

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

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

par Olivier Walusinski

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



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

RÉSUMÉ

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Que nous apprend en réalité l'histoire ?

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

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

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

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

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

Genèse de la toile

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



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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

Les critiques en 1876

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

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

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



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

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

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

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

Conclusion

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

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

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

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



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

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

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

Références

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

Déclaration de liens d'intérêt

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

Remerciements

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

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