



### Marc Décimo

*Des fous et des hommes : avant l'art brut*, suivi de Marcel Réja, *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie* (1907), édition critique et augmentée (textes de Benjamin Pailhas, Joseph Capgras, Maurice Ducosté, Ludovic Marchand, Georges Petit), Dijon, Les presses du réel, coll. « Les hétéroclites », 2017, 470 p.

Linguiste, sémioticien et historien d'art, Marc Décimo propose une nouvelle édition du livre que l'énigmatique écrivain, critique et poète Marcel Réja publie, en 1907, au Mercure de France pour réhabiliter les malades qu'il soigne à Villejuif, en tant que médecin aliéniste, sous le nom de Paul Meunier. Dans la même collection « Les Hétéroclites » des Presses du réel qui explore « les rapports de la littérature, des arts et de la folie à la création », il cosigne avec Tanka G. Tremblay *Le Texte à l'épreuve de la folie et de la littérature*<sup>1</sup>, l'autre volet de cette belle entreprise intellectuelle et éditoriale.

Il y a vingt-cinq ans, Fabienne Hulak avait proposé une réédition de *L'Art chez les fous*, à l'occasion d'une exposition organisée en 1994 par l'Aracine, le musée d'Art brut de Neuilly-sur-Marne, dont la collection constituée par Madeleine Lommel est, depuis 1999, intégrée au musée d'Art moderne de Lille<sup>2</sup>.

Il y eut, aussi, quelques années plus tard, une édition en fac-similé aux éditions L'Harmattan<sup>3</sup>. Mais la contextualisation du geste de Marcel Réja au sein d'un groupe de psychiatres lecteurs de Freud,

l'identification de presque tous les auteurs des textes et des dessins commentés, la reconstitution du corpus d'images qui circulait d'un commentateur à l'autre, d'un support éditorial à l'autre, transforment cette nouvelle réédition en une somme remarquable, qu'une longue introduction inscrit dans la chronique d'un demi-siècle d'attention aux rapports entre folie et création. Prenant place dans une collection qui a le souci de rétablir, de manière efficace, la part visuelle des œuvres publiées, cette édition de référence devrait entrer dans la bibliothèque d'une anthropologie des arts.

Outre les nombreux travaux sur la généalogie de l'art brut qui incluent toujours un chapitre sur l'« art des fous », deux livres ont marqué, au milieu des années 1980, une redécouverte de l'exploration du processus de création, à partir de ce qui se défait dans la folie : en France, la traduction chez Gallimard, en 1984, de l'œuvre de Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* (1922), avec la fameuse préface de Jean Starobinski : « Des cloisons de l'art tombaient et le champ de l'art (sous le nom peu usité de *Bildneri*, c'est-à-dire d'œuvre plastique, ou presque : d'imagerie) s'élargissait de manière bouleversante<sup>4</sup> » ; aux États-Unis, l'étude à l'échelle occidentale de John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane* (1989). Historien d'art, l'auteur s'était, de plus, donné une compétence d'historien de la psychiatrie et une formation clinique entre Zurich, Londres et le Canada. Outre les collections françaises et suisses déjà connues pour avoir conflué à la Compagnie de l'art brut de Lausanne, cette vaste enquête restituait l'importance du musée d'anthropologie criminelle de Cesare Lombroso à Turin, du Bethlem Royal Hospital de Londres, de l'Académie de médecine de Chicago et de l'*American Journal of Insanity*. Il s'agissait de décrire le changement de sens pris par l'expression « art des fous » lorsqu'elle ne s'applique plus à tous les objets que collectionnent les médecins aliénistes comme documents scientifiques, mais aux seules créations de malades où l'on perçoit une qualité artistique jusque-là invisible. Ce qui conduisait moins à dater précisément cette reconnaissance esthétique qu'à identifier dans chaque génération de médecins s'intéressant aux « écrits et aux dessins des aliénés »

ceux qui se singularisent par l'attention portée à la dimension esthétique. La longue chronique (p. 7-182) qui donne son titre au volume – *Des Fous et des hommes avant l'art brut* – prend acte d'une trentaine d'années de recherches auxquelles Marc Décimo a donné des contributions décisives. Elle commence par rappeler, avec précision, les collections médicales auxquelles le jeune Marcel Réja (1873-1957) a pu recourir pour soutenir une argumentation en rupture avec des objectifs strictement médicaux. Est, également, rétablie la liste complète des articles, toujours illustrés, qui ont précédé et suivi le livre et l'on peut, désormais, découvrir ces constantes références visuelles, réintégrées dans le corps de l'ouvrage en complément des images présentes dans l'édition originale, qui sont ici judicieusement replacées en regard des textes concernés. Souvent cité, «L'Art malade: dessins de fous», qui paraît dans *La Revue universelle* en 1901 n'est, ainsi, que l'un des cinq ou six textes que Marcel Réja publie en diverses revues, y compris *La Revue de philosophie*, et qu'il reprend dans son livre.

Si l'intérêt des médecins pour les dessins de leurs patients est documenté depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce n'est qu'un siècle plus tard que l'on voit certaines productions entrer dans le champ des questions esthétiques et l'«art chez les fous» être pensé, avec Marcel Réja, dans ses affinités et ses différences avec les autres composantes d'une primitivité à travers laquelle interroger les étapes de développement d'une fonction d'expression et de figuration. Marc Décimo, qui s'est livré à un dépouillement exhaustif de la presse pour grand public, aussi bien que de la presse professionnelle, montre la complémentarité des gestes d'Auguste Marie et de Marcel Réja, qu'il plonge dans un demi-siècle d'exploration d'un espace entre sciences et arts.

Auguste Marie (1865-1934), qui a visité de nombreuses institutions en Europe et a vu l'exposition du Bethlem Royal Hospital de Londres en 1900, explique en 1905 l'intérêt d'un musée qui lie ensemble deux préoccupations distinctes : montrer l'humanisation de l'hôpital, où l'on incite les malades à lire, écrire, dessiner, et éclairer, en retour, la psychologie de l'artiste. Il adhère, en effet, à cette idée que

Marcel Réja va repenser en la libérant, en partie, d'analogies trompeuses : la folie ferait régresser l'artiste à «l'art des primitifs» en perdant la perspective et la couleur et ferait expérimenter chez les malades sans éducation artistique «tous les essais des premiers âges de l'humanité». À suivre l'historienne d'art Allison Head, on a interprété à tort le titre donné à ces propos par la rédaction de la revue populaire *Je sais tout* – «Le Musée de la folie» – comme attestant l'existence, au sein de l'asile de Villejuif, d'un lieu d'exposition ouvert aux visiteurs. Et, surtout, les projets et les objectifs du médecin se modifient au cours des années pour déléguer aux objets créés le plaidoyer pour une humanisation de la médecine mentale, par opposition à la violence du passé asilaire<sup>5</sup>.

Marc Décimo souligne, plutôt, la dimension internationale de ce souci muséographique également présent en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Russie (p. 33-37). Et, surtout, il restitue à Auguste Marie, le fidèle traducteur de Cesare Lombroso, qui devient en 1920 médecin-chef de Sainte-Anne et dirige aussi le laboratoire de psychologie pathologique de l'École des hautes études, un durable intérêt pour toutes les productions graphiques des patients qu'il présente dans les meilleures revues professionnelles, tel le précieux *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale* ou *Aesculape*, qui reproduisent avec soin les œuvres commentées. Le regard du clinicien, informé par la pensée freudienne à laquelle il consacre un livre<sup>6</sup>, peut aussi cohabiter avec le partisan d'une modernité esthétique. Conférences et textes accompagnent, ainsi, dans l'entre-deux-guerres, les deux expositions consacrées l'une à «l'imagerie des fous» en 1927 à la galerie Vavin-Raspail, l'autre aux «artistes malades» en 1929, dans la galerie Max Bine, avec le concours de nombreux médecins pour le prêt des objets, dont Hans Prinzhorn et Nicolai Bajenoff, son collègue et ami de Moscou. André Breton figure parmi les visiteurs et acquéreurs (p. 133). D'emblée, le critique d'art Waldemar George en prend résolument la défense : «L'exposition actuelle [1927] naquit d'un désir commun de mettre le public en présence de quelques expressions de l'activité de fous, activité que bon gré, mal gré on doit qualifier d'esthétique.» (p. 117) Il ira même jusqu'à déclarer, quelques années plus tard, avoir

créé la revue *Formes* pour réagir contre ce qu'il percevait comme un rejet par les avant-gardes françaises : «Les fous français n'étaient pas assez fous!» (p. 164) Mais à lire les comptes rendus de la presse, c'est plutôt l'effroi suscité par ces mêmes avant-gardes esthétiques qui est au cœur du débat public autour de cette volonté d'élargir le champ de l'art aux formes «hallucinatoires» (p. 116-141). Deux créateurs sont longuement évoqués : le comte Gustave Le Goarant de Tremolin, dont nous sont donnés à voir quelques-uns des innombrables dessins «merveilleux» qu'il réalise dans un état de demi-sommeil, et Edmond Poujade, qui se déclare «facteur rural interplanétaire» et dont le médecin reproduit avec enthousiasme les monnaies tout aussi «interplanétaires» (p. 152-162).

La trajectoire de Paul Meunier est, à l'évidence, moins académique que celle d'Auguste Marie. Admirateur de Stéphane Mallarmé, le jeune interne des Hôpitaux de la Seine qui prend pour nom de plume Marcel Réja a fait l'expérience des liens entre folie et création à travers un compagnonnage de plusieurs mois, en 1896, avec August Strindberg, qui se trouvait alors, comme le montrera Karl Jaspers, au plus fort d'une psychose paranoïaque ouvrant la voie à une nouvelle écriture, celle d'*Inferno*, récit transposé de cette longue crise parisienne. Il témoignera avec émotion de cette rencontre capitale qui l'incite à s'affirmer comme poète et écrivain, et à prendre la défense d'un symbolisme pictural incarné par Henri Héran, Odilon Redon, Edvard Munch, auxquels il associe William Blake et Goya : il y a là une même quête esthétique d'«analogies profondes» entre les éléments les plus disparates qui nous affectent<sup>7</sup>.

C'est à partir de cette attirance esthétique qu'il se tourne vers l'«art chez les fous» pour interroger la genèse de l'activité artistique (p. 191). Il ne s'agit plus de conforter un cadre nosologique que les cures par l'hypnose mettent en crise, mais d'observer des commencements en établissant des contiguïtés entre ces diverses altérités dont l'histoire du primitivisme a largement traité : «L'art ne naît pas chef-d'œuvre. À côté du chef-d'œuvre qui représente par définition une formule parfaite, il y a nombre de productions plus ou moins élémentaires : elles sont dues aux enfants, aux sauvages,

aux prisonniers, aux fous.» (p. 192). Marcel Réja n'a pas d'emblée établi la série de contiguités avec les primitivités qu'il reconnaît dans ce livre pour opérer un changement d'espace conceptuel et accéder, par la folie, aux origines de la pulsion créatrice. Il a, d'abord, évoqué de manière générique les «sauvages» et, avec davantage de précision, l'imagerie d'Épinal comme art populaire avant d'acquiescer à la culture ethnographique et psychologique dont il fait preuve en 1907, pour ordonner les créations des malades selon trois degrés de la fonction expressive : au plus bas, celle qui porte l'empreinte d'une désagrégation mentale, puis l'art décoratif qui privilégie la forme sur le contenu, et enfin «l'art proprement dit».

L'analyse porte sur les traits stylistiques, les compétences intellectuelles, les registres affectifs du créateur, les effets produits sur le spectateur : un pouvoir d'évocation d'autres mondes selon la culture visuelle de l'artiste moderniste que Marcel Réja s'exerce à être. Des sculptures sur bois se mettent à « ressembler étonnamment aux fétiches créés par les peuplades sauvages », des «couleurs violentes donnent une sorte de sensation de sauvagerie », et l'on pense, bien sûr, à Gauguin ; des «formules graphiques» distinguent les créateurs dotés d'un style propre ; un banc gravé avec un simple éclat de verre développe des motifs champêtres semblables à de l'art populaire ; un hiératisme égyptien émane de la rigidité des poses ; l'œuvre d'art se produit lorsqu'à une forme reconnue se superpose l'intensité émotionnelle du créateur. Alors, le qualificatif générique «les fous» fait place à un statut sociologique : «un paysan», «un modeste facteur rural», «un ancien graveur», sans autre épaisseur biographique que celle qui se laisse lire dans l'image.

Aussi Marc Décimo mobilise-t-il les publications d'autres médecins et le travail ultérieur réalisé au sein de la Compagnie de l'art brut sur la collection d'Auguste Marie pour rétablir des noms, des portraits, des fragments de vie. On aperçoit ainsi quelques «célébrités» d'asile, tel l'abbé Xavier Cotton, dit Fulmen Cotton, ancien prêtre du diocèse d'Avignon qui entendait réformer la société en la reconduisant à un christianisme primitif, longuement examiné par Auguste Marie dans sa thèse et qui deviendra un «fou littéraire» au sens

d'André Blavier (p. 227-230) ; ou encore «Le Voyageur français» auquel Marc Décimo redonne un nom et une profession, en même temps qu'il donne à voir les aquarelles très raffinées qu'il produisait (p. 243-248).

En quelques années, la référence générique aux «peuplades sauvages» a fait place à une réelle culture anthropologique que Marcel Réja s'est donnée en fréquentant le musée du Trocadéro où il s'est intéressé aux pictographies amérindiennes et aux motifs ornementaux polynésiens, en assistant aux séances de la Société d'anthropologie, en lisant Boucher de Perthes, Richard Andree et l'ethnologie allemande, dont les références bibliographiques sont, ici, rétablies. Il réfléchit à ce qu'il appelle «la réduction dans l'abstrait géométrique» pour caractériser «la formule» de la sculpture africaine. Traité dans le même chapitre, le dessin d'enfant retient longuement son attention en tant que figuration symbolique, et non pas réaliste, du monde animé. Ainsi peut-il identifier avant Luquet, à propos du fameux dessin de bonhomme, le principe idéographique qui commande de dessiner ce que l'on sait, et non ce que l'on voit. Mais les analogies formelles sont soigneusement relativisées ; l'art sauvage est un art adulte, qui varie considérablement d'une culture à l'autre, même s'il partage avec les dessins d'enfant un choix expressif, et non une impuissance : «Les sauvages ont une formule d'art, un style définitif comme est définitive la mentalité de l'adulte, tandis que pour l'enfant, ce n'est qu'une formule de passage, en évolution continue...» Les uns et les autres «ne cherchent pas à évoquer les formes mêmes, mais seulement leur *idée*» (p. 290).

Cependant, la majeure partie de l'ouvrage n'est pas consacrée aux arts graphiques mais aux productions écrites, distribuées entre les deux grandes catégories de la littérature savante, la poésie et la prose, classées selon les mêmes degrés : désagrégation mentale, expression d'une idée ou d'une émotion, qualité littéraire. L'effort de description porte, alors, sur la prégnance du rythme comme substitut de la cohérence logique, les degrés de soumission au canon de la prosodie classique, les similitudes avec la poésie populaire. Se trouverait confirmé un principe général présent dans toutes

les littératures, à savoir l'antériorité de la poésie sur la prose. C'est sans doute ici que l'aliéniste est le plus présent dans une sorte de description phénoménologique des divers degrés d'incohérence. L'auteur conclut à l'existence d'une «activité créatrice en général», d'origine psychique, indépendante de tout jugement esthétique, et l'affirmation que, par le détour de la folie et de ses œuvres, nous nous rendons contemporains de toutes les formules esthétiques (p. 381).

Le changement de regard auquel cette réédition nous invite est le résultat d'un parti pris délibérément assumé, qui oriente la collection «Les hétéroclites», comme naguère «Les vies parallèles» de Michel Foucault : restituer des existences aux prises avec le monde à travers un souci documentaire qui n'entend surtout pas réduire en cendres leur altérité. Les longues notes introduites par l'éditeur dans cette dernière partie de l'ouvrage sont utilement complétées par de plus longues présentations dans *Le Texte à l'épreuve de la folie et de la littérature*<sup>8</sup>. Le lecteur dispose, ainsi, de tous les instruments pour suivre la circulation de ces fragments de textes et d'existences d'un lieu à l'autre, d'un médecin à l'autre, ou mieux encore, pour les voir sortir du champ de la médecine afin d'inquiéter d'autres exigences créatrices. Se trouvent ainsi identifiés Alphonse Aubertin, dit Lelorrain, auteur oublié d'une tentative d'assassinat sur Jules Ferry en décembre 1887 et de diverses brochures pour remédier radicalement aux maux de la société, Édouard le «Balayeur du Christ», dont la mission religieuse hante de nombreuses thèses sur les délires mystiques, l'anarchiste Marie de Saint-Rémy, auteure d'«annales de l'Universellisme», ainsi qu'Émilie-Herminie Hanin et le désormais célèbre Jean-Pierre Brisset (p. 342-366), auxquels Marc Décimo a consacré de nombreuses études<sup>9</sup>.

Rétablir des auteurs, des événements et des liens moins connus est, également, le principe qui gouverne la présentation, dans la partie introductive du livre, de ce qu'il advient, dans les années 1930-1940, des interrogations croisées de tous ceux qui se laissent interroger par la folie. Outre les figures attendues de psychiatres, comme Jean Vinchon et Gaston Ferdière, se profilent des collectionneurs (p. 170-171), de nouvelles expositions, telle

«L'art chizophrénique» en 1934 à la galerie de La Pléiade, qui fait découvrir les œuvres d'Oscar Herzberg, mais aussi l'inquiétude que suscitent les déclarations hitlériennes contre l'«art dégénéré» (p. 175). Enfin, quelques articles sont reproduits en annexe. C'est dire que le lecteur dispose, désormais, d'un précieux instrument de travail pour poursuivre, à sa guise, cette exploration. Une question, par exemple, reste en suspens : comment l'enquête de Marcel Réja sur les images et les écrits s'articule-t-elle aux travaux de Paul Meunier, notamment à ses études sur les rêves, autant dire à une forme d'imagerie mentale qui suscite une activité narrative ? Rappelons qu'il publie, sous le nom de Paul Meunier avec René Masselon, *Les Rêves et leur interprétation*, en 1910, dans une collection de «Psychologie expérimentale et de métapsychie», et qu'il poursuit des expérimentations sur les images oniriques avec un personnage intrigant, le psychologue roumain Nicolas Vaschide, arrivé à Paris en 1895, où il meurt prématurément en 1907. Parmi la diversité des intérêts de ce dernier, il y a un projet – qui ne verra jamais le jour – d'encyclopédie sur les rêves, où seraient convoqués l'histoire des mondes antiques, l'ethnologie, le folklore, la médecine. Il suit, à son tour, les réunions de la Société d'anthropologie et publie dans la *Revue des traditions populaires*. Aussi est-il troublant de constater que le Paul Meunier qui réfléchit à une théorie de l'esprit faisant place à l'existence d'une pensée non consciente, fondée sur une logique associative, ne s'intéresse qu'à une valeur sémiologique des rêves qui ne semble guère laisser de place à l'herméneutique freudienne. D'autre part, on perçoit un intérêt plus culturel que médical chez le Marcel Réja qui publiera, en 1930, une étonnante enquête sur les sorciers et magnétiseurs, *Au pays des miracles*, étude oubliée des bibliographies d'ethnographie malgré une incontestable valeur documentaire<sup>10</sup>. Sans doute n'a-t-on pas fini d'écrire la biographie de Paul Meunier/Marcel Réja. Mais on connaît mieux, désormais, tous ceux et toutes celles qui ont nourri sa quête des sources psychiques et sociales de l'expression et de la figuration.

1. Marc Décimo et Tanka G. Tremblay, *Le Texte à l'épreuve de la folie et de la littérature*, Dijon, Les presses du réel, 2017.
2. Fabienne Hulak, *La Nudité de l'art*, suivi de Marcel Réja, *L'Art chez les fous (1907)*, préf. de Pierre Vermeersch, Nice, Z'édicions, 1994.
3. Marcel Réja, *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, Paris, L'Harmattan, 2000.
4. Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Marielène Weber (éd.), Jean Starobinski (préf.), trad. de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1984 : VII.
5. Allison Morehead, «The Musée de la folie : Collecting and Exhibiting chez les fous», *Journal of the History of Collections* 23 (1), 2011 : 1-27.
6. Dr Auguste Marie, *La Psychanalyse et les nouvelles méthodes d'investigation de l'inconscient : étude des problèmes de l'inconscient au point de vue du déterminisme psychologique et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1928.
7. Jean-François Chevrier a attiré l'attention sur les liens de Marcel Réja et d'August Strindberg : *L'Hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012 : 116-117. Dans le cadre d'un travail de thèse, voir Lydia Couet : «Marcel Réja : médecin, poète symboliste et historien de l'art asilaire», *Sociétés & représentations* 41, 2016 : 229-246.
8. Marc Décimo et Tanka G. Tremblay, *op. cit.*
9. Voir en particulier Marc Décimo, *Émilie-Herminie Hanin (1862-1948) : inventeure, peintresse naïve, brute et folle littéraire*, Dijon, Les presses du réel, 2013 ; Jean-Pierre Brisset, *prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon, Les presses du réel, 2001.
10. Marcel Réja, *Au pays des miracles*, Éditions des portiques, 1930.