ainsi, et bien que cette démarche soit questionnable sous de nombreux aspects sur lesquels nous reviendrons, Diamond devient le premier médecin à se servir de la photographie dans un but diagnostique.

Le second objectif annoncé par Diamond devant la Royal Society n'est autre que l'utilisation de la photographie dans le traitement des troubles mentaux. Selon lui, le fait de tirer le portrait des patientes constitue un outil thérapeutique à part entière. Il explique que le geste de confronter certaines de ses patientes à leur portrait les oblige à faire face à la réalité, permettant à leur psyché de se réaligner avec celle-ci.¹¹ Il présente ainsi le cas d'une patiente s'imaginant être une riche figure royale, et pour laquelle des confrontations répétées avec sa propre image photographique ont « indéniablement mené à la guérison ».¹² Le dernier objectif qu'il énonce est d'ordre pratique : en systématisant la prise de portraits des patientes admises dans les asiles, l'outil photographique permet un archivage relativement efficace des individus et de leurs spécificités. Cela permet aux responsables des institutions de pouvoir retrouver ces informations beaucoup plus facilement qu'auparavant en cas de réadmission d'une même personne. Diamond explique : « Je trouve que pour me remettre à l'esprit un cas et son traitement, un portrait effectué précédemment est plus précieux que toute description verbale que j'aurais pu conserver »¹³. Ce faisant, il préfigure l'une des premières instances de l'utilisation de la photographie dans le fichage des individus.

Outre ces trois objectifs évoqués par Diamond dans sa conférence, les portraits qu'il réalise vont aussi être utilisés dans une démarche de recherche et d'éducation, préfigurant avec deux décennies d'avance les travaux similaires de Jean-Martin Charcot en France. Ils servent ainsi de support visuel à des articles et des conférences sur la

11 · Dahlberg, Laurie. « Dr Diamond's Day Off ». *History of Photography*, vol. 39, no 1, janvier 2015, p. 3-17.

12 · Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *En-deavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

13 · *Ibid.*

maladie mentale, prouvant là aussi l'intérêt scientifique de cette technologie nouvelle de la photographie. Un exemple notable est « *The Physiognomy of Insanity* », une série d'essais écrits par John Conolly, publiés en 1858 dans *The Medical Times and Gazette*. Conolly, psychiatre à Londres, est considéré comme le premier médecin britannique à avoir milité pour l'application dans les asiles du royaume des méthodes humanistes mise en avant par Philippe Pinel. Mentor de Diamond, il est considéré comme une référence dans le milieu.¹⁴ Dans le cadre de cette série d'essais, il base ses études de cas sur des gravures reproduisant au plus près des photographies de Diamond. Par une analyse purement picturale des individus représentés, il déduit leurs états mentaux et en tire ses diagnostics. Selon lui, l'usage de la photographie augmente la valeur scientifique de ces essais par rapport à d'autres modes de représentations : « L'artiste moderne et le photographe ont la possibilité de représenter une image fidèle de ce qui est affecté par la maladie mentale, et de faciliter le rapprochement de celle-ci avec des dérangements ou des troubles physiques pouvant être soignés »¹⁵.

Enfin, Diamond envisage également son travail photographique comme une démarche progressiste, visant à humaniser les malades mentaux en les montrant sous un jour nouveau aux yeux du grand public. Le raisonnement est qu'en présentant ces individus comme des êtres humains à part entière, et en mettant en évidence leurs possibilités de guérison, les valeurs humanistes du « traitement moral » portées par Diamond et ses collègues psychiatres seront davantage soutenues et acceptées. Diamond est pleinement conscient de l'importance dans la culture de la figure mystique du fou et de sa portée stigmatisante. Il espère, à travers la diffusion de ses photographies, présenter ces personnes sous un angle mettant en avant leur humanité : « [la photographie] présente une représentation fidèle et parfaite, entièrement libérée de la douloureuse caricature défigurant la presque-totalité des portraits d'aliénés publiés [...] »¹⁶. La photographie se révèle particulièrement efficace dans cette optique, grâce au statut de document parfaitement fidèle au réel dont elle jouit à l'époque. On peut également relever le fait que cette technique est très récente et relativement onéreuse, et donc réservée *a priori* à la bourgeoisie ; cependant elle est ici utilisée pour représenter des marginaux. La population des asiles est en effet majoritairement issue des classes populaires, et Diamond photographie essentiellement des femmes, qui sont encore des sous-citoyennes dans l'Angleterre victorienne. Diffuser des portraits photographiques de ces catégories de population est donc encore relativement

14 · *Ibid.*

15 · *Ibid.*

16 · Pearl, Sharrona. « Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond ». *History of Photography*, vol. 33, no 3, juin 2009, p. 288-305

inédit, et on peut supposer que cette innovation joue également en faveur de l'humanisation des modèles. Il est à noter que Diamond ne se repose pas que sur son usage de la photographie pour mettre en valeur le travail de soin effectué dans son asile : en bon gentilhomme et scientifique, il s'intéresse également à d'autres technologies naissantes et sait utiliser les canaux de communications de son époque. Ainsi, il organise en 1851 ce que l'on nommerait aujourd'hui un « coup de pub » : il sollicite son ami Charles Green, célèbre pionnier de l'aéronautique, pour atterrir en ballon dans la cour de l'asile. Un reporter du *Times* est présent, mais il n'est pas réellement intéressé par l'atterrissage du ballon qui est alors déjà un événement assez commun : plutôt, il observe attentivement la réaction des patientes de l'asile à l'événement, et est impressionné par l'attitude calme et enjouée de cette audience qui se mêle sans problème à une foule de locaux. Pour Diamond, il s'agit bien de faire valoir ses méthodes de soin en faisant apparaître ses patientes sous un jour positif, et le *Times* reconnaîtra par conséquent les progrès effectués par la psychiatrie.¹⁷ Cet événement se situe, comme la diffusion de portraits, dans l'entreprise d'humanisation des malades mentaux d'une partie des psychiatres de l'époque.

Allan Sekula, fameux photographe et théoricien de l'art américain, s'est penché sur l'usage de la photographie dans la représentation des corps à la fin du XIX^e siècle, dans son essai *The Body and the Archive* écrit en 1986. Selon lui, durant cette période où l'on a commencé à photographier massivement les individus, « Chaque portrait a implicitement pris sa place au sein de la hiérarchie sociale et morale ». Il défend la thèse que les photographies jouaient un rôle autant dans la sphère privée que publique, et que chaque portrait pouvait être compris comme jouant sur deux plans : un plan « honorifique » et un plan « répressif ».¹⁸ Le Dr Diamond, avec ses nobles principes, était sans doute convaincu de la qualité honorifique des portraits de ses patientes, en plus de leurs vertus thérapeutiques supposées. Son projet fut d'ailleurs reçu de manière extrêmement positive par la communauté scientifique de l'époque, et plus largement par la société bourgeoise Victorienne pétrie d'un humanisme bien-pensant. Cependant, avec un recul de plus d'un siècle et demi sur la photographie, mais également sur la psychiatrie et la sociologie, la dimension répressive portée par ces portraits de folles et de fous nous apparaît bien plus nettement. La prochaine partie sera donc consacrée à une tentative d'analyse critique nuancée de l'œuvre d'Hugh Welch Diamond. Nous examinerons également ses répercussions sur les usages de la photographie comme instrument de contrôle social, en se basant notamment sur le

17 · Dahlberg, Laurie. « Dr Diamond's Day Off ». *History of Photography*, vol. 39, no 1, janvier 2015, p. 3-17.

18 · Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013, chap. Le Corps et l'Archive

texte *Le Corps et l'Archive* d'Allan Sekula. Enfin nous la mettrons en perspective avec la démarche photographique du célèbre médecin et neurologue français Jean-Martin Charcot, ayant pris place à l'hôpital parisien de la Salpêtrière quelques années plus tard.

B - Essentialisme, patriarcat, contrôle social : analyse critique de l'œuvre d'Hugh Welch Diamond et mise en relation avec l'émergence des usages policiers de la photographie

D'emblée, il nous apparaît une critique évidente à opposer à l'ensemble de la démarche du Dr Diamond. Tout d'abord, son postulat de départ a été assez rapidement remis en question : l'idée selon laquelle les photographies seraient par nature des documents neutres, représentant le réel de manière exacte et exhaustive, fut très vite dépassée dans l'histoire du médium. Nous considérons davantage les photographies comme des documents interprétatifs, au sens où chaque image peut être comprise différemment suivant la personne qui la regarde, les circonstances de sa représentation, ou les manœuvres politiques dont elle est l'objet.¹⁹ De plus, les théories physiognomonistes sur lesquelles Diamond entend baser toute son analyse, en avançant que l'apparence extérieure du sujet contient tous les indices nécessaires pour déduire ses dispositions mentales, n'ont jamais pu établir la preuve de leur véracité. Aujourd'hui, ces théories sont tout au plus considérées comme une pseudoscience, et sont associées aux pires idéologies du xx^e siècle : colonialisme, eugénisme, nazisme.²⁰ Dès l'époque de Diamond, des personnes soucieuses de défendre l'ordre économique et moral bourgeois élaborent des tentatives d'articuler la physiognomonie et le portrait photographique, pour déterminer les caractéristiques physiques inhérentes aux criminels, afin de faciliter leur identification par la police et la justice.²¹ En suivant l'analyse d'Allan Sekula, on trouve ici un premier indice de la dimension répressive des portraits des patientes du Dr Diamond : ils constituent en réalité un moyen « d'enregistrer [ces patientes] comme des membres d'une classe vulnérable à des mesures de contrôle social »²².

19 · Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013, chap. Défaire le Modernisme

20 · Consigliere, Stefania. « Le destin des gens, les gènes du destin ». *Corps*, vol. 2, no 1, 2007, p. 93-98.

21 · Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013, chap. Le Corps et l'Archive

22 · Addonizio, Shari. « Portraits of Madwomen: Another Look at Dr. Hugh Welch Diamond's Photographs of the Insane Female in Victorian England ». *Athanos*, vol. 17, 1999, p. 53-59.

Il nous semble donc évident aujourd'hui qu'aucune théorie physionomiste ne peut être capable de déterminer l'état mental d'un sujet en se fiant seulement à son apparence extérieure. Mais alors, sur quels indices visuels Diamond a-t-il pu baser les analyses des portraits de ses patientes ? Dans son article *What faces reveal : Hugh Diamond's photographic representations of mental illness*, Sara Wetzler propose l'explication suivante : « Diamond n'a rien trouvé sur les visages ou les corps de ces femmes qui puisse intrinsèquement les caractériser comme malades mentales. Il a donc plutôt dû se reposer sur une iconographie historiquement acceptée - vêtements, accessoires, symbolisme – en lieu et place de données sur les expressions faciales qu'il aurait pu considérer comme neutres et objectives [...] »²³. Et en effet, on se rend aisément compte en observant les photographies de Diamond que ces portraits sont tout sauf spontanés. En tenant compte de la position d'autorité de Diamond sur les femmes internées dans son service, ainsi que des ressources à sa disposition, on peut raisonnablement partir du principe que ses portraits étaient entièrement mis en scène : la pose du modèle, sa coiffure, ses habits, d'éventuels accessoires, tout était déterminé par le photographe lui-même. Il ne se servait pas de ses portraits pour « révéler » les troubles de ses patientes ; plutôt, il les construisait en fonction de l'idée qu'il se faisait préalablement de ces troubles. Ses photographies avaient pour fonction de reproduire sa propre vision pour la partager à d'autres observateur·es.²⁴ Sa démarche photographique n'a donc rien de scientifique : même si, en tant que médecin, il a pu éventuellement poser des diagnostics en se basant sur des données médicales concrètes, ses portraits n'en rendent pas compte. Les « indices » sur lesquels il base ses analyses visuelles des troubles mentaux ne relèvent pas de la médecine ; ce sont des éléments intégrés sciemment en fonction de leur pertinence symbolique, iconographique ou culturelle dans la société victorienne. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'une photographie médicale purement utilitariste et technique, Diamond développe donc un style qui lui est propre, et construit une œuvre photographique expressive et référencée. Il est donc tout à fait envisageable d'étudier son œuvre à travers un prisme sémiotique et artistique.

Sara Wetzler propose une brillante analyse de certains artifices sur lesquels Diamond a dû s'appuyer pour mettre en évidence la folie (ou la guérison) de ses modèles aux yeux des spectateur·es. Prenons l'exemple du portrait reproduit en fig. 1 : la patiente qui y est représentée ne présente aucun signe extérieur pouvant laisser présager un quelconque trouble mental. Son expression faciale, qui apparaît tendue

23 · Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *En-deavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

24 · Pearl, Sharrona. « Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond ». *History of Photography*, vol. 33, no 3, juin 2009, p. 288-305

et fuyante vis-à-vis de l'objectif, peut laisser penser à une forme d'inconfort ou de défiance envers le photographe, mais ce n'est que supposition. La physiognomonie n'a rien à nous apprendre de cette femme. En revanche, ce qu'on remarque rapidement, c'est la couronne végétale qu'elle porte sur la tête : celle-ci a été très vraisemblablement placée là par le photographe, et est une référence au personnage d'Ophelia dans *Hamlet* de Shakespeare : une figure féminine qui représente très clairement l'hystérie et la folie dans l'art et la littérature Victorienne. Comme sur d'autres portraits de Diamond, cette patiente a les épaules recouvertes par un manteau : ce vêtement ajoute une certaine gravité à la composition. Il cache les bras du modèle, et semble limiter sa mobilité : il pourrait avoir été placé comme une marque du fardeau que représente la maladie mentale. Il peut aussi représenter un indice de la démarche charitable des médecins humanistes qui ont pris cette femme en charge, en l'abritant au sein de l'asile.²⁵ En allant au-delà des intentions du photographe, on peut également se permettre d'interpréter ce lourd manteau comme représentant le poids d'une institution asilaire paternaliste, supprimant l'autonomie des femmes sous sa tutelle.

En plus de ses portraits à visée diagnostique, Diamond s'est servi de ses photographies pour mettre en évidence l'efficacité de la prise en charge dans son asile, avec des portraits censés représenter la guérison de ses patientes. Mais si la physiognomonie a échoué à fournir des preuves visuelles des troubles mentaux, elle n'a pas eu plus de succès à montrer la disparition de ceux-ci chez un sujet. Là encore, le travail de Diamond fut avant tout une réalisation de mises en scène photographiques à l'aide des mêmes éléments : vêtements, coiffure, accessoires. C'est particulièrement frappant avec les portraits reproduits en fig. 2 et fig.3. Ces deux images représentent la même patiente photographiée dans des tenues et avec un décor différent ; vraisemblablement dans le but de mettre en évidence un avant/après du traitement de ses troubles psychiatriques. Ce procédé de portraits successifs visant à montrer le processus de guérison a été mis en place par Diamond pour plusieurs autres de ses patientes, et plusieurs de ces instances ont notamment servi de support à John Conolly pour ses études de cas.²⁶ Dans le cas des portraits ci-dessus, la patiente a d'abord été photographiée avec une tunique sommaire et froissée, qui rappelle une tenue carcérale ; elle est dénuée de tout ornement, ne porte aucun couvre-chef et ses cheveux sont désordonnés et mal entretenus. Le photographe cherche certainement à mettre en évidence un manque d'hygiène, de soin et d'autonomie, comme marqueur de son dérangement mental, qui justifierait sa prise en charge par l'institution. L'attitude et

25 · Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *En-deavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

26 · Pearl, Sharrona. « Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond ». *History of Photography*, vol. 33, no 3, juin 2009, p. 288-305



Figure 1 — Portrait d'une patiente, Hugh Welch Diamond, vers 1855



Figure 2 — Portrait d'une patiente, Hugh Welch Diamond, vers 1855



Figure 3 — Portrait d'une patiente, Hugh Welch Diamond, vers 1855

l'expression complètement hagarde de cette femme sont un indice supplémentaire de ses troubles. Sur la deuxième photographie, sa tenue et ses appareils sont totalement différents : elle est maintenant vêtue d'une robe élégante, porte un col et un foulard qu'on imagine être à la mode du moment ; et elle est impeccablement coiffée et dotée d'un bandeau. Ce dernier détail est particulièrement intéressant : être tête nue est à cette époque un marqueur social révélateur, souvent associé à la folie. Conolly notamment, dans ses études de cas, accordait beaucoup d'importance à l'habillement de la tête de ses sujets.²⁷ Un dernier détail à relever est la présence de livres sur la table en face du modèle. Ceux-ci ont sans doute été placés par le photographe comme indice iconographique des facultés intellectuelles retrouvées par sa patiente, soulignant qu'elle s'aligne à nouveau avec les valeurs culturelles de la petite bourgeoisie victorienne. Cependant, l'artificialité de la démarche de Diamond est révélée par l'expression de sa patiente qui demeure inchangée entre les deux portraits. Malgré toutes ces modifications cosmétiques, cette femme porte toujours ce regard qui semble complètement étranger à ce qui l'entoure, et peut laisser penser aujourd'hui à une forme de trouble dissociatif. Bien sûr, nous ne pouvons pas tirer de conclusions médicales simplement sur ces photographies, mais il semble particulièrement ironique que la démarche visuelle de Diamond visant à montrer *via* ces indices visuels la réussite du traitement de sa patiente est mise en échec par des éléments relevant finalement de la physiognomonie.

L'analyse de ces deux portraits, en plus de démontrer une nouvelle fois que la physiognomonie est un piètre outil diagnostique, met le doigt sur un autre problème de taille dans les travaux de Diamond et de Conolly. On a clairement l'impression en comparant ces photographies que Diamond joue à la poupée avec cette patiente, en l'habillant, la coiffant et la faisant poser selon sa vision de ce qu'elle doit exprimer. Il semble alors important de contextualiser le travail de Diamond dans le cadre socio-politique de son époque. Dans l'Angleterre de la fin du xix^e siècle, il est évident que le fait, pour un homme médecin, de photographier des femmes psychiatisées appartenant à la classe ouvrière n'a rien d'anodin. Toute cette entreprise prend place au sein d'une institution asilaire patriarcale : on y enferme des femmes ne se conformant pas aux standards que la société attend d'elles, afin de les soumettre à l'autorité paternaliste de directeurs et de médecins « humanistes », chargés de les réhabiliter dans leur rôle social. Cette institution elle-même existe au sein d'une société victorienne productiviste et sexiste, et répond à ses exigences. Sur le plan esthétique, les portraits de Diamond se situent donc dans la longue tradition de l'histoire de l'art occidental

27 · *Ibid.*

consistant à objectiver le corps des personnes sexisées et à le représenter d'une manière qui corresponde aux attentes esthétiques des hommes hétérosexuels. C'est l'évolution de ce phénomène qui est désignée aujourd'hui par la notion de *male gaze*, ou regard masculin : l'omniprésence, en particulier dans les arts visuels, des images de corps féminins en tant qu'objets sexuels, systématiquement représentés pour l'unique plaisir des spectateurs masculins et hétérosexuels.

Dans l'article *Dr Diamond's Day Off*, Laurie Dahlberg fait des révélations intéressantes sur ce sujet. Elle y analyse un album photographique appartenant à la collection de la George Eastman House, un musée photographique installé dans l'ancienne demeure de George Eastman, fondateur de Kodak. Cet album est surnommé *the messy album* (l'album en bazar) par le personnel du musée : il fait 20 par 18 centimètres et contient 139 photographies, en majorité des portraits, de tailles variées, agencées de manière désordonnée et usées par le temps. Selon Dahlberg, il s'agit certainement du carnet de travail d'un photographe de la fin du XIX^e siècle, certains tirages présentant des indices qu'ils ont été réalisés au collodion. L'album ne mentionne nulle part d'auteur, et reste donc officiellement non-identifié, mais les recherches menées par Dahlberg lui permettent d'avancer avec assurance qu'il s'agit bien d'un album personnel du Dr Diamond.²⁸ Cette découverte nous apporte un autre point de vue très intéressant sur la démarche du psychiatre-photographe, en nous permettant de voir « l'envers » de son travail : les photographies réalisées sur son temps libre, jamais publiées ou présentées à l'époque. Premier constat frappant : parmi tous les portraits, environ 110, seuls une trentaine sont consacrés à des hommes. Plusieurs sont des autoportraits ; les autres représentent majoritairement l'entourage social de Diamond, notamment ses camarades de la *Royal Photographic Society*. Tous les autres portraits, environ 80 donc, représentent des femmes. Ce n'est pas anodin compte tenu de la nature de l'activité photographique de l'époque, pratiquée quasi-exclusivement par des hommes se photographiant entre eux. Cela dénote donc une certaine obsession de la part de Diamond pour l'image des femmes, et l'acte de photographier celles-ci, puisqu'il y consacre une grande partie de son temps de travail mais aussi de ses loisirs. La principale différence entre les deux étant cependant qu'il se permet pour ses portraits « privés » une plus grande expressivité : si les portraits de ses patientes sont déjà assez travaillés esthétiquement, il fait passer cette dimension au stade supérieur sur son temps libre. Il expérimente des jeux de lumière pour dramatiser la composition, fait prendre à ses modèles richement habillées des poses expressives, parfois tirées de tableaux classiques... Contrairement à ses portraits « cliniques » réalisés sous

28 · Dahlberg, Laurie. « Dr Diamond's Day Off ». *History of Photography*, vol. 39, no 1, janvier 2015, p. 3-17.

prétexte d'un travail scientifique, on sent ici que Diamond assume pleinement d'utiliser la photographie comme une forme d'expression artistique. En particulier, le cas d'une femme apparaissant sur plus d'une douzaine de portraits au long de l'album nous permet de supposer que Diamond n'était pas étranger à l'idée d'avoir une muse, ce qui nous conforte à nouveau dans notre analyse de son œuvre à travers le prisme du *male gaze*, et de la domination masculine sur la représentation iconographique du corps des femmes.

Ce constat n'a rien de surprenant lorsque l'on regarde de plus près les opinions des « professionnels » de la santé mentale de l'époque sur les femmes. Ces hommes ont une position particulière dans la dynamique du maintien de l'hégémonie patriarcale : ce sont eux qui ont la charge de définir les normes socio-culturelles garantissant la cohésion du corps social ; et de maintenir un contrôle institutionnel sur les individus menaçant ces normes. Ce contrôle passe par l'enfermement dans les asiles, autant que par la mainmise sur l'image et la représentation des individus en question.²⁹ C'est pourquoi les prises de position de ces hommes peuvent paraître, même considérées dans leur contexte historique, atrocement sexistes. Par exemple, Ernest Lacan, journaliste et critique d'art parisien, fit l'analyse et la critique de plusieurs portraits photographiques de Diamond. En décrivant les portraits d'une patiente atteinte de « monomanie suicidaire », il nous livre les citations suivantes : « Cette femme, d'âge mature, devait être très séduisante dans l'éclat de sa jeunesse. Le malheur arriva, suivi de la maladie, mais ils ne parvinrent pas à priver ses traits de leur belle tranquillité. [...] Combien d'amertume et chagrins contenus, combien de sanglots ravalés se trouvent dans cette bouche, dont le sourire dut être autrefois si gracieux ! ». Plutôt que de s'attarder sur la composition du cliché, l'éclairage, la technique employée, ou même des éléments médicaux, Lacan ne fait donc que se répandre en anaphores sur l'apparence physique du modèle. Rien de particulièrement étonnant pour un critique d'art, mais ce qui est plus troublant est le choix fait par Diamond lui-même d'inclure cette analyse dans sa présentation de 1856 devant la Royal Society³⁰ : une conférence ayant avant tout pour objectif de démontrer la pertinence scientifique et médicale de son travail photographique. Autre exemple, John Conolly écrivait plusieurs années avant sa collaboration avec Diamond : « La tenue vestimentaire est la faiblesse des femmes, et dans le traitement de l'aliénation elle doit être un instrument de contrôle et par

29 · Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *Endeavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

30 · Diamond, Hugh Welch, et al. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Echo Point Books & Media, 2014.

conséquent de guérison »³¹. Ces exemples témoignent non seulement du sexisme de la profession médicale de l'époque, et de l'importance fondamentale qu'elle accordait à l'apparence physique des femmes placées sous son soin ; mais dans le cas de cette seconde citation, on constate également la place centrale de la notion de contrôle au sein des institutions psychiatriques.

On touche ici à une contradiction assez fondamentale dans l'idée du « traitement moral » humaniste et bien-pensant promu par Diamond et ses pairs : malgré leurs bonnes intentions, leur démarche n'a pas abouti sur une réelle libération des aliénés de leurs chaînes. Selon Foucault, l'enjeu de ce moment est davantage un processus de déplacement des contraintes : l'institution libère les aliénés de leur chaînes physiques mais œuvre dans le même temps à une internalisation par ceux-ci de leurs propres entraves.³² L'asile, en séparant ses occupant·es du reste de la société, en leur imposant un cadre de vie restreint, limité par le travail et des règles strictes, crée de nouvelles formes de contrôle bien moins visibles mais tout aussi efficaces. À cela s'ajoutent les problèmes de surpopulation et de manque de moyens financiers et humains que ces établissements nouvellement construits vont rapidement rencontrer, dégradant encore les conditions de vie des internés³³. La problématique de la surveillance devient ainsi centrale dans l'organisation et le fonctionnement des asiles. La technologie nouvelle de la photographie arrive donc à point nommé, car elle offre de nouvelles possibilités formidables, autant dans les techniques de surveillance pure que dans le processus psychique et culturel d'internalisation par les aliénés de leur condition. On constate finalement la pertinence du modèle proposé par Allan Sekula quant à la place des portraits photographiques dans la hiérarchie sociale et morale de l'époque, et la fonction répressive qu'ils remplissent ; d'autant plus en intégrant à l'équation les dynamiques d'oppressions liées au genre. L'exemple du Surrey County Asylum met en lumière le rôle de l'appareil photographique comme un outil d'oppression invisible, mis en œuvre par des hommes de la classe bourgeoise pour contrôler les prolétaires, et en particulier les femmes de cette classe. En fixant l'image de ces dernières sur un support pérenne et considéré comme neutre et objectif, le photographe fait entrer de force cette image dans le référentiel iconographique de l'époque. Celui-ci étant le résultat de siècles de construction culturelle par les classes dominantes, le médecin-photographe en a la parfaite maîtrise et son autorité est légitimée *de facto*. Ainsi les patientes se retrouvent définies par leur condition sociale et mentale ; elles

31 · Pearl, Sharrona. « Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond ». *History of Photography*, vol. 33, no 3, juin 2009, p. 288-305

32 · *Ibid.*

33 · Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *En-deavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022

sont réduites uniquement à leur statut de femmes pauvres et aliénées. Enfin, c'est toujours le médecin-photographe qui possède le pouvoir d'acter leur guérison, en les photographiant d'une manière qui les fasse correspondre aux standards de beauté féminins, eux-mêmes influencés par les normes physiques et vestimentaires de la classe moyenne et bourgeoise. C'est uniquement selon leur degré de conformité à ses normes que sera jugé leur état de santé mentale.³⁴

Ce processus d'essentialisation des malades est une méthode de contrôle plus puissante que n'importe quel dispositif physique, et cette démarche est complètement assumée par les médecins de l'époque. John Conolly à nouveau, dans la prestigieuse revue médicale *The Lancet*, a détaillé son point de vue sur cette question : « Le terme *non-restraint*³⁵ n'est pas littéralement correct ; car quand ce système est mis en place rigoureusement, le patient^e est confiné au sein de l'asile, et bien souvent de sa chambre. [...] La contrainte est à peine plus sévère que le confinement volontaire des domestiques dans une maison, ou que les tâches quotidiennes des travailleuses^s »³⁶. Rappelons que Conolly est la figure principale du mouvement de « libération » des malades mentaux au Royaume-Uni ; cette citation démontre que l'enjeu de ce mouvement n'est pas une réelle libération, mais plutôt un projet d'humanisation de pratiques coercitives. Les médecins qui, comme Diamond et Conolly, ont participé à ce projet étaient sans aucun doute dotés d'intentions très nobles ; mais la comparaison par Conolly des malades internés aux domestiques et travailleuses trahit leur position. Il s'agit autant pour eux d'un projet médical – s'occuper de malades mentaux et les soigner de manière humaine – que politique : le développement par la classe bourgeoise et capitaliste de moyens de contrôles efficaces sur le prolétariat. Dans ce contexte, le Dr Diamond, en utilisant la photographie pour garder une archive visuelle des personnes internées dans son service, prend place dans un processus singulier opéré par les photographes de l'époque.

Dès 1844, Henry Fox Talbot imagine dans son ouvrage *The Pencil of Nature* – le tout premier livre illustré par des photographies à être publié – que des images photographiques pourraient se substituer aux textes en tant que documents judiciaires. Il décrit celles-ci comme un « témoignage muet » pouvant constituer une « preuve d'un genre nouveau ». Cet outil maîtrisé alors uniquement par les plus fortunés pourrait

34 · Addonizio, Shari. « Portraits of Madwomen: Another Look at Dr. Hugh Welch Diamond's Photographs of the Insane Female in Victorian England ». *Athanos*, vol. 17, 1999, p. 53-59.

35 · NdT : *Non-restraint* mouvement désigne le projet thérapeutique visant à abolir l'usage de contentions physiques sur les malades psychiatriques. C'est le terme générique désignant en langue anglaise ce que nous présentions dans notre partie précédente comme le mouvement pour l'abolition des contraintes physiques.

36 · Pearl, Sharrona. « Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond ». *History of Photography*, vol. 33, no 3, juin 2009, p. 288-305

alors s'opposer, devant un tribunal, aux discours parlés dont doivent se contenter les inculpés les plus pauvres. La photographie, triomphe technologique de la vérité, se met donc au service de l'ordre et de la loi bourgeoise : c'est l'origine de la fonction répressive décrite par Sekula.³⁷ Très rapidement ensuite, des hommes commencent à se mettre au travail pour réaliser concrètement ce projet. De la même manière que Diamond dans son asile, les photographes et les physiognomonistes vont articuler leurs savoirs et leurs pratiques, et œuvrer à définir ce que Sekula nomme un « corps criminel » : c'est-à-dire la circonscription au sein du corps social d'un profil type de personnes susceptibles d'enfreindre la loi. Cette grande « rationalisation » de la criminalité a pour but de faciliter, à grande échelle, la surveillance et le contrôle de la population. Notre réflexion s'éloigne ici de la question des troubles mentaux ; mais il nous semble primordial de souligner les similitudes entre la démarche de Diamond et celle d'Alphonse Bertillon ou Francis Galton. Le premier a commencé sa carrière comme simple technicien au service photographique de la préfecture de police de Paris, et a élaboré, à partir de 1882, le premier système moderne d'identification criminelle, qui a été ensuite adopté par les polices du monde entier. Le second était un célèbre scientifique anglais considéré comme le fondateur de l'eugénisme, motivé par le désir de créer un être social parfait^e, à travers l'étude de l'hérédité, l'établissement d'une hiérarchie humaine et le contrôle de la reproduction. Le point commun entre ces deux hommes, outre leur dévotion au maintien de l'ordre social établi, est de s'être servi de la photographie dans leurs projets.

Bertillon a créé un système très efficace permettant de relever et d'archiver rapidement un grand nombre de profils individuels, sous la forme de fiches normalisées ; celles-ci associent une description basée sur des mesures biométriques, inspirées par la physiognomonie, et des portraits photographiques standardisés. Ce système de « signalement anthropométrique » permet en quelques années seulement, rien qu'à Paris, de créer une archive de plusieurs dizaines de milliers de profils d'individus arrêtés par la police. Galton quant à lui a eu une carrière scientifique très prolifique, essentiellement centrée sur l'amélioration de la race humaine par l'eugénisme ; toutefois un de ses principaux projets a également mis en œuvre la photographie. A partir de 1877, il commence à expérimenter la création de « portraits composites » : ceux-ci consistent globalement à faire la fusion sur un plaque photographique d'une multitude de portraits de personnes différentes, afin d'obtenir un « visage moyen » censé mettre en évidence des caractéristiques physiognomoniques communes (Fig. 4). Ainsi, à partir d'un petit échantillon d'une douzaine de portrait d'individus appartenant à une

37 · Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013, chap. Le Corps et l'Archive

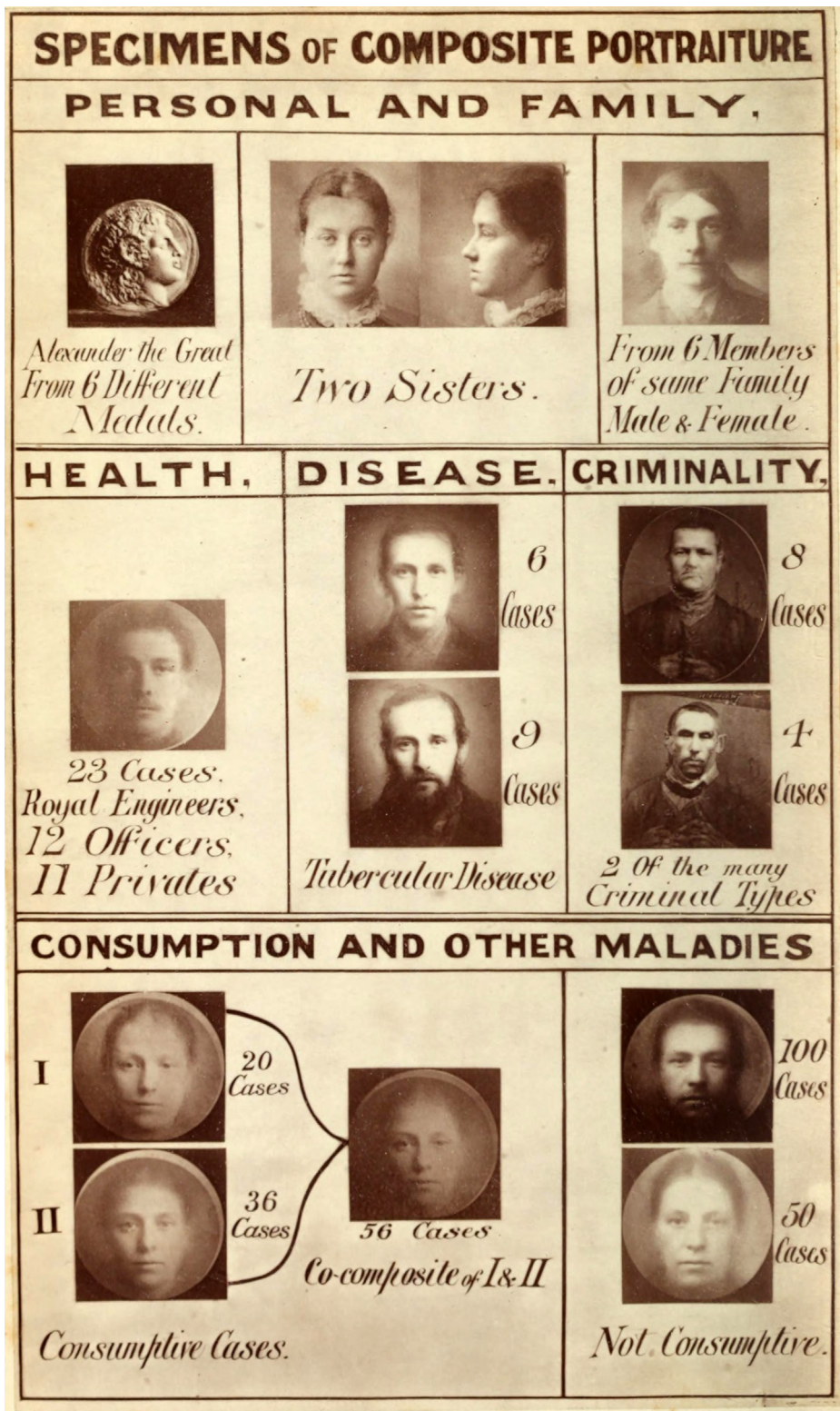


Figure 4 – Portraits Composites, Francis Galton. Frontispice du livre *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 1883

catégorie donnée, il prétendait pouvoir généraliser des caractéristiques physiques inhérentes à l'ensemble de cette catégorie. Il a fait passer à travers cette moulinette photographique des personnes d'une même famille, d'une même profession, atteintes par la même maladie... Et a également cherché à établir la définition visuelle d'un profil criminel type.

Ces démarches sont donc toutes les deux une articulation de la technique photographique, de la science statistique et des théories physiognomonistes. Elles diffèrent effectivement dans leur but : pour Bertillon, il s'agit d'une entreprise très concrète visant à faciliter le maintien de l'ordre par une identification aisée des récidivistes et un fichage systématique des individus « à risque ». Ce traitement sera notamment appliqué à grande échelle pour aider à la répression des activistes anarchistes à l'aube du xx^e siècle. Pour Galton, il s'agit d'une tentative de définir empiriquement les marqueurs physiognomoniques associés à des caractéristiques sociales telles que santé ou maladie, respectabilité ou criminalité... L'idée est de fournir des arguments visuels à son programme eugéniste, lui-même visant à une amélioration du corps social en se basant sur une biologisation des rapports de classe. Mais malgré le fait qu'elles interviennent sur des plans totalement différents, ces deux démarches possèdent une forme de complémentarité assez troublante. Pour reprendre les mots de Sekula, Bertillon est « concerné par le triomphe de l'ordre social sur le désordre social » et il cherche à « inscrire la photographie dans l'archive » ; Galton est « concerné par le triomphe du classement établi sur les forces du déclin et du nivellement social » et il cherche à « inscrire l'archive dans la photographie ».³⁸ Relevons cependant que tous deux ont commencé leur travaux photographiques plus d'une vingtaine d'année après la réception triomphante des portraits des folles du Surrey County Asylum ; on peut donc sérieusement considérer que le Dr Diamond, avec son projet d'archivage systématique et de classement physiognomonique de photographies d'aliénées, a créé un précédent significatif. A travers ses portraits, les malades mentaux ont été les premiers à faire l'objet d'un fichage systématique et d'une tentative de rationalisation et de classification biométrique ; et ce traitement expérimenté sur eux n'est pas resté longtemps sans être étendu à l'ensemble des populations devant être contrôlées et réprimées. Toujours dans *Le Corps et l'Archive*, Sekula insiste, selon nous à raison, sur le rôle souvent occulté des préoccupations policières dans l'histoire de la photographie, notamment documentaire et sociale. Ironiquement cependant, Bertillon a beaucoup contribué à construire une archive photographique de l'histoire des luttes sociales, lorsque ses centaines de fiches de personnes arrêtées pour leurs activités

38 · *Ibid.*



Nom *Adnet*
 Prénoms *Clotilde*
 19 ans, né le *17* *dec* 1874
 à *Argentan*
 Département *Orne*
 Profession *brodeuse*
 Motif *Anarchiste*

SIGNALEMENT :

Œil	Hauteur	Debout, 1 ^m <i>69.6</i>	Barbe <i>ch. f.</i>
		Assis, 0 ^m <i>77.2</i>	Cheveux <i>↑</i>
	Aur ^e <i>1.1/2</i>	Color ⁿ <i>l.</i>	Pig ^r e <i>l.</i>
	Pér ^e <i>1.1/2</i>	Sang ^e <i>l.</i>	Corpulence <i>l.</i>

Particularités, tatouages, etc.

Date *7-1-94*
 (Réduction photographique 1/7).



Nom *Jamard*
 Prénoms *Alphonse Ernest*
 51 ans, né à *Paris*
 Département *"*
 Profession *distillateur*
 Motif *Anarchiste*

SIGNALEMENT :

Œil	Hauteur	Debout, 1 ^m <i>66.3</i>	Barbe <i>ch. f. gris</i>
		Assis, 0 ^m <i>38.8</i>	Cheveux <i>d. l.</i>
	Aur ^e <i>1.1/2</i>	Color ⁿ <i>m.</i>	Pig ^r e <i>m.</i>
	Pér ^e <i>1.1/2</i>	Sang ^e <i>g.</i>	Corpulence <i>g.</i>

Particularités, tatouages, etc.

Date *28-2-94*
 (Réduction photographique 1/7).

Figure 5 — Fiches anthropométriques de militant-es anarchistes, Alphonse Bertillon, 1894. De haut en bas : Adnet. Clotilde. 19 ans, née en décembre 74 à Argentan (Orne). Brodeuse. Anarchiste. 7/1/94. ; Jamard. Alphonse, Ernest. 51 ans, né à Paris. Distillateur. Anarchiste. 28/2/94.



Nom *Herouard*
 Prénoms *Henri*
 17 ans, né à *Paris*
 Département *17^e*
 Profession *Serrurier*
 Motif *Anarch*

SIGNALEMENT :

Taille	Hauteur	Debout, 1 ^m <i>63</i>	Barbe	<i>1/2</i>	
		Assis, 0 ^m <i>35</i>		Cheveux	<i>ch cl</i>
	Lil	Aur ^e	Color ⁿ	Pigre	<i>m</i>
		Pér ^e		Sang ^e	<i>g</i>
			Corpulence	<i>2m</i>	

Particularités, tatouages, etc.

130

6-3-94

(Réduction photographique 1/7).



Nom *Malpet*
 Prénoms *Jeanne*
 51 ans, né le *Mai* 1842
 à *Paris*
 Département
 Profession *Couturière*
 Motif *Anarchiste*

SIGNALEMENT :

Taille	Hauteur	Debout, 1 ^m <i>470</i>	Barbe	<i>1/2</i>	
		Assis, 0 ^m <i>302</i>		Cheveux	<i>ch f</i>
	Lil	Aur ^e	Color ⁿ	Pigre	<i>m</i>
		Pér ^e		Sang ^e	<i>g</i>
			Corpulence	<i>2-4</i>	

Particularités, tatouages, etc.

3-7-94

(Réduction photographique 1/7).

Figure 6 – Fiches anthropométriques de militant-es anarchistes, Alphonse Bertillon, 1894. De haut en bas : Herouard. Henri. 17 ans, né à Paris XVII^e. Serrurier. Anarchiste. 6/3/94 ; Malpet. Jeanne (femme Pivier). 51 ans, née en mai 42. Couturière. Anarchiste. 3/7/94.



Figure 7 — Composite photograph of child laborers made from cotton mill children, Lewis Hine, 1913

contestataires, portant la mention « anarchiste », ont finies dans les collections muséales (Fig.5 et 6)... Pour citer un dernier exemple qui nous semble assez probant, mentionnons le fait que Lewis Hine, en photographiant des jeunes enfants travaillant dans les filatures de coton du sud des Etats-Unis, s'est lui-même essayé à quelques reprises à la technique du portrait composite de Galton (Fig. 7).³⁹

C - Hystérie, mise en scène, abus de pouvoir : les expériences photographiques de Jean-Martin Charcot et Albert Londe à la Salpêtrière

Il existe un autre lien très concret à faire entre cette question de l'usage policier du portrait photographique, et son usage dans la représentation des troubles mentaux. Parmi les spécialistes ayant assisté Bertillon dans l'élaboration de ses fiches anthropométriques, on compte un photographe professionnel parisien, Albert Londe.⁴⁰ Celui-ci est cependant avant tout connu pour avoir été le directeur du service photographique de la Salpêtrière : le plus grand et le plus célèbre hôpital psychiatrique de Paris, qui était à ce moment dirigé par le non moins célèbre Jean-Martin Charcot. Il nous semblait essentiel de nous attarder sur ces deux hommes, compte tenu de la portée qu'ont eues les photographies des internées de la Salpêtrière, de l'impact du travail de Charcot sur l'histoire de la psychiatrie mais aussi de la psychanalyse, et de l'aura presque mythique dont il jouit en France. Il est d'ailleurs frappant de constater que, malgré les similitudes entre les photographies de la Salpêtrière et celles du Dr Diamond, qui fut la première personne à photographier des malades mentaux, très peu de sources francophones existent sur ces dernières. Les recherches du présent mémoire sur Diamond ont été faites presque en intégralité à partir de textes anglophones traduits par nous-mêmes, tandis que la littérature francophone est extrêmement abondante sur Charcot et son usage de la photographie. Un autre constat évident est que les œuvres de ces deux hommes soulèvent des problèmes similaires quant au sexisme, au paternalisme et au peu de bien-fondé de leur démarche... Mais que la portée de ces problèmes est décuplée en ce qui concerne Charcot.

39 · *Ibid.*

40 · Olivier Walusinski. « Albert Londe (1858-1917). Le photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière ». *e.sfhm*, vol. 4, no 1, 2018, p. 16-27.

Jean-Martin Charcot est donc une figure sulfureuse, ayant fait couler énormément d'encre avant comme après sa mort. Ce prestigieux médecin est considéré comme l'inventeur de la neurologie, et un des principaux précurseurs de la psychanalyse, par l'influence qu'il a eu sur Sigmund Freud qui fut son élève à la Salpêtrière durant 6 mois.⁴¹ Cependant, l'aspect de son héritage qui va principalement nous intéresser ici, sans doute le plus controversé, est son obsession de toute une vie pour l'hystérie. Cette « maladie » mythique, longtemps associée aux femmes car considérée depuis l'antiquité comme le symptôme d'un « utérus migrateur », fascine Charcot. Il entreprend de rationaliser ce trouble en le faisant entrer dans le prisme de la neurologie, et d'en maîtriser les manifestations grâce aux pratiques qu'il élabore autour de l'hypnose. Toutefois, Charcot est un homme mondain et orgueilleux, et il prend vite la mesure de la dimension spectaculaire de sa pratique de l'hypnose sur les femmes hystériques. C'est ainsi que naissent les célèbres « leçons du mardi » : des conférences réunissant la fine fleur des médecins et bourgeois de toute l'Europe, où Charcot utilise ses patientes comme cobayes pour livrer des spectacles d'hypnose. Son succès est à l'origine d'un véritable phénomène culturel autour de l'hystérie, qui verra ce mot employé à tout va par la presse et le milieu intellectuel français. Maupassant par exemple, en 1882, se moque d'un énième diagnostic d'hystérie évoqué à propos d'un fait divers, en ironisant que « la Commune n'est pas autre chose qu'une crise d'hystérie de Paris »⁴². De nombreuses analyses insistent aujourd'hui sur la dimension extrêmement artificielle de la démarche de Charcot et de ses mises en scènes de crises hystériques. Et dans tout cela, il s'avère que la photographie joue un rôle central : en étant mise en œuvre pour documenter ces crises déclenchées, elle intervient comme le parfait outil de légitimation scientifique. Ce n'est donc pas un hasard si Charcot s'intéresse tellement à cette pratique qu'il fait doter la Salpêtrière d'un service photographique, le premier au sein d'un hôpital parisien. Plusieurs photographes et techniciens vont exercer dans ce service, en faisant connaître leurs travaux à travers *L'iconographie photographique de la Salpêtrière* puis *La nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, deux revues successives autoéditées par Charcot et ses collègues. C'est cette seconde revue, publiée à partir de 1888, qui a été l'objet du plus d'attention par la suite, notamment grâce aux photographies qui l'illustrent et sont majoritairement l'œuvre d'Albert Londe.

Londe est un brillant technicien photographe qui entre d'abord au service photographique de la Salpêtrière en tant que chimiste puis accède en 1884 au poste de photographe officiel, suite au départ de son prédécesseur. Il est alors chargé de répondre aux ambitions de Charcot qui veut construire une large documentation photographique

41 · Bouchara Catherine. *Charcot: une vie avec l'image*. P. Rey, 2013.

42 · Quézel Claude. *Images de la folie*. Gallimard, 2010.

de l'hystérie. Ce projet constitue pour l'époque un défi technique audacieux, décrit par Londe en ces mots : « Dans sa clinique, M. le Professeur Charcot a toute une série de malades atteints de paralysie, d'hystérie, d'épilepsie, de chorée, etc., qui semblent mettre au défi la photographie ; il s'agit, en effet, d'étudier des tremblements, des attaques, de les analyser et de les décomposer »⁴³. A cette époque, la photographie est encore très limitée sur plusieurs aspects : la sensibilité des supports étant assez faible, les sujets doivent être bien éclairés et les temps d'expositions sont relativement longs, de l'ordre du dixième de seconde ; cela signifie qu'un sujet mouvant sera flou sur le cliché. De plus, les appareils ne permettent qu'une seule prise et doivent ensuite être rechargés, ce qui prend un certain temps et empêche d'enchaîner des prises de vue rapprochées. Avec à sa disposition tous les moyens techniques de la Salpêtrière et un salaire de 1200F mensuel⁴⁴ (une somme approchant du revenu annuel d'une ouvrière parisienne non-qualifiée), Londe va s'attaquer à toutes ces contraintes techniques en proposant des solutions extrêmement innovantes pour l'époque. Parmi ses conceptions les plus notables, on peut relever : un appareil photo portable, bi-objectif et à visée réflexe, dont l'apparence rappelle fortement celle des mythiques boîtiers Rolleiflex qui apparaîtront 40 ans plus tard (Fig.8) ; ainsi qu'un appareil doté d'un système de déclenchement électrique et de 9 objectifs, permettant de capturer une séquence d'autant de photographies qui s'enchaînent. Ce dispositif va ouvrir la voie à la pratique de la chronophotographie, qui elle-même inspirera les débuts de la cinématographie.

Londe, qui n'est pas un homme de médecine, envisage donc la photographie psychiatrique uniquement sous le prisme de la technique. Les cas de maladies mentales qu'on lui présente sont avant tout un prétexte pour concevoir des mécanismes et des procédés permettant de répondre aux spécificités de ses sujets. Il a dédié à cette partie de son travail un de ses nombreux ouvrages traitant de technique photographique : *La Photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, paru en 1893. Cet ouvrage n'est effectivement pas un traité de médecine mais de photographie appliquée. Londe y détaille avec précision tous les aspects de son travail à la Salpêtrière : l'aménagement de la chambre noire, la théorie de l'exposition, les procédés de développement et de tirage, les dispositifs de prise de vue, les techniques d'éclairage, la conservation des épreuves... Et il explique, de manière purement utilitaire, la façon dont il met en œuvre toutes ces données techniques dans des applications médicales. A l'examen de ce traité, un constat frappant peut être fait : il n'est nulle part fait mention d'une quelconque ambition thérapeutique.

43 · Olivier Walusinski. « Albert Londe (1858-1917). Le photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière ». *e.sfm*, vol. 4, no 1, 2018, p. 16-27.

44 · *Ibid.*

Fig. 56.

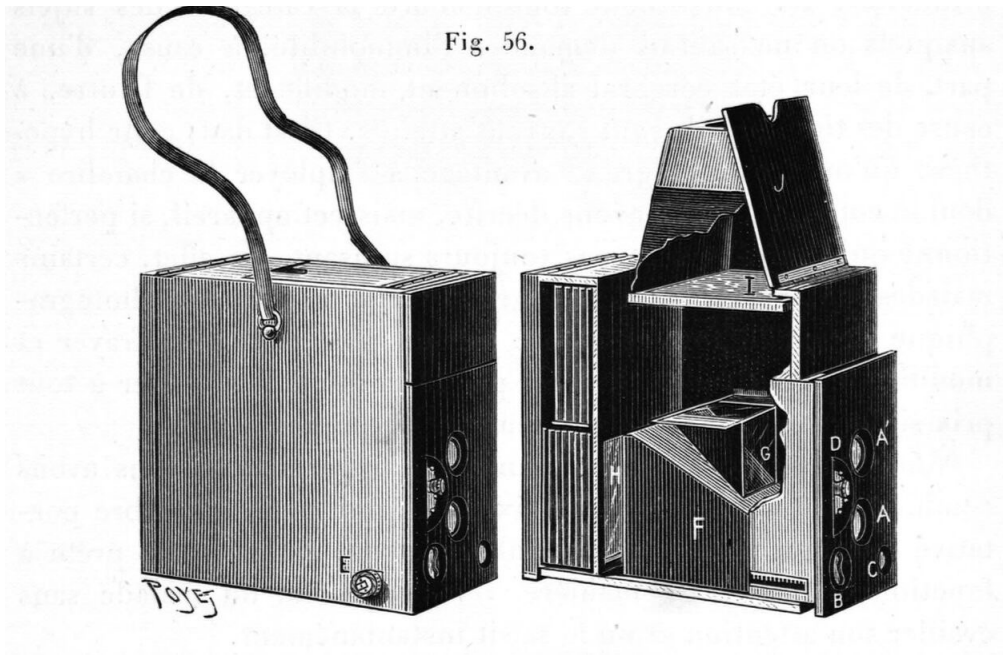


Figure 8 — Appareil photographique portatif conçu par Albert Londe et Ch. Dessoudeix. Illustration extraite du livre *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*, Albert Londe, 1893

Contrairement aux intentions multiples du Dr Diamond, la photographie n'existe ici que dans une logique de fabrication de preuves, et d'archivage des symptômes. Londe explique par exemple que « Dans l'étude de la grande hystérie, on rencontre une série d'états particuliers, tels que la léthargie, la catalepsie, le somnambulisme, où l'on constate des phénomènes passagers qu'il est du plus haut intérêt de reproduire au moment même où ils ont lieu. La Photographie permettra d'en conserver une image durable et de les étudier ensuite à tête reposée »⁴⁵ ; sans toutefois développer sur l'intérêt médical d'étudier de telles photographies. Et même Charcot, le maître lui-même, qui dédicace cet ouvrage, se contente « d'insister sur les réels et importants services que la Photographie est destinée à rendre aux sciences médicales ». S'il affirme ici sa croyance dans l'importance de l'outil photographique pour la médecine, il n'en explique cependant pas les raisons.

Ces raisons ne peuvent être comprises qu'en tentant une analyse du phénomène de l'hystérie selon Charcot. En effet, cette « maladie », qui n'a plus aucune crédibilité scientifique aujourd'hui, est pour lui bien plus une obsession qu'un objet d'étude ; on le désigne d'ailleurs généralement comme l'inventeur, et non le découvreur, de celle-ci. A partir du moment où il commence à pratiquer l'hypnose sur ses patientes, Charcot se rend compte qu'il peut déclencher à loisir des manifestations physiques spectaculaires chez ces dernières. Partant de là, il n'a plus qu'à élaborer de grandes mises en scène, en présentant ces manifestations comme les symptômes d'une crise d'hystérie : la bourgeoisie européenne accourt alors pour assister à ses leçons du mardi et lire les nombreuses publications du maître. D'après Monique Sicard, « Charcot et ses collaborateurs sont créateurs de leur objet de recherche. Ce monde réel qu'ils prétendent découvrir est en réalité le fruit de techniques de médiations, de rituels d'investigation, de mises en scène »⁴⁶. Ces critiques ne sont pas récentes : déjà de son vivant, Charcot est accusé d'avoir inventé le phénomène de l'hystérie, et que celui-ci tient bien plus du théâtre que de la médecine. C'est là qu'entre en jeu le service photographique de la Salpêtrière : Charcot rétorque à ses détracteurtes qui l'accusent de « créer des maladies au gré de [son] caprice et de [sa] fantaisie » qu'il n'avance pas « des choses qui ne soient pas expérimentalement démontrables » ; il affirme « à la vérité, je ne suis là que le photographe ; j'inscris ce que je vois... »⁴⁷. D'après Georges Didi-Huberman, cette citation du Docteur n'est absolument pas une métaphore : à

45 · Londe, Albert. *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*. Gauthier-Villars et fils, 1893.

46 · Sicard, Monique. « La femme hystérique : émergence d'une représentation ». *Communication & Langages*, vol. 127, no 1, 2001, p. 35-49

47 · Didi Huberman Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. [5e édition revue, Remaniée et Augmentée], Macula, 2012.

une époque où la photographie est encore considérée comme une représentation infaillible du réel, Charcot peut se servir de celle-ci comme d'un argument ultime pour défendre le sérieux de sa démarche.

On pourrait donc être tenté de résumer le projet photographique de Charcot à une manufacture de preuves matérielles pour les inventions « médicales » du directeur de l'hôpital ; ce serait cependant omettre de prendre en compte le contexte de l'époque et particulièrement de l'hôpital de la Salpêtrière, « haut lieu du grand renfermement » selon Georges Didi-Huberman qui reprend la fameuse formule de Foucault.⁴⁸ Cet établissement fut établi au xvii^e siècle, sur l'emplacement d'un ancien arsenal, dans le cadre d'un vaste effort de l'ancien régime pour éliminer la mendicité, le vagabondage et la débauche des rues de Paris. S'ajoutant à plusieurs autres établissements où l'on enferme déjà les pauvres par la force, la Salpêtrière va rapidement se voir charger d'héberger une catégorie de population particulièrement stigmatisée et marginalisée, les prostituées. Cependant, à cette époque de moralisation de la société, cette catégorie va vite inclure les femmes « débauchées », c'est-à-dire n'importe quelle femme qui pourrait être accusée de déviance par n'importe quelle figure d'autorité. « L'hôpital » est pour celles-ci un environnement répressif et carcéral ; la Salpêtrière est même dotée de quartiers d'isolement.⁴⁹ Ainsi cet établissement est dès son origine un lieu d'enfermement et d'exclusion, visant particulièrement les femmes. Lorsque Charcot y officie deux siècles plus tard, le patriarcat n'a pas disparu et le constat reste le même : de la même manière que le Surrey County Asylum de Diamond, c'est une institution où des centaines de femmes pauvres et marginalisées sont enfermées et placées sous l'autorité toute puissante d'un homme bourgeois, le médecin.

Cependant, si l'analyse des travaux de Diamond et de ses collègues révèle déjà une forte dimension sexiste et classiste, ces problématiques deviennent chez Charcot complètement disproportionnées. Diamond « se contentait » d'administrer son asile tout en photographiant ses pensionnaires ; malgré les aspects très contestables de ses clichés, on pourrait supposer qu'il était de bonne foi dans l'apparente noblesse de ses intentions. Pour nous, Charcot n'a même pas le droit au bénéfice du doute. Il voyait arriver dans son hôpital des jeunes filles qualifiées de troubles, souffrant de crises et de mauvais état d'âmes, et il les soumettait alors à son autorité, ses théories et ses expériences. On sait désormais que la plupart d'entre elles étaient victimes de viols et/ou de violences, et subissaient certainement des états de stress post-traumatique ou

48 · *Ibid.*

49 · Carrez, Jean-Pierre. « La Salpêtrière de Paris sous l'Ancien Régime : lieu d'exclusion et de punition pour femmes ». *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, janvier 2008.

des troubles dissociatifs. C'était le cas de la plus célèbre des patientes de la Salpêtrière : Louise Augustine Gleizes, souvent désignée par son seul prénom « Augustine ». Elle fut la « muse » de Charcot, sans doute l'hystérique la plus photographiée de la carrière de ce dernier, et lui servit de cobaye lors d'innombrables leçons du mardi. Elle fut internée à la Salpêtrière à partir de ses 15 ans : elle était victime, depuis ses 13 ans, de régulières et violentes crises « hystériques » ; conséquences du viol que lui avait fait subir, sous la menace d'un rasoir, le patron de sa mère.⁵⁰

Dès son arrivée à l'hôpital, elle se révèle être le sujet parfait pour les expériences et les mises en scène du médecin : jeune, traumatisée, très réceptive aux techniques d'hypnose, elle est aisément manipulable. Charcot en fait donc la vedette de ses leçons du mardi et de ses publications photographiques ; son corps hypnotisé est exhibé devant de larges publics d'hommes bourgeois, qui sont parfois invités à le manipuler ; il est photographié sous tous ses angles durant les crises (Fig.9). On retrouve le même phénomène d'objectivation du corps féminin qu'avec les photographies de Diamond, mais il est ici poussé dans sa dimension la plus extrême. Augustine est loin d'en être la seule victime : Londe détaille dans *La Photographie médicale*, au chapitre « La photographie instantanée » des expériences menées sur les femmes internées. Selon lui, « On sait que chez les hystériques tout bruit violent et inattendu provoque la catalepsie » : tout naturellement, il explique que des patientes, sous prétexte d'une séance de photographie, sont amenées devant l'appareil ; on leur fait subir à cet instant un soudain coup de gong qui les fait tomber en catalepsie. Les médecins ont alors tout le loisir de faire prendre des poses théâtrales à leurs cobayes inconscientes aux membres raidis, et de photographier leurs « créations » : tout simplement un théâtre non consenti de marionnettes humaines. Londe consacre la suite de ce chapitre aux nombreuses autres expériences menées par les médecins, notamment celles de « faradisation » du visage : il s'agit de soumettre les muscles faciaux de ces patientes toujours inconsciente à des courants électriques, afin de créer des expressions artificielles sur leurs visages (Fig.10).⁵¹ Bien qu'il décrive en détail les phénomènes physiologiques provoqués par ces expériences, et insiste sur l'importance de les consigner par la photographie (« La Photographie interviendra pour garder la trace de ces phénomènes trop peu durables »), il n'en explique aucunement l'intérêt thérapeutique ou même heuristique. On se permet donc de supposer qu'il n'y en a aucun ; et que toutes ces activités revendiquées comme scientifiques ne sont qu'un nouveau prétexte, utilisé

50 · Didi Huberman Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. [5e édition revue, Remaniée et Augmentée], Macula, 2012.

51 · Londe, Albert. *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*. Gauthier-Villars et fils, 1893.



Planche XXIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).

Figure 9 — Photographie d'Augustine en phase « d'attitude extatique ». Illustration extraite du livre *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*, Paul Regnard, 1878.



Faradisation progressive du muscle frontal chez une hystérique dans la catalepsie. P. 93.

Figure 10 — Photographies d'expériences de faradisation du visage menées sur une patiente de la Salpêtrière. Illustration extraite du livre *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*, Albert Londe, 1893

par un groupe d'hommes bourgeois, pour s'approprier l'image et les corps de femmes pauvres, marginalisées, –malades et/ou traumatisées.

Les images du service photographique de la Salpêtrière, présentées à l'époque comme le triomphe de la science et de la technique sur la folie, nous apparaissent aujourd'hui sous un jour bien plus sombre : elles sont le témoignage des abus, de l'objectification et de la marginalisation qu'un petit groupe en position de pouvoir a fait subir aux malades mentaux, et en particulier aux femmes issues de la classe ouvrière. Augustine, « favorite » de Charcot, en est le parfait exemple : elle subit un nouveau traumatisme en étant sous sa responsabilité. Lors d'une de ces énièmes leçons publiques, où Charcot l'hypnotisait pour l'exhiber devant une large audience, elle reconnaît dans le public son violeur. Elle fait apparemment ce jour-là 154 crises d'hystérie.⁵² Peu de temps après, elle commence à refuser catégoriquement d'être photographiée ou de participer à de nouvelles expériences et perd donc les « faveurs » du Docteur. Cinq ans après le début de son internement, elle finira par s'échapper clandestinement de l'asile, définitivement.

L'héritage le plus reconnu des travaux de Charcot sur l'hystérie est sans doute d'avoir été une source d'inspiration importante pour le jeune Sigmund Freud, et donc d'avoir eu une influence considérable sur la genèse de la psychanalyse. Nous ne nous attarderons pas ici sur la pertinence de cette pseudoscience, autrement que pour souligner les dynamiques hautement sexistes et classistes qui hantent sa conception autant que ses principes. En revanche, ce que ces recherches nous apprennent entre autre, c'est que les malades mentaux ont joué, à leurs dépens, un rôle important dans l'évolution de la technique photographique. Ce sont les contraintes auxquelles Albert Londe a dû faire face pour les photographier qui l'ont poussé à inventer des solutions innovantes, qui se répandront à sa suite dans le domaine : système de déclenchement électrique, éclairage artificiel, appareil réflexe portatif... Ces innovations et le prestige dont il bénéficiera grâce à elles lui permettront de diversifier ses activités photographiques, et notamment d'assister Alphonse Bertillon dans la mise en place de son système d'identification criminelle. Au vu de ces éléments, il nous semble donc assez clair que tous ces pionniers de la photographie se sont mutuellement influencés et ont parfois même directement collaboré, dans le processus de mise en place des usages répressifs de la photographie. En outre, nos recherches mettent en évidence le statut particulier des malades mentaux dans ces dynamiques : ces dernières semblent en effet en avoir été les premières victimes.

52 · Didi Huberman Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. [5e édition revue, Remaniée et Augmentée], Macula, 2012.

PARTIE 2

Documentaire et renouveau contestataire, dans l'ombre des asiles

A - L'omniprésence de l'asile dans la culture et l'imaginaire collectif

Tous les travaux photographiques que nous avons étudiés jusqu'ici ont pour dénominateur commun le cadre, à la fois physique et symbolique, dans lequel ils ont été pensés et réalisés. Ces travaux n'auraient pas pu voir le jour, ou en tout cas pas sous cette forme, sans prendre place au sein de cette fameuse institution appelée asile d'aliénés ou hôpital psychiatrique, selon les époques. A partir du XIX^e siècle, moment de leur propagation dans le monde occidental, ces lieux complexes, qui relèvent à la fois du soin et de l'enfermement, vont s'imposer comme l'espace de référence en ce qui concerne la matérialisation de la folie. Bien sûr, les troubles mentaux existent à tous les niveaux de la société, sous des formes aussi variées que les individus qui composent cette dernière ; mais c'est entre les murs des asiles que vont se concentrer, à partir de l'époque des pionniers de la psychiatrie et de la photographie, l'immense majorité des représentations de la maladie mentale. Que ce soit dans le domaine artistique, culturel ou dans l'imaginaire collectif, la domination de ces établissements va se matérialiser comme une limite iconographique concrète, et contrarier de plus en plus les tentatives de penser d'autres types de représentations pour la folie. L'asile, au fil de son histoire, nous apparaît comme un lieu d'enfermement des malades mentaux autant que de l'image de ceux-là : cette hégémonie représentationnelle va

nécessairement avoir des conséquences sur leur perception par le reste de la société, sur leur place dans celle-ci, et donc sur leurs conditions d'existence.

Commençons par un bref récapitulatif historique. L'asile moderne, comme nous l'avons abordé précédemment, est apparu au XIX^e siècle ; sa création accompagne l'avènement du fameux « traitement moral ».¹ Cette époque correspond à des profonds bouleversements sociétaux qui amènent de nombreux changements de paradigmes. Les avancées rapides des sciences, et en particulier de la médecine, ainsi que le succès de la philosophie positiviste, amènent les intellectuels à postuler que, dans la majorité des cas, la folie est un phénomène curable. Le fait de médicaliser ce phénomène, qui jusque-là relevait plutôt de la philosophie ou de la religion, permet alors aux pouvoirs occidentaux de faire d'une pierre deux coups. Ils vont entreprendre de créer un vaste réseau d'établissements entièrement dédiés à la prise en charge des aliénés, dans une optique autant de santé publique que de maintien de l'ordre : faire sortir ces dernières de l'espace public permet en effet de « nettoyer » les rues des villes européennes, à l'heure du triomphe de la société industrielle.

Cependant, le projet des asiles n'est pas d'offrir aux malades un accompagnement et des soins individuels, qui permettraient d'avancer vers une guérison selon les termes et les particularités de chacun. Les fous et les folles, pour les médecins du XIX^e siècle, sont une foule plus ou moins uniforme de déviantes qu'il convient de ramener à « la » raison. Selon Jean-Étienne Esquirol, considéré comme le fondateur des institutions psychiatriques françaises, la prise en charge d'un aliéné doit passer par le fait de « dominer et diriger ses passions ». Son élève François Leuret, lui aussi psychiatre influent de son temps, considère que « les aliénés sont des hommes qui se trompent ».² Les pratiques « thérapeutiques » mises en place au sein des asiles sont donc entièrement collectives et normalisées ; cette idéologie attend des soignantes qu'ils se placent dans une démarche active et énergique pour chasser la maladie de leurs patientes, ou à défaut la garder sous contrôle. S'intéresser aux problématiques spécifiques et aux besoins réels de chaque malade est hors de propos, et de toute manière matériellement impossible, en raison de la croissance démesurée du nombre de personnes internées : tout au long du XIX^e siècle en France, on dénombre en moyenne un médecin pour entre 400 et 500 malades internés.³

1 · Quétel Claude. *Images de la folie*. Gallimard, 2010.

2 · *Ibid.*

3 · Postel Jacques et Quétel Claude. *Nouvelle histoire de la psychiatrie*. Dunod, 2012.

En fait, tant que domine l'idéologie de l'internement et du « traitement moral », le nombre de résident·es enfermés dans les asiles ne cesse jamais d'augmenter : en 1851 on compte autour de 21000 internements, soit environ un pour 1700 français·es. Au pic absolu de la population asilaire, en 1969, ce nombre est passé à un interne pour 420 français : 119000 personnes s'entassent dans les hôpitaux psychiatriques cette année-là.⁴ De plus, si on continue de se pencher sur les statistiques, on découvre que pour le XIX^e siècle, les taux de guérisons sont extrêmement bas : en cumulant les patient·es « sortis guéris » et ceux « sortis améliorés », selon la terminologie médicale, on arrive à un total de moins de dix pour cent de l'ensemble des personnes internées. C'est même inférieur au taux de mortalité au sein des asiles qui se situe entre dix et onze pour cent des malades pour chaque année.⁵ Ces chiffres qui concernent la France sont comparables dans le reste des pays occidentaux ; ils sont décrits par les psychiatres de l'époque comme un phénomène de chronicité de la maladie mentale, l'asile se montrant incapable de guérir celle-ci de manière fiable.

Il s'agit là d'un constat d'échec pour l'institution asilaire : le principe humaniste et bien-pensant de la curabilité de la folie, d'où elle tire son origine, s'est heurté à la réalité d'un milieu aux tendances carcérales, où l'exercice de la « médecine » se fait avant tout à travers la discipline, l'intimidation et le travail.⁶ Cette idéologie répressive, à l'antipode des besoins spécifiques d'une population marginalisée et fragile, est de plus aggravée par la surpopulation des établissements et leur manque de moyens financiers et humains, qui rendent les conditions de vie encore plus terribles pour les malades. Cet échec concret des asiles à apporter des réponses pertinentes aux problématiques liées aux maladies mentales est manifeste dès la fin du XIX^e siècle. Cependant cette institution va subsister longtemps comme la seule réponse de la médecine occidentale à cette question de santé publique. Il va falloir attendre la fin des années 60 avant qu'elle soit réellement remise en question dans le débat public : cette période correspond à un moment de remise en question globale du fonctionnement économique et socio-politique de l'occident, et la question de la prise en charge des malades mentaux est à nouveau largement soulevée. On assiste alors à la naissance de l'antipsychiatrie moderne, un mouvement qui remet profondément en cause les hôpitaux psychiatriques, et les dénonce comme un environnement néfaste et répressif. En parallèle, la pharmacopée progresse rapidement : les premiers médicaments psychotropes réellement efficaces commencent à apparaître, ce qui ouvre de nouvelles possibilités de thérapies psychiatriques. Ces phénomènes poussent les gouvernements

4 · Quételet Claude. *Images de la folie*. Gallimard, 2010.

5 · Postel Jacques et Quételet Claude. *Nouvelle histoire de la psychiatrie*. Dunod, 2012.

6 · *Ibid.*

à abandonner progressivement une institution obsolète et coûteuse, et les hôpitaux se dépeuplent et ferment leurs portes au fil des années.⁷

Toujours est-il que, malgré les quelques décennies s'étant écoulées depuis l'abandon progressif de l'hôpital psychiatrique comme espace prédominant de matérialisation des maladies mentales, il continue encore aujourd'hui d'exercer son influence sur les représentations artistiques et culturelles de ces dernières. Nous allons, pour étudier l'état des représentations de la psychiatrie dans l'imaginaire collectif, prendre l'exemple du cinéma. Celui-ci, par sa portée culturelle, est particulièrement influent sur la perception de la folie et des malades mentaux. Cette influence a évidemment de réels enjeux, puisque la façon dont les malades sont considérés et traités dépend fortement de l'image que la société a d'eux. En particulier, nous allons voir que la surreprésentation des asiles psychiatriques dans la culture contribue à la perception de ceux-ci comme des victimes passives et impuissantes.⁸ Parmi les œuvres cinématographiques plaçant le thème des troubles mentaux au centre de leur intrigue, nous allons nous attarder sur *Vol au-dessus d'un nid de Coucou* de Miloš Forman et *Shutter Island* de Martin Scorsese. Ces deux films, qui sont adaptés de romans, ont en commun de se dérouler au sein d'asiles psychiatriques où les patientes sont coupés du monde extérieur. Le premier est sorti en 1975, à une période où l'antipsychiatrie gagnait en popularité et où les institutions psychiatriques commençaient à être fortement remises en question ; le film se fait l'écho de ces débats, en opposant le désir de liberté de son protagoniste à une équipe médicale aux méthodes inhumaines et répressives. Ce film fut un immense succès commercial et critique, et a profondément marqué l'imaginaire collectif. Elevé au statut de film culte, il est devenu l'une des principales références de représentation des troubles mentaux au cinéma, et a durablement étalonné les manières d'aborder cette thématique dans ce médium. *Shutter Island* (2010), bien plus récent, est indéniablement marqué par l'influence de *Vol au-dessus d'un nid de Coucou* : les deux films (et *a fortiori* les deux romans) partagent, en plus de leur cadre, un ressort scénaristique important : ils se terminent sur leur protagoniste subissant une lobotomie imposée par l'autorité médicale. *Shutter Island* est comme son prédécesseur un grand succès commercial et critique ; sa popularité nous permet de constater que l'asile psychiatrique est encore aujourd'hui un cadre privilégié, dès lors qu'il s'agit de mettre en scène la maladie mentale.

7 · Quétel Claude. *Images de la folie*. Gallimard, 2010.

8 · Estingoy, Pierrette. « Les impasses de la psychiatrie à travers le cinéma : Mommy, Vol au-dessus d'un nid de coucou, Shutter Island ». *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, vol. 175, no 1, janvier 2017, p. 62-65.

Dans les deux cas, ces films utilisent le contexte de l'asile psychiatrique et le phénomène des troubles mentaux pour porter des réflexions plus larges : sur la place de l'individu dans le corps social, le combat contre les idéologies oppressantes (notamment dans un contexte de guerre froide), ou encore notre rapport aux images et au réel en tant que spectateur.⁹ Mais en prenant la responsabilité de mettre en scène un sujet aussi sensible et complexe que la maladie mentale, les cinéastes doivent nécessairement assumer une forme de prise de position. Ainsi, ces deux films constituent à différents degrés une mise en évidence des limites et des écarts de la psychiatrie à différents moments de son histoire ; et plus largement une critique de l'instrumentalisation des structures de soin psychiatrique à des fins de contrôle social. *Vol au-dessus d'un nid de Coucou* est principalement axé sur l'idéologie carcérale à l'œuvre dans les hôpitaux psychiatriques américains, dans les années 70 ; c'est un pur produit du contexte politique et socio-culturel de son époque. Randall McMurphy, le personnage principal, est dépeint comme un individu violent et impulsif, en conflit permanent avec l'autorité, mais animé par un esprit de justice et de liberté. On suit son évolution dans une institution psychiatrique répressive, où la préoccupation principale des équipes médicales est de maintenir les patientes sous contrôle. Notons que McMurphy, bien qu'interné, est « sain d'esprit » : il feint la maladie mentale afin d'échapper à une peine de prison. Les autres personnages se divisent principalement entre l'équipe médicale, incarnation de l'ordre et de l'autorité ; et les autres patients, victimes passives de leurs maladies et de l'oppression institutionnelle. C'est l'intervention de McMurphy qui bouleversera leur quotidien, et leur permettra de faire l'expérience de la liberté pour la première fois.¹⁰

Miloš Forman livre un film à la trame romancée mais au cadre très réaliste : une partie du tournage a pris place dans les locaux de l'Oregon State Hospital, un réel hôpital psychiatrique à Salem, Oregon. Mais au-delà d'un simple cadre physique, l'hôpital a été pour ce film un lieu de production et de création cinématographique : l'équipe du film, celle de l'hôpital et les patientes ont été encouragés à collaborer durant tout le tournage. Des membres de l'équipe médicale ont travaillé comme consultants, des patientes ont été embauchés comme extras sur des postes de technique ou d'intendance, et les comédien·es ont échangé sur leurs rôles avec les patientes, certaines restant même vivre, le temps du tournage, dans les services de l'hôpital, pour mieux comprendre leurs personnages.¹¹ Tout ceci a été rendu possible par l'autorisa-

9 · Le Toullec, Éric. « La folie à Hollywood : Mankiewicz, Forman, Scorsese ». *Savoirs et clinique*, vol. 14, no 2, 2011, p. 64-75.

10 · *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Réalisé par Forman Milos, United Artists, 1975.

11 · Armstrong, Barbara. « Dean Brooks, Superintendent and Actor, Talks About Cuckoo's Nest ». *Psychiatric Services*, vol. 28, no 1, janvier 1977, p. 46-48

tion de Dean Brooks, le directeur de l'établissement : celui-ci joue d'ailleurs le rôle du superviseur du service dans lequel est interné McMurphy. Dean Brooks était un psychiatre progressiste, ayant travaillé à humaniser les pratiques de son hôpital durant son temps comme directeur. Contrairement à une partie de la communauté psychiatrique américaine, ayant mal reçu le film à sa sortie, il le considérait comme une œuvre importante pour la compréhension des problématiques de santé mentale par le grand public ; et « une allégorie de ce qui arrive au sein de n'importe quel système bureaucratique institutionnel, quel qu'en soit le lieu ou l'époque »¹².

Cette analyse coïncide avec la volonté du réalisateur : Forman, originaire de Tchécoslovaquie, a dû émigrer aux Etats-Unis pour pouvoir continuer à réaliser des films sans subir les pressions et la censure du Parti Communiste au pouvoir. Ainsi, bien que le film se soit inscrit dans le mouvement antipsychiatrique, et ait été perçu comme une dénonciation du maccarthysme, il a été pensé par son réalisateur avant tout comme une métaphore du totalitarisme du bloc de l'Est.¹³ Ceci explique peut-être en partie la mauvaise réception du film par la communauté psychiatrique, qui accuse Forman de dépeindre une vision obsolète des asiles. En effet, le roman duquel est adapté le film est paru en 1962 ; son auteur, Ken Kesey, a travaillé comme garde de nuit dans un hôpital psychiatrique et se sert de son expérience pour écrire une critique acerbe de l'institution, de son idéologie et de ses méthodes, en plein mouvement pour les droits civiques. Cependant, lorsque l'adaptation cinématographique sort en 1975, les conditions de vies des personnes internées se sont quelque peu améliorées ; Forman assume donc de mettre en scène une vision légèrement dépassée de l'asile comme métaphore idéologique. Ainsi, il écrit en 2012 dans le *New York Times* que le roman à l'origine du film n'était pas une fiction pour lui, mais la réalité de son pays d'origine ; il compare le Parti Communiste à « son » infirmière Ratched, l'antagoniste principale du film : une infirmière en cheffe tyrannique, froide et manipulatrice.¹⁴

Shutter Island, bien que fortement influencé par son prédécesseur et ayant des thématiques communes avec celui-ci, est un film d'un genre très différent, proposant une esthétique, une trame et un propos bien particulier. Scorsese s'adonne à un exercice scénaristique et esthétique singulier, en reprenant un mélange d'éléments empruntés à des genres très codifiés : film noir, thriller psychologique sur fond de théorie du complot... Au début du film, l'intrigue semble reposer sur une structure

12 · *Ibid.*

13 · Le Toullec, Éric. « La folie à Hollywood : Mankiewicz, Forman, Scorsese ». *Savoirs et clinique*, vol. 14, no 2, 2011, p. 64-75.

14 · Eisenchteter, Jules. « CineClub: One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975), by Milos Forman ». *Kafkadesk*, 28 mars 2021, <https://kafkadesk.org/2021/03/28/cineclub-one-flew-over-the-cuckoos-nest-1975-by-milos-forman/>.

de mystère policier classique ; avec pour personnage principal un archétype de l'enquêteur « *hard boiled* », aux méthodes expéditives, hanté par un deuil et des traumatismes. Cependant, au fur et à mesure que le spectateur suit ce policier dans sa découverte d'une île sinistre, de l'asile qui s'y trouve, et de ses occupant^{es}, l'action opère une escalade toujours plus paranoïaque et surréaliste. Celle-ci se dénoue lors du retournement de situation final, qui fait reconsidérer aux spectateur^{ices} tout ce à quoi ils viennent d'assister ; et leur fait prendre conscience de la dimension symbolique et préfiguratrice des artifices cinématographiques déployés par le réalisateur.¹⁵ Ici, la question de la folie est utilisée par Scorsese avant tout pour les ressorts scénaristiques qu'elle rend possibles ; et pour sa capacité à déborder sur des thèmes qui lui sont chers, tels que la violence, le deuil, la culpabilité ou la moralité chrétienne. Contrairement à *Vol au-dessus d'un nid de Coucou*, *Shutter Island* n'a pas l'ambition de mettre en scène une représentation réaliste de la folie et de l'asile psychiatrique, qui ne sont pas le cœur de son propos. Scorsese ne prend donc pas position sur ces questions aussi frontalement que Miloš Forman. Cependant, le cinéaste maîtrise visiblement son sujet, puisqu'il situe délibérément l'intrigue de son film en 1954, année de la mise sur le marché du premier médicament neuroleptique aux Etats-Unis.¹⁶

Cette période, dans l'histoire de la psychiatrie américaine, est relativement troublée : elle correspond à un moment d'affrontement entre plusieurs courants médicaux, plusieurs approches de la maladie mentale et de son traitement. Les médicaments psychotropes qui apparaissent alors font rapidement des adeptes parmi les médecins, qui voient en eux une manière plus moderne, humaine et scientifique de soigner les troubles mentaux. *A contrario*, les praticiens fidèles à la tradition psychanalytique se méfient de ce qu'ils considèrent comme une camisole chimique, au fonctionnement encore mal compris. Une troisième école est également très en vogue à ce moment aux Etats-Unis : l'approche « neurochirurgicale » consistant à faire subir aux patient^{es} une lobotomie, c'est-à-dire la destruction d'une partie du lobe frontal. Cette opération barbare pouvant avoir des effets imprévisibles vise principalement à priver le sujet de ses capacités d'action et de décision ; elle a donc l'avantage pour les institutions de pouvoir rendre dociles des individus violents ou difficiles à gérer. Elle est donc très populaire dans les années 50, pratiquée essentiellement sur des femmes, et sera même récompensée du Prix Nobel de médecine de 1949.¹⁷ Le conflit idéologique entre ces différentes conceptions du soin psychique, intégré par Scorsese à son récit, à travers

15 · *Shutter island*. Réalisé par Martin Scorsese, Paramount pictures, 2010.

16 · Le Toullec, Éric. « La folie à Hollywood : Mankiewicz, Forman, Scorsese ». *Savoirs et clinique*, vol. 14, no 2, 2011, p. 64-75.

17 · Estingoy, Pierrette. « Les impasses de la psychiatrie à travers le cinéma : Mommy, Vol au-dessus d'un nid de coucou, Shutter Island ». *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, vol. 175, no 1, janvier 2017, p. 62-65.

la voix des psychiatres de l'hôpital, est sans doute l'élément de celui-ci qui est le plus ancré dans la réalité historique. Dans le film, il se joue sous la forme d'une course : un médecin d'obédience psychanalytique met en place, sans le consentement de son patient, une thérapie grandeur nature sous forme de psychodrame, pour tenter de le guérir de son trouble dissociatif de l'identité, quitte à lui faire revivre douloureusement tous ses traumatismes ; l'alternative en cas d'échec étant la lobotomie voulue par le reste des autorités médicales. Cependant, si l'enjeu est vital pour le patient, il s'agit avant tout pour les psychiatres d'une guerre d'égos dont celui-ci n'est qu'une victime collatérale.¹⁸ Au final Scorsese, comme Forman avant lui, développe dans ce film un propos humaniste, engagé contre l'oppression institutionnelle et certaines dérives idéologiques américaines, mais restant finalement pessimiste sur les chances de l'individu de s'en sortir indemne ; ces positions allant au-delà de la seule question de la psychiatrie.

Si l'on revient à la figure de l'asile psychiatrique dans le paysage culturel, on voit donc que ses représentations les plus populaires, notamment au cinéma, sont très critiques envers cette institution et sa dimension oppressive. Cependant, il serait hâtif d'affirmer que ces représentations ont un effet bénéfique sur la façon dont les malades eux-mêmes sont perçus par le grand public. Dans *Vol au-dessus d'un nid de Coucou*, le personnage principal, qui rentre en conflit avec l'institution et ouvre un espace de liberté aux autres patients, ne fait que feindre la maladie mentale : les « vrais » malades, eux, sont dépeints comme parfaitement passifs. McMurphy s'étonne même, dans une scène, d'apprendre que la grande majorité d'entre eux ne sont pas hospitalisés sous contrainte et peuvent quitter l'établissement dès qu'ils le souhaitent, et il leur reproche leur couardise. Au contraire, dans *Shutter Island*, c'est la maladie mentale du personnage principal qui le rend extrêmement dangereux pour tous ceux qui l'entourent, et conduit l'institution à envisager de le lobotomiser. On voit apparaître ici deux des clichés généralement associés aux malades mentaux dans la culture : le fou dangereux aux comportements violents, et le simple d'esprit, victime passive de la société. Ces représentations essentialisantes, qui ne correspondent évidemment pas à la diversité et à la complexité des maladies psychiques, ont dans les deux cas pour effet de réduire les malades à leurs troubles : leur personnalité disparaît totalement et ils ne sont plus définis que par leur maladie. Cette vision réductrice est dommageable à plusieurs égards, puisqu'elle retire au sujet son autonomie et le soumet à l'apparente fatalité de sa condition.¹⁹

18 · *Ibid.*

19 · Thieron, Catherine. « Le trouble pop ». *Centre Franco Basaglia*, 3 août 2022, <https://www.psychiatries.be/reconnaissance-et-emancipation/le-trouble-pop/>.

De plus, l'utilisation répétée de l'asile psychiatrique comme cadre des intrigues dans la fiction finit par nous empêcher de nous représenter la maladie mentale en dehors de celui-ci, alors même que les malades ne sont hospitalisés que pour une infime proportion, et présentés dans tous les milieux et à tous les niveaux de la société. Cette réduction d'une question aussi vaste à un seul lieu d'enfermement résulte en une ostracisation des malades, qui ne sont considérés qu'à travers leur altérité et leur extériorité au monde social. Le fait de représenter systématiquement l'asile comme un lieu étrange, inquiétant voire dangereux n'aide en rien puisqu'il ne permet ni identification ni empathie envers ses occupants.²⁰ Ces problématiques ne se cantonnent évidemment pas aux domaines culturel et médiatique : toutes ces représentations ont des effets bien réels sur la perception des troubles mentaux et des malades par le grand public, documentés notamment par une étude de 2005 publiée par l'Université de Melbourne. Ce phénomène de stigmatisation a des conséquences très concrètes sur les malades, puisqu'elle impacte négativement leur image de soi et peut même les dissuader de rechercher l'assistance dont ils auraient besoin.²¹ Ainsi, la critique nécessaire des institutions psychiatriques dans les œuvres culturelles et les médias, qui a pris son essor dans les années 70 mais se poursuit encore aujourd'hui, est à double tranchant. Il nous semble très important de continuer à interroger les représentations de la maladie mentale, et en particulier des asiles, dans le champ de l'imaginaire, et d'œuvrer à en construire de plus justes et pertinentes dans l'intérêt des malades. Ce qui va maintenant nous intéresser, pour en revenir à nos intérêts artistiques, va être de déterminer si ces réflexions s'étendent également au domaine de la photographie.

B - Les documentaristes, militants de l'antipsychiatrie ?

Au cours du tournage de *Vol au-dessus d'un nid de Coucou* dans les locaux de l'Oregon State Hospital, un magazine désireux de publier un article sur le sujet envoya la photographe Mary Ellen Mark réaliser des images des comédierles et décors (Fig.11). A cette occasion, celle-ci se familiarisa avec l'environnement si particulier de l'hôpital psychiatrique, et fit la rencontre d'une partie de ses occupants : les patientes du bloc 81, un pavillon sécurisé destiné à accueillir les femmes considérées comme dangereuses pour elles-mêmes ou pour autrui. Ces femmes gardées sous

20 · Absil, Marie. « L'imaginaire et la psychiatrie ». *Centre Franco Basaglia*, 28 juin 2015, <https://www.psychiatries.be/reconnaissance-et-emancipation/limaginaire-et-la-psychiatrie/>.

21 · Pirkis, Jane, et al. *A review of the literature regarding fictional film and television portrayals of mental illness*. University of Melbourne, 2005.



Figure 11 – The Cast of One Flew Over the Cuckoo's Nest Posing. Oregon State Hospital, Salem, Oregon, 1974. Photographie tirée du livre Mary Ellen Mark : on the Portrait and the Moment, Mary Ellen Mark

haute surveillance firent forte impression sur la photographe, qui décida alors d'en faire le sujet de son premier travail photographique approfondi. Pendant une année entière, elle va insister auprès de Dean Brooks, le directeur de l'hôpital que nous évoquions dans le chapitre précédent, pour qu'il lui accorde un accès libre au bloc 81 et à ses occupantes.²² Lorsque ce dernier finit par accepter, elle part y vivre durant 36 jours sans interruption, accompagnée de sa collaboratrice, l'écrivaine et thérapeute Karen Folger Jacobs. Leur travail sera restitué sous la forme d'un livre paru en 1979, nommé *Ward 81*. Celui-ci contient les photographies prises par Mary Ellen Mark, ainsi que les écrits de Karen Folger Jacobs, qui raconte leur séjour et retransmet les témoignages des patientes.²³

Ce livre est l'une des instances les plus représentatives de l'effervescence qui, depuis plusieurs années avant sa publication, anime le monde du documentaire autour des représentations de la maladie mentale. Mary Ellen Mark fait partie d'une génération de photographes qui, en ayant commencé à exercer dans les années 60, ont été nombreuses à s'investir dans les mouvements contestataires qui secouent alors l'occident. Dans ce contexte, Mark va exercer son travail de photographe d'une manière socialement consciente et engagée ; elle accorde un intérêt particulier à la représentation des personnes en marge de la société patriarcale et capitaliste, qui restent généralement invisibles dans le champ culturel et médiatique. C'est par conviction, et par empathie, qu'elle entreprend de réaliser ce reportage au pavillon 81. D'une part, son histoire familiale a été marquée par les problèmes de santé mentale de son père, qui a connu les internements à répétition.²⁴ D'autre part, elle et Karen Folger Jacobs sont mues par une profonde sororité envers les femmes internées dans cet hôpital, avec lesquelles elles vont se lier. Le texte du livre, qui leur est dédié, se conclue ainsi : « Nous nous sommes identifiées avec les forces et les faiblesses de ces femmes que nous en sommes venues à aimer, nos sœurs adoptives. Elles sont les femmes que nous aurions pu être, que nous pourrions bien un jour devenir ».²⁵

Conscientes de la portée de leur témoignage et de l'effet que sa diffusion pourrait avoir sur ces femmes, Mark et Folger Jacobs prennent en considération l'aspect éthique de leur démarche : le consentement des participantes est systématiquement

22 · Mark, Mary Ellen, et Laurie Rae Baxter. *Mary Ellen Mark on the Portrait and the Moment*. First edition, Aperture, 2015.

23 · Mark, Mary Ellen, et Karen Folger Jacobs. *Ward 81*. Simon and Schuster, 1979.

24 · Gerhardt, Robert E. « Les femmes du bloc 81 ». *Blind Magazine*, 2 mai 2023, <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/les-femmes-du-bloc-81/>.

25 · Mark, Mary Ellen, et Karen Folger Jacobs. *Ward 81*. Simon and Schuster, 1979.

recueilli au préalable, et elles ont la possibilité de choisir des noms d'emprunts.²⁶ Mark expliquera plus tard que ce travail lui a appris l'importance de connaître et de respecter les limites de ses sujets ; elle insiste également le rôle essentiel de la relation de confiance qu'elle avait construit avec les femmes du bloc.²⁷ Les deux documentaristes n'omettent pas d'appliquer une grille de lecture féministe à leur travail, en dénonçant l'insalubrité des locaux, et l'absence de réels soins et d'accompagnement psychiatrique, que subissent ces femmes en contraste aux occupants des pavillons masculins. En publiant ces témoignages textuels et photographiques engagés, et en s'attachant à représenter des femmes marginalisées *pour* et *avec* elles, Mark et Folger Jacobs assument une position résolument politique, loin de la traditionnelle objectivité du documentaire. Et il s'avère que ce parti-pris, du point de vue du progrès social, est d'une certaine efficacité : *Ward 81*, en portant une représentation à la fois sensible, intimiste et dénonciatrice d'un espace habituellement caché au public, participe à l'effort d'humanisation et de déstigmatisation des malades mentaux. La portée de cet effort ne se limite heureusement pas au champ de l'art, puisqu'en 1977, avant même la publication du livre, le témoignage de Folger Jacobs, appuyé par les photographies de Mark, va pousser les membres de la Commission présidentielle américaine sur la santé mentale à prendre des mesures concrètes afin d'améliorer la situation des patientes dans les hôpitaux psychiatriques du pays.²⁸

Pour comprendre l'importance de cet ouvrage, autant pour la photographie que pour l'émancipation des malades mentaux, il faut se pencher sur son contexte historique. La période entre les années 60 et les années 80 constitue un moment charnière de l'histoire politique et culturelle occidentale, puisque c'est à cette période que prend place la première profonde remise en question de l'hégémonie capitaliste depuis l'après-guerre. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce nouveau contestataire se traduit notamment par une défiance grandissante envers les institutions psychiatriques. Les milieux de la philosophie et de la sociologie, qui avaient longtemps délaissé la question des troubles mentaux au profit de la médecine, s'emparent à nouveau du sujet, avec notamment Michel Foucault : son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), devient une référence incontournable. Il est l'un des premiers intellectuels contemporains à remettre complètement en question la notion de maladie mentale, en mettant en évidence, données historiques à l'appui, la dimension

26 · Gerhardt, Robert E. « Les femmes du bloc 81 ». *Blind Magazine*, 2 mai 2023, <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/les-femmes-du-bloc-81/>.

27 · Mark, Mary Ellen, et Laurie Rae Baxter. *Mary Ellen Mark on the Portrait and the Moment*. First edition, Aperture, 2015.

28 · Gerhardt, Robert E. « Les femmes du bloc 81 ». *Blind Magazine*, 2 mai 2023, <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/les-femmes-du-bloc-81/>.

socio-culturelle de la folie ; et à dénoncer la psychiatrie en tant qu'instrument de pouvoir et de contrainte. Evidemment très mal reçu parmi les psychiatres conservateurs, ce livre va devenir l'une des bases théoriques du mouvement antipsychiatrique alors en plein essor.²⁹ Ce mouvement progressiste, qui rassemble aussi bien des professionnelles du soin psychiatrique que des malades, leurs proches ou de simples militant·es, défend une autre vision des troubles mentaux. Plutôt que de considérer ceux-ci comme un phénomène biomédical prenant sa source dans l'inconscient, ou les dérèglements neurochimiques du cerveau, l'antipsychiatrie soutient qu'ils sont un phénomène socio-culturel, le résultat des dysfonctionnements de notre structure sociale patriarcale et capitaliste.³⁰

Comme nous l'avons vu avec l'exemple du cinéma à travers *Vol au-dessus d'un nid de Coucou*, l'une des batailles contre les institutions psychiatriques traditionnelles se déroule dans le champ de la culture populaire. Le terme de bataille n'est pas une hyperbole, puisque les structures de pouvoir en place vont activement s'opposer à cette contestation culturelle. Sam Fuller, le réalisateur de *Shock Corridor* (1963), premier film d'Hollywood s'attaquant aux dérivés des asiles psychiatriques, s'est ainsi heurté à la censure des autorités cinématographiques : « Au début de *Shock Corridor*, je voulais montrer [...] des hommes et des femmes nus, enchaînés ensemble à des bancs dans un long couloir, assis dans leurs propres souillures [...] Le comité de censure d'Hollywood m'en a refusé la permission. Je leur ai alors fourni des photographies prises dans plusieurs institutions psychiatriques, prouvant que ce n'était pas une invention, mais ils ont maintenu leur refus. » Fuller était entièrement conscient de la nature subversive des images qu'il voulait montrer au public, puisqu'en tant que vétéran de la seconde guerre mondiale, il avait participé à la libération d'un camp de concentration tchécoslovaque. Le parallèle avec le traitement que réservait à une partie de sa population le « monde libre » autoproclamé ne lui échappait certainement pas, d'où sa volonté de dénonciation.³¹

Le champ de la photographie est tout autant traversé par les grands changements de paradigmes qui ont lieu à cette époque. Dans son ouvrage *La photographie document en action* (2021), Sandrine Ferret livre une analyse détaillée des bouleversements qui secouent les pratiques de photographie documentaire et journalistique autour des années 70. Avant cela, la Guerre d'Espagne puis la Seconde Guerre mondiale

29 · Halpern, Catherine. « Histoire de la folie à l'âge classique ». *Pensées rebelles*, Éditions Sciences Humaines, 2013, p. 41-46.

30 · O'Rawe, Des. « The politics of observation: documentary film and radical psychiatry ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, no 1, janvier 2019.

31 · *Ibid.*

ont vu apparaître, notamment *via* la figure emblématique de Robert Capa, le mythe du photoreporter comme héros de guerre ; figure masculine et virile qui risque son intégrité physique pour diffuser l'information, à travers une iconographie qui se veut indépendante et objective. Après-guerre, ce modèle se répand à toute la presse occidentale avec la création d'agences de presse comme Magnum ou Gamma, qui alimentent des publications au succès croissant tels que *Life* ou *Paris Match*. Tout cet écosystème représentationnel repose sur la notion clé de *l'instant décisif*. Selon Sandrine Ferret, ce concept « renvoie dans ce cadre à la présence active du photographe sur les lieux, il témoigne de sa rencontre avec l'évènement, à ce titre il a force de vérité. Dans le même temps, il induit que l'auteur, bien que pris dans le chaos, compose sa photographie à l'instant même où il la prend »³². A une époque marquée à la fois par les tensions croissantes entre le bloc de l'Est et les puissances occidentales, et les nombreuses guerres décoloniales auxquelles font face ces dernières, ce mode de fonctionnement permet à la presse libérale de mettre en avant une façade d'objectivité : le photoreporter est censé être parfaitement indépendant et dénué de tout positionnement politique. Sandrine Ferret démontre dans son ouvrage l'imposture de cette prétendue neutralité, en évoquant notamment le fonctionnement des agences et de la presse. Pour un sujet donné, parmi les centaines de photographies envoyées par les photographes qu'elles emploient, elles n'en sélectionnent que quelques-unes, selon des critères très précis. Ces photos seront ensuite recadrées et légendées pour leur publication, avec l'objectif de diffuser une imagerie qui soit la plus spectaculaire possible. Pas de neutralité ici, la photographie intervient avant tout pour conforter le point de vue ethnocentré de l'occident sur les évènements mondiaux.³³

A partir de la fin des années 60, ce statu quo commence donc à être remis en question par un nombre croissant de photographes aux parcours divers. Aux États-Unis, Allan Sekula va commencer à produire, en plus d'un corpus artistique très riche, de nombreux textes très critiques sur le medium photographique dans la société capitaliste. Nous avons déjà évoqué *Le Corps et l'archive* où il met notamment en évidence le rôle de la photographie dans le développement des techniques de surveillance et de contrôle social. Dans un autre texte de 1974, *Sur l'invention du sens dans la photographie*, il s'attaque à la croyance que celle-ci constituerait un langage universel, capable de produire du discours en dehors de tout contexte politique ou culturel. Selon lui, cette croyance relève d'une supercherie, qui permet à la société capitaliste moderne de se servir de ses propres organes culturels, artistiques et médiatiques, pour construire

32 · Ferret Sandrine. *La photographie document en action: expériences et histoires*. Presses universitaires de Rennes, 2021.

33 · *Ibid.*

elle-même sa propre mythologie ; « l'objectivité » de la représentation photographique lui donnant le pouvoir de s'auto-légitimer.³⁴ Sekula, par son travail iconographique et textuel, va donc entreprendre de revisiter l'histoire du médium et de redéfinir le « langage » photographique en identifiant clairement ses limites, et en intégrant à sa grille de lecture les données historiques, politiques et économiques liées à chaque image. Ce faisant, il s'oppose au formalisme de la tradition documentariste américaine, et affirme que les photographes ont la possibilité et la responsabilité d'utiliser leur pratique pour critiquer les systèmes d'oppression, pour analyser et déconstruire les modes de fonctionnement du capitalisme mondialisé.³⁵

En France, le photographe et cinéaste Raymond Depardon entame également à cette période de profonds changements idéologiques et méthodologiques sur son propre travail. Depardon était jusque-là très impliqué dans le milieu du photoreportage à l'européenne, dans la lignée de Robert Capa ou Henri-Cartier Bresson : cette école qui repose sur le fameux « instant décisif ». En 1966, il avait fait partie des membres fondateurs de l'agence Gamma, accompagné notamment de son collègue et ami Gilles Caron. Les deux photographes ont réalisé ensemble plusieurs reportages largement diffusés, sur des théâtres d'événements tragiques, notamment lors de la famine du Biafra en 1968, et de la guerre civile du Tchad en 1970, où ils seront capturés par l'armée gouvernementale et retenus prisonniers pendant un mois. Cependant, c'est quelques semaines suite à cette mésaventure que survient l'événement qui va bouleverser la carrière de Depardon : Gilles Caron, arrivé depuis seulement quelques jours au Cambodge pour photographier la guerre civile, disparaît subitement dans une zone sous le contrôle de la guérilla khmer rouge. La mort de son confrère, qui vient s'ajouter aux traumatismes liés aux années passées sur des théâtres de guerre, va pousser Depardon à prendre ses distances avec le photojournalisme de l'instant décisif. Il prend conscience des paradoxes et des excès de son travail de rapporteur d'images extérieur à la réalité de ce qu'il photographie, notamment grâce à un portrait que Gilles Caron avait fait de lui lors de leur expédition au Biafra. On y voit Depardon penché en avant, comme un vautour, en train de photographier un enfant souffrant de malnutrition extrême : une image symptomatique de la dimension prédatrice du photoreportage à l'occidentale.³⁶

34 · Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013. Chap. Sur l'invention du sens dans la photographie.

35 · Ferret Sandrine. *La photographie document en action: expériences et histoires*. Presses universitaires de Rennes, 2021.

36 · *Ibid.*

Prenant conscience de ces problématiques, Depardon entame une prise de recul sur son travail en se retirant dans le cadre rural de la ferme familiale où il a grandi. Alors qu'il pensait y trouver un espace hors du temps, où il pourrait se soustraire au chaos du monde qu'il a tant photographié, Depardon se rend compte que ce milieu, celui du monde paysan, subit tout autant les assauts de l'histoire et de la mondialisation. Seulement, pour témoigner de ces phénomènes par la photographie, le concept d'instant décisif devient complètement obsolète et hors de propos. Il va alors s'inventer une nouvelle posture, qu'il continuera de développer tout au long de sa carrière ; il délaisse progressivement la notion de photojournalisme et ses exigences d'objectivité et d'instantanéité, pour s'intéresser à ses sujets sur des temporalités longues. Il commence à photographier ce qu'il appelle des « moments faibles », étend ses reportages sur la durée, écrit lui-même les textes qui accompagneront ces photos et réalise de plus en plus d'œuvres cinématographiques. Surtout, il sort de la traditionnelle réserve journalistique pour développer une posture d'auteur, en incluant ses réflexions et ses sentiments dans ses œuvres, en assumant la subjectivité de son regard.³⁷ C'est dans ce contexte qu'en 1978, las et épuisé de poursuivre son activité de photographe de guerre et de célébrités, il va se lancer dans un nouveau projet : documenter les conditions de vie dans les hôpitaux psychiatriques italiens, en plein cœur de la révolution médicale et idéologique portée par Franco Basaglia, psychiatre italien et figure de proue du mouvement antipsychiatrique dans son pays.³⁸

Ce projet, qui va s'étendre sur plus de trois ans, commence pour Depardon avec une mission de reportage à l'asile psychiatrique de Trieste, qui est engagé dans une profonde transformation à l'initiative de Basaglia et ses collaborateurs. Depardon photographie les méthodes de soin radicalement novatrices qui y sont expérimentées : celles-ci reposent sur l'ouverture de l'institution au monde extérieur et la mise en place d'un réel dialogue avec les patientes. Cependant, en s'aventurant dans des pavillons plus anciens de l'hôpital, qui renferment toujours des malades « chroniques », il est témoin des traitements inhumains toujours réservés à certaines patientes jugées « incontrôlables ». En particulier, il fait le portrait d'un homme agité, maintenu dans une cage de filets par le personnel médical (Fig 12). Suite à cet événement, Basaglia organise une rencontre, où il lui explique que ce type de patientes sont le produit de l'institution : « C'est l'hôpital psychiatrique qui les a fabriqués », lui dit-il, « je ne peux plus rien faire pour eux ». Basaglia enjoint donc Depardon à poursuivre son travail photographique afin d'alerter le public sur l'ampleur et l'urgence du problème,

37 · *Ibid.*

38 · Guillot, Claire. « Raymond Depardon revisite les asiles italiens ». *Le Monde*, 8 février 2022, p. 22.

en ajoutant « Photographie, sinon on ne va pas nous croire »³⁹. Avec l'appui du psychiatre, le photographe va donc s'affairer durant les années suivantes à documenter la vie au sein de plusieurs hôpitaux psychiatriques à travers l'Italie : à Trieste, mais également sur l'île de San Clemente à Venise, à Turin, Naples ou encore Arezzo. Ce long projet photographique témoigne en quelque sorte du crépuscule des hôpitaux psychiatriques italiens, puisque le mouvement porté par Basaglia et son épouse aboutit en 1978 au vote de la loi 180 : celle-ci a pour objet le démantèlement complet des asiles dans tout le pays, et leur remplacement par des modes de soin alternatifs, en milieu ouvert. Les photographies de Depardon représentent donc les aspects multiples et contradictoires de ces asiles en voie de disparition. On y voit l'insalubrité des bâtiments et leur fonction répressive, mais également leur transformation en des lieux plus ouverts, l'émergence de pratiques démocratiques et communautaires, et la réintégration des malades à la vie citadine en dehors de ces murs (Fig.13). L'ensemble de ces photographies constitue un objet documentaire complexe, multifacette ; en ce qui concerne le travail de Depardon, il confirme un changement de temporalité et un positionnement plus réfléchi en tant que documentariste. Depardon développe ainsi une démarche plus impliquée, plus personnelle, et une prise de recul vis-à-vis de son regard sur les personnes fragiles et marginalisées.⁴⁰ Finalement, en 1980, alors qu'il cherche à se détacher plus distinctement des pratiques photo-journalistiques, Depardon revient pour une des dernières fois dans un asile italien, celui de San Clemente. Accompagné de Sophie Ristelhueber, ils tournent un film documentaire sur les derniers instants de l'asile qui va bientôt fermer ses portes.⁴¹ Intitulé *San Clemente* et sorti en France en 1982, ce film va durablement marquer les esprits comme référence incontournable du documentaire en hôpital psychiatrique ; il constitue d'ailleurs l'une des premières œuvres auxquelles nous nous sommes intéressés dans le cadre du présent mémoire.

En revanche, Raymond Depardon n'est pas le seul photographe à s'être penché sur les profondes transformations du système psychiatrique italien à cette époque. Revenons d'abord en détail sur l'origine de ce processus : le mouvement antipsychiatrique italien qui est sans doute le plus virulent en occident à cette période, dont les principales figures publiques sont les époux Franca Ongaro et Franco Basaglia. Le contexte italien est, jusque dans les années 70, assez particulier en ce qui concerne la santé mentale. Il s'avère que le traitement réservé aux malades mentaux y est encore régi par une loi datant de 1904, renforcée sous le régime fasciste puis conservée

39 · Depardon, Raymond. *Manicomio: la folie recluse*. Steidl Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2013.

40 · Guillot, Claire. « Raymond Depardon revisite les asiles italiens ». *Le Monde*, 8 février 2022, p. 22.

41 · O'Rawe, Des. « The politics of observation: documentary film and radical psychiatry ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, no 1, janvier 2019.



Figure 12 — Photographie d'un homme en cage à l'hôpital psychiatrique de Trieste. Image tirée du livre *Manicomio, la folie recluse*, Raymond Depardon, 1977



Figure 13 — Vie quotidienne de patient-es de l'hôpital psychiatrique de Trieste logés dans des appartements en ville, dans le cadre des expérimentations thérapeutiques de Franco Basaglia. Images tirée du livre *Manicomio, la folie recluse*, Raymond Depardon, 1977

telle quelle après-guerre. Cette loi confère la majorité des responsabilités envers les malades mentaux à la police et la magistrature, plutôt qu'au milieu médical ; il en résulte un système basé plus sur la surveillance et la répression que sur le soin. Les conditions de vie dans les asiles italiens sont donc particulièrement terribles selon les standards de l'Europe de l'ouest.⁴² Basaglia, jeune psychiatre progressiste, découvre la réalité du milieu asilaire italien lors qu'il prend la direction de l'asile de Gorizia au début des années 60. La misère et la violence omniprésentes dans l'institution lui font reconsidérer la psychiatrie, et il prend conscience de son aspect carcéral, qu'il va alors entreprendre d'abolir. Il décide donc de lancer à Gorizia l'élaboration d'un asile nouveau, basé sur l'ouverture au monde extérieur et des pratiques de soin communautaire dans un climat militant. Basaglia écrit également, avec son épouse, des ouvrages où ils exposent leurs thèses qui intègrent la maladie mentale dans une grille de lecture politique et économique. Ils font le lien entre la lutte pour les droits des malades mentaux dans les asiles avec celle des ouvrières exploités dans les usines. Le mouvement antipsychiatrique italien va se fédérer autour de leurs personnalités, et ce militantisme se concrétisera avec la promulgation de la loi 180, qui officialise l'abolition des asiles psychiatriques dans l'ensemble du pays, au profit de méthodes alternatives de soins en milieu ouvert ; un système sans équivalent dans le monde occidental.⁴³

Dans ce processus, qui relève autant, sinon plus, du militantisme que de la médecine, la photographie va jouer un rôle central. Le mouvement porté par les époux Basaglia et leurs soutiens accordait en effet une attention particulière à mener leur combat sur les plans médiatiques et culturels. De forts liens se sont ainsi créés entre les figures du mouvement antipsychiatrique et des photographes, cinéastes ou artistes partageant leur idéologie ; de nombreuses collaborations, très fructueuses pour la réussite du mouvement, en résultèrent. Ces œuvres photographiques, littéraires, cinématographiques ou audiovisuelles, qui relèvent essentiellement de la forme documentaire mais jouent aussi sur le champ de la communication politique, sont considérées comme ayant eu un impact décisif sur l'opinion publique et l'aboutissement de la loi 180. D'après Federica Manzoli, citée par Sarah P. Hill, cette effervescence tient d'une « rencontre entre deux cultures » : d'un côté « Un groupe de photographes militantes, ayant décidé de se servir de leurs appareils pour documenter les institutions psychiatriques sous un angle différent, et de faire de de celles-ci le point central de leurs travail iconographique pour la première fois dans l'histoire » et de l'autre « un groupe de psychiatres ayant réalisé que la communication pourrait jouer un rôle central dans

42 · Postel Jacques et Quételet Claude. *Nouvelle histoire de la psychiatrie*. Dunod, 2012.

43 · *Ibid.*

leur tentative de changer l'opinion publique sur la maladie mentale ».44 L'un des plus fameux exemples de cette collaboration est le livre photographique *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* (« Mourir de sa classe. La condition asilaire photographiée par Carla Cerati et Gianni Berengo Gardin »), plus souvent abrégé par *Morire di classe*, publié en 1969.

Ce livre est le résultat d'une commande des époux Basaglia qui, en 1968, chargent les photographes Carla Cerati et Gianni Berengo Gardin de documenter les conditions de vie dans l'asile de Gorizia, puis de ceux de Florence et de Colorno, près de Parme. Cependant, l'objectif des Basaglias et de leurs collaborateurs n'est pas de produire un travail documentaire témoignant des progrès déjà en cours, notamment dans l'asile de Gorizia dirigé par Franco Basaglia. Leur but est davantage de publier un ouvrage radicalement militant, capable de marquer profondément son public et de diffuser ce message urgent et direct : *Il faut abolir les asiles*. Le design du livre, très novateur, est à la hauteur de l'audace de son message. Avec une mise en page assez conceptuelle, il mélange des photographies ni attribuées, ni légendées, à de nombreux textes d'écrivains et d'intellectuelles progressistes comme Michel Foucault, Frantz Fanon ou Primo Levi. Les photographies, dont la sélection fut décidée avant tout par les Basaglias, montrent principalement deux réalités inhérentes à l'asile : d'une part, l'architecture répressive, faite de portes verrouillées, de barreaux, de grillages, de hauts murs et de cours bétonnées ; d'autre part, les corps des personnes internées, portant tous les stigmates de la misère et de la souffrance causée par l'institution et ses règles (Fig 14).45 Cette interaction entre textes et photographies permet aux Basaglias de mettre en avant leurs théories et leurs convictions : l'analyse de l'asile comme un « institution totale » au sens foucauldien, l'impact à long terme de celle-ci sur la vie des patientes, et surtout l'idée que cette institution fait partie intégrante des rouages de la société capitaliste : les aliénés sont considérés et traités comme tels en raison de leur statut social. Cela signifie que la lutte ne peut pas s'arrêter aux portes des asiles, puisque le capitalisme exploite et marginalise à tous les niveaux : pour une véritable libération, l'abolition des asiles doit devenir l'une des nombreuses composantes d'un changement radical de la société.46

Cerati et Berengo Gardin, en travaillant sur ce projet, étaient parfaitement conscients de ses enjeux et du caractère provocateur et militant de la démarche. Ils

44 · Hill, Sarah P. « Insult to Injury? Women and Mental Disorder in Italian Photography and Visual Culture ». *Violence Against Women*, mars 2023.

45 · Foot, John. « Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook *Morire di Classe* (1969) ». *History of Psychiatry*, vol. 26, no 1, mars 2015, p. 19-35.

46 · *Ibid.*



Figure 14 — Photographie tirée du livre *Morire di Classe*, Carla Cerati et Gianni Berengo Gardin, 1968



Figure 15 — Policier s'appêtant à asséner un coup de matraque au photographe, lors d'une manifestation à Venise. Photographie tirée du livre *Morire di Classe*, Gianni Berengo Gardin, 1968

adhérait aux thèses des Basaglias et étaient mues par la volonté de se servir concrètement de leur pratique artistique comme un outil politique. Leur philosophie de se servir de la photographie, et plus largement de la forme documentaire, comme agent de transformation sociale était affirmée : d'après Cerati, « Certaines formes de communication, tel qu'un reportage sur les hôpitaux psychiatriques, sont socialement importantes ; d'autres pas »⁴⁷. Cependant, leur confiance dans l'outil photographique, à l'inverse des médecins photographes du XIX^e siècle, n'était pas aveugle : ils étaient conscients des limites de leur médium et leur démarche était réfléchie en conséquence. Berengo Gardin a évoqué la difficulté de ce travail, consistant à « réussir à éviter de représenter la maladie, mais à la place de montrer les conditions de vie des patientes » pour « ne pas atteindre à leur dignité ». Les photographes s'efforçaient donc d'être dans l'échange avec les patientes : dans les asiles où cela leur était permis, ils organisaient des rencontres afin de leur expliquer leur démarche et de recueillir leur consentement à être photographié. Malgré ces précautions, Cerati explique avoir ressenti sur ce projet, pour la première fois, les limites de son appareil : « c'était impossible de capturer de manière efficace les répétitions gestuelles obsessionnelles, les voix, les lamentations des patientes... » tout en insistant sur la puissance des photographies, par rapport à la pauvreté des banales images télévisuelles.⁴⁸

La réception du livre lors de sa publication, et son influence dans la prise de conscience du problème des asiles et la réussite du mouvement antipsychiatrique italien, semblent donner raison à Carla Cerati. D'après elle et Berengo Gardin, *Morire di classe* a profondément marqué l'opinion publique, en la confrontant pour la première fois avec la réalité des asiles d'une manière aussi directe et brutale. Ce constat est partagé par plusieurs auteurs qui affirment que le livre, au centre de la stratégie de communication des Basaglias, a joué un rôle important dans le processus ayant abouti à la promulgation de la loi 180 ; ce rôle ayant d'ailleurs pris des formes variées, puisque le matériau de base fut repris sur d'autres supports de propagande.⁴⁹ Il semble donc que le potentiel de la photographie comme un outil politique ait été à la hauteur des ambitions des photographes. Cependant, la portée de cet ouvrage s'est étendue au-delà de la seule question psychiatrique, en ouvrant la photographie en elle-même à de nouvelles possibilités. Tout d'abord, son statut de premier grand documentaire au sein des hôpitaux psychiatriques modernes est à l'origine d'une grande vague de photographie asilaire qui s'étendra jusqu'aux années 80 ; Berengo Gardin et Cerati sont à

47 · *Ibid.*

48 · *Ibid.*

49 · *Ibid.*

ce titre crédités d'avoir « créé un genre tout entier »⁵⁰. Cette pratique de documenter la réalité des asiles dans une démarche militante fut en effet reprise par nombre de photographes à travers le monde, ouvrant la voie aux travaux de Raymond Depardon et Mary Ellen Mark que nous avons évoqués. D'ailleurs, les questions abordées par ce livre dépassent le seul cadre de la psychiatrie, que ce soit dans sa forme ou son contenu : il introduit notamment des formes éditoriales révolutionnaires, en refusant de soumettre son contenu au copyright et à une autorité intellectuelle ou artistique quelconque ; en cela il constitue un véritable objet contre-culturel. De plus, certaines photographies témoignent d'autres problématiques sociales, en les mettant en parallèle avec les asiles, notamment la photographie d'un policier anti-émeute en train d'asséner un coup de matraque au photographe (Berengo Gardin en aura le doigt fracturé, Fig.15), lors d'une manifestation à Venise. Ces images font du livre un objet contestataire complètement intégré dans l'atmosphère révolutionnaire de la fin des années 60.⁵¹

Pour finir, on peut avancer que *Morire di classe* marque en quelque sorte un tournant dans l'histoire de la photographie documentaire et sociale. Dans une analyse qui, encore une fois, peut être mise en lien avec les thèses d'Allan Sekula, Sarah P. Hill explique ce basculement. D'après elle, Basaglia, en faisant de la photographie l'alliée de son militantisme, la fait enfin sortir de son rôle d'outil de répression et de catégorisation sociale, utilisé par le pouvoir pour définir et cataloguer les formes de déviance dans un but de contrôle social. A la place, grâce aux travaux de photographes politisées, conscientes du pouvoir de leur médium autant que de ses travers, elle devient un outil de lutte à part entière. Plutôt que d'essentialiser et de stigmatiser, elle permet de diriger le regard du public vers des espaces délibérément écartés des modes de représentations dominants. Ce faisant, elle prend une part active au démantèlement des institutions qui l'utilisaient auparavant comme outil répressif.⁵²

C - Les limites de la photographie entre quatre murs

Nous adhérons dans une certaine mesure avec les réflexions qui concluent le chapitre précédent. Il nous semble en effet pertinent d'associer l'engagement des

50 · *Ibid.*

51 · *Ibid.*

52 · Hill, Sarah P. « Insult to Injury? Women and Mental Disorder in Italian Photography and Visual Culture ». *Violence Against Women*, mars 2023.

documentaristes contre les institutions psychiatriques avec une pratique véritablement militante de la photographie, qui se détache du rôle historiquement répressif de celle-ci. Cependant, il nous apparaît nécessaire d'interroger la façon dont ces divers travaux photographiques ont été menés, discutés et diffusés, et notamment de revenir sur le phénomène qui nous préoccupait déjà dans le domaine de la culture populaire : l'hégémonie de l'hôpital psychiatrique comme cadre de représentation. La production documentaire de cette période, en confinant la grande majorité des images des troubles mentaux à l'intérieur des murs des asiles, va nécessairement limiter les possibilités de représentation de ces mêmes troubles ; et *a fortiori* des personnes qui en sont victimes. Les photographes et cinéastes ayant travaillé sur ces problématiques se retrouvent ainsi dans une position ambivalente. D'une part, ils produisent une iconographie à charge contre les institutions psychiatriques, leur rôle dans la société capitaliste, leur fonction aliénante et répressive, et les atteintes aux droits fondamentaux dont elles se rendent coupables ; et cette démarche porte ses fruits puisqu'elle contribue à la remise en question et au démantèlement desdites institutions. Mais d'autre part, en faisant ce travail, ils prennent le risque de diffuser des images qui entérinent la stigmatisation des malades mentaux, en persistant à les représenter par le prisme de leur altérité.

Notre volonté première est d'investiguer les représentations photographiques de la maladie mentale pour mettre en lumière leur degré de justesse et de pertinence vis-à-vis de leur sujet ; mais aussi la place qu'elles occupent dans un processus d'émancipation des malades. Ce postulat nécessite un degré d'engagement politique élevé, mais également une approche sensible particulièrement délicate, d'autant plus pour des artistes relativement étrangères à ces questions. Au regard de ces éléments, l'analyse de ces œuvres photographiques et filmiques, autant documentaires qu'engagées, nous apparaît en demi-teinte. Le premier élément que nous constatons dans ce sens est la dimension trop souvent misérabiliste de ces photographies : en représentant les malades uniquement selon leur condition passive, dans une position de victime autant de leur maladie que de l'institution, ces images échouent à humaniser leurs sujets. Cette critique a notamment été formulée par certains auteurs au sujet du livre *Morire di classe*. En tant que projet politique, la démarche des époux Basaglia, qui ont pensé ce livre, et de Cerati et Berengo Gardin qui l'ont élaboré, nous semble irréprochable ; particulièrement au vu du contexte d'urgence médico-sociale où il a vu le jour. Cependant, leur volonté de publier une sorte de bombe médiatique, qui puisse à la fois lever le voile sur la réalité des asiles, et pousser immédiatement l'opinion publique à se positionner en faveur du mouvement antipsychiatrique, va se traduire en images d'une façon assez paradoxale.

D'un côté, le discours théorique des Basaglias insiste sur le fait que l'institution psychiatrique toute entière est bâtie sur un processus de déshumanisation des malades ; sur la couverture du livre, on peut en effet lire la citation suivante : « A la fin de ce processus de déshumanisation, le patient qui a été confié à l'institution afin d'être soigné n'existe plus : il a été avalé et assimilé au sein des règles qui déterminent son existence. [...] il ne peut plus se défaire de ces signes, qui le marquent comme quelque chose qui n'est plus humain, sans aucun recours possible »⁵³. C'est l'un des principaux reproches que le livre formule à l'encontre des institutions psychiatriques, et il consacre une grande partie de son iconographie à la dénonciation de cette réalité : la majorité des photographies consacrées aux patientes met en évidence, avant tout, les stigmates causés par la misère et la souffrance inhérentes à l'asile.⁵⁴ L'aspect paradoxal de ces images, analysé notamment par John Foot dans son article de 2015 pour *History of psychiatry*, tient justement dans la contradiction entre le discours dénonciateur de l'antipsychiatrie sur ce phénomène de déshumanisation, et les photographies qui s'attachent avec beaucoup d'insistance à représenter les malades uniquement sous cet angle. En donnant la priorité absolue à « la cause » antipsychiatrique, *Morire di classe* prend le parti d'être un objet de propagande : il favorise des images percutantes, plus à même de choquer et convaincre, à des représentations plus justes et nuancées des réalités complexes de la maladie mentale. Le livre présente les malades avant tout selon leur statut de victimes, alors même que le cœur du processus basaglien était de réhumaniser ces personnes pour les réintégrer à la communauté. Pour se donner les moyens d'être un outil de lutte efficace – ce qu'il a certainement été – *Morire di classe* fait donc des aliénés les objets, plutôt que les sujets, de son iconographie : une posture qui est décrite par Foot comme « profondément anti-basaglienne ».⁵⁵

Raymond Depardon, en s'immergeant lui aussi dans les asiles italiens pour en photographier les occupantes, s'est retrouvé confronté aux mêmes problématiques. Cependant, la nature de son travail documentaire mené sur le temps long, additionnée à son expérience de photoreporter et à ce statut de rapporteur d'image qu'il avait alors déjà commencé à déconstruire, lui permet de prendre rapidement conscience des limites de sa place de photographe au sein d'une population marginalisée. Il consacre spécifiquement à cette question un épisode de la série télévisée *Contacts* de 1990, dans lequel il revient sur des planches-contacts de ses visites dans les asiles, en les commentant avec un texte fleuve aux accents poétiques. Il y décrit les événements

53 · Basaglia, Franco, et Franca Ongaro Basaglia. *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*. Giulio Einaudi, 1969.

54 · Foot, John. « Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook *Morire di Classe* (1969) ». *History of Psychiatry*, vol. 26, no 1, mars 2015, p. 19-35.

55 · *Ibid.*

qui ont marqué ses reportages, les pensées et les émotions l'ayant traversé lors de ses déambulations au milieu des aliénés ; mais surtout il y développe une prise de recul sur sa posture en tant que photographe, sur son degré d'extériorité au phénomène de la maladie mentale. Dès les premières phrases, Depardon aborde directement l'ambivalence de sa démarche, en déclarant « Le photographe est voyeur, je suis voyeur » ; ce regard audiovisuel sur son œuvre photographique constitue une « démystification du héros, de l'artiste, de l'auteur qui avant tout prend aux autres ». Il décrit ensuite le point de départ de ce travail : « Le psychiatre pousse le photographe à regarder, cela l'intéresse : il sera le témoin, le rapport de gendarme des choses que l'on refuse à croire : « non cela n'a pas existé », il faut dénoncer ». Puis il développe sur le rapport ambigu qu'il entretient avec les personnes qu'il photographie, entre le voyeurisme et l'empathie ; son impuissance à faire autre chose que de rapporter les images des souffrances dont il est témoin ; et ses doutes sur le bien-fondé de sa démarche.

« Pour la bonne conscience, le photographe se fait artiste, humain, sans doute complice. » ; « Être un voyeur professionnel, regarder le mal, la douleur de tous les jours. » ; « Ne pas regarder leur douleur, ce n'est pas la nôtre. Avoir moins peur, ne pas comprendre, essayer de respecter mais trahir. » ; « J'appuie pour justifier ma présence. » ; « L'image est muette, elle ne veut pas entendre, elle n'est pas sentimentale. »⁵⁶

Ce document audiovisuel témoigne donc d'une véritable prise de distance entre le photographe et les images qu'il produit, une prise de conscience des limites de son outil de travail. Sur cette idée, une autre citation plus récente de Depardon nous semble importante : « Un jour, je fus surpris de ne plus avoir aucune émotion en faisant mes photos. Je n'avais plus cette fièvre du début, cette distance avec le décor. Je commençais à m'approcher trop, à travailler comme un technicien, à choisir mes cadrages, à attendre la prouesse 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 San Clemente »⁵⁷. Cette citation est intéressante car par la suite, Depardon est bel et bien revenu à San Clemente : mais cette fois, il s'y est rendu avec Sophie Ristelhueber dans le but de tourner un film. Et effectivement, en ayant en tête les travaux photographiques qui ont précédé le tournage de *San Clemente*, on peut voir ce dernier comme une tentative pour Depardon de dépasser les travers et les limites de la photographie asilaire, tout en les mettant *a posteriori* en évidence. De nombreuses séquences du documentaire, dans leur forme aussi bien que leur contenu, font écho à la dimension intrusive et voyeuriste de ces images, tout en tentant de la déconstruire.

56 · « Raymond Depardon ». *Contacts*, réalisé par Raymond Depardon et Roger Ikhlef, SIE3, Arte, 1990.

57 · Depardon Raymond. *Traverser*. Fondation Henri Cartier-Bresson Éditions Xavier Barral, 2017.



Figure 16 – Capture d'écran du film *San Clemente* de Raymond Depardon et Sophie Riestelhueber, 1982

On peut notamment évoquer la scène où un patient de l'asile réagit à la présence de la caméra, en monologuant longuement sur celle-ci, qu'il décrit comme « l'œil qui le regarde » (Fig.16) ; mais également à la façon dont les deux cinéastes utilisent la technique du plan-séquence, dans une déambulation qui leur fait traverser différents espaces, filmés sous différents angles, contrecarrant ainsi le phénomène de perspective unique inhérent à la photographie documentaire.⁵⁸ Il nous semble ainsi que *San Clemente* peut être compris comme un *addendum* très complet visant à adresser les lacunes des photographies auxquelles il succède. Notons enfin que Depardon, au cours de ses reportages sur les asiles italiens, a tout de même pris des photographies en dehors de ceux-ci : il était également présent pour témoigner de la réintégration des malades mentaux dans l'espace public et la communauté, conséquence de la fermeture des asiles et élément central du projet des Basaglias. Nous pensons que les quelques photographies montrant cet aspect du mouvement antipsychiatrique font beaucoup pour l'humanisation des malades mentaux ; bien plus en tout cas que les photographies cantonnées à l'intérieur de l'asile, aux accents misérabilistes.

Nous remarquons d'ailleurs que ce problème du misérabilisme de la photographie n'est pas spécifique à la représentation des troubles mentaux. Cet écueil, prépondérant dans la tradition de la photographie humaniste, avant les années 60, concerne l'ensemble des travaux photographiques ayant pour sujet des populations marginalisées, en dehors de la norme blanche, valide et aisée des pays occidentaux. Dans ce cadre, les documents photographiques, s'ils peuvent inspirer chez un spectateur la compassion ou l'indignation, ne permettent cependant pas une véritable compréhension de la situation dans toute sa complexité.⁵⁹ Dans le cas des photographes que nous évoquons dans ce chapitre, qui ont pris leurs distances avec l'humanisme et la tradition documentaire, ce constat reste mitigé ; notamment grâce au rôle central que cette nouvelle génération de documentaristes accorde aux textes. Cependant cette problématique est encore aujourd'hui bien vivante : s'il y a quelques décennies, elle concernait particulièrement les aliénés dans les asiles occidentaux, elle touche désormais d'autres populations opprimées et marginalisées, notamment les migrantes victimes des politiques meurtrières de l'occident.

Ce phénomène est évoqué par Sandrine Ferret, qui analyse notamment le travail de Philippe Bazin, en soulevant des faits qui font fortement écho aux constats de l'antipsychiatrie sur le traitement des aliénés. Elle explique : « La situation actuelle des

58 · O'Rawe, Des. « The politics of observation: documentary film and radical psychiatry ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, no 1, janvier 2019.

59 · Ferret Sandrine. *La photographie document en action: expériences et histoires*. Presses universitaires de Rennes, 2021.

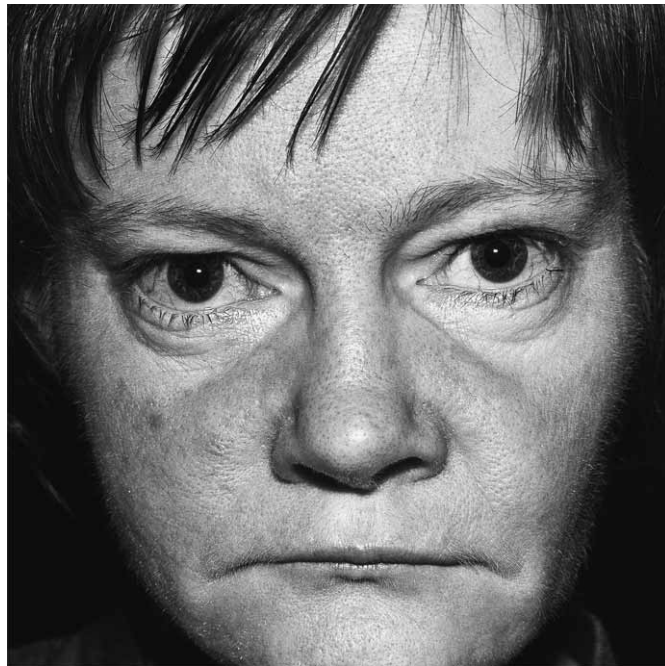


Figure 17 – Photographie tirée de la série *Faces (aliénés)*, Philippe Bazin, 1990-1993.

migrants est exemplaire du processus qui se met en place lorsque des Etats engagent des dispositifs qui visent à exclure des populations indésirables de leurs territoires. Bien que le fait migratoire soit médiatisé à outrance, les conditions réelles d'existence des personnes sont ignorées. » et évoque l'invisibilité de cette situation qui « reflète, semble-t-il, la surdité de la collectivité qui [...] fait semblant de ne pas la voir »⁶⁰. Bien que les conditions d'existence des populations asilaires et migratoires soient incomparables, on peut dresser un parallèle flagrant dans le phénomène d'ostracisation par l'invisibilisation dont elles sont victimes. C'est en effet l'un des axes principaux de la politique des Basaglias, qui conditionne sa relation au medium photographique : la nécessité d'œuvrer au *smascheramento*, c'est-à-dire le processus de démasquage des institutions psychiatriques.⁶¹

Phillipe Bazin, photographe s'intéressant également aux représentations des marges sociales, a travaillé sur ces notions, notamment avec ses séries *Faces* débutées en 1985. En partant des théories d'Allan Sekula sur l'instrumentalisation de la photographie de portrait dans un grand projet de hiérarchisation sociale, il réalise des portraits de personnes appartenant à des catégories sociales bien définies : fous et folles, prisonnières, vieillards, nourissons. Ces personnes ont en commun leur exclusion *de facto* du corpus social, et leur relégation dans des espaces ultra-sécurisés, ce qui se traduit par leur disparition du champ des représentations. L'utilisation par le photographe d'un cadrage en gros plan sur le visage des modèles force les spectateur s à se confronter à leur humanité, et permet dans une certaine mesure leur réintégration dans l'imagerie collective (Fig.17).⁶² Cependant, Bazin semble maîtriser la portée de ses images, puisqu'il se montre très critique envers l'acte, pour des photographes occidentaux, de faire des images de migrant s : selon lui, cette démarche est « inutile, cela ne permet pas leur réhabilitation sociale, et cela renvoie au regard policier qui [...] établit des fiches signalétiques afin de les identifier »⁶³. On constate ainsi que les théories d'Allan Sekula sur les liens entre photographie et répression étatique sont toujours d'une criante actualité, près d'un siècle et demi après Bertillon.

Il nous reste à évoquer deux notions dans cette analyse des limites de la photographies asilaires ; en l'occurrence, deux grilles de lecture politiques. Premièrement, permettons nous d'aborder ces questions sous l'angle d'une lecture féministe. Comme

60 · *Ibid.*

61 · Sforza Tarabochia, Alvis . « Photography, Psychiatry, and Impegno: Morire di classe (1969) between Neorealism and Postmodernism ». *The Italianist*, vol. 38, no 1, janvier 2018, p. 48-69.

62 · Ferret Sandrine. *La photographie document en action: expériences et histoires*. Presses universitaires de Rennes, 2021.

63 · *Ibid.*

nous l'avons déjà vu avec Hugh W. Diamond et à l'hôpital de la Salpêtrière, le patriarcat et son cortège d'oppressions liées au genre a fortement conditionné les représentations photographiques des troubles mentaux. Celles-ci sont en effet un espace d'expressions très favorables aux biais sexistes de la médecine, de la justice, et de la société toute entière. Sarah P. Hill analyse en profondeur ces problématiques, de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, dans son article « Insult to Injury? Women and Mental Disorder in Italian Photography and Visual Culture » (*Violence against women*, mars 2023). En ce qui concerne la période du mouvement antipsychiatrique, elle note que Franco Basaglia, dans son combat contre la violence institutionnelle, n'en avait pas développé une lecture genrée ; c'est son épouse Franca Ongaro qui fut « parmi les premières à pointer du doigt les aspects spécifiques au genre de cette violence ».⁶⁴

La photographie documentaire a contribué à rendre visible l'apparition d'une critique de l'oppression patriarcale, lorsque le mouvement féministe a émergé dans les années 70, rendant obsolète une vision des luttes sociales uniquement basée sur la classe. Ce processus a également débordé sur la question de la maladie mentale, comme le montre notamment *Ward 81*. Cependant, une partie des représentations artistiques et culturelles des femmes et minorités de genre concernées par les troubles mentaux, en particulier par la photographie et le cinéma, continuent de véhiculer une iconographie aliénante et stigmatisante. Evidemment, ce phénomène continue d'avoir des conséquences bien concrètes ; en particulier sur « comment les manières qu'ont les femmes de répondre aux violences et discriminations sont interprétées au niveau sociétal, et comment les femmes victimes de troubles mentaux sont traitées »⁶⁵.

Pour finir, nous souhaitons mettre en évidence un constat d'échec à l'encontre du mouvement antipsychiatrique occidental dans son ensemble, et donc *a fortiori* de la photographie documentaire dans son rôle d'outil militant. Il est certain que ce mouvement est parvenu à atteindre certains de ses objectifs politiques : la loi 180 de Basaglia en est l'exemple le plus frappant, mais les années 80 marquent plus largement une nette amélioration des conditions de vie pour les malades mentaux atteints des troubles les plus sévères. Rappelons cependant l'un des fondements des théories politiques des Basaglias : la condition des aliénés est intimement liée à celle de la classe ouvrière. Ces deux populations sont, à des degrés et *via* des mécanismes différents, marginalisées et opprimées par la classe bourgeoise, et les maladies mentales sont une conséquence directe de l'aliénation et de l'exploitation inhérentes au capitalisme. Par

64 · Hill, Sarah P. « Insult to Injury? Women and Mental Disorder in Italian Photography and Visual Culture ». *Violence Against Women*, mars 2023.

65 · *Ibid.*

conséquent, la lutte antipsychiatrique, pour être réellement victorieuse, ne peut pas s'arrêter aux asiles ; elle doit s'intégrer à l'ensemble des luttes visant à un changement radical de société, en faveur du progrès humain.

On ne constate que trop bien, aujourd'hui, que toutes ces luttes n'ont pas atteint leurs objectifs. Cela signifie que, malgré une meilleure prise en charge médico-sociale des troubles psychiques, et une stigmatisation moins intense qu'auparavant, la racine du problème n'a pas disparu. En effet, chaque génération semble plus malade psychiquement que la précédente, et les causes de cette tendance nous semblent assez évidentes : autoritarisme croissant des états, éclatement des liens communautaires, augmentation exponentielle des inégalités économiques, dégradation généralisée des conditions de travail... et pour finir, enchaînement d'évènements traumatisants à l'échelle mondiale : l'OMS estime que la prévalence des troubles dépressifs et anxieux a augmenté de plus de 25% dans la population générale suite à la pandémie du COVID-19.⁶⁶ De plus, la crise écologique mondiale en cours, qui est l'enjeu majeur de notre époque et sans doute le plus grand péril existentiel auquel l'humanité ait jamais eu à faire face, menace évidemment le bien-être psychique des jeunes générations. Ces phénomènes sont d'autant plus dangereux qu'ils sont récents et donc encore mal compris par la recherche.⁶⁷ Force est de constater que, après l'essoufflement de la grande vague contestataire des années 60 et 70, la psychiatrie a très majoritairement abandonné ses positions anticapitalistes et pour le progrès social. Elle a repris un rôle purement médical, se résumant à atténuer les manifestations des troubles psychiques, dans une optique de normalisation et d'intégration à l'ordre social. On peut même s'avancer à considérer la psychiatrie moderne comme une partie intégrante des rouages du capitalisme mondialisé : en ramenant les troubles mentaux à des phénomènes purement médicaux, elle se met en travers de l'analyse de ceux-ci comme la résultante d'un ensemble de facteurs sociaux, économiques et culturels. Pire encore, elle est victime du processus fondamentalement capitaliste de marchandisation des biens communs : les organisations commerciales se font de plus en plus présentes dans les thérapies et les structures de soins, ce qui a pour conséquence un accès encore plus inégalitaire à celles-ci.⁶⁸

Malgré la disparition globale des asiles psychiatriques dans le monde occidental, les conditions d'existence des malades mentaux sont donc, comme pour le reste

66 · Mental Health and COVID-19: Early Evidence of the Pandemic's Impact. World Health Organization, 2 mars 2022, https://www.who.int/publications-detail-redirect/WHO-2019-nCoV-Sci_Brief-Mental_health-2022.1.

67 · Thoma, Myriam V., et al. « Clinical Ecopsychology: The Mental Health Impacts and Underlying Pathways of the Climate and Environmental Crisis ». *Frontiers in Psychiatry*, vol. 12, 2021.

68 · U'Ren, Richard. « Psychiatry and Capitalism ». *The Journal of Mind and Behavior*, vol. 18, no 1, 1997, p. 1-11.

de la population, conditionnées à leur classe, leur race, leur genre. Dans une optique d'émancipation de ceux-ci, il semble donc nécessaire de remettre ces questions politiques au centre du débat. Pour la photographie, il va s'agir de se réappropriier les pratiques engagées qui ont eu un succès relatif au xx^e siècle, tout en tentant de dépasser leurs limites pour se faire le vecteur d'un réel progrès social, *a minima* dans le champ de la représentation.

PARTIE 3

Autoreprésentations et autoémancipation : quand les personnes concernées prennent l'appareil

A - Nouvelles pratiques documentaires et représentations alternatives de l'asile

Nous allons maintenant faire une nouvelle ellipse temporelle, pour nous pencher sur les dynamiques à l'œuvre dans notre domaine d'étude durant les années 90. Après la chute de l'Union Soviétique et du bloc de l'Est, le triomphe culturel et politique des démocraties capitalistes, qui ne rencontrent plus d'opposition notable à leur hégémonie, va accentuer davantage les phénomènes que nous évoquions à la fin du chapitre précédent. En particulier, la précarisation grandissante des classes populaires et le démantèlement progressif des structures de soin publiques va aggraver la prévalence, déjà élevée, des troubles psychiques dans la population. Mark Fisher, auteur et activiste britannique très critique du capitalisme, tragiquement tué par sa dépression chronique en 2017 (à 48 ans), va même jusqu'à lier directement les politiques d'austérité imposées par les états occidentaux à l'épidémie de dépression qui sévit dans leurs populations. Il avance que ces deux phénomènes se nourrissent mutuellement :

« Nous devons comprendre la résignation fataliste de la population britannique face à l'austérité comme la conséquence d'une dépression délibérément fabriquée. Cette dépression se matérialise dans l'acceptation des faits que la situation va en

s'empirant (sauf pour une petite élite), que le simple fait d'avoir un emploi est une chance (ne nous attendons donc pas à ce que les salaires suivent l'inflation), que nous ne pouvons plus nous permettre de compter collectivement sur l'état-providence. Cette dépression collective est le résultat du projet de re-subordination mené par la classe dirigeante. »¹

Nous remarquons effectivement, à partir des années 90, que les critiques radicales de l'aliénation et des systèmes d'oppressions disparaissent relativement du discours autour de la santé mentale. En revanche, il nous apparaît que si ce discours perd en radicalité, il gagne néanmoins en portée et en influence. Les nouvelles générations, plus largement concernées par les troubles mentaux que les précédentes, vont davantage libérer la parole autour de ceux-ci. Cette amplification du discours porté par la voix des malades elleux-mêmes va notamment se faire par le biais de la création artistique documentaire. Celle-ci, et plus particulièrement la photographie, voit survenir à cette période un profond renouvellement de ses modalités. Les actrices du domaine vont en effet s'emparer de nouveaux outils et adopter de nouvelles postures et pratiques, qui rompent définitivement avec l'idée que l'acte documentaire consiste en la capture d'événements spécifiques. Els vont notamment remettre au centre de leur démarche les témoignages et la parole de leurs sujets ; mettre à jour des fonds d'archives pour servir de base à leurs travaux ; expérimenter le documentaire sur des temporalités longues ou différées, en s'inspirant souvent des méthodes d'enquête de terrain propres à la sociologie. D'après Sandrine Ferret, il s'agit pour les artistes de proposer « des photographies qui visent soit à reconsidérer l'histoire de la photographie document elle-même, soit à mettre en œuvre des propositions visuelles qui intègrent le récit des protagonistes de l'image, qu'il s'agisse du modèle ou de l'artiste ; ces dispositifs ont pour ambition de mettre en image et de critiquer des situations sociales, historiques ou politiques. »²

Ces tendances sont particulièrement intéressantes pour la documentation des questions de santé mentale, puisqu'elles vont permettre aux malades, à leurs expériences propres et à leur intérêt de reprendre pour de bon leur place au centre du processus de représentation. Pour faire le lien avec le chapitre précédent, il nous semble intéressant de se pencher sur plusieurs œuvres documentaires ayant gardé comme cadre, ou comme sujet, les institutions psychiatriques. Nous allons ainsi pouvoir analyser comment ces nouvelles pratiques documentaires vont s'attaquer aux limites

1 · Fisher, Mark. « Good For Nothing ». *The Occupied Times*, 18 mars 2014, <https://theoccupiedtimes.org/?p=12841>.

2 · Ferret Sandrine. *La photographie document en action: expériences et histoires*. Presses universitaires de Rennes, 2021.

rencontrées par des documentaristes comme Depardon quelques années plus tôt. Commençons par nous intéresser au film *La Moindre des choses*, réalisés par Nicolas Phillibert et sorti en 1997. Ce documentaire a été tourné durant l'été 1995 à la clinique de la Borde : un établissement psychiatrique privé installé dans un château au cœur du Loir-et-Cher. La trame du film suit principalement les préparations et les répétitions de la pièce de théâtre annuelle du Club de la Borde, jouée tous les 15 août, à laquelle prennent part les patientes autant que les soignantes et membres des équipes de la clinique.

Cet établissement occupe une place particulière dans le paysage du soin psychiatrique en France, puisqu'il est l'un des rares, et sans doute le plus célèbre, dont le fonctionnement repose sur le principe de la psychothérapie institutionnelle. Ce courant, développé notamment par les psychanalystes Félix Guattari (auteur avec Gilles Deleuze de *Capitalisme et Schizophrénie*) et Jean Oury, qui fonde la clinique de la Borde en 1953, propose aux problèmes soulevés par le mouvement antipsychiatrique des réponses différentes de celles des époux Basaglia. Plutôt que le démantèlement complet des asiles, la proposition d'Oury avec la Borde est la mise en place d'un asile sans murs ; on peut envisager ce type de soins psychiatriques comme un approfondissement des expérimentations menées par Franco Basaglia. Il s'agit d'une véritable communauté de soin où les structures hiérarchiques sont éliminées au maximum, et où chaque patiente comme soignante comme équipière, participe au fonctionnement quotidien de la clinique et aux prises de décisions. Le Club de la Borde, créé en même temps que la clinique, sorte d'institution dans l'institution, représente une structure collective supplémentaire qui permet de proposer à toutes des activités variées et épanouissantes. C'est ce mode de fonctionnement, additionné à un suivi psychothérapeutique classique et à des traitements médicamenteux éventuels, qui constitue la proposition de soin de la psychothérapie institutionnelle.³

Le cadre très singulier de cette clinique est donc un sujet idéal pour le cinéaste documentaire Nicolas Phillibert. Ce dernier n'est pas du tout un militant de l'antipsychiatrie, ni un habitué de la souffrance humaine comme Depardon, bien qu'ils aient en commun d'étudier les institutions (hôpitaux, écoles, théâtres, musées...) pour développer des propos plus larges sur la vie quotidienne et la société.⁴ Ce principe est, pour Phillibert, le cœur de sa démarche documentaire : si il s'intéresse souvent dans ses films à des petites communautés, des « microcosmes », c'est pour leur capacité à

3 · O'Rawe, Des. « The politics of observation: documentary film and radical psychiatry ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, no 1, janvier 2019.

4 · *Ibid.*

développer spontanément des histoires ayant valeur de contes. D'après lui, « Les films doivent dépasser le cadre strict de leur sujet pour avoir une valeur métaphorique »⁵. *La Moindre des choses* n'est donc pas envisagé par son réalisateur avec des ambitions militantes, qu'elles soient de dénoncer le système psychiatrique ou de mettre en valeur la clinique de la Borde comme un endroit formidable où les malades mentaux sont enfin heureux. Phillibert est bien davantage préoccupé par la représentation d'interactions humaines authentiques, et les manières dont le soin peut passer par des qualités aussi simples que le respect mutuel, l'humour et l'empathie, malgré les différences de chaque. Ce film n'est donc pas un documentaire didactique ou critique mais plutôt un exercice cinématographique, qui explore les qualités et les limites de ce médium sur des sujets aussi complexes que la maladie mentale.⁶

La Moindre des choses se distingue donc de films documentaires comme *San Clemente* qui, par leurs intentions militantes, sont avant tout des films sur la maladie mentale et les institutions psychiatriques. Si c'est également une clinique psychiatrique qui sert de cadre à son film, Phillibert prend plutôt pour sujet les occupant·es de cette clinique ; ne faisant aucune distinction entre les malades, les soignant·es ou les visiteur·es. En plaçant ainsi les individus et la communauté au centre de son projet, plutôt qu'une vision préétablie d'un propos à développer, le cinéaste se place ainsi dans le renouveau des pratiques documentaires que nous évoquions plus haut. Pour *La Moindre des choses*, il en résulte un film qui se déroule au sein d'une clinique psychiatrique, mais qui aurait très bien pu s'intéresser à n'importe quelle autre troupe de théâtre dans le processus de monter une pièce. En visionnant le film, on ne sait même pas toujours, au premier abord, qui est un patient·e et qui ne l'est pas, puisque Phillibert parvient à éviter tous les lieux communs habituellement associés à la folie au cinéma.⁷ Cependant, les spectateur·ices savent bien qu'ils assistent à la vie d'une clinique psychiatrique, et c'est là que se trouve la force de ce film sur le plan de la représentation des troubles mentaux.

En effet, puisque Phillibert « évite le piège consistant à faire de la maladie mentale le sujet », « la mise en scène et la structure du film brouillent les différences socio-psychologiques présumées entre les personnes »⁸. En d'autres mots, en parvenant à esquiver le travers d'essentialiser les malades, et à mettre leurs troubles respectifs bien en

5 · Audé, Françoise, et Lætitia Mikles. « ENTRETIEN: Nicolas Phillibert: La fable documentaire ». *Positif*, no 505, mars 2003, p. 82-85.

6 · O'Rawe, Des. « The politics of observation: documentary film and radical psychiatry ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, no 1, janvier 2019.

7 · *Ibid.*

8 · *Ibid.*

retrait des images qu'il montre, le cinéaste fait un formidable travail d'humanisation de ceux-ci. Cette démarche, négligée ou ratée par nombre de documentaristes auparavant, permet de mettre en valeur les singularités propres à chaque individu, qu'il souffre de troubles mentaux ou non. En effaçant la distance traditionnellement prise par les documentaristes vis-à-vis de leurs sujets, autant qu'en respectant leurs particularités et leur droit à la parole, Phillibert donne à voir un objet cinématographique sensible et bienveillant. Ce film ne propose pas une position radicale pour l'amélioration des conditions de vie des malades ; mais il nous semble qu'en s'intéressant de manière sincère et authentique à ces dernières, à ce qu'elles vivent et ce qu'elles ont à dire (ou à ne pas dire), il fait un travail de déstigmatisation tout aussi important pour leur émancipation. Il est d'ailleurs intéressant, et amusant, de noter que les propos les plus radicaux tenus dans le film sont ceux d'un patient auquel le cinéaste donne régulièrement la parole. Michel donc, à la fin du film, dit en s'adressant directement aux spectateur·es (Fig 18) : « D'abord, c'est vous qui m'avez rendu malade : la société, en général. Maintenant, je vais mieux ; grâce à la société aussi. Et je voulais vous donner un conseil, si vous le permettez : ne parlez jamais de votre santé à un médecin ! Parce qu'il pourrait vous asservir. [...] »⁹. Ainsi, si Nicolas Phillibert n'émet aucune critique sociale ou politique directe sur la question de la santé mentale, il permet à ses sujets, en leur accordant un réel droit à la parole, de formuler elleux-même leurs réflexions. Au final, *La Moindre des choses* ne constitue aucunement une œuvre révolutionnaire, mais il nous semble que sa sincérité en fait un documentaire très pertinent dans une optique d'autonomisation et d'émancipation.

Revenons maintenant dans le domaine photographique afin d'étudier les nouvelles pratiques documentaires qui ont permis, durant les deux ou trois dernières décennies, de renouveler le champ de la représentation de troubles mentaux. En particulier, intéressons-nous à une pratique qui trouve à partir des années 90-2000 un écho très large dans la photographie documentaire, bien au-delà de notre sujet d'étude : le travail autour des archives. En effet, certains artistes commencent à ce moment à évoquer l'idée que le documentaire, lorsqu'il veut rendre compte d'une situation sociale ou politique particulière, peut jouer sur d'autres temporalités que la dénonciation immédiate de faits d'actualité. C'est ainsi que des méthodologies d'enquête et d'investigation, jusque-là plutôt associées à des disciplines comme la sociologie, vont être adoptées par les documentaristes. Ce phénomène, d'après Allan Sekula, situe ses adeptes dans une démarche critique allant à l'encontre de l'objectivité moderniste : « N'oublions pas l'opposition du modernisme à la narration. L'attention au sujet traité

9 · *La moindre des choses*. Réalisé par Phillibert Nicolas, Les Films d'ici, 1997.



Figure 18 – Michel, patient à la clinique de La Borde.
Images extraites du film *La Moindre des choses* de Nicolas
Phillibert.

et au récit est devenue signe de faiblesse et d'infériorité artistique. Mais les documentaristes ont besoin de travailler comme des romanciers et des reporters, en faisant des recherches exhaustives sur leur sujet. »¹⁰

L'une des manières d'enquêter qui vont être mises en place par les documentaristes est l'exhumation de documents d'archives, qui va permettre de leur offrir une « seconde vie » (voire première, dans le cas de documents jamais diffusés). Ce travail va avoir pour but d'actualiser ces archives, en les mettant en relation avec des problématiques actuelles, et éventuellement avec d'autres documents plus récents ; elles bénéficient alors d'une réinterprétation, nécessairement différente de leur interprétation initiale compte-tenu du changement de contexte. De plus, leur passage dans le champ documentaire contrarie la tendance de la culture bourgeoise à déconnecter ces objets anciens de leur contexte historique et politique, pour les lire suivant une grille purement esthétique. Le travail des documentaristes consiste alors à mettre en avant le contexte et la portée socio-politique initiale de ces archives ; et à les articuler avec des problématiques contemporaines. Cette démarche documentaire est défendue notamment par l'artiste américaine Martha Rosler, qui se dresse « contre la possibilité d'une esthétique non-idéologique »¹¹. Ces pratiques documentaires à partir des archives ont été adoptées dans le cadre d'études photographiques sur la maladie mentale, et plus particulièrement dans le cadre récurrent de l'asile psychiatrique, par le photographe Mathieu Pernot, accompagné de l'historien Philippe Artières, avec le projet *L'asile des Photographies*.

Fait rare, ce projet trouve son origine dans une initiative de l'institution elle-même : en l'occurrence, la Fondation Bon-Sauveur, gestionnaire de l'hôpital psychiatrique de Picauville dans la Manche. En 2010, peu avant la destruction des anciens bâtiments de l'hôpital, la Fondation adresse une demande au Point du Jour, centre d'art à Cherbourg : réaliser un travail documentaire sur les archives de l'hôpital, dans un but de conservation et de transmission de la mémoire du lieu.¹² Pour cela, Pernot et Artières se voient confier l'accès à un ensemble considérable de documents émanant principalement de trois « pôles » différents. D'une part, il y a les archives du couvent à l'origine de l'institution, ainsi que les archives administratives de l'hôpital ; d'autre part, il y a une formidable collection de documents photographiques et textuels amassés et conservés au fil des ans par Léon Faligot. Ce dernier, infirmier psychiatrique

10 · Ferret Sandrine. *La photographie document en action: expériences et histoires*. Presses universitaires de Rennes, 2021.

11 · *Ibid.*

12 · Mathieu Pernot, Philippe Artières, « *L'asile des photographies* » / *Interview*. Réalisé par Jean-Nicolas Schoeser, 2014, <https://www.dailymotion.com/video/xljwop0>.

depuis les années 70 et passionné d'histoire, animait le service audiovisuel de l'hôpital et a œuvré à ce que la mémoire du lieu ne soit pas perdue. Pernot et Artières vont donc explorer, pendant trois ans, ce grand ensemble d'archives pour en sélectionner les éléments les plus intéressants. En parallèle, Mathieu Pernot va mener un travail de documentation photographique sur les anciens bâtiments de l'hôpital, le mobilier qui y a été abandonné et la végétation qui les a envahis ; mais également inventorier par l'images les nombreux objets qui y ont été retrouvés.

La finalité de tout ce travail est une exposition présentée entre octobre 2013 et janvier 2014 au Point du Jour à Cherbourg, intitulée *L'asile des Photographies*, ainsi que la publication d'un livre éponyme reprenant l'ensemble du corpus exposé. Ce corpus est composé, de manière non-exhaustive, d'une installation de Mathieu Pernot (*Le Dortoir des agités*), de ses photographies des bâtiments et des objets de l'hôpital abandonné (Fig.19, Fig.20) ; et d'un grand nombre de documents extraits des archives : dossiers médicaux et administratifs, cartes postales, films et diapos d'excursions et de vacances avec les patientes dans les années 60, photographies de constatation des dégâts causés par les bombardements en 1944, ou encore photographies de cérémonies organisées par les sœurs du couvent...¹³ En s'attaquant ainsi à une institution psychiatrique par le biais de ses archives, l'historien et le photographe se donnent la possibilité de raconter l'histoire de cette institution à travers la mémoire de toutes les personnes qui y ont participé. On s'émancipe ainsi du point de vue situé du documentariste ou du directeur d'hôpital, et on peut ainsi voir la psychiatrie à travers les yeux de celles qui la font et qui la vivent : les patientes, leurs proches, les infirmières et les autres travailleuses de l'hôpital, l'administration...

Cette multiplicité, et surtout cette authenticité des regards sur l'asile, permet plusieurs choses qui ont souvent manqué aux travaux documentaires sur ce sujet. Premièrement, elle permet de replacer la « petite » histoire de l'asile au sein de la grande Histoire. Les documents évoquant les conséquences d'événements tels que la libération en 1944, ou la guerre d'Algérie, sur la vie quotidienne de l'institution constituent une preuve de la perméabilité de ses murs à la société qui l'entoure. De manière peut-être plus marquante, des éléments qui pourraient paraître anecdotiques, d'ordres vestimentaires ou musicaux par exemple, témoignent avec puissance que quelle que soit l'époque, l'asile est traversé, comme n'importe quel autre lieu, par la culture de son temps. Il ne s'agit pas d'un espace à part, dont les occupantes seraient coupées du monde extérieur : ces documents d'archives réhabilitent ces dernières comme

13 · Artières, Philippe, et Mathieu Pernot. *L'asile des photographies: la Fondation Bon-Sauveur à Picauville, Manche*. le Point du jour, 2013.

membres à part entière de notre histoire sociale.¹⁴ Les deux auteurs du projets notent d'ailleurs le fait que, au premier abord, l'ensemble d'images qu'ils donnent à voir n'évoque pas forcément un asile psychiatrique. Celles-ci, en montrant des scènes de la vie de l'institution, telles des vacances ou des jeunes gens encadrés par des bonnes sœurs, pourraient suggérer aux spectateur·tes qu'il s'agit d'un pensionnat, d'une maison de redressement ou de n'importe quelle autre type d'« institution totale ».¹⁵

Deuxièmement, le choix de Pernot et Artières de ne jamais donner ni le nom, ni le statut des auteur·tes et des modèles des images, empêche toute analyse de ces individus en fonctions de catégories préétablies. Cela permet une forme de « normalisation » des personnes représentées, autorisant ainsi les spectateur·tes à s'identifier avec ces personnes et à se projeter dans leur histoire. Citons comme exemple une des photographies qui ouvre le parcours de l'exposition, montrant deux hommes tenant un stand de chamboule-tout lors d'une fête (Fig.21). L'un est patient, l'autre est médecin, mais cette information n'est pas divulguée : on peut alors aisément se projeter dans cette image sans y appliquer de stéréotypes sur la maladie mentale. Ce processus, appliqué à l'ensemble de l'exposition, brise l'altérité entre les malades et les spectateur·tes, avec l'espoir que ces dernières pourront se retrouver dans les images qu'ils voient. Cette démarche se donne donc les moyens de combattre la stigmatisation autour des troubles mentaux, et met cependant en évidence la complexité de la question asilaire : bien que de nombreuses images soient des témoignages de quotidien paisible, de fêtes et de joie, la violence de l'institution peut resurgir à tout moment au détour d'une photographie.¹⁶

Pour finir sur *L'asile des Photographies*, notons que ce projet, s'il raconte beaucoup sur l'histoire de l'asile et de la psychiatrie, dit également des choses sur l'histoire de la photographie et ses usages. En présentant un ensemble d'archives s'étalant sur plus d'un siècle, il témoigne nécessairement des rôles nombreux et variés que la photographie peut remplir pour une institution : documentation administrative et médicale, expertise architecturale, témoignage historique, mais aussi photographie amateur d'événements culturels ou religieux, de vacances, et de la vie courante. Cette exposition retrace donc, en plus de l'histoire de l'hôpital Saint-Sauveur, une histoire de la photographie anonyme.¹⁷ La structure narrative de l'exposition se fait aussi l'écho des rôles variés de la photographie, dans lesquels on retrouve encore la trace

14 · Mathieu Pernot, Philippe Artières, « L'asile des photographies » / Interview. Réalisé par Jean-Nicolas Schoeser, 2014, <https://www.dailymotion.com/video/xljwop0>.

15 · *Ibid.*

16 · *Ibid.*

17 · *Ibid.*

de la dichotomie entre fonction répressive et honorifique, mise en avant par Allan Sekula. L'exposition s'ouvre sur une installation de Mathieu Pernot évoquant les photographies d'Augustine à la Salpêtrière, donc une image qui opprime et stigmatise ; et se termine par une collection de films et de diapositives des vacances des patientes, que ces dernières regardaient ensemble l'hiver venu ; donc une image qui sociabilise.¹⁸

Cette démarche de mise en valeur et de ré-interrogation artistique de documents d'archives n'est qu'un seul des nombreux aspects pris par le renouveau des pratiques documentaires durant ces dernières décennies. D'autres artistes, plutôt que de travailler à partir de fonds d'archives liés à des lieux ou des événements spécifiques, vont prendre le parti de revenir, parfois après plusieurs années, sur leur propre travail documentaire. C'est le cas notamment de Gilles Saussier à travers son ouvrage *Le tableau de chasse*, publié en 2010. Ce travail trouve son origine en 1989, alors que Gilles Saussier est un jeune photojournaliste en mission à Timisoara lors de la révolution roumaine. Il prend lors de ces événements un cliché emblématique pour la presse occidentale, qui sera récompensé par de nombreux prix photojournalistiques. Cependant, dans les années qui suivent, Saussier est de plus en plus mal à l'aise face au succès de cette photographie en particulier et de plus en plus critique envers le monde de la presse et du photojournalisme. Ce décalage le pousse à s'extraire de ce milieu professionnel et à commencer à travailler selon des principes se rapprochant plutôt du documentaire. C'est dans ce cadre que, à partir de 2004, il retourne plusieurs fois à Timisoara pour documenter « l'après » des événements qu'il avait déjà photographiés. En explorant les lieux qu'il avait déjà visités, et ceux auxquels il n'avait pas pu avoir accès, mais également en échangeant avec des photographes et journalistes locaux, il peut prendre un certain recul critique sur sa propre posture de journaliste puis de documentariste. Ce travail à la temporalité particulièrement longue aborde des questions multiples, trop nombreuses pour les évoquer ici ; mais il permet également d'interroger la place des images dans la fabrique de l'Histoire.

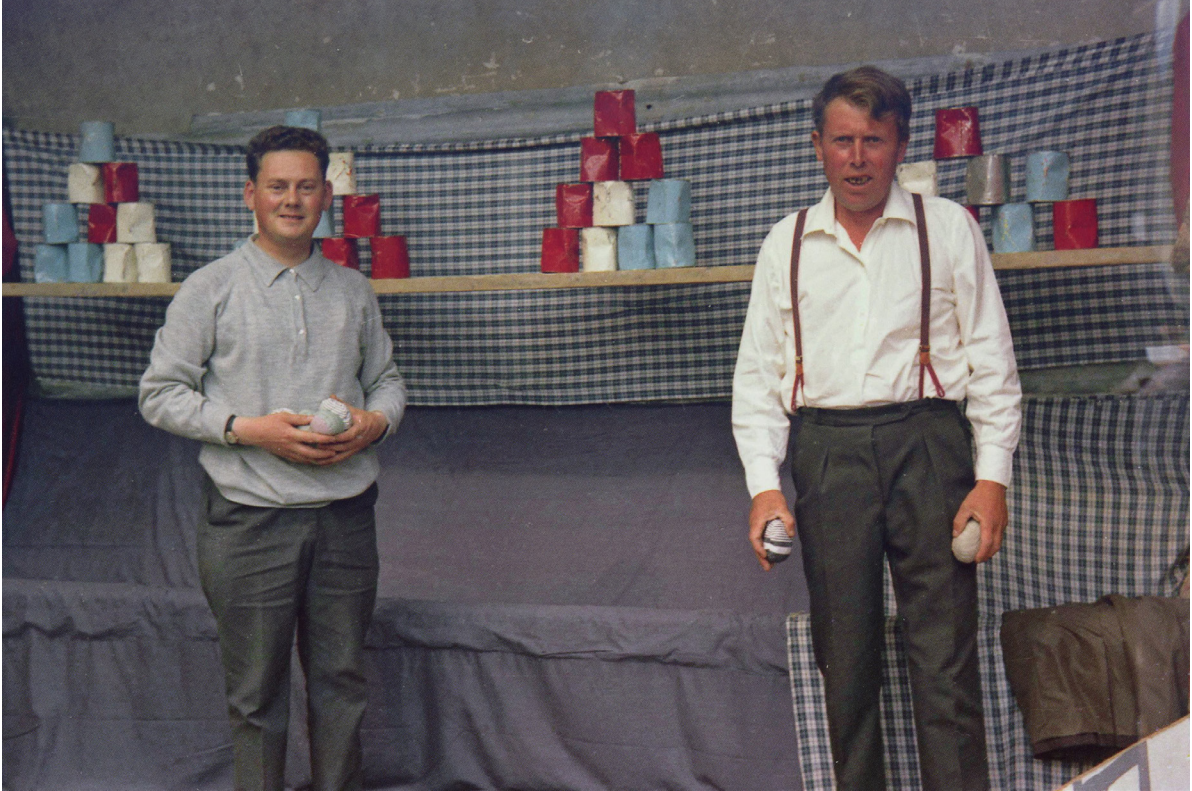
Ce principe de revenir sur un travail documentaire relativement ancien, pour le réinterroger grâce à des éléments nouveaux, a été également appliqué à la question des maladies mentales à travers le livre *Ward 81 : Voices*, paru très récemment, en avril 2023. Cet ouvrage est une édition revisitée et augmentée du livre *Ward 81* de 1979, le documentaire photographique de Mary Ellen Mark et Karen Folger Jacobs que nous avons analysé au deuxième chapitre de ce mémoire. La conception de cette nouvelle édition a démarré en 2015, suite au décès de la photographe Mary Ellen Mark. A ce moment, son époux et collaborateur, le réalisateur Martin Bell, entreprend d'éditer

18 · *Ibid.*

Figure 19 – Bâtiments désaffectés.
Photographie extraite du livre *L'asile des photographies*, Mathieu Pernot, 2012.



Figure 20 – Objets trouvés. Photographie extraite du livre *L'asile des photographies*, Mathieu Pernot, 2012.



*Figure 21 — Bals masqués, kermesses, jeux, sortie. Photographie extraite du livre *L'asile des photographies*, auteur-ice et date inconnu-es.*

un ouvrage retraçant chronologiquement l'intégralité de sa carrière de photographe (*Mary Ellen Mark : The book of everything*, paru en 2020). Durant l'élaboration de cet ouvrage, Martin Bell se met en contact avec Karen Folger Jacobs, afin qu'elle puisse contribuer au chapitre consacré au documentaire de l'Oregon State Hospital. C'est alors qu'il apprend l'existence d'une collection d'une cinquantaine de cassettes audio, conservées par Folger Jacobs, contenant l'intégralité des entretiens réalisés avec les patientes du bloc 81 en 1976. En écoutant ces enregistrements, Martin Bell est stupéfait ; il décide alors immédiatement d'éditer un nouvel ouvrage complet sur le bloc 81, pour pouvoir valoriser dignement ces précieux témoignages directs de la vie dans un pavillon psychiatrique fermé durant les années 70.¹⁹

Ce nouvel ouvrage constitue une démarche très intéressante de réactualisation et d'enrichissement d'un travail documentaire ancien. L'intégration de ces enregistrements audio permet de raconter le séjour de Mark et Folger Jacobs dans cet asile avec encore plus de profondeur et de nuances que le livre original. Celui-ci se trouve ainsi augmenté de son propre *making of*, car les enregistrements permettent de replonger dans la progression des documentaristes au sein de l'institution, et de raconter l'évolution de leurs relations avec les femmes internées. Mais plus important encore, ces documents audios contiennent les précieux témoignages de ces femmes sur leur vie, leur condition, leurs aspirations, les relations qu'elles entretiennent entre elles... Bien que ces questions soient abordées par le livre original, autant *via* les photographies que les écrits de Folger Jacobs, le fait de retranscrire dans cette nouvelle édition les témoignages directs de ces femmes donne une toute autre dimension à cette démarche documentaire. Ce livre nous a profondément touché car il se donne les moyens de dresser des portraits authentiques et extrêmement sensibles des femmes du bloc 81. Les témoignages directs de celles-ci nous permettent de découvrir leur vie et leur individualité d'une manière tridimensionnelle inaccessible à la photographie seule. Ils permettent de se plonger dans leur quotidien, autant que dans leur vision du monde, et tissent un récit juste et bienveillant de leur cohabitation et des relations amicales et amoureuses que ces femmes entretiennent entre elles. De plus, le récit détaillé de leur séjour par les autrices du livre met très clairement en évidence les dynamiques de pouvoir au sein de l'hôpital et les mauvais traitements infligés par les équipes médicales aux patientes ; mais aussi les manières dont ces dernières ont pu résister à l'autorité

19 · « Ward 81 Voices » | *Mary Ellen Mark and Karen Folger Jacobs*. Réalisé par Martin Bell et Emilia Hesse, Steidl, 2023. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YatIzjQfcDs>.

et prendre soin de leurs camarades.²⁰ Cet ouvrage combat donc efficacement la représentation des malades psychiques comme victimes passives de leurs troubles. Enfin, le récit par Mark et Folger Jacobs de cette expérience met définitivement en évidence la proximité, l'empathie et la sororité profondes qu'elles ressentaient envers les femmes du bloc 81²¹ : ces sentiments, bien loin de la rigueur et de la distance « scientifiques » souvent associées à ce genre de démarche, participent selon nous grandement à la qualité de leur travail documentaire.

Le fait, dans le cadre d'un travail photographique, de donner la parole à ses sujets et de la retranscrire de manière directe est loin d'être anodin, d'autant plus lorsqu'il s'agit de personnes marginalisées et invisibilisées : ce mode de documentation met en avant l'humanité de ses sujets de manière puissante, tout en exerçant une forte critique politique et sociale de leurs conditions de vie. Sur la question du rôle de la photographie, des travaux comme celui-ci nous mènent à penser que la puissance des images ne réside pas que dans leur contenu iconographique, mais que des éléments annexes à celles-ci peuvent être d'une importance cruciale pour en augmenter la portée et la pertinence, historique comme politique. Comme son titre le laisse présager, ce livre permet finalement de redonner, en plus de leurs images, une voix à ces femmes oubliées, abandonnées par la société au fond d'un asile dans les années 70.

B - Emancipation par l'autoreprésentation, la politique de l'intime

Il est enfin temps pour nous de faire sortir ce travail de recherche du cadre confiné des murs de l'asile. Nous y avons consacré une grande partie de nos efforts car il s'agit d'un espace énormément, sans doute même excessivement, représenté dans la

20 · Karen Folger Jacobs : « Mona a raconté des choses sur le fait de se faire retirer sa dignité. Je l'ai vraiment regardé aujourd'hui pendant qu'elle était sous contention. Elle se dressait aussi haut qu'elle pouvait, pas vraiment arrogante mais fière, toute en étant attachée et menottée. » (*Mona said stuff about stripping away her dignity. I really did watch her when she was in restraints today. She was standing up as tall as she could, not exactly haughty but proud, while chained, while shackled.*)

Mark, Mary Ellen, et Karen Folger Jacobs. *Ward 81: Voices*. Édité par Martin Bell et al., First edition, Steidl, 2023.

21 · *Ibid.*, Karen Folger Jacobs : « Je suis allé vers le buisson de camélia rose que j'aime bien, et je me suis dit tiens, je vais cueillir quelques fleurs pour les amener à Mary Ellen. J'en ai cueilli une, puis deux, puis je me suis dit "Et puis merde, je vais pas les prendre pour Mary Ellen. Je vais les prendre pour celles qui en ont vraiment besoin." Et j'ai eu cet élan d'en cueillir dix-sept car c'est le nombre de personnes qu'il y a ici, et j'ai commencé à les distribuer. Et les gens n'en croyaient pas leurs yeux. Tout est question de leur faire don de quelque chose. » (*I went by the pink camelia bush that I like, and I thought, oh, I'll pick a couple flowers and I'll take them into Mary Ellen. I picked one, I picked two, and then I thought "Fuck it, I won't take 'em for Mary Ellen. I'll take 'em for who really needs it." And I got this rush of picking out seventeen 'cause that's how many people there were, and I started hanging them out. And people had their minds blown. It's about people having things given to them.*)



Figure 22 — « I love butterflies and I know they love me because I've petted 'em before. Four of 'em right in a row, on a rock by a lake, and they sat there, and they were just quivering while I petted each one of their little wings. They're all full of love. So many beautiful, wonderful things out there, and ugliness is around us. [...] There's beautiful animals out there. They're out there alone without us, so you take care of those babies today. This is Easter Sunday. » Mona.

Photographie et citation tirées du livre *Ward 81: Voices*, Mary Ellen Mark, 1976.

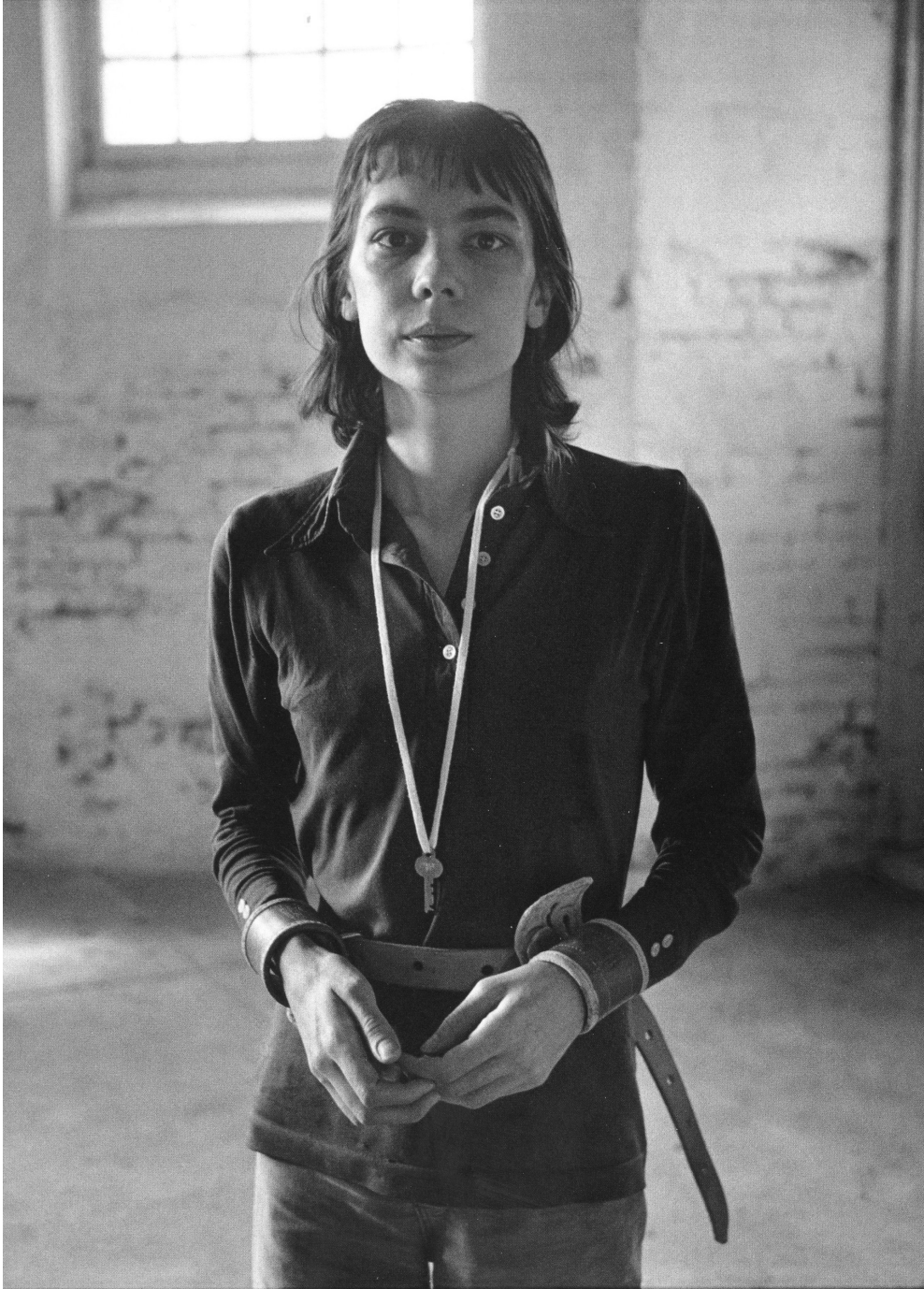


Figure 23 — Photographie tirée du livre *Ward 81: Voices*, Mary Ellen Mark, 1976.

photographie des troubles psychiques. Cependant, dans l'intérêt d'analyser des travaux photographiques toujours plus pertinents pour l'émancipation socio-politique des malades, nous allons nous pencher maintenant sur des représentations reposant sur d'autres démarches, d'autres cadres, d'autres propos. D'emblée, une constatation s'impose sur les œuvres dont nous avons discuté jusqu'à présent : elles ont toutes été réalisées à partir d'un point de vue extérieur à la question des troubles mentaux. Qu'il s'agisse « d'étudier » photographiquement les maladies mentales, de dénoncer des faits sociaux, ou de tenter d'humaniser les malades, les artistes derrière ces travaux s'appliquent souvent à garder une certaine distance documentaire. Bien sûr, il ne s'agit pas d'affirmer que la totalité des artistes que nous avons évoqués aient été parfaitement sages d'esprit ; le taux de prévalence de maladies tels que la dépression ou les troubles anxieux dans les professions créatives tend à écarter cette possibilité.²² Nous remarquons cependant qu'aucune de ces artistes ne s'est attaqué à ce sujet *en raison* d'une expérience personnelle de la maladie mentale, ni dans l'objectif de parler spécifiquement de situations vécues personnellement ou à travers une proche.

C'est précisément cette idée, à savoir se servir de la photographie dans le cadre d'une *autoreprésentation* critique des troubles mentaux, qui sert de motivation au projet photographique *Sérotonine et Capitalisme*, qui est à l'origine de la volonté d'écrire le présent mémoire. La volonté de s'attaquer, à travers la photographie et de manière engagée, à ce sujet provient d'un besoin de témoigner d'expériences de vie vécues directement par moi-même et mes proches. En même temps que murissaient au fil des années mon travail artistique ainsi que mes réflexions politiques, j'ai pris conscience, de plus en plus distinctement, des problèmes de santé mentale qui nous touchaient, moi et mon entourage. En échangeant avec ces personnes qui rencontraient des difficultés similaires aux miennes, j'ai pu réaliser à quel point celles-ci étaient un sous-produit de la société dans laquelle nous évoluons, et que ces problématiques par essence individuelles et intimes appelaient finalement à des combats politiques et collectifs. Avant de me lancer dans ce projet, je m'étais toujours efforcé à utiliser mon travail photographique de manière critique et engagée. En 2021, au début de mon master, l'enchaînement du mouvement contre la réforme des retraites de 2019 et de la crise sanitaire de 2020 m'avait laissé épuisé physiquement et psychologiquement, et je n'étais plus capable de documenter photographiquement les luttes

22 · La littérature scientifique est divisée à ce sujet, mais certaines études mettent en avant un lien fort entre créativité et troubles psychiques (Andreasen, Nancy C. « The relationship between creativity and mood disorders ». *Dialogues in Clinical Neuroscience*, vol. 10, no 2, juin 2008, p. 251-55.). Permettons-nous cependant d'évoquer le constat suivant : j'ai travaillé comme moniteur technique dans le cours de photographie numérique de Licence 2 Arts Plastiques de l'Université Rennes 2, durant deux années consécutives. En accompagnant les jeunes étudiant-es dans leurs projets photographiques, j'ai remarqué que les troubles psychiques étaient parmi les sujets les plus représentés, avec plusieurs projets y étant consacrés à chaque semestre.

sociales comme auparavant. J'ai alors trouvé, en portant mon regard photographique sur mes propres difficultés psychologiques et celles de mon entourage, un sujet à la fois stimulant et émancipateur pour moi-même, autant que primordial d'un point de vue socio-politique.

Comme je l'ai évoqué dans mon avant-propos, l'idée de me servir de boîtes de médicaments psychotropes comme support photographique pour parler de maladie mentale provient directement de mes expériences personnelles. Elle m'est en effet venue en réfléchissant à un moyen de valoriser artistiquement les boîtes vides accumulées au cours de mon propre traitement d'antidépresseurs. Cependant, en commençant à travailler sur ce projet, je n'avais globalement aucune référence de travaux photographiques portant spécifiquement sur les troubles psychiques, et me suis donc lancé à l'aveugle en concentrant mes images et mon propos sur ce qui, personnellement, me semblait important en termes de représentation. Le fait de ne consacrer des portraits qu'à des personnes parmi mes proches, par exemple, était initialement une facilité de travail. Cependant, à mesure de l'avancée du projet et en prenant du recul sur celui-ci, je me suis rendu compte que le fait de garder cette dimension intime était tout à fait pertinent, dans une optique de justesse des représentations mais aussi dans les possibilités d'identification et d'humanisation que cela permet entre les modèles et les spectateur·tes.

On pourrait avancer que le fait de consacrer un projet photographique uniquement à soi-même et ses proches semble plutôt incompatible avec une démarche documentaire, mais je pense au contraire que cette dichotomie est une des forces de ce travail. Le regard que je porte sur mes modèles, qui se traduit certainement dans mes photographies, est forcément dépourvu de la distance et de l'objectivité qu'on pourrait attendre d'un travail documentaire classique. Néanmoins, nous l'avons mis en évidence à plusieurs reprises, l'idée que la qualité d'une démarche documentaire dépend avant tout de la neutralité et de l'absence d'implication personnelle de son investigateur·te limite fortement la portée artistique et politique de son propos. Nous pensons même, comme nous l'enseigne Allan Sekula, que lorsque les institutions artistiques mettent en avant une conception de la photographie au caractère « universel », considérée suivant des critères purement esthétiques, elles ne font que conforter la domination de la culture bourgeoise et le statu quo social. D'après lui, « La relation au monde de la photographie résulte non pas d'une quelconque universalité immanente

du sens, mais d'un projet de domination globale. Le langage des pouvoirs centraux impérialistes s'impose aux périphéries par la force et par la séduction tout à la fois »²³.

Même si, depuis ce constat fait en 1981, la palette d'outils de domination culturelle de la bourgeoisie s'est considérablement élargie, nous considérons qu'en tant qu'artiste et *a fortiori* documentariste, il faut rester particulièrement vigilant pour éviter cet écueil. Prendre pour matériau de base une imagerie relevant de l'intime nous semble donc tout à fait pertinent dans un travail se voulant à la fois sensible, documentaire et critique. Cette démarche était déjà assumée par Sekula avec son œuvre *Aerospace Folktales* (Fig.24) : il explique utiliser dans son travail « du matériel « autobiographique » mais avec « une distance fictionnelle et sociologique », arguant que « l'art figuratif nécessite une certaine familiarité pour être fidèle »²⁴. De plus, en m'incluant moi-même dans *Sérotonine et Capitalisme*, par le tirage d'un autoportrait sur une boîte de mon propre traitement, je cherche à déjouer un autre piège de la photographie artistique et documentaire : le culte du statut de l'artiste qui élève ce dernier au-dessus de ce qu'il représente. Cette élévation morale de l'artiste est problématique car elle implique une mise à distance des sujets représentés et leur ostracisation ; ils sont transformés en « objets de contemplation », dépourvus de sens politique.²⁵ C'est précisément ce que je cherche à éviter pour construire un discours photographique critique autour des troubles psychiques. En m'incluant dans ce discours, j'affirme donc me trouver au même niveau que mes modèles, j'insiste sur la similarité de nos expériences. Bien que je sois l'instigateur et l'opérateur de ce projet photographique, j'espère que les spectateur·tes retiennent avant tout l'importance politique de mon propos, plutôt que le niveau de qualité de ma démarche en tant qu'auteur.²⁶

L'intégration à ce travail de caractéristiques et problématiques m'étant propres en tant qu'individu se joue encore sur d'autres niveaux, en particulier au niveau des techniques mises en œuvre : l'utilisation du cyanotype n'est pas un hasard, pas plus qu'une simple facilité technique. Si j'ai commencé durant ma Licence à travailler avec

23 · Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013. chap. Trafics dans la photographie

24 · *Ibid.*

25 · *Ibid.*, chap Défaire le modernisme

26 · Notons à ce sujet la place particulière des autoportraits dans l'histoire de l'art, d'autant plus lorsqu'ils sont intégrés à une représentation plus large : les autoportraits cachés par les peintres flamand-es du XVII^e siècle dans leurs compositions en sont un exemple fameux. Clara Peeters, pionnière de la peinture de nature morte, a ainsi inclut dans plusieurs de ses œuvres de minuscules reflets de son visage (Brusati, Celeste. « Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting ». *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, no 2/3, 1990, p. 168-82). Cette démarche fait écho, plusieurs siècles plus tard, aux photographies de Vivian Maier. Lors de ses déambulations photographiques, celle-ci semblait en recherche constante de surface réfléchives de toutes sortes pour faire son autoportrait ; toutefois elle ne montra jamais ses clichés à quiconque de son vivant (Andraos, Maryse. « L'énigme Vivian Maier ». *Liberté*, no 324, 2019, p. 81-82.).

cette technique, l'une des plus anciennes de tirage photographique, c'est parce que j'ai un penchant très prononcé pour l'expérimentation technique et la découverte de nouvelles pratiques. Qu'il s'agisse de photographie, de création numérique ou d'autres domaines artistiques, j'assimile souvent mon processus de création à du « bricolage ». Mon idée du bricolage se rapproche ici de la définition de Claude Levi-Strauss, qui le considère comme un mode de création particulier, à la croisée d'activités scientifiques et artistiques.²⁷ Cela ne signifie donc pas que j'ai une activité approximative et bancale, mais plutôt que l'expérimentation, qu'elle consiste à taper des lignes de codes ou bien à mélanger des produits chimiques, est mon moteur. Et cet état de fait est, en grande partie, dû à l'une de mes particularités psychiques qui s'avère être un trouble : mon TDAH, ou trouble du déficit de l'attention avec ou sans hyperactivité. Celui-ci, encore assez mal connu en France, est un trouble neurodéveloppemental caractérisé par un déficit de neurotransmetteurs, notamment la dopamine, dans le cerveau. Cela affecte les fonctions exécutives avec des symptômes variés tels que de l'impulsivité, de l'hyperactivité motrice ou mentale, des difficultés au niveau de la motivation, de l'organisation...²⁸ Ces nombreux symptômes peuvent être très handicapants, d'autant plus que le TDAH s'accompagne souvent de comorbidités, avec en tête les dépressions, troubles anxieux et conduites addictives.²⁹

Cependant, le terme de TDAH est trompeur et à mon sens inapproprié, car ce qui est au cœur de ce trouble n'est pas un déficit de l'attention mais plutôt un problème de régulation de celle-ci : les personnes atteintes, beaucoup plus que la moyenne, dépendent de la sécrétion de dopamine par le cerveau pour maintenir leur attention sur une activité. Cela les pousse très souvent à être dans une recherche constante de nouveauté et de défi, car la stimulation cérébrale ainsi générée est le seul moyen de garder un niveau de motivation et d'attention suffisant pour fonctionner. Ainsi, les personnes avec un TDAH vont régulièrement se lancer corps et âme dans des activités nouvelles, souvent de manière très intense et exclusive – un état que j'appelle « hyperfixation » (de l'anglais *hyperfocus*) – puis délaisser ces activités dès lors que l'effet de nouveauté est passé, la production de dopamine n'étant plus suffisante ; ce cycle se répétant régulièrement. Dans mon cas personnel, mes explorations techniques incessantes sont ce qui me permet de continuer à pratiquer la photographie, et l'art en général. C'est ce qui, selon moi, explique mon goût pour les pratiques argentiques et alternatives, car

27 · Le Thomas, Claire. « “ C'est du bricolage ” ou l'envers d'une métaphore artistique ». *Images Re-Vues*, 2019.

28 · Vincent Annick. *Mon cerveau a encore besoin de lunettes: le TDAH chez les adolescents et les adultes guide pratique pour mieux vivre avec le trouble du déficit de l'attention avec ou sans hyperactivité*. Nouvelle édition mise à jour., Les Editions de l'Homme, 2017.

29 · Laffont, Isabelle. « Le TDAH chez l'adulte et ses comorbidités. Discussion à partir d'un cas clinique d'addiction au Tramadol ». *Psychotropes*, vol. 21, no 4, 2015, p. 27-40.



Figure 24 — Détails de la série *Aerospace Folktales*, Allan Sekula, 1973.

le degré de maîtrise technique qu'elles requièrent, en plus de leur nature manuelle et concrète, me maintient engagé intellectuellement. Mes premières expérimentations avec les tirages cyanotypes ont eu lieu dans cet esprit et c'est également cet esprit qui m'a poussé à me dire « J'ai appris à faire des tirages cyanotypes sur un support papier classique, et je maîtrise désormais bien cette technique. Si j'expérimentais maintenant avec d'autres supports, par exemple ces boîtes de médicaments ? » C'est pour cela que je peux affirmer que, au-delà d'une thématique et de positions politiques qui me sont propres, le projet *Sérotonine et Capitalisme* est un produit de ma propre expérience des troubles mentaux jusque dans ses aspects techniques.

Cela étant dit, l'important travail de recherche et de réflexion qu'a demandé l'écriture de ce mémoire m'a permis de prendre un recul opportun sur mon travail artistique. En explorant la diversité des représentations photographiques des troubles mentaux, j'ai pu mieux situer mon propre travail au sein de celles-ci et appréhender ce qui me rapproche et ce qui me sépare de tous ces travaux. Ainsi, il me semble que ce qui différencie principalement *Sérotonine et Capitalisme* des œuvres photographiques et cinématographiques examinées jusqu'ici, c'est bien l'utilisation à ma connaissance inédite dans ce contexte de boîtes de médicaments comme support photographique. Cette démarche, sans que je l'ai envisagée comme telle au premier abord, me semble être une réponse pertinente à une question fondamentale : comment représenter, par la photographie, un phénomène par essence invisible ? Les troubles psychiques se manifestent en effet, sauf dans certaines instances extrêmes, uniquement dans l'esprit des personnes concernées. Cependant, pour construire des représentations, la photographie et le cinéma ont besoin de phénomènes visibles, puisqu'ils consistent littéralement à « écrire avec la lumière » et « écrire avec le mouvement ». Ainsi, pour montrer les maladies mentales, la plupart des artistes de ces domaines vont se concentrer sur les manifestations physiques de celles-ci, qui relèvent justement de ces instances rares et extrêmes. Ce type de représentations, par nature spectaculaires, permet d'inspirer aux spectateurs des émotions fortes, qu'il s'agisse d'une inquiétante étrangeté comme *Shutter Island* ou d'un sentiment d'indignation comme *Morire di Classe*. Néanmoins ces représentations trouvent rapidement leurs limites car elles se concentrent sur des cas qui sont parfois fantasmés, mais surtout souvent dépeints de manière misérabiliste. Dans le pire des cas, elles participent à la stigmatisation et à l'aliénation des malades ; dans le meilleur des cas, elles ne permettent pas de témoigner avec justesse de la diversité et de la complexité des troubles mentaux et des conditions de vie qu'ils engendrent.³⁰

30 · Colberg, Jörg. « Big Brother ». *Conscientious Photography Magazine*, 16 juillet 2018, <https://cphmag.com/big-brother/>.

Nous avons déjà analysé plusieurs solutions pour éviter cet écueil. Par exemple, on peut entreprendre de ne pas chercher à traduire en images les manifestations physiques des troubles mentaux, mais de photographier plutôt ses modèles comme on le ferait pour n'importe quel individu. La mise en perspective de ces photographies avec la maladie peut ensuite se faire au travers de formes documentaire liant les images avec du texte, où les portraits sont mis en relation avec des enquêtes et des témoignages. C'est la démarche adoptée notamment par Mary Ellen Mark et Karen Folgers Jacob dans *Ward 81*. On peut aussi réaliser un travail autour d'archives et mettre en valeur des photographies réalisées par les personnes concernées elles-mêmes, comme Mathieu Pernot et Philippe Artières. Pour ma part, l'utilisation de boîtes de médicaments psychoactifs, fournies directement par mes modèles, me permet d'évacuer d'emblée la préoccupation d'essayer de « montrer » le trouble par la photographie. Les portraits de ce projet sont ainsi, en termes iconographiques, tout à fait classiques : souvent réalisés dans un cadre intimiste, avec la lumière disponible sur le moment, et impliquant peu ou pas de poses construites. Ma principale préoccupation au moment de la prise de vue est que la personne photographiée se sente le plus à l'aise possible. Je tente ainsi d'esquiver les stéréotypes visuels liés aux troubles mentaux et de présenter des portraits qui mettent en avant l'humanité de mes sujets, dans son entièreté, sans la réduire à un état mental ou un diagnostic. En revanche, la matérialité très concrète de la boîte de médicaments servant de support permet de mettre puissamment en évidence que oui, effectivement, le trouble mental est bien présent. Cette personne photographiée, qui semble être un individu entier et complexe, n'en subit pas moins des difficultés psychiques plus ou moins graves et invalidantes.

Je pense donc que ce travail permet une certaine forme de « normalisation » des troubles mentaux, puisque j'y ai fait participer un certain nombre de personnes qui pourraient apparaître, selon les stéréotypes classiques du domaine, « saines d'esprit ». En revanche, quand j'utilise le terme de normalisation, il ne s'agit pas de dire « Vous voyez, tout le monde est un peu déprimé ou anxieux, c'est la vie, il faut faire avec ». La position que je défends est la suivante : pourquoi, alors que l'on a longtemps associé les troubles mentaux avec les asiles psychiatriques et les fous dangereux du cinéma, je peux être en mesure de présenter toute une galerie de personnes de mon entourage direct subissant ces troubles ? Comment en est-on arrivé là en tant que société, et quelles sont les perspectives qui nous restent face à cela ? Ces questions relèvent en partie du domaine médical, mais ce sont avant tout des problèmes politiques. Il s'avère qu'à chaque séance de portrait avec un modèle, j'ai pris un temps pour discuter avec celui-ci de sa santé mentale, de ses rapports à la médecine et aux traitements, mais aussi des liens entre ses troubles et sa situation sociale, économique

ou professionnelle. Et sans surprise, j'ai souvent constaté les conséquences directes des mauvaises conditions de travail sur des problèmes d'anxiété et de sommeil ; des discriminations liées au genre ou à la race sur des états dépressifs ; ou encore les effets dévastateurs de traumatismes causés par des violences intra-familiales ou sexistes. Sans parler du stress insoutenable généré par une société mortifère, qui impose aux nouvelles générations des conditions de vie précaire et l'absence de perspectives d'avenir, dans un monde aux écosystèmes de plus en plus ravagés. D'où le choix du titre *Sérotonine et Capitalisme* : ce que j'essaie d'interroger, c'est le degré de compatibilité de notre mode de société avec le bonheur et le bien-être mental du plus grand nombre.

Sérotonine et Capitalisme n'est bien sûr pas inédit dans sa démarche : ces dernières années, d'autres photographes documentaristes ont travaillé sur des sujets personnels et intimistes autour de la maladie mentale, tout en développant un discours critique plus large sur ces questions. Nous pensons notamment au photographe britannique Louis Quail et à son livre publié en 2018, *Big Brother* : un témoignage intime, mené sur plusieurs années, de la vie quotidienne de son grand frère Justin qui souffre de schizophrénie.³¹ Dans le but de construire une représentation complète et fidèle de son frère, de ses difficultés mais aussi de ses passions et de son humanité, Louis Quail a élaboré son ouvrage en juxtaposant avec ses photographies ses propres textes, mais aussi des œuvres de Justin, qui dessine et écrit de la poésie, ainsi que des documents médicaux ou juridiques. Cette diversité et cette richesse documentaire permet une complexité de discours qui n'est pas toujours rendue possible par les seules photographies, et permet de représenter Justin sous d'autres angles que celui de sa schizophrénie.³² En particulier, l'un des fils rouges du livre est l'observation ornithologique, passion de toujours de Justin, traduites dans le livre par des photographies et de nombreuses listes et dessins d'oiseaux observés (Fig.26). Cette activité est pour Justin une constante à la dimension thérapeutique, dans une vie rendue chaotique par la maladie, mais surtout par les discriminations et mauvais traitements que la société lui fait subir à travers sa police, sa bureaucratie et son abandon progressif des personnes marginalisées.³³

La démarche de Louis Quail à travers ce portrait en profondeur de son grand frère est très claire. Il l'explique notamment de manière directe sur la page de son site web dédiée à *Big Brother* :

31 · Quail, Louis. *Big Brother*. Dewi Lewis Publishing, 2018.

32 · Colberg, Jörg. « Big Brother ». *Conscientious Photography Magazine*, 16 juillet 2018, <https://cphmag.com/big-brother/>.

33 · Pantall, Colin. « Birds, Madness, Family and Love ». *PhMuseum*, 23 juillet 2018, <https://phmuseum.com/news/birds-madness-family-and-love>.

« Ce livre n'a pas pour objet de lancer un débat politique ; mon intention est plutôt de combattre le stigma et de partager l'histoire de Justin pour nous permettre de comprendre, célébrer et nous identifier avec son individualité. Cependant, en étudiant les problèmes dont souffre mon frère, ce travail attire inévitablement l'attention sur la crise des services de santé psychique, et soulève des questions importantes sur la façon dont sont traités nos citoyens les plus vulnérables. »

Ainsi, malgré la nature fondamentalement intimiste de son projet, Louis Quail propose une démarche frontalement critique des institutions britanniques quant à leur gestion des problématiques de santé mentale. En plus de chercher à déconstruire le stigma autour de la schizophrénie, il n'hésite pas à attaquer les structures de pouvoir responsables de la dégradation progressive des conditions de vie de son frère. Dans une interview donnée au journal *The Observer*, il dénonce : « Ce que j'ai constaté durant ces dernières années, c'est une forme de tolérance zéro dans l'approche du comportement de Justin », « Nous sommes témoins de la criminalisation croissante des malades mentaux, avec une société qui leur applique des jugements de plus en plus moralisateurs et extrêmes »³⁴. Dans l'épilogue du livre, Louis Quail développe encore davantage cette critique, en faisant un constat alarmant sur les conséquences des coupes budgétaires de l'état dans le domaine des soins psychiatriques, la souffrance et les décès qui en résultent ; ainsi que le remplacement progressif d'un système de soin par un système répressif qui traite les malades mentaux comme des criminelles plutôt que comme des personnes en souffrance.³⁵ Ces critiques sont tout à fait pertinentes, d'autant plus au Royaume-Uni où le système public de soin est particulièrement sinistré. Cependant, ce qui fait selon nous la puissance mais surtout l'efficacité politique de cet ouvrage, c'est bien qu'il articule un propos critique assez radical tout en se donnant les moyens, à travers ses modalités de représentation, de combattre réellement le stigma et l'aliénation liés aux troubles mentaux.

Certains indices nous laissent penser que Louis Quail a atteint ce but avec un certain succès. Jörg M. Colberg, dans son article pour le blog *Conscientious Photography Magazine*, explique par exemple que, bien qu'ayant une connaissance approfondie et personnelle de la dépression, il n'avait que peu de notions des souffrances spécifiques à la schizophrénie ; mais que la lecture de cet ouvrage lui a permis une bien meilleure

34 · O'Hagan, Sean. « An Ode to a Schizophrenic Sibling: Louis Quail's Moving Portraits of His Brother ». *The Observer*, 15 juillet 2018. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jul/15/louis-quail-big-brother-photographs-mental-illness>.

35 · Pantall, Colin. « Birds, Madness, Family and Love ». *PhMuseum*, 23 juillet 2018, <https://phmuseum.com/news/birds-madness-family-and-love>.



Figure 25 — Photographie extraite de la série *Big Brother*, Louis Quail.

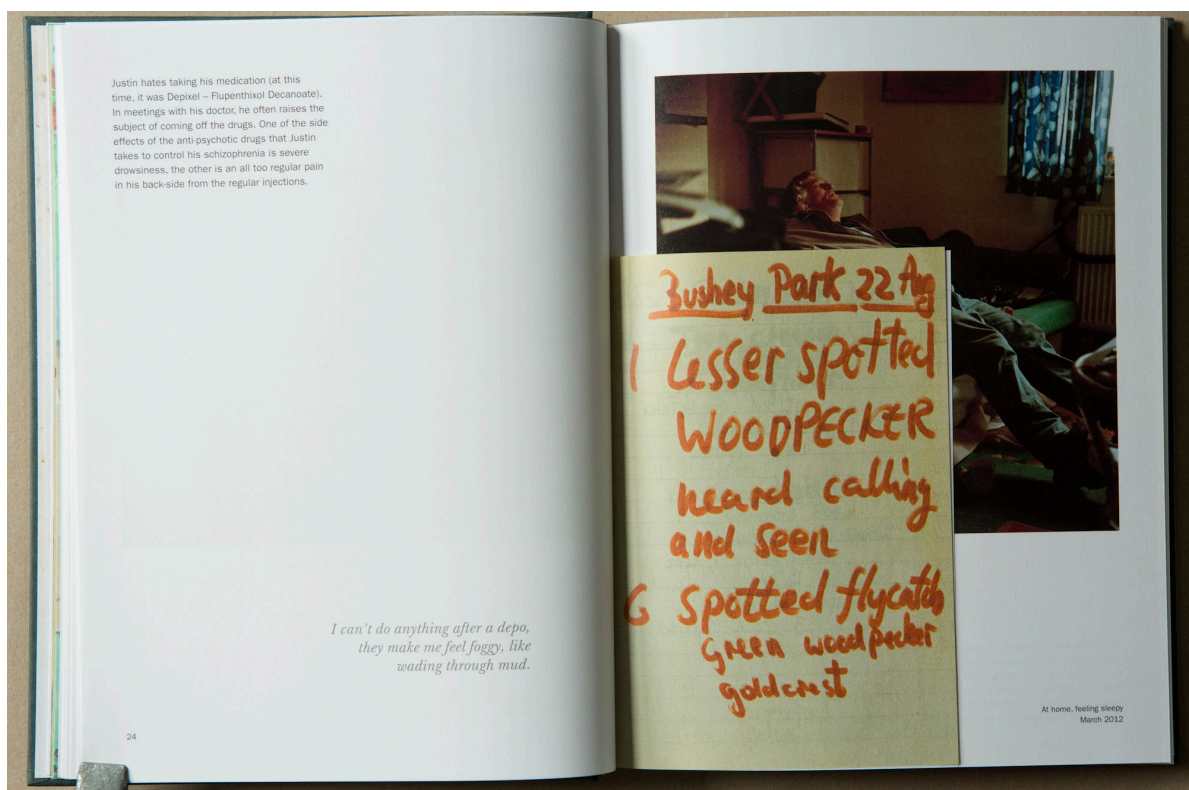


Figure 26 — Extrait du livre *Big Brother* de Louis Quail, 2018.

compréhension de cette maladie.³⁶ Autre exemple significatif : en 2021, Louis Quail a été amené à donner une conférence autour de son projet pour des étudiant·es en deuxième année de médecine. Cette conférence a pris place dans un projet de l'UCL Medical School visant à mettre en place des pédagogies innovantes pour améliorer la perception des troubles mentaux par les étudiant·es, et leur compréhension des discriminations spécifiques à ceux-ci. Les étudiant·es ont ensuite été invités à produire des travaux artistiques autour de ces questions, avec à la clé la possibilité de gagner des exemplaires du livre *Big Brother* ; même si le taux de participation n'était pas très élevé, la qualité des contributions a été apparemment très encourageante.³⁷ D'un point de vue personnel, influencé par le caractère intolérable de nombreuses situations dont nous avons été témoins en ce qui concerne la gestion médicale des troubles mentaux, et par les discriminations et la stigmatisation que nous avons trop souvent constatées de la part des professionnel·les de santé, cette démarche nous semble extrêmement importante et pertinente. Il nous paraît tout à fait à propos, lorsque la photographie documentaire se donne les moyens de traiter avec justesse et engagement la question des troubles psychiques, de la mettre au service de la lutte contre la stigmatisation directement au sein des facultés de médecine. Il nous semble en effet que les étudiant·es qui sont en passe de devenir des soignant·es sont le public auprès duquel ce type de démarche fait le plus de sens.

En termes d'autoreprésentation des problématiques de santé mentale, le domaine du cinéma de ces dernière années recèle également des œuvres très intéressantes : nous allons nous pencher maintenant sur le cas du film *Inside*, un *special* réalisé en 2020 pour la plateforme Netflix par le comédien et musicien américain Bo Burnham. Ce dernier, né en 1990, accède très tôt à la popularité sur internet, grâce aux chansons et vidéos humoristiques qu'il commence à publier sur YouTube dès ses 16 ans. Il commence ensuite à se produire dans des spectacles de *stand-up*, rencontrant un succès critique et commercial croissant, lui permettant de faire ses premiers pas au cinéma en tant qu'acteur et réalisateur. Cependant, à mesure que son succès croît, des problèmes d'anxiété de plus en plus sérieux vont le handicaper sérieusement dans son travail de comédien : il commence notamment à subir de fréquentes et puissantes crises d'angoisses lorsqu'il performe sur scène. En 2016, il décide donc de quitter les planches pour prendre le temps dont il a besoin pour améliorer sa santé mentale.

36 · Colberg, Jörg. « Big Brother ». *Conscientious Photography Magazine*, 16 juillet 2018, <https://cphmag.com/big-brother/>.

37 · Blanchard, George, et al. « Reflections on a Person's Experience of Mental Illness: An Innovative Teaching Pilot for Second-Year Medical Students ». *BJPsych Open*, vol. 7, no S1, juin 2021, p. S8-9.

³⁸Au début de l'année 2020, les choses vont suffisamment mieux pour qu'il envisage de reprendre le *stand-up* ; mais la pandémie de Covid-19 le contraint à stopper toutes ses activités et à s'enfermer dans sa résidence. Il décide alors de mettre à profit tout ce temps pour écrire, tourner et monter, entièrement seul, un nouveau spectacle ; la particularité de celui-ci étant de n'avoir ni scène ni public, et de s'étendre sur une temporalité indéterminée.

Inside est un film qui, lorsqu'on le visionne pour la première fois sans savoir à quoi s'attendre, nous charme d'abord par son humour et les multiples degrés de lecture avec lesquels Burnham s'attaque autant à lui-même qu'à son public, ses producteurs, les milliardaires et les dirigeants des *GAFAM* qui profitent de la crise en cours et toute l'hypocrisie et l'aliénation du capitalisme digital. Cependant, à mesure que le film avance, on se retrouve témoin du déclin rapide de la santé mentale d'une personne enfermée de force chez elle, se sentant vieillir au fil des mois sans savoir *quand* ni même *si* la vie d'avant reprendra un jour... Puis on arrive à la fin du film, secoué et abasourdi par ce que l'on vient de voir car nous avons, pour la plupart, vécu exactement la même chose. Cette plongée intime dans la psyché en chute libre d'un humoriste qui nous fait part de sa vision du monde est une réussite à beaucoup de niveaux. Techniquement tout d'abord : Bo Burnham parvient, en ayant passé environ une année à tourner dans la même pièce de sa résidence, à livrer un film extrêmement riche et créatif visuellement. Avec son utilisation des lumières artificielles et du montage, il se passe 90 minutes sans qu'aucun plan ne ressemble à un autre dans les quelques mètres carrés du lieu de tournage. De plus, les nombreux artifices d'écriture et de mise en scène qu'il met en place ne font qu'ajouter toujours plus de profondeur à son propos : on pense par exemple à la chanson *All Time Low*, qui commence par un monologue de Burnham, assis au milieu de la pièce mal éclairée, qui fait part du rapide déclin de sa santé mentale ; puis le film coupe brusquement sur un gros plan de son visage, en contre plongée et avec des lumières mobiles et colorées, alors qu'il commence à chanter d'un air enjoué pour décrire les fortes crises d'angoisses qu'il subit à chaque réveil. Les transitions entre chaque sketch ou chanson jouent également un rôle important pour montrer la détérioration physique et mentale de Burnham et de son environnement.³⁹

Bo Burnham n'oublie cependant pas de faire les liens nécessaires entre les problèmes psychiques qu'il subit et l'état économique, social, sanitaire et écologique

38 · Thieron, Catherine. « Bo Burnham : soigner le monde par l'humour ». *Centre Franco Basaglia*, 13 décembre 2021, https://www.psychiatries.be/reconnaissance-et-emancipation/bo_burnham_soigner_le_monde_par_l_humour/.

39 · *Bo Burnham: Inside*. Réalisé par Bo Burnham, Netflix, 2021.

déplorable de nos sociétés. Dans une chanson aussi courte qu'absurde, il félicite Jeff Bezos d'avoir atteint le statut d'homme le plus riche de la planète ; puis, avec la chanson *That Funny Feeling*, il explore le désespoir qu'inspirent à grande échelle les paradoxes et l'hypocrisie du capitalisme tardif.⁴⁰ Le segment de ce film développant la critique sociale la plus frontale et puissante est certainement la chanson *How the World Works* : une description acerbe des horreurs du capitalisme et du colonialisme sur lesquelles s'est construit notre monde est délivrée par... une chaussette marionnette (Fig.27). Celle-ci met en avant l'hypocrisie et la malhonnêteté des personnes en situation de pouvoir, cherchant à performer leur engagement pour le progrès social afin d'améliorer leur image. Elle finit cependant par être effacée de l'existence lorsque Burnham la retire de sa main, dans une métaphore cynique sur le pouvoir des médias de masse, d'autant plus ironique au vu du fait que ce film soit produit et diffusé par Netflix.

Finalement, ce qui fait pour nous la principale force *d'Inside*, c'est son universalité : en 90 minutes, ce film fait le tour de toutes les angoisses de la génération de Burnham, de toute sa lassitude face à l'aliénation, l'absurdité et l'absence de perspectives de nos vies dans une société capitaliste sur le déclin. C'est un film qui décrit avec beaucoup d'ironie, mais aussi de nuance et de justesse toutes les façons dont nos cerveaux ont été détruits par la course aux profits infernale d'une petite minorité. Mais spécifiquement, et contrairement à tous les travaux dont nous avons parlé jusque-là, c'est une œuvre parfaitement contemporaine qui inclut, dans sa lecture des troubles mentaux, toutes les dynamiques très récentes liées aux nouvelles technologies et à l'hyper-connexion permise par internet. C'est sur ce sujet en particulier que nous allons à présent nous pencher.

C - La santé mentale dématérialisée : Internet, autodérision, militantisme et force du collectif

Ces dernières années, l'usage d'internet et des réseaux sociaux, devenu quasi-universel, a complètement bouleversé notre paysage culturel, nos usages sociaux et nos échanges interpersonnels, à travers des phénomènes trop nombreux et complexes pour les analyser ici en détail. Cependant, cette nouvelle société hyperconnectée et

40 · Thieron, Catherine. « Bo Burnham : soigner le monde par l'humour ». *Centre Franco Basaglia*, 13 décembre 2021, https://www.psychiatries.be/reconnaissance-et-emancipation/bo_burnham_soigner_le_monde_par_l_humour/.



Figure 27 – How the World Works, extrait du film Inside de Bo Burnham, 2021.

sa multitude de cultures *online* a une influence certaine sur la santé mentale de ses membres. D'une part, l'accessibilité immédiate à des quantités infinies d'information, renouvelées en permanence, peut engendrer chez les usagers de nombreuses formes de stress sur lesquels nous manquons encore de recul. D'autre part, l'aspect communautaire du web et la facilitation des échanges qu'il instaure peuvent être de formidables outils. Ceux-ci permettent notamment aux internautes de diffuser du contenu de prévention médicale, de se mettre en relation avec des personnes faisant face aux mêmes problématiques que soi pour obtenir compréhension et soutien, ou encore de faire de la vulgarisation sur les troubles mentaux auprès d'un large public, afin de lutter contre la stigmatisation.⁴¹ Dans mon cas personnel, en ce qui concerne mes propres difficultés face au TDAH, à la dépression et à l'anxiété généralisée, l'accompagnement dont j'ai pu bénéficier de la part de professionnelles de santé a été décisif. Cependant, si moi-même et quelques proches n'avions pas été exposés à du contenu en ligne ayant entraîné une certaine prise de conscience, et si je n'avais pas effectué des recherches approfondies auprès de spécialistes de ces questions diffusant leurs travaux sur le web, je n'aurais sans doute jamais émis l'hypothèse que j'avais un TDAH et n'aurais donc pas pu entamer un travail médico-psychologique autour de ce trouble.

Pour revenir à Bo Burnham et son film *Inside*, il nous semble logique d'évoquer à présent la chanson *Welcome to the Internet*. Celle-ci est sans doute la chanson ayant eu le plus de succès de toute la carrière de Burnham, avec 116 millions de vues sur YouTube au début de mois de juillet 2023. Elle constitue une parfaite illustration du phénomène que nous évoquions plus haut : ce sentiment étrange mélangeant fascination, submersion et effroi que la quantité, la diversité et l'absurdité des contenus en ligne peuvent inspirer aux individus, avec des conséquences néfastes sur leur psyché. Le refrain martèle ce qui peut sembler être le principe fondateur d'internet : « L'apathie est une tragédie et l'ennui est un crime » (« Apathy's a tragedy and boredom is a crime »). De nombreux autres segments d'*Inside* s'attaquent à ce phénomène, et Burnham dénonce à plusieurs reprises les dirigeants des multinationales de la *Silicon Valley*, comme ayant sciemment créé ce paysage digital cauchemardesque dans le seul but d'exploiter nos fonctions cérébrales pour générer du profit.⁴²

41 · Christensen, Helen, et Kathleen Griffiths. « The Internet and Mental Health Literacy ». *Australian & New Zealand Journal of Psychiatry*, vol. 34, no 6, décembre 2000, p. 975-79.

42 · « Je sais pas pour vous, mais heu, vous savez, je me suis dis dernièrement que... que vous savez, peut-être, heu, permettre à aux giga-corporations des médias numériques d'exploiter les drames neurochimiques de nos enfants pour faire du profit... Vous savez, c'était peut-être heu... une bêtise de notre part. » (*I don't know about you guys, but, um, you know, I've been thinking recently that... that you know, maybe, um, allowing giant digital media corporations to exploit the neurochemical drama of our children for profit... You know, maybe that was, uh... a bad call by us.*) Bo Burnham: *Inside*. Réalisé par Bo Burnham, Netflix, 2021.

Ce positionnement n'est bien sûr pas sans paradoxe quand on se rappelle le fait qu'*Inside* est le fruit d'un contrat avec la multinationale Netflix, et que son succès est en partie le résultat de phénomènes viraux sur des réseaux comme TikTok ou Instagram ; mais c'est peut-être aussi ce qui fait la force de son propos. Premièrement parce que nous sommes extrêmement nombreux à avoir vécu l'expérience des confinements successifs et à avoir fait face aux problèmes d'isolement, de désœuvrement et d'angoisse existentielle que Burnham décrit dans son film. Le fait, pour le public, de voir ces expériences difficiles mises en scène d'une manière aussi fidèle et pertinente peut avoir, selon nous, un effet cathartique et fédérateur très puissant. Deuxièmement, ce paradoxe se rapproche fortement des nombreux phénomènes d'injonctions contradictoires que nous fait subir le capitalisme tardif au détriment de notre santé mentale. On nous fait ainsi porter la responsabilité de notre bien-être *via* la culture du *self-care* tout en nous emprisonnant dans des espaces de travail nocifs et aliénants ; on nous affirme que nous avons le pouvoir et le devoir de sauver l'environnement, alors que nous sommes conscient·es d'être impuissant·es face aux activités désastreuses des multinationales ; pour citer à nouveau Mark Fisher : « Une population à qui on a répété toute sa vie qu'elle était bonne à rien, se voit simultanément dire qu'elle peut accomplir tout ce qu'elle peut souhaiter »⁴³. Notre génération a certainement intégré, plus ou moins consciemment, l'absurdité de ces injonctions, ce qui nous permet d'apprécier la force critique d'*Inside* malgré le fait qu'une multinationale l'aie produit. Pour conclure sur ce sujet, notons que Burnham est parvenu à s'affranchir du contrat le liant à Netflix pour publier sur sa chaîne YouTube personnelle, le 31 mai 2022, *THE INSIDE OUTTAKES* : une vidéo durant un peu plus d'une heure compilant une grande quantité de scène tournées pour *Inside* mais restées initialement sur le banc de montage. La particularité de ce geste est qu'il a publié ce contenu sur YouTube, donc une plateforme gratuite pour les usagers, et qu'il a de plus démonétisé sa vidéo : cela signifie qu'il n'en touche aucun revenu publicitaire, mais également que les publicités sont totalement désactivées pour les spectateur·ices. Cela lui permet, en plus d'affranchir son travail de tout contenu indésirable, d'intégrer à sa vidéo des fausses publicités reprenant les codes graphiques de YouTube, pour se moquer encore davantage des marques et des multinationales qui transforment notre activité cérébrale en marchandise.⁴⁴

Pour finir, il nous semble que la génération de Burnham et les suivantes, ayant grandi baignées par ces nouveaux outils numériques, ont une conscience aigüe de leurs avantages comme de leurs pièges, bien plus que ce que peuvent en penser les

43 · Fisher, Mark « Good For Nothing ». *The Occupied Times*, 18 mars 2014, <https://theoccupiedtimes.org/?p=12841>.

44 · *The Inside Outtakes*. Réalisé par Bo Burnham, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5XWEVoI40sE>.

génération précédente. Nous pensons que la plupart des personnes nées après 1990 ne sont pas dupes : nous savons toutes qu'internet n'est qu'un ensemble de chambres d'écho et que les données que nous offrons gracieusement aux multinationales ne servent qu'à enrichir les actionnaires. Nous sommes conscientes, également, des effets délétères autant que bénéfiques que tout ceci peut avoir sur notre santé mentale. Cependant, le monde « réel », pour nos générations, consiste essentiellement à occuper des emplois précaires et inintéressants qui serviront eux aussi à enrichir les actionnaires, tout en étant témoins de l'effondrement de nos conditions d'existence, de la montée du fascisme et de la destruction des écosystèmes. C'est sans doute ce qui explique pourquoi *Inside* résonne autant avec nombre d'entre nous : pour faire face à tout ceci, il ne nous reste pas grand-chose d'autre que l'humour et le cynisme. Pour reprendre les mots de l'utilisateur de YouTube *@Alistocrat*, dans un commentaire sous *THE INSIDE OUTTAKES* faisant référence à un segment en particulier de la vidéo : « Severe Clinical Depression: Inside the Multiverse is probably the hardest I've laughed at anything ever » (« Dépression Clinique Sévère : A l'Intérieur du Multivers est probablement la chose m'ayant fait le plus rire de tous les temps »).

En ce qui concerne les usages artistiques et photographiques, l'avènement du web a également causé de nombreux bouleversements techniques, économiques et culturels. Mais en ce qui concerne plus particulièrement la photographie autour des troubles mentaux, nous avons constaté qu'internet a permis l'apparition de certains phénomènes très intéressants, notamment la réalisation de projets photographiques collaboratifs, menés sur le long terme et à l'échelle internationale, et centrés sur des pratiques d'autoreprésentations par des personnes concernées. Deux de ces projets collectifs en ligne ont particulièrement attiré notre attention : *Broken Light Collective* et *Too Tired Project*. Ces projets ont été lancés respectivement par Danielle Hark en 2012 et Tara Wray en 2018. En plus d'une démarche similaire, ils partagent des histoires semblables ayant menées à leur création : Danielle Hark et Tara Wray sont toutes les deux des professionnelles de la photographie qui ont dû faire face à des troubles anxieux et dépressifs sévères et invalidants, mais elles ont l'une comme l'autre trouvé dans leur pratique de la photographie un puissant outil thérapeutique.

Danielle Hark a initialement réalisé qu'elle pouvait se servir de l'acte photographique pour l'aider à mieux gérer ses symptômes dans des circonstances difficiles. Au plus fort d'une période de dépression intense, une crise de panique survenue soudainement alors qu'elle se douchait l'a laissée complètement paralysée par une sensation de mort imminente, jusqu'à ce qu'elle se saisisse instinctivement de son téléphone portable pour photographier son environnement : ce geste simple lui a

permis de revenir dans l'instant présent et de faire passer la crise. Plus tard, elle a pu être accompagnée par une thérapeute pratiquant également la photographie, qui l'a encouragée, avec succès, à approfondir l'usage de sa créativité à travers son objectif, en tant qu'outil thérapeutique. D'après Hark, le fait de partager avec sa thérapeute ses clichés « améliorerait notre processus thérapeutique sans même que j'ai besoin de dire un mot »⁴⁵. Elle décide alors, en mars 2012, de créer une plateforme en ligne sous le nom de *Broken Light Collective*, dans le but de permettre à toute personne souffrant de troubles psychiques et ayant une démarche photographique similaire de partager ses travaux. Avec cette démarche, Hark semble avoir répondu à un réel besoin puisque de nombreuses contributions lui parviennent rapidement, et le site de *Broken Light Collective* devient petit à petit un espace communautaire permettant à ses contributeur·ices le partage d'expériences personnelles, des échanges à travers les images et un soutien collectif. Toutes ces contributions, provenant de plus de 150 pays différents, permettent au collectif d'organiser sa première exposition physique durant l'été 2014 à la Fountain Gallery, New York City, intitulée *From Darkness to Light*.⁴⁶ Aujourd'hui, en juillet 2023, cette plateforme communautaire semble encore active, puisque la dernière publication, un autoportrait de la photographe Carella Keil, date du 2 mars 2023 (Fig.28).⁴⁷

Le *Too Tired Project* a vu le jour un peu plus récemment, mais il part du même constat que le *Broken Light Collective* : la pratique de la photographie, en tant qu'activité technique et artistique, peut aider à faire faces aux symptômes des troubles mentaux, d'autant plus si elle est partagée avec des pairs. La fondatrice de ce projet, Tara Wray, est une photographe américaine qui, comme Danielle Hark, a dû faire face à de longs épisodes de dépression. Elle a également trouvé dans la photographie un moyen d'expression face à ces émotions négatives et débordantes, et un outil thérapeutique permettant de se raccrocher à l'instant présent autant qu'au quotidien : elle explique envisager son appareil comme « une sorte de tampon protecteur, qui me donne une raison de me trouver quelque part ». Le processus créatif qu'elle met en place à travers la photographie lui permet de transformer ses « ruminations et obsessions » en « quelque chose de plus grand » : « Quand j'ai fait ce que je pense être

45 · Lee, Kevin. « Danielle Hark on Fighting Mental Illness with Photography ». *The Phoblographer*, 8 août 2014, <https://www.thephoblographer.com/2014/08/08/danielle-hark-speaks-fight-mental-illness-photography/>.

46 · Ball, Aimee Lee. « Photography as a Balm for Mental Illness ». *The New York Times*, 24 juillet 2014, <https://archive.nytimes.com/well.blogs.nytimes.com/2014/07/24/photography-as-a-balm-for-mental-illness/>.

47 · Broken Light: A Photography Collective. « Soulace ». *Broken Light Collective*, 3 mars 2023, <https://brokenlightcollective.com/2023/03/02/soulace/>.

une bonne image, je peux la ressentir, et tout le reste s'évapore momentanément »⁴⁸. Cette pratique particulière de la photographie, menée durant plusieurs années, a été valorisée par Wray dans un livre publié en 2018 chez Yoffy Press et intitulé *Too Tired for Sunshine*. Suite à cette publication, Wray a subitement reçu une vague d'éloges et de soutien de la part de la communauté artistique ; mais surtout, de nombreuses personnes l'ont approché en lui racontant comment son travail avait résonné avec leurs expériences personnelles. Beaucoup ont partagé avec Wray leurs histoires en lien avec les troubles psychiques et leurs propres travaux photographiques sur ce sujet ; elle a alors décidé de lancer cette plateforme communautaire en ligne, *via* un site web, une page Instagram et le *hashtag* #tootiredproject.⁴⁹

Son objectif avec ce projet est d'offrir un espace d'expression et de partage, permettant aux photographes professionnelles comme amateurs de mettre en lumière leurs histoires et leurs expériences avec les troubles mentaux. Wray espère ainsi pouvoir participer au démantèlement de la stigmatisation que subissent les personnes souffrant de ces troubles, en leur donnant la possibilité de se reconnaître et de se soutenir entre elles, mais aussi d'attirer le regard du public sur ces problématiques. Pour beaucoup de participant^{es}, cette plateforme leur fournit « l'opportunité de sortir de l'ombre et de produire une démonstration physique des difficultés auxquelles ils font face au quotidien »⁵⁰. Par exemple, une participation de Lisa Guerriero, une photographe américaine souffrant d'anxiété et de dépression, exprimant la sensation d'être piégé dans son propre esprit, constitue sa toute première prise de parole publique sur sa propre santé mentale. Kirra Kimbrell, une artiste ayant participé au projet avec un Polaroid documentant son expérience de trouble anxieux post-partum, espère quant à elle que son témoignage aide le public à mieux appréhender la diversité et la complexité des expériences et états psychiques qui peuvent faire suite à un accouchement (Fig.29).⁵¹ Ces publications sur le compte Instagram du projet semblent, selon un examen rapide des commentaires laissés par les visiteur^{es}, trouver un fort écho avec les expériences de ces dernières, qui s'y identifient souvent. En plus de ces publications sur Instagram, le staff du *Too Tired Project* publie régulièrement sur son site internet des interviews des artistes participant^{es}, permettant d'analyser leur travail plus en profondeur. A cela s'ajoutent des expositions organisées par le collectif dans différentes

48 · Harlan, Becky. « Channeling The Pain Of Depression Into Photography, And Finding You Are Not Alone ». *NPR*, 31 décembre 2018, <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2018/12/31/677341382/one-photographers-message-if-you-feel-too-tired-you-re-not-alone>.

49 · Smithson, Aline. « Tara Wray: Too Tired for Sunshine ». *LENSCRATCH*, 3 novembre 2018, <http://lenscratch.com/2018/11/tara-wray-too-tired-for-sunshine/>.

50 · Pajer, Nicole. « Powerful Photos Show What Life With Depression Is Really Like ». *HuffPost*, 20 décembre 2018, https://www.huffpost.com/entry/too-tired-project-depression-photos_n_5c1ab9d8e4b08aaf7a84a2ee.

51 · Ibid.

villes américaines, visant à mettre à contribution les artistes locaux, ainsi que les éditions Too Tired Press, ayant publié entre autres une compilation des participations au projet sous forme de livre photo.

La dimension politique des problématiques de santé mentale, bien que n'étant pas forcément mise au premier plan, fait partie intégrante des préoccupations de Tara Wray et de ses collaborateur·es. Une attention particulière est ainsi accordée à la mise en avant de participations provenant de personnes marginalisées, notamment les personnes racisées ou issues de la communauté LGBTQ+.⁵² En 2020, un appel à participation spécifique intitulé *Too Tired for 2020* visait à effectuer « une inspection de l'état du monde assombri par d'inflexibles catastrophes », en invitant les participant·es à témoigner en photographie de leur regard sur le racisme d'état et la brutalité policière, la pandémie et les confinements, les catastrophes naturelles et industrielles, et autres phénomènes ayant causé souffrance et morts à travers le monde ; et de leur lien évident avec les questions de santé mentale.⁵³ De plus, Tara Wray ne tombe pas dans le travers de considérer la photographie comme un outil magique pour lutter contre toute forme de maladie mentale : elle insiste sur l'importance d'avoir « un arsenal complet » d'outils pour gérer ses troubles, reconnaissant sa propre chance de pouvoir compter sur « une famille soutenante, l'accès aux thérapies, à la médication et à des médecins compétent·es »⁵⁴. Dans cette optique, le *Too Tired Project* est devenu partenaire de l'Open Path Psychotherapy Collective, une organisation à but non lucratif américaine visant à favoriser l'accès aux psychothérapies pour les personnes précaires, avec des thérapeutes formés aux problématiques spécifiques pouvant être liées à la situation socio-économique, la race, le genre, l'orientation sexuelle... de leurs patient·es. Ainsi, ce projet met en avant, dans une certaine mesure, d'intéressantes perspectives politiques et thérapeutiques. Mais surtout, il utilise le web et le medium photographique comme supports pour tisser un réseau communautaire de soutien à grande échelle ; et donne ainsi l'opportunité aux personnes touchées par les troubles psychiques d'œuvrer elles-mêmes, à travers leur propre regard, à leur émancipation.

Nous voudrions, pour finir, nous pencher rapidement sur un autre phénomène spécifique à internet, possédant des liens étroits et complexes avec la photographie et dont tout un courant se rapporte aux troubles psychiques : les mèmes. Cet ensemble d'objets culturels singuliers est apparu en même temps que le web 2.0 au début des

52 · Ibid.

53 · Burgess, Kelly. « Too Tired for 2020 ». *Too Tired Project*, <https://tootiredproject.com/too-tired-for-2020>.

54 · Harlan, Becky. « Channeling The Pain Of Depression Into Photography, And Finding You Are Not Alone ». *NPR*, 31 décembre 2018, <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2018/12/31/677341382/one-photographers-message-if-you-feel-too-tired-you-re-not-alone>.



Figure 28 — Soulace. Photographie de Carella Keil, 2023.

Cette illustration a été retirée dans un souci de respect du droit à l'image, elle est néanmoins accessible au lien suivant :
<https://www.instagram.com/p/Bn1WZM11WJy/>

Figure 29 – Part of Me. Photographie de Kirra Kimbrell, 2018.

années 2000, à la faveur du développement rapide des plateformes communautaires puis des réseaux sociaux. Ces nouveaux espaces numériques, permettant la mise en relation instantanée d'un très grand nombre d'utilisateurs et le partage de tous types de contenus, ont permis l'émergence de ces productions appelées « mèmes » (de l'anglais « meme »). Ce mot dénomme grossièrement des éléments culturels, iconographiques ou comportementaux spécifiques, se répandant de manière virale et cyclique sur internet en étant repris par les internautes sous des formes variées : images incluant souvent du texte, vidéos ou courtes animations, sons, voire parfois de simples phrases.⁵⁵

Les mèmes, dès leurs origines, reposent fortement sur le partage et le détournement d'images photographiques, un phénomène toujours d'actualité. D'après Clément Chéroux, commissaire à l'origine de l'exposition *snap+share* au San Francisco Museum of Modern Art, « L'évolution de la photographie a été décrite comme une longue quête de l'instantanéité », et le succès des mèmes et d'Instagram auquel nous assistons aujourd'hui constitue « le troisième moment de l'accélération de la photographie »⁵⁶. En allant plus loin, on peut analyser ce phénomène culturel comme une réappropriation par le grand public de la fabrique des images. La photographie en tant qu'objet devient alors un matériau vivant et déclinable à l'infini, selon un mode relationnel tout à fait horizontal ; en effet, bien qu'on puisse parfois identifier leurs auteurs, les mèmes appartiennent à tout le monde. En étudiant plusieurs courants spécifiques de mèmes basés sur des photographies, Limor Shifman énonce l'idée que ceux-ci constituent un nouveau genre photographique, une forme de « photographie prospective » où chaque image est envisagée suivant ses potentialités de détournement plutôt que suivant son seul contenu.⁵⁷

En tant que partie intégrante de la « culture web », et phénomène adopté principalement par les jeunes générations que nous évoquons à propos d'*Inside* de Bo Burnham, aussi critiques que désabusées face au capitalisme tardif, il n'est pas surprenant que les mèmes soient énormément utilisés pour parler de santé mentale. Comme le *Broken Light Collective* et le *Too Tired Project*, le fait de créer et partager des mèmes en rapport avec ses difficultés psychiques remplit plusieurs rôles : une forme d'expression artistique cathartique, un moyen de s'identifier et de se soutenir entre pairs, et un biais pour mettre en lumière ces problématiques et lutter contre la

55 · Wagener, Albin. *Mémologie : Théorie postdigitale des mèmes*. UGA Éditions, 2022.

56 · Dafoe, Taylor. « LOL, Great Pic: How Instagram and Meme Culture Are—and Aren't—Transforming Photography ». *Artnet News*, 9 mai 2019, <https://news.artnet.com/art-world/sfmoma-snap-and-share-instagram-meme-1540531>.

57 · Shifman, Limor. « The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres ». *Journal of Visual Culture*, vol. 13, no 3, décembre 2014, p. 340-58.

stigmatisation. Cependant les mèmes reposent sur des mécanismes assez différents : là où les projets photographiques se concentrent sur des représentations souvent imagées, poétiques et parfois dramatisantes des troubles, les mèmes vont bien plus souvent utiliser l’humour et la subversion des codes. Les créateur·ices de mèmes sur la santé mentale se servent ainsi de l’ironie et de l’autodérision pour tenter de dédramatiser leur situation et déconstruire les processus mentaux qui leur causent du tort ; mais savent également manier l’humour comme une arme, pour s’attaquer aux causes de leur mal-être : l’entourage familial, les discriminations, l’aliénation par le travail ou les catastrophes climatiques en cours et à venir...⁵⁸

Ce dernier point est important, car comme tout phénomène culturel de masse, les mèmes sont la cible de tentatives d’appropriation et de cooptation de la part des marques, des entreprises et plus globalement de l’idéologie capitaliste. La partie la plus visible de ces récupérations mercantiles est sans doute l’utilisation d’iconographie et de terminologie propres aux mèmes par des marques à des fins de marketing. Les professionnel·les de la communication ont bien réalisé que les contenus auxquels les internautes pouvaient s’identifier étaient énormément appréciés et partagés ; ce constat inclut évidemment les contenus autour de la santé mentale. Ainsi, ils n’hésitent pas, avec un cynisme à peine couvert par un vernis de sympathie, à utiliser les troubles mentaux comme outil marketing, à l’image de McDonald’s reprenant dans un *tweet* une structure de même textuel classique pour suggérer aux personnes anxieuses de se faire livrer de la nourriture.⁵⁹

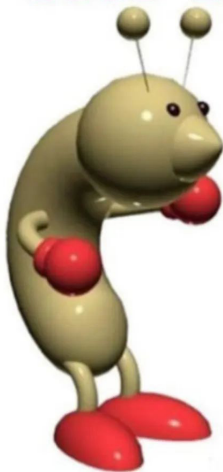
De manière plus insidieuse, l’idéologie capitaliste libérale tend à se servir des mèmes et d’autres modes d’échanges en ligne sur la santé mentale pour promouvoir la vision de ces troubles comme des phénomènes purement individuels. De nombreuses sources de mèmes et autres contenus sur la santé mentale se concentrent ainsi sur l’idée que la guérison d’un individu repose seulement sur ses propres actions : se faire aider par des professionnel·les, mais aussi adopter un mode de vie plus sain ou pratiquer le « *self-care* » (le fait de prendre soin de soi). Ces méthodes, en plus d’être idéalement faciles à transformer en marchandise – le marketing autour du *self-care* en est un exemple frappant – permettent d’évacuer complètement les ressorts politiques, sociaux et économiques des troubles mentaux, ainsi que la nécessité d’y répondre structurellement et collectivement, en opposant par exemple au *self-care*

58 · Cosslett, Rhiannon Lucy. « Mental Health Memes Are Everywhere – Can They Offer More than Comic Relief? » *The Guardian*, 29 juillet 2021, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/jul/29/mental-health-memes-can-they-offer-more-than-comic-relief>.

59 · *Ibid.*



Cool bug Fact's



You aren't **unhappy** because of a **dopamine overload** from "**too much pleasure**" (pseudo scientific myth) but because you live in a highly **stressful, exploitative** and **demanding society**

Figure 30 – Différents mèmes autour de la santé mentale, provenant des profils @ethicallysourcedchildsp2ne et @rhizomatic_memer sur Instagram.

des formes de *community care*.⁶⁰ De plus, l'idéologie capitaliste appliquée à internet a su s'approprier les outils diagnostics, déjà contestés, du DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, la publication de référence sur la classification des troubles mentaux), pour mettre en avant une multitude de « micro-identités ». Les internautes peuvent se reconnaître dans celles-ci, et ainsi éprouver un sentiment d'appartenance rassurant dans le chaos du système capitaliste ; cependant, il s'agit d'un piège qui tend à essentialiser la maladie mentale comme un phénomène purement cérébral, en mettant de côté ses causes structurelles. Et là aussi, la fragmentation du collectif en une multitude de micro-identités empêche la construction de structures de soutien communautaire et d'une réponse politique collective à ces problématiques.⁶¹

Notons cependant que la recherche médicale commence à s'intéresser au sujet des mêmes sur la santé mentale, et que des premières études n'ont pas pu mettre en évidence d'effets délétères de la diffusion à grande échelle de ce type de contenu sur le bien-être psychique des internautes. Une étude en particulier met même en évidence le fait que le partage et le visionnage de ces mêmes peuvent avoir des effets bénéfiques, notamment sur la régulation des émotions et la gestion du stress.⁶² En tant que dernière itération en date de la longue et complexe histoire des liens entre photographie et troubles psychiques, les mêmes s'avèrent finalement être un sujet aussi délicat qu'intéressant à traiter : d'une part, la diversité du phénomène et le manque de recul de la recherche sur celui-ci nous empêche de tirer des conclusions formelles tout en nous invitant à approfondir nos analyses. D'autre part, contrairement aux autres travaux photographiques analysés précédemment, les mêmes ont la particularité d'être bien plus populaires, dans le sens où le grand public est massivement plus exposé à ceux-ci qu'à des formes photographiques plus « classiques ». Ils trouvent donc un écho extrêmement large et ont un potentiel immense comme outil de lutte et d'émancipation. Cependant, cette popularité a également pour conséquence de les rendre plus vulnérables aux récupérations à des fins mercantiles ou réactionnaires. En tant qu'artistes, il nous semble donc important d'être particulièrement vigilantes aux dynamiques en jeu dans ce domaine, et de veiller à occuper nous aussi cet espace avec une imagerie et des discours critiques et progressistes.

60 · *Ibid.*

61 · Moskowitz, P. E. « The BuzzFeedification of Mental Health ». *Mental Health*, 10 février 2021, <https://mentallhellth.xyz/p/the-buzzfeed-ification-of-mental>.

62 · Akram, Umair, et Jennifer Drabble. « Mental Health Memes: Beneficial or Aversive in Relation to Psychiatric Symptoms? » *Humanities and Social Sciences Communications*, vol. 9, no 1, 1, octobre 2022, p. 1-6.

CONCLUSION

Cet examen critique de nombreuses instances de représentation des troubles psychiques par le biais de la photographie se révèle riche en enseignements, autant sur la psychiatrie et la place de la santé mentale dans la société capitaliste que sur le médium photographique en lui-même. Nous avons pu mettre en évidence le lien entre la genèse de la photographie et celle de la psychiatrie moderne, et montrer le rôle important que les premières photographies de malades mentaux ont eu dans la création des codes esthétiques et éthiques de la photographie à ses débuts. Celle-ci étant alors pratiquée essentiellement par des hommes issus de la bourgeoisie, elle est rapidement devenue un outil de contrôle social et de domination culturelle. Le travail photographique du Dr Diamond, en dépit de l'éventuelle noblesse de ses intentions, représente une des premières instances de ce phénomène : celui-ci exploite en effet le corps et de l'image de femmes marginalisées, dans une démarche qui se révélera être un prototype des usages répressifs de la photographie. La réception triomphante de son œuvre, confortée par son aura « scientifique » autant que par son inscription dans une tradition esthétique sexiste et classiste, va inspirer d'autres hommes tels qu'Alphonse Bertillon ou Francis Galton dans l'élaboration de méthodes concrètes de contrôle social et de répression utilisant la photographie. La place importante occupée par les malades mentaux dans la naissance de ces usages n'est pas surprenante, puisque les mécaniques de surveillance et de contrôle envers les femmes et le prolétariat sont, à cette époque, déjà inhérentes à l'institution asilaire. La photographie, symbole du progrès technique et scientifique et jouissant d'une aura de « langage universel » et de représentation infaillible de la vérité, permet à la bourgeoisie d'asseoir d'autant plus la légitimité de sa culture et de son autorité.

Ces constats se révèlent d'autant plus flagrants en ce qui concerne le travail de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière. Ce dernier va en effet encore plus loin dans l'instrumentalisation, notamment photographique, des corps non-consentants des femmes sur lesquelles il a l'autorité. Malgré l'insistance de Charcot et de ses

collaborateurs sur les formidables avancées médicales permises par l'introduction de la photographie dans les pratiques hospitalières, nous n'avons trouvé aucun élément dans les oeuvres et textes étudiés qui nous permette de confirmer leurs prétentions. Au contraire, il nous semble aujourd'hui que ces photographies ne témoignent de rien d'autre que de l'oppression et des abus de pouvoir subis par les femmes marginalisées enfermées dans le service psychiatrique de Charcot. Notons également que l'examen du parcours d'Albert Londes nous apprend que les malades mentaux ont, malgré eux, inspiré de nombreuses avancées techniques dans la photographie, qui iront elles aussi alimenter l'arsenal technique de contrôle et de répression des pouvoirs en place.

Au fil du temps, la photographie s'est tout de même démocratisée, est sortie des mains de la classe bourgeoise et a commencé à être utilisée par des artistes et documentaristes engagés pour le progrès social. Cependant, les représentations des troubles mentaux ont été durablement marquées par les archétypes créés par Charcot et les bourgeois de son époque. Ainsi, l'asile est resté dans la culture occidentale un élément incontournable de la représentation des troubles psychiques : l'imaginaire collectif associe en effet presque systématiquement la maladie mentale à cette institution. En examinant certaines œuvres culturelles, notamment cinématographiques, nous avons cependant constaté que l'asile était souvent représenté de manière très critique. Les films que nous avons étudiés dirigent en effet le regard des spectateur·rices sur les limites et les abus du système asilaire : ils illustrent l'aspect carcéral de son fonctionnement et son incapacité à proposer des solutions pertinentes aux problématiques de santé mentale. Cependant, cela ne signifie pas que ces œuvres proposent des modes de représentation pertinents des malades mentaux sur le plan individuel. En effet, elles ont tendance à facilement tomber dans des archétypes stigmatisants sur la maladie mentale : le fou impulsif et dangereux, ou le simplet passif et victime du système en sont des exemples courants. Ce type de représentations alimente la stigmatisation autour des troubles mentaux, ce qui a des conséquences néfastes et très concrètes pour les personnes concernées. Le domaine de la photographie, qui commence à partir des années 60 à s'engager fortement sur ces questions, est lui aussi concerné par ces problématiques.

Effectivement, entre les années 60 et 80, la photographie documentaire a accompagné de très près l'essor des mouvements politiques antipsychiatriques. Dans le sillage des premiers mouvements contestataires envers l'hégémonie capitaliste d'après-guerre, la photographie connaît des changements profonds. Une nouvelle génération de photographes apparaît, bien plus engagés et politisés que leurs aînés : ils veulent mettre leur pratique au service du progrès social et sont prêts à remettre en question

leur façon de travailler. Certaines de ces photographes vont ainsi accompagner la diffusion de l'antipsychiatrie et s'attaquer assez frontalement aux asiles psychiatriques, critiqués en tant qu'institutions répressives où l'on laisse dépérir les personnes les plus marginalisées issues du prolétariat. Le rôle de la photographie est particulièrement déterminant dans le mouvement antipsychiatrique italien, où des œuvres comme *Morire Di Classe* ou les documentaires de Raymond Depardon vont contribuer à l'abolition du système asilaire, puis documenter ce processus. En accompagnant l'antipsychiatrie qui formule une critique radicale du capitalisme et du patriarcat et dénonce leur responsabilité comme facteur principal des maladies mentales, la photographie va s'affirmer comme un outil de lutte à part entière. Le travail des photographes dans la critique du système psychiatrique va faire sortir la photographie de son rôle d'outil de contrôle social, pour devenir un instrument de dénonciation du pouvoir et des institutions.

Cependant, certains problèmes subsistent dans la représentation des malades et dans le rôle que les images qui sont faites d'eux continue de jouer en termes de stigmatisation. La plupart de ces travaux photographiques, en se concentrant sur une dénonciation radicale de l'asile, continue de produire des représentations unidimensionnelles des malades, qui ne sont caractérisés que par leur statut de victimes. Aujourd'hui, l'héritage de cette iconographie est encore bien présent et continue d'alimenter la stigmatisation autour des troubles psychiques, notamment envers les femmes et minorités de genres. De plus, l'examen d'une partie de la production photographique documentaire récente, particulièrement sur les questions migratoires, nous montre que ce mode de représentation misérabiliste et déshumanisant est toujours d'actualité. Notons aussi que l'essoufflement des mouvements contestataires à la fin des années 80 a marqué un coup d'arrêt pour les préoccupations de progrès social et la critique du capitalisme au sein de la psychiatrie. Ainsi, malgré certains succès politiques et humains, le mouvement antipsychiatrique n'est pas parvenu à aller jusqu'au bout de ses ambitions révolutionnaires.

La génération suivante de photographes documentaristes, à partir des années 90, se lance elle aussi dans l'élaboration de nouvelles pratiques qui vont rompre avec ce qui se faisait auparavant. Ces documentaristes, notamment ceux qui travaillent sur les troubles mentaux, vont tendre à mettre de côté une critique frontale et radicale des institutions pour s'essayer à représenter celles-ci de manières alternative. Si les travaux qui en résultent peuvent sembler moins militants que ceux qui les précèdent, ils développent cependant des représentations beaucoup plus nuancées et justes des personnes concernées par les troubles psychiques. L'introduction au sein du processus

documentaire d'éléments d'archives, de démarches d'investigation empruntées à la sociologie, ou de certains partis pris esthétiques va permettre de remettre les sujets, leur individualité et leur humanité au centre de l'œuvre. Le fait, pour les documentaristes, d'assumer l'utilisation d'une structure narrative permet également de raconter la vie et les problématiques des sujets d'une manière permettant une forme d'identification, et donc d'empathie de la part du public. Ces nouvelles pratiques ouvrent donc la porte à des représentations de la maladie mentale s'affranchissant des mécanismes stigmatisants du passé. Une limite que nous pouvons tout de même identifier dans ces travaux tient au fait qu'ils se concentrent souvent sur l'aspect individuel de l'expérience des troubles mentaux. Si cela facilite leur pertinence d'un point de vue humain, leur capacité à formuler des critiques et des solutions collectives aux problèmes systémiques de la maladie mentale s'en trouve limitée.

Sérotonine et Capitalisme constitue pour moi, *a posteriori* de ce travail de recherche, une tentative de réponse à ce problème. Par l'adoption d'un point de vue situé, en m'attaquant à un problème qui nous concerne directement, moi et mes proches, je me donne les moyens d'élaborer des représentations fidèles des personnes souffrant de troubles psychiques, de leur individualité et des problèmes auxquelles elles font face. Dans le même temps, j'essaie de construire une critique collective des systèmes politiques, économiques et sociaux qui nous ont plongés dans ces situations. La proximité que j'entretiens avec mes sujets et la similarité de nos expériences me permet d'évacuer d'emblée les modes de représentations archétypaux et stigmatisants qui me posent problème. Une question reste néanmoins en suspens pour moi en ce qui concerne ce projet : les images que je propose suffisent-elles, à elles-seules, à exprimer la critique radicale du capitalisme qui anime mon travail ? Il semblerait tout de même que la photographie puisse être un vecteur de progrès social : Louis Quail, par exemple, est parvenu grâce à ses photographies à ouvrir l'esprit d'étudiant·es de médecine sur les troubles mentaux, ce qui ne peut être que bénéfique sur le long terme. Mais son travail, comme la réédition récente de *Ward 81*, ou *L'Asile des Photographies*, ne se contentent pas d'être une collection d'images : des témoignages, des éléments d'enquête, des récits et d'autres documents iconographiques viennent préciser et enrichir le discours critique des photographies, ce qui en augmente la portée et l'accessibilité.

C'est également ce qui semble faire la force des usages variés d'internet dans la représentation des troubles psychiques. En mettant des outils entre les mains de toute une génération, le web ouvre la porte à une accessibilité et une richesse de contenus sans précédents. Les écueils de ces espaces virtuels sont bien sûr nombreux : la plupart

des outils en ligne utilisés aujourd'hui ont été créés par une poignée d'ingénieurs sans scrupules, dans le but de mobiliser au maximum notre attention et de capitaliser sur nos données pour enrichir quelques actionnaires. De plus, le capitalisme est extrêmement doué pour détourner les critiques formulées à son encontre, en retirer toute substance et les intégrer à sa propre culture. Le marketing autour de la santé mentale, le marché florissant du self-care, ou encore le phénomène de multiplication de micro-identités qui détruit les dynamiques collectives dans les communautés queers ou handicapées illustrent bien ce phénomène. Cependant, les jeunes générations nous semblent capables de conscientiser et même de suivre l'évolution rapide des mécaniques capitalistes ; sur internet, elles y opposent leurs propres valeurs de dérision, de cynisme et de rejet de l'ordre social, mais aussi de solidarité envers leurs pairs. Nous avons constaté qu'une certaine part des nouveaux usages de la photographie sur le web va dans ce sens. La création d'espaces collectifs de photographie autour des troubles mentaux, par et pour des personnes concernées, nous rend optimiste sur la capacité de personnes marginalisées à s'organiser entre elles pour se soutenir dans des épreuves communes et combattre la stigmatisation qui les touchent. Cela nous rassure également sur le potentiel thérapeutique du geste photographique, autant que sur son efficacité à porter la voix des marges de la société. Il en va de même pour le phénomène des mêmes internet qui, avec une portée bien plus grande encore, semble aider nos générations, particulièrement touchées par les troubles psychiques, à gérer ceux-ci. En créant des réseaux virtuels d'entraide autant qu'en combattant les tabous, en dédramatisant ces troubles, et en rendant accessible la compréhension et la critique des mécanismes socio-politiques qui en sont à l'origine, ces objets culturels possèdent un potentiel formidable dans la bataille culturelle contre le capitalisme. En tant qu'artistes, photographes et donc spécialistes des images, mais surtout en tant qu'usagères et militantes, il nous appartient de veiller à ce qu'ils conservent leur indépendance par rapport aux entreprises et institutions.

Ainsi, malgré un constat alarmant quant à l'état de délabrement avancé de nos sociétés et de notre santé mentale collective, mais aussi quant aux perspectives politiques face à un système capitaliste qui refuse et combat toute remise en question, nous pensons que la photographie n'a pas encore épuisé son potentiel contestataire. Sur la question des troubles psychiques, il nous semble que l'enjeu principal est maintenant de déterminer comment lier, photographiquement, des représentations justes et pertinentes de ces problématiques avec une critique radicale des institutions et du pouvoir ; c'est-à-dire de développer, à partir de représentations de phénomènes relevant de l'intime, des propositions de lutte et d'organisation à destination du collectif. Ce travail de recherche nous a fait prendre conscience que les images seules

n'étaient pas forcément capables de répondre à ces ambitions : ainsi, à l'instar des travaux photographiques très intéressants révélés par ces recherches, il me semble nécessaire d'approfondir davantage mon projet *Sérotonine et Capitalisme*. Même si mes images constituent à elles seules une proposition plastique qui me semble pertinente, les ambitions politiques de ce travail m'appellent à l'enrichir d'éléments narratifs, textuels ou audiovisuels... Il y a encore beaucoup à dire et à faire sur la santé mentale dans cette société capitaliste en état de décomposition avancée. Dans ce cadre, les entretiens réalisés avec les personnes que j'ai photographiées me semblent être une base intéressante à partir de laquelle je vais continuer à travailler.

BIBLIOGRAPHIE

- Absil, Marie. « L'imaginaire et la psychiatrie ». *Centre Franco Basaglia*, 28 juin 2015, <https://www.psychiatries.be/reconnaissance-et-emancipation/limaginaire-et-la-psychiatrie/>.
- Adams, Julianne. « The quirky intimacy of femme mental health memes ». *Feminist Media Studies*, vol. 22, no 7, octobre 2022.
- Addonizio, Shari. « Portraits of Madwomen: Another Look at Dr. Hugh Welch Diamond's Photographs of the Insane Female in Victorian England ». *Athanor*, vol. 17, 1999, p. 53-59.
- Akram, Umair, et Jennifer Drabble. « Mental Health Memes: Beneficial or Aversive in Relation to Psychiatric Symptoms? » *Humanities and Social Sciences Communications*, vol. 9, no 1, 1, octobre 2022, p. 1-6.
- Amar Pierre Jean. *L'ABCdaire de la photographie*. Flammarion, 2003.
- Andraos, Maryse. « L'énigme Vivian Maier ». *Liberté*, no 324, 2019, p. 81-82.
- Andreasen, Nancy C. « The relationship between creativity and mood disorders ». *Dialogues in Clinical Neuroscience*, vol. 10, no 2, juin 2008, p. 251-55.
- Armstrong, Barbara. « Dean Brooks, Superintendent and Actor, Talks About Cuckoo's Nest ». *Psychiatric Services*, vol. 28, no 1, janvier 1977, p. 46-48.
- Artières, Philippe, et Mathieu Pernot. *L'asile des photographies: la Fondation Bon-Sauveur à Picauville, Manche*. le Point du jour, 2013.
- Audé, Françoise, et Lætitia Mikles. « ENTRETIEN: Nicolas Philibert: La fable documentaire ». *Positif*, no 505, mars 2003, p. 82-85.
- Ball, Aimee Lee. « Photography as a Balm for Mental Illness ». *The New York Times*, 24 juillet 2014, <https://archive.nytimes.com/well.blogs.nytimes.com/2014/07/24/photography-as-a-balm-for-mental-illness/>.
- Basaglia, Franco, et Franca Ongaro Basaglia. *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*. Giulio Einaudi, 1969.
- Bazin, Philippe. « De « l'instant décisif » à la photographie documentaire critique ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, no 84, 84, avril 2018, p. 25-39.
- Blanchard, George, et al. « Reflections on a Person's Experience of Mental Illness: An Innovative Teaching Pilot for Second-Year Medical Students ». *BJPsych Open*, vol. 7, no S1, juin 2021, p. S8-9.
- Bouchara Catherine. *Charcot: une vie avec l'image*. P. Rey, 2013.
- Broken Light: A Photography Collective. « Soulace ». *Broken Light Collective*, 3 mars 2023, <https://brokenlightcollective.com/2023/03/02/soulace/>.
- Brusati, Celeste. « Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting ». *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, no 2/3, 1990, p. 168-82.

- Burgess, Kelly. « Too Tired for 2020 ». *Too Tired Project*, <https://tootiredproject.com/too-tired-for-2020>.
- Carrez, Jean-Pierre. « La Salpêtrière de Paris sous l’Ancien Régime : lieu d’exclusion et de punition pour femmes ». *Criminocorpus. Revue d’Histoire de la justice, des crimes et des peines*, janvier 2008.
- Christensen, Helen, et Kathleen Griffiths. « The Internet and Mental Health Literacy ». *Australian & New Zealand Journal of Psychiatry*, vol. 34, no 6, décembre 2000, p. 975-79.
- Colberg, Jörg. « Big Brother ». *Conscientious Photography Magazine*, 16 juillet 2018, <https://cphmag.com/big-brother/>.
- Consigliere, Stefania. « Le destin des gens, les gènes du destin ». *Corps*, vol. 2, no 1, 2007, p. 93-98.
- Cosslett, Rhiannon Lucy. « Mental Health Memes Are Everywhere – Can They Offer More than Comic Relief? ». *The Guardian*, 29 juillet 2021, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/jul/29/mental-health-memes-can-they-offer-more-than-comic-relief>.
- Dafoe, Taylor. « LOL, Great Pic: How Instagram and Meme Culture Are—and Aren’t—Transforming Photography ». *Artnet News*, 9 mai 2019, <https://news.artnet.com/art-world/sfmoma-snap-and-share-instagram-meme-1540531>.
- Dahlberg, Laurie. « Dr Diamond’s Day Off ». *History of Photography*, vol. 39, no 1, janvier 2015, p. 3-17.
- Depardon, Raymond. *Manicomio: la folie recluse*. Steidl Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2013.
- Depardon, Raymond. *Traverser*. Fondation Henri Cartier-Bresson Éditions Xavier Barral, 2017.
- Diamond, Hugh Welch, et al. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Echo Point Books & Media, 2014.
- Didi Huberman Georges. *Invention de l’hystérie: Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*. [5e édition revue, Remaniée et Augmentée]., Macula, 2012.
- Eisenchteter, Jules. « CineClub: One Flew Over the Cuckoo’s Nest (1975), by Milos Forman ». *Kafkadesk*, 28 mars 2021, <https://kafkadesk.org/2021/03/28/cineclub-one-flew-over-the-cuckoos-nest-1975-by-milos-forman/>.
- Estingoy, Pierrette. « Les impasses de la psychiatrie à travers le cinéma : Mommy, Vol au-dessus d’un nid de coucou, Shutter Island ». *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, vol. 175, no 1, janvier 2017, p. 62-65.
- Ferret Sandrine. *La photographie document en action: expériences et histoires*. Presses universitaires de Rennes, 2021.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism – Is There No Alternative?* Zero Books, 2009. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/capitalist-realism-is-there-no-alternative>.
- Fisher, Mark. « Good For Nothing ». *The Occupied Times*, 18 mars 2014, <https://theoccupiedtimes.org/?p=12841>.
- Foot, John. « Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook *Morire di Classe* (1969) ». *History of Psychiatry*, vol. 26, no 1, mars 2015, p. 19-35.
- Foucault Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Gallimard, 1998.

- Fréchuret, Maurice, et Jean-Baptiste Ganne. *Jean-Baptiste Ganne, Gélém, Gélém: exposition... Musée national Pablo Picasso La guerre et la paix, Vallauris, du 9 juin au 7 octobre 2013*. Éd. de l'Art Musées nationaux du XXe siècle des Alpes-Maritimes, 2014.
- Gerhardt, Robert E. « Les femmes du bloc 81 ». *Blind Magazine*, 2 mai 2023, <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/les-femmes-du-bloc-81/>.
- Gilman, Sander L. *Seeing the insane: a cultural history of madness and art in the western world, showing how the portrayal of stereotypes has been reflected and shaped the perception and treatment of the mentally disturbed as depicted in manuscripts, woodcuts, engravings, drawings, paintings, sculptures, lithographs and photographs, from the middle ages to the end of the nineteenth century*. University of Nebraska Press, 1996.
- Guillot, Claire. « Raymond Depardon revisite les asiles italiens ». *Le Monde*, 8 février 2022, p. 22.
- Halpern, Catherine. « Histoire de la folie à l'âge classique ». *Pensées rebelles*, Éditions Sciences Humaines, 2013, p. 41-46.
- Harlan, Becky. « Channeling The Pain Of Depression Into Photography, And Finding You Are Not Alone ». *NPR*, 31 décembre 2018, <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2018/12/31/677341382/one-photographers-message-if-you-feel-too-tired-you-re-not-alone>.
- Hill, Sarah P. « Insult to Injury? Women and Mental Disorder in Italian Photography and Visual Culture ». *Violence Against Women*, mars 2023.
- Joschke, Christian. « La photographie au service des psychiatres ». *L'Histoire : Les collections.*, no 51, juin 2011, p. 78-79.
- Laffont, Isabelle. « Le TDAH chez l'adulte et ses comorbidités. Discussion à partir d'un cas clinique d'addiction au Tramadol ». *Psychotropes*, vol. 21, no 4, 2015, p. 27-40.
- Le Thomas, Claire. « “ C'est du bricolage ” ou l'envers d'une métaphore artistique ». *Images Re-Vues*, 2019.
- Le Toullec, Éric. « La folie à Hollywood : Mankiewicz, Forman, Scorsese ». *Savoirs et clinique*, vol. 14, no 2, 2011, p. 64-75.
- Lee, Kevin. « Danielle Hark on Fighting Mental Illness with Photography ». *The Phoblographer*, 8 août 2014, <https://www.thephoblographer.com/2014/08/08/danielle-hark-speaks-fight-mental-illness-photography/>.
- Londe, Albert. *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*. Gauthier-Villars et fils, 1893. *BnF Catalogue général*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3041419g>.
- Mark, Mary Ellen, et Laurie Rae Baxter. *Mary Ellen Mark on the Portrait and the Moment*. First edition, Aperture, 2015.
- Mark, Mary Ellen, et Karen Folger Jacobs. *Ward 81*. Simon and Schuster, 1979.
- Mark, Mary Ellen, et Karen Folger Jacobs. *Ward 81: Voices*. Édité par Martin Bell et al., First edition, Steidl, 2023.
- *Mental Health and COVID-19: Early Evidence of the Pandemic's Impact*. World Health Organization, 2 mars 2022, https://www.who.int/publications-detail-redirect/WHO-2019-nCoV-Sci_Brief-Mental_health-2022.1.
- Moskowitz, P. E. « The BuzzFeedification of Mental Health ». *Mental Hellth*, 10 février 2021, <https://mentallhellth.xyz/p/the-buzzfeed-ification-of-mental>.

- O'Hagan, Sean. « An Ode to a Schizophrenic Sibling: Louis Quail's Moving Portraits of His Brother ». *The Observer*, 15 juillet 2018. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jul/15/louis-quail-big-brother-photographs-mental-illness>.
- Olivier Walusinski. « Albert Londe (1858-1917). Le photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière ». *e.sfhm*, vol. 4, no 1, 2018, p. 16-27.
- O'Rawe, Des. « The politics of observation: documentary film and radical psychiatry ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, no 1, janvier 2019.
- Pajer, Nicole. « Powerful Photos Show What Life With Depression Is Really Like ». *HuffPost*, 20 décembre 2018, https://www.huffpost.com/entry/too-tired-project-depression-photos_n_5c1ab9d8e4b08aaf7a84a2ee.
- Pantall, Colin. « Birds, Madness, Family and Love ». *PhMuseum*, 23 juillet 2018, <https://phmuseum.com/news/birds-madness-family-and-love>.
- Pearl, Sharrona. « Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond ». *History of Photography*, vol. 33, no 3, juin 2009, p. 288-305.
- Pirkis, Jane, et al. *A review of the literature regarding fictional film and television portrayals of mental illness*. University of Melbourne, 2005.
- Postel Jacques et Quételet Claude. *Nouvelle histoire de la psychiatrie*. Dunod, 2012.
- Quail, Louis. *Big Brother*. Dewi Lewis Publishing, 2018.
- Quentin Petit Dit Duhal. *Art contemporain et culture queer : une histoire de représentations*. <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/art-contemporain-et-culture-queer-une-histoire-de-representations/>. Le Tambour, Université Rennes 2.
- Quételet Claude. *Images de la folie*. Gallimard, 2010.
- Schwartz, Stephanie. « Anti-Photojournalism: Working Against the Grain – In Focus ». *Waiting for Tear Gas 1999–2000 by Allan Sekula*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/waiting-for-tear-gas-allan-sekula/anti-photojournalism>.
- Sekula Allan. *Écrits sur la photographie: 1974-1986*. Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013.
- Sekula, Allan. « Waiting for tear gas ». *Multitudes*, vol. 7, no 4, 2001, p. 118-29.
- Sforza Tarabochia, Alvisio. « Photography, Psychiatry, and Impegno: Morire di classe (1969) between Neorealism and Postmodernism ». *The Italianist*, vol. 38, no 1, janvier 2018, p. 48-69.
- Shifman, Limor. « The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres ». *Journal of Visual Culture*, vol. 13, no 3, décembre 2014, p. 340-58.
- Sicard, Monique. « La femme hystérique : émergence d'une représentation ». *Communication & Langages*, vol. 127, no 1, 2001, p. 35-49.
- Smithson, Aline. « Tara Wray: Too Tired for Sunshine ». *LENSCRATCH*, 3 novembre 2018, <http://lenscratch.com/2018/11/tara-wray-too-tired-for-sunshine/>.
- Sournia, Jean-Charles. *Histoire de La Médecine*. La Découverte, 2004.
- Thieron, Catherine. « Bo Burnham : soigner le monde par l'humour ». *Centre Franco Basaglia*, 13 décembre 2021, <https://www.psychiatries.be/reconnaissance-et-emancipation/bo-burnham-soigner-le-monde-par-l-humour/>.
- Thieron, Catherine. « Le trouble pop ». *Centre Franco Basaglia*, 3 août 2022, <https://www.psychiatries.be/reconnaissance-et-emancipation/le-trouble-pop/>.

- Thoma, Myriam V., et al. « Clinical Ecopsychology: The Mental Health Impacts and Underlying Pathways of the Climate and Environmental Crisis ». *Frontiers in Psychiatry*, vol. 12, 2021.
- Tilman, Hélène. *Des opérations de pierre de folie aux électrochocs, réflexion sur la représentation des traitements psychiatriques dans l'art*. 2015. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Mémoire de Master. *orbi.uliege.be*, <https://orbi.uliege.be/handle/2268/228520>.
- U'Ren, Richard. « Psychiatry and Capitalism ». *The Journal of Mind and Behavior*, vol. 18, no 1, 1997, p. 1-11.
- Veyrat, Jean-Gérald. « La représentation du malade mental au cinéma ». *ANNALES MEDICO PSYCHOLOGIQUES*, no 152(9), 1994, p. 623-27.
- Vincent Annick. *Mon cerveau a encore besoin de lunettes: le TDAH chez les adolescents et les adultes guide pratique pour mieux vivre avec le trouble du déficit de l'attention avec ou sans hyperactivité*. Nouvelle édition mise à jour., Les Editions de l'Homme, 2017.
- Wagener, Albin. *Mèmologie : Théorie postdigitale des mêmes*. UGA Éditions, 2022. OpenEdition Books, <http://books.openedition.org/ugaeditions/27751>.
- Wetzler, Sara. « What Faces Reveal: Hugh Diamond's Photographic Representations of Mental Illness ». *Endeavour*, vol. 46, no 3, septembre 2022.

FILMOGRAPHIE

- *Bo Burnham: Inside*. Réalisé par Bo Burnham, Netflix, 2021.
- *La moindre des choses*. Réalisé par Philibert Nicolas, Les Films d'ici, 1997.
- *Mathieu Pernot, Philippe Artières, « L'asile des photographies » / Interview*. Réalisé par Jean-Nicolas Schoeser, 2014, <https://www.dailymotion.com/video/xljwop0>.
- « Raymond Depardon ». *Contacts*, réalisé par Raymond Depardon et Roger Ikhlef, S1E3, Arte, 1990.
- *San Clemente*. Réalisé par Raymond Depardon et Sophie Ristelhueber, Double D Copyright Films, 1982.
- *Shutter island*. Réalisé par Martin Scorsese, Paramount pictures, 2010.
- *The Inside Outtakes*. Réalisé par Bo Burnham, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5XWEVoI40sE>.
- *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Réalisé par Forman Milos, United Artists, 1975.
- « *Ward 81 Voices* » / *Mary Ellen Mark and Karen Folger Jacobs*. Réalisé par Martin Bell et Emilia Hesse, Steidl, 2023. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YatIZjQfcDs>.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

- Figures 1, 2 et 3 : Hugh Welch Diamond (photographe). Numérisées à partir du livre *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Copyright Royal Society of Medicine.
- Figure 4 : Francis Galton. Source Wikimedia Commons, consultée le 26/04/2023 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Composite_portraiture_Galton.jpg). Domaine public.
- Figures 5 et 6 : Alphonse Bertillon. Collection du Metropolitan Museum of Art (USA). Source Metropolitan Museum of Art, consultée le 26/04/2023 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Alphonse+Bertillon>). Domaine public.
- Figure 7 : Lewis Hine. Collection du National Child Labor Committee (USA). Source Library of Congress, consultée le 26/04/2023 (<https://www.loc.gov/item/2018675772/>). Domaine public.
- Figure 8 et 10 : Albert Londe (photographe). Tirées du livre *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*. Source Bibliothèque Nationale de France, consultée le 26/04/2023 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3041419g>). Domaine public.
- Figure 9 : Paul Regnard et Désiré Magloire Bourneville (photographes). Tirées du livre *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot, 1878*. Source BIU Santé Médecine, consultée le 19/08/2023 (<https://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/images/index.php?refphot=LIVR2013063>). Licence ouverte Etalab.
- Figure 11 : Mary Ellen Mark. Tirée du livre *Mary Ellen Mark: on the portrait and the moment*. Source maryellenmark.com, consultée le 19/08/2023 (<https://www.maryellenmark.com/books/mary-ellen-mark/images/612498a3-aae3-4229-85fa-a1e1e823d883>). Copyright © The Mary Ellen Mark Foundation.
- Figures 12 et 13 : Raymond Depardon (photographe). Numérisées à partir du livre *Manicomio : la folie recluse*. Copyright © Palmeraie et Désert.
- Figures 14 et 15 : Carla Cerati, Gianni Berengo Gardin (photographes). Tirées du livre *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*. Source DUEMILAUNO AGENZIA SOCIALE, consultée le 19/08/2023 (<https://www.2001agsoc.it/materiale/sconfinamenti/Sconfinamenti.N14.pdf>). Domaine public.
- Figure 16 : Raymond Depardon et Sophie Ristelhueber (réalisateur-ices). Extrait du film *San Clemente*. Copyright © Palmeraie et Désert.
- Figure 17 : Philippe Bazin (photographe). Source philippebazin.fr, consultée le 19/08/2023 (<http://www.philippebazin.fr/index.php/?la-radicalisation-du-monde/faces-alienees/>). Copyright © Philippe Bazin.
- Figure 18 : Nicolas Philibert (réalisateur). Extraits du film *La Moindre des choses*. Copyright © Les Films d'Ici.
- Figures 19 et 20 : Mathieu Pernot (photographe). Numérisées à partir du livre *L'asile des photographies: la Fondation Bon-Sauveur à Picauville, Manche*. Copyright © Le Point du Jour.
- Figure 21 : Photographe anonyme. Numérisée à partir du livre *L'asile des photographies: la Fondation Bon-Sauveur à Picauville, Manche*. Copyright © Le Point du Jour.

- Figures 22 et 23 : Mary Ellen Mark (photographe). Numérisées à partir du livre *Ward 81: Voices*. Copyright © The Mary Ellen Mark Foundation.
- Figure 24 : Allan Sekula. Source Generali Foundation, consultée le 19/08/2023 (<https://foundation.generali.at/en/collection/allan-sekula/>). Copyright © Generali Foundation Collection
- Figures 25 et 26 : Louis Quail. Source [louisquail.com](https://louisquail.com/big-brother-introduction/), consultée le 19/08/2023 (<https://louisquail.com/big-brother-introduction/>). Copyright © Louis Quail.
- Figure 27 : Bo Burnham (réalisateur). Extrait du film *Bo Burnham : Inside*. Copyright © Attic Bedroom Corp.
- Figure 28 : Carella Kel. Source Broken Light Collective, consultée le 19/08/2023 (<https://brokenlightcollective.com/2023/03/02/soulace/>). Copyright © Carella Keil
- Figure 29 : Kirra Kimbrell. Source *@tootiredproject* sur Instagram, consultée le 19/08/2023 (<https://www.instagram.com/p/Bn1WZM11WJv/>). Copyright © Kirra Kimbrell.
- Figure 30 : *@rhizomatic_memer* et *@ethicallysourcedchildsp2ne*. Source Instagram, consultées le 19/08/2023 (<https://www.instagram.com/p/CvNakjGtPSb/>, <https://www.instagram.com/p/CuPVs5NuZf5/>). Contenu libre de droits.
- Page de couverture : Yann Baney (photographe). Détail d'un tirage de la série *Sérotonine et Capitalisme*. Copyright © Yann Baney

lan

epas

Avant

Pendant

Après

: 10 mg

on.

un verre

traitant.

a portée

être

érature

de

ylan

Miansérine Mylan

10 mg

Titulaire - Exploitant : **Mylan S.A.S.**
117 Allée des Parcs
69800 Saint-Priest - France

Miansérine Mylan

10 mg

Voie orale

30 x



Mylan

Ce mémoire de recherche en Arts Plastiques constitue une continuité des réflexions amorcées par le projet photographique Sérotonine et Capitalisme. Ce travail à la fois intimiste et documentaire, qui s'intéresse à la question des troubles mentaux au point de vue individuel autant que socio-politique, m'a donné l'envie d'étudier et de décrypter les représentations photographiques de la maladie mentale. Nous allons donc parcourir l'histoire de ces représentations, à partir des débuts simultanés de la psychiatrie et de la photographie (et avec quelques détours par le cinéma) ; et interroger leur portée artistique, culturelle et politique, ainsi que leur pertinence dans une optique militante d'émancipation des malades mentaux.



Mylan

30 comprimés pelliculés