RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Saint-Alban-sur-Limagnole. Art, psychiatrie et politique : expérience française et réseaux internationaux (1940-1972).

Thèse présentée et soutenue, le 17 décembre 2024 par

Julien MICHEL

École doctorale
TESC - Temps, Espaces, Sociétés, Cultures

Spécialité
Histoire de l'Art

Unité de recherche
FRAMESPA- France, Amériques, Espagne-Sociétés, pouvoirs, acteurs

Thèse dirigée par
Evelyne TOUSSAINT

Composition du jury
Mme Marianne JAKOBI, Présidente, Université Clermont Auvergne
M. Carles GUERRA ROJAS, Rapporteur, Universitat Pompeu Fabra
M. Philippe DAGEN, Rapporteur, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
M. Laurent COMBRES, Examinateur, Université Toulouse - Jean Jaurès
Mme Evelyne TOUSSAINT, Directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Université Toulouse – Jean Jaurès
École doctorale TESC (Temps, Espaces, Sociétés, Cultures)
Laboratoire FRAMESPA (France, Amériques, Espagne – Société, pouvoirs, acteurs)
UMR 5136

Saint-Alban-sur-Limagnole. Art, psychiatrie et politique : expérience française et réseaux internationaux (1940-1972)

Tome 1

Thèse de doctorat en Histoire de l'art

Présentée par Julien MICHEL

Sous la direction de Évelyne TOUSSAINT

Soutenue le 17 décembre 2024

Sous la Présidence de Marianne JAKOBI

Sommaire

Remerciements 9
Avant-propos 11
Introduction 13
Présentation globale du sujet 13
État des lieux 22
Hypothèses 25
Sources 27
Plan 30
Chapitre I. 1940-1951 33
1940-1945. LA GUERRE EN MOUVEMENTS 34
1. Partir 34
L'exil 34
La langue de l'exil 36
Créer pour exister 40
L'exil intérieur 43
Du Nord au Sud : l'arrachement aux siens 50
Saint-Alban, à la croisée des chemins 52
2. Arriver 56
L'enfermement, l'internement 56
Construire, reconstruire 62
Organiser le quotidien 66
Chercher asile 70
De l'intérêt des « Mauvaises fréquentations » 75
3. Rester 79
Découvrir le monde, les pieds nus : la méthode hypocritique 79
Résister 83
Une menace latente 87

Le temps suspendu de la nostalgie 90
Le folklore pour raviver les souvenirs 94
4. *Y* rester 96
La Fin du monde 96
L'Hécatombe des fous 101
Le « cimetière des fous » 106
Immortaliser la mort 113
1945-1951. LA FRANCE ET L'ESPRIT LIBERES 120
1. Rouvrir le pays 120
Rouvrir les portes de l'hôpital 120
Saint-Alban, galerie de portraits 123
De nouvelles bases 127
Échange et formation 129
2. Promouvoir l'art asilaire 133
Sortir l'art de l'hôpital 134
L'Exposition internationale d'art psychopathologique 138
Dubuffet à la découverte de l'Art Brut 142
Les racines lozériennes de l'Art Brut 147
3. Structurer les expériences similaires à Saint-Alban 152
Les clubs de malades 152
L'importance de la presse interne 154
La formation des soignants 159
Du soigné au soignant : le patient à son propre secours 163
Théoriser, partager : manifestations et publications scientifiques 165
Faire école 170
Chapitre II. 1952-1962 175
1952-1953. LES GERMES DE LA PSYCHOTHERAPIE INSTITUTIONNELLE 176
1. Baptiser la psychothérapie institutionnelle à l'heure de la « Misère de la psychiatrie » 176
La « psychothérapie institutionnelle » 176

« Contaminer l'hôpital tout entier » (F. Tosquelles) 180
« Misère de la psychiatrie » 184
2. Aux portes de l'Europe 192
Frantz Fanon à Saint-Alban 193
Maurice Despinoy en Martinique 204
Les Amériques 216
1954-1956. THEORIES ET EXPERIENCES 227
1. « La socialthérapie dans un service d'hommes musulmans » 227
Frantz Fanon à Blida-Joinville 227
Psychiatrie et décolonisation 233
Art brut, art colonial ? 244
Du pillage des asiles 246
Res(t)ituer 250
2. L'école de Saint-Alban 253
Les émules françaises 253
Habiter/Habiller 257
Une tradition d'ouverture 260
1957-1962. PSYCHIATRIE ET CINEMA 266
1. « L'incontinence audiovisuelle » de la nouvelle psychiatrie 266
Les films de famille 266
Les films « médicaux » 273
Saint-Alban et le cinéma-vérité 278
« La folie, c'est l'agonie parlée » : Noël Roux 286
2. « La caméra, outil pédagogique » (F. Deligny, 1955) 291
La représentation de la folie à l'écran 291
Cinéma, folie et surréalisme 300
Les Dents du singe (1962) 308
Chapitre III. 1962-1972 317
1962-1967. DECONSTRUIRE LE BEAU RECIT 318

1. Architecture d'un mythe 318

Iconographie du psychiatre 318
La chapelle Saint-Pierre 326
La démolition du mur d'enceinte 335

2. Un autre discours, sur les pas de l'art brut 343

La Compagnie de l'Art Brut : histoire d'un aller et d'un retour (1952-1962) 343
« Art Brut », Galerie Cordier-Warren, New York, 1962 347
L'Art Brut à Paris, acte deux 349
L'Art Brut aux Arts déco (1967) 351
Saint-Alban et les Fascicules de l'Art Brut 356
« Quelques cas d'art inventif » 359
Reconnaissance et légitimation 363

1968-1972. L'HOPITAL EN QUESTIONS, OUVERTURES THEORIQUES 367

1. Le psychiatre, psychogéographe ? 367

« Psycho- ». Critique de la psychiatrie 367
« -géo- ». Le temps du secteur 376
« -graphe ». Esthétique du schéma 384

2. La fin des années 1960 et la crise de la psychiatrie 391

Mai 68, et la « psychiatrie policière ». Une radicalisation dans les pas de l'anti-psychiatrie 391
Passages de témoins : la parole aux groupes d'usagers 398
Du journal interne à la presse alternative 403
Yves Racine, dernier médecin-directeur de Saint-Alban-sur-Limagnole 412

Conclusion 417

Remerciements

Je veux tout d'abord remercier Évelyne Toussaint, ma directrice de thèse. Sept années ont passé depuis un certain travail sur le pointillisme qui annonçait déjà l'exigence, bienvenue, de ses relectures… pointilleuses. Merci pour sa patience, pour l'énergie dépensée à démêler mes envolées lyriques et mes écarts dix-neuvièmistes.

Je remercie ensuite les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse, Annabelle Ténèze, et Lauriane Gricourt. Leur confiance m'aura aidé à conjuguer mes ambitions scientifiques à leur nécessaire pendant pédagogique, à comprendre que la recherche ne peut se passer du partage avec le public. Merci également à Lydia Maurel pour ses conseils et son soutien.

Merci à Carles Guerra pour les nombreux échanges, les pistes de recherche partagées qui nourriront très certainement des travaux futurs.

Merci à Marie-Rose Ou-Rabah et à Michel Tosquelles pour leur accueil, leur enthousiasme et leur générosité, qui ont été d'une aide indiscutable.

Merci à Mireille Gauzy et à Yves Baldran, mémoires vivantes de Saint-Alban. Les réponses qu'ils ont toujours su apporter à mes questions se sont montrées essentielles.

Merci à Bernadette Chevillon, pour nos échanges réguliers et la rencontre qu'elle aura rendue possible avec André Robillard, le temps d'une visite en formidable compagnie.

Merci à Laurent Morlhon, à Blandine Ponet, à Rémi Puyuelo, à toutes celles et ceux m'ont aidé à mieux saisir l'ampleur de l'héritage saint-albanais, et ses échos contemporains.

Merci à Benoît Holley, dont la motivation et la curiosité m'auront ouvert grand les portes du Saint-Alban d'aujourd'hui, où beaucoup reste encore à faire, ensemble.

Merci, de même, à Marie Charras, pour ses invitations régulières à un travail commun et indispensable, prolongeant les leçons d'une psychiatrie résolument humaine.

Ma reconnaissance va enfin à mes proches, ma famille et mes amis, pour leur soutien, leur intérêt et leur patience renouvelés d'année en année. Et à Marie, évidemment, dont les oreilles bourdonneront encore longtemps des interminables monologues, des doutes et des joies auxquelles ce travail de longue haleine l'aura exposée.

Avant-propos

Il y a quelque chose de fascinant dans les marges, les franges, les zones d'ombre où s'expriment ceux qu'on n'y attend pas. À la lisière du livre d'artiste, ma première rencontre avec la création singulière remonte au livre pauvre, genre discret, presque secret, mêlant réflexion éditoriale, création littéraire et expression plastique. Ces dernières années, la poursuite des recherches que j'y consacre a donné forme à un dialogue avec les artistes Irène Gérard et Laurent Lebouder, usagers des centres de La Pommeraie et de la S Grand Atelier, deux structures belges spécialisées. Francis Marshall et André Robillard ont suivi, le premier apparenté à l'art singulier et le second, figure historique de l'Art Brut, résident à l'Établissement Public de Santé Mentale Georges Daumézon, à Fleury-les-Aubrais. Le temps d'une œuvre commune, un livre qui se complaît lui-même dans ce que Dubuffet pourrait qualifier de « gracieuse pénombre », le lien était rétabli entre ces travaux initiaux et ceux qui trouvent leur conclusion ici, sous l'égide de la psychothérapie institutionnelle.

En 2021, le co-commissariat de « La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles », présentée aux Abattoirs de Toulouse, me confrontait d'emblée à son histoire oubliée, ou trop succinctement contée. L'exposition passée et son succès accompagnant confirmaient l'intérêt à poursuivre les recherches. Hanté par des individualités brisées par l'exil, l'aliénation et la maladie, tout en même temps porté par des personnages hauts en couleur, le récit méconnu de Saint-Alban-sur-Limagnole continue à vivre à travers la mémoire de ceux qui l'ont directement vécu, de moins en moins nombreux. Il devenait urgent de rendre à la psychiatrie lozérienne ses lettres de noblesse, de redonner à ses acteurs leur visage, leur nom et de reconnaître la nature extraordinaire de l'aventure collective à laquelle ils ont participé. Alors que les consciences évoluent lentement au profit de la santé mentale, véritable enjeu de société, les hommages rendus aux pionniers d'une psychiatrie humaine motivent ma tentative personnelle d'accroître leur nombre.

Introduction

Aux confins de la Lozère, dans le massif granitique de la Margeride, le nom de Saint-Alban-sur-Limagnole résonne avec ceux de psychiatres, d'infirmiers et de lieux qui constituent, ensemble, le répertoire d'une psychiatrie inédite. Au cœur de la Seconde Guerre mondiale et dans les décennies qui la suivent, l'asile d'aliénés devenu hôpital psychiatrique par décret en 1937 se fait terrain de jeu et laboratoire à la fois, accueillant réfugiés, exilés, médecins éclairés ou visiteurs curieux aux côtés des malades. Il devient le creuset d'une révolution poétique, psychiatrique et politique, le foyer d'une lutte armée qui est l'œuvre des Résistants qui prennent le maquis sous l'Occupation, et auxquels les soignants de l'hôpital apportent leur aide. Le combat est aussi celui des psychiatres et des infirmiers contre l'inhumanité des asiles, dont ils font des sujets, les patients, les acteurs de leur propre thérapie. D'internés, les malades deviennent alternativement résidents, pensionnaires et résistants, voire soignants. Dans leurs cellules et leurs chambres, ils s'emparent des matériaux de leur quotidien pour combattre l'oubli, l'ennui et le malheur. Ils produisent, s'expriment, *créent*. Ces artistes de l'ombre, avec leurs médecins, leurs compagnons et toute la population de l'hôpital, redéfinissent l'institution – au sens sociologique du terme – sous ses formes variées, celle de l'État, de la Médecine ou de l'Art. Du haut de la montagne, à mille mètres d'altitude, ils appellent au renversement de ses valeurs, entraînant dans leur sillage un cortège de personnalités de l'époque, scientifiques, médecins, intellectuels, écrivains et artistes.

Présentation globale du sujet

L'histoire de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban s'enracine dans la richesse de celle, pluriséculaire, du château qui l'accueille dans un premier temps. Classé au titre des Monuments Historiques le 11 juillet 1942, l'état actuel du bâtiment laisse apparaître des éléments d'architecture – des meurtrières, en l'occurrence – situant son origine à la jonction des XII^{e} et XIII^{e} siècles. Demeure médiévale fortifiée, érigée et habitée par la maison d'Apcher, l'une des huit baronnies du Gévaudan, elle est plusieurs fois assiégée, notamment en 1414 lorsqu'avec succès, les attaquants capturent le seigneur des lieux, comblent les douves et rasent le donjon. Ensuite acquise, en 1652, par la famille des Molette de Morangiès, un temps la plus riche des environs, elle est maintes fois transformée, par tranches successives jusqu'aux années 1960-1970 et sa cession au Département de la Lozère.

Des douves, un donjon et des tours fortifiées, perchés sur une montagne abrupte, font du château de Saint-Alban un décor romantique, qui n'est pas sans nourrir les fantasmes entourant habituellement de tels édifices. Et l'installation en 1821 d'un asile entre ses murs n'est pas sans ajouter à un imaginaire collectif empreint de mystère, et de crainte. L'ouverture de l'établissement précède d'une quinzaine d'années l'édit royal instituant la création d'un asile d'aliénés dans chaque département français, en 1838. L'heure est au « grand renfermement[1] » initié dès le XVII[e] siècle dans toute l'Europe et en France, où les mendiants, marginaux et aliénés sont internés de force dans les institutions telles que l'Hôpital Général, fondé en 1656 à Paris. Cette répression sévère prend appui sur les principes de charité de la religion chrétienne, les établissements sont placés sous la responsabilité de congrégations religieuses et le médecin aliéniste, figure toute puissante, abreuve l'imaginaire et les représentations que les peintres en font. Ils l'installent comme un homme presque saint, thaumaturge capable de soigner les fous d'un simple toucher, qui règne sur l'asile, lieu de tous les dangers, ceint d'épaisses murailles qui résonnent des cris des lunatiques, entravés en permanence, abandonnés dans la fange, ainsi qu'en témoignent les gravures de l'époque. La nourriture manque, les soins médicaux aussi et les plus agités sont enchaînés au mur ou à leur couchette. À l'asile anglais de Bethlem, fondé comme prieuré en 1247 avant d'accueillir ses premiers aliénés en 1403, des visiteurs extérieurs peuvent à partir du XVIII[e] siècle venir observer les internés et assouvir un voyeurisme malsain, en contrepartie d'un simple penny. Au début des années 1800, le philanthrope anglais Edward Wakefield (1796-1862) est choqué par le cas d'un ancien marin américain, William Norris, immobilisé en permanence dans sa cellule de Bethlem. Le cou enserré dans un anneau de métal relié par une courte chaîne à une barre de fer fixée verticalement au mur, un solide harnais de fer riveté autour de ses bras lui interdit le moindre mouvement. Maintenu en position assise, l'interné n'a aucun moyen de se mouvoir ni de descendre de son lit. Désireux d'avertir l'opinion publique sur ce cas et les conditions plus générales d'internement des malades mentaux, Wakefield commande en 1815 au graveur Georges Cruikshank (1792-1878) le portrait du malheureux. La même année, il s'engage également dans la fondation d'un Comité pour les Asiles[2].

À la fin du siècle, des médecins remarquent que dans la pénombre de leurs cellules, certains patients s'adonnent à une sorte de bricolage, qui manifeste en même temps une dimension salvatrice, devenant presque geste de survie. À partir de bois, de pierre ou de papier,

[1] D'après Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
[2] Julie L. Melby, « An Insane American » [En ligne], *Graphic Arts. Exhibitions, acquisitions, and other highlights from the Graphic Arts Collection, Princeton University Library*, 8 janvier 2010.

parfois d'aliments soustraits à leur ration quotidienne ou même de médicaments, ces malades dessinent, écrivent ou peignent. Pour passer le temps, en guise d'exutoire ou de réponse aux ordres que des voix leur intiment, ils composent des objets de plus ou moins de valeur esthétique aux yeux d'aliénistes qui commencent à les récolter. La plupart les détruisent, d'autres plus éclairés, comme les docteurs Maxime Dubuisson (1851-1928) à Toulouse, Benjamin Pailhas (1862-1936) à Albi, ou les psychiatres parisiens Auguste Marie (1865-1934) et Marcel Réja, nom d'emprunt du docteur Paul Meunier (1873-1957), débutent de véritables collections. Celles-ci suscitent la curiosité de leur entourage personnel ou professionnel, ce dernier désireux d'étudier les objets comme autant de données médicales, de matériaux propices à l'analyse, à l'interprétation. De leurs observations émergent pourtant des sensibilités nouvelles, portées par la riche éducation d'une génération de médecins savants pratiquant la poésie, la peinture ou d'autres formes d'expression artistique. Lentement, le regard porté à la maladie et à ses manifestations change, et invite à un développement nécessaire.

L'exemple de l'asile d'aliénés de Saint-Alban, en Lozère, est particulièrement probant bien qu'il n'échappe pas totalement au constat désolant d'une psychiatrie encore rudimentaire, où les « soignants » ne sont que des gardiens armés de bâton. Battu par les vents et entouré de terres agricoles, culturellement pauvres, le château semble suspendu aux temps d'une féodalité révolue. En 1821, l'arrivée de l'aliéniste qui l'a racheté, Hilarion Tissot (1780-1864), initie une première ouverture sur son temps. Tissot pose les bases d'un aliénisme classique teinté d'humanisme (il a plusieurs fois rendu visite à son propre frère, interné dans l'asile de Charenton, à Paris) qu'au début du siècle suivant le docteur toulousain Maxime Dubuisson reprend à son compte. Après son départ et une courte période de « retour à l'ordre », la psychiatre d'origine italienne Agnès Masson (1900-1993) rejoint à son tour l'asile lozérien, juste avant son successeur lyonnais, Paul Balvet (1907-2001). Tous trois sont les leviers d'un mouvement de modernisation des lieux et de la réflexion qui préside à leur gestion de l'établissement. Masson en est l'actrice essentielle, qui entreprend les premiers gros travaux pour améliorer la salubrité des lieux, l'hygiène des malades et leur offrir un confort – relatif – dont ils sont alors privés. Nommée en 1933 à la tête de l'hôpital, elle est la première femme médecin-directeur d'un asile français et fait rapidement installer l'eau courante, l'électricité, le chauffage central et abolir l'usage des camisoles. Elle organise aussi une bibliothèque et une salle de cinéma muet, pour et avec les malades[3]. Le rapport médical et administratif publié par l'hôpital en 1936 illustre par une série de photographies les transformations profondes initiées

[3] Voir notamment Joana Masó, « Du collectif avec des femmes. Soin et politique autour de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, 1930-1960 », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 73, 2022, p. 233-262.

par la jeune psychiatre, énumérant les projets menés depuis l'agrandissement du service des enfants comprenant trois pavillons de vingt pensionnaires, deux infirmeries, un service médical et un pavillon de classe « avec salle de fêtes[4] », jusqu'à la création de nouveaux pavillons pour les services généraux et les femmes. La construction d'une buanderie, « l'adduction d'une nouvelle source d'eau […] ainsi que le réseau d'égouts[5] » et la multiplication des baignoires répondent aux besoins élémentaires d'hygiène qui n'étaient pas respectés.

Font aussi partie du projet un laboratoire supplémentaire abritant deux salles de travail, une chambre noire, un magasin, une bibliothèque, un vestibule et des annexes. Les différents pavillons et leurs équipements s'inspirent parfois d'autres asiles, ainsi des bancs doubles en ciment du Pavillon Baillarger dont Masson précise qu'ils suivent le « modèle de l'Asile de Naugeat, à Limoges, d'après un plan dû à l'obligeance de M. Dupas, directeur de l'Asile[6] ». Néanmoins c'est avant tout la modernité qui inspire la directrice et son souhait d'accorder à ses pensionnaires la décence qui leur est due. À son départ en octobre 1936, elle passe le relais à Paul Balvet qui se satisfait dès son arrivée de constater que l'asile a déjà entamé sa transformation vers l'hôpital, vers un lieu de soin à part entière, tout en reconnaissant que « L'œuvre à accomplir est encore considérable et un seul homme ne peut suffire à la mener[7]. » Ses tâches portent sur la constitution d'une équipe médicale jeune et motivée, et sur la mise en place de techniques récemment découvertes, comme le traitement par insuline ou par cardiazol. À sa demande, les soignants doivent dorénavant s'adresser aux patients par leur nom, non plus par leur matricule, et on reconnaît peu à peu le grand intérêt du travail que peuvent livrer les aliénés – même s'il n'est encore considéré que comme une corvée, une contrepartie légitime en échange des soins qui leur sont dispensés. Pourtant sa valeur thérapeutique transparaît aussi dans les textes de Balvet, ainsi du règlement des services des femmes établi sous sa direction, précisant que « l'ergothérapie doit être la préoccupation principale du personnel soignant[8]. » À la fin des années 1930, Saint-Alban fait donc office d'établissement exemplaire, où l'on s'attache à soigner les patients en tant qu'humains dont les actions participent à l'édification d'un nouveau modèle. À l'exception d'albums constitués par le docteur Dubuisson dans les années 1910, la création reste cependant absente de cette décennie, soit qu'elle n'ait pas existé

[4] Agnès Masson, *Rapport médical et administratif. Asile Public d'Aliénés de Saint-Alban. Exercice 1935*, Mende, Imprimerie Ignon, 1936, non paginé.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Paul Balvet, *Rapport médical et administratif. Asile Public d'Aliénés de Saint-Alban. Exercice 1936*, Mende, Imprimerie Ignon, 1937, non paginé.
[8] Règlement intérieur du service des femmes, chapitre 4, article 18, cité dans Elsie Le Coguic *L'activité intellectuelle et artistique au sein de l'établissement psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole de 1914 à 1970*, mémoire de Master, Histoire de l'art contemporain, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011, p. 27.

ou, plus vraisemblablement, qu'elle n'ait pas attiré la curiosité des médecins qui se succèdent alors à la tête de l'hôpital.

Puis le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le 1er septembre 1939, remet tous ces progrès en question. L'Occupation de la France vaincue en juin 1940 par l'Allemagne bouleverse profondément la société française et le fonctionnement de ses institutions, y compris les établissements psychiatriques publics – peut-être même plus que d'autres. Paradoxalement, ces mêmes remous sont à l'origine d'une nouvelle phase de transformation de l'établissement, autrement plus importante. En quelques années, Saint-Alban passe du secret de la Lozère, de l'isolement d'un asile de montagne aux premières loges de la Résistance et de la psychiatrie moderne, le tout placé sous le signe d'un art qui ne se connaît pas lui-même mais est appelé à un destin exceptionnel. Le récit souvent enjolivé qui accompagne cette évolution nécessite une exploration en profondeur des circonstances exactes de cette métamorphose, il rend indispensable de reprendre la genèse de l'aventure saint-albanaise au prisme des disciplines qui s'y croisent et conditionnent simultanément le foisonnement intellectuel et artistique extraordinaire qui caractérise les lieux.

Nous nous sommes donné pour tâche d'écrire cette histoire à la lumière de l'histoire de l'art, abord inédit pour l'étude d'un hôpital psychiatrique aussi unique. L'asile lozérien constitue la pierre d'achoppement d'un genre artistique qui échappe à toute définition précise, l'art brut, dont l'influence au cours des décennies suivantes n'est plus à prouver. Qu'elle soit revendiquée ou non, la présence de pratiques artistiques sourd dans toutes les histoires qui entourent l'aventure de Saint-Alban, elle dessine la trame des trois décennies qui représentent cet âge d'or de la psychiatrie française. L'art contamine les murs de l'hôpital, les bureaux des soignants, les chambres des patients, jusqu'aux appartements des rares visiteurs de passage dans cet asile où productions plastique et scientifique semblent indissociables.

Du fond du massif du Gévaudan, ces ressorts animent un même combat, éminemment politique, porté par la défense des aliénés, des exclus ou plus largement de l'altérité. L'exemplarité aujourd'hui reconnue à l'école saint-albanaise a été conquise au terme de longues années d'efforts collectifs et repose sur le socle d'une parole partagée au cœur de notre recherche. Ce dialogue voit s'unir la voix des malades, celle des soignants, et celle des « autres » – ici le monde extérieur tel que le perçoivent ceux confinés dans l'asile. La quête de l'altérité se mène dès lors au rythme des échanges où alternent le point de vue du collectif et celui de l'individu, celui de la communauté et celui de ses membres, les itinéraires personnels des psychiatres, ceux de leurs collègues ou des personnalités qui se croisent et se rencontrent dans l'ancien château des Morangiès. La convergence de chacun, de la fin des années 1930

jusqu'aux années 1970, portée par le désir d'apprendre ou celui de découvrir, voire par un simple pressentiment, favorise des expériences multiples qui bientôt se dispersent pour faire école, une « école de liberté » aux très nombreuses ramifications, tissées à travers le monde.

Aussi cette liberté se gagne-t-elle au prix d'un déplacement des praticiens comme de leurs pratiques en dehors de leur cadre habituel, qu'il soit géographique ou conceptuel. En abandonnant leurs habitudes, les professionnels de Saint-Alban-sur-Limagnole réussissent à mener à terme des recherches inédites où la création artistique invite à repousser les frontières connues d'une science en perpétuelle évolution. D'aucuns n'ont pas attendu d'arriver en Lozère comme le psychiatre François Tosquelles (1912-1994), figure majeure de l'histoire de la psychiatrie française, arrivé après avoir fui l'Espagne franquiste en septembre 1939. Né à Reus, éduqué dès son jeune âge dans une famille cultivée, il se met à peindre et à écrire en France avec d'autant plus d'ardeur qu'il se familiarise avec une pratique amateure de la photographie ou du cinéma au long de son séjour. Son collègue Lucien Bonnafé (1912-2003), directeur de l'hôpital de 1943 à 1946, est le petit-fils du docteur Dubuisson, compilateur d'albums de dessins de patients, et l'un des fondateurs du groupe surréaliste toulousain du « Trapèze volant », aussi appelé « Mouvement K.O./Chaos ».

Cette jeunesse passée au contact du surréalisme est essentielle car elle rapproche Bonnafé des membres du groupe parisien, qui serviront plus tard d'intermédiaires précieux entre l'hôpital et les milieux artistiques de la capitale. Elle est aussi le point de départ de son amitié avec les frères Léo (1910-1998) et Jacques Matarasso (1911-1993), réfugiés à Saint-Alban pendant la guerre, ou encore Jean Marcenac (1913-1994). L'histoire du Trapèze volant est extrêmement riche et prend la suite de l'informel « groupe du Tortoni », du nom du café éponyme situé au 23, place du Capitole à Toulouse. Plusieurs membres du Trapèze se connaissent avant sa création, ainsi de Gaston Massat (1909-1966) qui suit les mêmes cours de philosophie que Marcenac, appelé à devenir intime de Paul Eluard[9] (1895-1952) et de Louis Aragon (1897-1982), tandis que Ginette Augier (1912-2001) est originaire de Figeac comme Bonnafé, qui la rencontre là-bas. Celui-ci est introduit au Tortoni par Massat, familier des lieux depuis qu'il est au lycée et qu'il s'y rend avec Jacques Matarasso, frère de Léo. C'est par ailleurs Augier qui initie le futur psychiatre au surréalisme dès 1931, en lui faisant rencontrer le poète Joë Bousquet (1897-1950), alors alité à Carcassonne. Là-bas, il est reçu dans son appartement

[9] Nous faisons le choix de préserver la graphie « Eluard », sans accentuer l'initiale, pour respecter le souhait de ses ayant-droits.

où « Max Ernst, Magritte, Tanguy s'ouvraient comme des portes[10] ». Parmi les autres membres, on compte également René Massat (1912-1974), frère de Gaston, « contrôleur principal au service de la censure » sous Vichy mais jouant double jeu en faveur de certaines revues engagées dont il aide à la parution (*Poésie 40* ou *Cahiers du Sud*, par exemple)[11], le docteur Paul Ollé (1912-1996), fondateur d'un des premiers Hot Club de France en 1937[12]), le peintre René Morère (1907-1942), ou Stéphane Barsony (1915-1999), volontaire en Espagne républicaine pendant la guerre civile et médecin à Toulouse après la Libération.

Tous les membres sont « révolutionnaires (pourquoi ne pas le dire, puisqu'ils ont eux-mêmes le courage de leurs opinions ?) et tous surréalistes[13] ». Porté par les « Trois Mousquetaires » du surréalisme toulousain que sont Bonnafé, Marcenac, Massat et Matarasso – à l'instar d'Aragon, Breton, Eluard et Philippe Soupault (1897-1990) à Paris[14] –, le groupe inaugure le 31 janvier 1933 l'un des premiers ciné-clubs de province, dont l'activité s'étale jusqu'au 24 avril 1934. Les engagements politiques de certains, tendant à prendre le dessus des motivations cinéphiles « pures et dures » des autres, auront raison de la cohésion du groupe qui se dissout alors[15]. En attendant, Bonnafé se rend régulièrement à Paris, par le train, pour récupérer les bobines des films qu'ils projettent. Il rencontre à cette occasion plusieurs membres du surréalisme réunis autour d' André Breton (1896-1966) et avec Marcenac, imagine inviter celui-ci à donner une conférence à Toulouse[16]. Ils croisent aussi la route de Salvador Dalí (1904-1989), Max Ernst (1891-1976), Man Ray (1890-1976), « le merveilleux René Crevel[17] avec qui

[10] « Reconnaissance à Joë Bousquet », *Les Cahiers du Sud*, n° 303, 2ème semestre 1950, p. 203. Cité dans Raphaël Neuville, *L'« enchanteur noir » du surréalisme : le parcours d'Adrien Dax (1913-1979)*, thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Université Toulouse II – Jean Jaurès, 2016, p. 60.

[11] Voir « Cartes d'entrée à l'Hôtel de la paix », liste nominative du personnel de la censure, s.d, F/41/119, Archives nationales, Paris. Cité dans Olivier Carriguel, « Les revues littéraires sous l'Occupation », *Revue des Deux Mondes*, mars 2007, p. 80.

[12] Le Hot Club de France est à l'origine la première association promouvant la musique jazz, fondée en 1932 par Jacques Auxenfants et Elwyn Dirats, deux étudiants parisiens. Des antennes ouvrent les années suivantes un peu partout en France, comme à Marseille, à Bordeaux ou à Toulouse avec Paul Ollé, et grâce à la proximité de Hugues Panassié, l'un des animateurs historiques de l'association.

[13] HURLU, « Trapèze volant », *La Vie toulousaine*, 17 juin 1933, p. 9. Cité dans Neuville, 2016, p. 103.

[14] *Ibid.*, p. 75.

[15] *Ibid.*, p. 87.

[16] Parmi les divers projets de conférence auxquels réfléchissaient les membres du Trapèze, un autre est imaginé avec Georges Canguilhem : Bonnafé le rencontre à cet effet au lycée de l'Hôtel de Bernis (Toulouse) où il enseigne la philosophie, avant de suivre des études de médecine et de soutenir sa thèse en 1943 à l'Université de Strasbourg, repliée à Clermont-Ferrand. Avec Canguilhem, Bonnafé se souvient aussi de débats dans les années 1930 avec le philosophe Vladimir Jankélévitch, en poste à l'université de Toulouse de 1936 à 1938. Voir Guy Bruit, Michel Gauthier-Darley, Lucien Bonnafé, « Surréalisme et psychiatrie : la solitude des résistants de fond. Entretien avec Lucien Bonnafé », *Raison présente*, vol. 4, n° 120, 1996, p. 29-30.

[17] Crevel a, d'ailleurs, suivi quelques cours à l'Hôpital Sainte-Anne, mais critique en même temps l'approche de certains spécialistes : « Et d'abord, monsieur le professeur, messieurs les médecins, messieurs les juges, ces messieurs et dames de la famille, de toutes les familles, prière de ne pas empoisonner la victime particulière d'un ordre ou plutôt d'un désordre général » (« Un cas social à Sainte-Anne », *Commune*, n° 22, juin 1935, p. 1164).

Lucien resta en correspondance jusqu'au jour de sa mort, et Yves Tanguy, deux dents cassées par la police le 9 février, qui donna à Lucien, hop ! là, en cinq minutes une inoubliable leçon de peinture[18] », de même que le « maître de la pensée française » Raymond Queneau (1903-1976) ou René Char (1907-1988) et ses « paroles historicisées[19] ».

À Toulouse, dans les salles noires du cinéma le Fantazio, la séance organisée 14 juin 1933 par le Trapèze présente *L'Âge d'or* de Luis Buñuel (1900-1983), « symbole par excellence de la révolte, sinon de la révolution[20] » [Doc. 1]. Plus qu'une simple projection, l'évènement est aussi l'occasion d'exposer certaines des œuvres des membres, comme les surréalistes parisiens le faisaient le 28 novembre 1930. Au Studio 28, des œuvres de Dalí, de Jean Arp (1886-1966), Ernst, Joan Miró (1893-1983), Man Ray ou encore Yves Tanguy (1900-1955) accompagnent la première projection de *L'Âge d'or*, mais des militants d'extrême droite se manifestent et saccagent l'exposition, entraînant l'interdiction de futures projections du film[21]. En 1933 les visiteurs découvrent des photogrammes, des dessins, dont l'un de Bonnafé intitulé *Un moyen de lutte contre la réaction* où transparaîtrait l'influence d'Yves Tanguy et de son *Maman, Papa est blessé* (1927)[22]. Quelques livres artisanaux sont présentés parmi lesquels *Les 32 positions de l'âme* autoédité par Jacques Matarasso et Gaston Massat en 1931 ou *Jeu de massacre ou la destinée d'une fille noble* (vers 1933), de Bonnafé et Massat [Doc. 2]. Au cours des années suivantes, l'intérêt des médecins psychiatres versés dans le surréalisme pour l'édition de curieux ouvrages n'aura de cesse de se manifester[23]. La séance toulousaine est aussi l'occasion de quelques performances et des installations, comme une corde tendue au niveau du sol, en travers du passage et accompagnée du message « Défense aux ecclésiastiques et aux militaires de danser sur la corde[24] », qui complètent le dispositif, de même que diverses insultes et invectives placardées aux murs. Le point d'orgue de la journée reste néanmoins l'exposition de dessins de la collection du docteur Maurice Dide (1873-1945), alors médecin-directeur de l'asile voisin de Braqueville. Collègue de Bonnafé pendant leur internat et auteur de plusieurs

[18] Jean Marcenac, *Je n'ai pas perdu mon temps*, Paris, Temps actuels, « La vérité vraie », 1982, p. 148.
[19] Bruit, Gauthier-Darley, Bonnafé, 1996, p. 34.
[20] Neuville, 2016, p. 101.
[21] Voir David Duez, « Pour en finir avec une rumeur : du nouveau sur le scandale de *L'Âge d'or* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 32, 2000, p. 149.
[22] Neuville, 2016, p. 107. Pour une liste plus complète des œuvres du groupe exposées en 1934 au Tortoni, voir dans la même étude l'Annexe 6, p. 214-223.
[23] Gaston Ferdière publie par exemple *Ma mère Jézabel* en 1938 (Paris, Éditions en Marge), un recueil poétique qu'il illustre lui-même
[24] Neuville, 2016, p. 129.

livres dont *Les idéalistes passionnés* (Paris, Alcan, 1913)[25], son prêt contribue à faire de l'évènement l'un des tout premiers à inviter au dialogue d'œuvres surréalistes et asilaires.

La jeunesse de Bonnafé est à l'image des profils à l'origine de l'expérience de Saint-Alban-sur-Limagnole, et l'importance des influences artistiques qui l'ont imprégnée. On peut y ajouter les écrits de Frantz Fanon (1925-1961), penseur du décolonialisme de passage au début des années 1950 et déjà auteur, alors, de pièces de théâtre et de textes littéraires, ou de Georges Sadoul (1904-1967), futur historien du cinéma caché dans l'hôpital pendant la guerre. Une notion caractérise néanmoins plus largement le caractère unique de l'asile lozérien, à laquelle il doit d'ailleurs sa renommée par-delà les cercles scientifiques. Elle a pour nom l'Art Brut[26], d'après celui que lui donne l'artiste, auteur et collectionneur Jean Dubuffet (1901-1985). Celui-ci se met dès 1945 en quête d'un art autre, qui évoluerait en marge des circuits ordinaires pour se complaire dans une forme de spontanéité, d'immédiateté et en dehors de toute intentionnalité. Les hôpitaux psychiatriques en sont l'un de foyers principaux et valent à ces patients-artistes l'attention de Dubuffet, puis d'un cercle d'artistes et d'intellectuels de plus en plus large jusqu'à atteindre ces dernières années le public le plus large. L'Art Brut offre une porte de sortie figurée aux aliénés tels Auguste Forestier (1887-1958), Clément Fraisse (1901-1980), Marguerite Sirvins (1890-1955), Benjamin Arneval (1908- ?) ou Aimable Jayet (1883-1953). Grâce à la reconnaissance que leur assure la diffusion de leur travail par Dubuffet, ils trouvent dans la circulation de leurs œuvres une alternative à l'isolement et à l'anonymat. Les surréalistes de passage en Lozère au moment de la guerre, comme le poète Paul Eluard, s'y intéressent déjà et introduisent eux-mêmes Dubuffet à cet art de la marge, rapportant quelques pièces à Paris où ils les présentent à leurs cercles respectifs. Au nom de l'Art Brut, toutefois, c'est Dubuffet qui inscrit ces productions au grand registre de l'histoire de l'art. Et tout comme ils constituent le noyau historique de son entreprise, ces objets sont la matière première de notre travail, de même que les réalisations – intentionnelles cette fois – autant que les matériaux visuels qui reflètent l'évolution de la représentation de la folie dans la société depuis le début du XX^{e} siècle.

[25] L'ouvrage aurait d'ailleurs servi à Jacques Lacan (1901-1981) pour terminer sa thèse de doctorat en 1932 : *Ibid.*, p. 112. À la page suivante, Raphaël Neuville cite Caroline Mangin-Lazarus affirmant que Dide possédait pas moins de cinq cents œuvres, d'après le catalogue de la vente de celle-ci en 1936 : Caroline Mangin-Lazarus, *Maurice Dide : Paris 1873 – Büchenwald 1944 : un psychiatre et la guerre*, Toulouse, ERES, 1994, p. 117.

[26] Nous écrivons « Art Brut », en capitales, lorsque le terme renvoie au travail développé par Jean Dubuffet, au projet global qu'il initie en 1945. À l'inverse, « art brut » en bas de casse concerne l'art asilaire, celui des « indemnes de culture » en tant que groupe conceptuel, ensemble d'œuvres identifiées par Dubuffet certes, mais enrichi des recherches de quelques psychiatres avant lui, des surréalistes et des cercles universitaires, artistiques et intellectuels depuis le milieu du XX^{e} siècle.

État des lieux

En outre, l'aventure de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études universitaires. Hormis les textes produits par les premiers concernés, comme Tosquelles ou son collègue Jean Oury (1924-2014) dans une thèse de doctorat de médecine consacrée à la création des pensionnaires lozériens[27], des chercheurs redécouvrent depuis une trentaine d'années le récit de cette période étonnante. Tous, ou presque, sont historiens et orientent leur regard au prisme de l'Occupation, de l'engagement des médecins et des religieuses en charge des lieux, ou même des visiteurs et maquisards réfugiés dans l'hôpital. Marion Rochet (1993[28]), Florian Sidobre (1999[29]) et Lucile Johnes (2010[30]) se sont successivement attardés sur les années de guerre, la dernière élargissant toutefois le champ de sa recherche. Le dernier mémoire en date, rédigé par Elsie Le Coguic en 2011, complète en revanche nos connaissances au travers de « l'activité intellectuelle et artistique » qui s'empare des lieux de 1914 jusqu'à 1970.

Ces travaux ont pour eux d'être pionniers sur le sujet mais ils adoptent en fait un seul point de vue, qui fait de l'hôpital de Saint-Alban un point de chute, un refuge à l'abri du monde où se rendent un nombre important d'individus exceptionnels auxquels on doit justement l'effervescence qui s'ensuit. À juste titre, ils prouvent que le village et son château sont à l'époque un véritable asile, mais font l'impasse sur le rayonnement de l'institution, sur les racines qu'elle propage à travers le monde. Car l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban est également un point de départ, une plateforme de laquelle visiteurs, internes et psychiatres repartent le bagage riche des expériences vécues et des enseignements reçus. Dès lors, considérer l'hôpital comme un lieu de passage et donc de départ, au regard de l'héritage des lieux, apparaît essentiel. Interrogé au prisme du dialogue de l'art, de la psychiatrie et de l'engagement politique qu'elle a permis, le constat d'une école pérenne, qui s'inscrit dans une histoire longue de la santé mentale, reste vierge de toute exploration du côté de l'histoire de l'art.

Notre ambition est donc de parvenir à pénétrer davantage les méandres de cette histoire, à plus forte raison à la lumière du souffle nouveau dont la psychiatrie, son histoire et sa pratique

[27] Jean Oury, *Essai sur la conation esthétique*, thèse de Doctorat, Médecine, Faculté de médecine de Paris, 1950.
[28] Marion Rochet, *La vie de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole (Lozère) de septembre 1939 à mai 1945*, mémoire de Maîtrise, Histoire, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 1993.
[29] Florian Sidobre, *L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole de 1939 à 1945 : quand la psychiatrie fait de la Résistance*, mémoire de Maîtrise, Histoire, Université Paul-Valéry Montpellier III, 1999.
[30] Lucile Johnes, *Désaliénisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole. L'accueil de la folie dans un hôpital public de la Lozère de la fin de la deuxième guerre mondiale au début des années 1970*, mémoire de Master, Histoire, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2010.

semblent bénéficier depuis la sortie de la crise sanitaire du covid-19. Avec l'explosion du nombre de consultations observée par les professionnels du secteur depuis 2020, la santé mentale est devenue un véritable enjeu de société. Les projets se sont multipliés autour de sa représentation et le succès de certains d'entre eux permet de mesurer l'importance du sujet. En 2021, les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse présentent par exemple la première étape de l'exposition « La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles[31] », qui circule ensuite au Centre de Cultura Contemporanià de Barcelone[32], au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid[33], puis à l'American Folk Art Museum à New York[34]. La fréquentation honorable de ces expositions respectives reflète également le nombre des ventes du catalogue correspondant, traduit en quatre langues, une somme conséquente consacrée à l'histoire de l'hôpital sous l'angle de la création artistique, entremêlant au sein de ces espaces muséaux des approches pluridisciplinaires. Parallèlement, les nombreux films documentaires réalisés au château participent de ce même mouvement, ainsi des réalisations de Sonia Cantalapiedra[35], Martine Deyres[36] et Philippe Lespinasse[37], ou, centrées sur Tosquelles, d'Enric Miró[38] ou de Mireia Sallarès[39]. Complètent ce catalogue plusieurs pièces de théâtre – dont celle de Frédéric Naud[40] – et les ouvrages littéraires d'Anne-Claire Decorvet[41], de Didier Daeninckx[42] et de Katherine Battaiellie[43], tous trois parus en 2015, ou plus récemment de Paola Pigani[44]. Autant d'hommages rendus à une histoire dont l'accès n'est désormais plus réservé aux seuls milieux universitaires.

[31] « La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles », les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse, Toulouse, 14 oct. 2021-6 mars 2022, sous le commissariat de Carles Guerra, Joana Masó, Julien Michel et Annabelle Ténèze.
[32] « Francesc Tosquelles. Com una màquina de cosir en un camp de blat », Centre de Cultura Contemporanià de Barcelona, Barcelone, 8 avr.-28 août 2022, sous le commissariat de Carles Guerra et Joana Masó.
[33] « Francesc Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 28 sept. 2022-27 mars 2023, sous le commissariat de Carles Guerra et Joana Masó.
[34] « Francesc Tosquelles: Avant-Garde Psychiatry and the Birth of Art Brut », American Folk Art Museum, New York, 12 avr.-18 août 2024, sous le commissariat de Edward Dioguardi, Carles Guerra, Joana Masó et Valérie Rousseau.
[35] Sonia Cantalapiedra, *Saint-Alban, une révolution psychiatrique*, France, Les Films d'un Jour, 2016, 60 minutes.
[36] Martine Deyres, *Les Heures heureuses*, France/Suisse/Belgique, Les Films du Tambour à Soie/Bande à Part Films/ Lux fugit films, 2019, 77 minutes.
[37] Tourné en juin 2024, le documentaire devrait paraître au printemps 2025.
[38] Enric Miró, *Olbideu Tosquelles !*, Espagne, Production Loca Canut, 2023, 88 minutes.
[39] Mireia Sallarès, *Histoire potentielle de François Tosquelles. La Catalogne et la peur*, Espagne/France, 2021, 135 minutes.
[40] « La Méningite des poireaux », Compagnie Frédéric Naud et compagnie, 2016.
[41] *Un lieu sans raison*, Orbe, Bernard Campiche éditeur, 2015.
[42] *Caché dans la maison des fous*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015.
[43] *La robe de mariée*, Angoulême, Marguerite Waknine, 2015.
[44] *Le Château des insensés*, Paris, Liana Lévi, 2024.

La communauté scientifique continue du reste à consacrer des manifestations variées à la thématique[45] et témoigne d'une curiosité solide dédiée à cette période faste de la psychiatrie, au cœur de laquelle on ne peut isoler l'émergence de nouvelles formes d'art. L'art brut, en l'occurrence, souffre de trop nombreux raccourcis qui le résument à « l'art des fous », mais le voyeurisme que cela sous-entend a le mérite d'intéresser de plus en plus de publics à des questions qu'ils apprennent, finalement, à mieux comprendre. L'intérêt exponentiel pour cet art asilaire est à la hauteur des sommets que, ces dernières années, il atteint sur les circuits marchands, au risque d'abus fréquents dont les auteurs contemporains font les frais. Reste que les musées du LaM, à Villeneuve-d'Ascq, ou de la Collection de l'Art Brut, à Lausanne, profitent de cet attrait inédit – de même que le Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou qui, en 2023, a reçu en donation la quasi-totalité de la collection de Bruno Decharme, spécialisée dans les formes marginales d'art.

Il faut à cet endroit préciser que dans chacune de ces collections, les œuvres des patients de Saint-Alban apparaissent. L'histoire de l'art brut semble indissociable de l'apport lozérien de Forestier et de ses camarades, au même titre que l'Art Brut – la grande initiative de Dubuffet. *L'Art Brut existe-t-il*[46] sans ces productions uniques, qui elles-mêmes contrarient parfois les définitions successives du Rouennais d'origine ? Alors qu'il fait notamment de la spontanéité l'un des éléments-clés de son invention, Forestier lui-même, sans doute l'auteur le plus important à ses yeux, prépare à l'avance les éléments de bois qu'il assemble ensuite pour ses sculptures. L'enfermement, l'isolement et l'impérieuse nécessité de vivre, y compris à travers des productions biographiques, trouvent quoi qu'il en soit un formidable écho entre les murs de l'institution dirigée par Bonnafé et ses successeurs. Elles préservent le souvenir de leurs auteurs à travers le succès d'objets qu'on a pourtant, de leur vivant, acquis de manière parfois obscure. L'asile est de ces lieux où le médecin assume toute autorité et le destin réservé aux productions des malades. Et bien qu'espace clos, il devient aussi avec elles un espace de circulation étonnant où se superposent les vagabondages du corps, de l'esprit, de la parole et des œuvres.

Autant d'éléments soulignent la nécessité de conjuguer à la discipline médicale la généalogie d'un courant artistique – qui n'en n'est pas vraiment un – et l'histoire propre d'un établissement mû par une pensée collective tout à fait consciente des individualités qui l'animent. La psychothérapie institutionnelle constitue le cadre théorique majeur de notre

[45] Relevons « Queer Tosquelles – Anti-Fascism, Vagabonding Psychiatry, Non-Identitarian Lives », Kunsthochschule für Medien Köln, 21-22 juin 2024 ou « Radical Institutions and Experimental Psychiatry: the Legacy of Francesc Tosquelles », Museum of the Moving Image, New York, 21-23 juin 2024.
[46] D'après Laurent Gervereau (dir.), *L'Art Brut existe-t-il ?*, Paris/La Force, Lienart éditions/Fondation John Bost, 2019.

travail, elle caractérise la psychiatrie alternative déployée à Saint-Alban de manière à soigner l'institution avant de soigner ses pensionnaires, et son champ d'application répond aux compétences multiples de ses acteurs. À une époque où les médecins apparaissent comme de véritables érudits, il y a quelque chose du savant de l'époque des Lumières qui transparait dans l'éventail de leurs connaissances, empruntant à la philosophie comme à la sociologie, à l'ethnologie ou à l'économie, à la littérature ou à la poésie. Le contexte lozérien fait incontestablement référence, et bien que l'établissement soit encore en activité en 2024, la fin des années 1960 marque en effet le terme de l'ébullition saint-albanaise, un temps déplacée dans des structures privées telles que La Borde fondée à Cour-Cheverny (Loir-et-Cher), mais surtout rattrapée par la remise en question de la psychiatrie à l'heure de Mai 68.

Hypothèses

Comment peut-on expliquer la fugacité aussi bien que la concentration du bouillonnement intellectuel, artistique, médical et militant qui s'empare d'un lieu si isolé que l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole, au cœur des années terribles de l'Occupation ? Comment comprendre la place que la pratique artistique a pu revêtir dans cette effervescence, mêlant les créations des malades, des soignants et des visiteurs ponctuels, alors même que l'environnement asilaire semble loin de se prêter à ce qu'il considère depuis longtemps comme une simple distraction ? De quelle manière, en somme, l'art se révèle-t-il indissociable de la mise en place d'une psychiatrie humaniste, tant dans la nouvelle liberté d'expression qu'il garantit à ses pensionnaires que dans la force évocatrice des revendications portées par des psychiatres manifestant un intérêt profond à son égard, entretenue par des relations inédites avec les cercles intellectuels et artistiques de leur temps et destinée à une influence au long cours ?

Dans l'exercice artistique, c'est une véritable quête de l'identité individuelle et collective qui se manifeste depuis l'hôpital lozérien. En renversant le regard porté sur une science alourdie de clichés plus faux les uns que les autres, l'ouverture au monde facilitée par la création engendre un premier dialogue avec l'extérieur. Dans cette bulle hors du temps et de l'espace – public du moins –, il nous semble que l'art accompagne aussi une clarification de la psychiatrie, une sorte d'illustration ou de mise en espace de ses concepts, de même qu'un état des lieux des conditions dans lesquelles elle est amenée à s'exercer. La guerre et sa conclusion précipitent la révélation de la catastrophe qui frappe les aliénés, et confronte la population civile à ses responsabilités. Saint-Alban échappe en partie à la destruction parce que le village surplombe des champs et tire profit des relations établies avec les agriculteurs et éleveurs

voisins. Là-haut, la résistance armée peut se concentrer sur ses combats davantage que sur le rationnement des pensionnaires, et elle est celle du maquisard, du soldat, comme celle de l'écrivain ou de l'artiste, y compris celui malade, confiné dans sa cellule, pour peu qu'il puisse s'emparer du pinceau ou d'un crayon pour se battre contre l'inhumanité dont il est victime.

À cet égard, l'Art Brut doit certes beaucoup à l'hôpital psychiatrique lozérien, où Dubuffet puise les œuvres les plus emblématiques de sa collection. La découverte de l'établissement lui révèle l'étendue des progrès effectués en quelques années par une équipe modeste, dont les découvertes théoriques se mesurent à celles plastiques de ses patients. Sans cet asile coupé du monde, sa quête d'un art autre aurait probablement pris plus de temps, alors que l'ingéniosité d'un Auguste Forestier admiré par Paul Eluard, Pablo Picasso (1881-1973), Raymond Queneau ou Dora Maar (1907-1997), la rage d'un Clément Fraisse attaquant les parois lambrissées de sa cellule à la petite cuillère ou l'inventaire obsessionnel d'un Benjamin Arneval, la méticulosité des broderies de Marguerite Sirvins et la plume étonnante d'un Aimable Jayet composent un foyer d'une richesse sans égale dans d'autres institutions françaises.

Il nous semble pourtant que Saint-Alban-sur-Limagnole doit plus encore à l'Art Brut que l'inverse. Malgré les réticences de Tosquelles à recevoir Jean Dubuffet lors de sa première venue en septembre 1945, et la démarche parfois peu scrupuleuse du collectionneur cherchant par tous les moyens à obtenir des productions d'aliénés, la sortie de ces objets est l'élément déclencheur de l'expansion saint-albanaise. Elle n'est pas le dessein initial des psychiatres, qui s'intéressent à la création spontanée de leurs patients au nom de sa valeur thérapeutique, ou l'encouragent dans le cadre de soins basés sur l'activité manuelle, physique – l'ergothérapie, la thérapie par le travail. Ils favorisent néanmoins l'éclosion d'une poésie de la matière à laquelle eux-mêmes finissent par prendre part active, tandis que l'observation des dessins et des sculptures des pensionnaires les incite à se prêter à un jeu qui accompagne une nouvelle expérience du soin. La création revêt une dimension introspective, permet la matérialisation de ce que les mots ne suffisent parfois pas à exprimer, et offre aux médecins un regard neuf sur l'évolution de la maladie. Elle n'est jamais tout à fait déconnectée de l'histoire individuelle de chacun et dans sa dimension biographique, ajoute aux dossiers médicaux des éléments qui pourraient leur avoir échappé.

La transdisciplinarité que les équipes soignantes entretiennent œuvre à une ouverture inédite sur l'altérité, sous les formes les plus variées. Elle accorde au malade un autre moyen d'expression et confirme le succès de la réhumanisation des services, qui fait de l'art un outil d'émancipation, un facteur de reconstruction de soi et un ressort d'individualisation. Elle est

aussi, du côté des soignants, une force de proposition visuelle qui permet de clarifier leurs assertions, leurs recherches et les résultats qu'elles induisent. Si la psychothérapie institutionnelle s'installe dans le temps, c'est d'ailleurs en partie grâce à la profusion des communications qui l'accompagnent dans les colloques, les congrès ou les rencontres professionnelles auxquels participent Bonnafé, Oury, Roger Gentis (1928-2019) et leurs confrères. Le besoin d'affirmer la légitimité de l'expérience menée en Lozère et de ses « filiales » comme à La Borde, à La Chesnaie ou à Freschines, passe par une théorisation qui fait la part belle à l'image. L'expression visuelle se révèle particulièrement efficace, qu'il s'agisse de graphes, de schémas ou d'affiches, de journaux muraux et de supports plus techniques, de la photographie au film ; au point même que ces mêmes instruments servent à nouveau, dans les années 1960, aux détracteurs de la psychiatrie pour dénoncer son fonctionnement, à partir de ses propres outils.

Aussi le dialogue de l'art et de la psychiatrie relève-t-il d'un lien fondamental entre santé mentale et expression plastique. Des conflits sémiologiques agitent toujours le milieu, autour de l'ergothérapie, de l'art brut ou plus récemment de l'art-thérapie, mais il apparaît nécessaire de dépasser la seule question du soin dans le contexte de la création asilaire. Elle n'est qu'un pan d'une étude plus large qui doit embrasser comme à Saint-Alban la complexité des relations qu'entretiennent tous les champs d'actions développés par les médecins qui y exercent, pour les réinscrire dans le cadre d'une histoire de l'art repensée à l'aune des découvertes de Jean Dubuffet. Son Art Brut joue un rôle majeur dans l'éclatement de la sphère psychiatrique et la contamination de la conscience publique, malgré des débuts difficiles, le transfert de sa collection aux États-Unis pendant dix ans, et un retour en demi-teinte en France en 1962.

Sources

L'ampleur de notre tâche est proportionnelle à celle de la masse de données à recueillir, où les sources primaires constituent une richesse inégalable. Les archives physiques de l'hôpital sont en grande partie conservées aux Archives départementales de la Lozère, à l'exception de ce qui a été détruit dans l'incendie qui ravage les combles du château en 1971, ou d'autres documents sauvés à diverses occasions par des historiens locaux. Le travail de ces derniers est essentiel en ce qu'il manifeste un effort collectif en faveur de la mémoire certes matérielle mais aussi orale, d'autant plus précieuse qu'elle est encore vive à l'heure où nous écrivons[47]. La

[47] Elle motive d'ailleurs le travail mené par Coline Fournout à l'Université McGill de Montréal (Canada). Dans le cadre d'une thèse de Doctorat en Anthropologie, sa recherche débutée en 2021 porte, dans les grandes lignes, sur la transmission de la mémoire orale à Saint-Alban-sur-Limagnole.

génération qui succède directement à celle de l'âge d'or de l'établissement, celle de Balvet, Tosquelles et Bonnafé, est encore représentée par plusieurs témoins directs de l'histoire, jamais avares d'anecdotes ou de souvenirs. Ces témoignages de premier ordre sont indispensables à la compréhension de ce que l'archive matérielle sous-entend parfois sans offrir plus de précisions. Là où les légendes manquent par exemple cruellement aux photographies, la mémoire de celles et ceux qui étaient présents, même s'ils n'étaient qu'enfants, permet d'identifier les sujets. De ces photographies, il reste justement un nombre conséquent, compilé par les descendants des soignants ou des associations locales comme la SACPI (Saint-Alban Culture et Psychothérapie Institutionnelle), l'Association culturelle du personnel de l'hôpital ou encore la SLASM (Société Lozérienne d'Aide à la Santé Mentale). D'autres documents, iconographiques, manuscrits ou imprimés, sont parfois redécouverts dans les rares pièces de l'établissement encore inexplorées, ou des cartons fermés depuis longtemps.

On doit encore compter avec les archives personnelles des médecins, infirmiers ou visiteurs de passage. Les albums de famille recèlent une quantité non-négligeable de documents de premier ordre, ainsi de ceux des enfants de Hélène et François Tosquelles. De l'Espagne aux Pyrénées, de la Lozère aux différentes institutions dans lesquelles le Catalan travaille après Saint-Alban, leurs pages révèlent tout un pan de l'histoire familiale qu'on pourrait difficilement isoler du quotidien à l'hôpital. Les clichés alternent entre les médecins et leur famille, les amis en visite ou les services et les malades. Ils documentent sous un angle inédit toute la mise en pratique des théories développées dans les textes et les communications orales, et si rares soient-elles, les bobines qui ont survécu à plusieurs décennies de conservation approximative, après avoir été enregistrées au cœur de l'action lozérienne, sont encore plus exceptionnelles. La plupart des films qu'elles portent sont de Tosquelles ou d'autres d'infirmiers de l'hôpital comme celles conservées à l'Institut Jean Vigo, à Perpignan. Parmi les premières, confiées récemment à la cinémathèque de Barcelone par Michel Tosquelles, benjamin de la fratrie, certaines ont été réalisées dans un but spécifique, une communication scientifique par exemple mais la plupart sont des films de famille, des scènes intimes tournées entre les murs d'un asile du milieu du siècle, uniques en France.

L'ensemble constitue une source d'informations que complètent les rares mais importantes œuvres plastiques laissées par plusieurs psychiatres derrière eux. L'inventivité de cette génération de médecins se manifeste à travers la quantité de tableaux et de dessins exécutés par Tosquelles ou par Lucien Bonnafé affairé, par exemple. Les affinités des deux hommes avec la création artistique donnent naissance à un catalogue étonnant qui éclaire d'une lumière neuve deux personnalités à considérer dans la variété de leurs compétences pour mieux

apprécier l'horizon formidable qu'ils ouvrent pour la psychiatrie. En combinant leur pratique professionnelle à celle plus personnelle de la peinture, du dessin ou même de l'écriture, c'est l'expérience de la nature globale de l'humain qu'ils tentent de vivre afin de mieux comprendre ceux dont ils ont la responsabilité, et les soigner. Le corpus produit par leurs soins doit ainsi aider à retracer, à travers ces trois sphères, professionnelle, familiale et artistique, le prolongement de la théorie que déploient les deux collègues et ceux qui leur emboîtent le pas.

D'autres sources, secondaires, réunissent les très nombreux écrits des psychiatres de Saint-Alban et de leurs disciples. Ils rendent directement compte de l'expérience installée au sommet de la Margeride, s'en inspirent et l'inspirent à la fois. Les actes de colloques, les comptes-rendus de manifestations et de rencontres auxquelles tous participent complètent les réflexions envisagées initialement, à l'occasion notable des thèses de médecine qu'ils soutiennent. Ces ressources affichent une pensée en mouvement permanent, dans la lignée d'un hôpital lui-même considéré comme institution vivante. La législation française abandonne en 1937 le terme d'asile d'aliénés au profit de celui d'hôpital psychiatrique départemental, et impulse d'un même mouvement des questions portant sur la nature véritable de tels établissements [Doc. 3]. Les réponses apportées par la psychothérapie institutionnelle font l'objet d'âpres discussions avec la communauté universitaire et médicale, aussi ces sources sont-elles essentielles au cadre conceptuel et scientifique de notre propre étude.

Au même plan, les ressources constituées par le travail documentaire de Jean Dubuffet autour de ses prospections sont capitales. La correspondance fournie qu'il entretient avec de nombreux destinataires parmi lesquels Jean Oury et Roger Gentis nous intéresse pour l'illustration parfaite qu'elle offre de sa quête continue d'un art brut qu'il refuse aux grands circuits académiques, tout en cherchant à le fixer dans un cadre qui lui échappe sans cesse. Son *Almanach de l'Art Brut*, édité sous la forme d'un fac-similé en 2016, les *Albums photographiques de Jean Dubuffet* publiés l'année suivante et la série des *Fascicules* dont le premier numéro paraît en 1964, de même que les nombreux catalogues publiés par ses soins depuis *L'art brut préféré aux arts culturels* en 1949 ou *L'Art Brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut* (1967), sont d'importantes références. Les notices biographiques des patients-artistes qu'on y trouve reproduites, surtout dans les *Fascicules*, font la part belle aux pensionnaires de Saint-Alban, et éclairent l'intérêt accordé à la vie des artistes. Si Dubuffet refuse de résumer leur valeur à leur parcours psychiatrique, les éléments réunis par ses soins et ceux de ses collaborateurs complètent richement les dossiers médicaux aujourd'hui disparu, et assurent des témoignages précieux.

Partir de Saint-Alban nécessite, en somme, un long travail d'enquête au cœur des écrits contemporains de l'éclosion de la psychothérapie institutionnelle, ou des études plus récentes que le département de la Lozère a d'ailleurs choisi de valoriser. Nouveau propriétaire du château historique, le conseil départemental a annoncé en novembre 2023 la transformation, d'ici 2026/2027, du bâtiment en un parcours d'interprétation installé le long de plusieurs jalons historiques, artistiques, voire même géographiques ou géologiques. Le projet est envisagé d'une manière collaborative, appelant les habitants du village et de ses environs à participer comme ils le peuvent à travers une collecte d'archives inédites, écrites, iconographiques ou orales. Dans l'attente des premiers résultats, le croisement que nous nous proposons d'opérer, pour notre part, entre les nombreuses sources scientifiques, textuelles, photographiques ou cinématographiques, aspire à constituer un nouveau corpus de référence, inédit dans son ampleur et la pluralité des champs d'étude qu'il intègre. Lui seul garantit que le nœud constitué par l'établissement au cœur de la toile de la psychiatrie française n'est finalement qu'un rouage parmi une série plus étendue. Il est un point de départ certes historique, fondateur et fédérateur, mais il ne s'est pas construit *ex nihilo* et a pu puiser çà et là de l'expérience individuelle de chacun de ses acteurs et s'y enraciner pour se nourrir de leurs parcours ultérieurs. Tout en veillant à tenir bon le cap de la discipline artistique, nous nous sommes donc efforcés de la faire dialoguer avec celle scientifique – psychiatrique – et les revendications politiques d'une institution géographiquement isolée, pourtant parfaitement intégrée à l'horizon complexe de la santé mentale au XX^{e} siècle.

Plan

Cette complexité empêche donc une présentation exhaustive des faits qui se déroulent à Saint-Alban et nous lui préfèrerons une étude des trois décennies qui caractérisent l'âge d'or de la psychothérapie institutionnelle. Elle prend racine au cours des années 1940 et se développe jusqu'à sa remise en question vingt ans plus tard, après la décennie nécessaire à son installation dans le paysage psychiatrique et sa légitimation.

Ainsi commençons-nous par l'année 1940, alors que Tosquelles rejoint l'hôpital. Cette entrée en matière suppose d'aborder la question de la guerre comme une succession de mouvements indispensable à l'émergence d'une nouvelle vision de l'institution psychiatrique. Le départ des populations touchées par le conflit précède logiquement leur arrivée, où l'hostilité des camps se partage avec la bienveillance de rares refuges l'accueil mitigé des locaux. Il arrive aussi que le séjour en question s'éternise, qui nécessite une organisation et une familiarisation avec un environnement inconnu. Mais la mort, en ces temps troubles, n'est jamais bien loin, et

rester dans ce nouveau lieu suppose quelques fois d'*y rester*, définitivement. En 1945, l'Armistice est toutefois signé, la France libérée de l'Occupant et le pays ouvert à nouveau, aux Français, aux étrangers, à la circulation des individus – des corps, et des idées. Alors que les asiles révèlent au grand public le drame qu'ils ont subi pendant la guerre, la découverte plus heureuse des productions des patients, mécanisme de défense contre le traumatisme de la famine, de la maladie et de la solitude, provoque un mouvement d'enthousiasme à l'égard d'un art asilaire à définir, puis à faire circuler hors de l'hôpital. À cette occasion, Saint-Alban dévoile le succès des expériences menées entre ses murs pendant l'Occupation, et inspire un nombre croissant d'initiatives similaires, auxquelles profite une structuration de « l'école » lozérienne.

Un deuxième temps annonce, entre 1952 et 1962, le baptême de la « psychothérapie institutionnelle » imaginée dans l'institution implantée en Gévaudan, à l'heure où, plus que jamais, l'état misérable de la psychiatrie française oblige à la redéfinition de ses outils. Une première génération de psychiatres et d'infirmiers formés par Tosquelles, Bonnafé et les leurs essaime en France, puis à travers plusieurs continents, de l'Afrique du Nord où Fanon s'installe après la Lozère, à la Martinique, au Mexique et au Venezuela. À partir de 1954, le début de la guerre d'indépendance en Algérie interpelle sur les dérives de la psychiatrie coloniale. L'année précédente, en France, la clinique de La Borde fondée par Jean Oury initie l'âge d'or des enseignements dispensés à Saint-Alban autour d'un point central, l'environnement des patients. Un certain nombre de méthodes sont adoptées pour en étudier le rôle, parmi lesquelles le cinéma. Films de famille, films médicaux ou œuvres professionnelles trahissent alors « l'incontinence audiovisuelle » de la psychothérapie institutionnelle. Avec elle la caméra devient « outil pédagogique » au service d'une meilleure représentation de la folie au cinéma, victime de multiples clichés alors même que la pratique pourrait, au contraire, révéler dans de bonnes conditions un intérêt thérapeutique.

L'ultime étape de notre recherche nous emmène au cœur des années 1962-1972, encadrées par le départ de Tosquelles d'un côté, et celui de Racine de l'autre. L'exégèse nécessaire de la geste saint-albanaise, élevée au rang de mythe, appelle la dissection de ces récits fantasmés, portés par la figure du psychiatre et deux événements majeurs de l'aventure psychiatrique lozérienne, la construction de la chapelle Saint-Pierre et la démolition du mur d'enceinte. De nouveau, cette analyse se conjugue à l'histoire qui s'écrit au même moment de l'autre côté de l'Atlantique, sur les traces de Jean Dubuffet qui déménage sa Collection aux États-Unis, avant son retour en France et un travail de documentation rigoureux de l'Art Brut, dont les participants lozériens constituent une référence fondatrice. La toute fin de la décennie accompagne les menaces qui pèsent sur la psychiatrie classique. Tandis que la sectorisation fait

éclater l'hôpital pour l'adapter aux nouveaux besoins, les médecins multiplient les prises de parole renouant avec une esthétique de la communication pour rendre plus accessibles leurs théories. Mai 68, pourtant, achève de rassembler à la vive critique de l'État celle de ses institutions répressives, dont la « psychiatrie policière », alors que les usagers reconquièrent leur propre parole, au sein de groupes ou d'une presse alternative foisonnante. L'agitation s'étend jusqu'à Saint-Alban où le bouillonnement culturel et intellectuel vit ses derniers instants, après le départ du dernier médecin-directeur des lieux, Yves Racine (1928-1983) critiqué pour son soutien aux grévistes et sa responsabilité dans l'incendie meurtrier qui frappe l'hôpital en 1971.

Trois décennies ont passé depuis l'éclosion manifeste de la psychothérapie institutionnelle, mais déjà ses ambitions ont eu raison de son inscription dans le temps, et les pionniers de la première heure ont chacun emporté avec eux un peu de l'énergie de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole. Avec le passage de la direction entre les mains d'un administrateur mandaté pour la « gestion » de l'établissement, 1972 referme la page d'une épopée extraordinaire dont les leçons survivent aujourd'hui, dispersées au gré d'expériences individuelles et d'une mémoire collective qu'il était urgent de réunir.

Chapitre I. 1940-1951

Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, puis l'entrée en France des troupes du III[e] Reich le 10 mai 1940, entraînent une transformation radicale du quotidien des Français, à la suite directe d'un conflit à peine terminé par la défaite des Républicains dans l'Espagne voisine. L'époque brise à nouveau l'espoir d'une paix durable qui peine à s'établir au sortir de la Grande Guerre et précipite la déroute des populations d'Europe occidentale. Il leur faut fuir, s'exiler, parfois même dans leur propre pays. Les uns sont arrêtés et découvrent les conditions terribles des camps de concentration du Sud-Ouest de la France, d'autres échappent aux autorités et trouvent refuge où ils le peuvent. Les hôpitaux psychiatriques comme celui de Saint-Alban-sur-Limagnole sont des ces asiles où l'organisation devient une nécessité pour oublier le quotidien et survivre au temps qui s'allonge mais aussi au froid, à la faim et à la maladie.

L'Armistice, signé le 8 mai 1945, officialise le retour de la paix mais les blessures restent à panser. Sur les cendres d'un pays ravagé jusque dans ses institutions, une nouvelle société tente de se (re)construire. La psychiatrie en est l'un des ressorts, alors que les échanges entre les établissements se multiplient, favorisés par la circulation à nouveau possible des soignants et des curieux. Les expériences variées de la Résistance institutionnelle menées par François Tosquelles et ses camarades font office de modèle, tandis que Jean Dubuffet découvre de son côté l'exceptionnelle inventivité de certains patients qui créent au cœur de l'hôpital. Les expositions qui en découlent, mais aussi les conférences, les rencontres, les prises de parole publiques sont de plus en plus nombreuses, elles essaiment auprès des cercles scientifiques en faveur d'une psychiatrie réhumanisée. La guerre est, à Saint-Alban, le contexte inévitable de toute recherche sur la généalogie de l'histoire des lieux, où la « situation[48] » revêt une importance si particulière pour qui défend l'intégration de l'environnement, de « l'ambiance », des « entours[49] » aux soins.

[48] Voir Joana Masó, « Comme une machine à coudre dans un champ de blé. La psychiatrie située de François Tosquelles », dans Carles Guerra (dir.), Joana Masó (dir.), *La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*, Barcelone/Toulouse, Arcàdia/les Abattoirs, 2021, p. 19-48.
[49] Jean Oury, « Transfert, multiréférentialité et vie quotidienne dans l'approche thérapeutique de la psychose », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 21, vol. 2, 2003, p. 155.

1940-1945. LA GUERRE EN MOUVEMENTS

1. Partir

L'une des premières conséquences de la guerre est le déplacement des populations directement touchées par les combats. En Espagne, la succession de vagues migratoires à l'heure de la Retirada [Retraite] engendre l'exil de quelques cinq-cent-mille Républicains espagnols, fuyant leur pays suite à la victoire du régime dictatorial du général Francisco Franco (1892-1975). Entre 1936 et 1938, au déclenchement de la guerre d'Espagne, une première vague voit déjà quelques cent cinquante mille d'entre eux traverser les Pyrénées, mais en février 1939, les populations se massent à nouveau à la frontière franco-espagnole alors que le 26 janvier précédent, la chute de Barcelone aux mains de Franco amorçait le déclin du conflit entamé trois ans plus tôt. L'ouverture de la frontière par l'Espagne, le 27 janvier puis le 5 février, précipite des dizaines de milliers de réfugiés dans les Pyrénées.

L'exil

En 1987, François Tosquelles, psychiatre catalan arrivé en France en septembre 1939 parmi les autres Républicains, raconte :

> « À mon arrivée en France, je me suis caché quelques jours en montagne, dans un lieu tenu par quelques femmes qui s'appelait ''Hospice de France''. Ces braves femmes se sont occupées de mes pieds, m'ont donné à manger. Après huit jours de cette vie de pacha, je suis descendu à la ville de Bagnères de Luchon et par hasard, j'ai rencontré un type… un policier… nous avons mangé ensemble, il faisait partie du contre-espionnage, il voulait des informations. […] J'étais arrivé en France avec une sacoche, avec à l'intérieur tous les rapports de[s actions de Franco et Hitler durant la guerre d'Espagne.] J'ai pensé que tout ça pouvait intéresser l'armée française et j'ai dit à cet homme que j'avais l'intention de m'enrôler[50]. »

Dès son arrivée en France, et comme beaucoup de ses compatriotes, Tosquelles exprime le désir de se battre aux côtés de ceux qui l'accueillent, sans pour autant qu'on l'en distingue. À ce

[50] Maurizio Costantino, Giovanna Gallio, « L'école de liberté. Entretien avec François Tosquelles » [En ligne], août 1987.

même policier qui lui répond qu'il ne peut rejoindre que la Légion étrangère, Tosquelles refuse, s'estimant « disposé à travailler comme un bon Français[51] ». Comme si le statut d'exilé permettait une sorte de transfert, de liberté qui accorde justement d'effacer devant le caractère inédit de la catastrophe la distinction entre Français et Espagnols, lui ne se sent pas particulièrement étranger sur le front. À l'heure de la guerre, Liberté, Égalité et Fraternité prévalent à ses yeux sur toute autre considération et ce même si, en sa qualité de Républicain arrivé droit d'Espagne, il ne peut pas rejoindre l'Armée régulière et doit se tourner donc vers d'autres formes de Résistance.

Pour ces populations migrantes qui affluent en continu en France, entraînant avec elles les idéaux, les travaux, les projets initiés dans leur pays, à l'instar de ce qu'emporte avec lui Tosquelles, il est important de pouvoir les transposer de l'autre côté des Pyrénées. La situation, à ce titre, est quelque peu équivalente à ce qui vaut à Barcelone d'être surnommée la « Petite Vienne[52] » dans l'entre-deux-guerres. Nombre d'intellectuels d'Allemagne ou d'Autriche s'installent alors en Espagne, qui semble prometteuse, tandis que la Seconde République y fait miroiter une liberté nouvelle. Parmi eux, les psychiatres sont nombreux, comme Werner Wolff (1904-1957) ou Sándor Eiminder qui, à Barcelone, aident au développement d'une psychiatrie d'avant-garde, le second devenant même l'analyste de Tosquelles entre 1931 et 1935.

Certains partent ensuite pour la France, d'autres plus loin, parfois au-delà de l'Atlantique, comme en Amérique latine qui accueille de très nombreux Républicains, parmi lesquels se trouve une proportion considérable de scientifiques et médecins. Le Mexique est le premier des pays du continent à recevoir les Espagnols, et certains chercheurs estiment que le gouvernement du président Lázaro Cárdenas (1895-1970) aurait ainsi ouvert les portes à quelque cinq cents médecins – soit près de dix pourcents du nombre total de médecins dans le pays à cette époque[53]. Tosquelles lui-même doit d'ailleurs, à l'origine, rejoindre le Mexique, et ne transiter que temporairement par la France. C'est la raison pour laquelle il est rémunéré par le Consulat du Mexique dans un premier temps, au titre d'immigré, alors qu'il n'a été accepté en France qu'en raison du manque de médecins pendant la Guerre, après laquelle « il n'y a[ura] aucune raison pour conserver en place un espagnol non rallié à notre régime et auquel on devrait

[51] *Ibid.*
[52] Andrés García Siso, « El Dr. Francesç Tosquelles i Llauradó: Posición del autor dentro de la psiquiatría catalana anterior a la Guerra Civil y proyección de esta posición en su obra posterior », *Revista Asociacón Española de Neuropsiquiatría*, n° 46, vol. 13, 1993, p. 52. Cité dans Cristina Bernaldo, « Ce qui aurait pu être et ne fut pas. Une perspective cinématographique de la psychiatrie catalane en exil » [En ligne], *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, vol. 26, 2021.
[53] José Francisco Tinao Martín-Peña, « Los médicos del exilio republicano en Venezuela », *Historia Actual OnLine*, n° 7, printemps 2005, p. 44.

alors appliquer le droit commun[54]. » Ça n'est qu'après avoir refait tout son cursus universitaire et soutenu sa thèse de doctorat en 1948 qu'il peut être rémunéré par le gouvernement français. Juste derrière le Mexique, le Venezuela est le second pays de l'Amérique latine à accueillir le plus de médecins espagnols fuyant l'Europe, soit entre un quart et un tiers des Républicains ayant trouvé refuge sous le régime du général Eleazar López Contreras (1883-1973), président de 1935 à 1941.

Parmi eux se trouve Jaume Sauret (1910-1964), psychiatre catalan qui traverse les Pyrénées avec Tosquelles, rencontré pendant la guerre à l'hôpital militaire de Almodóvar del Campo, « dont il s'occupait de la marche[55] ». Arrivé en France en 1939, il travaille un temps avec le docteur Maurice Dide alors directeur de l'hôpital psychiatrique de Saint-Rémy, à Vesoul (Haute-Saône). Dide aurait d'abord proposé la place à Tosquelles[56], qui lui préfère celle de Saint-Alban[57]. Aussi c'est Sauret qui l'y rejoint, sans pour autant perdre le lien avec son camarade de Septfonds. Ils rédigent notamment ensemble un article[58] pour la revue *Endavant*, organe des socialistes catalans de 1945 à 1968 dont le premier numéro est imprimé à Toulouse le 24 février 1945, avant que Sauret ne quitte la France. Il rejoint le Venezuela en 1949, où il est nommé directeur de l'hôpital psychiatrique de Maracaibo.

La langue de l'exil

Dire de la guerre qu'elle est un « paradis[59] », comme l'affirme Tosquelles, c'est reconnaître les leçons qu'on peut en tirer, alors que l'apprentissage se construit dans l'échange des cultures, dans l'apport que les populations accueillies transmettent à leurs hôtes. La guerre, certes, a le mérite de favoriser le déplacement de la pensée dans la mesure où les exilés

[54] Rispoli, « Note des Renseignements généraux sur la situation politique de la commune de Saint-Alban », 8 avril 1943, 2 W 3168, Archives départementales de la Lozère, Mende.
[55] François Tosquelles, dans des entretiens inédits avec Jean-Claude Polack, Danielle Sivadon et François Pain en 1986 : Guerra, Masó, 2021, p. 117.
[56] Maurice Dide rencontre François Tosquelles en Espagne, à Reus, à l'occasion du Congrès des aliénistes et neurologistes qui s'y tient en 1929. Voir Caroline Mangin-Lazarus, Thierry Gineste, « Maurice Dide (1873-1944), aliéniste et résistant », intervention réalisée lors de la séance du 26 mai 1990 de la Société française d'Histoire de la Médecine.
[57] « Dide fut le seul psychiatre français à écrire spontanément à mon père au camp de Septfonds pour lui offrir une place à l'hôpital psychiatrique de Vesoul. Mais sa lettre est arrivée quelques heures après le télégramme du préfet de la Lozère offrant un poste à Saint-Alban. Ce qu'il a préféré. Il ne sait pas pourquoi. C'est par contre son ami Sauret, qui l'accompagnait à Septfonds et dans le POUM, mon parrain, qui a pris la place. » : Jacques Tosquellas, dans Philippe Grauer, « Psychothérapie institutionnelle » [En ligne], *Centre interdisciplinaire de formation à la psychothérapie relationnelle*, 2013.
[58] Jaume Sauret, François Tosquelles, « Invalidesa i treball. A proposit dels mutilats de guerra », *Endavant*, n° 9, octobre 1945, non paginé.
[59] « Aussi pouvons-nous dire que la guerre est une sorte de paradis pour nous » : François Tosquelles, Lettre envoyée depuis les Services psychiatriques de l'armée d'Estrémadure, 25 août 1938. Reproduite dans Joana Masó, *François Tosquelles. Soigner les institutions*, Barcelone, Arcàdia, 2021, p. 110.

emportent souvent avec eux, au nombre de leurs biens les plus précieux, les enseignements acquis dans leur pays. En s'installant en France, beaucoup apportent ce qu'ils ont pu tirer de leurs expériences passées pour les partager avec ceux qui les acceptent. À cela s'ajoute le statut d'étranger qui, dans certains cas, peut aussi être un atout. Tosquelles affirme à ce propos que sa condition d'étranger lui permet de gagner peut-être plus facilement la confiance de ses interlocuteurs, qui se confient alors plus volontiers à quelqu'un apparemment « extérieur » à l'institution, à leur environnement familier :

> « J'ai toujours eu une théorie : un psychiatre, pour être un bon psychiatre, doit être étranger ou faire semblant d'être étranger. Ainsi ce n'est pas une coquetterie de ma part de parler si mal le français. Il faut que le malade – ou le type normal – fasse un effort certain pour me comprendre ; ils sont donc obligés de traduire et prennent à mon égard une position active[60]. »

À dessein, il cultive le fort accent qu'il a ramené de Catalogne, pour obliger à se concentrer sur ses propos, pour provoquer cet « effort d'interprétation », mais aussi pour tenter d'écarter toute méfiance à son égard. Alors qu'on lit dans un rapport policier, rédigé à la suite d'une enquête pour dénonciation pendant l'Occupation, qu'il « parle correctement notre langue[61] », on ne peut nier l'usage approximatif qu'il en fait, ni s'empêcher d'y lier sa bonhommie apparente, ainsi que la spontanéité et la crudité, parfois, de ses propos. Il assume en même temps qu'il subit ces difficultés linguistiques, parlant bien évidemment le catalan mais « aussi le castillan, mais plus mal et même pire [qu'il] ne parle aujourd'hui le français[62]. » La langue devient politique quand elle traduit les crispations de l'Histoire, parler le castillan constitue, pour l'authentique Catalan qu'il est, un geste fort. « Comme les Arabes », continue-t-il, « quand on vit dans un pays occupé, on parle naturellement la langue des oppresseurs, mais on la déforme. On parle ''petit nègre'', comme on dit ici[63]. » Cette « langue de l'oppresseur[64] »,

[60] François Tosquelles, « Une politique de la folie », *Chimères*. *Revue des schizoanalyses*, n° 13, automne 1991, p. 67.
[61] Rispoli, 1943, p. 3.
[62] Tosquelles, 1991, p. 68.
[63] *Ibid*., p. 68.
[64] Dans les années 1920, Tosquelles adresse une lettre à Joseph Staline en réponse à la consigne de ce dernier selon laquelle les militants communistes catalans doivent désormais parler politique en castillan. Dans son courrier, le psychiatre écrit : « Nous ne parlerons pas la langue de l'oppresseur ! Tout le pouvoir à *las peñas*, et on parlera catalan. ». Voir Joseph Rouzel, « La langue de l'oppresseur… », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 141, 2019, p. 28.

il la refuse au risque d'être arrêté comme les Alsaciens qui, après leur annexion par l'Allemagne, continuent à parler leur dialecte ou même le français, pourtant interdits[65].

Surtout, il y a dans l'usage qu'il fait de la langue française quelque chose de ce qu'Olivier Douville, psychanalyste, appelle le « dé-parler[66] », voire de la déterritorialisation définie par Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992) ; cette dernière désignant le fait de « quitter une habitude, une sédentarité[67] » qui peut être celle de la parole. Par l'adoption d'un langage différent, d'un parler qui lui est propre, on tâche d'« échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis », et la déconstruction du langage que propose Douville n'en n'est pas loin. Tosquelles « cultivait [son accent], ce qui lui permettait de dire certaines choses. Je me souviens l'avoir entendu téléphoner au préfet et l'avoir entendu dire certaines choses qu'il n'aurait pas pu dire s'il n'avait pas eu son accent[68] », se souvient Pierre Souchon, infirmier à Saint-Alban. Dans les actes comme dans la parole, le Catalan, qui noue « le soin par la parole, le soin par le langage, la politique et la poésie[69] », fait de son élocution un symbole fort. Il y a une espèce de délire verbal chez Tosquelles et le personnage volubile et insolent qu'il se créé se permet des actions impensables pour d'autres. Aussi Souchon se rappelle-t-il « qu'un jour […] il avait appelé la préfecture [et] il a dit : ‘'Je voudrais la dame pipi du préfet[70]'' ».

« C'est un langage qui se dépouille de l'aliénation aux apparats de la séduction ou de l'opinion[71] [...] » lit-on chez Douville à propos de la parole du mélancolique, toutefois la remarque convient tout à fait à Tosquelles. « Le délire verbal coutumier est précieux, c'est un ‘'dérèglement'' » ajoute-t-il, qui veut que « […] quand je parle, je [parle] pour signifier quelque chose à quelqu'un sur qui je suis et qui est l'autre ». Si le verbe de Tosquelles est parfois compliqué à comprendre en raison de son débit rapide, de ses phrases coupées, des tics de langage qui lui valent le surnom de « Monsieur Hum[72] » –, il n'est que plus révélateur de ses origines et de ses choix, comme celui de se considérer Français s'il le souhaite. La langue est

[65] D'après un témoignage oral recueilli auprès de la famille de l'auteur.
[66] Olivier Douville, « Le délire verbal : un dé-parler vrai » [En ligne], *Le Blog d'Olivier Douville*, 30 juin 2019.
[67] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1972, p. 162.
[68] D'après Patrick Faugeras, *L'ombre portée de François Tosquelles*, Toulouse, ERES, 2007, p. 122.
[69] Douville, 2019.
[70] Faugeras, 2007, p. 133.
[71] Douville, 2019.
[72] Jean Oury, dans Patrick Faugeras, « Rencontre avec Roger Gentis et Jean Oury », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 125, 2015, p. 22. Dans *La Fête prisonnière*, un film tourné à l'occasion d'une fête organisée à l'hôpital, un stand de tir propose une cible en papier mâché à l'effigie de Tosquelles, accompagnée d'une caricature du directeur et de la phrase « Oum… Oum… Zé m'excouze » : Mario Ruspoli, *La Fête prisonnière*, France, Argos Films, 1962, 22 minutes.

utile dans la pratique de la psychiatrie humaniste qu'il développe, car elle lui permet de gagner la confiance de ses patients et interlocuteurs francophones, mais elle est aussi un étendard politique et permet la revendication autant que la dénonciation. Parler un français parfois difficilement intelligible, c'est revendiquer ses racines, son histoire personnelle et ses cahots, et refuser d'être totalement assimilé – le paradoxe, cependant, reste que Tosquelles choisit en même temps de ne jamais parler le catalan avec sa famille. Le langage est de manière générale un ressort de la compréhension des exilés qui, « précisément parce qu'ils sont des isolés, [...] parlent et écrivent beaucoup[73]. »

Il y a aussi une « langue de l'exil » qui n'est pas nécessairement verbale et que partagent celles et ceux qui ont été déracinés, arrachés à leur terre natale. Celle-là entremêle les cultures différentes qui s'interpénètrent dans les pratiques de chacun, elle est à la fois empreinte du passé et tournée vers l'avenir – sinon du présent. De chaque situation il faut savoir tirer profit et s'inscrire dans le cadre nouveau de son existence. Plutôt que de s'abandonner complètement à la nostalgie, le réenracinement s'impose, la reconquête de son propre environnement pour se reconstruire et cette recréation passe parfois par la création elle-même, ainsi que le manifeste Tosquelles [Doc. 4]. Il produit en 1947 une *Vue des toits de Saint-Alban depuis le bâtiment de l'administration* dans laquelle le Gévaudan qui s'étend à perte de vue est le nouveau décor de sa vie quotidienne, le paysage renouvelé de son existence, comme l'histoire de l'hôpital est celle dans laquelle il s'inscrit désormais. Il réalise aussi un portrait d'Hilarion Tissot, fantasque fondateur de l'asile départemental d'aliénés de la Lozère en 1821, né Joseph Tissot avant de devenir frère Hilarion, « généreux capucin [présidant un] collège d'hallucinés[74] ». Parcourant la France, il aurait fondé entre 1821 et 1827 des hospices en Lozère, dans l'Ain, le Rhône, le Nord, en Bretagne, en Auvergne et en Corrèze, deux éphémères maisons de fous à Paris et, plus tardivement, les asiles de Clermont-Ferrand, de La Cellette (Corrèze) et de Leyme (Lot), dans les années 1830. Par certains aspects, Tosquelles semble s'identifier à ce personnage curieux en même temps qu'il fait lui-même l'expérience de l'internement – parmi les Républicains enfermés à Septfonds, « perturbés du cerveau par ce qu'ils ont subi en Espagne et par l'exil[75] ».. Il est possible que Tosquelles se reconnaisse dans la manière peu conventionnelle qu'a Tissot de travailler – bien que, d'ailleurs, les pauvres capacités de gestionnaire du religieux finissent par avoir raison de ses bonnes volontés. Malgré une réputation faite d'idéalisme et de terreur,

[73] Josep Solanes, « Exil et troubles du temps-vécu », *L'Hygiène Mentale*, vol. 37, n° 5, 1948, p. 63.
[74] Gabriel Bollotte, « Les châteaux de frère Hilarion », *L'Information psychiatrique*, nº 42, 1966, p. 723-733.
[75] Geneviève Dreyfus-Armand, *Septfonds 1939-1944. Dans l'archipel des camps français*, Perpignan, Le Revenant, 2019, p. 127.

il ne peut empêcher en 1824 le rachat par le préfet de la Lozère du château de l'asile de Saint-Alban, qui garde néanmoins sa fonction[76]. Plus qu'un modèle, donc, se positionner par rapport à Tissot permet à Tosquelles de « reprendre racine dans l'exil[77]. » S'inscrire dans un paysage nouveau et la culture qui s'y développe est essentiel, et leur représentation en constitue l'une des premières manifestations. Comme un palliatif à l'exil, la réappropriation de son cadre de vie et sa propre « reterritorialisation » sont indispensables.

Créer pour exister

L'identification, par l'art, à ce qui entoure l'exilé ne lui permet pour autant pas d'échapper tout à fait à sa condition particulière, et si chacun compose à sa manière avec cette réalité, nombreux sont ceux qui créent, qui écrivent, sculptent ou peignent pourvu qu'ils puissent à travers leur production exprimer leur état psychologique. Tosquelles peint le paysage qui l'entoure mais d'autres sont moins explicites, comme les Espagnols Joaquim Vicens Gironella (1911-1997) et Miguel Hernández (1893-1957). Le premier arrive en France en février 1939 et, rapidement rattrapé par les autorités, il est enfermé au camp de Bram (Aude) pendant près d'un an avant d'en sortir et d'être embauché dans une fabrique de bouchons, à Toulouse, où il se procure facilement la matière première de ses sculptures de liège. Le second, qui enchaîne les petits métiers avant la guerre d'Espagne est également emprisonné après avoir traversé les Pyrénées en 1939. Dans le camp qui le retient, il commence à dessiner avant de poursuivre son activité à sa libération et son installation à Paris, dans un petit atelier. La sculpture sur liège pour le premier, dès 1941, la peinture pour l'autre n'ont en soi rien d'exceptionnel, si ce n'est l'importance que Jean Dubuffet, critique, artiste et inventeur de l'Art Brut en quête de créateurs « indemnes de culture artistique[78] », décide d'accorder à leur statut d'exilés lorsqu'il expose en 1948, dans son Foyer de l'Art Brut installé dans le sous-sol de la galerie René Drouin, à Paris, les productions de Gironella et d'Hernández à côté de « travaux d'aliénés ».

Sans pour autant « constituer une sous-catégorie qui les aurait reliés à leur condition de perdants politiques[79] », leur marginalité semble convaincre Dubuffet de les intégrer dans sa collection, à titre de comparaison avec les autres auteurs marginaux qu'il expose. Dans un texte

[76] Olivier Bonnet, « Faire la biographie d'un charlatan ? » [En ligne], *Cahiers d'histoire,* vol. 1, nº 47, 2002.
[77] D'après Valérie Péronnet, « Reprendre racine dans l'exil » [En ligne], *L'École des parents*, vol. 3, n° 608, 2014, p. 26-27.
[78] « Nous entendons par [Art Brut] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique […] » : Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949, non paginé.
[79] Carles Guerra, « L'art des réfugiés : l'exil comme pathologie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 140.

qu'il consacre à Miguel Hernández, il observe « parmi les réfugiés espagnols qui constituent à Paris l'entourage de Miguel Hernández plusieurs autres cas similaires d'hommes comme lui peu instruits et exerçant des professions sans rapport avec des activités artistiques, qui entreprennent tout à coup de peindre des tableaux[80] ». Un « syndrome de l'exilé[81] » toucherait donc Hernández chez qui « ses camarades crurent discerner une altération de son équilibre mental et s'en alarmèrent[82]. » Quant à l'œuvre de Gironella, Dubuffet le dira « signé d'Espagne : tempétueuse danse, brutale véracité, grotesque tragique, respect de la laideur, érotisme philosophique et grave, sang et mort[83]. » Derrière la question de l'exil se cache toujours celle de l'identité, nationale ici, alors que l'arrachement aboutit au morcellement de ce qu'être Espagnol veut dire. Et la réunion des traits les plus caractéristiques, voire caricaturaux, qu'on attribue d'ordinaire au folklore espagnol, serait l'expérience tâtonnante de la reconstruction.

Un certain Josep Solanes Vilapreño (1909-1991) soutient à ce propos, en 1980, une thèse d'études philosophiques intitulée *Les noms de l'exil et l'espace des exilés*. Solanes est né en 1909 à El Pla de Santa Maria et rencontre Tosquelles vers 1932 à l'Institut Pere Mata, à Reus, alors que tous deux y font leurs premiers pas en tant que psychiatres. Au début de la guerre d'Espagne, ils soignent les Républicains blessés quand une dizaine d'anarchistes arrivent dans leur hôpital, exigeant qu'on leur remette plusieurs malades – supposément « des hommes de droite dangereux[84] » – pour les exécuter. Tosquelles refuse et, pendant que Solanes est tenu en joue, négocie avec le chef des « tueurs volants » qui finit par rappeler ces derniers. Cet épisode, ainsi que la tragédie commune de l'exil qui s'ensuit, consolident durablement la relation entre les deux médecins qui se retrouvent à plusieurs reprises en France après 1939, et Solanes est d'ailleurs désigné parrain de Germaine, la seconde fille de Hélène et Tosquelles[85].

[80] Jean Dubuffet, « Miguel Hernández », *L'Art Brut 1. Le Prisonnier de Bâle, Le Lambris de Clément, Dessins médiumniques du Facteur Lonné, Palanc l'Écrituriste, et quelques autres cas d'art inventif*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964, p. 75.
[81] Guerra, « L'art des réfugiés : l'exil comme pathologie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 140.
[82] *Ibid*., p. 140.
[83] *Ibid*., p. 140.
[84] François Tosquelles, dans Jacques Tosquellas, « Courriers Tosquelles-Balvet », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 19, 2004, p. 178.
[85] Il existe d'ailleurs une photographie, probablement des années 1940, qui représente Germaine dans les bras de Solanes. Voir Marie-Rose Ou-Rabah, *À l'ombre des poiriers. Hélène et François Tosquelles*. *Un secret de famille*, Paris, Édilivre, 2014, p. 94.

« Ami de longue date, confrère, compagnon d'arme et d'exil[86] » de ce dernier, intégré à la Défense Passive à Toulouse pendant l'Occupation[87] [Doc. 5], Solanes présente sa thèse à l'Université du Mirail à Toulouse, dans laquelle il interroge les effets néfastes et durables de l'exil. Après avoir obtenu son Certificat d'études françaises supérieures à Toulouse en 1944, il est bientôt nommé médecin interne à l'hôpital psychiatrique de Rodez, aidé par Maurice Dide – à qui Tosquelles et Sauret doivent déjà leur sortie du camp de Septfonds[88]. Solanes entre par la suite en poste à l'Hôpital Sainte-Anne à Paris, et enfin à la clinique médicale du Centre, à Blois, où il reste de 1946 à 1949, date de son départ pour le Venezuela. Entretemps, il travaille à l'étude phénoménologique de l'exil, livrant plusieurs textes sur la « psychologie de l'exilé[89] » dans lesquels le parallèle entre l'exilé et l'aliéné prend d'autant plus de sens, que Fabien Gouriou affirme que « nombre d'aliénés peuplant les asiles témoignent parfois, eux aussi, d'un sentiment d'exil et de proscription indépendant de leurs conditions d'internement[90] ». Solanes a donc à cœur d'en expliciter les enjeux psychologiques :

> « Nous refusant de voir dans l'exil seulement une notion juridique et une réalité sociale, nous tâcherons de délimiter, par la considération de documents ayant trait à l'homme exilé, une expérience de l'exil qui, peut-on espérer, viendrait [éclairer] une certaine réalité psychiatrique. Une expérience de l'exil semble exister, placée au carrefour de l'individuel et du social, du normal et du pathologique[91] […]. »

Comme Pablo Picasso des années plus tôt, Solanes fait le vœu de ne retourner en Espagne qu'à la mort de Franco – et aura en ce sens plus de succès que son aîné, disparu en 1973 avant le décès du dictateur – sans pour autant parvenir à se libérer de cette « obsession du retour[92] ». Car celle-ci relève, dit ailleurs Solanes dans les traces d'Eugène Minkowski (1975-1972),

---

[86] *Ibid.,* p. 93.
[87] Une carte de la Direction Urbaine de la Défense Passive, dont l'original est non localisé, précise que Solanes a été affecté comme engagé volontaire au service de la Défense Passive en qualité de Docteur en Médecine dans le dispensaire sis rue Deville, à Toulouse, le 7 avril 1944.
[88] Mangin-Lazarus & Gineste, 1990.
[89] Dont « Els remeis de l'exili: notes per a una psicologia de l'exiliat » [Remèdes à l'exil : notes pour une psychologie de l'exil], *Quaderns*, n° 10, octobre 1945 ; « Captivitat i exili: notes per a una psicologia de l'exiliat » [Captivité et exil : notes pour une psychologie de l'exil], *Quaderns*, n° 13, février 1946 ; « Exil et troubles du temps-vécu », *L'Hygiène Mentale*, vol. 37, n° 5, 1948, p. 62-78.
[90] Fabien Gouriou, *Psychopathologie et migration : repérage historique et épistémologique dans le contexte français*, thèse de Doctorat, Psychologie, Université Rennes 2, 2008, p. 232.
[91] Solanes, 1948*,* p. 64.
[92] D'après Florence Guilhem, *L'obsession du retour. Les républicains espagnols 1939-1975*, Toulouse, PUM, 2020.

spécialiste des rapports entre psychotraumatisme et exil rencontré à Sainte-Anne, d'un espoir dont l'achèvement ne dépend pas de l'exilé lui-même. Ce dernier se résignerait, il aurait conscience de son impuissance et son activité, en exil, ne serait qu'un

> « ensemble presque gratuit d'exercices auxquels on se livre sans passion. […] Isolé dans un monde qu'il veut ignorer, l'exilé contemple la vie couler autour de lui et tout renouveler sauf sa personne […] ; et c'est parce qu'il ne vit pas dans l'attente qu'il sait faire preuve d'endurance devant les difficultés qu'il lui faut affronter[93]. »

On opposera à cette lecture pessimiste des activités de l'exil la création dans les camps qui témoigne au contraire, semble-t-il, de l'engagement des internés à l'égard de leur condition. Certes, le traumatisme de l'exil, de la perte de repères spatiaux et temporels plonge parfois ses victimes dans l'hébétude mais la passivité cède le pas à une révolte, à un grondement qui sourd dans le fourmillement des activités organisées dans les camps.

L'exil intérieur

À cet égard, il faut dire un mot des aliénés qui, à leur manière, sont exilés dans leur propre pays, internés à l'écart des leurs. Comme le parallèle que Tosquelles établit entre la guerre civile et la « guerre intérieure[94] » qui ravage l'esprit du malade, l'exil aussi se fait « intérieur » et la manifestation de ses symptômes rejoint souvent celle des exilés politiques. L'écrivain Roland Jaccard (1941-2021) a consacré à cette notion un livre éponyme dans lequel il affirme que

> « L'homme qui, paralysé par la peur, ne sort plus de sa coquille, les psychiatres le nomment schizophrène. Inapte – à la vie communautaire, il vit retranché dans sa forteresse intérieure ; c'est, nous dit-on, un *malade mental.* Généralement, on l'isole avec d'autres malades mentaux – dans un lieu abstrait, hors du temps hors du monde : *l'hôpital psychiatrique*[95]*. »*

[93] Solanes, 1948, p. 71. Cité dans Gouriou, 2008*,* p. 234.
[94] « La guerre civile, à la différence de la guerre d'une nation contre une autre nation, est en rapport avec la non-homogénéité du moi. Chacun de nous est fait de morceaux contre-posés, avec des unions paradoxales et des désunions. La personnalité n'est pas faite d'un bloc. Ça deviendrait une statue, dans ce cas. » : Tosquelles, 1991, p. 71.
[95] Roland Jaccard, *L'exil intérieur*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, p. 77.

L'isolement est aussi celui du patient rejeté par les siens, sa tenue à l'écart de la société, dans des hôpitaux qui ont eux-mêmes l'apparence de colonies où envoyer, loin des regards, les « indésirables ». Parfois ces « colonies » sont au sein de notre propre société, ainsi que le rappelle Maxime Dubuisson, directeur de l'hôpital de Saint-Alban entre 1914 et 1918, dans un courrier au Préfet de la Lozère. Il déplore que « l'administration cynique/envoie ici ses fous d'Afrique[96] », dans un retournement de situation qui voit les Algériens renvoyés en France, à Saint-Alban, « colonie psychiatrique ». L'emplacement géographique a son importance, certes, mais l'essentiel est dans le ressenti de l'exil, « intérieur [lorsqu'il] devient la condition de chacun ; les relations fantasmatiques l'emportent sur les relations réelles ; l'espace intérieur sur l'espace extérieur ; l'imaginaire individuel sur le social ou le collectif[97]. » La dénonciation est double, à la fois celle des aliénés en provenance de l'Algérie coloniale qu'on arrache à leur famille faute d'infrastructure adaptée sur place, ou l'isolement des asiles en France même, coupés du monde extérieur. Comme les Républicains massés dans les camps qui leur sont réservés, comme les Juifs et tous ceux que l'Allemagne nazie enferme et extermine à Auschwitz, à Büchenwald ou ailleurs, les asiles d'aliénés prolongent la ségrégation des « autres », différents et pourtant si semblables.

Antonin Artaud (1896-1948) se forge aussi son propre avis sur la question, après avoir échangé avec Solanes qui l'a soigné quelques mois. En 1942, l'« Écrivain. Auteur dramatique[98] » est transféré de l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard, en région parisienne, à celui de Rodez, en zone libre. Comme beaucoup d'artistes et d'intellectuels publiquement opposés à l'Ennemi, il quitte Paris et ses environs dans la précipitation, devant l'avancée des Nazis, à la différence près que ses camarades se réunissent pour l'essentiel à la Villa Air-Bel, à Marseille, d'où ils attendent leur départ pour l'Amérique. Hébergé par Varian Fry (1907-1967), un journaliste américain, Benjamin Péret (1899-1959) s'y réfugie par exemple en attendant de s'exiler au Mexique. Il y est rejoint par son épouse, la peintre espagnole Remedios Varo (1908-1963) et leur compatriote cinéaste Luis Buñuel (1900-1983), de même que l'Anglaise Leonora Carrington (1917-2011). Parmi les nombreux colocataires de Péret, Victor Brauner (1903-1966) et Oscar Domínguez (1906-1957) attendent eux-mêmes un départ qui n'arrive finalement

[96] « Dans ce pays sauvage et rude/À mille mètres d'altitude/l'administration cynique/envoie ici ses fous d'Afrique » : Maxime Dubuisson (1914), cité dans Savine Faupin, « Livres d'images », dans Collectif, *L'Invention du lieu. Résistances et création en Gévaudan*, Villeneuve-d'Ascq/Saint-Alban-sur-Limagnole, LaM/Château de Saint-Alban, 2014, p. 19.
[97] Jaccard, 2010, p. 78.
[98] C'est ainsi qu'il se qualifie lorsqu'il a à remplir sa fiche de renseignements à son arrivée, en février 1939, à l'hôpital de Ville-Évrard.

pas. De leur côté, André Breton avec son épouse Jacqueline (1910-1993) et leur fille Aube (née en 1935), Marcel Duchamp (1887-1968) et Max Ernst parviennent à embarquer pour les États-Unis, et Wifredo Lam (1902-1982) atteint Cuba en 1941.

Resté en France, où il est interné en 1939 pour « syndrome délirant de structure paranoïde […] excitation psychique par intervalle […] toxicomanie ancienne[99] », Artaud est confié à Rodez aux soins du docteur Gaston Ferdière (1907-1990) [Doc. 6]. Lui-même ami des surréalistes, proche de Robert Desnos (1900-1945), Ferdière soigne Artaud de 1943 à 1946 dans la capitale aveyronnaise où il reçoit à plusieurs reprises Solanes. La description que ce dernier donne de « l'amputation qui s'impose à l'être exilé[100] » bouleverse Artaud qui, en guise de remerciements, souhaite à l'Espagnol de trouver « une terre d'où personne ne vous exilera parce qu'elle sera digne et souffrante comme elle et la terre comme votre âme ne supportera plus la séparation[101]. »

Dans l'attente de cet asile, les exilés comptent principalement des victimes civiles dans leurs rangs, que l'Ennemi pousse sur les routes loin de leur foyer. En France, les populations locales se ruent vers ce qui devient, avec l'Armistice du 22 juin 1940, la zone libre, coupée de la zone occupée par une ligne de démarcation reliant la frontière avec l'Espagne à celle avec la Suisse, jusqu'en 1942 et l'invasion du reste du territoire français par l'armée allemande. Entre mai et juin 1940 tout particulièrement se déroule donc un exode massif, gonflé par les populations néerlandaises et belges qui fuient également les combats, et les Français « expatriés » en zone sud deviennent, à leur tour, « étrangers » arrachés à leur propre pays. Quelques mois après la Retirada, entre huit et dix millions de personnes abandonnent précipitamment leur domicile.

Durant la Première Guerre mondiale, nombreux sont les hôpitaux psychiatriques du Nord de la France à être évacués vers d'autres régions et la Lozère, déjà, recueille à cette époque des malades de la Seine. Aussi le déplacement massif des patients des hôpitaux au début de la Seconde Guerre mondiale n'en n'est que la répétition. Pour échapper une nouvelle fois à la vague allemande qui menace, pour fuir la barbarie qui brise en plein élan les rares évolutions de la psychiatrie – alors qu'un décret de 1937 vient de remplacer le terme d'asile par celui d'hôpital psychiatrique et donc de recentrer l'attention sur la question du soin – les services se

[99] Évelyne Grossman, éditrice chez Gallimard des œuvres d'Antonin Artaud, a reproduit différents certificats médicaux du poète dans sa somme *Antonin Artaud, œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 847.
[100] *Poesia*, n° 10-11, janvier-avril 1973, p. 16. Cité dans Guerra, « L'art des réfugiés : l'exil comme pathologie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 136.
[101] *Ibid*., p. 136.

replient en zone libre ou plus à l'Ouest, parfois d'autant plus pressés que les établissements sont réquisitionnés par l'armée, allemande ou française.

Les chiffres témoignent de flux considérables, qui se répètent à mesure de l'avancée de l'Occupant et parfois sans l'once d'une organisation. C'est une débâcle totale qui prend de court les équipes de soignants et leurs pensionnaires, que les premiers « libèrent » sans les accompagner. Cela reste tout de même une exception, alors que le personnel de l'hôpital psychiatrique de Blois escorte par exemple, le 15 juin 1940, les patients jusqu'à celui de Saint-Denis, à Châteauroux[102], mais les équipes de plusieurs établissements – de Saint-Dizier, Châlons-sur-Marne, La Charité-sur-Loire ou Fains par exemple[103] – décidèrent simplement d'ouvrir les portes de l'hôpital, abandonnant les malades à leur sort. À Auxerre, le médecin directeur aurait ainsi fui avec la plupart du personnel, laissant de rares employés avec les malades – dont soixante-dix, sur huit cents, profitent de la confusion pour s'évader[104]. À La Charité-sur-Loire, Louis Le Guillant (1900-1968) se rappelle au contraire de l'organisation des équipes pour faire sortir une centaine de pensionnaires « calmes, lucides » et avec de la famille dans la région, leur confiant quelques denrées pour se nourrir. Malheureusement, le contrôle de la situation finit par leur échapper et une cinquantaine de patients s'évadent, parmi lesquels quelques-uns seulement sont jugés capables de vivre seuls en liberté. Paradoxalement, l'épisode a le mérite de révéler que certains des internés considérés comme incapables de survivre par leurs propres moyens peuvent au contraire tout à fait s'en sortir. Les cas de six patients, notamment, appuient les observations de Le Guillant :

> « Lucien P., 50 ans, interné depuis 1934, a rejoint sa femme, avec qui il a gardé des relations étroites, après avoir parcouru 75 km à pied en deux jours. Ernest M., 43 ans, débile sourd-muet interné depuis 1921, est retourné chez sa mère auquel il est très attaché et chez qui il passait chaque année une quinzaine de jours de vacances. Émile B., interné en 1939, a lui aussi rejoint sa mère ; il l'aide au jardin et a été embauché dans une boulangerie. C'est également sans encombre qu'Alexandre C., 52 ans, interné depuis 1926, a retrouvé sa famille, qui réclamait depuis longtemps sa sortie, après son évasion. Ferdinand T., interné en 1938, est rentré chez lui et a repris son travail. Enfin, n'ayant aucune famille

[102] Éric Alary, *L'Exode*, Paris, Perrin, « Tempus », 2013, p. 388.
[103] Hervé Guillemain, « La psychose est-elle le fruit de l'Histoire ? À propos de la crise de septembre 1938 et de l'exode de mai-juin 1940 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 1, n° 257, 2015, p. 46.
[104] Pierre Scherrer, *Un hôpital sous l'Occupation. Souvenirs d'un psychiatre*, Paris, Atelier Alpha bleu, 1989. Cité dans Alary, 2013, p. 386.

> dans la région, Aron L., un Russe de 47 ans interné depuis 1929, s'est fait embaucher comme ouvrier agricole dans une ferme. Jugé dangereux par le personnel, il a été ramené à l'hôpital en dépit de la désapprobation des gendarmes et de ses employeurs[105]. »

À Rouffach, en Alsace, la situation est particulièrement tendue à la suite de l'annexion de la région et de la Lorraine voisine par l'Allemagne. Entre 1914 et 1918 déjà, la plupart des pensionnaires de l'hôpital psychiatrique sont ainsi envoyés dans les asiles allemands, laissant deux cents d'entre eux pour assurer des tâches d'entretien sur place. Un bon nombre reviennent dans l'entre-deux-guerres, malgré plusieurs décès et l'effectif croît à nouveau, atteignant mille cents pensionnaires en 1927, dans un asile déjà saturé qui en accueille en 1939 cinq cents de plus[106]. Cette même année a lieu une première salve de transferts par chemin de fer, trois cents d'entre eux rejoignent l'hôpital de Sainte-Marie au Puy-en-Velay, trois cent trente-quatre femmes sont accueillies à Clermont-Ferrand le 11 septembre et cent cinquante patients, hommes et femmes, atteignent Rodez l'année suivante[107]. D'autres sont envoyés à Saint-Alban, à Clermont-Ferrand, Aurillac, Périgueux, Lasallette, Rodez avec les infirmiers et employés qui n'ont pas été mobilisés. L'asile vidé est alors réquisitionné par l'Occupant pour les « ennemis du peuple […], les éléments francophiles, les ''communistes'' et les individus ''peu sûrs'' […] On y [met] des indésirables, qui ne [veulent] pas être allemands[108]. » En 1940, des envois de patients ont lieu vers d'autres établissements de la région, Stephansfeld et Hoerdt. Le premier en reçoit encore de Klingenmunster, d'Emmendingen, de Wiesloch ou d'Achern au moment-même où en sortent précisément sept cent quatre-vingt-dix-huit, en avril de la même année, pour Pont l'Abbé, Mayenne, Saint-Lô ou Pontorson, tous dans la Manche, voire à Vauclaire, en Dordogne[109]. Certains de ces hôpitaux sont à leur tour vidés à l'approche de la guerre et de Vauclaire, ils repartent pour Pierrefeu-du-Var, de Pont l'Abbé pour Clermont-Ferrand et La Charité sur Loire où atterrissent également ceux de Saint-Lô[110]. Le retour à Stephansfeld n'a

[105] Louis Le Guillant, « Une expérience de réadaptation sociale instituée par les événements de guerre », *L'Hygiène mentale*, n° 6, 1946-1947, p. 85-102. Reproduit dans Louis Le Guillant, *Quelle psychiatrie pour notre temps ?*, Paris, ERES, 1984, p. 21-34.
[106] « Historique » [En ligne], *Centre hospitalier de Rouffach*, s.d.
[107] Olivier Bonnet, « Un réseau en action : les hôpitaux psychiatriques privés de la congrégation Sainte-Marie de l'Assomption », dans Isabelle von Bueltzingsloewen (dir.), *« Morts d'inanition ». Famine et exclusions en France sous l'Occupation*, Rennes, PUR, « Histoire », 2005, p. 114.
[108] Murielle Habay, Geneviève Herberich-Marx, Freddy Raphael, « L'identité-stigmate. L'extermination de malades mentaux et d'asociaux alsaciens durant la Seconde Guerre mondiale », *Revue des Sciences Sociales*, n° 18, 1990, p. 40.
[109] Francis Nonnenmacher, « L'asile de STEPHANSFELD - Hier », *Contact*, n° 35, 2003, p. 9.
[110] Habay, Herberich-Marx, Raphael, 1990, p. 41.

pas lieu avant décembre 1945-août 1946 et pour seulement deux cent trente-sept des huit cent quarante évacués, dont près de 60% périssent, sans compter ceux qui sont envoyés à Brumath, en Allemagne, où une cinquantaine d'entre eux sont assassinés. Quant à l'asile de Hoerdt, il est vidé en deux temps, les premiers à quitter l'hôpital étant la centaine d'aliénés criminels, transportés par voiture cellulaire à Agen, Albi, Blois, Bonneval, Bourges, Évreux, Le Mans, Leyme, Gemmes-sur-Loire, Limoux, Montauban, Rennes, La Roche-sur-Yon ou encore Mayenne, entre septembre et octobre 1939. C'est seulement au mois de mai suivant que les cinq cent trente-neuf malades restants sont répartis entre La Roche-sur-Yon et le Centre Hospitalier Gérard Marchant, à Toulouse[111].

Ce dernier illustre la menace qui plane sur chacune des régions de France à mesure que le conflit s'éternise, et ce ne sont plus seulement les institutions du Nord et de l'Est du pays qui doivent précipitamment être évacuées. En juillet 1943, la Commission de Surveillance de l'institution toulousaine estime que la proximité des bombardements nécessite une évacuation et le 30 novembre suivant, cent vingt malades partent pour Rodez et vingt-six pour Leyme[112]. Le 7 décembre, soixante-dix autres quittent Toulouse pour Agen et quatre-vingt-quatorze pour Saint-Lizier, trois jours plus tard. Enfin, le 21 décembre, quatre cent soixante-neuf malades gagnent l'hôpital de Lannemezan avec une partie du personnel, quelques mois avant les bombardements qui ont lieu dans la nuit du 1er au 2 mai 1944.

Les cas similaires sont nombreux pendant les années que dure la guerre. L'hôpital de Dury-les-Amiens est évacué le 29 mai 1940, vers Le Mans, Sainte-Gemmes-sur-Loire ou Alençon[113], et Clermont reçoit quatre-vingt malades de Maison-Blanche en 1942, deux cent quatre-vingt-dix-sept de Sainte-Marie de Privas en 1943. Sainte-Marie, au Puy-en-Velay, voit arriver trois cent soixante-quatorze patients d'Épernay, de Châlons-sur-Marne et de Bourg Saint-Maurice en 1940 puis quatre-vingt-treize de Blois et trois cent dix-sept de Sainte-Marie de Privas en 1943, avant d'accueillir cinquante femmes de Château-Picon[114]. Entre mars et avril 1944 encore, l'asile de Bron, près de Lyon, reçoit près de cinq cents malades en provenance de Marseille et une centaine supplémentaire de l'asile de Saint-Jean-de-Dieu à Lyon, en mai[115]. À Saint-Alban, les patients de Rouffach qui arrivent le 13 septembre 1939 quelques jours après d'autres de Ville-Évrard viennent considérablement gonfler les effectifs et encombrer un

[111] *Ibid.*, p. 41.
[112] Philippe Fontanaud, « D'une évacuation… l'autre. Quelques récurrences de l'Histoire » [En ligne], *SERPSY. Soin Étude et Recherche en Psychiatrie*, 20 septembre 2002.
[113] Guillemain, 2015, p. 47.
[114] Bonnet, dans von Bueltzingsloewen, 2005, p. 91.
[115] Isabelle von Bueltzingsloewen, « Morts sans ordonnance : les aliénés et la famine à l'hôpital psychiatrique départemental du Rhône », dans von Bueltzingsloewen, 2005, p. 46.

hôpital qui peine déjà à accueillir les malades de la région. Alors que l'institution est prévue pour cinq cent quarante-cinq malades, huit cent cinquante-deux s'y retrouvent[116] et la surpopulation, conséquence de ces nombreuses évacuations, complique considérablement le bon traitement des malades, en Lozère comme ailleurs. Souvent les réfugiés subissent d'ailleurs plus que les autres la famine qui s'installe comme au Vinatier, à Bron, où les malades arrivés de l'hôpital psychiatrique d'Aix-en-Provence, du Centre d'hygiène mentale de Marseille et du quartier d'hospice de Font d'Aurelle dans l'Hérault, en sont les premières victimes[117].

Le manque de personnel est un facteur essentiel de l'appauvrissement de soins, alors que la mobilisation draine considérablement les effectifs hospitaliers – et oblige par exemple de nombreux maris à faire interner leur épouse dont ils ne peuvent plus s'occuper, faute d'être présents au foyer. Outre les abandons de poste et les évasions, de même que les enlèvements perpétrés par l'Occupant sur les soignants juifs, la réquisition de trente-six employés de Saint-Alban en septembre 1939 pèse sur le fonctionnement de l'établissement. Florian Sidobre, auteur d'un mémoire sur l'institution lozérienne, relève que parmi eux se trouvent trente infirmiers, dont quatorze ont leur femme en poste à l'hôpital, qui doivent bientôt quitter leur emploi pour s'occuper, en l'absence de leur mari, de la ferme familiale. Dès le début de la guerre, c'est donc une cinquantaine d'employés qui manquent déjà à l'appel[118].

À Clermont, dans l'Oise, l'envoi au front de quatre cent quatre agents à la même période paralyse aussi les services. Quatre médecins, autant d'internes, un pharmacien, le receveur et l'économe sont appelés et laissent les quatre mille cinq cents patients aux soins de trois médecins et trois internes[119]. Cela suffit un temps, mais bientôt l'évacuation de sept cent cinquante patients est décidée, le 4 juin 1940, suivis quelques jours plus tard des employés âgés et des femmes enceintes. À l'inverse, le bombardement en 1942 de l'hôpital du Rouvray, à Sotteville-lès-Rouen (en avril 1944 durant la « Semaine Rouge[120] », près de soixante-dix

[116] Florian Sidobre, *L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole de 1939 à 1945 : quand la psychiatrie fait de la résistance*, mémoire de Maîtrise, Histoire, Université Montpellier III-Paul Valéry, 1999, p. 34.
[117] Isabelle von Bueltzingsloewen, « Destin de fous. La famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation. L'exemple de l'hôpital du Vinatier », dossier de presse, Bron, La Ferme du Vinatier-CH Le Vinatier, 2003, n.p.
[118] Sidobre, 1999, p. 34. Celui-ci s'appuie sur deux documents : une délibération de la commission de surveillance de l'hôpital en date du 5 juillet 1943, et un rapport médical et administratif de l'hôpital, daté de l'année 1939 et rédigé par le docteur Paul Balvet.
[119] « Les origines » [En ligne], *Centre Hospitalier Isarien. Établissement Public de Santé Mentale de l'Oise*, s.d.
[120] La « Semaine rouge », qui s'est déroulée du 30 mai au 5 juin 1944, désigne les quelques jours qu'ont duré les bombardements intensifs de la ville de Rouen par les Alliés, en vue d'isoler les troupes allemandes présentes dans la capitale normande. De nombreux bâtiments sont détruits à cette occasion, dont la plupart des églises, le Théâtre des Arts, le Palais des Consuls, les Nouvelles Galeries ou encore une partie de la cathédrale Notre-Dame.

pourcents de ses infrastructures sont détruites[121]), provoque l'envoi à Clermont de neuf cent soixante-quatre malades, et l'année suivante d'internés de La Roche-sur-Yon.

Du Nord au Sud : l'arrachement aux siens

Les premières évacuations précèdent ou suivent de peu l'arrivée de l'Ennemi dans le nord du pays mais bientôt, l'occupation de la zone sud nécessite des échanges multipliés, les patients évacués passant d'un hôpital à l'autre. À la fin des années 1930, la France compte soixante-six hôpitaux psychiatriques départementaux, dix-sept établissements privés (souvent placés sous l'égide d'une congrégation religieuse), des quartiers d'hospice et des cliniques privées[122] et la géographie des échanges de patients, des flux et reflux des évacués, témoigne du maillage dense que ces réseaux représentent à travers le territoire. En suivant les transferts, les « trains des fous[123] », on suit l'avancée du Front, les combats qui se répandent dans le pays et surtout le manque d'organisation, de préparation, d'anticipation même des équipes qui n'envisageaient pas jusqu'alors que le conflit puisse tant s'étendre et menacer si directement leurs activités. L'ampleur des évacuations et de l'exode accentue le traumatisme d'un déracinement aux conséquences durables, sans même que ses victimes ne traversent la frontière. Le « syndrome de l'exilé[124] » n'est pas le propre des Républicains arrivés en France ou des Français réfugiés en Amérique latine, il touche aussi tous les « déments précoces internés depuis de nombreuses années et [pour] certains ayant été marqués par leur expérience durant la Grande Guerre[125] » qui sont emportés par les mouvements de vagues successifs balayant les établissements psychiatriques.

Comme les exilés arrachés à leur pays natal, les aliénés perdent tout lien avec leurs proches. Certains restent même définitivement dans les établissements où ils ont été évacués et leurs dossiers médicaux témoignent des difficultés à maintenir un lien avec les leurs. À Alençon par exemple, le dossier d'un certain Alexis W., admis en juin 1940 au Centre Psychiatrique de l'Orne, livre la trace des échanges entre la direction de l'établissement et la veuve du patient qui tente de faire rapatrier la dépouille de son mari vers le centre de la France où la famille s'est désormais installée[126]. Un autre pensionnaire originaire d'Abbeville dans la Somme, Kleber P.,

[121] « Histoire de l'hôpital » [En ligne], *Centre Hospitalier du Rouvray*, s.d.
[122] Samuel Odier, « La surmortalité des asiles d'aliénés français durant la Seconde Guerre mondiale (1940-1945) », *FRENIA*, vol. 7, 2007, p. 149.
[123] D'après Pierre Durand, *Le train des fous*, Paris, Syllepse, 2001. Ce livre est, paradoxalement, le récit de l'immobilité à laquelle ont été contraints les aliénés sous l'Occupation – en particulier ceux de l'hôpital psychiatrique de Clermont-de-l 'Oise – abandonnés dans les hôpitaux à une mort certaine.
[124] Guillemain, 2015*,* p. 50.
[125] *Ibid.,* p. 47.
[126] *Ibid.,* p. 47.

entre aussi à Alençon en 1940 après avoir été déplacé de sa région d'origine. Sa famille ne retrouve sa trace qu'en 1941, et entretient alors avec lui une relation épistolaire pendant les deux années suivantes, avant qu'il ne décède en octobre 1943. Le dossier contient les photographies qu'il reçoit, nostalgique, d'Abbeville, en échange de ses lettres et une « ultime pièce : un télégramme demandant à l'hôpital de ''surseoir à la mise en bière'' » du patient[127].

Le malade est arraché à sa famille, aux siens, mais aussi à sa culture. C'est d'autant plus manifeste chez les malades évacués des hôpitaux de l'Est français, alsaciens et lorrains. Dans ces régions frontalières, disputées depuis 1870 par l'Allemagne qui les annexe alors à son empire, langue, culture et vie quotidienne sont relativement proches d'une façon de vivre à l'allemande. La religion protestante y est plus présente que le catholicisme et l'adaptation à une culture certes française, mais très différente de la leur, complique l'arrivée des Alsaciens dans d'autres régions plus méridionales. Cette réalité est aussi celle des patients extraits des hôpitaux urbains, comme celui de Ville-Évrard, envoyés dans la campagne profonde de la Lozère ou de l'Aveyron – tel Artaud arrivant à Rodez. L'appartenance nationale n'est pas le seul socle de l'identité et ces déracinements sont aussi des formes de l'exil, d'un « exil intérieur[128] » cette-fois, encore qu'il soulève plusieurs questions. Être exilé chez soi est une chose, mais qu'est-ce qu'être chez soi, pour ceux que tout le monde rejette ? Qu'est-ce qu'être ailleurs, qu'est-ce que « l'ailleurs » même pour les malades qui vivent en marge de la société, à la lisière de notre monde sans jamais y être totalement intégrés ? Et là, toujours, les internés alsaciens et lorrains, portent le double poids de leur maladie *et* de la nationalité allemande qu'on leur a imposée par la force, « malgré eux[129] », depuis l'Annexion actée le 18 octobre 1940. Dans cet entre-deux leur valant l'hostilité des Français qui les perçoivent comme des collaborateurs, et la dureté des Allemands pour qui ils restent pour partie Français, ils sont de véritables apatrides.

La perte de repères, la désorientation participent d'une « divagation collective[130] » à laquelle l'exode a été comparé. Sur la question les avis divergent toutefois, et quand l'historien Hervé Guillemain affirme en 2015 que « le moment de l'exode correspond à un pic d'admissions inédit » de cas qui « concernent des réfugiés […] épuisés par les émotions

[127] *Ibid.,* p. 47.
[128] D'après Collectif, *Un exil intérieur : l'évacuation des Mosellans. Septembre 1939 – octobre 1940*, Lyon, Libel, 2009.
[129] Les « Malgré-nous » désignent les jeunes Alsaciens et Mosellans qui, par décret du 25 août 1942, furent contraints d'effectuer leur service militaire dans l'armée allemande. Si douze mille d'entre eux prirent la fuite, plus de cent trois mille Alsaciens et trente-et-un Mosellans ont été incorporés de force. Vingt-quatre mille seraient morts au front et seize mille en captivité. Voir « Les Malgré-nous sont en ligne ! » [En ligne], *Mémoire des Hommes*, 2018.
[130] Guillemain, 2015, p. 46.

cumulées de semaines d'exode[131] », il revient sur ce que François Tosquelles affirme en 1987. Face à François Picard, celui-là assure que la guerre ne s'accompagne pas nécessairement d'une hausse des troubles mentaux, voire qu'elle apporte même une diminution des cas, affirmant qu'« il semble bien – à la lumière des statistiques – qu'au cours de ces grands bouleversements catastrophiques des collectifs en question, il y aurait plutôt une diminution du nombre des psychoses reconnues comme telles[132] ». Au cœur de la tourmente, la solidarité – relative – du peuple français persisterait et empêcherait le plus grand nombre de sombrer dans l'abattement, quand l'instinct de survie lui-même l'emporterait sur les profondes transformations provoquées par l'Occupation. Poussée dans ses derniers retranchements, la population trouve, d'une certaine manière, la manière dont puiser dans ses ressources le courage de se dresser face à la résignation. Reste que les conséquences de ce qu'Éric Alary définit comme « la plus invraisemblable migration intérieure de l'histoire de la première moitié du XX^{e} siècle en Europe[133] » s'inscrivent profondément dans le quotidien des exilés, qu'ils le soient dans leur propre pays ou non.

Saint-Alban, à la croisée des chemins

Parmi ces derniers, l'extrême diversité des parcours individuels ou collectifs empêche enfin de faire le récit exhaustif de tous les chemins ouverts par la force à l'heure de la guerre, vers les territoires qui échappent encore aux conflits. Nous pouvons plutôt nous concentrer sur les motifs communs qui ressortent et concernent une couche de la population dont le rôle s'avère essentiel entre 1939 et 1945, celle des intellectuels. Les patients des hôpitaux psychiatriques ne sont pas les seuls déplacés et l'exode massif de mai-juin 1940, qui jette sur les routes des millions de Néerlandais, de Belges et de Français, entraîne une part importante de la scène culturelle et artistique français. Parmi elle surnagent quelques noms qui retiennent l'attention, dont l'histoire est liée à celle de Saint-Alban-sur-Limagnole. Eux ne sont pas aliénés, pas internés dans les hôpitaux psychiatriques mais engagés pour la Liberté, ils ont à leur tour dû s'exiler dans leur propre pays, quitter leurs régions natales. Beaucoup sont des intellectuels et à ce titre, les membres de l'Université de Strasbourg repliée à Clermont-Ferrand constituent sans doute un des plus probants exemples.

[131] *Ibid.,* p. 50.
[132] François Picard, François Tosquelles, « François Tosquelles et la guerre d'Espagne » (1987), *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 75, 2002, p. 49.
[133] Guillemain, 2015, p. 46.

Le 19 juin 1940 marque en effet l'entrée des troupes allemandes à Strasbourg où ils trouvent une ville déjà désertée, que cent quatre-vingt-treize mille Strasbourgeois ont quittée entre le 1er et le 3 septembre 1939. Ces derniers rejoignent le sud-ouest de la France, « un monde peu familier pour eux, par la langue, le mode de vie, voire les institutions (l'école laïque, notamment), etc.[134] » L'administration de la ville est installée à Périgueux et l'Université, elle, gagne Clermont-Ferrand avec pas moins de deux cents wagons chargés de matériels à la suite des employés et des étudiants. Bien qu'arrivés dans un milieu sensiblement différent du leur, ils refusent de reconnaître à cette fuite un caractère définitif :

> « Le repli de l'Université de Strasbourg à Clermont n'est pas l'histoire d'un exil mais d'une attente. C'est l'addition de consciences individuelles plus attentives que d'autres à la réalité du nazisme et à la nature de l'État français. […] L'espérance – et l'instinct de conservation – animent de la même manière les réfugiés de 1939 et les expulsés de 1940[135] ».

La poursuite des activités de l'université, bientôt plaque tournante de la Résistance dans le Massif Central mue par cet « instinct de conservation », n'a de fait de cesse d'attirer l'attention des autorités qui, le 25 novembre 1943, se présentent à ses portes et procèdent à la rafle de cinq cents personnes. Celles-là sont emprisonnées dans la caserne voisine du 92e Régiment d'Infanterie[136] et parmi elles, cent trente sont déportées : « la présence d'une élite alsacienne au cœur de la France [constituait] un problème politique pour l'Occupant allemand ».

André Chaurand (1908-1981) n'est pas Alsacien, lui, mais il entretient à son arrivée à l'hôpital de Saint-Alban comme médecin-chef, en janvier 1941, des rapports avec l'université strasbourgeoise. Un temps en poste à l'hôpital psychiatrique du Puy-en-Velay, placé sous la direction de la Congrégation de Sainte-Marie de l'Assomption, il le quitte bientôt pour cause « d'incompatibilité réciproque au cléricalisme vichyssois[137] ». Depuis la Lozère, il reste « l'agent le plus agissant des contacts et des échanges entre le noyau ''résistant'' à Saint-Alban et celui de l'université de Strasbourg qui s'était ''implantée'' à Clermont-Ferrand[138] ». Aux côtés du docteur Lucien Bonnafé et de ses autres collègues lozériens, il participe assidûment

[134] Georges Bischoff, « Strasbourg – Clermont 1939-1945. L'Université de la Résistance », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, vol. 91, n° 3, 2011, p. 341.
[135] *Ibid*., p. 344.
[136] Voir « Une communauté universitaire résistante » [En ligne], *Université de Strasbourg*, 2021.
[137] Maurice Capul, « Une personne centrale : André Chaurand (1908-1981) », *Empan*, vol. 3, n° 71, 2008, p. 117.
[138] *Ibid*., p. 118.

aux activités à l'hôpital et devient même « une personne centrale » dans l'histoire des lieux. Là-bas il croise la route de Paul Eluard, réfugié à l'asile à l'hiver 1943-1944 sous le faux nom – son nom de naissance, en fait – d'Eugène Grindel, avec sa femme Nusch (1906-1946) et leur fille Cécile (1918-2016), après avoir fui précipitamment Paris où les autorités recherchent l'auteur du poème *Liberté* qui vient de paraître.

Autre exilé dans son propre pays, l'artiste surréaliste Frédéric Delanglade (1907-1970) rejoint à son tour Marseille avant d'être capturé par les Allemands. Emprisonné dans le camp de Bar-le-Duc, il s'en échappe pour la capitale provençale en 1941. De même, Tristan Tzara (1896-1963) s'exile à Souillac, dans le Lot. Juif, communiste, engagé auprès des Républicains espagnols notamment, il doit quitter Paris en 1940 pour le Sud, d'abord le Var puis les Bouches-du-Rhône, avant de gagner Souillac[139]. Leurs engagements à tous leur valent l'hostilité de l'Occupant et les oblige à fuir pour se cacher, sans pour autant quitter la France. Le parcours de Delanglade reflète tout particulièrement les réseaux sous-jacents qui animent le pays occupé et permettent aux uns et aux autres de passer d'un refuge à l'autre, alors qu'en 1943, à nouveau en quête d'une cache, il rejoint Rodez auprès de Gaston Ferdière. Les liens du peintre avec le milieu psychiatrique s'expriment dès 1939, à la Galerie contemporaine sise 36 rue de Seine, à Paris, où l'exposition « Le Rêve dans l'art et la littérature » qu'il organise réunit plusieurs dessins de patients d'hôpitaux psychiatriques aux œuvres des artistes « professionnels ». Surtout, Delanglade entretient depuis Rodez des liens occasionnels avec les équipes de Saint-Alban puisque Tosquelles ou Bonnafé, par exemple, y rendent plusieurs fois visites à Antonin Artaud, dont Delanglade exécute d'ailleurs le portrait[140].

Bonnafé lui-même doit abandonner Paris en 1942. Dans le viseur des autorités après sa participation en octobre 1934 à une manifestation antifasciste à Toulouse, qui s'est soldée par une peine de deux ans de prison avec sursis, il rejoint d'abord la Jeunesse communiste, puis la Résistance à Paris dès 1941. Il raconte alors qu'à l'automne 1942, le directeur de Sainte-Anne où il est en poste, Roger Verlomme, reçoit une visite de la police le concernant. Apprenant à cette occasion qu'il est surveillé par les autorités, Bonnafé renonce à un poste d'animation/coordination d'activités extra-hospitalières à l'Hôtel de Ville de Paris et lorsque

[139] Auteur d'un discours sur « L'Individu et la conscience de l'écrivain », Tzara n'aura de cesse de prendre position contre les nombreux débats de son époque, récusant « les prétendues atrocités des républicains » (*L'Humanité*, 16 janvier 1937) et dénonçant la non-intervention des démocraties française et britannique dans « Les beautés de l'Espagne » (*Regards*, 1937). Depuis Souillac, il fait circuler plusieurs poèmes comme *Ça va*, *Une Route* ou *Seul Soleil*, participe aux *Lettres françaises*, journal résistant, et il obtient même, de 1944 à 1946, la présidence du Centre des intellectuels à Toulouse. C'est durant cette mission qu'il séjourne quelques temps à Saint-Alban, en Lozère, où sa plume se met momentanément au service des aliénés auxquelles il donne la parole, fictive, dans *Parler seul*. Voir Henri Béhar, *TZARA Tristan* [En ligne], *Le Maitron*, 3 juin 2021.
[140] *Cf* Annexe 6, tome II, p. 24.

tombe la liste des affectations de sa promotion l'adressant à Prémontré dans l'Aisne, il fabrique avec ses camarades

> « une contre-liste de choix, dans le très démocratique ''ordre du tableau''. Hubert Mignot, qui était nommé à Saint-Alban, a choisi Prémontré qui lui convient très bien ; moi, j'ai de bonnes raisons de changer de zone ; de surcroît, j'ai été nourri du lait de la *Bête du Gévaudan* […] Et c'est ainsi qu'à la charnière 42/43, je débarque à Saint-Alban[141]. »

Là-bas, dans un paysage familier, il ajoute son nom à la liste des « indésirables » échoués dans le massif de la Margeride que surplombe Saint-Alban[142]. Il faut encore inscrire celui du docteur Michel Bardach, de l'Institut Pasteur[143], ou de Denise Glaser[144] (1920-1983), des frères Jacques et Léo Matarasso, amis de jeunesse de Bonnafé qui le rejoignent à l'hôpital en 1943, et de tous les maquisards cachés sous l'identité de malades. La guerre rejette en « Lozère, pays de misère[145] » tous ceux qui bientôt, œuvrent à faire de Saint-Alban un havre de paix. Beaucoup d'autres hôpitaux psychiatriques servent de refuges aux persécutés sous l'Occupation, conjuguant aux murs de l'asile un sentiment de protection, mais alors que « les

---

[141] Lucien Bonnafé, *Désaliéner ? : folie(s) et société(s)*, Toulouse, PUM, 1991, p. 210.

[142] En poste à Saint-Alban de 1914 à 1915, le docteur Dubuisson influence considérablement le jeune Lucien Bonnafé, qui passe alors ses vacances chez lui. Bonnafé se souvient ainsi des œuvres collectionnées par son grand-père avec lesquelles il jouait, et une horloge réalisée par un malade, accrochée dans le salon, à l'heure de laquelle il a appris « à ne pas traiter les productions des fous dont [sa] vie a été jonchée comme objets de regard pathologiste. » : Lucien Bonnafé, cité dans Marie-Annick Bourderie, Bernadette Chevillon, Jean-Louis Escarret, *et al.*, « Hors du sillon. L'association Arimage dans les pas de Lucien Bonnafé, *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 4, n° 88, 2005, p. 75.

[143] Michel Bardach, né à Odessa (Ukraine) est alors assistant au service d'immunologie. Il est l'un des onze membres du personnel scientifique de l'Institut Pasteur considérés comme juifs selon le décret du 3 octobre 1940, et l'un des sept à réussir à fuir la zone occupée grâce à l'aide de la Direction de l'Institut. Voir Nicolas Chevassus-au-Louis, « La Résistance à l'Institut Pasteur (1940-1944) - Une confrontation de la mémoire pastorienne aux sources archivistiques », *Association des Anciens Élèves de l'Institut Pasteur*, n° 49, automne 2007, p. 127.
À Saint-Alban, Bardach poursuit les recherches qu'il menait à Paris avec Tosquelles, et tous deux publient en 1949, avec E. Sobieski, un article intitulé « Premiers résultats obtenus avec le sérum orthobiotique en médecine humaine » (*Archives hospitalières*, n° 9, 1949, p. 269-275).

[144] Denise Glaser est originaire d'Arras, où ses parents tiennent un magasin de tissus, « Les rideaux bleus ». Parce que la famille est juive, le magasin est confisqué pendant la guerre et tous se réfugient à Clermont-Ferrand, où Denise rejoint le Mouvement national contre le racisme, d'obédience communiste. Ce sont Dominique et Jean-Toussaint Desanti, enseignants résistants, qui l'y ont invitée, et ils sont également le biais par lequel Denise rencontre Frédéric Rossif, membre éminent de l'ORTF. Partie pour Saint-Alban en 1943 car elle est recherchée, elle y rencontre Paul Eluard et à la fin de la guerre, refuse de rejoindre le magasin familial : c'est le journalisme qui l'intéresse et vers lequel elle se tourne pour devenir, de 1959 à 1975, productrice et présentatrice d'une célèbre émission, *Discorama*. Elle y diffuse d'ailleurs en 1963 une chanson de Jean Ferrat, *Nuit et Brouillard*, du nom du documentaire réalisé par Alain Resnais sur les camps de la mort en 1956. Voir « Denise Glaser » [En ligne], *AJPN*, 24 novembre 2019.

[145] L'expression est de Jean Oury, lors d'un séminaire sur le transfert à Sainte-Anne, en octobre 2012. Cité dans Pascale Molinier, « L'accueil et le plaisir de soigner », *Le sujet dans la cité*, vol. 2, n° 7, 2016, p. 144.

temps tragiques [étaient] là[146] », l'enfermement est aussi celui, beaucoup plus répandu, de millions de prisonniers. À la fuite, l'exil ou l'exode, à la course, en somme, répond nécessairement l'arrivée, l'arrêt, et les destinations que les uns et les autres atteignent ne sont malheureusement pas toujours celles espérées.

2. Arriver

Parce que l'exil est un départ précipité, son issue sous-entend l'arrivée dans une destination parfois inconnue qui s'est, à l'heure de la Seconde Guerre mondiale, souvent révélée dramatique. L'enfermement est l'absence de mouvement – ou plutôt l'ultime mouvement avant l'immobilité contrainte. Il est le déplacement *vers*, *à l'intérieur de* ; celui qu'on impose au déraciné pour rejoindre le lieu de sa réclusion, condamné pour des raisons politiques – effectives ou « sanitaires » –, souvent censé n'y rester que temporairement. Le lieu de l'enfermement – la prison, le camp, l'hôpital psychiatrique – est supposément transitoire, il est là pour prévenir, puis corriger, soigner, contrôler le cas échéant. Néanmoins, tandis que les asiles se vident de leurs patients, évacués vers la zone libre ou les rares régions encore épargnées par les combats, les camps s'élèvent pour accueillir les exilés. Et dans leurs rangs, quelques parcours inédits comme celui de Tosquelles, à la fois interné à Septfonds et plus tard médecin à l'hôpital psychiatrique et qui, d'un côté et de l'autre, observe – et met en jeu – les ressorts communs que se partagent ces deux univers somme toute proches.

L'enfermement, l'internement

En 1961 Michel Foucault (1926-1984) publie *Histoire de la folie à l'âge classique*[147], d'après la thèse de doctorat de Philosophie qu'il a soutenue à la Sorbonne au mois de juin 1960, sous la direction de Georges Canguilhem (1904-1995). Pendant la guerre, engagé dans la Résistance, ce dernier est en poste à l'hôpital de Saint-Alban où il soigne les maquisards blessés, et il est lui-même l'auteur d'une thèse de Médecine soutenue en 1943 sous le titre *Le normal et le pathologique*[148]. De cette expérience, il tire les enseignements qu'il partage à ses élèves dont Foucault, par ailleurs personnellement marqué par un court séjour à l'Hôpital Sainte-Anne en 1948, suite à une tentative de suicide. Dans *Histoire de la folie*, le philosophe baptise du nom de « grand renfermement » la politique répressive menée par la royauté française au XVIII[e]

[146] Paul Balvet, « Asile et hôpital psychiatrique : l'expérience d'un établissement rural », dans Collectif, *Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France et des pays de langue française. XLIII[e] session. Montpellier (28, 29, 30 octobre 1942). Comptes rendus*, Paris, G. Masson, 1942, p. 402.
[147] Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
[148] Elle est publiée sous le même titre en 1966 aux Presses Universitaires de France (Paris).

siècle, à l'égard des couches les plus modestes de la population – mendiants, marginaux, mais aussi aliénés. D'autres auteurs, comme Jean-Pierre Gutton[149], remontent jusqu'aux années 1530 pour évoquer une « réforme de la charité », qui est en réalité l'une des motivations de cet « enfermement comme politique nationale ». Les « hôpitaux généraux », nés à Paris en 1656 et comptant parfois jusqu'à dix mille détenus[150], conservent longtemps l'empreinte de l'aumône et de la charité mais ne résistent pas, à la fin du XVIII[e] siècle, au succès de l'enfermement quand sont établis les premiers dépôts de mendicité en 1767. « Cette fois l'idée et la pratique de détention coercitive ont gagné du terrain[151] », et les « maisons de force » éclosent çà et là pour « libertins, enfants prodigues, épouses indignes, malades mentaux[152] ».

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, le nouveau gouvernement français mené par Édouard Daladier (1884-1970) initie à son tour une politique d'*enfermement* radicale par l'établissement, le 12 novembre 1938 d'une loi sur les étrangers dits « indésirables » : pour ceux qui n'ont pas de contrat de travail, l'assignation à résidence ainsi que l'internement dans des centres dédiés deviennent légaux. Malgré le vote, le 21 avril 1939, des décrets-lois Marchandeau[153] – parmi les premières lois antiracistes françaises – et l'affirmation de la protection des réfugiés, la légalisation de la surveillance et de l'internement des étrangers entre eux acte un tournant dans la politique d'accueil française et le développement de la xénophobie. Au début de l'année 1939, à la faveur de la victoire franquiste en Espagne, face à la traversée massive des Pyrénées, ouvrent les premiers de ces camps d'« indésirables », désignés à l'époque « camps de concentration[154] ». Le terme de camp lui-même appelle d'ailleurs une définition, et Giorgio Agamben en donne la première en le présentant comme « l'espace biopolitique le plus absolu qui ait jamais été réalisé, où le pouvoir n'a en face de lui que la pure vie biologique sans aucune médiation[155]. » Le camp est une zone de non-droit, qui échappe à la justice traditionnelle, au code pénal ou au code carcéral. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Giorgio Agamben relève que le camp « s'ouvre quand l'état d'exception commence à devenir

[149] Jean-Pierre Gutton, « Enfermement et charité dans la France de l'Ancien Régime », *Histoire, économie & société*, vol. 10, n° 3, 1991, p. 353-358.
[150] Voir Arnaud Fossier, « Le grand renfermement », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 1, 2002, p. 2.
[151] Gutton, 1991, p. 356.
[152] *Ibid*., p. 356.
[153] Ils s'appliquent notamment « lorsque la diffamation ou l'injure, commise envers un groupe de personnes appartenant, par leur origine, à une race ou à une religion déterminée, aura eu pour but d'exciter à la haine entre les citoyens ou les habitants ».
[154] Albert Sarraut, Premier ministre français alors en visite à Argelès-sur-Mer, à *La Dépêche du Midi*, le 2 février 1939 (alors que les camps de concentration nazis n'ont pas encore été découverts et empêchent la comparaison) déclare que « Le camp d'Argelès-sur-Mer ne sera pas un lieu pénitentiaire, mais un camp de concentration. Ce n'est pas la même chose. » Voir Marie-Claude Rafaneau-Boj, *Odyssée pour la liberté. Les camps de prisonniers espagnols, 1939-1945*, Paris, Denoël, 1993, p. 117.
[155] Giorgio Agamben, « Qu'est-ce qu'un camp ? » [En ligne], *Jeu de Paume*, 6 décembre 2018.

la règle », quand la loi martiale, notamment, est proclamée et s'installe dans la durée. L'interné est en dehors de la société et dans le même temps irrémédiablement enfermé dans cet espace. « Biopolitique », le camp l'est aussi parce qu'il mêle tant le politique à la vie, qu'il réduit ceux qu'il retient à leur statut politique, au risque potentiel qu'ils représentent pour le pouvoir qui les y a enfermés. La notion est empruntée à Michel Foucault, qui en fait usage dès 1974[156], pour définir un pouvoir assis sur deux fonctions principales, à savoir la « discipline des corps[157] » et la « biopolitique des populations ». La première exprime le souhait de « rendre docile, adaptable, rentable » le corps au sein d'institutions, dont le camp fait partie. La seconde est de l'ordre du contrôle exercé sur les populations, celui du « milieu général d'existence ». Or dans ces camps, l'emprisonnement est préventif, sans recours possible et il s'éternise et maintient indéfiniment les internés sous cet ordre imposé, arbitraire. Parce que « la loi [y] est intégralement suspendue […], tout y est vraiment possible[158] » et la vie dans les camps peut s'organiser de telle sorte qu'on y voit une véritable micro-société prendre forme.

Plus pragmatique, le sociologue Radoslav Gruev parle du camp comme d'un

> « terrain rapidement et sommairement équipé, le plus souvent clos hermétiquement, où sont groupés en masse, dans des conditions précaires et peu soucieuses de leurs droits élémentaires, des individus ou des catégories d'individus, supposés dangereux ou nuisibles[159]. »

mais saisit au passage la nature « dangereuse ou nuisible » des « indésirables » qui y affluent. Les autorités françaises sont rapidement débordées et installent à la hâte ces camps, dont le premier, celui de Rieucros, ouvre en janvier 1939 à Mende, à quelques dizaines de kilomètres de Saint-Alban. Par la suite, il devient l'un des rares camps réservés aux femmes qu'on sépare, comme les enfants et les personnes âgées, des hommes. Ceux-là sont envoyés grossir les rangs des Compagnies de travailleurs étrangers (CTE), quand ils ne parviennent pas à fuir pour rejoindre la Résistance. Certains d'entre eux sont ainsi amenés à transiter par plusieurs camps, comme certains patients des hôpitaux psychiatriques déplacés de ville en ville au gré des

[156] « El nacimiento de la medicina social » [La naissance de la médecine sociale], conférence prononcée dans le cadre du cours de médecine sociale à l'Université d'État de Rio de Janeiro, Brésil, octobre 1974.
[157] Frédéric Gros, « Biopolitique » [En ligne], *Universalis*, non daté.
[158] Voir Julien Michel, Annabelle Ténèze, « Exil, art et psychiatrie : les camps d'« indésirables » de la *Retirada* », dans Guerra, Masó, 2021, p. 92-105.
[159] Joël Kotek, Pierre Rigoulot, *Le siècle des camps. Détention, concentration, extermination. Cent ans de mal radical*, Paris, J.C. Lattès, 2000, p. 11-12. Cité dans Radoslav Gruev, *Construction de l'acteur ''ennemi'' et institution concentrationnaire. Étude comparative entre les camps de Rivesaltes (sous Vichy) et de Béléné (République populaire de Bulgarie)* », thèse de Doctorat, Sociologie, Université Paris Descartes, 2013, p. 42.

combats. Main-d'œuvre « corvéable » ou masse à disposition, internés et aliénés sont transportés d'un endroit à un autre, d'une prison à l'autre sans avoir jamais droit à une situation stable.

À l'instar des hôpitaux psychiatriques de l'époque, les camps disposent rarement des infrastructures nécessaires. Ainsi dès février 1939, à Saint-Cyprien, Le Barcarès, Argelès-sur-Mer, les « camps sur les plages[160] » accueillent leurs premiers internés, à qui échoit la construction des baraques, cernées de simples barbelés. Les premières semaines, les réfugiés dorment à même le sable, dans des trous creusés contre le froid et le vent et sous l'œil des militaires – garde républicaine mobile et troupes coloniales. Les difficultés d'approvisionnement en eau potable et en nourriture ainsi que le manque d'hygiène favorisent les maladies, qui font de nombreuses victimes. Rapidement la place manque aussi alors qu'en mars 1939, quatre-vingt-sept mille personnes sont enfermées à Argelès. La surpopulation accentue les problèmes, d'autant qu'à mesure que la guerre se déploie, les camps se diversifient et accueillent bientôt tous les « indésirables » ainsi désignés par les autorités. Aux Espagnols s'ajoutent les opposants politiques avant tout, souvent communistes, et rapidement les Juifs, les Tziganes, ceux que le nazisme et Vichy prennent pour cible. Tous se mélangent dans des camps parfois antichambres de l'atrocité des camps allemands, des camps de la mort, plus rarement des hôpitaux psychiatriques : à Septfonds, dans le camp de Judes, certains prisonniers victimes de « ''la psychose des barbelés'' [qui] pouvait conduire à la folie même[161] » sont transférés à l'hôpital voisin de Montauban[162]. D'autres quittent le camp du Vernet-d'Ariège pour l'hôpital psychiatrique de Saint-Lizier, comme l'affirme Alain Kersauze dans une étude qui revient sur le cas de neuf internés décédés à Saint-Lizier entre 1941 et 1942 – il y en aurait eu douze, mais les dossiers restants manquent : tous, étrangers anonymes (quatre Russes, un Ukrainien, un Hongrois, un Polonais, un Espagnol et un Italien), sont décédés avant l'âge de cinquante-trois ans, après une période d'hospitalisation comprise entre six jours et quatorze mois[163].

À la lecture de ces observations, les liens entre les camps et les hôpitaux psychiatriques se font en réalité écho à plusieurs titres. Dans les uns et les autres on incarcère, on interne, les gardiens surveillent – les infirmiers psychiatriques ne sont reconnus comme tels que

[160] D'après Geneviève Dreyfus-Armand, *Les Camps sur la plage, un exil espagnol*, Paris, Autrement, 1995.
[161] Geneviève Dreyfus-Armand, *L'exil des républicains espagnols en France : de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 83.
[162] Masó, 2021, p. 118.
[163] Alain Kersauze, « Enterré à Saint-Lizier venant du Vernet » *Revue de Neuropsychiatrie de l'Ouest*, n° 118, octobre 1995, p. 13-21.

tardivement, en 1946[164] – des hôpitaux encore peuplés de cellules, fermées de barreaux de métal derrière lesquels les patients dorment sur une paillasse austère. À Saint-Alban, rappelons que les dortoirs n'apparaissent qu'en 1936, sous l'impulsion du docteur Agnès Masson. L'expérience des camps n'est pas sans évoquer celle des asiles à l'époque, ainsi que l'affirme Antonin Artaud pour qui « L'asile d'aliénés, sous le couvert de la science et de la justice, est comparable à la caserne, à la prison, au bagne[165] ». Tosquelles lui-même, quand il évoque ce qu'il aperçoit, au loin, du camp de Septfonds, se rappelle que « vu de dehors, le camp ressemblait à un hôpital psychiatrique. On y voyait des types, des ombres qui sortaient des baraques. Ils discutaient entre eux ; ils couraient. En somme, on aurait vraiment dit la cour d'un hôpital psychiatrique mal organisé[166] ».

Marius Bonnet (1922-1997), infirmier à Saint-Alban, fait quant à lui partie de ceux qui sont envoyés à Büchenwald et qui s'effraient à leur retour des similitudes entre l'hôpital et ce qu'ils viennent de vivre[167]. Né à Lyon, où son père travaille dans une usine de soieries, il part pour Saint-Alban en 1931, alors qu'il a neuf ans, après que son père ait accepté un nouveau poste dans sa Lozère natale comme chef de culture. Il emmène avec lui sa femme, employée au service des femmes en tant que « bonne », et son fils. Pour le jeune Marius, « l'asile et même la ferme où mon père travaillait étaient une vraie prison. On n'avait pas même le droit d'aller voir notre père qui était enfermé douze heures par jour[168]. » Il se rappelle la lassitude de son père, par ailleurs relevé de ses fonctions en 1934 pour être nommé infirmier. Dans son sillage, Marius finit par s'imaginer infirmier lui aussi, mais pas gardien, parce que « les gardiens avaient mauvaise réputation dans le village et dans la campagne environnante. [Les] malades et les gardiens étaient comme la pile et la face d'une même médaille : asservissement, discipline, surveillance, ennui[169]. » Enrôlé au S.T.O. en Allemagne, Bonnet fils « goûte les délices de la prison, du cachot et du camp de concentration de Büchenwald[170] » avant de rentrer

[164] Si l'arrêté préfectoral du 4 avril 1907 voit la création du diplôme d'infirmier psychiatrique départemental, leur statut n'est pas vraiment reconnu avant 1946 et la définition officielle de leurs missions : jusqu'à cette date ils travaillent dans l'ombre des médecins, sont rarement mentionnés, et ne sont reconnus que dans les établissements où ils ont été formés. Voir « Historique de la profession des infirmiers en psychiatrie » [En ligne], *Infirmiers.com*, 18 décembre 2012.
[165] Antonin Artaud, « Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous », *La revue surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925. Cité dans Laurent Danchin, André Roumieux, *Artaud et l'asile*, Paris, Séguier, 2015, p. 61.
[166] Costantino, Gallio, 1987, p. 6.
[167] Marius Bonnet, « Le témoignage d'un infirmier », *Esprit*, n° 197, décembre 1952, p. 815.
[168] *Ibid.*, p. 815.
[169] *Ibid.*, p. 815.
[170] *Ibid.*, p. 817.

à Saint-Alban en 1945, à la fin de la guerre, où il retrouve l'hôpital psychiatrique, « le plus concentrationnaire, le plus réglementé qui soit[171] ». Et de conclure :

> « [Il] reste que la situation de nos malades et de nos ''soins'' signifient volontiers ce mépris de l'homme pour l'homme dont notre civilisation a fait maintes fois la preuve et dont il nous a été possible de constater les effets à Büchenwald. D'une ''race'' différente, les ''sains'' nient la personnalité des ''malades[172]'' ».

Sur les regrets de Marius Bonnet de n'avoir pu rendre visite à son père à l'asile, dans son enfance, Erving Goffman (1922-1982) développe quelques lignes dans son ouvrage *Asiles*. Le sociologue américain y consacre une série d'*Études sur la condition sociale des malades mentaux*[173] et affirme que l'hôpital psychiatrique, en tant qu'« institution totalitaire », est incompatible avec la famille. Pour lui, on y oppose la vie de famille à celle en communauté, « car ceux qui mangent et dorment sur le lieu de travail, avec un groupe de compagnons de travail, peuvent difficilement avoir une vie de famille authentique[174] ». Cette institution totalitaire, qu'il définit d'ailleurs

> « comme un lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus, placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées[175] »

englobe un certain nombre d'institutions variées, parmi lesquelles l'hôpital psychiatrique mais aussi le camp – de prisonniers, de travail, de concentration. On y trouve avec les foyers « pour aveugles, vieillards, orphelins et indigents […] assurant la prise en charge d'individus non autonomes et inoffensifs », ou les structures garantissant les conditions idéales en vue de la réalisation d'une tâche précise et que justifie leur seule utilité (les casernes militaires ou les internats, notamment) ; celles encore qui offrent la possibilité d'une retraite hors du monde – essentiellement religieuses, elles concernent les abbayes, les monastères ou les couvents[176]. Les

[171] *Ibid.*, p. 818.
[172] *Ibid.*, p. 820.
[173] Erving Goffman, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 2021 (1968).
[174] *Ibid.*, p. 53.
[175] *Ibid.*, p. 41.
[176] *Ibid.*, p. 45.

camps appartiennent eux, avec les prisons, à une catégorie institutionnelle assumant la séquestration de personnes intentionnellement menaçantes à l'égard des autres, et les hôpitaux font partie des établissements prenant en charge les sujets dépendants et considérés comme dangereux. Et toutes peuvent prétendre au statut d'organisme social, où « une activité particulière se poursuit régulièrement[177] », d'environnement contraignant, empêchant les échanges sociaux avec l'extérieur par le biais d'obstacles matériels.

On situe ici le recours, particulièrement explicite, à un véritable processus de dépersonnalisation, ajoute encore Goffman, dont les actes de dégradation de la personnalité, les humiliations répétées, l'instauration d'une réelle dépendance entre les internés et leurs gardiens, « touchent immédiatement le reclus et le rendent dramatiquement impuissant à corroborer la représentation qu'il s'était formée de lui-même[178] ». Aussi, dans les établissements psychiatriques, le patient devient un simple numéro reporté dans un carnet. Marguerite Sirvins, une des patientes de Saint-Alban célèbre pour ses productions plastiques, prend la parole sous la plume d'Anne Claire Decorvet[179] et affirme qu'elle a été « rayée de la communauté des hommes par la maladie au point de n'être plus qu'un matricule [,] ‘'matricule 4470, atteinte de schizophrénie[180]'' ». Une autre, qui signe ses lettres « La Marianne Ignèce », inscrit trois fois son « numéro de la police : 267550[181] » quand, beaucoup plus récemment, les réalisateurs Alexandre Deschamps et Nicolas Droin consacrent à Antonin Artaud le documentaire *Matricule 262602, Antonin Artaud à Ville-Évrard*[182]. À l'instar des matricules tatoués sur l'avant-bras des prisonniers des camps de concentration allemands, les « numéros d'écrou » des aliénés se substituent à leur propre personne. Le numéro dépossède l'interné de son identité, le renvoie à sa seule position de malade, sa « qualité » d'enfermé. On le réduit à la pathologie qu'on lui décèle et on ne lui reconnaît plus d'autre place que celle de reclus.

Construire, reconstruire

Devant la catastrophe commune, les solutions adoptées se rejoignent. Pour regagner l'identité dont on a été privé, pour se retrouver soi-même, il faut sans doute se *recréer*. La mémoire des camps comme celle des hôpitaux psychiatriques sous l'Occupation est peuplée

[177] *Ibid.*, p. 46.
[178] *Ibid.*, p. 78.
[179] Anne-Claire Decorvet, *Un lieu sans raison*, Orbe, Bernard Campiche Éditeur, 2015.
[180] Olivier Poujol, « Notes de lecture », *Revue du Gévaudan des Causses et des Cévennes*, vol. 2, n° 40, 2015, non paginé.
[181] « La Marianne Ignèce », Lettre à Monsieur Sirma, 22 mars 1942, PP1057/3/1/p6, Fonds Gaston Ferdière, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.
[182] Alexandre Deschamps, Nicolas Droin, *Matricule 262602. Antonin Artaud à Ville-Évrard*, France, 2009, 42 minutes.

d'artefacts, d'œuvres produites par les aliénés, sociaux ou mentaux. La récolte et le glanage des débris deviennent le moyen de s'occuper, de survivre à l'ennui et à l'oubli auquel l'emprisonnement voue ses victimes, mais aussi et surtout de se reconstruire. Au camp du Vernet, en Ariège, ont ainsi été retrouvés de nombreux objets, tels des avions de bois ou une maquette du camp minutieusement collée à l'intérieur d'une bouteille de verre, bricolés à partir d'éléments récupérés çà et là, récolte de fortune que rappelle l'assemblage *Coquille-plage* (1939) du peintre Antoni Clavé (1913-2005), durablement marqué par son passage par le camp des Haras, à Perpignan [Doc. 7]. Elle évoque aussi celle des internés de Saint-Alban, où Auguste Forestier récupère les chutes de bois de l'atelier de menuiserie pour produire de nombreuses figurines, et sous les traits de ses soldats donne, sans s'exprimer à ce sujet, une image de lui-même – une moustache ou des atours militaires que lui-même revêt [Doc. 8].

Quant à sa camarade d'infortune Marguerite Sirvins, les chiffons qu'elle brode représentent souvent une fillette dans laquelle on croit la reconnaître, comme les poupées qu'elle confectionne. Le fil qu'elle utilise est exclusivement de récupération, et lorsque les soignants lui proposent une matière plus noble, de la soie par exemple, elle préfère revenir à la laine grossière. Tirée de son propre quotidien, la matière est imprégnée de son existence et l'objet fini, comme la somptueuse robe qu'elle exécute pendant près de dix ans à partir de fils tirés de ses propres draps, est à l'image de la trace de son passage sur Terre, aussi fragile que le souvenir qu'elle laissera derrière elle. Cette robe est une manière de combler un vide, de repeupler le monde dont on l'a arraché, elle est elle-même « un vide égaré quelque part entre le mur et le mur, celui de la salle de jour et celui de la cour. Un vide enfermé dans un lieu sans raison[183] ! ». La robe, encore, « devient l'image d'une camisole détournée, d'un habit de contention enserrant l'individu dans le rôle auquel la société et la maladie l'ont réduit[184] » : Sirvins est femme, malade, doublement aliénée. Cette lecture abonde dans le sens du « Moi-peau[185] » du psychanalyste Didier Anzieu, au sens d'un besoin essentiel d'une enveloppe narcissique pour l'intégrité de la psyché. La « création d'une ‘'enveloppe corporelle-rêvée[186]'' » trouve une forme explicite dans la robe de Sirvins qui, contrainte à deux titres par la société d'alors, se bat tant contre l'aliénation mentale que l'aliénation sociale, doublant son statut de « malade » par celui de femme [Doc. 9].

[183] Marie-Sophie Péclard, « Itinéraire d'une robe de mariée », *L'Agenda*, n° 59, 2019, p. 11.
[184] Julien Michel, « Marguerite Sirvins. Le mariage du brut et du merveilleux », dans Anne Chassagnol (dir.), *Féérie et esthétique. Les arts du merveilleux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2025 [À paraître].
[185] D'après Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
[186] Anne-Marie Dubois, Margaux Pisteur, *Maisons. De Sainte-Anne et d'ailleurs*, Paris, in fine/Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, 2021, p. 7.

François Tosquelles et Jean Oury, qui l'accompagne entre 1947 et 1949 à Saint-Alban, consacrent de nombreuses pages à cette « reconstruction » à partir de débris et de déchets. Tosquelles s'appuie en l'occurrence sur les mots d'Hermann Simon (1867-1947), éminent psychiatre dont le travail constitue l'une de ses sources d'inspiration[187], à propos de la récupération de vieux matériaux, véritables « réparations » qu'il considère comme un « comportement thérapeutique de grande valeur[188] ». Plus loin, il évoque encore la propension des pensionnaires à « ramasser les débris du monde, comme le morcellement de leur corps[189] ». C'est sans doute là l'objectif, laisser une trace, produire les preuves accablantes des conditions de vie de ces prisonniers, témoigner d'une expérience de la fin du monde, de la fin *d'un* monde, le sien, qui s'effondre sous ses yeux et auquel on a été arraché, qu'on a échangé de force contre la terrible réalité de l'internement. Les « miettes » qu'ils prélèvent de leur quotidien survivent à la réalité de leur prison. L'humanité, l'art, la culture, le soin s'y expriment néanmoins comme la mise au point d'un « art des indésirables[190] » essentiel à la compréhension de la vie derrière les barbelés et les murs.

Dans les conditions extrêmes des camps, ils sont nombreux, tels Josep Ponti Musté (1911-2010) ou Josep Bartolí[191] (1910-1995) à dessiner l'internement forcé, essentiellement au crayon à papier sur du papier grossier, faute de moyens matériels. Les silhouettes filiformes, dévorées par la nostalgie et les barbelés d'Argelès-sur-Mer chez Francesc Miró i Pomares (1907-1998) hantent la création des prisonniers et d'autres motifs paraissent régulièrement, les baraques allongées à l'infini, les couvertures élimées, ou encore les corps amaigris [Doc. 10]. Le combat contre l'ennui envahit la scène d'un violoniste jouant devant ses camarades, peint par José Roa dans son *Groupe d'hommes à la toilette* (1939), la notion d'hygiène occupant encore l'esprit – plus sarcastique – de Luis Garcia Gallo (1907-2001) croquant *Le Royaume des rats* (1939) [Doc. 11]. Un prisonnier anonyme du Vernet en parle pour sa part comme d'un « lieu de rencontre du monde international, ouvert toute l'année » avec « une magnifique vue sur la liberté » et des « arrangements spéciaux pour long séjour », le tout placé sous le contrôle d'une « démocratie autoritaire avec consultation facultative des internés[192] ».

---

[187] En particulier sa thèse, *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt* (Berlin, Walter de Gruyte, 1929).
[188] François Tosquelles, *Le travail thérapeutique en psychiatrie*, Toulouse, ERES, « Trames », 2009, p. 109.
[189] *Ibid.*, p. 110-111.
[190] Pnina Rosenberg, *L'Art des indésirables : l'art dans les camps d'internement français, 1939-1944*, Paris, L'Harmattan, 2003.
[191] Un film d'animation lui a été consacré par le réalisateur et bédéiste Aurel : *Josep* (France, Les Films d'Ici Méditerranée, 2020, 74 minutes).
[192] Les dessins sont reproduits dans Serge Klarsfeld (éd.), « Le Carnet du Vernet », *Peintures et dessins du camp du Vernet d'Ariège*, Paris, Fils et Filles des Déportés Juifs de France, 2008, n.p., et « Carnet de dessins (anonyme) » [En ligne], *Le camp de concentration du Vernet d'Ariège 1939 - 1944*, s.d.

Plus compliquée à pratiquer dans les conditions du camp, la photographie en offre pourtant les images les plus historiques et précises [Doc. 12]. À Gurs, en 1939, Saul Hecht, volontaire ukrainien des brigades internationales et relieur de formation, fait parvenir à sa famille un album photographique en apparence vierge, mais dans la couverture duquel il cache des négatifs par dizaines. Découverts en 1945 seulement, ils révèlent la vie quotidienne au camp et les activités auxquelles s'adonnent les prisonniers. On y découvre notamment plusieurs monuments en argile, l'un « à l'Ouvrier et au Paysan » ou un autre au général italien Giuseppe Garibaldi (1807-1882)[193]. Tous les deux rappellent l'importante part de la masse internée dans les camps que composent les prolétaires, socialistes ou communistes convaincus, défenseurs de la République et qui considèrent notamment Garibaldi comme « l'homme de la gauche populaire et anticléricale française héritière de la Révolution de 89[194]. » D'autres témoignages proviennent même directement des personnels de ces camps, comme du garde-mobile Albert Belloc, en poste à Argelès-sur-Mer entre 1938 et 1939. La photographie est un outil qui permet de révéler et de mettre à distance, de dénoncer comme d'accepter, et un tel humanisme imprègne encore le travail de Friedel Bohny-Reiter (1912-2001), infirmière de la Croix-Rouge. D'origine autrichienne et elle-même orpheline, elle œuvre au camp de Rivesaltes et tire de cette expérience un journal photographique, œuvre graphique et d'écriture marquée par sa proximité avec les enfants du camp[195].

Ce désir de témoigner exprime la conscience d'un avenir, d'un après-le-camp et d'un *pendant* aussi, parce que le prisonnier continue à vivre pendant son enfermement, même si ça n'est que dans l'attente de sa sortie. La photographie est à destination du dehors, pour montrer ce qui se déroule *dans* le camp, derrière les barbelés – comme certains patients tentent, par d'autres moyens, d'exposer au monde extérieur leur propre vie. L'échange, à vrai dire, a lieu dans les deux sens et malgré les murs, les cellules, les évènements majeurs filtrent dans les correspondances que d'aucuns entretiennent avec leurs proches ou d'autres destinataires. Ainsi de l'album adressé par Saul Hecht à sa famille, ou des lettres envoyées par quelques pensionnaires de Saint-Alban, comme cette patiente qui signe Lotte – en réalité Charlotte Morin-Jégo (1895-1969)– et adresse un 24 avril, année inconnue, une lettre à « Monsieur Hitler » : « Et Maintenant je prie[196] ». L'enveloppe porte comme adresse « Mr Adolphe Hitler

[193] Voir Samuel Hecht, « Saulo HECHT. Volontaire russe des Brigades internationales. *Son album de photos vide…* », *Gurs. Souvenez-vous*, n° 131, juin 2013, p. 14-15.
[194] Gilles Pécout, « Joseph (ou Giuseppe) Garibaldi » [En ligne], *Recueil des commémorations nationales 2007*, 2007.
[195] Friedel Bohny-Reiter, *Journal de Rivesaltes 1941-1942*, Genève, Zoé, 1993.
[196] Charlotte Morin-Jégo, Lettre à « Monsieur Hitler », année inconnue, PP/1057/3/1/p3, Fonds Gaston Ferdière, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.

Führer / Chancellerie / Allemagne / Urgent ». « La Marianne Ignèce » écrit aussi à Hitler le 22 mars 1942 :

> « Cher Hitler, Voilà trois ans que la Marianne est prisonnière et voilà trois ans que tu nous fais la guerre. J'ai écris [sic] à des autorités, à toi aussi, même au pape. […] Tu nous as pris notre Normandie, nos vaches, notre beurre, notre lait. […] Je suis ta maîtresse et te demande ma liberté, ma peau vaut notre France. […] Ta maîtresse qui t'aime et t'envoie un baiser. La Marianne Ignèce[197]. »

Organiser le quotidien

Loin du conflit, mais victimes de ses effets directs sur la nourriture et les moyens qui se raréfient, les patientes tentent de renouer avec la réalité extérieure par ces lettres qui n'atteignent jamais leur destinataire. Reste qu'elles accentuent la douleur de l'enfermement et de l'isolement en même temps qu'elles pointent l'impossible contact avec le monde « réel ». Et Goffman d'affirmer que « les expressions ''être enfermé'' ou ''être dedans'' ne prennent toute leur signification pour le reclus que par rapport à celles de ''sortir'' ou d'''aller dehors[198]''. » Se savoir prisonnier, c'est se savoir moins libre que ceux qui n'appartiennent pas à l'institution.

Devant la catastrophe, certains réfugiés tentent dans les camps de donner du sens à leur quotidien, spontanément ou avec l'aide d'organismes de soutien, en proposant jeux, rencontres sportives, cours scolaires, discussions politiques, ou encore rédaction de journaux ou de bulletins. L'écriture est salvatrice, thérapeutique aussi, et ce que la voix ne permet pas toujours d'exprimer, on le couche parfois plus facilement sur le papier – et plus librement, selon les contextes. Ainsi a-t-on vu naître au milieu des camps de concentration une « presse des sables[199] » dont la revue *Desde el Rosellon*, conçue par des « anciens » d'Argelès-sur-Mer depuis le château de Valmy ou *Barraca*, réalisée à la main dans le même camp, font partie [Doc. 13]. D'ailleurs, parmi les « rites et cérémonies rituelles » définis par Goffman à propos des institutions totalitaires, le journal intérieur est en bonne position. Puisque « le texte imprimé ne déborde pas le cadre de l'institution[, il] donne à l'univers ainsi délimité l'allure d'une réalité publique[200] ». Le laxisme des gardiens des camps à l'égard de ce travail éditorial de fortune

[197] « La Marianne Ignèce », 1942.
[198] Goffman, 2021, p. 56.
[199] « 1939 : 1ère période (février-mars 1939). Documents. Les revues du camp » [En ligne], *Mémorial du camp d'Argelès-sur-Mer*, s.d.
[200] Goffman, 2021, p. 145.

reflète probablement la conscience qu'ils ont de pouvoir, sous une certaine forme, maintenir ainsi la paix parmi les prisonniers.

Intellectuels et artistes sont essentiels à la vie des institutions totalitaires en tant que garants des progrès initiés avant l'enfermement. Pour les Espagnols, « faire vivre la culture, même dans un camp, c'est aussi poursuivre, malgré la défaite, l'expérience éducative et culturelle entreprise en Espagne par la République[201] », souligne l'historienne Geneviève Dreyfus-Armand. Pour combattre la « déculturation[202] » à laquelle on est soumis, il importe de résister à l'isolement, qui vise à la désorientation des enfermés et à l'effacement progressif de leur « ''culture importée'' héritée de [leur] univers familial[203] ». En réponse, cette effervescence intellectuelle et créatrice est donc une manière de révolte et l'expression d'un instinct de survie ; ce que Tosquelles, avant même de l'observer à Saint-Alban, expérimente en septembre 1939 dès son arrivée à Septfonds où, « accompagné d'un ami et sans aucune obligation, nous sommes allés tôt le matin faire un tour du côté du camp, convaincus qu'y étaient concentrés des intellectuels[204]. » Dans ce camp d'une cinquantaine d'hectares inauguré le 5 mars précédent pour désengorger les camps du Roussillon, jusqu'à dix-sept mille prisonniers s'entassent dans quarante-cinq baraques fermées sur trois côtés, dans l'une desquelles Tosquelles installe – cas inédit en France – un service de psychiatrie, de septembre à décembre [Doc. 14]. Grâce à l'appui du commandant du camp, un certain Vigouroux, soucieux de la santé des internés et de Tosquelles le premier, « au vu de ses espadrilles usées jusqu'à la corde, l'accueill[ant] avec bienveillance et sympathie[205] », le Catalan obtient l'autorisation d'organiser avec son ami le psychiatre Jaume Sauret, mais également un musicien et d'autres camarades, un service pour soigner leurs compagnons

Ceux-là tentent de tromper l'ennui et la nostalgie, par le théâtre[206] ou la musique alors qu'un orchestre de fortune fondé par le flûtiste Miguel Jordana (1912-2004) réunit à Septfonds

[201] Dreyfus-Armand, 2019, p. 297.
[202] Goffman, 1968, p. 56.
[203] *Ibid.*, p. 55.
[204] François Tosquelles, cité dans Jean-François Gomez, « Traces vivantes de Tosquelles et de quelques autres. Chronique à propos du camp de Septfonds, de la *Retirada*, et d'une paire d'espadrilles usées jusqu'à la corde », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 105, 2010, p. 126.
[205] Hugues Henri, « Francesc Tosquelles, père de la psychiatrie humaniste française » [En ligne], *Academia*, 2021, p. 7.
Vigouroux est lui-même de la famille du docteur Vigouroux, psychiatre ayant collaboré avec le célèbre neurologue Jean-Martin Charcot (1825-1893), notamment sur la question de l'électrothérapie. Surtout, il devient dans les années 1940 parent des Tosquelles, au mariage de Romain Vigouroux avec Carmina Uria y Alvarez, nièce de Hélène Tosquelles : ce même Romain Vigouroux a documenté de manière très riche le quotidien de l'hôpital et de la famille Tosquelles à travers de nombreuses photographies.
[206] Il existe d'ailleurs des décors de théâtre réalisés sur de grandes feuilles de papier kraft, datés de cette époque et conservés à la Maison des mémoires de Septfonds, dont la provenance est toujours discutée : certains défendent

un chanteur de l'Opéra de Barcelone et un violoniste de Radio Catalogne. Ils obtiennent l'autorisation de répéter au village, avec des instruments prêtés par le curé, puis jouent dans le camp contre cafés et tartines beurrées[207]. Un cordonnier, un tailleur, mais aussi les photographes Enrique et Salvador Salès installent leur atelier dans les baraques. De telles activités ne doivent pas faire oublier la réalité du quotidien, qui n'a que faire du statut des prisonniers, tandis que dans le cimetière du camp – l'un des rares en France réservé aux réfugiés espagnols morts pendant leur internement –, un peintre et un sculpteur sont enterrés parmi les quatre-vingt-une sépultures, morts de maladie. L'exercice de leur métier est essentiel à l'équilibre psychique des prisonniers, et si l'activité par le travail, l'ergothérapie, en est encore à ses balbutiements dans les hôpitaux psychiatriques, ses bienfaits s'observent déjà derrière les barbelés de Septfonds. Ainsi en 1939, le maire du village, Urbain Solomiac, passe commande à Ponti Musté pour le cent-cinquantième anniversaire de la Révolution française, de portraits de Danton, Robespierre, La Fayette [Doc. 15].

Ces figures cristallisent tout à fait l'idéal déchu de ces internés qui ont eux-mêmes raté leur propre révolution. On en retrouve d'autres évocations sur les murs d'une baraque de Saint-Sulpice-la-Pointe (Tarn), réalisée en 1943 par Boris Taslitzky (1911-2005) pour ses camarades et « à partir de [leurs] misères communes, [a]ffirmer [leur] certitude dans un avenir [qu'ils savaient leur][208] » [Doc. 16]. Taslitzky n'est pas Espagnol mais condamné à l'internement pour « des dessins de propagande communiste[209] » et c'est à ce point commun peut-être, ajouté à l'exécution réussie de ses fresques, qu'il doit d'ailleurs la curiosité de Tristan Tzara adressant, en septembre 1945, une lettre[210] au directeur des Musées nationaux, Jacques Jaujard (1895-1967). À ce dernier, acteur essentiel du combat pour la sauvegarde des collections d'art publiques et privées pendant l'Occupation[211], Tzara affirme qu'il s'occupera dès son retour à

l'idée qu'ils sont l'œuvre de Gert Heinrich Wollheim (1894-1974), interné entre 1939 et 1942, d'autres qu'ils ont été réalisés par la troupe Bouquet-Renard, active à Septfonds de 1930 à 1970.

[207] Les souvenirs de Miguel Jordana sont tirés du récit qu'il en donne dans le texte « L'odyssée Miguel Jordana » [En ligne], *Docplayer,* s.d.

[208] Boris Taslitzky, cité dans Jacky Tronel, « Les fresques de Boris Taslitzky au camp de Saint-Sulpice-la-Pointe » [En ligne], *Histoire pénitentiaire et Justice militaire*, 18 juillet 2010.

[209] Harry Bellet, « Boris Taslitzky, peintre des bouleversements du XX^{e} siècle, une exposition à voir à Roubaix » [En ligne], *Le Monde*, 28 avril 2022.

[210] Tristan Tzara, Lettre à Jacques Jaujard, 7 septembre 1945. Reproduit dans « Lot n°52 - Tristan TZARA (1896-1963). L.A.S., Saint-Alban… », catalogue de la vente « Bibliophilie, autographes, philatélie, affiches, scriptophilie et cartes postales », Rossini, 19 avril 2017, lot 52.
Cette lettre, comme le précise l'en-tête (« Saint-Alban (Lozère) chez le Dr Bonnafé »), est rédigée à l'occasion du séjour de Tzara à Saint-Alban.

[211] Parmi ses faits d'armes, la supervision de l'évacuation des collections du Prado, à Madrid, pendant la guerre d'Espagne : soixante-dix camions chargés d'œuvres sont alors dirigés dès 1936 vers le siège de la Société des Nations, à Genève. Celle-ci sert ensuite de modèle, pendant la Seconde Guerre mondiale, au protocole d'évacuation mis en place pour les collections des musées parisiens – dont le Louvre – et de quelques deux cents musées de province. Elles sont réparties à travers le territoire national, dans quatre-vingt-douze dépôts différents.

Toulouse du « transfert des fresques de Taslitzky ». Ces fresques sont aujourd'hui disparues, mais elles prouvent néanmoins l'intérêt de ces productions qui, certes, ne représentent pas directement les conditions de vie des prisonniers mais sont une manière de s'approprier le lieu de sa réclusion par-delà la figuration directe. Elles reflètent une aspiration commune à la liberté, à un retour au monde quel qu'en soit le chemin – symbolique par exemple chez un Clément Fraisse, patient de Saint-Alban, qui grave intégralement les parois lambrissées de sa cellule de personnages schématiques. Interné en 1925 à Saint-Alban, Fraisse est enfermé dans une cellule individuelle entre 1930 et 1931 à la suite de plusieurs tentatives d'évasion et de son comportement jugé dangereux. Pendant les deux années de son isolement, il entreprend de sculpter quelques cent quatre-vingt-un des panneaux qui recouvrent les murs qui le retiennent à l'aide d'une cuillère aiguisée – puis de l'anse de sa cruche qu'il affûte au sol quand on lui confisque sa cuillère. L'ensemble, de 3,30 par 1,70 mètres est aujourd'hui conservé à la Collection de l'Art Brut à Lausanne. À l'image des soldats de Forestier, les figures de Fraisse peuplent *son* monde et l'aident à combattre la solitude de l'enfermement.

Contre cette solitude enfin, contre l'isolement, la solidarité de certains milieux, parmi lesquels le surréalisme, se révèle essentielle. Paul Eluard se fait ainsi porte-parole des expériences saint-albanaises auprès du cercle parisien, de son gendre Gérard Vulliamy (1909-2005) ou de leur ami Tzara, par exemple. Eluard et ses camarades partagent avec les équipes de Saint-Alban et d'autres hôpitaux de sa constellation des convictions politiques proches, en plus d'un intérêt tout particulier pour « l'art des fous », qui amènent les uns et les autres à mobiliser leurs relations pour tisser à travers le pays un réseau d'entraide. Profitant de la mauvaise réputation des asiles, peuplés de ces « bêtes féroces » que personne n'ose approcher, ils les transforment en véritables refuges, précipitant la convergence de patients, d'intellectuels, d'artistes, de Résistants, de militants ou de Juifs entre leurs murs.

L'évacuation se fait avec l'aval du comte Franz Wolff-Metternich, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bonn et en charge du *Kunstschutz*, organisme allemand en charge de la préservation du patrimoine artistique pendant les conflits armés : Metternich partage avec Jaujard son inquiétude quant au devenir des œuvres spoliées, et privilégie sa sensibilité personnelle aux ordres reçus – du moins de manière cachée. En 1942 cependant Jaujard doit fuir Paris et se cacher en Lozère, dans une « ferme perdue aux plis du Mont Lozère » : André Chamson, « In Mémoriam : Jacques Jaujard », *Revue des Musées de France*, 1967. Cité dans *Causses et Cévennes. Revue du club cévénol*, 73e année, vol. 11, n° 3, 1968, p. 218.

Jaujard contribue largement à mettre en sûreté les collections du Louvre en dépit des injonctions de Vichy sous l'Occupation, et plusieurs collections privées. Il travaille d'ailleurs avec la résistante Rose Valland (1898-1980), attachée de conservation à la Galerie nationale du Jeu de Paume depuis 1932, qui y reste pour rendre compte à Jaujard des activités des Allemands qui, à l'époque, se servent du lieu pour entreposer les œuvres spoliées. Voir Jean-Claude Gélineau, « Aperçu sur le sort des œuvres d'art pendant la Seconde Guerre mondiale », *La Gazette des Amis de la Maison Fournaise*, vol. 2, n° 11, 2015, p. 4-5.

Chercher asile

Dans *L'Invention du lieu*, Christophe Boulanger donne pour titre à son essai « constellation de constellations[212] ». Si l'on reconnaît au milieu psychiatrique la dimension d'une « constellation-mère », on observe alors les institutions qui gravitent en son sein comme les satellites qui composent un paysage éclectique, où chacune se découvre un rôle à jouer. À l'arrachement, au déracinement provoqué par l'exil, répond le concept de « rhizome » développé par Deleuze et Guattari[213]. Les communautés médicales, hospitalières, plongent leurs racines dans les lieux qu'elles occupent et se constituent en un réseau, organique et dédié à l'entraide dont le besoin se fait cruellement ressentir au plus fort des exactions nazies. Ces structures rhizomiques, dénuées d'une hiérarchie quelconque et en permanente évolution, s'adaptent au conflit – par le transfert des prisonniers ou la transformation de leurs activités.

À l'instar de l'hôpital de Saint-Alban, « grande communauté d'étrangers venus de toute la Lozère, mais aussi de Montpellier ou de la région parisienne[214] », certains établissements psychiatriques voient en parallèle leurs équipes cultiver une attention croissante à une révolution qui se voudrait double, à la fois politique et poétique ; l'art devenant tout à fait le moyen d'« habiter poétiquement le monde[215] » alors qu'il est au plus mal. Le double engagement de la mouvance surréaliste à ce titre vaut aux membres du groupe la haine de l'Ennemi. De persécutés ils deviennent acteurs de leur propre sauvetage, et engagent des échanges fertiles avec le milieu médical – et à plus forte raison psychiatrique, à l'image d'André Breton le premier qui réalise, en 1916, son service militaire au centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier, où « pour [lui], le surréalisme va naître de cette confrontation à la guerre et à la folie[216] ». Les asiles deviennent autant de points de chute d'où peuvent se poursuivre les activités militantes et créatrices, essentiellement depuis le sud de la France encore en zone libre. Parmi les acteurs de ces réseaux réfugiés dans les établissements de soins, les surréalistes tiennent une place particulière, d'autant plus à Saint-Alban où leur présence marque durablement l'histoire de l'hôpital : Tosquelles n'écrit-il pas que c'est à Eluard, réfugié dans son service en 1943-1944, que l'on doit « le réveil de Saint-Alban[217] » ?

---

[212] *L'Invention du lieu…*, 2014, p. 81-89.
[213] Notamment dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.
[214] *L'Invention du lieu…*, 2014, p. 82.
[215] « […] poétiquement toujours / Sur terre habite l'homme […] » : Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable » (1823), cité dans « En bleu adorable » [En ligne], *Encyclopédie sur la mort*, 25 juin 2021.
[216] Marie Bonnafé, « Révolution surréaliste, révolution psychiatrique. *Changer de regard, un travail infini* », dans Bernadette Chevillon, *Lucien Bonnafé, psychiatre désaliéniste*, Paris, L'Harmattan, « Pratiques de la folie », 2005, p. 14.
[217] Dominique Mabin, Renée Mabin, « Art, folie et surréalisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole pendant la guerre de 1939-1945 » [En ligne], *Mélusine*, 2015.

« Demander l'asile c'est souhaiter être mis à l'abri du danger qui menace[218] », mais pour mieux comprendre ce à quoi travaillent les acteurs des réseaux de solidarité pendant la guerre, il faut d'abord entendre ce que sont vraiment l'asile, l'abri, le refuge. Les termes diffèrent mais le sens reste, ils sont la demeure qu'on rejoint, poussé par les conflits qui gagnent le territoire, et qui offre une protection directe, concrète à ceux qui fuient les nazis et Vichy. « La contenance d'un lieu de soin [est] salvatrice et structurante[219] », écrit Anne-Marie Dubois, directrice du Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, « pour ceux qui travers[ent] des épisodes pathologiques pendant lesquels leurs repères étaient mis à mal et le monde extérieur souvent ressenti comme un danger » d'abord, mais ces épisodes pathologiques tendent toutefois à se généraliser dans les populations touchées par les conflits globalisés. L'exil les précipite, la déterritorialisation aussi, et chez chacun le besoin d'un « chez-soi » se fait de plus en plus ressentir.

Ces *Maisons*, du nom de l'exposition organisée à Sainte-Anne du 19 novembre 2021 au 14 mai 2022, dessinent à l'horizon l'éventualité d'une accalmie et d'une parenthèse. Auguste Forestier, du fond du couloir de Saint-Alban où il installe son atelier, construit plusieurs maisonnettes qui, toutes, arborent des décors abondants, des détails minutieusement sculptés, têtes humaines ou animales, motifs végétaux, volutes ornementales – une fois même une coquille Saint-Jacques rappelant la présence des chemins de Compostelle qui traversent le village. Cette dernière, *La petite maison*, comme la *Maison aux deux têtes sculptées* ou une autre *Maison* de 1934 conservées au musée du LaM, à Villeneuve-d'Ascq, sont des représentations de ses « rêves d'habitation », pour reprendre l'expression d'Anne-Marie Dubois. Dans ce « monde où le ''joli'' […] a une véritable fonction réparatrice et structurante[220] », les détails foisonnants que reproduit Forestier évoquent tantôt la végétation environnante des massifs lozérien, le bestiaire quotidien des régions rurales ou les figures militaires qu'il sculpte aussi en parallèle. Cet environnement lui est familier, rassurant, ses maisons sont une manière de refuge, de se soigner aussi. Alphonse de Lamartine (1790-1869) s'interrogeait à ce propos en 1860 : « Objets inanimés avez-vous donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer[221] ? ». Alors qu'en 1942, Paul Balvet annonce que l'asile n'est « plus désormais qu'un corps sans âme[222] », les maisons que se construit Forestier semblent au

[218] Dubois, Pisteur, 2021, p. 7.
[219] *Ibid*., p. 6.
[220] *Ibid.*, p. 7.
[221] Alphonse de Lamartine, « Milly, ou la Terre natale », *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, chez l'auteur, 1860, p. 18.
[222] Balvet, 1942, p. 400.

contraire être différentes formes de la « maison-hôpital[223] », dont les fondations reposent sur l'expérience personnelle de l'enfermement de Forestier. À l'inverse, le travail de Daniel Havas (1910-1969), dit « Daniel Casanova d'York », interné à Perray Vaucluse en 1958 dans le service du docteur Bonnafé, baigne d'une « atmosphère sordide de camp de concentration ou de centre de regroupement » la maquette du « pavillon où il vit : locaux vétustes, matelas entassés à même le sol et contre les baignoires, sanitaires insuffisants[224] » [Doc. 17]

La maison peut aussi être partie d'un village, d'un « asile-village[225] ». Car la demeure est intime, individuelle, mais elle existe aussi dans le paysage par rapport aux autres qui l'entourent. Elle est l'élément d'une vie collective, en communauté, de la même manière que les asiles – les hôpitaux psychiatriques – composent un paysage dense à travers la France et, malgré leur éloignement, communiquent. Chaque établissement devient un des relais d'un réseau qui, à l'aube de la guerre, sort de sa torpeur et appuie sur les échanges entre les différentes équipes soignantes toute sa force d'action, pour offrir l'asile à qui de droit. Si le mouvement et le départ sont ardus, la destination des populations qui fuient les combats a bien évidemment son importance. Avec les lieux d'enfermement qui les reçoivent, « le chemin qui [y] mène, ou qui pourrait [y] mener[226] » est fondamental : semé d'embûches, il arrive toutefois qu'il aboutisse à des lieux « à l'abri de la folie du monde[227] ».

Du fait de quelques bonnes volontés, de nombreux hôpitaux psychiatriques sont ainsi devenu de véritables *asiles* pendant la guerre et le nombre de ceux qu'ils ont pu tenter de protéger révèle l'ampleur des réseaux qui s'organisent alors à travers la France. La géographie des transferts des patients laisse souvent transparaître celle de l'influence des médecins engagés en faveur d'une psychiatrie renouvelée, certes, mais qui relève plus largement d'un véritable humanisme qui dépasse la maladie et s'adresse à chacun. Aussi les hôpitaux qui servent de refuge aux persécutés de l'Occupation se retrouvent partout en France, souvent en des lieux reculés. À Sainte-Anne, les peintres Léon Schwarz-Abrys (1905-1990) et Jean-Michel Atlan (1913-1960) trouvent asile de 1943 à 1944, après avoir simulé la folie pendant qu'à sa sortie du camp de Beaune-la-Rolande, Abraham Zoltobroda (1905-1993) rejoint l'hôpital de Fleury-les-

[223] Dubois, Pisteur, 2021, p. 6.
[224] Joëlle Oury, *Daniel H. La modeste contribution d'un pâtissier à l'équilibre terrestre*, Paris, Hermann, « Hermann psychanalyse », 2012, p. 95. Casanova d'York passera ses derniers mois à Saint-Alban, transféré là-bas en 1969 grâce à l'intercession de Bonnafé, avant de s'y donner la mort le 19 mars 1970.
[225] Balvet, 1942, p. 401.
[226] Dubois, Pisteur, 2021, p. 8. À rebours, rappelons que Tosquelles peint les toits de Saint-Alban depuis la fenêtre de son propre logement : le « chemin vers la demeure » est ici celui qu'on regarde rétrospectivement, celui déjà parcouru.
[227] D'après « Saint-Alban, lieu d'hospitalité. Épisode 1/2 : un asile à l'abri de la folie du monde » [Émission de radio], *France Culture*, 23 novembre 2019.

Aubrais[228]. Châtenay-Malabry, en région parisienne, reçoit Jean Fautrier (1898-1964) en 1944, accueilli par le docteur Henri Le Savoureux (1881-1961), directeur et ami, organisateur du salon littéraire de Châtenay que le peintre fréquente assidument en compagnie de Vladimir Jankélévitch (1903-1985), Jean Paulhan (1884-1968) ou Marc Chagall (1887-1885), parmi beaucoup d'autres. Reclus dans la Tour Velléda, dans l'enceinte de l'institution, après avoir été sauvé de la Gestapo grâce à l'intervention de Paulhan, Fautrier sait qu'à quelques mètres, de l'autre côté de l'enceinte de l'hôpital, les Résistants sont torturés ou assassinés par les Allemands. La série des *Otages* qu'il entame à cette époque rend compte de ce traumatisme et « Les têtes [des *Otages*] sont bien là, en effet, mais elles sont comme mélangées à la terre », à la manière d'un « magma de pâte », écrit le critique d'art Michel Ragon[229]. On n'y distingue plus tout à fait l'organique du minéral, le corps de la terre, le sang de la boue et ce malgré le fond d'un bleu clair, azuréen et aquatique à la fois – on s'y envole ou on s'y noie, mais on s'échappe d'une manière ou d'une autre [Doc. 18]. Dans le Sud, à Saint-Simon près de Toulouse et à Rodez comme à Saint-Alban, les « indésirables » qui ont échappé aux camps de concentration trouvent aussi l'hébergement.

Les Juifs sont les premiers à chercher cet asile. À l'Hôpital Henri-Rousselle, à Paris, Denise Aimé (1902-1996) se cache après avoir simulé la folie[230], et Robert Sigaléa[231] (1915-2007), reste quatre mois à l'asile de Montredon près du Puy-en-Velay. Bien entendu, quelques épisodes contredisent l'idée d'un soutien universel de la part des équipes soignantes, et Michel Caire, historien de la psychiatrie, évoque le cas d'un homme de trente-cinq ans dont les dossiers médicaux de Sainte-Anne affirment qu'il y est entré, hospitalisé d'office, le 27 mai 1942, pour en sortir le 13 juillet 1943 et être déporté le 18 juillet depuis Drancy jusqu'à Auschwitz. Sa réintégration directe à Drancy après son hospitalisation rompt ainsi la traditionnelle vision de l'asile comme « refuge inviolable qui avait sauvé les Juifs de la déportation[232] ». Pour autant le « jeu » des identités fictives a largement prouvé son efficacité, conjuguant au talent des faussaires – Hans Bellmer (1902-1975) lui-même s'y est essayé à Castres, où il « dessin[e] des cachets pour de fausses pièces d'identité ; il imit[e] même les imperceptibles défauts de la

[228] Isabelle von Bueltzingsloewen (dir.), Benoît Verny (dir.), *Interné d'office… Du camp de Beaune-la-Rolande à l'hôpital psychiatrique de Fleury-les-Aubrais. Les cahiers d'Abraham Zoltobroda*, Orléans, Éditions du CERCIL, « Etudes historiques », 2007.
[229] « *Les Otages* de Jean Fautrier », dans l'émission « L'art et les hommes », *RTF*, 4 février 1962.
[230] Denise Aimé, *Relais des errants*, Paris, Desclée de Brouwer, 1945.
[231] Robert Sigaléa, *De Bucarest à Siaugues ou le chemin des écoliers et les sentiers de la peur*, Félines, Éditions du Fayet, 2003.
[232] Michel Caire, « L'hospitalisation des Juifs en psychiatrie sous Vichy dans le département de la Seine », *Histoire des Sciences Médicales*, vol. 52, n° 4, 2008, p. 349.

matrice originale ou en caoutchouc[233] » – l'humanisme des médecins. Les relations sur lesquelles reposent leurs échanges plongent souvent leurs racines dans l'entre-deux-guerres, alors que les uns défendent déjà les Républicains espagnols, n'hésitant pas à se rendre sur le front (comme Joseph Ducuing (1885-1963), Maurice Dide ou Gaston Ferdière[234]), et que d'autres cultivent un goût commun pour la pratique artistique qui les réunit dans des clubs épars, à l'instar du groupe du Tortoni, à Toulouse.

Si l'aventure de celui-ci, également appelé « Trapèze volant », ne dure que quelques mois, secouée par les divergences d'intérêt qui achèvent de séparer ses participants, elle suffit néanmoins à installer ses membres dans le paysage artistique de l'époque, et Lucien Bonnafé sur les terres surréalistes à Paris, auprès d'Eluard notamment dont il devient l'ami. C'est cette même amitié qui explique la venue du poète en 1943 à Saint-Alban, alors en quête d'un refuge. Dans ce milieu relativement clos, les noms circulent comme les idées et bientôt Jean Dubuffet, sillonnant la France en quête de l'Art Brut, se présente à son tour aux portes de l'asile lozérien, à l'été 1945. Il y est envoyé par Gaston Ferdière, à qui il confie avoir découvert les œuvres de Forestier dans l'appartement d'Eluard [Doc. 19] mais Bonnafé n'est cependant plus là pour le recevoir. Il a quitté la Lozère en juin 1944 après avoir été nommé « résident du Comité national des médecins français » à Lyon, où il retrouve Paul Balvet, son prédécesseur, installé depuis un an à l'hôpital psychiatrique du Vinatier, à Bron. De là ce dernier agit comme relais pour la diffusion d'éditions clandestines, en partie imprimées à Saint-Flour, petit village voisin de Saint-Alban où est installé René Amarger (1914-1992), l'imprimeur accompagné de l'agent de liaison de la Résistance Gaston Baissette (1901-1977), d'Eluard et des médecins encore sur place. Parmi ses collègues lyonnais, quelques-uns manifestent aussi une solidarité salvatrice à l'égard des réfugiés, comme en 1942, lorsque la Résistante Berty Albrecht (1893-1943), figure du réseau Combat, simule la folie pour être internée à Bron en novembre, avec l'aide du personnel des lieux.

[233] Jean Brun, cité dans Didier Foucault, « 1940-1945. Une diaspora en quête de refuge », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 43, automne 2015, p. 49.

[234] Ce dernier raconte avoir été envoyé en Espagne, sur le front républicain, pour évaluer les besoins des troupes : il est alors accompagné de Julian de Ajuriaguerra (1911-1993), psychanalyste espagnol très proche du cercle saint-albanais, et de Théodore Fraenkel (1896-1964), qui joue plus tard un rôle de premier ordre entre les dadaïstes et les surréalistes. C'est d'ailleurs lui qui présente à Ferdière Robert Desnos, chez qui il se rend tous les samedis à partir de la fin des années 1930. Voir Laurent Danchin, Gaston Ferdière, « Le Cabinet du Docteur Ferdière. 2/5 : Les amitiés littéraires (André Breton, René Crevel, Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Robert Desnos, Antonin Artaud) », dans « Les chemins de la connaissance » [Émission de radio], *France Culture*, 14 janvier 1986.

De l'intérêt des « Mauvaises fréquentations »

Le concours de circonstances qui voit affluer ces personnages essentiels dans un établissement reclus d'un des départements les plus pauvres de France a de quoi surprendre. Que cela ait pu se produire en ces lieux relève de la volonté commune des acteurs de l'hôpital, de l'éthique qu'ils partagent à l'égard de la psychiatrie qu'ils imaginent ensemble, mais aussi du lieu particulier dans lequel l'aventure a pris racine. L'asile, en l'occurrence, est pour Michel Foucault une hétérotopie, c'est-à-dire une « utopie située » qui rend possible des rapprochements autrement difficiles, si ce n'est impossibles. Et la convergence d'un Républicain espagnol, d'un médecin communiste et d'un autre pétainiste, d'un poète surréaliste, parmi tant d'autres individualités différentes, vers Saint-Alban, semble d'autant plus improbable qu'elle est, dans les faits, couronnée de succès. Réalisée en Lozère, elle laisse une empreinte durable dans le paysage politique, artistique et psychiatrique français – et au-delà encore.

Foucault, qui théorise aussi en 1967 l'importance des mouvements, alors que « la grande hantise qui a obsédé le XIX^e^ siècle a été, on le sait, l'histoire des thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle[235] […] » évoque encore l'évolution de la notion d'espace, du Moyen-Âge à l'après-Galilée et jusqu'à l'époque contemporaine instituant « l'emplacement défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ». Ce faisant, il établit que les réseaux qui viennent en aide aux victimes de la guerre reposent sur ces relations de *voisinage* que les hôpitaux psychiatriques ont justement mises en action pour organiser l'accueil des « indésirables ». « L'espace de nos passions détie[nt] en [lui-même] des qualités qui sont comme intrinsèques ; […] c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes[236] », comme l'est le château de Saint-Alban perché sur la Margeride. Pour lui l'hétérotopie est un lieu « hors de tous les lieux bien qu'effectivement localisable » qui « suspen[d], neutralis[e] ou invers[e][237] » ses rapports avec les autres emplacements, elle est d'une manière le négatif de la société et le pendant géographique de l'utopie, transposée dans une perspective historique depuis le XIX^e^ siècle. « L'utopie est […] moins un modèle de paradis à venir qu'un miroir tendu à la société qui l'a produite[238] », affirme Laëtitia Riss, elle n'est plus seulement l'apanage des « maîtres rêveurs » auxquels Miguel Abensour consacre un des quatre tomes de ses

[235] Michel Foucault, « Des espaces autres. Hétérotopies. Conférence au Cercle d'études architecturales » (1967), *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 12.
[236] *Ibid.*, p. 12.
[237] *Ibid.*, p. 12.
[238] Laëtitia Riss, « Utopier le présent : le rêve historique des utopies », *Mouvements*, vol. 4, n° 108, 2021, p. 30.

Utopiques[239] mais bien le moyen de « transformer le réel en idéal[240] ». À Saint-Alban, ce qui se joue relève de l'action plus que du rêve – bien que les deux n'y soient jamais trop éloignés – et les utopistes qui y exercent comptent eux aussi « parmi ceux qui s'essaient à affronter l'obscurité du présent, en vue de congédier son *fatum* et de permettre à ceux qui l'habitent de trouver la force de s'y repérer[241] ». L'utopie, « fleur absolument et simplement présente » selon André Breton[242], a pour tâche « d'arracher les sociétés à leur immuabilité[243] ». Elle se fonde « sur l'idée de la critique de l'ordre existant et, plus généralement, sur le postulat pratique de la critique de la domination[244] » ; cette même domination qu'exercent sur leurs prisonniers les hétérotopies de Foucault. Aujourd'hui ces dernières sont essentiellement dites « de déviation », à l'instar des cliniques psychiatriques et des prisons qui accueillent « les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée », mais elles restent caractérisées comme les autres par « un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables ». Cette pénétrabilité, une perméabilité même, est ce qui permet au-delà de l'enfermement, l'échange avec l'extérieur, la construction d'un dialogue avec les autres institutions – voire les autres *espaces*.

Dans le Sud-Ouest, autour de Toulouse et entre 1939 et la fin des années 1940, ces espaces constituent « une place nodale dans la cosmographie imaginaire des surréalistes[245] ». La tendance se dessine au lendemain de l'exode de mai-juin 1940, jetant sur les routes René Magritte (1898-1967), Raoul Ubac (1910-1985) ou Louis Scutenaire (1905-1987), tous trois membres du surréalisme belge qui se réfugient un temps à Carcassonne, auprès de Joë Bousquet. Magritte y reste jusqu'à la fin du mois d'août et y « combat son ennui et ses craintes pour l'avenir en croquant sur des carnets des projets de tableaux[246] ». *Le Retour*, réalisé en 1940 pendant son séjour audois, met en scène une colombe planant dans un ciel sombre, tandis que sa silhouette y découpe une fenêtre sur des cieux plus cléments, où flottent quelques nuages comme le rappel d'un passé – ou la promesse d'un futur – plus heureux [Doc. 20]. Magritte est bientôt rejoint par Henri Goetz (1909-1989) et Christine Boumeester (1904-1971), un couple de peintres arrivant de Paris, avec Remedios Varo qu'ils conduisent d'abord « à Perpignan,

[239] Miguel Abensour, *Utopiques. 1. Le procès des maîtres rêveurs*, s.l., Les Éditions de la Nuit, 2011.
[240] Bronisław Backzo, « Lumières et Utopie : problèmes de recherches », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 2, mars-avril 1971, p. 359.
[241] *Ibid.*, p. 32.
[242] André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 187.
[243] *Ibid.*, p. 33.
[244] Federico Tarragoni, « Topiques du possible : l'utopie chez Miguel Abensour. Miguel ABENSOUR, Utopiques (2010-2013) », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 12, 2015, p. 4.
[245] Foucault (D.), 2015, p. 51.
[246] *Ibid.*, p. 46.

pour la confier au groupe surréaliste chez Robert Rius, le poète[247]. » Louis Aragon est également de passage à Carcassonne entre septembre et novembre 1940 alors qu'il se trouve à la tête du Comité national des écrivains (CNE) de la zone Sud, et y retrouve « son émissaire » Georges Sadoul présent quelques mois plus tard à Saint-Alban[248]. Pour autant, et

> « de toute cette constellation d'écrivains et d'artistes ayant eu, à un moment ou à un autre, partie liée avec le surréalisme et ayant été poussés par les aléas de la guerre vers le Midi toulousain, c'est sans doute Hans Bellmer qui s'est le plus profondément ancré dans la région[249]. »

Bellmer arrive dans le Sud après l'armistice de 1940, à sa libération du camp des Milles où il avait été enfermé dès la déclaration de guerre. Il s'installe à Castres, chez l'ancien garde des Milles Camille Canonge (1908-1982), puis trouve rapidement ses marques dans les environs avant de parcourir la région après la Libération, rendant visite à des amis à Revel, à Saint-Ferréol ou encore à Mazamet. Curieusement, malgré leur relative proximité géographique, Bellmer ne rencontre le docteur Ferdière qu'à la Libération, alors que celui-ci a ouvert un cabinet à Paris où il soigne à plusieurs reprises le peintre et sa compagne, Unica Zürn (1916-1970)[250]. Ferdière est avant tout proche de Robert Desnos et d'André Breton depuis ses années d'internat à Sainte-Anne, à l'époque où il assiste à plusieurs réunions du groupe constitué autour de ce dernier. Il lui rend d'ailleurs régulièrement visite et découvre chez lui des objets provenant de la collection du docteur Auguste Marie (1864-1935), qui travaillait à l'asile de Villejuif. C'est également à ce moment qu'il fait la connaissance d'autres membres du groupe, dont Dalí, mais son amitié avec Desnos lui vaut surtout l'adresse, par ce dernier, d'Antonin Artaud alors interné à Neuilly-sur-Marne au début de la guerre[251]. Desnos, comme Crevel ou encore Aragon

---

[247] Ce dernier met effectivement à disposition de plusieurs artistes et poètes gravitant autour du surréalisme la maison de ses parents : parmi eux Remedios Varo donc, mais aussi Oscar Domínguez ou Jacques Hérold (1910-1987) : *Ibid.*, p. 46.

[248] Mabin, Mabin, 2015.

[249] Foucault (D.), 2015, p. 49.

[250] Il soigne les deux, d'abord Bellmer, pour alcoolisme et dépression, puis Zurn dans les années 1960, alors qu'il a quitté Rodez et s'est installé dans le privé à Paris. La plupart des correspondances qui restent de leurs échanges sont datés de 1964 à 1970, entamées après qu'il l'ait rencontrée en 1963 : « j'appris à reconnaître en elle une grande malade […] et je la fis rentrer à Sainte-Anne ». Mais Zurn se suicide, malgré ses efforts, en 1970. Voir *Les Mauvaises fréquentations. Mémoires d'un psychiatre*, Paris, Éditions Jean-Claude Simoën, 1978, p. 258 ; ou Hans Bellmer, Unica Zürn, *Lettres au docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1994.

[251] Un billet non daté de Desnos et adressé à Ferdière est reproduit dans l'autobiographie de ce dernier (Ferdière, 1978, p. XIV) :

> "Mon cher Ferdière,

s'inquiètent du sort de leur camarade et de la menace des restrictions alimentaires à l'approche de la guerre. Ils cherchent alors à le faire évacuer vers la zone libre et le 11 février 1943, Artaud arrive donc à l'hôpital ruthénois de Paraire[252], dirigé par Ferdière. Celui-ci y est en poste depuis quelques mois et a déjà su tisser des liens avec ses homologues de la région. Le 1er janvier de la même année, les couples Bonnafé et Tosquelles exécutent d'ailleurs avec lui un cadavre-exquis, au dos duquel signe également Frédéric Delanglade tout juste arrivé de Marseille pour échapper aux autorités [Doc. 21].

Hors du cercle surréaliste, d'autres réseaux d'entraide existent encore, qui ne sont pas toujours liés à la Seconde Guerre mondiale. Quelques années auparavant, le dénuement dans lequel se trouvent les Républicains espagnols à leur arrivée en France suscite aussi la générosité de leurs compatriotes déjà installés dans le pays. Picasso, installé à Paris depuis 1901, est sans doute le plus actif – et le plus célèbre – de ces bienfaiteurs. Après avoir fait libérer ses neveux d'Argelès-sur-Mer en 1939, Javier (1921-2000) et José Fin Vilató (1916-1969), il aide également le peintre Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) en intervenant directement auprès du ministère de l'Intérieur. Il encourage ses compatriotes à faire de même : « Si vous connaissez des Espagnols qui se trouvent en camp de concentration – peintres ou sculpteurs – et qui valent la peine, n'hésitez pas à nous les envoyer avec leurs adresses respectives[253] », écrit-il au musicien José Soler Casabón (1884-1964), réfugié à Toulouse.

Au contraire de *Mauvaises fréquentations* donc, les amitiés et les rapports dûment entretenus par quelques médecins avisés et autant de surréalistes curieux de la médecine, sont à l'origine de mouvements démultipliés pendant la guerre, à la fois mouvements physiques et mouvements d'idées. Dans ces rencontres se manifestent les leçons, nombreuses, que

> J'ai vu le très aimable M. Poher qui a promis de s'occuper de ce pauvre A[rtaud] ! Je pense qu'il pourra faire le nécessaire pour le transférer de l'asile de V[ille]-E[vrard] dans le vôtre. Je me réjouis que ce malheureux trouve, dans votre compagnie, sinon la guérison (elle me paraît improbable) du moins le pain et la tranquillité."

[252] Là, il trouve le soutien de Ferdière qui parvient à le convaincre de poursuivre sa pratique artistique et littéraire : pendant son internement, Artaud produit ainsi quelques dessins et une adaptation d'un roman de Lewis Carroll, qui fait suite aux *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* (1865) : *De l'autre côté du miroir* (1871). Dans cette nouvelle histoire, Alice rêve qu'elle traverse son miroir et se retrouve dans un monde inversé, où plus rien n'a de sens, où le langage, d'ailleurs, est mis à mal en tant qu'élément récurrent de l'intrigue : l'auteur y joue largement avec la polysémie, les quiproquos ou autres détournements ; et l'intérêt accordé par Ferdière à cette question du langage ne semble ni étrangère à son intérêt pour le surréalisme, ni à celui que la psychiatrie accorde à la parole. Artaud, quoi qu'il en soit, intitule son texte *L'Arve et l'aume ; tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll* (1945).

[253] Voir notamment l'exposition « Picasso et l'exil : une histoire de l'art espagnol en résistance » (15 mars-25 août 2019, les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse) et le catalogue *Guernica* (Paris, Musée national Picasso-Paris/Gallimard, 2018).

Tosquelles encourage justement à tirer de tout conflit armé, et il ne reste alors plus qu'à organiser la « résistance à l'inhumain[254] », à l'échelle de la société comme à celle de l'individu.

3. Rester

À la fuite, à l'entrée en exil et à l'enfermement succède l'attente, une parenthèse suspendue aux aléas de la guerre, hors des murs de l'asile. La vie à l'hôpital est une vie *à part*, isolée, dans un espace restreint et une temporalité qui lui est propre. Michel Foucault parle d'hétérochronie, de lieux dans lesquels le temps s'écoule différemment. L'hétérochronie, écrit-il, « se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel[255]. » Dans un asile, au cœur de la Seconde Guerre mondiale, cette réalité prend d'autant plus de sens puisque derrière les murs le quotidien s'organise pour lutter contre les incursions terribles de la guerre, alors qu'affluent ponctuellement réfugiés et blessés. Pour ceux qui restent reclus, l'enfermement est une période d'attente, celle de la fin des combats ou de la simple sortie. C'est un moment qui impose de se réconcilier avec l'échelle ordinaire de l'existence, celle du jour-même, auquel on tâche de survivre en redécouvrant son environnement – ou en l'explorant.

Découvrir le monde, les pieds nus : la méthode hypocritique

À l'exploration, Tosquelles a donné un outil inédit qu'il a baptisé la méthode hypocritique. Elle est l'approche du monde par la plante des pieds, comme rappel de la toute première sensation du bébé dont la mère caresse la voûte plantaire. La méthode renvoie à une manière d'enraciner la pensée, de l'ancrer dans le sol par ce qui, chez l'Homme, l'y rattache directement, le pied. Pour Tosquelles qui a si souvent insisté sur l'importance de la géographie – physique, humaine, sociale, etc. –, la marche à pied ou encore le droit au vagabondage sont des droits fondamentaux de l'être humain :

> « Quand on se promène de par le monde, ce qui compte ce n'est pas la tête, mais les pieds ! Il faut savoir où on met les pieds. Ce sont eux les grands lecteurs de la carte du monde, de la géographie. Ce n'est pas sur la tête que tu marches ! Les pieds sont le lieu de ce qui deviendra le tonus. Voilà pourquoi toute mère commence par faire des chatouilles aux pieds. Il s'agit de tenir debout, de faire

[254] Lucien Bonnafé, « Sur la résistance de fond. Un modèle : Georges Canguilhem » (1995), *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 29, 1996, p. 172.
[255] Foucault (M.), 2004, p. 47.

> une distribution du tonus pour aller quelque part. Mais c'est avec les pieds que tu y vas, pas avec la tête[256] ! »

Ces « *refuseurs* […] qui refusent de se mettre des chaussures aux pieds[257] » découvrent ce qui les entoure bien au-delà des premiers pas de leurs jeunes années. Balvet lui-même, exerçant à Lyon avant d'arriver en Lozère, « marchait pieds nus avec la tête pleine de Proust et de l'avion de son frère en train de tomber, tout en ramassant des fleurs[258] » et les photographies de Tosquelles pieds nus sont légion[259]. Selon Georges Bataille (1897-1962) il y a pour le pied, et plus précisément le gros orteil en ce qui le concerne, une aversion qui n'est pas justifiée puisqu'il est « la partie la plus *humaine* du corps humain » :

> « La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordre à l'idéal et de l'idéal à l'ordre, rage qu'il est facile de passer sur un organe aussi bas qu'un pied. On conçoit qu'un orteil, toujours plus ou moins taré et humiliant soit analogue, psychologiquement, à la chute brutale d'un homme, ce qui revient à dire à la mort[260]. »

Le pied est ce qui ancre l'Homme au sol, ce qui l'empêche de trop s'élever et c'est parce que l'orteil est peut-être la partie la moins esthétique de ce poids dont on ne peut se défaire, qui rappelle à l'être humain sa condition, qu'on le rejette ainsi. Pourtant il est en même temps essentiel parce qu'il est ce rappel constant de notre place, de ce qu'on lui doit à lui et à la terre. Aussi, « avoir les pieds sur terre », c'est être raisonné, raisonnable. La plante des pieds redouble la métaphore qu'emploie Bataille quand il explique qu'un « homme n'est pas tellement différent d'une plante[261] ». Pour illustrer ses propos, il décide d'accompagner le texte de photographies tirées de la série de Jacques-André Boiffard (1902-1961), sur des photographies d'orteils. À l'instar de l'altérité au centre des recherches saint-albanaises, c'est le choix d'une

[256] Tosquelles, 1991, p. 76.
[257] Jean Dubuffet, dans l'émission « Clés du regard », *Radio Télévision Suisse*, 25 février 1976. Cité dans Valérie Rousseau, « L'existence esthétique d'Auguste Forestier », dans Guerra, Masó, 2021, p. 177.
[258] Lucien Bonnafé, Georges Daumézon, « La Résistance : Saint-Alban. Entretien avec François Tosquelles », *Recherches*, n° 17, 1975, p. 80-95. Cité dans Masó, 2021, p. 281.
[259] Il en a même tiré une série de trois photomontages, probablement réalisés avec Jacques Matarasso à l'occasion de son séjour à Saint-Alban. C'était déjà ce dernier qui produisait les photogrammes du Trapèze volant, quelques années plus tôt. Ici, les trois petits polaroïds intitulés « la méthode hypocritique » représentent les pieds de Tosquelles en gros plan, où apparaissent en surimpression une autre personne, sans doute Hélène, son épouse.
[260] Georges Bataille, « Le Gros orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 297-302.
[261] Georges Bataille, « La ''vieille taupe'' et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970-1988, p. 98.

esthétique *autre* que fait le photographe, quelques mois après son exclusion du groupe d'André Breton[262] [Doc. 22].

Cette conscience du rapport à la terre et au pied, certains malades la conservent mieux que d'autres, et les tentatives d'évasion restent nombreuses. À Saint-Alban, Forestier, qui est interné après de multiples fugues dans son enfance, continue de s'échapper de temps à autre de l'hôpital, à l'instar de Fraisse – avant son isolement dans la cellule dont il orne les parois lambrissées. Ceux qu'on appelle les « fous vagabonds » constituent presque un « genre », ils sont de ceux qui ne tiennent pas en place et parcourent des distances parfois considérables à pied – un autre pensionnaire de Saint-Alban, non identifié, marche quotidiennement jusqu'à Mende, à une quarantaine de kilomètres de l'hôpital, pour récupérer des pots de peinture, des clous et d'autres matériaux afin de réaliser des œuvres une fois revenu à l'hôpital[263]. Plutôt que d'intervenir en défaveur de cette pratique, les médecins encouragent là-bas ce que Jean Oury appelle le « droit au vagabondage », comme l'un des droits essentiels de l'être humain. L'errance a ses bienfaits, elle peut être inspiratrice malgré le poids des mots. Marcher vaut créer, affirme Thierry Davila[264], qui ne peut que mieux rappeler la démarche d'Hilarion Tissot, fondateur de l'asile de Saint-Alban qui, « accoutré d'un habit d'ermite et marchant pieds nus[265] », crée plusieurs établissements de soins en suivant son parcours. L'égarement est parfois un heureux accident, un retour à soi-même, une sensation de liberté loin de toute inquiétude mais qui ne doit pourtant pas faire totalement oublier ce que la désorientation peut avoir d'anxiogène. *Les Tourmentes*, du réalisateur belge Pierre-Yves Vandeweerd[266], est une ode à ces égarés – tels que les appelle aussi Jean Oury[267] – qui, filmés marchant en rond dans l'enceinte du cimetière de l'hôpital, semblent bel et bien tourmentés. Aussi l'accompagnement peut se montrer nécessaire, et les sorties organisées dans l'hôpital sont nombreuses après la guerre, pendant laquelle la proximité du maquis voisin empêche assez logiquement toute sortie

[262] Exclu du groupe en novembre 1928, Boiffard est parmi les cosignataires du pamphlet *Un cadavre* (1930), à charge contre André Breton. Énième preuve des liens étroits qui unissent le surréalisme au milieu médical, Boiffard abandonne ensuite toute pratique artistique à l'orée des années 1930 pour se consacrer à une carrière de radiologue.
[263] D'après « Profils perdus. Saint-Alban-sur-Limagnole en Lozère : L'esprit d'un lieu » [Émission de radio], *France Culture*, 21-28 septembre 1989.
[264] Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2007.
[265] Corentin Cousson, *Un promoteur de la renaissance hospitalière et religieuse au XIXe siècle. Paul de Magallon d'Argens, Capitaine de la Grande Armée (1784-1859)*, Lyon, éd. Emmanuel Vitte, 1959, p. 162. Cité dans Elsie Le Coguic, *L'activité intellectuelle et artistique au sein de l'établissement psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole de 1914 à 1970*, mémoire de Master, Histoire de l'art contemporain, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011, p. 9.
[266] Pierre-Yves Vandeweerd, *Les Tourmentes*, Belgique, Zeugma Films, 2013, 77 minutes.
[267] « N'avons-nous pas le devoir de rendre ''habitables'' ces lieux désertiques dans lesquels se sont égarés, souvent à jamais, ceux que nous nommons psychotiques ? » : Jean Oury, « Psychothérapie institutionnelle : transfert et espace du dire », *L'information psychiatrique*, n° 59, 3, 1983, p. 423.

en groupe. Pour autant les déambulations en solitaire restent recommandées car se laisser aller, c'est laisser son corps autant que ses pensées, c'est partir à la dérive que Guy Debord (1931-1994) a théorisée[268], faisant la part belle au hasard dans le passage d'un espace à un autre. L'individu doit se réapproprier son propre activisme à l'égard de son quotidien, chercher la rencontre et s'extraire de « l'urbanisme aliénant » construit par la société capitaliste. Il ne doit plus suivre les chemins tout tracés mais s'extraire de leur conformisme. Il doit aussi chercher à fuir la conception capitaliste du temps, un temps « suspendu », imposé par l'enfermement, cette fois, dans la « société du spectacle[269] ». En cela la démarche de l'Internationale situationniste que Debord fonde en 1957[270] est une « radicalisation de la démarche surréaliste[271] » qui vante les mérites de la flânerie, alors que les membres du groupe font de Paris « un berceau de surprises et de rencontres relevant du quotidien[272] » métamorphosant le promeneur en « être passif, contemplatif », dont l'action « peut ainsi être comprise comme métaphore de l'acte d'écriture automatique ». Les membres de Dada aussi ont proposé des excursions dans la capitale, dans des lieux volontairement sans intérêt. Le 14 avril 1921, par exemple, la première de ces visites proposées est organisée autour de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, à laquelle se joignent plusieurs membres du groupe, dont Aragon, Breton, Eluard ou Tzara.

Le promeneur – le « dériveur » – doit d'abord comprendre la géographie des lieux qui l'enserrent, de la ville plus précisément dit Debord, quand il nomme la psychogéographie. Celle-ci est la clé de lecture des espaces distincts de la ville, elle « se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus[273]. » En somme, elle aide à comprendre comment les infrastructures ou simplement l'organisation de l'aire urbaine imprègnent le quotidien de ceux qui vivent parmi elles. Mais n'a-t-on pas parlé d'un « asile-village » ? D'une psychiatrie « dans la cité[274] » ? Par le souhait qu'ils ont d'abattre les murs et

[268] Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n° 9, 1956.
[269] Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
[270] Le groupe réunit les défenseurs d'une révolution qui veut agir dans les domaines tant culturels que politiques. Le capitalisme est l'une de leurs premières cibles, mais ne doit pas faire oublier que dans ses jeunes années, le groupe a aussi vocation à dépasser les avant-gardes artistiques du premier XX^{e} siècle – dadaïsme, surréalisme et lettrisme par exemple. Autour de l'édition d'une revue, *Internationale situationniste* et d'actions diverses, dont une participation essentielle aux événements de mai 68, se réunissent notamment Michèle Bernstein (née en 1932), Guy Debord, Jacqueline de Jong (1939-2024), Asger Jorn (1914-1973), Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964) ou encore Raoul Vaneigem (né en 1934), tandis que l'I.S. compte des branches dans pas moins de neuf pays (Algérie, Allemagne, États-Unis, Royaume-Uni, Belgique, France, Italie, Pays-Bas et la région scandinave).
[271] Frédérique Davreux-Hébert, « La dérive, radicalisation de la promenade surréaliste » [En ligne], *Ex_situ*, 30 août 2021.
[272] *Ibid.*
[273] Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine » *Les lèvres nues*, n° 6, 1955.
[274] D'après Serge Gauthier, Bernard Durand, Vassilis Kapsambelis, *et al.*, *Philippe Paumelle, un psychiatre dans la cité. La force du soin*, Arcueil, John Libbey Eurotext, 2021.

les frontières entre l'hôpital et la ville pour réintégrer le soin à la vie collective, à la communauté des hommes, les médecins de Saint-Alban rapprochent la géographie de leur établissement de celle de Debord. Les deux fonctionnent d'ailleurs par quartiers, et alors que Debord parle de l'apparence négligée de certains d'entre eux qui, en ville, serait le moyen de séparer les quartiers cossus des plus pauvres, pour que « les rues élégantes donnent un sentiment de satisfaction », les « quartiers d'agités » font aussi office de quartiers « mal famés » que les tenants d'une psychiatrie humanisée tentent d'abolir.

Résister

Plus accueillant donc plus ouvert, l'hôpital devient un paysage dans lequel on apprend à vivre reclus, assez épargné des horreurs extérieures, où on réinvente son quotidien et on se l'approprie. C'est un premier acte de résistance à l'inhumain, à l'emprisonnement et une ouverture vers le monde qui se dessine. À défaut de pouvoir s'en échapper, parcourir le lieu de sa réclusion devient l'occasion de se familiariser avec lui. Dans cet espace clos, restreint, se *concentrent* les recherches de chacun, des pensionnaires-créateurs comme des médecins et des visiteurs – artistes, poètes, intellectuels. Dans ce maëlstrom d'influences et de pratiques, la pensée s'enrichit et la révolte couve. Le cœur de l'hôpital bat dans la poitrine de ceux qui préparent la révolution, marxistes, communistes ou Résistants – au fascisme et à l'inhumain, n'en déplaise à Balvet qui parle en 1942 d'un hôpital devenu « coquille vide[275] ».

Entre les murs, la résistance intellectuelle est plus active que jamais, ses acteurs se réunissent sous l'étendard de la « Société du Gévaudan ». La bête éponyme n'est plus le spectre d'un loup dressé à tuer, dont le refuge aurait d'ailleurs été le château de Saint-Alban, mais le visage d'une nouvelle psychiatrie vent debout contre le conservatisme d'une pensée dépassée. Cette société, dont le nom emprunte volontairement à la phraséologie des sociétés secrètes et savantes mais qui confine ici à la dérision, à l'ironie de ses membres qui se réunissent autour d'un repas ou dans les combles du château, est fondée en 1942 par Paul Balvet, Lucien Bonnafé, André Chaurand et François Tosquelles. Deux internes de l'hôpital, Marius Rivoire (1918-1988) et André Clément (1914-1978), les rejoignent à leur nomination respective, entre janvier et avril 1943. Cette société, affirme Bonnafé, est une « forme de direction collective de l'hôpital » créée pour faire « la critique de tout ce qui n'était plus acceptable dans ce milieu [de la psychiatrie, ndla][276] ». L'échange devient matière à expérience, entre les disciplines d'abord,

[275] Balvet, 1942, p. 400.
[276] Sidobre, 1999, p. 84.

et tandis que les médecins étudient le cas d'une patiente, « M^lle C. », Eluard et Canguilhem se penchent tour à tour sur le même dossier, mêlant aux observations médicales un regard poétique et philosophique [Doc. 23]. Au dossier médical de la patiente s'ajoutent donc les « Considérations philosophiques » de Canguilhem observant son « besoin permanent d'authenticité, de responsabilité de soi, de transparence de soi à soi » et concluant que « Au fond le problème de Mme C. c'est celui de l'existence de Dieu ». Eluard, de son côté, s'appuie sur son propre poème, « Le Monde est nul », pour affirmer que « Le monde est pour Mme C. totalement disqualifié. […] En résumé, remarquable expérience vécue de ''néantisation[277]'' ». Gaston Bachelard (1884-1962) aussi échange avec les sociétaires du Gévaudan, à l'occasion d'un bref passage par l'hôpital[278]. Le jeu n'est certes pas tout à fait inédit, les cinq essais de simulation de la folie d'André Breton et Paul Eluard en 1930[279] estompent déjà la frontière entre psychiatrie et poésie, mais à Saint-Alban, cela se fait en collaboration directe avec les psychiatres. À plusieurs occasions, les membres de la Société se font porte-parole des échanges qu'ils ont ensemble, comme Balvet au 43^e Congrès des aliénistes de Montpellier ou à l'occasion du célèbre Colloque de Bonneval des 14 et 15 septembre 1943[280].

Les armes saint-albanaises sont des armes rhétoriques et théoriques. On s'arme ainsi contre l'immobilisme de l'institution psychiatrique, on œuvre au « désengluement », ou on publie aux éditions clandestines de Saint-Flour, « La Bibliothèque française ». Bien que les équipes de Saint-Alban refusent que l'hôpital soit officiellement reconnu comme faisant partie des structures de la Résistance, pour leur permettre d'exercer librement et de poursuivre leurs recherches médicales, l'hôpital devient pendant la guerre « le lieu le plus intense de la France en matière de littérature clandestine[281] ». D'autres publications sont bien sûr publiées en nombre à travers le pays et le collectif de La Main à Plume est particulièrement actif. Éditée clandestinement entre 1941 et 1944, la revue du même nom est fondée par plusieurs surréalistes,

[277] Les propos de Canguilhem et Eluard sont tirés d'une retranscription de leurs analyses, dont les originaux ne seraient pas localisés mais dont Yves Baldran a bien voulu nous faire suivre une copie numérisée.
[278] Sidobre, 1999, p. 87.
[279] Intitulé « Les Possessions », le texte intégrant ces cinq simulations témoigne de la connaissance relativement pointue qu'ont les deux poètes de la question psychiatrie. En outre, il répond à leur volonté de « prouver que l'esprit, dressé poétiquement chez l'homme normal, est capable de reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales les plus paradoxales, les plus excentriques, qu'il est au pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable, sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa faculté d'équilibre. » : André Breton, Paul Eluard, *L'Immaculée conception*, Paris, Éditions Surréalistes, 1930, p. 25. Cité dans Sophie Barthélémy, Ariane Bilheran, *Le délire*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2007, p. 94.
[280] Ces colloques, organisés par le psychiatre Henri Ey (1900-1977) à l'hôpital psychiatrique de Bonneval, débutent en 1942 sous le thème « L'Histoire Naturelle de la folie ». En 1960, la sixième édition fait date alors qu'elle est consacrée à « L'Inconscient ».
[281] Sidobre, 1999, p. 104.

certains troquant à l'occasion la plume contre le fusil. Ainsi de Robert Rius (1919-1944), directeur des *Cahiers de poésie*, qui constitue avec les poètes Jean Simonpoli (1911-1944) et Marc Ménégoz (1924-1944) un maquis à Fontainebleau en 1941. Capturés en 1944, ils sont fusillés par les nazis et ce sont, au total, huit des participants à la revue qui tombent sous les balles allemandes[282]. Parmi les contributeurs, on compte encore André Breton, Paul Delvaux (1897-1994), Oscar Domínguez, Laurence Iché (1921-2007) ou encore Picasso, Gérard Vulliamy et, surtout, Eluard lui-même.

C'est à ce dernier que Saint-Alban doit sa place de choix dans le paysage de l'édition clandestine, lui qui, pendant son séjour lozérien, écrit ses *Souvenirs de la maison des fous*[283] (bien qu'ils ne soient publiés qu'en 1946). Il y intègre le poème « Le Monde est nul » (paru dans la revue *Messages* de juin 1944) qu'il date de 1941 et situe à Sainte-Anne pour brouiller les pistes. Sous le nom de Jean du Haut, il signe aussi *Sept poèmes d'amour en guerre* et écrit, sur une feuille volante, « Saint-Alban » [Doc. 24]. Le renom du poète, surtout, lui vaut la visite de plusieurs contemporains dont Georges Sadoul, « l'un des imprimeurs clandestins les plus actifs de France[284] », à Saint-Alban pour le rencontrer et imprimer plusieurs de ses textes, ou bien son proche ami Louis Parrot (1906-1948)[285], Jean Marcenac et Gaston Baissette[286], le dernier assurant la liaison entre Eluard et des éditeurs suisses.

Eluard cherche à faire éditer et imprimer ses ouvrages en Lozère, où il risque moins d'attirer l'attention des autorités et c'est René Amarger, imprimeur à Saint-Flour, qui lui offre l'occasion de mener à bien ce projet. Installé rue de la Frauze, il connaît d'ailleurs Aragon et Sadoul, avec qui il a travaillé un temps aux Éditions spéciales des Éditions de Minuit[287], devenues en 1944 La Bibliothèque Française. Queneau est l'un des correspondants des

[282] Avec Jean-Claude Diamant-Berger (1920-1944), Jean-Pierre Mulotte (1926-1944), Marc Patin (1919-1944), Hans Schoenhoff (1913-1942) et Tita (1908-1943).
[283] Paul Eluard, *Souvenirs de la maison des fous*, Paris, Pro-Francia, « Vrille », 1946.
[284] Sidobre, 1999, p. 98.
[285] Poète et essayiste, Louis Parrot est notamment le traducteur en anglais du poème *Liberté* d'Eluard, qu'il imprime à Londres. Il entretient avec lui une correspondance considérable, et c'est à lui qu'Eluard se livre en octobre 1943 : « Je crois que nous allons être obligés d'aller à la campagne ». Sur la route de Saint-Alban Nusch, Paul et leur fille s'arrêtent d'abord à Clermont-Ferrand en novembre 1943, chez Parrot, d'où ils rejoignent la Lozère quelque temps après. C'est aussi Parrot qui présente Eluard à Dubuffet, à Paris, en 1944 : Mabin, Mabin, 2015.
[286] Gaston Baissette est aussi médecin, engagé dans la Résistance. Pendant un temps, il multiplie les trajets entre Nice, où il réside, Lyon, Paris et Saint-Alban « afin d'assurer des liaisons avec le monde intellectuel entre l'hôpital et les différents groupes intellectuels des villes énumérées. » Mlle de la Grande, bientôt maîtresse de Sauvegarde de l'Enfance, se réfugie aussi un temps à l'hôpital, tel le docteur Marc Monod, qui passe trois jours chez Chaurand pendant la bataille du Mont-Mouchet, comme plus tard son frère Jacques, pour « réfléchir au calme, avec sa femme, à son entrée dans un maquis cévenol. » : Jacqueline Monod, « La bataille du Mont-Mouchet, vue du Malzieu », juin 1944. Cité dans Sidobre, 1999, p. 74.
[287] *Ibid.*, p. 100.

éditions[288] et appartient à ce réseau grâce auquel elles vivent. La Bibliothèque Française rachète en effet plusieurs ouvrages luxueux à Amarger pour les revendre auprès de bibliophiles résistants, les bénéfices étant reversés à l'imprimeur pour permettre d'autres impressions[289]. Des ouvrages inédits sont également publiés, le premier est d'Aragon sous le nom de François Lacolère, *Le Musée Grévin*. Suivent ses *Neuf chansons inédites* (1942-1944), ou *Bons voisins* (1943) sous le pseudonyme d'Armand de Saint-Roman. Une rumeur voudrait aussi qu'Eluard publie à Saint-Flour un petit guide du secouriste à l'usage des maquisards, mais Bonnafé estime plus probable que Baissette en soit l'auteur[290]. Sur l'étroite collaboration d'Amarger et de Saint-Alban repose ce travail éditorial à l'heure où « L'asile [devient] la tête, et l'imprimerie le corps des éditions de la Bibliothèque Française[291] ».

Autour d'Eluard, les Matarasso se réfugient de même à l'hôpital, parce que Juifs. Ils ne sont pas les seuls dans ce cas et les archives de l'hôpital livrent les noms de Hellie Economides, Joséphine Jablonska, Catharina Jehle, Berthe Silberstein, toutes des femmes en provenance du camp de concentration voisin de Rieucros, d'où elles ont été envoyées pour être soignées des psychoses déclenchées par leur internement. À Saint-Alban, Jacques Matarasso immortalise la présence du couple Eluard. Des photographies montrent le poète vêtu d'un long manteau et coiffé d'un chapeau dans les paysages désolés de la Margeride, seul ou accompagné de son épouse, Nusch, parfois aussi de Léo Matarasso [Doc. 25]. S'amusant, ils prennent parfois la pose, à l'occasion d'un *Éloge du hazard* [sic] *prononcé par L. Bonnafé en présence de Nusch et Paul Eluard à Saint-Alban* qui montre le médecin dans une posture théâtrale, drapé d'une cape et le bras levé face au couple attentif. Eluard est aussi photographié couché dans l'herbe pendant sa sieste, devenu *Le Dormeur du val*, d'après le poème de Rimbaud de 1888. Certaines des photographies sont comme traversées de rais de lumière, de reflets lumineux qui compliquent la lecture de l'image puisqu'un défaut du soufflet de l'appareil aurait laissé entrer la lumière dans sa chambre, imprégnant les négatifs mais cet heureux hasard – cher aux surréalistes – n'est pas sans plaire aux sujets comme à leur photographe, et les clichés sont donc conservés en l'état. D'autres images rappellent plutôt les photogrammes réalisés par les surréalistes toulousains du Trapèze, à l'instar d'une série où se succèdent les portraits de Nusch et Paul Eluard et de Jeanne et Lucien Bonnafé, chacun leur tour sur un fond noir, le visage

[288] Selon Bonnafé, qui évoque encore d'autres publications de la Bibliothèque Française, dont *Hier comme aujourd'hui* (1944), un recueil de poèmes de Verlaine et de Charles Cros. Ce dernier aurait été fabriqué entièrement dans l'hôpital de Saint-Alban : cité dans Sidobre, 1999, p. 274.
[289] *Ibid.*, p. 101.
[290] *Ibid.*, p. 274.
[291] *Ibid.*, p. 100.

éclairé de manière à ressortir en total contraste. Il y a quelque chose de dramatique, d'inquiétant dans cette série, l'une évoque même un masque funéraire, jeu auquel, à l'époque du Trapèze, ses membres s'essayent déjà, Lucien Bonnafé en tête dont on retrouve le masque sur une photographie de l'époque. Ils s'inscrivent de la sorte dans les traces de leurs homologues parisiens, de Man Ray, par exemple, qui photographie non seulement Marcel Proust (1871-1922) sur son lit de mort, mais immortalise aussi le masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine en 1966 ou celui du critique d'art Serge Diaghilev (1872-1929), capturant au passage le visage de Robert Desnos (1900-1945), flottant aussi, blanchâtre, dans une pénombre inquiétante. André Breton lui-même réalise vers 1929 un autoportrait dans une cabine photographique, les yeux fermés, donnant l'impression d'être mort [Doc. 26].

Une menace latente

La présence d'Eluard marque durablement l'histoire de l'hôpital. Il est l'acteur essentiel de « l'effervescence saint-albanaise[292] », qui devient impatience devant la promesse de la Libération. Dans son attente, les activités qui prennent place en Margeride n'échappent toutefois pas totalement aux autorités qui s'inquiètent de ce qui se déroule derrière l'enceinte de l'hôpital. Malgré le soutien assuré du maire Augustin Buffière (1889-1982), nommé le 16 février 1941 à la suite de son prédécesseur démis par Vichy et pratiquant un « sabotage administratif » en règle (aidant à la confection de faux-papiers ou de faux dossiers médicaux), quelques citoyens zélés adressent des billets anonymes de dénonciation [Doc. 27]. Dans l'un d'eux, conservé aux Archives départementales de la Lozère, on lit que le « docteur Toscalès [*sic*] aurait une influence des plus néfastes sur tout le personnel de cet Hôpital », qu'il présente des « Tendances nettement révolutionnaires et anti-nationales » et qu'accompagné d'autres employés, « Pic Jean, Bonnet, Robert, Kayzac [*sic*], Soulier Jean, Coustant Jean », ils auraient « une action des plus louches parmi le personnel. Ils auraient notamment fait pression sur M^{lle} Marie Favier, pour l'empêcher de s'inscrire aux Volontaires de la Révolution Nationale[293] ». En réponse, l'administration dépêche le commissaire Rispoli pour dresser un compte-rendu desdites activités. Dans son rapport, il affirme que contrairement aux renseignements fournis,

[292] D'après François Tosquelles, « L'effervescence saint-albanaise », *L'information psychiatrique*, vol. 63, n° 8, 1987, p. 959-963.

[293] Anonyme, « Accusation antipatriotique portée contre le docteur Tosquelles à Saint-Alban », 29 avril 1942, 7 W 249, Archives départementales de la Lozère, Mende. Les « Volontaires de la Révolution Nationale » désignent, à partir du 19 novembre 1941, la Légion française des combattants créée par le régime de Vichy le 29 août 1940. Présente dans la zone Sud uniquement, elle regroupe plus d'un million cent cinquante mille volontaires à son apogée, essentiellement des anciens combattants de la Première Guerre mondiale. Voir Anne-Sophie Anglaret, « Le serment de la Légion française des combattants : l'ordinaire combattant au service de la propagande de Vichy » [En ligne], *Histoire@Politique*, n° 40, janvier-avril 2020.

« il n'y a pas à l'heure actuelle à St ALBAN de cellule communiste organisée […] ». S'il reconnaît que les accusés attendent certes le retour d'un gouvernement de gauche, voire de Front populaire, il explique en revanche que l'attitude de Balvet, alors directeur,

> « est, du reste, assez anormale et l'a amené à préciser que les agissements politiques subversifs de ses subordonnés ne le concernaient pas et qu'il hésiterait le cas échéant à communiquer à la Police les renseignements qu'il aurait pu recueillir fortuitement[294]. »

À la suite de ce rapport, un médecin-inspecteur est dépêché sur place pour s'assurer de la situation mais étonnamment, le compte-rendu est sans appel, en faveur de la « compétence des thérapies appliquées et de l'hôpital général envers les malades[295] ». Reste que Tosquelles est alors fiché « S », au registre des personnes suspectes, un ordre d'arrestation est même émis à son encontre au début du mois de juin 1944, mais il est ajourné quelques jours plus tard[296]. Cela n'empêche nullement les actes de résistance, nombreux, et la Mère Supérieure, Sœur Théophile, est elle-même décorée de la médaille de la Résistance à la sortie de la guerre[297]. Il est vrai que les religieuses ont un rôle essentiel dans l'organisation de la vie sous l'Occupation, y compris dans la Résistance, à travers tout le pays. À Montredon, la Supérieure de l'asile, Sœur Pia, est décorée de la Légion d'honneur à la Libération[298], à l'inverse de Sœur Chazottes, de l'hôpital du Bon Sauveur d'Albi, qui n'a reçu aucune décoration malgré son indispensable travail de sauvegarde des œuvres produites par les patients de son établissement et menacées par l'Occupation. C'est pourtant grâce à elle qu'ont été conservés la plupart des objets qui composent aujourd'hui la collection du docteur Benjamin Pailhas[299]. À Saint-Alban, la rumeur prête même à Sœur Théophile d'avoir un jour accueilli les Allemands à la porte de l'hôpital, mitraillette en bandoulière, ou d'avoir caché sous son lit, avec les autres religieuses, des armes destinées au maquis voisin. Bonnafé se montre cependant catégorique et assure que jamais Saint-Alban n'a caché d'armes, sauf lorsqu'un ancien patient, évadé, se présente un jour à la porte en demandant à voir le docteur Chaurand qu'il veut « corriger ». Bonnafé le reçoit alors et parvient à se faire remettre l'arme par son propriétaire, avant de la confier à son collègue

[294] Rispoli, 1943, p. 3.
[295] Sidobre, 1999, p. 186-187.
[296] *Ibid.*, p. 184.
[297] Martine Deyres, *Les Heures heureuses*, France, Bande à part Films / Lux Fugit Films, 2019, 77 minutes.
[298] Odile Morel, « Montredon, un asile sous l'Occupation », *Histoire sociale Haute-Loire*, n° 3, 2012.
[299] Alejandra Riera, « - en *y* passant -. *Ce muet très parlant. Une peinture du collectif.* », non édité, 2017-2021, p. 21.

Marius Rivoire[300]. Pour autant, affirme Dominique Giffard, « les religieuses [sont] solidaires des clandestins, des patients et du personnel civil de plus en plus nombreux[301] ».

D'autres mésaventures viennent émailler le quotidien saint-albanais, comme l'évasion d'un pensionnaire de Rouffach transféré à Saint-Alban, qui raconte aux autorités que l'établissement est plein de citoyens alsaciens. Les autorités averties viennent les « réclamer » pour les envoyer en Allemagne, au STO (Service du Travail Obligatoire), mais Chaurand se rend à Mende auprès d'un officier du Reich qui, après de longues heures, consent à laisser à Saint-Alban ceux qui y sont encore[302]. Une autre fois, un médecin juif que les soignants ont fait entrer sous l'identité d'un malade déambule dans les couloirs de l'établissement en clamant que lui n'est pas fou, mais Juif, au risque que cela ne s'ébruite au-delà des murs[303]. Enfin la mésaventure la plus mémorable semble être « l'affaire Mariole ». Bonnafé, un jour, est averti par des villageois qu'au bar du village en contrebas, un dénommé Mariole, évadé de l'hôpital et en fait un escroc notable qui avait simulé la folie pour échapper à la justice, affirme à tout le monde que l'asile est « un repère de résistants, et qu'il [veut] faire fusiller tout le monde, Chaurand en priorité[304] ». Ça n'est qu'à sa force de persuasion que Bonnafé doit de le faire taire, et ainsi d'éviter d'attirer la suspicion. Une dernière anecdote circule toujours parmi les habitants du village, et renvoie à un épisode de 1944, alors qu'une erreur d'orientation détourne de l'hôpital des troupes allemandes annoncées à Saint-Alban. Empruntant la mauvaise route, suivant la route nationale, l'Ennemi s'éloigne ainsi involontairement du château plus isolé dans la montagne qui, de fait, échappe de justesse à l'Occupant[305].

Que le hasard s'en soit mêlé ou que la vie se soit organisée pour répondre aux impératifs sanitaires et alimentaires pendant la guerre, l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban a donc offert à ses pensionnaires comme à ses visiteurs un véritable asile. De sombres épisodes empêchent d'en parler comme d'un havre de paix complètement épargné par les combats, alors que les corps de plusieurs Résistants tombés au maquis auraient été déposés aux portes du château par les Allemands en guise de représailles – tels leurs compatriotes décidant au même moment de fusiller d'autres Résistants tout près de l'hôpital de Châtenay-Malabry, en région parisienne, comme un avertissement pour ceux cachés derrière ses murs comme Jean Fautrier. Cependant

[300] Sidobre, 1999, p. 280.
[301] Dominique Giffard, « ST ALBAN, LIEU DE PSYCHOTHÉRAPIE INSTITUTIONNELLE » [En ligne], *Psychiatrie infirmière*, 2007.
[302] Jacques Chaurand, cité dans Sidobre, 1999, p. 80.
[303] *Ibid.*, p. 80.
[304] *Ibid.*, p. 81.
[305] « Saint-Alban, lieu d'hospitalité. Épisode 1/2 : un asile à l'abri de la folie du monde » [Émission de radio], *France Culture*, 23 novembre 2019.

l'asile est relativement protégé, ce qui lui permet d'évoluer en espace clos, malgré les échanges avec la Résistance, disposant de sa propre temporalité. Ses murs, nous l'avons dit, sont des parenthèses qui protègent son enceinte du monde alentour et ce calme, ne serait-ce qu'apparent, inspire profondément ceux qui y résident. La lenteur des jours qui passent est propice à l'inspiration, à la célébration des malades comme au souvenir de sa terre natale.

Le temps suspendu de la nostalgie

Du grec *nostos*, « retour », et *algos*, « douleur, souffrance », la nostalgie est elle-même aliénation. Elle est l'attachement indéfectible au passé, un regard tourné vers l'arrière sans que rien ne puisse ne l'en décrocher. Les Républicains qui pleurent l'Espagne quittée entre 1936 et 1939 ne retourneront jamais cette Espagne d'avant, celle du Front populaire qu'ils ne peuvent pas regagner car elle a changé, sans eux. Eux restent suspendus à son souvenir, dans un pays dont l'Histoire n'est pas la leur. Étrangers, ils peinent à s'intégrer et sont trop loin des leurs pour suivre les transformations de leur terre natale. S'ils y reviennent, ils se sentiront encore étrangers, même là-bas, incapables de reconnaître leur pays tel qu'ils se le rappellent.

> « Ne pouvoir faire, en confiance, le récit de l'histoire qu'ils ont vécue, c'est être privé de la possibilité de reprendre leur histoire là où elle s'est arrêtée à cause de l'exil. C'est aussi se trouver empêchés d'établir un lien entre ce passé et l'avenir ; c'est enfin ne plus pouvoir retrouver la nation, puisqu'ils sont exclus de son temps présent[306] ».

« À présent que la distance qui les sépare de leur pays est mesurable et précise, elle leur révèle l'impossibilité du retour, comme le temps d'un exil désormais infini[307] » : l'éloignement géographique n'est plus la seule limite, c'est aussi celui qui sépare l'Espagne dont on se souvient, celle qu'on a quittée, et qui n'a plus rien à voir avec celle qui a continué à exister pendant le temps de notre absence. Les exilés « vivent l'expérience de leur exil comme une rupture définitive avec le temps et l'espace du pays natal[308] ». Or, « l'absence dans l'espace devient perte dans le temps[309] », perte *du* temps aussi. La désorientation ajoute à l'absence de repères temporels et les jours se suivent et se ressemblent sans que l'interné ne parviennent tout

[306] Guilhem, 2020, p. 119.
[307] *Ibid.*, p. 121.
[308] *Ibid.*, p. 121.
[309] Paul Rauchs, « La nostalgie ou le malentendu du retour », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 64, n° 2, 1999, p. 281.

à fait à les distinguer. Les « yeux sans horizon[310] » d'Aimable Jayet sont au cœur d'une intervention de Jean Oury qui revient sur son « existence diffuse », suite à son entrée à Saint-Alban le 30 août 1939, quelques jours avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Son passé disparaît, son futur rétrécit et ne restent que l'immédiat et les « historiettes banales ou fantastiques[311] » du patient. « Il y avait comme une sorte de brume qui assourdissait les phrases ; monotonie, tristesse de l'ironie, nostalgie, acrimonie systématique vers un passé disparu[312]. » Comme s'il s'agissait de « ne plus bouger pour se saisir dans un espace où il est captif[313] ».

Un autre patient, celui-ci du docteur Eugène Minkowski (1885-1972) réfugié avec son épouse à l'Hôpital Sainte-Anne lorsque les troupes nazies ont approché Paris, livre son auto-observation :

> « Tout est immobilité autour de moi. Les choses se présentent isolément, chacune pour soi, sans rien évoquer. Certaines choses qui devraient former un souvenir, évoquer une immensité de pensées, donner un tableau, restent isolées. […] Je vois l'avenir comme répétition du passé[314] ».

Ou un autre :

> « J'attache de l'importance seulement à la solidité […], je veux seulement construire le remblai. Le passé c'est le précipice. L'avenir c'est la montagne. C'est ainsi que l'idée m'est venue de laisser un jour-tampon entre le passé et l'avenir. Pendant cette journée je cherche à ne rien faire du tout[315]. »

Parce que « la vie est mouvement[316] », l'immobilité des patients ne fait qu'aggraver leur état psychique. Minkowski suit les traces du philosophe Henri Bergson (1859-1941) et de son « élan vital », défini dans *L'Évolution créatrice*[317] comme une sorte d'aventure perpétuelle, un mouvement qui porte l'Homme vers sa propre réinvention, en permanence. Pour Gilles Deleuze, c'est une « virtualité en train de s'actualiser, simplicité en train de se différencier,

---

[310] Jean Oury, « Chapitre XI. Présence d'Aimable J. », *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle*, Nîmes, Champ social, « Psychothérapie institutionnelle », 2001, p. 146.
[311] *Ibid.*, p. 143.
[312] *Ibid.*, p. 144.
[313] *Ibid.*, p. 145.
[314] Eugène Minkowski, *Le Temps vécu*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013, p. 259.
[315] *Ibid.*, p. 261.
[316] Yves Pélicier, « Introduction. Vivre le temps : Eugène Minkowski », dans *Ibid.*, p. VII.
[317] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.

totalité en train de se diviser[318] ». C'est, en somme, l'affirmation que la vie humaine est active, qu'elle est créatrice et qu'elle n'est pas un simple produit, aussi cette évolution est-elle le gage d'une temporalité en métamorphose constante. L'élan vital entraîne également Marcel Proust dans la rédaction de sa *Recherche du temps perdu* (1913-1927) – dont Balvet et Tosquelles sont deux grands lecteurs, Dubuffet offrant même à l'hôpital une édition complète de la *Recherche* en échange de travaux de patients[319]. Ce « temps perdu » semble s'affranchir des notions de « début » et de « fin ». Pour le poète Stéphane Chaudier, c'est parce que « vouloir le mesurer, c'est en quelque sorte dénaturer le temps qui échappe à une approche trop ''matérialiste[320]'' ». L'idée, ajoute l'auteur, « de début et de fin est contraire à l'aspiration la plus profonde de Proust : se fondre, se dissoudre dans l'élan vital des choses. On l'a dit mille fois : *La Recherche* s'ouvre avec un mot qui manifeste une durée pure : ''longtemps[321]'' ». Cette durée pure semble ainsi être l'avatar d'un temps suspendu, d'une immobilité temporelle et de la privation de repères chronologiques qui redoublent l'oppression subie par les internés de force. Elle confirme l'image d'une parenthèse, d'un *ailleurs* en dehors de l'espace et du temps – *sociaux*. La nostalgie est l'espoir auquel s'accrocher quand elle se manifeste, mais entraîne parfois une lecture pathologique, quand elle est « maladive ». Exilé lui aussi, mais dans son propre pays, l'aliéné subit ce déracinement au quotidien, un quotidien déformé, dont la perception diffère de sa nature réelle. Dans la mesure où « l'espace vécu au présent, hors de la terre natale est exigu, inconfortable, où tout se rétrécit alors que le temps s'épaissit, s'alourdit, n'en finit pas de passer : l'exilé ne vit que pour le rapatriement[322] ».

Il se perd lui-même dans les méandres de la mémoire qu'il tâche de cultiver. Au détriment de son présent, il s'emploie à maintenir en vie le passé, et Josep Solanes affirme à son tour qu'« on échappe à l'usure du temps, mais c'est au prix de l'aliénation[323]. » Ailleurs, une patiente de la psychiatre Danielle Roulot, formée à la clinique de La Borde, une dénommée « Cécile », déclare : « Je n'ai que le temps de me faire autre. Et tout finit de passer sans moi.

[318] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 96-97.
[319] D'après Sarah Lombardi, « De l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban à la Compagnie de l'Art Brut », dans Guerra, Masó, 2021, p. 189. D'ailleurs, l'intérêt de Dubuffet pour le travail de Proust a sans doute influencé ses propres recherches sur l'écriture, et « la ''proto-écriture'' de Dubuffet » trouve un écho dans les lignes suivantes du romancier : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux » : Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987, p. 297-298. Cité dans Quentin Bazin, *Perplexités – Institutions – Créativités : De l'art brut au laboratoire itinérant*, thèse de Doctorat, Philosophie, Université Jean Moulin, Lyon, 2019, p. 76.
[320] Stéphane Chaudier, « Ni début, ni fin : Proust et l'expérience du temps » [En ligne], *Fabula / Les colloques*, 2007.
[321] *Ibid*.
[322] Solanes, 1948, n.p..
[323] *Ibid*.

Le temps, lui qu'il s'échappe ou non, je m'y installe de temps en temps, juste de quoi faire une opacité telle qu'il devient possible de prendre corps dans le paysage[324] ».

On devient étranger à soi-même, alors que « la souffrance qui dérive de la nostalgie n'est plus un sentiment sans conséquences politiques » et que « la nostalgie n'est rien d'autre que ce qui nous fait rejeter l'étranger auquel l'exil nous réduit[325]. » On cherche à se reconstruire, mais comment ? Comment se réapproprier sa terre, son corps ? Comment « réparer la faute », s'interroge Adolf Wölfli (1864-1930) ? Depuis l'hôpital psychiatrique de Waldau (Allemagne) où il est interné, il écrit :

> « Plein de tristesse, de remords, de douleur, de nostalgie, de peur et de chagrin, voici quatorze ans que je passe ma chiche existence derrière la porte verrouillée d'une cellule de l'asile d'aliénés de Waldau : en véritable malheureux accident que je suis, *incapable de réparer une faute que j'ai commise,* je me trouve dans l'obligation de quitter tous mes proches ainsi que ma malheureuse bien-aimée, pour la livrer à l'arbitraire d'éléments étrangers[326]. »

Aussi l'art brut et la parole de ses auteurs participent d'une sorte de volonté de reconstruire l'Histoire, à plus forte raison au lendemain de la folie meurtrière de la guerre. Et Barbara Safarova d'ajouter qu'on « serait alors tenté de lire l'art brut comme un ‘’retour du refoulé’’ », une volonté de « réparer l'Histoire[327] ». Il s'agit de « renouer les fils avec le passé[328] ».

Justement, Marguerite Sirvins oscille dans la pratique de la broderie qu'elle développe pendant son internement à Saint-Alban entre des représentations qu'on peine à identifier comme appartenant au passé ou au futur. Quelques artistes d'art brut sont à l'origine de robes brodées qui, toutes, trahissent une relation particulière avec le temps [Doc. 28]. Ainsi la Robe de Bonneval, conçue dans les années 1930 par Jeanne Laporte-Fromage (1893-1956) alors internée au centre hospitalier de Bonneval, prend forme pour que son auteure puisse « se retrouver libre, pour effacer le passé et vaincre la mort[329] », quand Madge Gill (1882-1961) s'attelle à un travail de broderie, dont une robe, qui témoigne aussi de ce qu'« au plus profond du cœur de chaque

---

[324] Danielle Roulot, *L'Avec schizophrénique*, Paris, Hermann, 2014, p. 66. Cité dans Riera, 2017-2021, p. 74.
[325] Guerra, « L'art des réfugiés : l'exil comme pathologie », dans Guerra, Maso, 2021, p. 135.
[326] *Adolf Wölfli Univers,* Lille, MAMVILLENE, 2011, p. 43. Cité dans Barbara Safarova, « Art brut : réparer l'histoire » [En ligne], *abcd / ART BRUT. Collection Bruno Decharme*, s.d.
[327] *Ibid.*,
[328] D'après Céline Delavaux, « Renouer les fils avec le passé », *Art brut. Le guide*, Paris, Flammarion, 2019, quatrième de couverture.
[329] Jean-Christophe Rosaz, « La robe de mariée » [En ligne], *YouTube*, 20 janvier 2021.

être se trouve l'âme avec la nostalgie de l'inatteignable[330] ». De Sirvins, on connaît cependant la mélancolie qu'elle éprouve au souvenir de sa famille, de sa sœur et de ses parents qui l'ont envoyée à l'asile, de ses rêves toujours échoués de fonder sa propre famille et d'avoir un enfant. Les poupées qu'elle brode peuvent autant évoquer ces fillettes qu'elle n'a pas eues que celles qu'elle aimerait avoir, de même que les silhouettes enfantines qu'elle représente sur les chiffons qu'elle couvre de broderies. Elle perçoit le temps d'une manière différente qui semble confondre les deux temporalités et brouiller, de fait, sa lecture du présent. En 1944, alors qu'elle a soixante-quatre ans, elle est ainsi persuadée qu'elle n'en a que dix-huit et qu'elle doit préparer son mariage à venir. C'est ce qui motive l'entreprise dans laquelle elle se lance en brodant, dix années durant, une formidable robe de mariée.

Le folklore pour raviver les souvenirs

Aussi les « heures heureuses » semblent-elles hors de portée. À l'hôpital de Ville-Évrard, la SERHEP (Société d'Études et de Recherches Historiques en Psychiatrie) conserve certes une horloge réalisée par un patient du docteur Maxime Dubuisson, grand-père de Lucien Bonnafé, qui ne « compte que les heures heureuses » (à en croire l'inscription en latin portée sur le battant, « horas non numero nisi serenas ») [Doc. 29]. Celles-là empêchent pourtant le nostalgique de profiter de l'instant présent et le tiraillent entre deux époques, l'une révolue et l'autre qui n'est pas encore. Alors la création artistique permet de faire l'expérience de l'une ou de l'autre. Par son biais, le temps retrouvé est celui que chante Tosquelles ou qu'il ravive fièrement dans un *Don Quichotte* qu'il peint, et qui appartient aujourd'hui à son fils Michel, ou dans les silhouettes dansantes, « à la Matisse[331] », d'un tableau qu'il intitule *Nostra Sardana* – dans la veine de la *Sardane de la paix* (1953) réalisée par Picasso, autre exilé espagnol célèbre [Doc. 30]. Dans « Ce qui aurait pu être et ne fut pas », Cristina Bernaldo revient longuement sur le film du même nom que réalise Tosquelles dans les années 1960 (en 1957, d'après Michel Tosquelles, benjamin de la fratrie Tosquelles). Elle en parle comme d'un « travail de ‘’réélaboration de la mémoire[332]’’ » qui compile des images de la Vierge de Montserrat, sainte patronne de la Catalogne, de chants traditionnels catalans, d'images de sardanes, danses folkloriques, et de la famille du psychiatre. On l'y entend réciter plusieurs poèmes, de Jordi Sarsanedas (1924-2006) ou de Tomàs Garcés (1901-1993) par exemple, et la succession des images de Marie-Rose, sa fille, et de celles d'Hélène, son épouse, évoquent « une quête du

[330] Roger Cardinal, « Madge Gill », *Outsider Art*, Londres, Studio Vista, 1972.
[331] Ou-Rabah, 2014, p. 191.
[332] Bernaldo, 2021, p. 4.

passé. Tosquelles veut saisir ce moment, comme pour dessiner le temps ‘’qu’on nous a volé pour être ensemble[333]’’ ». Comme Picasso demandant au toréador et poète Luis Miguel Dominguín (1926-1996) d’accompagner dans le recueil *Toros y toreros* (Paris, Éditions Cercle d’Art, 1961) les « silhouettes noires [des] mouvements et [des] scènes d’une de ses passions de spectateur […], la tauromachie[334] », ou revêtant la *barretina* sous l’objectif de Raymond Fabre en 1954, la *montera* des toreros devant celui d’André Villers (1930-2016), Tosquelles se montre souvent affublé d’une cravate-cordon à la catalane autour du cou, ou buvant à même un *porró*, pichet traditionnel de sa région natale [Doc. 31].

Et les enfermés aussi expriment une mélancolie certaine à l’évocation d’un passé révolu, bien que le lieu de leur enfermement, comme l’asile, appartienne à cette catégorie des hétérochronies où le temps s’écoule différemment. Entre les murs de l’hôpital, le temps a son propre cours qui engloutit le passé et le futur pour n’être plus qu’un moment quotidien auquel il s’agit de survivre, sans savoir de quoi le lendemain sera fait. Ceux qu’on a dépossédés de leur identité ont aussi perdu leur passé et n’ont parfois pas d’avenir à l’horizon, coincés dans leur maladie, emprisonnés dans leur aliénation. La nostalgie des internés esquisse le passé et l’avenir en même temps, ou l’utopie, même, et depuis le camp de Septfonds, l’Espagnol José Roa livre sa version de la *Nostalgie*, un homme sous un ciel étoilé et un croissant de lune baignés dans une nuit bleutée. La composition n’est pas tout à fait sans rappeler la *Nuit étoilée* (1889) de Vincent Van Gogh (1853-1890), que le peintre néerlandais réalise alors qu’il est interné au monastère Saint-Paul-de-Mausole, à Saint-Rémy-de-Provence, après une crise de nerfs. Dans l’une et dans l’autre toiles, le bleu profond du ciel enveloppe le paysage d’une rêverie mélancolique, où la nuit semble jeter le voile sur la réalité que le jour ravivera mais qui, dans l’attente, offre un instant de sérénité [Doc. 32]. Dans le tableau de Roa, la présence de la figure humaine – dont on ne sait s’il s’agit d’un autoportrait de l’artiste – ajoute à l’identification du spectateur à la scène, à sa compassion à l’égard du sujet interné. Dans cette *Nostalgie* s’affiche peut-être un caractère psychiatrique, au sens où Jean Starobinski (1920-2019), en 1966, le voit reparaître « sporadiquement, dans la littérature psychiatrique consacrée, après 1945, aux troubles psychiques suscités par la vie dans les camps de prisonniers ou de réfugiés[335] ». L’expression artistique reste pourtant l’opportunité de se dresser contre la fatalité d’un destin qui précipite les internés du foyer dont on les a chassés jusqu’au lieu de leur enfermement.

---

[333] *Ibid.*, p. 5.
[334] Annabelle Ténèze, « Picasso et l’exil », dans Collectif, *Guernica*, Paris, Musée national Picasso-Paris/Gallimard, 2018, p. 267.
[335] Jean Starobinski, « Le concept de nostalgie », *Diogène*, n° 54, 1966, p. 112-113. Cité dans Gouriou, 2008, p. 235.

La nostalgie est le symptôme de la jeunesse dérobée, d'un passé dont ils ont été privés, mais on semble pouvoir y lire autre chose que la seule résignation. « Nos yeux vainqueurs du temps[336] » lisent dans ces travaux plastiques les traces laissées par des expériences difficiles, mais ils aident aussi à les surmonter. À l'instar des débris que les patients recueillent dans la cour des asiles pour créer, produire, construire, les œuvres sont elles-mêmes des tentatives de reconstruction de leurs auteurs dans l'espace autant que dans le temps. Elles sont une issue espérée ou une alternative à la disparition, à la mort qui sont omniprésentes.

4. *Y* rester

> « Si quand je suis sorti de l'enfer qu'est un asile d'aliénés le médecin qui m'a accompagné jusqu'à la porte m'avait fichu sa botte au cul !... Eh ! bien, monsieur le député, tout officier de cuirassiers que j'étais je ne me serais pas attardé pour lui demander des explications tant j'avais hâte d'en foutre le camp[337] ».

Le langage est cru, mais révélateur de l'espoir qu'ont les internés de sortir un jour de l'établissement dans lequel ils sont enfermés. Le fait est que peu en sortent, malheureusement, et l'éclatement de la guerre n'est pas sans conséquence à cet égard. Certes, certains établissements décident de laisser leurs pensionnaires fuir l'arrivée de l'Ennemi et d'autres sont simplement abandonnés par leurs équipes, mais pour ceux qui restent en activité, les conséquences psychologiques et physiques du conflit se font rapidement ressentir.

La Fin du monde

Bien que le temps de l'asile se déroule, d'une manière qui lui semble propre, l'idée de fin approche, d'une fin du monde, de concert avec l'Ennemi et les délires de plus en plus manifestes de ceux qui les attendent derrière les murs de l'asile. L'enfermement, les combats proches et les allées et venues des soldats blessés ou des réfugiés ne peuvent faire oublier la guerre aux pensionnaires de Saint-Alban, et ajoutent au sentiment d'oppression qui découle de leur internement. Les délires de fin du monde existent en tant que symptômes pathologiques, et ils sont redoublés par la réalité qui rattrape l'asile, même « à l'abri de la folie du monde ». Tosquelles tire d'ailleurs de l'expérience qu'il en fait le sujet de sa thèse, soutenue à la faculté de Médecine de Paris le 26 juin 1948. Sous le titre « Le vécu de la fin du monde dans la

[336] Paul Eluard, *Sept poèmes d'amour en guerre*, Saint-Flour, La Bibliothèque Française, 1944, p. 4.
[337] Anonyme, Lettre à « Monsieur le député », 1er février 1927, PP/1057/3/1/p6, Fonds Gaston Ferdière, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.

folie[338] », il traite la question par le biais des traumatismes multiples dont il est le témoin, depuis le front d'Estrémadure jusqu'au camp de Septfonds et, bien entendu, Saint-Alban. Il explique notamment que le fantasme de la fin du monde est l'expression de la « catastrophe existentielle » vécue par le malade, qui croit alors devoir sauver le monde pour « affirmer son originalité et si possible, sa personnalité[339]. » Parce qu'il est essentiel à qui veut comprendre la pensée tosquellienne, *Le Vécu de la fin du monde* est d'ailleurs le premier livre que, bien des années plus tard, Jean Oury conseille à Savine Faupin et Christophe Boulanger, conservateurs au musée du LaM (Villeneuve-d'Ascq), pour se familiariser avec le travail d'Aimable Jayet que Tosquelles côtoie au quotidien et qui se révèle en proie à un réel délire eschatologique, teinté de cosmogonie. « […] On ne parlera plus de la Terre, ce sera liquidé. La terre c'est de l'air liquide qui se condense à mesure que la terre se refroidit[340]… », écrit là le patient ou, ailleurs, « il y a des astres, désastre[341] ». Ces paroles ne sont pas sans faire écho à un courrier aujourd'hui conservé dans le fonds Gaston Ferdière des archives du canton de Vaud, en Suisse, à l'origine récupéré par Lucien Bonnafé auprès d'un patient de l'hôpital avant d'être offert à Paul Eluard en 1943[342]. Sur ce dernier, se mêle à différentes écritures le schéma succinct de ce qui semble être l'orbite de la Terre, où Adam et Ève sont désignés, et autour de laquelle tournent un cercle plein, probablement le Soleil, et deux croissants, la Lune dans différents états. Parmi les lignes manuscrites et ces astres en suspension, l'auteur alerte sur la menace d'un « arrêt complet, impératif et administratif » de tous « les jours et les nuits [qui] se suivent et se ressemblent » « depuis que le monde est monde[343] » [Doc. 33].

« La vie ce n'est pas de [son] domaine » écrit Jayet, et probablement parle au nom de la plupart des malades internés comme lui dans les hôpitaux psychiatriques. Elle n'est certes pas le domaine des aliénés qui périssent par dizaines et qui, une fois entrés dans un hôpital, n'en sortent que rarement puisque la mort est présente à chaque instant, elle obsède les malades qui, comme lui, la dissocient difficilement du reste de leur existence. À côté des tracas anodins de la vie, la mort ressurgit inexorablement et il inscrit sur la couverture d'un de ses cahiers, non daté, « BUREAU / ROUPETTES / LANPION / MORTS / MORTES / POUX ». Avec lui,

[338] François Tosquelles, *Le Vécu de la fin du monde dans la folie : le témoignage de Gérard de Nerval*, Nantes, AREFPPI, 1986.
[339] *Ibid.*, p. 100.
[340] Oury, 2001, p. 144.
[341] Christophe Boulanger, « Les victimes mortes se vengent très bien… », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 3, n° 78, 2012, p. 212.
[342] Masó, 2021, p. 196.
[343] Anonyme, Lettre manuscrite et enluminée, s.d., PP/1057/3/1/p9, Fonds Gaston Ferdière, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.

nombreux sont les patients qui « grimpent dans la nuit jusqu'à la fin du monde[344] », comme Benjamin Arneval terrifié par les « Cés » – ces créatures serpentines tout droit sorties de son imagination et qu'il croit à sa poursuite. Dès sa mobilisation en 1939, Arneval se persuade que le monde se transforme autour de lui, que la réalité lui échappe. En août 1942, il abat son frère d'un coup de fusil, le prenant pour un fantôme, et est interné à Saint-Alban. Il est y victime six ans plus tard d'angoisses violentes, « il a le sentiment que les bêtes, les vaches et les chevaux l'attaquent et que la fin du monde est imminente[345] ». Il dresse l'inventaire de son quotidien, pour que lui survive le monde qui l'entoure – en même temps qu'il est effrayé de voir ses propres dessins prendre vie pour le hanter – à moins que cet inventaire ne soit celui de ce qui vient à manquer pendant la guerre, par exemple la nourriture dans *TAPIS VERRES PAIN LEGUMES ARMOIRE ET COMMODE* (1948), les vaches encore qui paissent à l'étable (*VACHE A L'ETABLE*, 1948) et les poules errant sous les *AVIONS* (1948). Sous son crayon reprennent forme les ustensiles destinés au travail de la terre qui, eux, ne manquent pas à Saint-Alban où les pensionnaires participent à l'effort collectif – fourche, pelle, brouette, balai (*Sans titre*, 1948) [Doc. 34].

Ces tâches d'inventaires sont nombreuses dans les rangs de l'art brut, comme on les retrouve chez Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), par exemple, interné en 1938 à l'hôpital psychiatrique de la Colônia Juliano Moreira, à Rio de Janeiro, après avoir été pris de visions mystiques [Doc. 35]. « Fils du Christ descendu sur terre […] pour préparer le Jugement Dernier[346] », il doit répertorier les personnages et les objets de son quotidien pour en dresser un inventaire précis le jour de sa mort. Les vêtements, les tissus sont son support, la broderie son écriture comme elle est celle plus imagée de Marguerite Sirvins qui entame la confection de sa robe de mariée en 1944, alors que la guerre fait encore rage. Par ce travail du fil, par la réalisation d'un vêtement destinée à celle qu'elle croit être, une jeune femme de dix-huit ans, elle en devient Moire, maîtresse de sa propre destinée. À la manière de Clotho, la benjamine des trois Sœurs de la Destinée, celle qui tisse le fil de la vie et décide de la date de naissance de chacun, elle se transforme aussi en Lachésis, la cadette et « Distributrice de destins » qui a la responsabilité de notre avenir. Le sien sera radieux, promis au bonheur du mariage dont rendent

[344] Benjamin Fondane, « Ulysse », *Le Mal des fantômes*, Paris, Éditions Paris Méditerranée, 1996, p. 108. Benjamin Fondane (1898-1944) est un philosophe et poète roumain émigré en France, ami de Tristan Tzara et membre du groupe surréaliste auprès d'Arthur Adamov, ami d'Antonin Artaud et d'un autre émigré roumain, Ilarie Voronca (1903-1946), auquel Tosquelles fait allusion dans *Le Vécu de la fin du monde.* Voronca rend d'ailleurs plusieurs fois visite à Artaud à Rodez, avant de se suicider en 1946.
[345] « Arneval, Benjamin » [En ligne], *Collection de l'Art Brut*, s.d.
[346] Mathilde dos Santos, « Arthur Bispo do Rosario, l'art à l'état brut » [En ligne], *AICA Caraïbe du Sud*, avril 2013.

compte les scènes familiales qu'elle reproduit à même les chiffons de l'hôpital. Mais les œuvres sont aussi imprégnées de la nostalgie d'un monde révolu, celui d'avant son internement et d'avant la guerre et son travail – et la robe à plus forte raison – est un refuge, d'où elle échappe à la mort omniprésente, qui emporte ses compagnons les uns après les autres. En 1953, elle écrit dans *Trait d'union*, « J'ai encore une amie, Mlle A., qui est morte à l'infirmerie[347]. »

L'Apocalypse est un thème récurrent à l'heure des temps troubles du début du XX^e^ siècle, qui fait florès dès le déclenchement de la guerre d'Espagne et 1937, alors que Pablo Picasso peint *Guernica* pour dénoncer le bombardement de la ville basque éponyme. Le 26 avril, des troupes nazies et fascistes italiennes pilonnent la ville et font plusieurs centaines de victimes, ne laissant derrière eux que les débris fumants peints par Picasso, au milieu desquels une femme hurle ici, un homme agonise là et, au centre, un taureau et un cheval sont déformés par la douleur. Avec *Le Cheval de Troie* (1936-1937) que Gérard Vulliamy peint à la même époque est fait de lignes courbes, molles, « coulantes » à la manière d'un Salvador Dalí qui exécute d'ailleurs un an plus tôt sa *Prémonition de la guerre civile*[348] (1936) [Doc. 36]. C'est le quatuor des Cavaliers de l'Apocalypse qui s'ébauche, rejoint peut-être par les chevaux qui terrorisent Arneval ou ceux qu'assemble sur son atelier de fortune Auguste Forestier. Mort, Guerre, Conquête, les trois premiers Cavaliers se confondent dans les tableaux de Picasso et de Vulliamy et les dessins fébriles de Jayet, quand l'ombre de Famine, qui leur manque, plane au-dessus des petits chevaux d'Auguste Forestier qui se bat, avec les autres patients, contre la raréfaction des denrées alimentaires et le rationnement imposé par la guerre. Il échange ses figurines contre quelques cigarettes, du chocolat, et prévient tout en même temps que « La guillotine va fonctionner » [Doc. 37]. Comme une épée de Damoclès, la lame menace de s'abattre sur le monde en guerre et la prémonition ajoute à ce sentiment du sacré, incontrôlable, échappant à l'Homme qui en est pourtant la cause.

Artaud, dont « Une lumière de fin du monde remplit peu à peu [l]a pensée[349] » reprend ses prédications, cette fois sur le papier, et continue à produire textes et dessins depuis l'asile de Rodez [Doc. 38]. En 1943, il donne vie à *La Femme de Roudoudou*, du nom d'une comptine que le docteur Ferdière récite à ses patients : « Roudoudou n'a pas de femme/il en fait une avec sa canne/Et l'habille d'une feuille de chou/Voilà la femme de Roudoudou ». De rares photographies de l'époque montrent la tentative d'Artaud de matérialiser la courte histoire en

[347] Masó, 2021, p. 209.
[348] Le titre original de cette huile sur toile, conservée sous la côte 1950-134-41 au Philadelphia Museum of Art, est *Construction molle avec haricots bouillis*.
[349] Blandine Ponet, « Je puis dire, moi, vraiment, que je ne suis pas au monde », *Pratiques en santé mentale*, vol. 2, 68^e^ année, 2002, p. 61.

concevant un objet éphémère, constitué d'une canne plantée dans le jardin de l'hôpital, assemblée à un chou. Le poète a sa propre lecture de la comptine et, dans une lettre à Ferdière du 18 octobre 1943, écrit que « La chanson de Roudoudou est innocente en apparence mais dans le fond elle ne l'est pas du tout. Je vois assez bien l'idée d'onanisme primitif qui se cache sous ces paroles »[350]. La canne, le chou cacheraient derrière leur apparente naïveté, une approche plus grivoise car « Pour Artaud, les enfants naissent dans les choux, le chou représente le sexe de la femme. » Pour autant ce dernier reste à l'époque en proie à des angoisses bien plus profondes. Il ne certes parcourt plus l'Écosse sur les traces de druides qui savent « que l'humanité doit disparaître par l'eau et par le feu[351] » mais dessine *La Révolte des anges sortis des limbes* (1946) ou *La Bouillabaisse de formes dans la tour de Babel* (1946). Dans le premier, trois cercueils dressés à l'horizontale laissent apercevoir les corps qu'ils contiennent et celui de gauche présente une ressemblance frappante avec les soldats SS du Reich, alors qu'on semble distinguer deux éclairs sur un casque à la forme évocatrice. Artaud, quelques années plus tôt, tourne déjà quelques scènes pour *La Fin du monde* (1931) d'Abel Gance (1889-1981), dont il doit jouer le rôle principal de Martial Novalic et qui retrace les supposés derniers instants du monde alors qu'une météorite approche de la Terre et menace les Hommes. Les réactions varient, de la résignation à la débauche et aux dernières tentatives d'unification des humains avant la mort, l'Apocalypse toute proche obligeant chacun à se préparer et révélant les caractères des uns et des autres mais, lorsque l'astéroïde s'éloigne finalement, le soulagement précède une allégresse générale, et une société fraternelle, bienveillante, joyeuse s'épanouit alors. Artaud, en raison de son aversion pour la scène qu'il joue en chantant à tue-tête l'air populaire « Malbrouck s'en va en guerre », refuse finalement d'apparaître dans la version définitive du film. Le film de Gance est le premier dans lequel on peut entendre la voix d'Artaud, laquelle ne lui convient pas, et il ne reste de ces essais qu'une séquence courte dans un documentaire sur ledit film, de Eugène Deslaw (1898-1966) et intitulé *Autour de la fin du monde* (1930), programmé au ciné-club de Toulouse par le Trapèze volant en 1933. Artaud ne participe pas à l'enthousiasme général, il n'appartient pas à la foule en liesse qui s'active devant l'objectif. À lui comme aux autres malades, l'issue joyeuse d'une société qui prend soudainement conscience des conflits qui la gangrène semble inaccessible. Si les internés

[350] « LA FEMME DE ROUDOUDOU. PHOTOGRAPHIE ORIGINALE UNIQUE », catalogue de la vente « Art et littérature », Giquello & Associés, 17 novembre 2023, lot 36.
[351] Marie-Ange Malausséna, sœur d'Artaud, citée dans Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, p. 616.

rencontrent bel et bien la fin du monde, eux n'ont pas droit à la réconciliation avec la société qui les a isolés, même lorsque la guerre est aux portes de l'asile.

Aussi les renvois aux thèmes bibliques dans la création des malades confortent l'idée d'une vision eschatologique, d'une fin du monde toute proche. Le déluge de feu qui s'abat sur l'Europe en est l'un des plus probants prémices, cependant cette crainte traverse les époques et puise dans les conflits de manière générale la matière qui alimente les productions plastiques singulières, d'art brut ou simplement marginales, comme dans cette forêt du Lot où Jean-Marie Massou (1950-2020) se prépare à la fin des temps. « Entre art brut et prédication[352] », le travail de celui que l'on appelle simplement « Massou » trahit une obsession, comme chez beaucoup de ces créateurs singuliers, autodidactes, aliénés par la société, pour la fin du monde. Le leur s'est effondré, alors ils le reconstruisent pour se préparer à la prochaine chute, au prochain écroulement. Massou craint pour sa part les effets du dérèglement climatique, la surpopulation mondiale, et s'enregistre sur des bandes magnétiques pour mieux en parler[353]. Du côté de Saint-Alban à nouveau, Tosquelles retranscrit dans *Le Vécu de la fin du monde dans la folie* un entretien avec une malade du service du docteur Chaurand :

> « […] On aura bientôt des tremblements de terre. Il fera nuit, jour et nuit, pour faire perdre le monde. Ceux qui verront bien les lumières, comme l'Arche de Noé, ils s'en tireront. C'est la fin du monde, le monde ne peut plus vivre […]
> Il n'y aura plus d'habitation, tout va être saccagé. On logera dehors… on mangera un petit morceau de n'importe quoi… ça suffira pour passer la journée… Il y aura plus de routes, elles seront coupées par les bombes[354] ».

L'Hécatombe des fous[355]

Il n'est pas dur de comprendre la terreur qui habite alors les patients de l'hôpital, mais il faut ajouter que l'établissement lozérien jouit cependant d'une position – relativement – privilégiée par rapport aux autres établissements psychiatriques français. Au sortir de la guerre, la réouverture des institutions et l'hébétude passées, la réalité se montre au grand jour et on

[352] Pierre Hemptine, « Le Plein pays » (Antoine Boutet) : le vent a dispersé voyelles et consonnes » [En ligne], *PointCulture*, 1er février 2012.
[353] AFP, « Art brut : de la folie à l'œuvre, quand Massou inventait le monde d'après » [En ligne], *La Croix*, 8 août 2020.
[354] François Tosquelles, *Le Vécu de la fin du monde dans la folie : le témoignage de Gérard de Nerval*, Grenoble, Jérôme Millon, 2012, p. 55-56. Cité dans Masó, 2021, p. 105.
[355] D'après Isabelle von Bueltzingsloewen, *L'Hécatombe des fous. La famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation*, Paris, Aubier, 2007.

découvre, avec horreur, la sordide existence à laquelle les aliénés ont été confrontés pendant les années d'Occupation. Rationnés à l'extrême, abandonnés par les médecins partis de leur propre chef ou appelés sur le front, ils sont plusieurs dizaines de milliers à avoir succombé à ce que l'historien Max Lafont le premier a appelé « l'extermination douce[356] ». Selon les sources, ce sont entre quarante et soixante mille pensionnaires qui perdent la vie[357], essentiellement par cachexie – c'est-à-dire suite à un état d'affaiblissement et d'amaigrissement extrêmes. Ce qu'ailleurs Isabelle von Bueltzingsloewen qualifie d'« hécatombe des fous » est aussi la conséquence des déplacements forcés auxquels les populations des établissements psychiatriques doivent se plier à l'entrée des troupes allemandes en France. L'explosion des effectifs encombre des bâtiments inadaptés de longue date, et la surpopulation favorise de surcroît les épidémies, les mauvais traitements aussi. Ainsi, ce sont près de deux mille malades qui meurent pendant la guerre au Vinatier – alors que l'établissement voisin, privé, de Saint Jean de Dieu, ne dénombre sur la même période « que » trois-cent-vingt-six décès[358], et quatre mille à Ville-Évrard[359]. La mort devient quotidienne, compagnonne d'infortune des aliénés rejetés aux franges d'une société qui ne tourne plus le regard vers eux.

En Lozère, « créer pour survivre » ne peut malheureusement pas suffire à faire oublier la réalité de l'Occupation, et il faut également s'organiser en conséquence. C'est pourquoi, pour anticiper le manque de nourriture, des liens sont tissés avec les éleveurs et les cultivateurs des environs. Germaine Balvet, apprend également à chacun la cueillette des champignons en organisant des expositions puis en accompagnant les groupes dans la forêt, le Villaret devient une ressource essentielle avec le troc, l'entraide et l'ergothérapie pour concilier le soin et le travail qui profite à tous. Paul Balvet aurait d'ailleurs eu l'idée de développer les ateliers d'ergothérapie en observant en 1942 un patient, habituellement agité, se confectionner patiemment des sandales de raphia, avant de l'enjoindre à en concevoir d'autres – contre rémunération cette fois[360]. Dans cette cité dans la cité, les échanges avec l'extérieur deviennent

[356] D'après Max Lafont, *L'extermination douce. La mort de 40.000 malades mentaux dans les hôpitaux psychiatriques en France, sous le régime de Vichy*, Nantes, AREFPPI, 1987. Le terme désigne essentiellement la mort par inanition de dizaines de milliers d'aliénés pendant la Seconde Guerre mondiale, résultant des rationnements drastiques alors imposés aux institutions psychiatriques.

[357] Les historiens peinent à définir un nombre précis. En 1977 par exemple, Gérard Massé et Daniel Ginestet évoquent quarante mille victimes dans « Une lecture des ‘*Annales*’’ de l'Occupation. La vie dans les Hôpitaux psychiatriques de 1939 à 1945 » (*Actualités psychiatriques*, n° 3, 1977, p. 53-57). Trois ans plus tard, on peut lire dans *Le Monde* le chiffre de soixante mille : Claire Brisset, « Faut-il raser les hôpitaux psychiatriques », *Le Monde*, 3 septembre 1980.

[358] Anne Marescaux, « Un établissement épargné par la famine ? L'asile privé de Saint Jean de Dieu de Lyon », dans von Bueltzingsloewen, 2005, p. 65-76.

[359] Patrick Lemoine, « 50 000 malades mentaux victimes de la guerre. Qui en a parlé ? La bête de l'eugénisme psychiatrique peut être prompte à se réveiller. Sinistres réminiscences », *Libération*, 6 mars 1998.

[360] Giffard, 2007.

aussi réguliers que vitaux et permettent à l'asile de subsister « à l'abri de la folie du monde » et, en cela, les établissements ruraux bénéficient d'un avantage sur les hôpitaux urbains. Comme le rappelle Samuel Odier, « la surmortalité croît nécessairement avec la taille des établissements, la vie des malades étant soumise cette fois encore à la réalité très locale de leur administration[361] » et le simple transport des aliments peut s'avérer particulièrement compliqué. Aussi, si Saint-Alban n'a pas été totalement épargné par la surmortalité de ses internés pendant la guerre, moins de cents morts y sont directement liées entre 1939 et 1945, quand d'autres asiles sont décimés. En 1941, par rapport à 1938, la mortalité augmente par exemple de 43,86% à l'hôpital psychiatrique départemental de l'Yonne, de 37,75% à Sainte Anne, ou encore de 26,48% à Ville-Évrard[362]. De manière générale, la mortalité moyenne dans les hôpitaux psychiatriques français passe de 6,5 % en 1939 à 17,59% en 1942[363], mais l'échelle humaine de l'hôpital lozérien et la réactivité de ses équipes permet d'éviter le pire et d'échapper aux terribles scènes déjà connues depuis de longues années, mais de plus en plus fréquentes, à l'image de la découverte, au matin, des malades morts dans leur lit[364]. Goty Clin, directrice du musée d'histoire de la psychiatrie de Clermont (Oise), rappelle ainsi le cas de patients ne pesant plus que trente-cinq kilos[365], ou d'un patient-jardinier se nourrissant d'un « croûton nauséabond à la betterave, rempli d'un magma visqueux[366] ».

Les contemporains s'interrogent sur l'origine de cette hécatombe, se demandant si elle n'est que « volonté eugénique ou indifférence coupable[367] ? ». Un mélange probablement, auquel se joignent les malversations de soignants peu scrupuleux. Si « La Marianne Ignèce », une pensionnaire de Saint-Alban, se plaint dans un de ses courriers de 1942 qu'on lui « garde [s]es colis et [s]on argent », qu'elle est « privée à l'extrême[368] », il semblerait que cela ne soit

[361] Odier, 2007, p. 158.
[362] Olivier Bonnet, Claude Quétel, « La surmortalité asilaire en France pendant l'Occupation », *Nervure*, vol. 4, n° 2, 1991, p. 22-32.
[363] D'après *L'Information psychiatrique*, n° 7, 1960, p. 831. Cité dans Michel Caire, « L'hécatombe par carence : plus de 40.000 victimes » [En ligne], *Histoire de la psychiatrie*, s.d.
[364] Marius Bonnet se souvient qu'enfant, il visite le « quartier des gâteux » : « J'en tremble et j'en vomis encore. Il y avait un mort ; mais c'est la mauvaise odeur, et ces quelques malades plus ou moins nus dans la paille souillée que je vois encore. ». Cité dans Mireille Gauzy, « L'effervescence saint-albanaise », dans Mireille Gauzy, Madeleine Lommel, Karine Ben Faour *et al.*, *Trait d'union. Les chemins de l'art brut⁶ à Saint-Alban-sur-Limagnole*, Villeneuve-d'Ascq, LaM Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2007, p. 14.
[365] Une rare photographie de patients, insérée dans le *Rapport hospitalier 1938-1945* (1946) de l'hôpital psychiatrique de Clermont-de-l'Oise témoigne de la maigreur extrême des patients de l'hôpital au sortir de la guerre, et se révèle très semblable à celles des prisonniers prises dans les camps de concentration libérés par les Alliés.
[366] Cécile Kiefer, « La patiente se lamente : ''j'ai faim, j'ai faim'' » [En ligne], *CQFD*, n° 211, juillet-août 2022.
[367] Caire, « L'hécatombe par carence : plus de 40.000 victimes », *art. cit*.
[368] « La Marianne Ignèce », 1942.

que l'expression de sa maladie, puisqu'elle évoque dans la même lettre Hitler[369] à qui elle aurait écrit, la CGT, Dieu et l'astrologie. Cela dit, l'hôpital n'échappe pas tout à fait à ces rapines et Marie-Rose Ou-Rabah, fille ainée du couple Tosquelles, se rappelle encore de rumeurs à propos d'un cuisinier attrapé avec une ceinture de charcuterie autour de la taille, ou de paquets de linge envoyés par-dessus le mur d'enceinte vers l'extérieur[370]. À Cadillac, des témoignages d'abus ressurgissent dans les années 1970, du vol au détournement de rations et se traduisent, notamment, par une surmortalité importante en 1941. Cette année-là, six cent quatre patients périssent, dont quatre cent quarante-sept de faim – contre cent soixante-dix l'année précédente, deux cent cinquante-trois l'année suivante et seulement soixante-dix-huit, à titre d'exemple, en 1937, avant la guerre[371]. Un rapport transmis à la Direction de la santé le 27 février 1941 évoque « le manque d'anticipation des carences alimentaires et du charbon pour le chauffage » ; le 2 décembre, une autre lettre anonyme fait état de quarante-quatre kilogrammes de viande volés par des fonctionnaires et l'ex-surveillant en chef de l'établissement aux pensionnaires. Le sous-chef du quartier D aurait été surpris avec cinq cent trente grammes de pain subtilisés à des malades. Des plaintes officielles sont répertoriées, à l'encontre des activités malhonnêtes de plusieurs agents, et qui donnent lieu à des enquêtes judiciaires – le 4 décembre 1941 par exemple, chez l'ex-cuisinier de l'hôpital révoqué en septembre précédent[372].

D'autres affichent en revanche des positions proprement eugénistes, comme le professeur Henri Martel (1870-1957) qui s'offusque de la Circulaire Bonnafous, en date du 4 décembre 1942 [Doc. 39]. Du nom de Max Bonafous, ministre secrétaire d'État à l'Agriculture et au Ravitaillement, elle octroie aux patients psychiatriques des rations auxquelles ils n'avaient encore pas droit. Les tuberculeux ont d'ailleurs droit à une ration supplémentaire, d'où la création d'un faux service à Saint-Alban dont se souvient Tosquelles affirmant que « comme il existait des cartes d'alimentation pour tuberculeux, on a inventé un service de tuberculeux[373] ». À ce propos, en tout cas, Martel affirme que « beaucoup de travailleurs sobres et mal alimentés [seraient] heureux d'être aussi bien traités », tout comme les « vieillards[,] sacrifiés

[369] Étonnamment, plusieurs patientes d'hôpitaux psychiatriques manifestent une forme d'attirance pour Adolf Hitler : avec à Saint-Alban « La Marianne Ignèce » et Charlotte Morin-Jégo qui lui adresse aussi différents courriers, un article de *Samedi-soir* (« Pour guérir ses malades, l'aliéniste Agnès Masson les fait danser », 22 mars 1947) évoque « le prestige considérable » dont semble bénéficier l'Allemagne nazie dans l'asile de Châlons. On y lit que le docteur Masson « emploie une femme de ménage qui se prend pour la femme de Hitler, une cuisinière qui, plus modestement, n'est que la fiancée du Führer, et une économe qui prétend être la duchesse de Hohenzollern » : Masó, 2021, p. 186.
[370] Dans un échange avec l'auteur, le 7 octobre 2022.
[371] Michel Bénézech, « La famine à l'hôpital psychiatrique de Cadillac durant la Seconde Guerre mondiale », *Les Annales Médico-Psychologiques*, n° 176, 2018, p. 1046.
[372] *Ibid.*, p. 1045.
[373] Tosquelles, 1991, p. 76.

d'office[374] ». Citons aussi le cas du docteur André Requet (1898-1993), le même qui avait soigné Sylvain Fusco (1903-1940), un patient du Vinatier qui se met à graver et peindre en 1935, après son internement et jusqu'à son décès par cachexie. Dans *Le Journal de Médecine de Lyon*, Requet se réjouit en 1943 de « l'époque fantastique que nous vivons [où l'on observe] une amélioration de la santé publique par une véritable sélection naturelle [c'est-à-dire] par l'augmentation de la mortalité dans les cas déclarés peu curables voire chroniques[375]. » Reste que l'on assiste à une réelle extermination, terme dont Bonnafé défend le choix :

> « L'extermination des malades et les difficultés matérielles d'entretien des hôpitaux durant la guerre ont achevé le fantôme d'assistance qui existait auparavant, le coup d'œil neuf que nous jetons sur la situation nous présente la situation absurde et tragique de l'univers concentrationnaire[376]. »

Pas si éloigné de l'« art du mort » dont parle Michel de Certeau (1925-1986) à propos des œuvres d'art populaire qui perdent leur « force de rupture dès l'instant où [elles] dev[iennent] un objet d'étude et de conservation[377] », l'art asilaire de l'époque et de l'après-guerre est un art *de la mort* qui ne peut se défaire totalement de la crainte de disparaître. Il prend pour sujet la mort, sa crainte et celle de l'oubli qui l'accompagne, mais perd en même temps de sa vitalité à mesure qu'il accède à la reconnaissance de ses contemporains, qu'il devient digne de leur intérêt et fait l'objet de collectes, d'expositions et d'échanges. Et la mort imprègne les productions et les œuvres d'apparence sereine doivent souvent subir une seconde lecture, à l'instar de celles de Sirvins, pour qu'on y comprenne la part d'obscurité qu'elles recèlent. Par leur seul enfermement, les internés sont déjà confrontés à leur disparition de la société, à un retrait forcé qui les prive de leur existence. Bonnafé explique ainsi :

> « Si votre fille ou votre jeune femme sont atteintes, vers vingt ans, d'une schizophrénie grave et si vous n'êtes pas riche, il y a les plus grands risques que vous assistiez impuissant à l'atroce détérioration qu'entraîne cette maladie dans les conditions actuelles de l'assistance psychiatrique. […] Elle devient

[374] Henri Martel, « Au sujet d'une circulaire qui attribue un supplément de ration alimentaire aux malades internés des hôpitaux psychiatriques », *Bulletin de l'Académie nationale de médecine*, 9 février 1943, p. 88.
[375] André Requet, « Santé psychique 1941-1942 », *Le Journal de Médecine de Lyon*, 1943, p. 187-189.
[376] Lucien Bonnafé, « Psychiatrie et politique », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 13, n° 4, 1948, p. 4. Cité dans Odier, 2007, p. 160.
[377] Masó, 2021, p. 209.

indifférente et incohérente, elle aussi *obscène et violente*. Vous ne la reconnaîtrez plus. Elle aura cessé d'exister[378]. »

L'effacement des pensionnaires des établissements spécialisés peut revêtir la forme de leur arrachement au monde extérieur, mais également la mort, donc, qui n'est pas qu'un simple spectre. Elle est une réalité dans les couloirs des hôpitaux, qui se rappelle chaque jour au souvenir des aliénés, les entraînant un peu plus profondément dans l'oubli et les condamnant, définitivement, à l'anonymat des « cimetières des fous ».

Le « cimetière des fous »

La guerre, dans l'Histoire, a souvent favorisé l'accroissement des effectifs des hôpitaux psychiatriques. La Seconde Guerre mondiale le fait tout particulièrement, précipitant auprès des malades internés les réfugiés et les persécutés qu'elle voit trouver refuge dans les asiles sans le moindre symptôme, bientôt suivis par les soldats traumatisés par milliers. On parle dès les années 1920 des « mutilés du cerveau[379] », ces soldats de la Grande Guerre ayant reçu des éclats d'obus à la tête, ou proprement choqués par les combats, et ceux de 1939-1945 sont au moins aussi nombreux. Avec les innombrables victimes de l'« extermination douce », ils viennent à leur tour remplir les cimetières réservés à leurs pensionnaires. Bien qu'il n'en reste qu'une dizaine en France[380], tous désaffectés, la plupart des hôpitaux possèdent en effet à l'époque leur propre cimetière, distinct du municipal – ou bien il consiste en un carré s'inscrivant dans celui-ci, isolé des autres sépultures dont il se distingue par la pauvreté des croix de bois nues. D'ailleurs, « qui voudrait lire un aveu si déchirant : mort de faim[381] ? ». La famine n'est certes pas seule responsable, mais sans doute la principale, et l'abandon, l'oubli des victimes, pendant même qu'elles en souffrent et après qu'elles y ont succombé, contribuent largement à la construction d'un imaginaire collectif autour des cimetières qui les recueillent, souffrant eux-

[378] Louis Le Guillant, Lucien Bonnafé, « La condition du malade à l'hôpital psychiatrique », *Esprit*, n° 197, décembre 1952, p. 844.
[379] D'après l'expression de Roger Mignot dans « Les Mutilés du cerveau » (*Journal des mutilés*, 31 décembre 1921, p. 3). Elle est largement reprise dans la presse de l'époque et jusqu'à aujourd'hui – dans la communication autour du cimetière de Cadillac notamment.
[380] Avec ceux, notamment, de Cadillac-sur-Garonne (1923-ca.1990), de l'hôpital psychiatrique de la Roche-Gandon à Mayenne (1829-2002), de l'hôpital psychiatrique de Saint-Avé à Lesvellec, de l'Hôpital de Navarre à Évreux (1866-1974), de l'hôpital psychiatrique de Vauclaire à Montpon-Ménestérol, de l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne à Mont-de-Marsan (1914-1984), ou encore de l'hôpital psychiatrique de Perray-Vaucluse à Épinay-sur-Orge.
[381] Decorvet, 2015, p. 288.

mêmes de rumeurs déraisonnées qui les veulent pleins des échos des hurlements de « bêtes » que les villageois proches affirment entendre à l'approche de l'hôpital.

Celui de Saint-Alban ne déroge pas à la règle, surplombant le village et battu par les vents, mêlant à la forêt de cyprès qu'il accueille celle des croix tristes et anonymes, découpées dans le massif désolé de la Margeride [Doc. 40]. Sur un document de 1878, un plan de l'architecte du département de la Lozère François Germer-Durand, on aperçoit le premier cimetière de l'hôpital à proximité de la chapelle actuelle, sur une superficie d'environ trois cents mètres carrés. Il aurait été construit à la fin du XIX^{e} pour offrir aux pensionnaires une alternative à la fosse commune du village, jugée trop dégradante, quand bien même c'était le directeur de l'asile d'alors qui avait souhaité en 1868 que les patients soient enterrés dans le village, pour des raisons d'hygiène. Un autre plan, vraisemblablement des années 1890 et cette fois-ci d'un certain Victor Fierad, prouve qu'on est rapidement revenu sur cette décision, et que les inhumations ont à nouveau eu lieu dans l'enceinte de l'hôpital à partir de cette période, mais qu'à « l'ancien cimetière », on a substitué un nouvel emplacement, au nord-est du château, à son emplacement actuel. Il apparaît sur l'une des pages du plan, jouxté par la salle mortuaire et l'amphithéâtre. La première inhumation remonte, selon Yves Baldran, ancien cadre de santé ayant travaillé à Saint-Alban pendant une trentaine d'années, à novembre 1890[382]. Aujourd'hui, les vues satellite permettent d'évaluer la superficie de ce nouveau cimetière à mille six cents mètres carrés, la multiplication par cinq de sa superficie révélant l'augmentation considérable de la population de l'hôpital en l'espace de quelques décennies.

D'après Pierre Souchon, directeur adjoint du Centre Hospitalier François Tosquelles[383] dans les années 1990, entre deux et trois mille personnes y sont ensevelies entre 1890 et les années 1980, date à laquelle le cimetière est définitivement condamné. Si deux cent quatre-vingt emplacements sont reportés sur le plan des lieux, les inhumations sont réalisées les unes par-dessus les autres. L'hôpital garantit en effet l'emplacement pour une période de cinq années, le temps pour les familles de récupérer le corps de leur parent. Sans signe de leur part, l'emplacement est à nouveau utilisé lorsque le besoin s'en manifeste. Aussi Yves Baldran, toujours, annonce le chiffre de six cent trente inhumations entre 1940 et 1980, mais précise que la période où les funérailles sont les plus nombreuses se situe entre 1914 et 1920, marquée par la Grande Guerre et l'épidémie de grippe espagnole. Dans les années 1940, pendant la Seconde

[382] Dans un échange avec l'auteur, le 11 mai 2022, appuyé par la consultation du registre du cimetière de l'hôpital, conservé dans l'établissement.
[383] L'hôpital psychiatrique départemental de Saint-Alban-sur-Limagnole a été rebaptisé Centre Hospitalier François Tosquelles en 1990.

Guerre mondiale, ce sont « seulement » quelques trois cents sépultures qui sont donc apparentes sous les cimes « bruissa[ntes] de hauts arbres décharnés comme dans les romans noirs[384] ». Livrées aux assauts du temps, élevées modestement pour ceux que personne ne réclamait, jusque dans la mort elles privent le malade de son individualité en mêlant sa dépouille aux autres.

Dans ces lieux de mémoire que tout le monde a oublié, ces hétérochronies évoquant l'étrangeté « pour un individu, [de] la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer[385] », les tombes s'effondrent sur elles-mêmes. Elles laissent entrevoir quelques ossements qui ressurgissent, faute d'entretien et en raison d'enterrements sommaires, à une époque où tout manquait – surtout dans les asiles. Des associations s'organisent désormais, souvent portées par d'anciens médecins ayant exercé dans les hôpitaux concernés, pour défendre ces espaces condamnés, comme à Cadillac-sur-Garonne, où la réussite exemplaire du professeur à la retraite Michel Bénézech[386] et de ses pairs permet d'entrevoir ce qu'il est possible de faire en l'honneur de ces disparus. Près de cinq mille mètres carrés sont ainsi inscrits à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques à l'orée des années 2010 grâce à l'association des Amis du cimetière des oubliés de Cadillac-sur-Garonne, convaincue du besoin de préserver ce qui « représente un témoignage unique en France du traitement psychiatrique réservé aux victimes de guerre[387] », y compris les victimes civiles sous l'Occupation. Le « Cimetière des Oubliés » a donc pu bénéficier en 2018 d'une complète réhabilitation et un programme de valorisation, initié à la même époque, rend dorénavant compte de résultats considérables. Après recensement, inventaire et restauration, ce sont notamment quatre mille sépultures qui ont été répertoriées, dont neuf cents surplombées de croix métalliques. Un espace dévolu à l'histoire du cimetière et de ses trois mille quatre cent un résidents – auxquels ajouter les cent soixante du carré des combattants – permet dorénavant d'accueillir le public et de lui présenter l'intérêt mémoriel d'un tel lieu, notamment au sein même de ce qui fut la « Maison du Fossoyeur », tandis qu'un site internet – collaboratif – répertorie la plupart des défunts identifiés. D'autres cimetières semblent en revanche voués à

[384] Louis Parrot, cité dans Pierre Dhainaut, « Visages de la folie : Paul Eluard à Saint-Alban », dans *L'Invention du lieu…*, *op. cit.,* p. 40.
[385] Foucault (M.), 2004, p. 48.
[386] Né en 1942, Michel Bénézech est un spécialiste internationalement reconnu en psychiatrie criminelle, et a dirigé un service hospitalier de psychiatrie pénitentiaire. Auteur de plus de quatre cent cinquante publications scientifiques, il a travaillé à l'hôpital de Cadillac-sur-Garonne et s'est pris de passion pour le cimetière de ce dernier, d'où son engagement en faveur d'une mise en valeur du site.
[387] Dominique Richard, « Gironde : le cimetière des fous de Cadillac est intouchable ! », *Sud-Ouest*, 15 septembre 2012. Cité dans AFIF, « Cimetière des aliénés à Cadillac 33410, dit cimetière des ''fous'' » [En ligne], *Association Française d'Information Funéraire*, s.d.

une disparition certaine, comme celui de l'Hôpital de Navarre, à Évreux, sauvé in extremis de la destruction en 2024. Accueillant les pensionnaires défunts de 1866 à 1974, il est longtemps menacé par un projet de déviation routière dévoilé à l'été 2021 avant qu'un accord soit trouvé en l'honneur de la mémoire des quatre cent cinquante sépultures recensées par des volontaires[388] [Doc. 41].

Le « cimetière des fous » de Saint-Alban est désaffecté, lui, à l'aube des années 1990 et il n'en reste aujourd'hui que le mur d'enceinte, le portail d'entrée, les tombes de rares religieuses et un ossuaire où ont été versés les restes de trois cents patients qui y demeuraient jusqu'alors. Dès les années 1960-1970, le directeur Yves Racine imagine déplacer l'enceinte jusqu'au Villaret, la colonie agricole de l'hôpital mais le préfet de la Lozère refuse et demande à ce que les pensionnaires soient inhumés dans le village. Le cimetière historique est alors laissé à l'abandon, progressivement recouvert par les herbes folles et les arbres morts jusqu'à ce que la mairie décide le « nettoyage » du site, rasé et nivelé. Il ne reste pour traces que le registre du cimetière où sont consignées les entrées et les sorties, les inhumations et les rares exhumations demandées par les proches des défunts et qui, d'une précision somme toute remarquable, est accompagné d'un plan précisant le numéro de chaque emplacement [Doc. 42]. Il permet ainsi de se faire une meilleure idée de ceux qui furent – ou non – enterrés à Saint-Alban, comme Auguste Forestier. De trop rares souvenirs subsistent aussi, tels ceux d'un certain Pierre Renoux, habitant Saint-Alban en 1963 alors qu'il est enfant et qui revient sur ses excursions jusqu'à l'hôpital pour assister à des projections. Sur sa route, le cimetière et les dépouilles dont le sort

> « était comparable à celui des condamnés à mort qui reposent dans le carré des suppliciés des cimetières de nos préfectures. […] Cette ‘’cruauté’’ rendait le lieu encore plus beau par la simplicité des deux ou trois cents tombes alignées sous de grands cyprès[389]. »

Il y a en effet dans ces alignements systématiques, communs à la plupart des cimetières d'aliénés, un traitement qu'on retrouve souvent chez ces individus enterrés de manière anonyme ou du moins « perdus dans la masse », à la fois indigents, condamnés à mort, internés ou soldats. À Mayenne, le carré des combattants est inauguré alors que le Première Guerre mondiale

[388] Laurent Philippot, « Le ‘’cimetière des fous’’ bientôt enseveli par le chantier de la déviation d'Évreux » [En ligne], *France Bleu Évreux*, 4 juillet 2021.
[389] Pierre Renoux, « Le Cimetière des fous » [En ligne], *AKELA. Le cri du loup*, s.d.

déverse ses « mutilés du cerveau » dans les hôpitaux psychiatriques et si l'espace qui leur est réservé est distinct, les tombes elles-mêmes se confondent par leur sobriété. Il y a quelque chose de la régularité des cimetières militaires, eux aussi consacrés à une « catégorie de gens oubliés, sans marques différentes, rien n'individuali[sant] les tombes[390] ». Près de quatre cents malades y sont inhumés, avec sept sœurs de la Charité de Notre-Dame d'Évron qui travaillaient auprès d'eux et ont eu droit à une plaque émaillée. Les défenseurs de ces lieux comme le docteur André Pouliquen, ancien médecin de l'hôpital, évoquent un « devoir de mémoire[391] » et l'identification des défunts revient régulièrement dans leur discours comme un impératif, car l'objectif premier est souvent de leur « restituer leur statut d'individu[392] ». Pour ceux qui aspirent à effacer les stigmates de la honte éprouvée par les proches, ou à rendre justice à ceux qui, faute de moyens, ont été enterrés dans la misère, ces associations tâchent de réparer l'affront de plusieurs siècles d'ostracisme.

Difficile cependant d'empêcher totalement que les dernières traces s'effacent, d'autant plus ténues que souvent, les croix – majoritairement de bois – n'arborent que le numéro de matricule du patient, sans nom ni date. Seules les religieuses qui les ont soignés et sont enterrées au même endroit ont droit à une plaque nominative. À Saint-Alban, ce sont probablement les sépultures des sœurs qui restent encore debout, bien qu'elles n'aient plus que la forme d'une croix, ou d'une stèle rongée par les intempéries. Trois croix, précisément, portent le nom des défuntes (Louise Hugues | 1901-1975, Dolores Martinez née « Tur » | 1890-1942, Isabel Roca | 1900-1977), d'autres ont disparu et quelques-unes sont des stèles plus rudimentaires, de pierre brute et seulement ornées d'une croix en relief, l'une complètement couverte de lichens et rongée par les intempéries. Certains médecins choisissent, ailleurs, d'être inhumés parmi leurs anciens patients, à l'instar du docteur Gaston Fellion qui repose au « Cimetière des Oubliés » de Mayenne depuis 1989 ou d'Oganés Galoustov, médecin de l'asile de Mont-de-Marsan. À Toulouse, le docteur Gérard Marchant (1813-1881), fondateur de l'asile de Braqueville qui a pris son nom en 1937, a été inhumé dans l'enceinte de l'établissement, mais pas dans le cimetière[393].

---

[390] Xavier Lesegretain, directeur adjoint de l'hôpital de Mayenne en 2021, cité dans Selma Riche, « À Mayenne, le cimetière de l'ancien hôpital psychiatrique tombe dans l'oubli » [En ligne], *France Bleu Mayenne*, 1er novembre 2021.

[391] Baptiste Mezerette, « En Mayenne, un cimetière de ''fous'' oublié par l'Histoire » [En ligne], *Ouest France*, 17 avril 2018.

[392] Shelter, « Se souvenir de l'asile » [En ligne], *Tant de peines*, 26 janvier 2020.

[393] Selon Laurent Morlhon, psychologue et responsable du Comité culture du Centre Hospitalier Gérard Marchant, rencontré en juin 2023, la tombe de Marchant, longtemps isolée à l'abri des regards, était devenue le point de rencontre des amants de l'hôpital et de ses environs en quête d'intimité. Pour mettre fin à cette habitude, la sépulture a été déplacée au centre de la cour d'honneur de l'hôpital où elle se trouve encore aujourd'hui.

François Tosquelles, lui, ne repose pas à Saint-Alban mais il y a fait inhumer ses parents, Francisca Llaurado-Montané et Sébastian Tosquelles-Vendrell, ainsi que sa tante, Ana Tosquelles-Llaurado, tous trois décédés pendant le séjour de Tosquelles à Saint-Alban[394]. Patrick Faugeras évoque à ce sujet, chez le psychiatre, une « aisance […] à mêler sa vie ''privée'' (dite privée) et sa vie professionnelle[395] », particulièrement prégnante lorsque le Catalan évoque le souvenir de la destruction du cimetière. Il en parle comme suit : « Je ne suis pas partisan d'honorer ou d'ériger des tombes… Mais la destruction du cimetière de Saint-Alban et la disparition des cadavres vivants de mon père, de ma mère et de ma tante me fait mal au cœur[396]. » D'ailleurs Tosquelles n'est pas le seul à avoir fait inhumer dans le cimetière de l'hôpital un membre de sa famille puisque Roger Gentis y fait de son côté ensevelir Marie Pagès, sa grand-mère[397] – preuve, s'il en faut, d'un cimetière dont l'importance dépasse la seule fonction d'accueillir les patients plus décemment. C'est dans l'étroitesse des liens que les soignants ont entretenu entre leur vie personnelle et celle de l'établissement que s'exprime tout particulièrement leur vision d'une institution plus humaine [Doc. 43].

Les patients y restent bien entendu majoritaires, rendus à une terre « pareille à un ossement sans dévotion[398] ». Ils s'éteignent et demeurent sans que leurs proches ne les réclament, et certaines histoires familiales illustrent l'ignorance dans laquelle se trouvent longtemps ceux qui ont décidé de fermer les yeux sur les leurs après leur admission à l'asile. Un certain Paul S., par exemple, a été patient de Saint-Alban sans que son fils, Fernand, ne le sache. Celui-ci n'apprend en 1972 que son père est décédé à l'hôpital psychiatrique et non pas à la guerre et il entreprend des recherches, mais à son propre décès à la fin des années 1990, rares sont les réponses qu'il a réussi à obtenir. La tombe, qu'il a pu venir voir dans les années 1970, a disparu au fil des inhumations successives pratiquées dans le cimetière jusque dans les années 1980 et avec elle les derniers souvenirs de Paul S[399]. En 2012, Joëlle Oury, nièce du

[394] Respectivement en 1954, 1958 et 1955. Une plaque commémorative a été ajoutée à la sépulture par le personnel de l'hôpital, précisant : « Ici reposent les parents du docteur Tosquelles, médecin de cet hôpital de 1940 à 1962. Ils décédèrent pendant leur séjour parmi nous ». On y retrouve une nouvelle preuve de la proximité des soignants et des pensionnaires.
[395] Faugeras, 2007, p. 199.
[396] Tosquelles, 1991, p. 80.
[397] Roger Gentis, « Après-coup », dans Patrick Faugeras, *Rencontre avec Roger Gentis. Un psychiatre dans le siècle*, Toulouse, ERES, 2019, p. 212. Le registre de l'état-civil de Saint-Alban confirme le décès de Marie Pagès le 28 mars 1966, et le cahier du cimetière de l'hôpital précise bien son nom parmi ceux des personnes inhumées dans son enceinte.
[398] René Char, « ''*Si'', Au-dessus du vent* », dans *La Parole en archipel*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 401.
[399] Voir au sujet de Paul S. les recherches de Marie Derrien : *''La tête en capilotade''. Les soldats de la Grande Guerre internés dans les hôpitaux psychiatriques français (1914-1980)*, thèse de Doctorat, Histoire, Université Lumière Lyon 2, 2015, p. 477.

docteur Jean Oury, consacre un livre à Daniel H. – en réalité Daniel Havas –, un patient décédé à l'hôpital en 1970, pour le « faire revivre […], ne pas oublier son histoire, […] lui rendre hommage : il mérite mieux que cette plaque anonyme, gravée d'un numéro de matricule, au cimetière de Saint-Alban[400]… ».

Parmi les victimes de « l'extermination douce », il existe pourtant quelques histoires plus connues, et au milieu de la masse surnagent des noms d'artistes, décédés et inhumés sans avoir été épargnés par les conséquences catastrophiques de la guerre. Alors que les hôpitaux sont dramatiquement touchés par le rationnement, trois internées célèbres s'enfoncent définitivement dans l'oubli des leurs, après s'y être abîmées dès leur entrée à l'hôpital. À l'hôpital de Villers-sous-Équery (Oise), tout d'abord, l'artiste Séraphine de Senlis succombe en 1942 à la famine, après avoir tenté de subsister en se nourrissant d'herbes et de détritus[401]. Originaire d'Arsy où elle est née en 1864, elle est internée pour « psychose chronique[402] » à l'hôpital psychiatrique de Clermont, avant d'être déplacée dans une de ses annexes en 1942. Elle y décède le 11 décembre, après de longues semaines passées à se battre contre la faim et un cancer du sein et, comme ses pairs, est ensevelie dans l'anonymat, dans la fosse commune du village[403]. Sa dernière volonté ne sera jamais respectée, elle qui souhaitait que sa stèle porte l'inscription « Ici repose Séraphine Louis, sans rivale, et attendant la résurrection bienheureuse ».

Camille Claudel, elle, est une célèbre sculptrice qui disparaît le 19 octobre 1943, également dans l'indifférence de ses proches. Née le 8 décembre 1864 à Fère-en-Tardenois, Claudel est tôt décrite par son frère, l'écrivain Paul Claudel (1868-1955), comme « folle[404] ». Un médecin la déclare atteinte de « délire systématique de persécution basé principalement sur des interprétations et des fabulations[405] » et en mars 1913, Claudel est internée à l'asile de Ville-Évrard. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, les hôpitaux sont réquisitionnés et Claudel transférée en 1915 à l'asile de Montdevergues, à Montfavet (Vaucluse). Là-bas où les « fous

[400] Oury (J.), 2012, p. 361.
[401] Roger Darquenne, « L'extermination douce. La mort de 40 000 malades mentaux dans les hôpitaux psychiatriques en France, sous le régime de Vichy (recension du livre de Max Lafont) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 68, n° 4, 1990, p. 1052.
[402] Marianne Payot, « Séraphine Louis : l'ange au plumeau » [En ligne], *L'Express*, 25 septembre 2008.
[403] Dans ce cimetière, une stèle a d'ailleurs été inaugurée en 1999 par le maire de la commune André Vantomme, et le Secrétaire d'État chargé des Anciens combattants et Victimes de guerre, Jean-Pierre Masseret, à la mémoire des trois mille soixante-trois patients décédés à l'hôpital pendant la guerre et ensevelis dans l'anonymat. Voir Isabelle von Bueltzingsloewen, « Les ''aliénés'' morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, n° 76, 2002, p. 105.
[404] Paul Claudel, cité dans Marie-Victoire Nantet, « Camille Claudel parmi les fous » [En ligne], *3b Productions*, décembre 2012, p. 1.
[405] Marie-Victoire Nantet, « Camille Claudel, folie attestée, folie contestée », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 217, 2015, p. 74.

meurent littéralement de faim : 800 sur 2000[406] », elle y succombe à son tour en 1943. Ses restes sont alors reversés dans l'ossuaire communal, faute d'avoir été réclamés par ses proches et jusqu'à ce que sa petite-nièce fasse finalement ériger une stèle à sa mémoire. Avec elles, et la fameuse « Nadja[407] » d'André Breton, née Léona Delcourt en 1902, décédée en 1941 à l'asile psychiatrique de Bailleul où elle est internée en 1928, et inhumée dans la fosse commune des fous et indigents de la commune, le souvenir des aliénés s'effondre sous son propre poids – « poids d'homme, d'humilité et d'humiliation[408]. »

Immortaliser la mort

Aussi les rares traces visuelles qui nous sont parvenues de ces lieux aujourd'hui défigurés sont précieuses, pour comprendre leur organisation et les disparités entre les établissements, ou simplement révéler l'extrême dénuement de ces cimetières de fortune. Les cartes postales du siècle dernier, nombreuses, permettent de se faire une idée précise de ce à quoi ils ressemblent alors. Sur l'une d'elle, datée de 1900, l'allée centrale du cimetière de l'asile de Bron se dévoile, bordée d'arbres, parsemée de quelques fleurs et l'on distingue des tombes plus ou moins modestes, certaines décorées de fer forgé, d'autres de cœurs sur lesquels on devine diverses inscriptions. Plusieurs décennies plus tard, une autre image prise en surplomb des lieux laisse voir les barres d'immeubles s'élever à l'arrière-plan, les arbres ont été coupées mais on distingue de fait mieux la diversité des sépultures, entre ces mêmes croix ornées de cœurs, les tombes entourées d'une grille ouvragée et les pierres blanches des stèles qui parsèment les rangs éclaircis [Doc. 44].

Les quelques images qui nous sont parvenues de celui de Saint-Alban, désaffecté dans les années 1980, témoignent d'une tout autre réalité. S'il ne reste aujourd'hui que les sépultures des religieuses et une fosse commune où les autres ossements ont été versés, surplombée d'un monument à leur mémoire, des photographies plus anciennes montrent une occupation quasi complète de l'espace. Près de trois cents croix s'élèvent alors au milieu des grands arbres, plus ou moins droites, à l'image de la précarité de l'existence des défunts qui les suit jusque dans leur disparition. Ce dont ces images témoignent, bien qu'on ait « réservé à la mort des lieux déterminés à l'avance », c'est toutefois que celle-ci n'est pas « écartée systématiquement de la

[406] Camille Claudel, citée dans Paul Claudel, *Journal*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 461.
[407] D'après le roman d'André Breton, *Nadja*, Paris, NRF, « Collection blanche », 1928.
[408] Henri Rodier, « ''Le cimetière des fous''. Poème de Paul Eluard écrit à Saint-Alban en 1943 – Revue *Souffles* n° 234-235, septembre 2011 » [En ligne], *Poésie d'Henri Rodier*, 17 mai 2011.

vie[409] » dans le village lozérien. Nous n'en sommes pas tout à fait au modèle du cimetière médiéval, qui est un espace de convivialité où les vivants se retrouvent, organisent foires, spectacles ou assemblées de justice, mais le cimetière reçoit souvent la visite des soignants et de leurs familles. Les photographies rendent compte de son ouverture sur l'hôpital et l'extérieur, car bien qu'entourée par un mur de pierres, l'enceinte est surtout symbolique et la grille toujours ouverte.

Sur l'une des images, datant de 1943 et de l'arrivée de Lucien Bonnafé à Saint-Alban, les familles Tosquelles et Bonnafé prennent la pose dans l'allée principale. François, Hélène et Marie-Rose se tiennent à gauche, accompagnés par Germaine visiblement intriguée par les pieds nus de son père – là plus qu'ailleurs, peut-être, l'importance de ressentir sous la plante des pieds le sol, la terre à laquelle nous retournons tous, est manifeste chez l'inventeur de la « méthode hypocritique » – et le couple Bonnafé, Lucien et Jeanne, pose à droite, leur fille Marie au premier plan. Au fond, derrière eux, on distingue le portail qui donne accès au cimetière, pratiquement le seul vestige restant aujourd'hui en place avec le mur d'enceinte. Une seconde photographie montre à nouveau Hélène Tosquelles accompagnée de ses deux filles, de part et d'autre d'elles se dressant encore les rangés de cyprès et au-delà, les monticules de terre surplombés des croix anonymes, seulement différenciées par les matricules des patients qu'on y inscrivait parfois. Seules celles des religieuses sont différentes, avec leur plaque émaillée. Dans une troisième vue, à l'hiver 1943, les croix disparaissent à demi sous la neige, écrasées sous le poids de celle-ci comme du silence, de la solitude des espaces désolés, dépourvus de la moindre fleur, de plaques ou d'ornements habituellement réservés aux cimetières. D'autres clichés existent encore, comme les deux reproduits dans l'ouvrage de Joëlle Oury sur Daniel Havas[410], mais restent rares [Doc. 45].

Il existe encore des images animées du cimetière, capturées par l'objectif de Pierre-Yves Vandeweerd, réalisateur belge du film *Les Tourmentes*, en 2014. Du nom des tempêtes de neige qui désorientent et égarent, la tourmente est aussi celui de la mélancolie née des hivers rigoureux, longs et froids. La caméra suit plusieurs de ces « égarés », dont l'un est filmé dans l'enceinte du cimetière de Saint-Alban, lui-même malade et marchant en rond, répétant en boucle des phrases à peine articulées. Le bruit de ses pas disparaît, étouffé par la neige qui recouvre les tombes. La tourmente est d'autant plus grande qu'elle est inaudible en plus d'être

[409] D'après François Tosquelles, *L'Enseignement de la folie,* Paris, Dunod, « Idem », 2014 (1992), p. 101.
[410] Oury (J.), 2012*,* p. 316

invisible, cachée derrière les murs de pierres[411]. Elle tranche avec l'apparente sérénité des images tournées par Tosquelles à l'occasion des obsèques de son propre père, Sébastian, en janvier 1959. Dans un court film noir et blanc conservé à l'Institut Jean Vigo de Perpignan, intitulé *Pour que le blé ne meure pas*, le spectateur assiste à la sortie de la chapelle menée par l'aumônier accompagné d'un pensionnaire. Suivent quelques dizaines de personnes, malades et personnels, jusqu'au cimetière, le long de la côte qui y mène. À l'entrée du cortège dans son enceinte, on aperçoit de rares pierres tombales puis une succession de croix dénudées que décorent tout de même çà et là des bouquets de fleurs [Doc. 46]. Devant la cavité prête à recevoir le corps, l'assemblée se recueille une dernière fois avant la mise en terre, une nouvelle fois avec l'aide de patients de l'hôpital. La sépulture est modeste, un monticule de terre et une croix suffisent à accueillir le cercueil ordinaire, tout de même doté de poignées métalliques et d'une croix clouée sur le couvercle car dans les hôpitaux, les malades sont même souvent enterrés à même le sol, enveloppés dans un drap, surtout pendant la guerre. L'assistance paraît nombreuse à l'écran, peut-être en raison de l'identité du défunt mais un autre récit, celui de Denise Glaser confirme que ces évènements sont souvent partagés par la communauté, quelle que soit la personne décédée. Dans *Caché dans la maison des fous*, récit romancé de Didier Daeninckx, on lit ainsi qu'à l'occasion d'autres funérailles,

> « un petit groupe s'était rassemblé à droite de la porte. On se serrait autour d'une tombe ouverte dans la journée. [Denise] avait reconnu la silhouette maintenant familière de Bonnafé, celles de deux sœurs, de plusieurs patients et Marius l'infirmier, qui lisait lentement les phrases d'hommage posées sur un papier. Quelques cris, des pleurs avaient accompagné le moment où les fossoyeurs avaient fait glisser le cercueil de bois de pin au fond de la fosse à l'aide de leurs cordes[412]. »

Gérard Vulliamy, enfin, livre pour l'ultime poème des *Souvenirs de la maison des fous* un dessin du cimetière de Saint-Alban, dont les tombes s'effacent à mesure que le regard se perd dans l'horizon de la Margeride [Doc. 47]. C'est dans ce même recueil qu'Eluard publie

[411] On doit encore évoquer un travail beaucoup plus récent, du collectif lyonnais Les Idoles : en 2021, leur projet REFACE a été l'occasion de plusieurs résidences dans le village de Saint-Alban ; et d'un court métrage filmé en partie dans l'enceinte du cimetière, avec des enfants pour acteurs. L'idée étant de réfléchir à la « transformation permanente et invisible à partir de matières et de postiches » qui n'est, finalement, pas totalement étrangère aux multiples visages de la folie comme de la mort.

[412] Didier Daeninckx, *Caché dans la maison des fous*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017, p. 72-73.

« Le cimetière des fous », clôturant la série des portraits consacrés aux malades croisées pendant son séjour à l'hôpital. Le poème en question qu'illustre Vulliamy, son gendre, ferme le cycle des sept autres qui le précèdent, monologues fictifs d'autant de patientes accablées par leur situation. Après avoir « chant[é] la mort sur les airs de la vie » (« Le monde est nul, I »), vécu « petite et belle […] sans miroir / petite et belle […] sans espoir » (« Le monde est nul, II ») et vu « le mur du regret cerne[r] [leur] existence » (« Le monde est nul, VII »), se dessinent les contours de leur ultime demeure :

> « Ce cimetière enfanté par la lune
> Entre deux vagues de ciel noir
> Ce cimetière archipel de mémoire
> Vit de vents fous et d'esprits en ruine
>
> Trois cents tombeaux réglés de terre nue
> Pour trois cents morts masqués de terre
> Des croix sans nom corps du mystère
> La terre éteinte et l'homme disparu
>
> Les inconnus sont sortis de prison
> Coiffés d'absence et déchaussés
> N'ayant plus rien à espérer
> Les inconnus sont morts dans la prison
>
> Leur cimetière est un lieu sans raison[413] ».

En 2015, l'auteure Anne-Claire Decorvet emprunte au dernier vers ce qui devient le titre de sa biographie romancée, entre réalité et fiction, de Marguerite Sirvins, *Un lieu sans raison*. Fruit de plusieurs années de recherches et d'entretiens avec les descendants de la pensionnaire et de ceux qui l'avaient connue, l'ouvrage revient sur le parcours de la patiente-artiste, depuis ses premiers symptômes et son internement jusqu'à, près de quarante ans plus tard, sa mort à Saint-Alban. Le cimetière, l'hôpital lui-même et leur déraison partagée deviennent le décor du récit au cœur duquel quelques références à cet « archipel de mémoire » éclosent. On y apprend

[413] Le poème est initialement publié dans le recueil *Le lit la table* (Genève, Éditions des Trois Collines, 1944).

par exemple, outre que Sirvins serait « morte 122 fois[414] », que parmi les Résistants soignés à l'hôpital pour des blessures reçues au maquis voisin, certains finissent par y succomber. Se pose alors la question de l'inhumation, qui ne doit pas attirer l'attention de l'Ennemi et laisser les soignants en mesure de justifier de la terre fraîchement retournée dans le cimetière. Marie-Rose Ou-Rabah se rappelle une anecdote à ce sujet, évoquant le récit de son père à propos d'un jeune maquisard décédé de ses blessures pour lequel Tosquelles est d'abord tenté de creuser une tombe sous le parquet de sa maison, avant de se résoudre à l'inhumer provisoirement entre le mur du cimetière et le potager, où la terre est plus meuble[415]. Mis en terre sans cercueil, drapé d'une toile de jute et sans témoin hormis une assemblée restreinte et l'aumônier, le corps n'est récupéré qu'à la Libération par les parents du jeune homme, à l'issue d'une cérémonie en son honneur organisée à l'entrée de l'hôpital. Selon d'autres sources[416], il s'agit d'un certain Joseph Marcel Gorsse, né en 1925 à Lyon et décédé le 13 juin 1944 d'une blessure par balle qui l'a atteint quelques jours auparavant dans le maquis proche, après avoir été soigné par le docteur André Clément, qui l'accompagne dans ses derniers instants. Cette seconde source assure également que le jeune Lyonnais a été inhumé provisoirement dans le caveau de la famille de l'instituteur du village, Pantel, où il est resté au moins jusqu'en juin 1945, date à laquelle M. Pantel multiplie les requêtes pour qu'il reçoive une autre sépulture. Qu'il s'agisse du même soldat ou non, l'anecdote illustre bien l'embarras dans lequel se trouvent les médecins lors qu'un des Résistants qu'ils soignent finit par succomber, et qu'il s'agit d'organiser ses funérailles – si discrètes doivent-elles être.

Est-ce l'une de ces cérémonies discrètes que Sirvins reproduit entre 1944 et 1956 sur un dessin à la mine de plomb et au crayon de couleur, représentant *Deux femmes en deuil* [Doc. 48] ? Rien n'est moins sûr, mais la mort reste un motif auquel sont habitués les auteurs d'art brut – et les internés de manière générale – pour la côtoyer au quotidien. Les décès se succèdent, entre les épidémies[417] et la guerre. Sirvins elle-même aime à se promener dans le cimetière. En 1953, à la suite d'une de ces visites, elle écrit dans le journal *Trait d'union* du 6 février un poème intitulée *La Toussaint* :

« Et j'ai voulu revoir le petit cimetière

[414] Line Gauzy, « Mademoiselle Sir. », dans *L'Invention du lieu…*, *op. cit.,* p. 57.
[415] Dans un échange avec l'auteur, le 6 mai 2022.
[416] En l'occurrence, une biographie détaillée de Gorsse est présente dans un DVD édité en 2006 par l'Association Départementale des Anciens de la Résistance : *La Résistance en Lozère*.
[417] Saint-Alban connaitra au début des années 1930 une épidémie particulièrement meurtrière de typhus : c'est à la suite de celle-ci que la nouvelle médecin-directrice de l'asile nommée en mai 1933, le docteur Agnès Masson, entreprendra de lourds travaux de rénovation de l'établissement.

Les vivants et les morts que j'avais oubliés
La mince croix de bois où s'élance le lierre
Où la fauvette chante et s'est remariée[418]. »

Aimable Jayet semble également sensible à ces morts et serait constamment en contact avec eux – « un homme fantôme tout pénétré de choses mortes, un conglomérat incessible qui est en son centre éclaté[419] ». Les défunts ne quittent jamais tout à fait les vivants, ils sont d'ailleurs voisins les uns des autres. « Ce sont les morts qui me font voir tout. Je suis mort, emmuré vivant, c'est un mur de Chine[420] » écrit encore Jayet. Voisins au point de se confondre, vivants et morts sont identiques à l'hôpital psychiatrique pour la société qui les y a envoyés, l'internement est une « double mort[421] » pour Constance Schwarzlin-Berberat (1845-1911), une malade de Waldau, et l'asile « un cimetière de vivants » dont l'objectif est la guérison avant tout, avant même le « retour à la vie » que serait une sortie de l'hôpital[422].

Pour autant, le cimetière est un lieu où la nature s'épanouit, où la vie l'emporte sur la disparition de ses camarades d'infortune. Hélène Soulié, metteuse en scène affirme qu'elle « aime beaucoup le mot cimetière, non [qu'elle soit] morbide mais parce [qu'elle] y enten[d] cime et erre[423] » et les promenades que, tout en haut de la montagne, Marie-Rose Ou-Rabah effectue dans son enfance ne sont pas pour la contredire. Elle se rappelle le bruit des insectes, des oiseaux et le bourdonnement des abeilles et des mouches, les jeux d'ombre et de lumière que le soleil projetait sur les tombes et l'allée et qui accompagnaient ses flâneries, ses errances. « Dans un site romantique et sauvage, en plein Gévaudan, tout au haut d'un rocher[,] le cimetière qui déroule ses croix de bois, toutes simples et toutes pareilles, sans un nom[424]… ». Malgré le « coup de sifflet fini départ » de ces « pauvres gens de-ci de-là[425] » qu'évoque ailleurs Tristan Tzara, et bien que le défunt ne soit plus qu'un « homme parmi les hommes et le fossé devant / le vent dessous et de chaque côté le silence[426] », leur souvenir survit dans l'intérêt que leur portent encore les témoins de leur histoire. Dans les visites régulières, par exemple, que

[418] Gauzy (L.), dans *L'Invention du lieu, op. cit.,* p. 58.
[419] D'après Jean Oury, cité dans Boulanger, 2012, p. 215.
[420] Oury (J.), 2001, p. 144.
[421] Anouk Grindberg, *Et pourquoi moi je dois parler comme toi ? Écrits bruts (et non bruts) réunis par Anouk Grindberg*, Paris, Le Passeur, 2020, p. 196.
[422] Paul Balvet, « La valeur humaine de la folie », *Esprit*, n° 137, septembre 1947, p. 290.
[423] Aurélie Marchand, « La folie, un espace de ''trouble dans le genre''. Ethnographie, genre et performance à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban », *Cahiers de littérature orale*, n° 82, 2017, p. 105.
[424] Cécile Agay, « J'ai visité des femmes enfermées dans leur propre univers », *Les Étoiles*, 9 octobre 1945, p. 3.
[425] Tristan Tzara, Joan Miró, *Parler seul*, Paris, Maeght, 1948-1950, p. 97.
[426] *Ibid.*, p. 105.

rendent les enfants Tosquelles à leurs grands-parents, « De quoi lever les verres en leur honneur, et leur dire de façon évidente, effective et affective, qu'ils font partie de nos vies[427] ».

On comprend, finalement, le désir qu'a Tosquelles de « donner de véritables lettres de noblesse à l'approche naïve et populaire de la Folie, un peu comme est populaire la visite au cimetière[428] ». Le parallèle invoque la déstigmatisation de la maladie comme de la mort. Ceux qui « meurent » deux fois, à leur arrivée à l'hôpital puis à leur décès, sont également oubliés à deux reprises – lorsqu'ils sont internés, mais aussi lorsque leur sépulture s'affaisse sans jamais plus recevoir la visite des leurs. Pour Yves Baldran, c'est tout le paradoxe de ces cimetières créés « pour que les patients soient enterrés dignement alors qu'ils y sont définitivement enfermés[429]. » Il reste néanmoins un haut-lieu de la géographie de l'hôpital, hanté par le spectre de la ségrégation, et un prisme par lequel considérer l'attention portée à la maladie par la société. Tandis qu'on dit reconnaître le développement de celle-ci à la manière dont elle traite ses fous, il en va de même pour la manière dont est cultivé leur souvenir. Si Eluard s'éprend du cimetière de Saint-Alban dès son arrivée, si chacun des visiteurs de l'asile et certains patients eux-mêmes ressentent le besoin d'en dire quelques mots, c'est qu'il surplombe physiquement l'établissement comme il couronne l'entreprise humaniste initiée sur place. L'ouverture au monde extérieur et la réunion des malades, de leurs soignants et d'individus extérieurs, sont les symboles à la fois poétiques et romantiques de la dernière « maison des fous ». Et les tombes sont autant de stigmates des ravages de l'internement, de la maladie et de la faim, de la guerre, enfin. « Les innombrables morts inconnus et des vivants s'y rencontr[ent] dans un espace qui dénonc[e] la démesure ambitieuse de la rêverie[430]. »

[427] Dans un échange avec l'auteur, le 6 mai 2022.
[428] Tosquelles, 2014, p. 140.
[429] Yves Baldran, cité dans Luc Crespon-Lhérisson, « Quand Saint-Alban enterrait ses fous dans l'asile », *Midi Libre*, 1er novembre 2009.
[430] Tosquelles, 2014, p. 139.

1945-1951. LA FRANCE ET L'ESPRIT LIBERES

1. Rouvrir le pays

Alors que l'Allemagne nazie capitule le 8 mai 1945, les combats cessent progressivement en France. La Seconde Guerre mondiale n'est vraiment terminée que le 2 septembre de la même année, avec la capitulation du Japon. La France sort alors de l'Occupation et le territoire s'ouvre à nouveau. Du Sud au Nord, de l'Est à l'Ouest, les populations regagnent ce qui reste des villes et des régions qu'elles avaient fuies, et la libre circulation permet notamment à ceux qui s'étaient réfugiés dans les hôpitaux psychiatriques de les quitter pour retrouver les leurs. À l'inverse, les personnels qui avaient dû abandonner leur poste les retrouvent, parfois après un passage par les camps de concentration allemands. Traumatisés par ce qu'ils y ont vu ou vécu, ils s'aperçoivent des glaçantes similitudes entre le fonctionnement des hôpitaux et celui des camps, ce qui accentue la prise de conscience d'une transformation nécessaire de l'hôpital.

Rouvrir les portes de l'hôpital

À Saint-Alban, l'infirmier Marius Bonnet revient de Büchenwald en 1945, bouleversé par cette « ''race'' différente », celle des « ''sains'' [qui] nient la personnalité des ''malades[431]'' ». Dans le même temps, les Résistants, les Juifs, les persécutés de Vichy quittent leur asile, et les patients peuvent être retransférés des régions d'où ils avaient été arrachés, laissant derrière eux leur famille. Antonin Artaud, par exemple, a été envoyé à Rodez pendant la guerre pour lui éviter l'internement sous l'Occupation, mais il quitte l'Aveyron en 1946, après trois ans dans le service du docteur Ferdière. Il doit son retour à l'intervention de certains de ses amis qui lui rendent visite pendant cette période et en reviennent durement marqués puis font pression pour qu'il soit rapatrié à Paris[432], et que cesse son traitement. En effet, la convulsivothérapie, ou sismothérapie, ou encore électrothérapie, telle qu'elle est administrée à

[431] Voir Chap. I, A, 3, § « L'enfermement, l'internement », p. 56-62.

[432] Plus tardivement, en septembre 1970, le texte « Antonin Artaud torturé par les psychiatres (les ignobles erreurs de André Breton, Tristan Tzara, Robert Desnos et Claude Bourdet dans l'affaire de l'internement d'Antonin Artaud) » paraît dans le treizième numéro de la revue *Lettrisme*. Réédité en 2020 aux Presses du réel, il est signé d'Isidore Isou (1925-2007), et dévoile une critique radicale à l'encontre des psychiatres et de leurs méthodes, dont l'électrochoc constitue selon lui le paroxysme de la barbarie. Isou est lui-même passé par l'hôpital psychiatrique, avec quelques-uns de ses camarades du groupe lettriste, internés de force entre mai 1968 et avril 1969, dans la clinique du docteur Ferdière, soit « à peu près un an, jusqu'à ce que les membres de notre mouvement aient payé les amendes dues » (p. 44). Pour Isou, c'est la nature polémique de leurs actions qui leur valent cet internement, et Ferdière chercherait « à lui faire prodiguer de soins, alors que [lui-même] le combat par des textes, en même temps que tout le groupe lettriste » (p. 128).

l'époque, lui semble particulièrement douloureuse et l'on s'inquiète des effets irréversibles qu'elle pourrait provoquer[433]. En 1943 déjà, alors qu'elle était soignée pour dépression nerveuse à l'Hôpital Sainte-Anne, à Paris, Dora Maar subit à son tour plusieurs séances d'électrochocs qui convainquent Picasso – dont elle vient pourtant de se séparer – mais aussi Paul Eluard, un de ses amis proches, de la retirer de l'institution pour la confier à Jacques Lacan (1901-1981). Artaud, lui, est soumis à des séances très régulières au cours de ses trois années d'internement et dans les lettres qu'il écrit de Rodez, adressées à sa mère Euphrasie Artaud, à ses amis ou à Ferdière lui-même, il les implore de faire cesser le traitement, assurant qu' « […] il ne faut plus que cela recommence parce que [s]a conscience s'en va à chaque traitement et cela ne [lui] revient qu'au bout de deux ou trois mois[434] ». Pourtant convaincus des bienfaits de la thérapie, Ferdière et la mère du poète maintiennent les séances et pendant trois ans, pas moins de cinquante-huit séries lui sont appliquées[435].

Aussi, après la fin de la guerre, Artaud peut enfin retourner près des siens. Comme beaucoup d'autres internés qui ont été transférés pendant l'Occupation, il peut retrouver ses amis parisiens, et le 26 mai 1946, il rentre à Paris pour être transféré dans la clinique ouverte d'Ivry-sur-Seine, dirigé par le docteur Achille Delmas (1879-1947). D'ailleurs, son transfert ne met pas un terme à sa création, et de même qu'il a continué à écrire et dessiner en entrant à Rodez, au long des deux années qui lui restent à vivre, Artaud continue de produire, il parle à la radio, enregistre « Les malades et les médecins » le 9 juin 1946, ou rédige *Aliéner l'acteur*. Son travail est certes marqué par l'expérience de l'aliénation, mentale tout autant que sociale mais son grand retour – *Le Retour d'Artaud le Momo*[436] – laisse pourtant présager une reprise prometteuse de sa carrière. Le 13 janvier 1947, sur la scène du Théâtre du Vieux-Colombier, il prononce devant quelques centaines de spectateurs une conférence intitulée « Histoire vécue d'Artaud-Momo », qui rencontre un grand succès. Les mois qui suivent voient paraître *Van Gogh le suicidé de la société* (Paris, K éditeur, 1947), et l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, une émission radio mais d'un langage jugé trop cru pour le directeur de la Radiodiffusion française, Wladimir Porché (1910-1984), qui en refuse la diffusion. La

[433] Elle aurait été inventée dans les années 1930. De premiers essais sur les effets de crises épileptiques provoquées sur des patients sont réalisés en 1932 par le psychiatre hongrois Ladislas J. Meduna (1896-1964), qui administre aux patients du cardiazol, une molécule provoquant la crise. Mais en 1938, le 15 avril plus précisément, les Italiens Ugo Cerletti (1877-1963) et Lucio Bini (1908-1964) appliquent le premier électrochoc à un patient schizophrène. La méthode rencontre depuis un succès relatif, malgré de nombreuses controverses, et est encore pratiquée aujourd'hui, sous le nom d'électroconvulsivothérapie.

[434] Antonin Artaud, Lettre à Euphrasie Artaud, le 23 août 1944. Cité dans Danchin, Roumieux, 2015, p. 360.

[435] Artaud lui-même tient un discours ambigu à propos des séances et dans une lettre du 19 août 1943 à Ferdière, il évoque la « terrible mais salutaire secousse » grâce à laquelle il a retrouvé la mémoire : Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2008, p. 59.

[436] Antonin Artaud, « Le retour d'Artaud le Momo », *Artaud le Môm*o, Paris, Bordas, 1947, p. 9-19.

retranscription paraît sous la forme d'un livre en 1948 (Paris, K éditeur), quelques semaines après le décès du poète, le 4 mars 1948, emporté par un cancer du rectum décelé trop tardivement et pleuré par les membres du « Comité de soutien des amis d'Antonin Artaud » qui s'est constitué quelques années plutôt, au moment des négociations pour son rapatriement à Paris. La fin de la guerre ne justifiait alors plus l'internement du poète en Aveyron pour Jean Paulhan, président du comité, ou pour Arthur Adamov, Balthus (1908-2001), André Gide (1869-1951), Picasso, Colette (1918-2006) et Henri Thomas (1912-1993), membres du Comité, ou Jean Dubuffet, qui en tient le secrétariat.

Dubuffet profite d'ailleurs lui-même de cette réouverture des frontières, intérieures et extérieures. Avec Paulhan, Dubuffet entame un périple sur les routes de France et de Suisse, à la rencontre des autodidactes singuliers dont il estime – et recherche – le travail. L'un de ces créateurs hors du commun l'intéresse particulièrement, c'est Auguste Forestier. Il en découvre le travail à Paris, chez Eluard qui le reçoit dans son appartement au printemps 1944[437] et lui présente quelques pièces de ce Lozérien interné à Saint-Alban. Dubuffet veut rencontrer leur auteur et ses recherches l'emmènent tout d'abord à Rodez, chez Gaston Ferdière où il séjourne du 4 au 19 septembre 1945. Il y trouve Artaud, puis prend la direction de Saint-Alban sur les conseils de Ferdière, où il est mal reçu :

> « J'avais été, en voiture, à Saint-Alban tout exprès pour voir Auguste Forestier et ses œuvres. J'avais trouvé là nombreuse compagnie ; il y avait M^me^ Bonnafé (son mari était absent) et Tristan Tzara avec son fils et différents autres invités, et on m'avait accueilli un peu froidement, à ce qu'il m'avait semblé, et en tout cas on ne m'avait pas laissé voir Auguste. […] D'autres personnes qui possèdent aussi des œuvres d'Auguste Forestier, c'est Picasso, Dora Maar, et le gendre d'Éluard, qui s'appelle Vulliamy. Aussi Tristan Tzara. Et naturellement le docteur Ferdière et le docteur Bonnafé. Malheureusement je ne suis pas très *persona grata* auprès de plusieurs de ces personnes[438]. »

En réalité, Tosquelles est assez réticent à l'idée que des « esthètes[439] » puissent s'intéresser au travail de ses patients. Il les tient en horreur et Dubuffet met du temps à gagner sa confiance, non sans passer par l'intermédiaire d'autres médecins de l'hôpital. Ça n'est, ainsi,

[437] Rousseau, « L'existence esthétique d'Auguste Forestier », dans Guerra, Masó, 2021, p. 180.
[438] Jean Dubuffet, Lettre à Jean Oury, 17 février 1949. Cité dans *Ibid.*, p. 180.
[439] Jean Oury, Patrick Faugeras, *Préalables à toute clinique des psychoses*, Toulouse, ERES, 2012, p. 238.

qu'en mars 1948, après de nombreux échanges avec Jean Oury, que ce dernier assure que Tosquelles est enfin « entièrement favorable » à la « vente[440] » des œuvres du sculpteur. Les correspondances qu'entretiennent Oury et le père de l'Art Brut laissent à voir le rôle essentiel que le psychiatre a dans l'acquisition des œuvres de Forestier, de même que le registre tenu par Dubuffet des « collections de la Compagnie de l'Art Brut et les documents lui appartenant au propre » [Doc. 49].

Saint-Alban, galerie de portraits

À défaut d'avoir croisé Forestier, Dubuffet aperçoit à l'été 1945 Tristan Tzara et son fils, Christophe, ainsi que Cécile Eluard et son époux Gérard Vulliamy, venus découvrir l'hôpital comme le leur suggère son père, Paul. Tous participent, à leur manière, à faire connaître au grand public l'expérience saint-albanaise, à commencer par Cécile qui, sous le pseudonyme de Cécile Agay, signe dans le journal *Les Étoiles* du 9 octobre 1945 l'article « J'ai visité des femmes enfermées dans leur propre univers » [Doc. 50]. Elle y tâche de sensibiliser la population au sort de ces femmes aliénées, et de célébrer la « véritable atmosphère qui est celle d'un monde sans hypocrisie et sans mesquinerie ». Elle déroule le programme de la journée des pensionnaires, du réveil à six heures à la toilette matinale – « trois lavabos pour quatre-vingts personnes, c'est peu… ». Elle croise une ancienne religieuse « maigre comme une déportée », ou une pensionnaire « arrivée à l'asile ne sachant ni marcher, ni manger seule, ni parler […]. Maintenant, elle marche, elle s'habille seule, elle mange proprement […]. De cet être vagissant et lamentable, on a fait un être humain. » Elle note encore les propos d'une « malade philosophe » :

> « ''Qui suis-je ? Entre moi et le Créateur, il y a une différence énorme, moi je m'ignore et l'ignore. Je suis nulle et dans l'impossibilité de vivre. Je suis le néant'' […] Cette femme se pose les questions que se sont posées avant elle des philosophes comme Pascal, Platon ou Sartre ».

C'est d'ailleurs probablement de cette même patiente dont parle Tristan Tzara à Michel Leiris quand il lui écrit qu'« Il y a surtout une malade qui intéresserait Sartre – on l'appelle ''l'existentialiste'' –, elle est très intelligente et souvent je me prends avec elle à son jeu qui,

[440] *Ibid.*, p. 180.

évidemment, pourrait mener loin[441] » [Doc. 51]. Tzara, présent à Saint-Alban entre juillet et septembre 1945, découvre avec délectation un lieu hors du temps, où « le repos est au rendez-vous, mais plus encore l'intérêt[442] », tandis qu'« un psychiatre très intéressant, catalan, [voudrait] rétablir ''la folie'' dans son sens commun journalier[443] ». Il engage des conversations avec les patients, devient même amis avec certains, et longtemps garde avec lui le souvenir de cette expérience, bien après son départ[444]. Il écrit à cette occasion *Parler seul* (Paris, Maeght, 1948-1950), un livre poignant, témoignage précieux de ce qu'est la solitude à l'autre bout du monde, dans ce paysage « de terre de potasse de fumée vitreuse / boue boue à l'horizon / rien que boue où nous accostons / et îles de vertiges herbeux[445] ». Plus particulièrement d'ailleurs, le poème est un hommage aux femmes « malades, étrangères, délirantes et désorientées, mais aussi à des femmes familières […], appartenant au même monde, loin de la mystique surréaliste de la folie féminine[446]. » Tzara décrit « les dents de la chambre [qui] se ferment sur ton rire / et sa langue de sucre dissout la lampe du sommeil / tu tombes dans l'azur béant et crédule / encore un chant qui n'ose pas dire son nom de pauvre[447]. »

Pour accompagner ses vers, Tzara fait appel au catalan Joan Miró, parce qu'il sent dans son travail « des racines très profondes qui rapprochent le plus de l'homme à l'état de nudité de la conscience[448] ». Il lui laisse une totale liberté dans le choix des illustrations, préférant « courir le risque que son poème soit incompris ou mal lu par le peintre, plutôt [que d']asservir l'image au texte[449] ». Du peintre, les « vibrantes lithographies, où alternent noir et couleurs primaires, en des formes simples, graphiques et dansantes, [traduisent] l'espoir, par-delà la solitude et la souffrance[450]. » Première collaboration de Miró avec Aimé Maeght (1906-1981), *Parler seul* marque un tournant dans la carrière d'illustrateur de l'artiste qui s'emploie à opposer ses dessins aux caractères du texte, volontairement. C'est du moins la théorie du typographe et graphiste Emil Ruder qui s'est intéressé au travail de Miró avec l'éditeur parisien[451], relevant les

[441] Tristan Tzara, Lettre à Michel Leiris, 20 août 1945. Ms Ms 44334-Ms MS 44335, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.
[442] Tristan Tzara, Lettres à Georges Hugnet, 10 juillet et 8 septembre 1945. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. Cité dans Mabin, Mabin, 2015.
[443] Tzara, 1945
[444] Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Flammarion, 1980, p. 582-583.
[445] Tzara, 1948-1950, p. 104.
[446] Masó, 2021, p. 202.
[447] Tzara, 1948-1950, p. 11.
[448] Note de Henri Béhar dans Tzara, 1980, p. 582.
[449] Hélène Lévy-Bruhl, « Tristan Tzara et le livre : ses éditeurs et ses illustrateurs » [En ligne], *Thèses de l'École nationale des chartes*, 2001.
[450] Isabelle Diu, « Parler seul, de Tristan Tzara et Joan Miró » [En ligne], *Livres Hebdo*, 20 mars 2015.
[451] Dans *Typographie: A Manual of Design*, Teufen, Niggli, 2001 (1967). Cité dans Jiyoung Shim, « Les livres illustrés de Joan Miró chez Maeght éditeur : de *Parler seul* (1948) à *Adonides* (1975) » [En ligne], *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 12, 2020, p. 1.

contrastes suivants : « dessins foncés / typographie claire, spontanéité du dessin / précision technique des caractères du texte, mysticisme primitif / raffinement civilisé ». Il en découle plutôt que ce jeu d'opposition révèle la construction d'un nouveau langage, pictural et directement inspiré par la poésie particulière de Tzara, dont les référents textuels sont difficilement figurables. « Son illustration se déploie comme une écriture : chiffres métamorphosés, gribouillages, tâches[452] », une expression singulière en sorte, qui n'est pas sans rappeler celle des pensionnaires [Doc. 52].

À l'inverse, les dessins qu'exécute Gérard Vulliamy pour accompagner les *Souvenirs* de son beau-père sont l'incarnation même de la parole donnée aux pensionnaires de Saint-Alban par le poète. Dans le recueil, les poèmes décrivent sept femmes internées à l'hôpital, qu'Eluard a observées pendant son séjour, autant de malades « Ensevelies secouant leur linceul / Femmes de craie femmes de suie / Brûlées le jour d'un feu nocturne / Glacées la nuit par un monstre visible / Leur propre image éternellement seule[453]. » Alors qu'on a longtemps préféré exagérer les traits des malades pour souligner leur différence, voire leur monstruosité, dans la lignée de ce que le Suisse Johann Kaspar Lavater (1741-1801) baptise au XVIII^{e} siècle la « physiognomonie », les dessins de Vulliamy comptent parmi les premiers à donner une image humaine de la folie [Doc. 53]. La méthode pseudo-scientifique de Lavater permet selon lui de déterminer la personnalité d'un individu en fonction de son apparence physique et plus particulièrement des traits de son visage, et au XIX^{e} siècle, on doit au criminologue Cesare Lombroso (1835-1909) de concourir à l'essor de la pratique[454]. Loin de la douceur, de la sérénité qui transparaît dans les dessins de Vulliamy, malgré un « visage pourri par des flots de tristesse » ici ou là « Les longs charrois de nuit et l'aube à petit feu / [Qui] ont dégradé [les] corps ont dévasté [les cœurs] », les premières représentations de la folie glissent habituellement vers des traits difformes, sombres et inquiétants, à la manière des cinq *Monomanes* (vers 1820) de Théodore Géricault (1791-1824). *Monomane de l'envie*, *Monomane du vol*, *Monomane du jeu*, du *Commandement militaire* et du *Vol d'enfants*, les tableaux traduisent l'effort que met Géricault dans la représentation de l'état mental des sujets à travers les traits de leur visage – un regard fixe ou un sourire inquiétant, par exemple[455].

---

[452] Shim, 2020, p. 2.
[453] Paul Eluard, « Le monde est nul », *Souvenirs de la maison des fous*, Paris, Pro-Francia, « Vrille », 1946, p. 3.
[454] Dans son ouvrage *L'uomo delinquente* [L'Homme criminel] (s.l., 1876). C'est d'ailleurs à ce même auteur que l'on doit le livre *Genio e follia* [*L'Homme de génie*] (s.l., 1877) dans lequel est établi, pour la première fois, un présupposé rapport entre génie et folie.
[455] *La Monomane de l'envie*, 1819-1822, huile sur toile, 72,1 x 58,5 cm, inv. : B 825, Musée des Beaux-Arts, Lyon ; *Le Monomane du vol*, 1822, huile sur toile, 61,2 x 50,2 cm, inv. : 1908-F, Musée des beaux-arts, Gand ; *La Monomane du jeu*, 1819-1824, huile sur toile, 77 x 65 cm, inv. : RF 1958 51, musée du Louvre, Paris ; *Le Monomane du commandement militaire*, 1819-1822, huile sur toile, 81 x 65 cm, Sammlung Oskar Reinhart « Am

D'autres se sont encore essayés à simplement souligner la mélancolie qui habite les aliénés, comme le docteur Paul Ferdinand Gachet (1828-1909), dont plusieurs dessins figurent à l'inventaire de la collection de l'Hôpital Sainte-Anne, à Paris. Vingt-quatre *Croquis de folles* de la Salpêtrière, réalisés vers 1854, esquissent les contours de figures dansantes, dont le visage trahit moins la maladie que la solitude, et représentées dans des postures parfois théâtrales, ou en buste plus détaillés [Doc. 54].

L'image qu'en donne pour sa part Vulliamy rejoint par certains aspects les croquis du docteur Gachet, comme une alternative humaine à la figuration de la maladie. En témoignent d'autres portraits, indépendants des *Souvenirs* ceux-là, de Germaine Tosquelles par exemple, ou de patients masculins, comme le Père Alexandre, son air bonhomme, sa barbe drue et son éternel chapeau – qu'on retrouve sur certaines photographies prises à Saint-Alban, en compagnie de Cécile Eluard et de Marie Bonnafé –, un « M^{r} Cornu » ou Auguste Forestier coiffé du képi qu'il s'est fabriqué, ainsi qu'un clin d'œil direct à son compagnon de séjour lozérien, Tzara lui-même [Doc. 55]. En se faisant chantre du sort des oubliés, Vulliamy participe de cette idée que l'ouverture des hôpitaux doit servir, à la sortie de la guerre, à une plus grande sensibilisation au quotidien de celles et ceux qu'on y a abandonnés. À l'instar des prisonniers des camps de concentration dont on ne découvre le sort avec horreur que tardivement, les asiles aussi révèlent les conditions de leurs pensionnaires à leur réouverture, et les témoignages de ceux qui s'y rendent ou en reviennent abreuvent l'imagerie de lieux effroyables, d'où surgissent néanmoins çà et là quelques initiatives humanisantes encore trop rares.

Face à ces représentations, les portraits que Léon Schwarz-Abrys exécute de son côté à Sainte-Anne pendant la guerre tranchent par leur expressionnisme, un geste enlevé, mais une peinture épaisse, une matière à peine étalée [Doc. 56]. Sur les fonds noirs et inquiétants, trois figures se détachent, l'une dont on peine à distinguer clairement les contours semble se résumer à un visage jaunâtre d'où surgissent deux yeux fixant le spectateur, comme pour le prendre à témoin. Sur un deuxième tableau, une femme âgée de trois-quarts, la tête dans les épaules, les bras croisés et les yeux fermés paraît flotter entre le sommeil et la mort – elle est absente, en tout cas. Une troisième malade, en buste, regarde fièrement au loin, baignée d'une lumière jaune orangé, et dont seul le visage se dégage encore de la pénombre à laquelle son enfermement la condamne. Ces trois personnages sont les compagnons d'infortune de Schwarz-Abrys, réfugié à Sainte-Anne, « Refuge de l'holocauste / Maison fantôme / Prison des cadavres / […] Autel

Römerholz », Winterthur ; *Le Monomane du vol d'enfants*, 1822-1823, huile sur toile, 65 x 54 cm, Museum of Fine Arts, Springfield.

de soupirs / Sanctuaire du néant[456] ». Ce sont les malades qu'il fréquente chaque jour et dont, à son tour, il veut représenter les traits, paisibles et fiers. Ils s'extirpent des ténèbres et se dressent face à la lumière, ils sont là, ils existent et le peintre veut porter leur parole au-delà des murs de l'hôpital, les introduire au monde.

De nouvelles bases

Parallèlement à cette sensibilisation par la figuration, par la représentation des visages oubliés, un important travail de reconstruction, matérielle et organisationnelle, participe à une véritable réhabilitation de la maladie, de la place de l'hôpital psychiatrique dans la société. Les œuvres sont le pendant esthétique, visuel de l'entreprise mais une réorganisation en profondeur des établissements leur fait écho. Celle-ci est d'abord nécessaire à cause d'impératifs financiers, puisque la guerre a laissé derrière elle ses stigmates, et plusieurs années d'efforts concentrés sur le conflit, au détriment de ses infrastructures, achèvent de convaincre de nombreux médecins qu'il faut repartir sur des bases saines. Alors pour économiser, on repense le fonctionnement des institutions, par exemple en région parisienne où l'hôpital de Maison Blanche décide en 1946 de réunir ses buanderies avec celles de l'hôpital voisin de Ville-Évrard, pour réduire « [les] agents et une meilleure utilisation de la main-d'œuvre des malades[457] ». La fin de la guerre ne signe pas la fin des problèmes et la reconstruction s'annonce, à l'image de tout le pays, longue et compliquée. À Sotteville-lès-Rouen, l'hôpital psychiatrique du Rouvray est détruit à soixante-dix pourcents mais les travaux commencent dès 1944, de sorte qu'une centaine de lits ouvrent déjà en 1945[458]. À Toulouse encore, il faut attendre six ans avant que l'hôpital Marchant ne soit rouvert en 1949 après avoir été évacué en 1943 par crainte des bombardements, et durement touché par ceux qui l'atteignent en effet en mai 1944, puis par une série d'explosions, le 26 du même mois, qui secoue la Poudrerie Nationale de Toulouse voisine. Bonnafé, désormais conseiller technique auprès du ministre de la Santé de l'époque François Billoux (1903-1978), supervise la reconstruction, en accord avec le médecin-directeur entré en fonction en 1947, le docteur Aimé Perret[459].

De manière plus générale, les besoins humains imposent aussi un certain délai avant que les établissements ne puissent à nouveau fonctionner correctement. Les hôpitaux psychiatriques

[456] D'après des inscriptions au dos de *Refuge de l'holocauste*, réalisée par Schwarz-Abrys (1940, huile sur toile, 180 x 141 cm, Iinv. : 0978, Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, Paris).
[457] D'après Michel Caire, « L'asile de Maison Blanche » [En ligne], *Histoire de la psychiatrie en France*, s.d.
[458] « Histoire de l'Hôpital » [En ligne], *Centre Hospitalier du Rouvray*, s.d.
[459] Bonnafé imagine d'ailleurs déplacer l'hôpital du site de Braqueville pour le rapprocher de l'Hôpital Purpan, plus au Nord de Toulouse, mais le projet est avorté : « De Braqueville à Marchant, 150 ans d'histoire » [En ligne], *Centre Hospitalier Gérard Marchant*, 2008, p. 18.

libérés accueillent en effet des populations qui ne sont normalement pas les leurs, comme l'Hôpital Purpan qui, au moment de sa réouverture le 1er février 1946 soigne encore quelques centaines de soldats blessés pendant la guerre. L'hôpital, d'ailleurs, est officiellement inauguré au plus fort du conflit, le 17 mars 1940, mais il est ouvert depuis quelques mois déjà et a été réquisitionné dès 1939 par les autorités militaires qui en font un « hôpital militaire complémentaire » placé sous la direction du lieutenant-colonel Lacassagne, tout cela avant que les Allemands ne le réquisitionnent à leur tour en entrant à Toulouse en 1943[460]. L'hôpital de Rouffach, en Alsace, est libéré avec la ville le 5 février 1945, mais on y installe une école de cadres pour l'armée française, sur ordre du général de Lattre de Tassigny, et il ne recouvre que petit à petit sa vocation première[461]. La même année, dans un pavillon de Maison Blanche, un « Centre de convalescence pour déportées » de retour des camps est ouvert et un autre, réservé aux hommes, voit le jour à Ville-Évrard[462].

Parallèlement, les mouvements de population, le départ de ceux qui se sont réfugiés dans les asiles, ou encore le retour des exilés dans leur propre pays, comme Hans Bellmer rentré à Paris à la fin des années 1940, favorisent la dispersion des idées qui émergent au lendemain de la guerre, en faveur d'une ouverture de la psychiatrie vers l'extérieur. Bellmer doit certes beaucoup à Toulouse, où il bénéficie en 1943 d'une première exposition personnelle, dans la librairie du Résistant Silvio Trentin[463], et deux ans plus tard, y fonde avec Jean Cassou (1897-1986) et Max Rouquette (1908-2005) l'Institut d'études occitanes, parachevant ses recherches entamées sur la langue d'oc pendant l'Occupation. Cependant, lorsqu'il quitte la Ville Rose, il emporte avec lui les paroles de ceux qui y ont été ses correspondants, parmi lesquels Gaston Ferdière, qu'il rencontre en mai 1946 et chez qui il retourne quelques mois plus tard, en février 1947 – l'occasion pour lui de faire la connaissance de François Tosquelles[464]. À son retour à Paris, il entame une correspondance fournie avec le docteur Ferdière, qui le suit pour différentes névroses depuis son hôpital de Rodez. Bellmer évoque avec lui ses addictions, ainsi qu'un projet de publication qui aurait été initié par le psychiatre sans jamais aboutir. Le médecin s'intéresse particulièrement à la dimension sexuelle des dessins de Bellmer, à cette perversion mêlée

[460] « Histoire de l'Hôpital Purpan » [En ligne], *Centre Hospitalier Universitaire (CHU) de Toulouse*, 13 septembre 2004.
[461] « Historique » [En ligne], *Centre hospitalier de Rouffach*, 2014.
[462] Michel Caire, « Chronologie de Maison Blanche » [En ligne], *Histoire(s) & mémoire de Maison Blanche*, juin 2020, p. 5.
[463] Intitulée « Exposition Bellmer. Dessins, tableaux, photos, livres » et organisée d'octobre à novembre 1943, elle est accompagnée d'une plaquette, éditée à soixante exemplaires par Bellmer lui-même et Jean Brun (1919-1994), à Revel : *Bellmer, 3 tableaux, 7 dessins, 1 texte* (Revel, Imprimerie A. Lapeyre, 1944). Elle est dédiée à André Breton, alors exilé aux États-Unis.
[464] Danchin, Roumieux, 2015, p. 520, note 3.

d'érotisme et leurs échanges tissent entre la capitale française et la cité ruthénoise de nouveaux liens qui, plus tard, permettent à Ferdière de n'être pas tout à fait dépaysé quand il s'installe à son tour à Paris, en 1961[465]. D'autres lettres tirées de la correspondance de Bellmer montrent encore son intégration aux réseaux que fréquentent, plus jeunes, les surréalistes toulousains. Il entretient une relation épistolaire avec Joë Bousquet, depuis Toulouse où il est encore en 1948, en témoignent une lettre du 22 janvier et, adressée à Jacques Hérold, du 17 février. À son ami Maurice Nadeau (1911-2013), il écrit encore le 26 du même mois son « admiration » et sa « joie » à la lecture de son anthologie sur le Marquis de Sade[466]. Mais dans la même lettre, il fait part à l'auteur de son isolement même après avoir « essayé – quoique sans conviction – après la guerre, de reprendre contact avec Breton […] ». « Auriez-vous par hasard des amis à Toulouse ? Toulouse, jusqu'à maintenant, étant désert pour moi[467] » écrit-il à Nadeau quelques semaines avant de rentrer à Paris.

André Breton, justement, devait aussi tirer profit de la réouverture du pays, bien que tardivement. De retour des États-Unis, il se rend en 1950 à Cahors pour assister à un rassemblement organisé par les « Citoyens du Monde » et s'éprend du village voisin de Saint-Cirq-Lapopie. Là, il achète une maison dans laquelle il vient passer tous ses étés jusqu'à sa mort en 1966, et où il reçoit ses amis comme les artistes Max Ernst et Benjamin Péret, ou même des chanteurs populaires, tels Juliette Gréco (1927-2020) et Léo Ferré (1916-1993)[468]. L'asile que la Libération a rouvert, c'est aussi la *terre d'asile* qu'offre le Sud-Ouest.

Échange et formation

Comme un écho aux marches forcées des premiers mois de la guerre, cette fois en sens inverse, les populations vont et viennent à nouveau et le territoire national se recompose. Si Gaston Ferdière, par exemple, se plaint toujours de « [s]on isolement et [s]on exil ruthénois », il envisage de se déplacer dans la capitale dans un futur proche et demande à André Breton, dans une lettre de 1946, de lui donner « un petit bout de temps lors de [s]on prochain passage à

[465] Reproduite dans le catalogue de la vente « Bibliothèque Geneviève et Jean-Paul Kahn », Pierre Bergé & Associés, 9 octobre 2020, lot 26.
[466] Maurice Nadeau, *Œuvres du marquis de Sade. Anthologie*, Paris, La Jeune Parque, 1948.
[467] Hans Bellmer, Lettre à Maurice Nadeau, 26 février 1948. Reproduite dans « BELLMER (Hans). Deux lettres adressées à Maurice Nadeau » [En ligne], *Librairie Faustroll*, s.d.
[468] Certaines photographies prises là-bas, où Breton pose en compagnie de Benjamin Péret, Toyen, Georges Goldfayn, Jean Schuster, Anne Bédouin, Wolfgang Paalen, Michel Zimbacca, Maryse Sandoz ou encore Mary Wilson, sont reproduites dans Dominique Rabourdin, « André Breton et Saint-Cirq-Lapopie. Habiter en poète », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 43, « Empreintes méridionales du surréalisme », automne 2015, p. 63.

Paris[469]. » Ceux qui le peuvent, motivés par le retour possible à la terre natale, parmi lesquels les soignants, infirmiers, médecins, psychiatres, etc., regagnent en nombre les établissements qu'ils ont dû fuir pendant les combats, qu'ils aient été appelés à se présenter sur le front ou qu'ils aient dû se cacher. Quelques-uns sont au contraire poursuivis pour avoir abandonné leur poste, mais la plupart retrouvent leur institution et s'attellent à la reconstruction.

À ces premiers déplacements s'ajoutent ceux de nouveau possibles pour les étudiants en médecine, ou les soignants déjà diplômés désireux de se former auprès de confrères d'autres hôpitaux. Les échanges se multiplient, les réseaux se densifient, le rhizome s'étale. La « tragédie qui a démontré la faillite du système asilaire a constitué un évènement fondateur pour la psychiatrie française des années 1950 et 1960 », écrit Isabelle von Bueltzingsloewen, ajoutant qu'elle a « nourri une dynamique de réformes qui certes avait été amorcée dans les années 1930 mais qui n'a pu s'affirmer que dans le contexte particulier de la Libération[470] ». La Libération, effectivement, permet le retour des étrangers qui souhaitent exercer pleinement ou se former, réaliser des stages. Bràulio d'Almeida e Sousa explique ainsi que deux de ses confrères portugais sont venus en France pour se former, après la Libération. Le premier, João dos Santos (1913-1987), se rend en 1946 auprès du psychiatre Serge Lebovici (1915-2000), et le second a pour nom João Seabra Diniz, il est militant communiste, ami de Lucien Bonnafé et a un rôle essentiel dans la parution d'un article de Georges Daumézon (1912-1979) et Philippe Koechlin (1938-1996) dans les *Anais Portugueses de Psichiatria* en 1952, dans lequel le terme de « psychothérapie institutionnelle » est inauguré. Le fait que seuls deux de ses camarades soient venus se former en France s'explique, selon d'Almeida e Sousa, « parce que l'enseignement à l'université portugaise passait sous silence ce que l'on a appelé la révolution psychiatrique française[471] ». Faute d'être suffisamment visible dans le régime dictatorial d'António de Oliveira Salazar (1889-1970), la psychiatrie française manque donc d'attirer les étudiants portugais dans l'immédiat après-guerre.

En France, la rumeur court qu'à Saint-Alban et dans quelques rares établissements psychiatriques, les équipes ont su parer au plus gros des pertes humaines et matérielles pendant la guerre. Forte de sa réputation, acquise au prix d'une transformation profonde de ses services, l'institution lozérienne accueille rapidement ses premiers internes d'après-guerre, parmi lesquels Jean Oury et Robert Millon (1923-2009), le 3 septembre 1947. Le premier est né à

[469] Gaston Ferdière, Lettre à André Breton, 4 juin 1946. Reproduite dans « [Vous êtes arrivés à Paris…] » [En ligne], *André Breton*, 2019.
[470] Von Bueltzingsloewen, 2002, p. 114.
[471] Faugeras, 2007, p. 152.

Paris et s'y est formé. En 1947, alors qu'il est en quatrième année de médecine, c'est la révélation :

> « J'ai déjà raconté mille fois comment, en 1947, aux conférences de la rue d'Ulm[472], j'ai rencontré à la fois Lacan et Tosquelles, que j'appelais : Monsieur Hum ! à cause de son tic langagier. Je suivais vaguement les cours d'internat d'Ajuriaguerra, d'Angelergues, mais c'est tout de même par leur intermédiaire que j'ai appris qu'à Saint-Alban, on recherchait deux internes. Robert Millon, mon copain de toujours, et moi-même sommes arrivés à Saint-Alban au cours de l'été 47[473]. »

Avec eux, il croise aussi Henri Ey ou Lucien Bonnafé mais c'est résolument Lacan qui le convainc de se diriger vers la psychiatrie, et ce dès septembre 1946, alors que le psychiatre donne au troisième Colloque de Bonneval une conférence intitulée « Propos sur la causalité psychique ». Julian de Ajuriagurra (1911-1993) dit « Ajuria » et René Angelergues (1923-2007) lui apprennent quant à eux l'existence de leur groupe Batia, « sorte de ''Bourbaki'' de la psychiatrie, s'articulant avec les élaborations théoriques de la ''Société du Gévaudan'' de Saint-Alban[474] ». Quand Oury arrive à Saint-Alban, l'influence de la Société du Gévaudan est toujours prégnante tant le caractère collectif de la démarche a imprimé dans le fonctionnement de l'hôpital l'essentialité de l'échange, de la mise en commun des idées et des activités. Tosquelles, l'insatiable, alors même qu'il termine la rédaction de sa thèse de médecine – « Quand je suis arrivé à Saint-Alban, la première chose dont on a parlé, c'était de Kierkegaard. C'était pour préparer sa thèse sur la fin du monde[475] » –, réfléchit en même temps à un lieu dans lequel pourrait prendre racine cette idée du collectif. Ce sera le Club Paul-Balvet, inauguré la même année, à propos duquel Oury se souvient aussi avoir été sollicité dès son entrée à l'hôpital : « […] Une des premières choses qu'il m'a dit – il parlait tout le temps : ''Allez ! On va aller chez la comtesse du coin, on va lui demander du fric pour faire un club[476]''. » Le séjour d'Oury reste cependant bref, et il quitte déjà l'hôpital en octobre 1949, alors que Josep Solanes

[472] Ces conférences hebdomadaires se tiennent à l'École Normale Supérieure, sise rue d'Ulm, autour de janvier 1947 et par le biais notable de Georges Güsdorf (1912-2000) et Georges Daumézon. Elles font suite au troisième Colloque de Bonneval organisé par Henri Ey l'année précédente, en septembre 1946 : « Le problème de la psychogenèse des névroses et des psychoses ».
[473] Jean Oury, dans Faugeras, 2015, p. 22.
[474] Jean Oury, « Lucien Bonnafé (1912-2003) » [En ligne], *La Lettre de Psychiatrie Française*, avril 2003.
[475] Jean Oury, dans Thierry Goguel d'Allondans, Jean-François Gomez, « Interview de Jean Oury » [En ligne], *Les Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active*, 27 avril 2012, p. 23.
[476] *Ibid.*, p. 23.

vient d'adresser un courrier à Tosquelles l'informant de son départ pour le Venezuela, et du poste vacant qu'il laisse derrière lui à la clinique de Saumery, près de Blois. Oury décide donc de le remplacer comme médecin-chef, à la grande joie de Solanes lui-même et des autres soignants des lieux, qui connaissent la valeur des soignants formés à Saint-Alban.

Les dates du premier passage de Robert Millon par l'établissement lozérien coïncident avec celles de son collègue. Il s'y installe en 1947 avec Janine, son épouse, qui donne à l'occasion d'un hommage à Jean Oury en 2014, un aperçu de ce qu'était le quotidien dans ce village « où tout a commencé, pour Jean [Oury] et pour Robert[477] ». On y apprend les visites régulières de Forestier « qui nous apportait la gamelle à plusieurs étages de la cuisine, et qui, si souvent, déposait à côté une de ses œuvres », les dîners chez Tosquelles, ou encore « Jean et Robert jouant *le Misanthrope* au club ». Puis en 1949, il est nommé à la colonie familiale de Dun-sur-Auron. Il y découvre d'ailleurs, dans les combles de l'appartement familial installé dans un ancien relais de poste, « l'inestimable collection d'un précédent médecin, Auguste Marie », dont il ne sauve malheureusement « que quelques lambeaux ». Puis après un temps passé auprès de Bonnafé alors directeur de Sotteville-lès-Rouen, il est nommé directeur de Saint-Alban le 1er décembre 1952, pour n'en repartir que le 30 mars 1955. Entretemps, Tosquelles n'ayant pas tout à fait terminé de repasser ses diplômes français, nécessaires à sa nomination à la direction de l'établissement, Millon assure l'intérim « pour que ne soit pas brisé l'élan de cette expérience unique[478] ».

Les allées et venues de Millon illustrent encore l'effervescence qui succède au statisme de la guerre, alors que les médecins de Saint-Alban quittent leur poste et sont rapidement remplacés. Les échanges entre les institutions se nourrissent de ces déplacements, comme Paul Balvet quittant déjà la Lozère en 1943 pour l'hôpital psychiatrique du Vinatier, à Bron et quelques années plus tard, Lucien Bonnafé abandonnant sa région natale le 25 janvier 1946. Il rejoint d'abord Lyon, où Balvet l'héberge brièvement. Un temps détaché en tant que conseiller technique pour la psychiatrie générale auprès du ministère de la Santé, du 1er septembre 1945 au 31 janvier 1947, il est nommé médecin-chef au centre hospitalier du Rouvray, à Sotteville-lès-Rouen, le 1er février 1947 (il y reste jusqu'au 15 décembre 1957). Bonnafé est alors remplacé par le docteur Gallavardin, sur lequel nous ne disposons d'aucune information, si ce n'est sa prise de poste du 20 juillet 1947, à peu près au moment du départ d'André Chaurand, médecin-chef à Saint-Alban depuis janvier 1941, pour la direction de l'Institut Saint-Simon, à Toulouse, où il reste jusqu'à sa retraite en 1977. Gallavardin est vite remplacé, le 24 février

[477] Janine Millon, « À Jean et à Robert », dans *L'Invention du lieu…*, *op. cit.,* p. 68.
[478] *Ibid.,* p. 68.

1949, après une période de quelques mois d'intérim (il est parti le 30 août 1948), par Maurice Despinoy (1921-2013), profondément marqué par sa rencontre avec Tosquelles. C'est pourquoi lorsqu'il part pour la Martinique en novembre 1952, il tente de reproduire l'expérience du Catalan à côté de Fort-de-France en ouvrant l'hôpital-village de Colson. La Libération, selon la formulation du chercheur Emmanuel Delille, permet aussi l'émergence d'une « psychiatrie exotique[479] » en partie portée par les médecins de nouveau capables de voyager librement, à la rencontre d'autres ethnies.

La « valse » des directeurs et des médecins qui se suivent est illustrée par Aimable Jayet en 1949, dans un des nombreux cahiers qu'il recouvre de dessins et de textes dont l'un représente six des soignants sont représentés côte à côte, dont Balvet, Chaurand, « Gabardel » (Gallavardin), « Lespinoy » (Despinoy), Oury et « Milon » (Millon) [Doc. 57]. Deux autres personnages ne sont pas identifiés, mais l'un serait Tosquelles[480] et l'autre, coiffé d'un képi, fait penser à un gardien, voire à Forestier qui ne se défait jamais de celui qu'il s'est créé. Pour les patients également, plus que dans d'autres établissements psychiatriques où les rapports ne sont pas si cordiaux entre soignants et soignés, la rotation régulière des directeurs engendre quelque confusion. Les relations qu'ils entretiennent dépassent parfois le simple rapport soignant/soigné, et il est d'autant plus difficile pour les pensionnaires de voir partir leurs médecins que ceux-là font partie intégrante de l'environnement cultivé comme rouage des soins prodigués sur place. Les cadeaux, nombreux, que Forestier fait aux soignants sont une marque de cette reconnaissance mutuelle, et les œuvres ainsi offertes aux médecins les accompagnent dans leurs voyages successifs. D'établissement en établissement, elles circulent par-delà la Lozère et attirent la curiosité de ceux qui les découvrent et se donnent pour mission de préserver ces créations. Des collections se constituent, s'enrichissent au fil des échanges et viennent bientôt nourrir des expositions, destinées à la communauté scientifique autant qu'au grand public, pour peu qu'elles aident à la visibilité de l'art asilaire.

2. Promouvoir l'art asilaire

En 1937, du 19 juillet au 30 novembre, au Hofgarten de Münich, l'exposition « Entartete Kunst » [Art dégénéré] réunit environ sept cent trente œuvres d'une centaine d'artistes [Doc. 58]. Parmi eux, la plupart des artistes d'avant-garde, depuis l'Allemand Ernst Ludwig Kirchner

[479] Emmanuel Delille, « De la psychiatre exotique aux réseaux universitaires de psychiatre culturelle : pour une histoire de l'ethnopsychiatrie comme corpus de savoirs en période de transition (1945-1965) », dans Henri Ellenberger, *Ethno-psychiatrie*, Lyon, ENS Éditions, 2015, p. 9-115.
[480] D'après Christophe Boulanger, « Constellation de constellations », dans *L'Invention du lieu…*, *op. cit.,* p. 87.

(1880-1938) jusqu'à Max Ernst, Picasso, Marc Chagall (1887-1985), Paul Klee (1879-1940) ou encore Wassily Kandinsky (1866-1944), dont les travaux sont mis en regard d'œuvres réalisées par des malades mentaux, issues de la collection du docteur Prinzhorn, directeur de la clinique de Heidelberg[481], pour qu'elles servent de preuves à la prétendue dégénérescence de l'art moderne. En contrepoint, une autre manifestation est organisée dans la Maison de l'art allemand, à Munich également, qui a pour nom « Grosse Deutsche Kuntsausstellung » [Grande exposition d'art allemand] (18 juillet-31 octobre 1937). Elle dévoile au public l'apogée de l'art officiel du régime, « l'art héroïque », dont Arno Breker (1900-1991) est le symbole. L'usage politique qui est fait de ces œuvres vise à ériger un seul et unique art légitime, en partie inspiré du livre *Kunst und Rasse* [Art et races] de l'architecte Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), publié en 1928 (Münich, Lehmann) et opposant œuvres expressionnistes et portraits d'aliénés ; portraits d'Amedeo Modigliani (1884-1920) et de Picasso et « portraits de malades mentaux, défigurés par la folie[482]. »

Sortir l'art de l'hôpital

Quelques années après la consécration nazie d'un art que tout oppose à l'abstraction avant-gardiste, la conceptualisation de l'art et le traitement de sujets plus ordinaires, communs, jugés comme les symptômes d'une dégénérescence, la Libération permet d'exposer « l'art des fous » en toute liberté, bien que, dès 1943, une exposition à la galerie L'Œuf, à Montpellier, « rencontre un véritable succès[483] » et présente plusieurs des « mauvaises fréquentations » du docteur Ferdière qui préfère ce terme à celui de « fragments d'une collection » tant il « détest[e] l'esprit de collectionneur capable de tuer père et mère pour obtenir la pièce manquante lui permettant de compléter une série[484]. » Rare manifestation du genre à se tenir pendant cette période, elle est la preuve de l'investissement du psychiatre dans la promotion de cet art qu'il collectionne lui-même depuis de nombreuses années, et l'une des premières manifestations à

[481] Pour Prinzhorn, d'ailleurs, il n'y a pas forcément d'art « schizophrénique », d'art « des fous. À propos d'un certain Franz Pohl, un de ses patients, il s'interroge : « Qu'y a-t-il de schizophrénique dans cette image ? Nous ne pouvons entre être certains » : Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, New York, Springer, 1995, p. 228. Cité dans Kaira M. Cabañas, « Et qui aujourd'hui dira quoi ? », dans Guerra, Masó, 2021, p. 167.

[482] Hélène Ivanoff, « ''Art dégénéré'' et ''art allemand'' : les expositions de Münich en 1937 » [En ligne], *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, septembre 2008.

[483] Gaston Ferdière, « 3. Le Cabinet du docteur Ferdière. L'art psychopathologique. *Entretien avec Laurent Danchin* », dans Danchin, Roumieux, 2015, p. 717.

[484] Laurent Danchin, « Art brut, art singulier, art des fous », compte rendu de la table ronde « Hommage à Gaston Ferdière » organisée à Paris en 1991. Cité dans Édouard Jaguer, *Les Mauvaises fréquentations. Quelques-uns des tableaux, dessins, objets, sculptures ayant appartenu au Docteur Gaston Ferdière*, Paris, Galerie 1900-2000, mai 1992, p. 5.

prendre forme avant l'après-guerre quand la Libération du pays s'accompagne de celle des esprits.

Dans le sillage d'une parole libérée, plusieurs manifestations familiarisent progressivement le public avec cet art qu'on dit désormais « psychopathologique ». En 1950 Robert Volmat (1920-1998), médecin à l'Hôpital Sainte-Anne, tente de légitimer l'expression à l'occasion du premier Congrès mondial de Psychiatrie (18-27 septembre). Il la fait reposer sur une lecture médicale des œuvres produites par les malades, renvoyant à l'existence supposée de signes pathologiques dans ces productions, ou à une catégorie artistique particulière, définie par l'existence d'une pathologie chez leurs auteurs. Ce faisant, l'expression se confronte aussi à une pratique parfois antérieure à l'hospitalisation chez les patients. Si le travail de nombreux artistes a été intégré à l'art psychopathologique en raison de leur internement, il convient toutefois de distinguer ceux qui créent déjà avant. À Sainte-Anne, entre 2018 et 2019, deux expositions[485] tentent justement « de continuer une réflexion essentielle sur la permanence de la partie saine et créatives de ces malades-artistes[486] ».

Les médecins du début du XX^{e} siècle qui collectionnent les œuvres asilaires envisagent souvent la création de musées, qui tiennent en réalité plutôt de cabinets de curiosités où se mêlent objets, dessins et peintures, photographies, outils récupérés dans les cellules des patients et, parfois même, des éléments biologiques. En Italie, Cesare Lombroso inaugure en 1898 dans l'Université de Turin son « Musée de la psychiatrie et de l'anthropologie criminelle », réunissant aux crânes de criminels ceux d'aliénés qu'il collectionne depuis plusieurs années, et tout un ensemble d'objets créés par ces derniers – dessins, peintres, meubles, sculptures, etc. [Doc. 59]. Plus que de démontrer que la forme de son crâne peut définir le comportement et la nature de l'Homme, il s'agit également de faire le lien entre le génie et la folie, arguant que la folie est créatrice. Plus au Nord, en France, le docteur Benjamin Pailhas rassemble à Albi, entre 1900 et 1936, les objets collectés parmi les patients dont il a la charge à la Fondation Bon Sauveur, et annote presque systématiquement les dessins et les objets (dont ceux d'un certain « Louis Gr., […] admis à l'asile pour un état de régression démentielle précoce déjà très avancée et que caractérisent, entre autres choses, des écrits stéréotypés et des dessins enfantins ») [Doc. 60]. Lui aussi a pour projet d'ouvrir un musée, il y consacre même un article dans la revue

[485] « De l'art des fous à l'art psychopathologique. La Collection Sainte-Anne en 1950 et après ? » (14 sept.-22 déc. 2018 ; « De l'art des fous à l'art psychopathologique. La Collection Sainte-Anne autour de 1960 », 10 janv.-28 avr. 2019.

[486] Anne-Marie Dubois, « Propos de l'exposition », *Guide d'exposition. De l'art des fous à l'art psychopathologique. La Collection Sainte-Anne autour de 1960*, Paris, MAHHSA, 2019, p. 2.

L'Encéphale en 1908[487] tandis qu'il numérote les planches sur lesquelles il colle les dessins et renvoie à plusieurs reprises à un document synthétique, probablement un inventaire général, malheureusement disparu.

Ces projets restent modestes, tels le « Petit musée de la Folie » du docteur Auguste Marie fondé en 1905 ou le « cabinet du professeur Ladame », fondé en 1827 dans un des pavillons de l'hôpital de Bel-Air, à Genève, que dirige le docteur Charles Ladame (1871-1949) et suscitant l'attention de Jean Dubuffet, qui lui achète une partie de ses œuvres[488] [Doc. 61]. Ces initiatives posent les bases d'un intérêt grandissant pour les traits esthétiques de ces objets qui, bientôt, se suffisent à eux-mêmes aux yeux des collectionneurs et des publics. De l'auteur-patient, on glisse progressivement vers l'auteur-artiste et les expositions se multiplient. Gaston Ferdière, on l'a vu, se montre à cet égard particulièrement impliqué dans leur organisation puisque lui-même aurait eu pour projet d'ouvrir un « musée psychopathologique » avec le docteur Jacques Vié, dès 1939[489]. Si l'initiative est abandonnée, on retrouve bel et bien les œuvres réunies par le psychiatre dans différentes expositions, comme au début de l'année 1943 à Montpellier, puis en juin de la même année au musée Denys Puech de Rodez, sans doute la première exposition publique d'art asilaire en France[490].

Si deux autres expositions importantes ont effectivement lieu à la fin des années 1920, elles se tiennent dans des galeries, donc des espaces privés. La première ouvre en décembre 1927 à la galerie Vavin-Raspail, à Paris, et dure jusqu'au mois suivant, en janvier 1928. Elle s'intitule « Les Imageries des fous » et rassemble environ trois cents toiles qui appartiennent au docteur Marie. C'est également à lui que l'on doit la suivante, l'« Exposition des artistes malades » organisée à la galerie Max Bine du 31 mai au 16 juin 1929 [Doc. 62]. Un catalogue édité à cette occasion (*Catalogue des œuvres d'art morbide exposées chez M. Max Bine*, Paris, Imprimeries parisiennes réunies, 1929) présente les trois axes principaux autour desquels se construit le propos : historique, scientifique et artistique. L'ouvrage permet surtout au docteur Marie d'asseoir catégoriquement ses convictions, à savoir que « Les écrits, les dessins, les compositions imaginatives de nos malades reflètent pour qui sait lire entre les lignes les

[487] Benjamin Pailhas, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », dans *L'Encéphale*, n° 8, août 1908, p. 426-427. Voir aussi Lou Hagelin, *La collection du Dr Pailhas au Bon-Saveur d'Albi (1887-1936) : ''un vœu en faveur de la création''*, thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Université Paris 10, en cours.

[488] Dubuffet lui consacre également un article : Jean Dubuffet, « Le Cabinet du Professeur Ladame », *L'Art Brut 3. Augustin Lesage, Salingardes, Le Cabinet du Professeur Ladame, et autres*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965. La Collection de l'Art Brut publie un ouvrage en 1991 : *Charles Ladame ou le cabinet fou d'un psychiatre* (Lausanne, Collection de l'Art Brut).

[489] Gaston Ferdière, Jacques Vié, « Appel en faveur d'un musée psychopathologique », *Annales médico-psychologiques*, n° 1, janvier-février 1939, p. 130-132.

[490] Gaston Ferdière, « 3. Le Cabinet du docteur Ferdière… », dans Danchin, Roumieux, 2015, p. 718.

altérations cérébrales dont ils pâtissent[491] ». Il lui est impensable de dissocier la maladie de la production du patient. L'exposition est un succès grâce au concours des collègues de Marie, qui répondent à ses sollicitations et envoient des pièces de leurs propres collections, ainsi Pailhas qui prête plusieurs dessins et Hans Prinzhorn, pas moins de trente-six œuvres. La présence de ce dernier attire les surréalistes, déjà largement au fait de ses recherches, et Eluard acquiert à l'occasion de cet évènement un dessin, André Breton plusieurs assemblages.

On doit encore noter la présence de trois œuvres appartenant à Ferdière à l'inventaire de la première exposition surréaliste parisienne après-guerre, « Le surréalisme en 1947 » (7 juill.-30 sept., sous le commissariat d'André Breton et de Marcel Duchamp)[492], pour comprendre combien ses liens avec le groupe ont influencé la promotion de l'art asilaire pour laquelle il s'engage [Doc. 63]. La démarche doit en effet beaucoup à ses affinités avec Eluard, par exemple, dont il hérite de l'une des *Bêtes* de Forestier que l'on retrouve en 1992 dans le catalogue d'une exposition de la galerie 1900-2000 [Doc. 64], ou avec Frédéric Delanglade qui, parfaitement intégré au groupe surréaliste, dirige en 1945 une nouvelle fresque collaborative pour les murs de la salle de garde de Sainte-Anne, en remplacement de celle qu'il avait réalisée au même endroit, en 1936 et à l'invitation de Ferdière, intitulée *L'Arbre à mains* et détruite par les Allemands sous l'Occupation [Doc. 65]. Neuf artistes pour l'essentiel proches du surréalisme l'accompagnent dans cette deuxième tentative, dont Francis Bott (1904-1998), Honorio García Condoy (1900-1953), Oscar Domínguez, Luis Fernández (1900-1973), Maurice Henry (1907-1984), Jacques Hérold, Marcel Jean (1900-1993), Baltasar Lobo (1910-1993) et Manuel Viola (1916-1987), avec lesquels il réitère l'expérience du cadavre exquis. Comme à Rodez en 1943 avec les Bonnafé, les Tosquelles et Ferdière, Delanglade propose à ses amis parisiens que chacun peigne une partie du mur sans savoir ce que font les autres, dans une osmose telle que « vingt ans plus tard, lorsqu'[il eut] l'occasion de [s]'enquérir auprès de Jacques Hérold des paternités de ces œuvres juxtaposées, superposées ou entremêlées », Marcel Jean ne put obtenir « que des réponses fragmentaires[493] ». Le résultat final est dévoilé le 16 décembre de la même année, devant une assemblée de psychiatries, de psychanalystes et d'artistes[494].

[491] Lydia Couet, « Quand ''l'art des fous'' investit les galeries d'art dans les années vingt : ''L'Exposition des artistes malades'' à la galerie Max Bine (1929) » [En ligne], *Transversales*, 2017.
[492] Un « Navet anthropoïde aidé par un psychopathe », une sculpture sans nom, sorte de petit soldat debout derrière un canon, un haut drapeau à ses côtés (p. XXX), ainsi qu'un « Objet sculpté par un aliéné » à la forme mystérieuse (p. XVI) : André Breton, Benjamin Péret, Victor Brauner *et al.*, *Le surréalisme en 1947*, Paris, Pierre à feu/Maeght, 1947.
[493] Pierre Morel, « Sainte-Anne, 1945. Le surréalisme en salle de garde » [En ligne], *Histoire de la folie*, 2014.
[494] « Les 3 fresques de la salle de garde : 1936-1945 et 1964 », *art. cit.*

Aussi, après les premières expositions modestes de Montpellier et de Rodez, Ferdière en propose une autre, autrement plus grande, à Sainte-Anne. En 1946, entouré de Benjamin Graulle, directeur de l'hôpital et de René Bessière, médecin en chef, il sollicite également l'aide de Léon Schwarz-Abrys pour organiser une « Exposition d'œuvres de malades mentaux » (16-28 février) [Doc. 66]. Ferdière donne la conférence inaugurale, le 15 février et cent soixante-huit œuvres sont ensuite exposées en réponse à « Entartete Kunst » et accompagnées, dans le catalogue publié à l'occasion, de la mention du diagnostic médical de chaque auteur, bien que Schwarz-Abrys ait « contesté l'idée selon laquelle la psychose serait créative (une notion chère à Ferdière)[495]. » Le même Schwarz-Abrys écrit quelques lignes sous l'avant-propos de Henri Mondor (1885-1962), pour affirmer que « Cette exposition est organisée uniquement dans un but documentaire scientifique, sans parti pris pour ou contre aucune tendance de l'art, sans intention de ridiculiser ou d'exalter la production des aliénés[496]. » De ce même catalogue, Dubuffet aurait possédé un exemplaire, longuement annoté par ses soins après la visite de l'exposition, selon Baptiste Brun[497]. Parmi le corpus réuni, trente-six œuvres viennent de Rodez, et Ferdière aurait proposé à Artaud d'y prêter quelques œuvres, sans succès car « Il est certain qu'Artaud ne désire pas un tel rapprochement ni que soit fait un commentaire de ses travaux dans ce sens[498] ». Par ailleurs, une photographie conservée dans les archives de la Collection de l'Art Brut, à Lausanne, montre qu'un personnage de Forestier y est aussi présenté[499]. Il ne s'agit d'ailleurs pas du seul Forestier que possède le psychiatre ruthénois, puisque dans un article de Jean Oury sur « Auguste For », au moins deux *Bêtes* lui appartenant sont également reproduites[500].

L'Exposition internationale d'art psychopathologique

L'exposition d'art asilaire de 1946 prépare en fait le terrain à celle de 1950 (21 septembre-14 octobre), d'une envergure autrement plus importante, la première « Exposition internationale d'art psychopathologique » [Doc. 67]. Organisée par Robert Volmat, Henri Ey

[495] Anne-Marie Dubois, *De l'art des fous à l'œuvre d'art*, vol. 1, Paris, Édite/Centre d'étude de l'expression, 2007, p. 184-185. Cité dans Cabañas, « Et qui aujourd'hui dira quoi ? », dans Guerra, Masó, 2021, p. 167.
[496] Henri Mondor, Léon Schwarz-Abrys, Georges Waldemar, *Exposition d'œuvres exécutées par des malades mentaux (Peintures, dessins, sculptures et décorations)*, Paris, Centre Hospitalier Sainte-Anne, 1946, p. 1.
[497] À l'occasion d'une conférence au MAHHSA en février 2018, citée dans Anne-Marie Dubois, « Introduction », *De l'art des fous à l'art psychopathologique. La collection Sainte-Anne*, Paris, MAHHSA/Somogy, 2018, p. 5.
[498] Jean Dubuffet, Lettre à Jean Paulhan, 23 juillet 1946. Cité dans Julien Dieudonné (dir.), Marianne Jakobi (dir.), *Dubuffet et Paulhan. Correspondance 1944-1968*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2003, p. 316.
[499] La photographie porte la mention « œuvre exposée à St Anne en Fev. 46 ». Elle est reproduite dans Le Coguic, 2012, p. 91.
[500] Jean Oury, « Auguste For. », *Bizarre*, n° 6, novembre 1956, p. 51.

et Jean Delay (1907-1987), elle réunit quatre mille œuvres (certaines provenant de Saint-Alban), plus de trois cent cinquante patients psychiatriques, quarante-cinq collections et dix-sept pays différents, et elle est à l'origine de la création du Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne (MAHHSA), alors que plusieurs centaines d'œuvres sont offertes à l'hôpital à son issue. Quelques cinq cent quarante-quatre œuvres provenant de cet évènement sont aujourd'hui au catalogue de la collection du MAHHSA, parmi lesquelles certaines viennent d'Inde, du Japon, de Pologne, du Brésil, d'autres de France, certaines même de l'asile de Braqueville, signées de Guillaume Pujolle (1893-1971) – que Ferdière rencontre à Toulouse et fait transférer dans son service, à Rodez.

En 1956, dans *L'Art psychopathologique*, Volmat revient sur ses motivations de l'époque, parmi lesquelles « réunir, d'abord, des œuvres significatives dans un intérêt scientifique, puis donner l'opportunité au public de percevoir la valeur esthétique et humaine de l'expression des malades[501] ». Volmat donne des indications sur chaque cas individuel, avec commentaires descriptifs et médicaux, convaincu que « si le malade s'exprime totalement dans son œuvre, l'*œuvre exprime totalement sa maladie*[502] ». L'exposition est un succès incontestable et inaugure les grandes manifestations culturelles consacrées à la production asilaire. Elle provoque l'enthousiasme des curieux et des spécialistes, par exemple d'une certaine Louise Soudy, à qui l'on doit un billet sur l'évènement dans un journal parisien de l'époque, *Paris-Montparnasse*. Visitant Sainte-Anne, elle raconte sa rencontre avec les « fous de la Yougoslavie [qui] s'expriment différemment des fous de la Suisse et de la Norvège, Suède et Danemark[503] » ou encore de la « nuance entre les fous américains et ceux de la prude Angleterre ». D'un « vrai petit chef-d'œuvre au fusain, lavis et plume » de la section anglaise au « règne de la peur, la peur sous toutes ses formes » de la section yougoslave, parmi lesquelles quatre aquarelles « ayant comme obsession un même sujet : Le Gardien », on parcourt les vastes espaces d'exposition avec l'auteure, jusqu'à « nos fous à nous. C'est avec soulagement et une certaine fierté que nous constatons, en regardant leurs œuvres, qu'ils dégagent moins d'inquiétudes, moins de désespoir que ceux des autres pays ». Mais Louise Soudy déplore la difficile lecture des travaux, notamment à cause des légendes « conçues en termes si scientifiques et abstraits pour nous simples mortels saints [*sic*] d'esprits que nous perdrions la tête à vouloir en approfondir le sens. »

[501] Robert Volmat, *L'Art psychopathologique*, Paris, PUF, 1956, p. 5-7.
[502] *Ibid.*, p. 266.
[503] Louise Soudy, « Exposition à Sainte-Anne. Peinture de fous ou extériorisation du subconscient et du ''Moi'' intime », *Paris-Montparnasse*, février-mars 1951, p. 4.

Médecins et artistes s'y rendent également, tels Jean Oury, ayant alors terminé son internat à Saint-Alban, ou l'artiste Karel Appel (1921-2006). Cofondateur du groupe CoBrA, Appel est partisan d'une expression colorée à l'outrance et enfantine, et parmi les motifs réguliers de son œuvre, on retrouve notamment des visages souriants, des chats et d'autres sujets d'une naïveté assumée. Quand il se rend à l'exposition de 1950 à Sainte-Anne, la découverte est un choc, et l'acquisition du catalogue lui permet de se confronter directement aux productions psychiatriques. Alors que l'ouvrage est complètement dénué d'images mais présente les créations en fonction de l'origine, des pathologies et des symptômes de leurs auteurs, il se l'approprie en multipliant dans ses pages les collages et les dessins. Son *Carnet d'art psychopathologique*, comme il l'appelle, lui permet, en superposant son propre art aux textes scientifiques, d'apprendre à « désapprendre de ses études classiques[504] », et le carnet devient un véritable dictionnaire visuel pour l'artiste, à rebours d'une prétendue spontanéité de ses toiles[505]. Il n'est pourtant présenté au public pour la première fois qu'en 1992, à l'occasion de l'exposition « Parallel Visions : Modern Artists and Outsider Art » (18 oct. 1992-3 janv. 1993, LACMA, Los Angeles), et publié sous la forme d'un fac-similé en 1997[506] [Doc. 68].

Autre preuve de l'engouement suscité par l'exposition, la réalisation d'un film par Éric Duvivier (1928-2018), par ailleurs organisateur du premier Congrès International du Film Médical en 1948, intitulé *Images de la folie*. Avec Enrico Fulchignoni (1913-1988), responsable de la section audiovisuelle de l'UNESCO, Duvivier capture à l'écran une succession d'œuvres – certaines d'Aloïse Corbaz (1886-1964) ou de Gaston Duf (1920-1966), appelés à compter parmi les principales figures de l'Art Brut – qui « n'a pas pour but d'examiner et d'interpréter [les] tableaux dans leur individualité » car « ses images, sa musique font un voyage à travers ce monde de la folie[507] ». Sur la quinzaine de minutes que dure le film, les commentaires sont succincts, plus poétiques que médicaux. Des bribes de phrases répondent aux œuvres présentées, comme le commentaire en direct d'un visiteur qui découvre l'exposition et qui s'interroge sur « Un morceau de bois qu'entraîne le courant. Où va-t-il ? » ou plus loin, « À quoi te servent tes bras de plume ? Dans ta cage d'eau ? Ouvre tes yeux à la lumière de la fête ! ». Une phrase revient cependant à plusieurs reprises, d'une voix inquiète que la musique alourdit plus encore, « Je te connais, mon cauchemar, toi qui manquais à l'appel ».

[504] AFP, « Karel Appel au Musée d'art moderne : le geste, la couleur, l'énergie » [En ligne], *Le Point*, 23 février 2017.
[505] Selon Franz Wilhelm Kaiser, vice-président de la Fondation Karel Appel : Sylvain Alliod, « L'art des fous et la folie de la collection » [En ligne], *La Gazette Drouot*, 27 octobre 2017.
[506] Karel Appel, *Psychopathological Notizbuch*, Berne/Berlin, Gachnang & Springer, 1997.
[507] « Images de la folie » [En ligne], *Canal U*, s.d.

Aussi ces expositions s'accompagnent d'une prise de conscience de la valeur des artefacts réalisés par les pensionnaires des hôpitaux qui accèdent progressivement au rang d'artistes légitimes, qu'ils le soient devenus par la curiosité des collectionneurs avertis, psychiatres, artistes ou intellectuels, ou simplement grâce au public présent en nombre aux expositions de Sainte-Anne, en 1946 et 1950. Un véritable marché commence à s'installer, tandis que le désir de protéger les œuvres des patients s'accroît – à Saint-Alban par exemple, les religieuses veillent alors à la bonne conservation des broderies de Marguerite Sirvins, dont elles récupèrent la robe à sa mort en 1957, pour éviter qu'elle ne soit perdue ou volée – sans que cela n'empêche le sort plus malheureux réservé à d'autres comme Artaud, dont les affaires personnelles disparaissent dans les heures suivant sa mort. La multiplication des expositions et leur succès attisent la convoitise des soignants, des employés de l'hôpital qui préservent avec d'autant plus d'intérêt ces œuvres que tout de plus en plus de collectionneurs les recherchent et qu'ils acquièrent de différentes manières. Forestier, par exemple, distribue allègrement ses réalisations, et d'autres sont oubliés avant d'être retrouvés, comme *La petite maison* qui appartient aujourd'hui au Conseil départemental de la Lozère, ou une chaise de poupée, récupérée par un brocanteur et vendue à un collectionneur américain en 2021 [Doc. 69]. Du côté des soignants, outre Bonnafé qui possède plusieurs dessins de Forestier hérités de son grand-père, Louis Gauzy, un temps économe de l'hôpital, aurait eu entre les mains un de ses bateaux sculptés. De même Roger Gentis a au moins une *Maison*[508], et Jean Oury plusieurs objets dont deux *Bustes de soldat*, un *Soldat* et une cuillère sculptée donnés à L'Aracine avant le dépôt de celle-ci au musée du LaM. André Brunel, probablement l'un des fils de Jean Brunel (1910-1978), infirmier à Saint-Alban dans les années 1940, ou Robert Millon[509] en auraient aussi eu. En réalité, la production de Forestier est tellement vaste que Elsie Le Coguic, dans son mémoire sur Saint-Alban, énumère les œuvres suivantes de Forestier et leurs autres propriétaires[510]. On sait aujourd'hui que Raymond Queneau possède un homme-oiseau, tout comme Picasso et Dora Maar recevront d'Eluard d'autres œuvres du sculpteur, que Gérard Vulliamy en possède au moins trois, un « homme-oiseau », une *Bête*[511] et un bateau, que Jacques Matarasso acquiert un portrait sculpté, deux dessins, un dieu ailé, une maison et une tablette à plateau carré, là où Eluard possède le fameux *Roi fou*, une autre *Bête du Gévaudan* et

[508] Voir *L'Invention du lieu…*, *op. cit.,* p. 91.
[509] Dans *L'Invention du lieu* sont reproduits une *Maison aux deux têtes sculptées* appartenant à André Brunel (p. 91) et un *Personnage à tête d'oiseau* appartenant à François Millon (p. 25). À la page 44 du même catalogue, un couteau ayant appartenu à Forestier est également reproduit comme propriété de François Millon et Janine Millon, veuve de Robert, possède en 2014 une broderie de Marguerite Sirvins, reproduite à la page 61.
[510] Le Coguic, 2012, p. 96-97
[511] Voir *Art d'aujourd'hui*, n° 4, novembre 1949.

un homme-coq. Ce dernier est le seul qu'il lègue à sa fille Cécile à sa mort, avec un dessin, *Allégorie*[512], les deux autres étant destinés à Ferdière, qui offre un *Homme couronné* et un *Personnage à profil d'aigle* à L'Aracine dans les années 1990 – avec une broderie de Sirvins, *Sous le signe de la grève*, rare composition présentant du texte [Doc. 70].

La question de l'appropriation, qu'elle soit légitime ou non, soulève aussi celle de la propriété intellectuelle des œuvres alors que l'identification des auteurs, principe même de l'exposition, s'oppose à la notion de secret médical. Les artistes sont à cette époque avant tout considérés comme des patients, dont le droit irréfragable à l'anonymat rend difficile l'attribution publique de leurs travaux, et si les premiers médecins à collectionner leur travail s'entendent sur la nature médicale des objets, le glissement progressif vers la sphère artistique interroge sur la manière dont créditer les œuvres. On observe une préférence pour le choix d'un pseudonyme ou le nom tronqué des patients tant qu'on les considère comme des matériaux médicaux, et dans la collection du docteur Pailhas, les patients sont désignés par leur prénom et l'initiale de leur patronyme. Quant à Dubuffet, il présente d'abord le travail de « Auguste For. », à la demande de Jean Oury. Sur la suggestion du collectionneur, le prénom est conservé et le patronyme tronqué[513], du moins jusqu'en 1949 lorsqu'il « s'affranchit cette fois des règles médicales de confidentialité […], attribuant aux œuvres le nom véritable de leurs auteurs ; il abandonne l'usage des pseudonymes pour préserver l'anonymat des patients[514]. »

Dubuffet à la découverte de l'Art Brut

Avec les expositions organisées à Sainte-Anne, l'aide de Jean Dubuffet est décisive dans la diffusion de l'art psychiatrique, et à plus forte raison dans celle des œuvres des patients de l'hôpital de Saint-Alban-sur-Limagnole. Dubuffet, né au Havre le 31 juillet 1901, ami de lycée du futur écrivain Georges Limbour (1900-1970) et de Raymond Queneau, s'oriente vers une carrière artistique à l'obtention de son baccalauréat en 1918. Après un bref passage par l'Académie Julian dans les mois suivants et de nombreuses rencontres – Max Jacob (1876-1944), Charles-Albert Cingria (1883-1954), Raoul Dufy (1877-1953), André Masson (1896-

[512] *Cf* Annexe 19. Dans le catalogue de l'exposition « La collection de Roger Dérieux (1922-2015), un peintre de l'école de Paris : Max Ernst, Paul et Cécile Eluard, Auguste Forestier, Francis Picabia… » (24 sept.-2 oct. 2021), on peut lire que le dessin *Allégorie* (vers 1916) a probablement appartenu à Maxime Dubuisson, avant de rejoindre la collection de Lucien Bonnafé puis celle d'Eluard en 1943. Il est ensuite devenu la propriété successive de Gala Eluard Dali, de Cécile Eluard, puis de Roger Dérieux : Galerie Hubert Duchemin, « La collection de Roger Dérieux (1922-2015), un peintre de l'école de Paris », Paris, Galerie Hubert Duchemin, 2021, p. 27.

[513] Lombardi, « De l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban à la Compagnie de l'Art Brut », dans Guerra, Masó, 2021, p. 188.

[514] Valérie Rousseau, « Révéler l'Art Brut : À la recherche d'un musée idéal », *Culture & Musées*, n° 16, 2010, p. 68.

1987) ou Fernand Léger (1881-1955), parmi tant d'autres –, ses premières années d'activité le voient déchiré entre le désir de suivre les traces de son père, négociant en vins, et celui de développer sa propre pratique artistique. Après plusieurs abandons successifs, il finit pourtant par se décider en 1942 de se consacrer à la peinture et son ami d'enfance Limbour lui fait alors rencontrer quantité de personnes décisives, comme Pierre Seghers (1906-1987), Louis Parrot, Paul Eluard, Jean Fautrier, René de Solier (1914-1974) ou encore René Drouin (1905-1979), ce dernier organisant la première exposition de Dubuffet en 1944 dans sa galerie[515].

Bercé de ces influences multiples mais déjà intéressé par une certaine forme de rejet de la culture, Dubuffet se tient informé des évènements en marge des grandes manifestations de « l'art officiel ». En 1946, puis en 1950, il visite les deux expositions de Sainte-Anne et de la première, il conserve le catalogue de l'exposition, abondamment annoté et complété de commentaires parfois acerbes, que l'exposition de 1950 ne parvient pas à atténuer. Oury se rappelle l'avoir accompagné et tous les deux en sortent « aussi furieux l'un que l'autre. […] D'une part, il ne suffit pas d'être fou pour faire un tableau, une sculpture. […] D'autre part, il n'y a aucune différence ontique entre une œuvre d'un schizophrène et celle d'un ''artiste'' établi[516] ». Dubuffet, peu friand de ces évènements qui attirent « les regards voyeurs et la curiosité vulgaire[517] », partage néanmoins avec les acteurs de ces manifestations des références communes comme le livre de Prinzhorn, *Expressions de la folie*, que son ami Paul Budry (1883-1949), écrivain, journaliste et critique d'art, lui fait découvrir à l'occasion d'un séjour chez lui à Lausanne en 1923. À la fin des années 1940, Dubuffet approfondit ses connaissances de la collection Prinzhorn en allant la visiter à Heidelberg :

> « […] J'ai visité la Collection Priznhorn à Heidelberg en 1948 ou 1949. Je fus l'un des premiers à la voir après la guerre. Ils la sortirent des caisses pour moi. J'ai passé trois jours à me promener dedans. J'étais déçu. Il y avait trop peu de patients représentés, et il n'y avait pas beaucoup d'exemples importants artistiquement parlant[518]. »

[515] « Exposition de tableaux et dessins de Jean Dubuffet », 20 oct.-18 nov. 1944 : un catalogue est édité à l'occasion, intitulé *Jean Dubuffet par Louis Parrot* (Paris, Seghers, 1944) ; et une autre publication, de l'initiative de Paul Eluard, titrée *Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet* (Paris, chez l'auteur, 1944).
[516] Jean Oury, « Du côté de Jean Dubuffet et de ''l'Art Brut'', paysages et dérives », *Ligeia*, vol. 17, n° 53-56, juillet-décembre 2004, p. 166.
[517] Rousseau, 2010, p. 81.
[518] Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, t. IV, Paris, Gallimard, 1995.

Il fait l'inventaire des œuvres découvertes et annote la liste, la commente comme pour mieux y réfléchir[519]. Nous savons déjà combien l'ouvrage de Prinzhorn a durablement marqué la recherche autour de l'art des aliénés, depuis le milieu artistique jusqu'aux sphères médicales, et les noms de Jean Vinchon (1884-1964), auteur de *L'Art et la folie* (Paris, Stock, 1924) ou de Pavel Karpov (1873-1932), psychiatre russe auteur de *La Créativité des malades mentaux et son influence sur le développement de la science, de l'art et de la technologie* (Moscou, 1926), sont encore à ajouter à ceux qui œuvrent à sa reconnaissance. Chez les surréalistes aussi, avec lesquels Dubuffet entretient toutefois des relations compliquées, l'influence est notable. S'il ne fréquente pour l'essentiel que d'anciens membres du groupe, ou d'autres qui n'en font pas encore partie, c'est chez Eluard qu'il découvre en 1945, *le Roi fou* de Forestier.

Dubuffet rêvait, en 1945, « dans les ruines d'un monde qui découvrait les horreurs des camps de concentration et l'abîme du cœur humain – d'un art vierge[520] ». Au lendemain de la guerre, il s'éprend de la promesse d'une France à nouveau libre et d'une reconstruction nécessaire. Fort de sa propre expérience artistique et de ses fréquentations nombreuses, il réfléchit à différents projets à travers lesquels jouir des possibilités nouvelles de l'après-guerre, parmi lesquels l'édition a une place de choix. Quelques années lui sont encore nécessaires avant la parution des livres d'artistes qu'il publie pour partie à compte d'auteur[521], mais il se penche déjà sur le projet d'un « Atlas graffitien », avec l'écrivain et critique d'art René de Solier. Dans la veine des recherches de Brassaï (1899-1984) photographiant pour sa série des *Graffiti* (1933-1958) les visages qui émergent des murs de pierre, volontairement gravés ou simples fruits du hasard, Dubuffet et de Solier réfléchissent à la compilation de témoignages sauvages d'un Paris libéré, reconquis par sa population couvrant murs et trottoirs de messages et de graffitis[522]. Le projet ne voit finalement pas le jour, et Dubuffet se tourne vers d'autres enquêtes. Alors que l'Europe se décloisonne, lui part pour la Suisse le 5 juillet 1945 avec son ami Jean Paulhan[523] et le célèbre architecte Le Corbusier (1887-1965).

Tous les trois sont envoyés sillonner les routes de Suisse dans un voyage organisé au départ par Paul Budry au nom de l'Office du tourisme local désireux d'établir « le programme

---

[519] Voir Ingrid von Beyme, Baptiste Brun, Thomas Röske, *Dubuffets Liste: Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, Heidelberg, Wunderhorn, 2015.
[520] Bruno Montpied, « D'où vient l'art brut ? Esquisses pour une généalogie de l'art brut », *Ligeia*, vol. 17, n° 53-56, juillet-décembre 2004, p. 163.
[521] Parmi lesquels *Ler dla canpane par Dubufe J.* (Paris, L'Art Brut, 1948), *Anvouaiaje par un ninbesil avec de zimaje* (Paris, chez l'auteur, 1950), *Labonfam Abeber par inbo nom* (Paris, chez l'auteur, 1950) ou *Plukifkekler moinkon nivoua* (Saint-Maurice-d'Ételan, L'Air du Temps, 1950).
[522] Baptiste Brun, « Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 4, 2014, p. 57.
[523] Celui-ci publie d'ailleurs deux ans plus tard le récit de leur aventure : Jean Paulhan, *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1947.

d'une quinzaine de jours de visites touristiques des hauts lieux helvétiques à l'usage des personnalités susceptibles de donner quelques lectures et conférences sur place[524] ». Ce périple inaugure les pérégrinations du peintre à venir et se termine le 22 juillet. Au fil des hôpitaux visités, des prisons aussi, c'est l'occasion de premières rencontres, avec le neurologue Georges de Morsier (1894-1982) par exemple, alors professeur à l'université de Genève, qui lui fait découvrir le travail de Marguerite Burnat-Provins (1872-1952), dont Ferdière, rencontré par l'intermédiaire de Gaston Chaissac (1910-1964)[525], lui a parlé quelques mois plus tôt[526]. Dubuffet rencontre également Eugène Pittard (1867-1962), directeur du Musée d'Ethnographie de Genève, qui lui présente l'aliéniste Charles Ladame. Ferdière garde un souvenir particulièrement amer de cet épisode, puisqu'il affirme que Ladame lui assure à plusieurs reprises qu'il est disposé à lui remettre sa collection pour éviter qu'elle ne se disperse à sa mort mais, faute de recevoir une réponse à temps de la part du psychiatre ruthénois, le Suisse finit par l'offrir à Dubuffet[527]. Son voyage terminé, Dubuffet rentre en France et laisse apparaître pour la première fois, en août 1945, le terme d'« Art Brut » dans sa correspondance, dans une lettre au peintre René Auberjonois (1872-1957) auquel il confie avoir « préféré ''l'Art Brut'' à ''l'Art Obscur'' à cause que l'art des professionnels ne [lui] apparaît pas plus clairvoyant plus lucide, c'est plutôt le contraire[528] ».

Le terme est posé, qui qualifie ce qu'il a découvert au cours de son voyage et trahit une tentative d'unifier l'art des enfants, des prisonniers, des « sauvages » et des fous, le spiritisme, l'art populaire encore[529]. Quelques années plus tard, en 1948, l'*Almanach de l'Art Brut* sur lequel il travaille témoigne de ce même désir de réunion des franges singulières de la création artistique [Doc. 71]. De mai à décembre, Dubuffet s'y consacre pleinement avec l'aide d'André Breton mais la parution prévue pour Noël est finalement abandonnée au début de 1949. Au-delà de difficultés financières, le prix de vente et le format, celui d'un « beau livre », ont probablement raison du projet qui ne correspond plus tout à fait à l'idée d'un art populaire que

[524] Guillemette Morel Journel, *Le Corbusier, écrivain. Arpenter « Sur les 4 routes »*, thèse de Doctorat, Histoire et civilisations, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2010, p. 241.
[525] Émilie Champenois, « Chapitre III – Vers une définition de l'art brut hors les murs », *L'Art brut*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2020, p. 42.
[526] Pascal Le Maléfan, « Marguerite Burnat-Provins, l'hallucinaire. À propos de ''Ma ville'', visions peintes », dans Anne Brun (dir.), Bernard Chouvier (dir.), *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur. À travers l'œuvre de Rimbaud, Nin, Artaud, Pessoa, Andrews, Novarina*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2011, p. 174.
[527] À deux reprises, le 18 avril 1948 puis le 10 juillet suivant, Charles Ladame réitère son offre à Ferdière. Selon Laurent Danchin et André Roumieux, Ferdière se trouve alors en plein déménagement et ne s'aperçoit probablement pas de ces courriers qu'il reçoit de Ladame, il omet donc de lui répondre et se retrouve privé de la collection du professeur : Danchin, Roumieux, 2015, p. 521-522, note 1.
[528] Montpied, 2004, p. 156.
[529] *Ibid.*, p. 156.

l'Art Brut promeut, alors que Dubuffet imprime au même moment, dans son propre atelier, cent soixante-cinq exemplaires de *Ler dla canpane*[530] [Doc. 72]. Le manuscrit de l'*Almanach*, conservé à la Collection de l'Art Brut, livre les détails de la réflexion de Dubuffet qui l'organise en douze cahiers correspondant aux douze mois de l'année, citant une quarantaine d'auteurs dont Aloïse Corbaz, Gaston Chaissac, Miguel Hernández ou Robert Tatin (1902-1983) et donne la parole aux amis de Dubuffet et à ses confrères, tels Paulhan ou Michel Tapié (1909-1987), Benjamin Péret, ou les docteurs Ladame et Walter Morgenthaler (1882-1965), auteur de la première monographie consacré à un aliéné artiste, Adolf Wölfli (1864-1930)[531]. L'ouvrage est représentatif de l'avancée des recherches de Dubuffet à cette époque dont l'essai « Peinturez hardi » « révèle une non-différenciation entre les trois activités […] que sont, en 1948, son travail de peintre, celui d'écrivain et ses recherches sur l'Art Brut[532]. » L'amalgame symbolise aussi l'implication de Dubuffet, le temps et l'énergie qu'il consacre tout entiers à ce projet et pour lequel il ne tolère, visiblement, pas d'écarts. C'est même au cours de la réalisation de l'*Almanach* que lui et Breton se brouillent, vraisemblablement en raison des notions que déploie Breton dans ses trois textes – « Joseph Crépin », « L'art des fous, la clé des champs » et « Hector Hyppolite ». Ils abordent respectivement la question de « l'art médianimique », de « l'art des fous » et de la « peinture autodidacte » qui, selon Baptiste Brun » sont « trois notions que Dubuffet cherche alors à éviter[533] ». En y ajoutant l'historicisation du propos chez Breton, et l'ombre que le « pape du surréalisme » jette sur l'inventeur de l'Art Brut, moins cité que lui dans la presse relative aux activités du Foyer, on comprend mieux la distance qui se crée entre les deux contemporains – et la publication, par Péret et Breton, de *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*, deux ans à peine après l'abandon de l'*Almanach de l'Art Brut*, achève de les séparer en septembre 1951. « Joyeux chantier, bruyant et bordélique[534] », l'*Almanach* de Dubuffet ne verra le jour qu'en 2016, sous la forme d'un fac-similé.

En parallèle, Dubuffet prépare encore au printemps 1945 une campagne photographique qui l'amène à immortaliser l'essentiel des œuvres qu'il croise au fil de ses prospections. Jusqu'en 1970, ce sont plusieurs centaines de clichés qu'il réalise et réunit dans quatorze albums

[530] Selon Baptiste Brun, « L'*Almanach*, une étape-clé dans le devenir de l'Art brut », dans Jean Dubuffet, Baptiste Brun, Sarah Lombardi *et al*., *Almanach de l'Art Brut*, Milan, 5 Continents éditions, 2016, p. 17.
[531] Initialement publié en 1921 sous le titre allemand *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli* [Un malade mental comme artiste : Adolf Wölfli] (Berne/Leipzig, Bircher), l'ouvrage est traduit en français par Henri-Pol Bouché en 1964 : *Adolf Wölfli*, Paris, Publications de l'Art Brut.
[532] Brun, « L'*Almanach*, une étape-clé dans le devenir de l'Art brut », dans Dubuffet, Brun, Lombardi, 2016, p. 19.
[533] *Ibid*.
[534] Sarah Lombardi, « Almanach de l'Art Brut. Dossier de presse », Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2016, p. 5.

photographiques[535] qui, à leur tour, ont tout d'un atlas, lequel pour Baptiste Brun rapproche la démarche de Dubuffet d'un travail ethnographique, en partie inspiré par sa découverte du Musée ethnographique de Genève ou du Musée de l'Homme, à Paris. Aussi ce nouvel atlas serait-il le « premier indice d'une influence croisée de la pratique ethnographique et de l'histoire de l'art sur le travail de Dubuffet relatif à l'Art Brut[536] ». Il compte parmi les créateurs représentés Marguerite Sirvins, Benjamin Arneval ou encore Auguste Forestier.

Les racines lozériennes de l'Art Brut

Le souvenir de sa rencontre avec l'œuvre de Forestier ne cesse de hanter Dubuffet, parti en septembre 1945 pour le Sud-Ouest de la France, d'abord à Rodez où il retrouve Gaston Ferdière. Certains affirment que c'est Ferdière qui fait découvrir le travail de Forestier à Dubuffet à cette occasion[537] mais, dans une lettre du 21 mai 1945 que Dubuffet adresse à Raymond Queneau[538], il évoque déjà le « sculpteur fou que connaît Paul Eluard, et qui fait des oiseaux-oiseleurs ». Queneau lui-même possède des œuvres de ce créateur, que Dubuffet demande à photographier, car tous les deux partagent un grand intérêt pour ce type d'œuvres en même temps qu'une curiosité particulière pour la pratique littéraire des malades. Quand Queneau parle de « fous littéraires », ces « auteur[s] imprimé[s] dont les élucubrations […] s'éloignent de toutes celles professées par la société dans laquelle il[s] vi[ven]t [et] ne se rattachent pas à des doctrines antérieures et de plus n'ont eu aucun écho[539] », il n'est pas très loin de ce que Dubuffet et Michel Thévoz nomment les « écrits bruts[540] ». À vrai dire, nombreux sont ceux qui collectionnent lettres, journaux intimes ou feuilles volantes, à l'instar de Ferdière lui-même. Certaines de ses archives personnelles ont été versées aux Archives cantonales vaudoises, où l'on peut consulter plusieurs écrits, pour certains rédigés par des pensionnaires lozériens comme Charlotte Morin Jégo, transférée de Ville-Évrard à Saint-Alban en 1939 et qui s'adresse, un 11 août d'une année inconnue à « Monsieur le curé » : « J'ai liens l'église / J'ai

[535] Une réédition de ces albums a été publiée en 2017 : Sarah Lombardi (dir.), *Les Albums photographiques de Dubuffet*, Lausanne/Milan, Collection de l'Art Brut/5 Continents éditions, 2017.
[536] Brun, 2014, p. 58.
[537] Émilie Champenois écrit que Gaston Ferdière « lui fait connaître entre autres l'auteur Auguste Forestier, découvert par Paul Eluard » : Champenois, 2020, p. 42.
[538] Reproduite dans Jean-François Fourcade, *Livres anciens et modernes, Autographes, lettres et manuscrits, provenance pour beaucoup d'entre eux : Raymond Queneau…*, Paris, avril 1998.
[539] Raymond Queneau, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, 1938, p. 121.
[540] Le 13 mars 1948, on notera aussi l'ouverture de l'exposition « Art brut, naïvisme et littérature prolétarienne » organisée par Michel Ragon à la galerie Portes de France, à Paris, qui illustre un peu plus l'engouement autour de cette idée de littérature populaire.

putin / Dieu m'a séduite / J'ai tombé ma poupée / J'ai mille regrets / C'était tout mon bonheur / Je suis désolée[541] » [Doc. 73].

À Rodez, Ferdière présente d'abord à son invité la production d'autres patients, de Guillaume Pujolle par exemple, comme il lui fait découvrir des années plus tard, en 1962, Raphaël Lonné (1910-1989), dit « Le Facteur Lonné ». Dubuffet retrouve aussi Antonin Artaud, qu'il aperçoit dès les années 1920 alors qu'il se forme encore à Paris et commence à fréquenter les cercles intellectuels de la capitale, dont l'atelier du 45, rue Blomet[542], dans le quartier du Montparnasse. Il affirme à son sujet qu'il exerce sur lui « une influence théorique décisive sur les notions anti-culturelles[543] ». D'ailleurs, lorsque Artaud quitte Rodez en 1946 pour regagner Paris, le secrétariat du « Comité de soutien des amis d'Antonin Artaud » est assuré par Dubuffet qui refuse toutefois d'intégrer son travail à la Collection de l'Art Brut, le trouvant « très culturel, pas du tout ‘'art brut[544]'' ».

Lorsqu'il se rend ensuite à Saint-Alban sur les conseils de son hôte, Dubuffet se confronte, nous l'avons vu, à la froideur des soignants et des invités. Il s'en plaint à Jean Oury, lequel se souvient en 2009 « que Tosquelles l'avait foutu dehors, il n'avait pas voulu le recevoir, en disant qu'il en avait marre de voir des esthètes comme ça qui viennent s'intéresser d'une façon un peu exhibitionniste[545]. » Accueillir Dubuffet, lit-on ailleurs, « confère[rait] aux fous le statut d'artistes malgré eux, de créateurs originaux qui pourraient susciter la moquerie ou la pitié, voire la convoitise[546] » et il rentre donc de Lozère sans avoir réussi à rencontrer Forestier. Il lui faut attendre 1947 et l'arrivée de Jean Oury en tant qu'interne pour réussir à établir un contact amical et durable avec les équipes saint-albanaises. Oury entre en relation avec Dubuffet par l'intermédiaire d'un ami commun, le journaliste brésilien Paulo Emilio de Salles Gomes (1916-1977) et à partir de cette époque, le jeune interne devient le correspondant privilégié – presque le seul, en réalité, jusqu'à la venue de Roger Gentis à Saint-Alban en janvier 1956 – de l'inventeur de l'Art Brut, partageant son intérêt pour la diffusion des œuvres des patients et du besoin de les protéger – par des moyens spécifiques à leur nature artistique. Un incident émaille brièvement leur relation, alors que le premier texte rédigé par Oury, consacré à Forestier est

[541] Charlotte Morin Jégo, Lettre à « Monsieur le curé », 11 août, année inconnue, PP1057/3/1/5/p1, Fonds Gaston Ferdière, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.
[542] Voir Michel Leiris, « 45, rue Blomet », *Revue de Musicologie*, vol. 68, n° 1-2, 1982, p. 57-63.
[543] Montpied, 2004, p. 162.
[544] Jean Dubuffet, Lettre à Roger Caloni, 27 septembre 1968. Cité dans Cabañas, « Et qui aujourd'hui dira quoi ? », dans Guerra, Masó, 2021, p. 167.
[545] Jean Oury, à l'occasion de la conférence « Les sentiers de la création, les sous-jacences du cheminement créatif » donnée pendant le colloque organisé par l'association culturelle *La Palabre* et l'association *L'Atelier* à Narsac, le 4 avril 2009.
[546] Decorvet, 2015, p. 319.

publié sous le titre « Auguste For… » dans la revue *Bizarre* en février 1949 avec l'aide de Gaston Ferdière – ce qui « froisse » Dubuffet[547].

Dans l'ensemble, leur relation, épistolaire dans un premier temps, s'installe dans la durée même s'ils ne se rencontrent physiquement qu'en octobre 1948. À cette date, Oury se rend personnellement à Paris pour apporter des dessins de Benjamin Arneval à Dubuffet[548]. Celui-ci et son épouse Lili les reçoivent lui et sa femme Huguette, dans leur appartement du 114 bis, rue Vaugirard avant de les emmener visiter une exposition organisée dans l'arrière-cour de Gaston Gallimard (1881-1975), l'une des premières organisées par Dubuffet[549]. Après avoir été inauguré au sous-sol de la galerie René Drouin en novembre 1947 en tant que « Foyer de l'Art Brut », avec une exposition autour des Barbus Müller, un ensemble de personnages sculptés dont l'auteur est longtemps resté inconnu[550], il prend le nom de « Compagnie de l'Art Brut » en mai 1948. Ses membres comptent entre autres Jean Paulhan, Charles Ratton (1895-1986), Henri-Pierre Roché (1879-1959) et Michel Tapié qui, ensemble, s'engagent dans la recherche d'« ouvrages où les facultés d'invention et de création, qui existent selon [eux] dans tout homme (au moins par moments) se manifestent d'une manière très immédiate, sans masque et sans contrainte[551] ». Quelques mois plus tard, la Compagnie déménage dans un pavillon gracieusement mis à disposition par l'éditeur Gaston Gallimard, rue de l'Université, celui-là même où le couple Oury retrouve le collectionneur en octobre.

Leur collaboration s'étale dans le temps, et alors que le premier succès – relatif – de l'entreprise de l'Art Brut se manifeste en octobre 1949, à l'occasion de l'exposition « L'art brut préféré aux arts culturels », Oury a « pratiquement organisé la première exposition d'art brut » avec Dubuffet. Il se souvient de ce dernier lui écrivant que « ''ce serait bien quand même d'avoir des œuvres de Forestier, etc.''. Alors je lui ai procuré toute la série […]. Je lui avais amené toute une série de trucs sur Forestier, Arneval, etc. Il y avait de tout[552]… ». Elle réunit soixante auteurs et deux cents œuvres, parmi lesquelles celles des patients de Saint-Alban ont

[547] Oury, « Du côté de Jean Dubuffet… », 2004, p. 166.
[548] *Ibid*., p. 165.
[549] Il est difficile, sans plus d'éléments, de savoir quelle exposition les Oury ont visitée avec Dubuffet mais il pourrait s'agir de celle qui inaugure les nouveaux locaux de l'Art Brut, du 7 septembre au 1er octobre : « Ouverture du nouveau foyer de l'Art Brut ».
[550] Notamment grâce aux recherches de Bruno Montpied. L'exposition « Les Barbus Müller. Leur énigmatique sculpteur enfin démasqué ! » (4 mars-1er nov. 2020, Musée Barbier-Mueller, Genève) a permis de partager les résultats de son enquête avec le public, et un catalogue a été édité pour l'occasion : Baptiste Brun, Sarah Lombardi, Bruno Montpied *et al.*, *Les Barbus Müller. Leur énigmatique sculpteur enfin démasqué !* Genève, Musée Barbier-Mueller, 2020.
[551] Jean Dubuffet, « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut », Paris, Compagnie de l'Art Brut, septembre 1948. Reproduite dans Brun, 2014, p. 59.
[552] Oury, 2009.

une place de choix. Avec deux dessins de Benjamin Arneval (« Arn. »), une broderie de Marguerite Sirvins (« Demoiselle Sir. »), dix œuvres de Forestier (« Auguste For. ») qui sont présentées, faisant du sculpteur l'artiste le mieux représenté avec Aloïse Corbaz (« Aloyse ») et Jeanne Tripier (« Jeanne Tri. Le médium », 1869-1944). Surtout, le catalogue édité pour l'occasion offre l'opportunité d'une première définition précise de ce qu'est réellement « l'Art Brut ». Aussi Dubuffet explique-t-il qu'il entend par-là

> « des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe[553]. »

Malgré le concours précieux de Oury, les recherches de la Compagnie de l'Art Brut restent tout de même encore limitées à un public restreint et les dix mille visiteurs de l'« Exposition internationale d'art psychopathologique » en 1950 éclipsent l'exposition manifeste de la galerie Drouin. Certes, Claude Lévi-Strauss (1908-2009), André Malraux (1901-1976), Henri Michaux (1899-1984), Francis Ponge (1899-1988), Miró et Tzara comptent parmi les visiteurs, mais le grand public n'est pas présent, sans que cela ne dérange réellement Dubuffet. Il assure « qu'un peu de gracieuse pénombre sied aux œuvres d'Art Brut ; aussi voulons-nous conserver un caractère un peu privé, un peu secret, comme un petit cercle intime d'amis qui comprennent ces choses[554] ».

Les années qui suivent livrent d'autres preuves de la relation amicale qu'entretiennent les deux correspondants, alors que Dubuffet offre à Jean Oury le *Portrait de Lily Dubuffet* (1947) peint par Artaud à Rodez [Doc. 74] et une œuvre de Jacques Audiberti (1899-1965),

[553] Dubuffet, 1949.
[554] Michel Thévoz, *Collection de l'Art Brut, Lausanne*, Zurich, Éditions de l'Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001, p. 46.

pour le remercier de son aide dans la collecte d'œuvres de Saint-Alban. À force d'insistance et de courriers, Dubuffet finit par convaincre Tosquelles lui-même du bien-fondé de son entreprise. Les courriers qu'il multiplie pour proposer des denrées alimentaires ou du matériel pour les pensionnaires en échange d'œuvres des patients achèvent de convaincre le Catalan. À Oury, il écrit par exemple :

> « Veuillez je vous prie m'écrire de ce que nous pourrions lui envoyer qui lui fasse plaisir, soit de l'argent ou des vêtements ou je ne sais quoi qui lui manque. Et aussi s'il faut acheter pour lui du bois, je vous enverrai l'argent ou bien même j'enverrai du bois[555]. »

En janvier 1949 encore, il réitère son offre, après avoir a déjà reçu ses premières œuvres de Forestier[556], mais d'autres suivent, nombreuses, dont un rare « casque de neige » confectionné par le patient, acquis en 1949 mais égaré par la suite[557]. Oury envoie encore des broderies de Sirvins, et mentionne l'existence des travaux de Benjamin Arneval (« Arnal ») et des écrits d'Aimable Jayet auprès de Dubuffet, lequel reçoit une lettre de Tosquelles en avril 1949, proposant que la moitié de la somme réglée par le collectionneur à réception des œuvres soit attribuée au « club des malades » afin « de faire de petits achats (par exemple une petite imprimerie)[558] ».

Paradoxalement, le travail que représentent la prospection et la théorisation de cet art que Dubuffet tente de légitimer est si conséquent qu'il n'arrive plus à peindre lui-même – entre mai et décembre 1948, celui qui est pourtant l'un des artistes les plus prolifiques de son temps ne réalise qu'une dizaine de tableaux[559]. Ça n'est qu'à ce prix que les activités initiales de la Compagnie de l'Art Brut en France parviennent à faire germer dans l'esprit du public une curiosité inédite pour la production d'individus marginalisés par la société. On découvre que depuis leurs cellules, ils atteignent à la maîtrise de leur pratique sans jamais avoir subi la moindre formation et n'en arrivent pas moins à faire paradoxalement « école ». Aussi le regard scientifique, artistique, institutionnel, porté à cet art, aboutit au développement d'une branche

[555] Jean Dubuffet, Lettre à Jean Oury, 11 novembre 1948, dossier « Auguste Forestier », archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.
[556] Deux lettres de Dubuffet à Jean Oury, du 28 octobre 1948 et du 11 décembre 1948 en témoignent : dossier « Auguste Forestier », archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.
[557] Rousseau, « L'existence esthétique d'Auguste Forestier », dans Guerra, Masó, 2021, p. 181.
[558] Lombardi, « De l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban à la Compagnie de l'Art Brut », dans Guerra, Masó, 2021, p. 189.
[559] Brun, « L'*Almanach*, une étape-clé dans le devenir de l'Art brut », dans Dubuffet, Brun, Lombardi, 2016, p. 11.

de la psychiatrie spécialement consacrée à la psychopathologie de l'expression, en même temps qu'à la succession de manifestations culturelles. Saint-Alban, puisqu'il est l'un des premiers lieux visités par Dubuffet et l'un des foyers les plus actifs de la création brute, bénéficie de ce regain d'intérêt et attire de plus en plus de visiteurs qui, à leur tour, répandent dans leurs propres sphères d'influence les enseignements acquis depuis le château lozérien.

3. Structurer les expériences similaires à Saint-Alban

Les expositions participent certes à la reconnaissance des internés en dehors de l'hôpital, mais n'ont pas d'impact direct sur le fonctionnement de l'établissement. Plus concrètement, l'après-guerre permet de structurer les hôpitaux et les lieux de soin, en repartant sur des bases saines. Les hôpitaux redeviennent des lieux à organiser, à soigner, pour être plus à même de soigner les patients eux-mêmes, et plusieurs initiatives, pour certaines nées à Saint-Alban, essaiment au-delà de la Lozère. Parmi elles les clubs thérapeutiques sont sans doute les structures les plus pertinentes, les plus efficaces. Dans leur combat contre l'anonymat des aliénés, les équipes de Saint-Alban tâchent de cultiver le collectif, de faire ressurgir l'individu au sein de la communauté et d'y trouver une place pour lui. « L'histoire sans nom » se dégage progressivement de la pénombre pour ramener le malade à la lumière.

Les clubs de malades

Les clubs sont en cela efficaces qu'ils responsabilisent les patients. Ils sont à eux, ils leur appartiennent, ainsi d'une première structure qui voit le jour à Saint-Alban en 1941, sous le nom de « Club des malades » [Doc. 75]. La salle commune est son espace attitré, véritable « centre vital de cette activité d'humanisation », à la fois « bibliothèque, salle de jeux, de spectacle, permanence, etc. » et dans laquelle, « détail important[,] figure le journal mural mensuel issu de la collaboration de tous, du directeur aux malades[560]. » Il devient le Club Paul-Balvet en 1947, du nom de l'ancien directeur de l'établissement, et participe de la vie collective et sociale à l'hôpital en étant autogéré par les patients. Il a sous sa responsabilité le fonctionnement du bar[561], ainsi que celui de la cantine, de laquelle les patients se félicitent :

[560] Lucien Bonnafé, Lettre à Paul Bernard, 1943. Cité dans Masó, 2021, p. 162.

[561] Dès les années 1930, à l'arrivée du docteur Agnès Masson à la tête de l'hôpital, les patients disposent d'une monnaie interne qu'ils peuvent dépenser au bar qui existe déjà. Si cette monnaie disparaît rapidement, reste que la question de l'argent est importante en regard de la psychothérapie institutionnelle et constitue un élément essentiel de la responsabilisation des malades. Preuve de la pérennité de ces interrogations, en 1967, le docteur Yves Racine alors directeur de l'établissement, contribue à un ouvrage collectif aux éditions du Scarabée, à Paris, *Argent et échanges à l'hôpital psychiatrique*.

> « LE COMPTOIR DE LA CANTINE DU CLUB
> Le Club possède une cantine très appréciée par les pensionnaires ; ils y trouvent : boissons hygiéniques, confiture, tabac, etc. […] Il y a huit mois nous avons eu la visite du Directeur pour prendre les mesures afin d'installer un comptoir convenable. Peut-on savoir ce qu'est devenu cet heureux projet[562] ? »

Le Club a par ailleurs pour tâche d'organiser le ciné-club, les activités festives, le carnaval aussi. Il aurait même été impulsé, en partie, par « une employée [qui] (eut l'idée de proposer) une fête aux malades », de concert avec Tosquelles qui, selon Bonnafé, reste « probablement l'inspirateur principal du club des malades[563] ». Bientôt

> « le succès est si grand qu'on organise avec enthousiasme une ''salle des fêtes''. Rapidement [elle] devient ''salle commune'', espace spécifique qui coordonn[e] toutes les activités ''ludiques'', voire éducatives… Balvet s'effor[çant] de transformer les rapports infirmiers-malades en rapports de personnes à personnes, cet esprit nouveau devait s'y incarner et insuffler dans tout l'hôpital […]. Sous la direction d'une ''gérante'', infirmiers et malades vont travailler ensemble à monter pièces de théâtre, chorale, jeux, veillées, etc.[564] »

Pour lutter contre l'ennui, contre l'inactivité, « racine de tous [l]es maux » et « commencement de tous les vices[565] », mais aussi contre l'ambiance pesante de l'hôpital et le « préjugé d'irresponsabilité du malade lui-même[566] », la mise en place de ces activités doit s'accompagner d'une analyse des rouages sociologiques qu'elle met en branle. Il s'agit d'une « tentative de solution du problème de la sociothérapie en milieu hospitalier psychiatrique. La signification du club de St A. ? Offrir aux hospitalisés des centres d'intérêt. Son ambition ? Leur transfuser une vie sociale[567] ». Pour Tosquelles,

---

[562] « Mr. D. », *Le Chemin*, 1948, n.p. Cité dans Joana Masó, « Comme une machine à coudre dans un champ de blé », dans Guerra, Masó, 2021, p. 34-35.
[563] Bonnafé, Daumézon, 1975. Cité dans Masó, 2021, p. 284.
[564] Robert Millon, Xavier Fargeot, Yves Teulié, « Réflexions sur une institution sociothérapique, le club P. Balvet à St-Alban », *Revue pratique de psychologie de la vie sociale et d'hygiène mentale*, 1954, p. 45-46. Cité dans Jean-Marie de Chaisemartin, « De l'argent à l'inestimable, que gèrent les clubs thérapeutiques ? » [En ligne], *Psychiatrie Psychanalyse et Sociétés*, 15 décembre 2020.
[565] Hermann Simon, *Une thérapeutique plus active à l'hôpital psychiatrique*, trad. Hôpital psychiatrique de Saint-Alban, Saint-Alban-sur-Limagnole, s.d., p. 7.
[566] Hermann Simon, cité dans de Chaisemartin, 2020.
[567] Yves Teulié, cité dans de Chaisemartin, 2020.

> « le Club de Saint Alban vint à promouvoir un certain nombre d'activités et de ''modes'' de rencontres très différentes, qui n'avaient pas toujours lieu sur place. Il [paraît] évident que toutes les formes sociales constituées dans le but d'une certaine libération du sujet devraient comporter de vrais ''combinats'' de plusieurs lieux de rencontres […], définis et reconnaissables par le sujet lui-même, du fait des systèmes d'échanges où lui-même a pris part[568]. »

Le Club est « dessiné pour activer ce nouveau ''social'', cet espace transférentiel alternatif ». Il est « l'expression automatique de tout l'hôpital[569] » pour Tosquelles, qui découvre dès les années 1930 et au sein du POUM, la promotion de structures autogérées, organiques, radicalement démocratiques et antiautoritaires. C'est l'une des raisons pour lesquelles « pendant les années 1940 et 1950, l'équipe médicale de Saint-Alban a travaillé au développement d'une ''politique de la folie'' ancrée dans la psychanalyse, l'anarchisme et le surréalisme[570]. »

L'importance de la presse interne

Pour la promotion et l'organisation des activités, l'organe essentiel du Club réside dans la publication de deux journaux, *Le Chemin* d'abord entre juillet 1948 et octobre 1949, puis *Trait d'union*, à partir du 14 juillet 1950 et jusqu'en 1981, avec le soutien de la Section lozérienne d'hygiène mentale [Doc. 76]. *Le Chemin* n'est d'ailleurs pas tout à fait le premier journal à être édité dans l'enceinte d'un hôpital psychiatrique, précédé à Fleury-les-Aubrais par *L'Écho des bruyères* dès avril 1947, grâce à Georges Daumézon. S'appuyant sur le principe de la pédagogie Freinet[571], *L'Écho* aurait été initié sur les conseils d'un instituteur interné parmi les patients, habitué de la réalisation de journaux dans les écoles[572]. À raison d'un numéro par semaine, il présente « l'agenda des évènements à venir, des témoignages, des poèmes, la météo,

---

[568] François Tosquelles, cité dans de Chaisemartin, 2020.
[569] François Tosquelles, « Symposium sur la psychothérapie collective », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 17, n° 3, 1952, p. 542. Cité dans Camille Robcis, *Disalienation. Politics, Philosophy, and Radical Psychiatry in Postwar France*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2021, p. 41.
[570] *Ibid.*, p. 47.
[571] Mises au point par Élise Freinet (1898-1983) et Célestin Freinet (1896-1966), les techniques Freinet reposent sur l'expression libre des enfants et proposent une alternative à l'éducation traditionnelle, à travers le mouvement de l'Éducation nouvelle, fondé en 1899. Si *Les techniques Freinet de l'école moderne* synthétise en 1964 le programme des deux époux, un de leurs premiers principes fut le développement, en 1924, de l'usage de l'imprimerie à l'école pour favoriser l'expression des écoliers.
[572] « Bauchet, 1979 », dans Patrice Krzyzaniak, *Georges Daumézon (1912-1979) : un camisard psychiatre et pédagogue : une contribution singulière aux sciences de l'éducation*, thèse de Doctorat, Sciences de l'éducation, Centre Interuniversitaire de Recherche en Éducation de Lille, 2017, p. 156.

l'horoscope, des photos, des caricatures, des mots croisés, des articles de fond de médecins ou d'infirmiers, le courrier des pavillons, etc.[573] » Malheureusement, des difficultés apparaissent rapidement alors que le journal recueille de nombreuses critiques personnelles qui ne correspondent pas à l'idée de débats constructifs et d'un outil de communication bienveillant, et des réunions se tiennent dès lors régulièrement pour s'assurer du contenu des pages, mais toujours avec la participation des internés. Différents journaux muraux sont instaurés en parallèle, pour que la vie pavillonnaire de Fleury soit mieux représentée – chaque pavillon disposant alors du sien et envoyant un « correspondant » aux réunions de préparation de *L'Écho*. Le journal, payant « afin de s'inscrire dans le réel » et dont le prix fixé à trois francs passe bientôt à quatre[574], se voit complété d'un « journal parlé » en janvier 1949. À cette date, chaque soir à 19h30, une émission de radio d'une quarantaine de minutes est diffusée sur « Radio Bruyères », composée de chants, d'interviews et d'histoires.

Une différence de taille oppose cependant *L'Écho* aux journaux saint-albanais, puisque Daumézon le considère avant tout comme informatif alors qu'à Saint-Alban, Oury le définit davantage comme lieu d'une expression « totalement libre, c'est-à-dire pour lui, extraite du réel, au profit de la domination du symbolique et de l'imaginaire[575] » – sans doute la raison pour laquelle il est possible d'y lire, en décembre 1954, l'annonce du mariage de Marguerite Sirvins[576]. Conçu sur place, dans l'imprimerie de l'hôpital également équipée d'une presse Freinet, le journal ne dispose que de modestes moyens dans un premier temps. La presse elle-même, puisqu'adaptée aux enfants, est relativement petite et les caractères de plomb passablement usés, et ce n'est qu'en 1951 qu'un encart annonce dans le trente-sixième *Trait d'union* qu'un « nouveau matériel d'imprimerie et une véritable presse remplacent maintenant la petite imprimerie d'écolier », bien que les caractères eux-mêmes n'aient pas encore été changés [Doc. 77]. « Malheureusement les caractères dont nous nous servons sont déjà beaucoup usés et nous ne pourrons vous présenter un travail soigné que lorsque nous nous serons procuré de nouveaux caractères ce à quoi nous songeons[577] », apprend-on dans ce numéro du 16 mars 1951. Sans doute la nouvelle presse a-t-elle été acquise grâce à Jean

[573] *Ibid.*, p. 157.
[574] *Ibid.*, p. 159.
[575] *Ibid.*, p. 159. On retrouve d'ailleurs dans cette formulation l'influence de Jacques Lacan, référence fondamentale de l'école saint-albanaise qui donne entre 1974 et 1975 son vingt-deuxième séminaire, intitulé « Réel Symbolique et Imaginaire ». Le psychanalyste Moustapha Safouan affirme en 2005 que ces trois axes manifestent « l'apport incontestable de Lacan à l'élaboration de la doctrine psychanalytique » : *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan, 1964-1979*, t. II, Fayard, Paris, 2005, p. 333.
[576] « Mlle Sirvins nous a annoncé son mariage pour le mois de février. Elle se fait une belle robe de dentelle blanche à notre maison neuve » : « Mlle J. », *Trait d'union*, décembre 1954, n.p.
[577] « Aux lecteurs de *Trait d'union* », *Trait d'union*, n° 36, 16 mars 1951, n.p.

Dubuffet, qui reçoit en avril 1949 une caisse contenant un bateau et deux épées de Forestier, en échange de quoi Tosquelles lui demande une somme qui pourrait permettre l'achat de nouveaux équipements. Avec les journaux, sortent les affiches annonçant les évènements organisés à l'hôpital, les programmes qui les accompagnent, et deux ouvrages fondamentaux dans la pensée saint-albanaise, deux éditions clandestines, l'une de la thèse de Jacques Lacan encore peu diffusée à l'époque, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932) et l'autre, qui reste encore aujourd'hui la seule traduction française, réalisée par Eugénie Balvet, sœur de Paul, de l'ouvrage du psychiatre allemand Hermann Simon, *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt* [*Une thérapeutique plus active à l'hôpital psychiatrique*] (Berlin/Leipzig, Walter de Gruyter, 1929), ouvrage majeur dans le développement de l'ergothérapie[578]. Une photographie de l'époque montre les dactylographes en action, attablés devant leurs machines à écrire respectives [Doc. 78].

Concernant les périodiques réalisés dans l'imprimerie, *Le Chemin* puis *Trait d'union*, l'un et l'autre sont les héritiers du journal mural un temps proposé dans la salle commune, au moment de la constitution du Club des malades[579], et dont les « feuillets ont donné lieu à des prises de position idéologiques ; ce fut l'occasion de voir apparaître une lutte entre infirmiers, ou entre partis et syndicats. […] ». *Le Chemin* est éphémère, imprimé quelques années seulement avant d'être remplacé par *Trait d'union* qui signale un retour à la formule de journal mural par une diffusion exclusivement interne, sans « aucune extension au dehors de l'enceinte de l'Hôpital. Il ne cherche pas à éclairer les personnes étrangères à l'Hôpital : les indifférents, ceux qui craignent, ceux qui méprisent ; cela restera la tâche du *Chemin*[580] ». Il est davantage l'essence même de la thérapie collective que les soignants tâchent d'instaurer, affirmant que « Collaborer à *Trait d'union*, c'est [se] guérir[581]. » À côté de la parole des médecins, celle des patients et des visiteurs de passage, des requêtes et des annonces, des textes théoriques, littéraires ou poétiques, voire des recettes et des dessins complètent le panel des contributions avec, quand les circonstances le demandent, des hommages. Dans le numéro du

[578] À ce sujet, les recherches plus récentes de la chercheuse et artiste Alejandra Riera ont révélé l'ambiguïté de la position de Hermann Simon à l'heure de l'Allemagne nazie. Elle précise ainsi qu'il est « important de distancier Simon et Tosquelles, et de préciser ce qui n'est pas dit dans la transmission légendaire ou hâtive de cette histoire ». Plus particulièrement, « les attitudes fortement conservatrices, ''ethniques nationalistes'' » de Simon le font « saluer l'arrivée d'Hitler dans une Allemagne adhérant aux thèses nazies, du fait de ses convictions eugénistes ». Un exemple des plus parlants de ce qui le distingue de Tosquelles est justement son rapport au vagabondage : « ''Si on pousse le malade à vagabonder et à tuer commodément le temps''[…], ses forces corporelles et physiques finiraient par se réduire, ce qui […] faisait perdre aux personnes ''toute chance de redevenir utilisables pour les travaux exigés par la vie normale'' » : Riera, 2017-2021, p. 47-57.
[579] François Tosquelles, « El Club (26 juny 1986) », cité dans Masó, 2021, p. 164.
[580] François Tosquelles, « Éditorial », *Trait d'union,* n° 1, 14 juillet 1950, n.p.
[581] François Tosquelles, « Éditorial », *Trait d'union,* n° 4, 4 août 1950, n.p.

28 novembre 1952, on peut lire celui de Tosquelles à Paul Eluard, après l'annonce de sa disparition dix jours plus tôt et auquel « Saint-Alban et *Trait d'union* rendent hommage » et souhaitent « dire que son vœu est exaucé. *Que ma parole pèse sur la nuit qui passe / […] J'ai déjoué les pièges / Les morts ne dorment pas*[582]. »

Trait d'union permet aussi de se rendre compte de la variété des activités proposées aux pensionnaires, à Saint-Alban. Dans le numéro du 24 novembre 1950, on apprend que l'hôpital recherche soixante postes pour l'atelier de couture, deux pour l'atelier de lingerie, cinq pour l'atelier de buanderie, dix pour l'atelier de cuisine[583], mais la contribution des malades ne se limite pas aux tâches ménagères et à la vie quotidienne de l'établissement. Bien au contraire, le journal livre aussi le témoignage d'expositions régulières comme en mai 1951, à l'occasion d'une « Fête exposition » qui se tient le premier jour du mois[584]. On peut lire qu'y ont été présentés des corbeilles à fruits, sacs à provisions, sacs de dames, girafes, poupées et fleurs de la Clinique Saint-Régis, avec les broderies et tricotages du Château, les broderies et tapisseries des Providences et les coussins et objets en raphia du Pavillon Morel. Tout cela pour le service des Femmes, à quoi s'ajoutent les réalisations du service des Hommes, certains présentant leurs jouets, vannerie, chaussures, divers objets en raphia et des tapis de laine, d'autres leurs travaux d'imprimerie. Les écussons de plâtre et sacs en papier de l'infirmerie générale sont exposés près des brosses de la Clinique B., et la Clinique Saint-Régis participe aussi à une reproduction de l'église de Saint-Alban, à côté des « maisons, soldats de bois, hommes, oiseaux de Monsieur Forestier ainsi qu'un chef d'œuvre de notre doyen monsieur B. représentant une maquette de l'église de Serverette. » De nombreuses ventes sont évoquées, autant de commandes enregistrées, qui mettent d'ailleurs en lumière la variété des circulations de l'œuvre de Forestier, également vendue à des occasions de la sorte.

À Saint-Alban, le club a donc une réelle vocation sociale qui l'inscrit dans le collectif, celui de l'hôpital comme celui de la société, ouvrant ses portes au monde extérieur. Les échanges avec le public contribuent à la réinsertion des patients dans la communauté et la démarche n'est pas sans connaître un véritable succès à l'époque. L'hôpital lozérien compte parmi les premiers à mettre en place de tels dispositifs, mais on les retrouve ailleurs comme à Ville-Évrard, où un « club des crisants » est créé en 1945, qui fonctionne jusqu'en 1947. D'après Dominique Diatkine, la transformation d'un des six pavillons de l'hôpital en club a été

[582] Paul Eluard, *Poésie ininterrompue*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968. Cité dans François Tosquelles, *Trait-d'union. Journal de Saint-Alban. Éditoriaux, articles, notes (1950-1962)*, Paris, Éditions d'une, 2015, p. 92.
[583] *Ibid.*, p. 32.
[584] *Trait d'union*, n° 45, vendredi 18 mai 1951, n.p.

rendue possible par la diminution des effectifs de l'établissement, suite à la surmortalité des années de guerre et elle cite Paul Sivadon (1907-1992), chef de service depuis décembre 1943 dans l'hôpital seine-et-marnais, qui en parle comme du « premier du genre à l'intérieur d'un hôpital psychiatrique[585] ». Sivadon affirme « l'effet ''foudroyant'' » du club et ajoute qu'« On peut penser qu'il y eut là l'amorce d'un mouvement pour sortir de l'inertie asilaire et mortifère, au moment même où le pays reprenait espoir, incarné ici par un personnel souvent engagé dans la lutte contre l'occupant. » À Ville-Évrard aussi, l'année 1948 démarre par l'inauguration d'un Centre de traitement et de réadaptation sociale (CTRS), soutenu par l'association de loi 1901 « L'Élan Retrouvé » tout juste créée. Le Club de l'Élan, qui voit le jour en 1952, « se donne pour tâche d'apporter des solutions aux questions de réadaptation sociale tout en gardant le lien avec ceux qui en ont besoin[586]. » Un « conseil des malades » est fondé qui garantit les « conditions productives [d]es protestations[587] » et la formation de différents clubs, permanents ou éphémères, pour réunir les efforts en faveur de solutions concrètes aux problèmes soulevés par les pensionnaires, du « club menu » pour les repas, au club musical et au club culturel, dont les activités sont répertoriées dans *Le Tremplin*, journal mensuel entièrement réalisé par les patients entre 1948 et 1970.

De manière générale, avec *Le Chemin, Trait d'union*, *L'Écho des Bruyères* ou *Le Tremplin*, de nombreuses revues voient le jour dans l'après-guerre et à travers toute la France. Parmi elles, *L'Étincelle* à Clermont-de-l'Oise, *Le Chantier* (puis *L'Information*) au Vinatier, *L'Élan* à l'Hôpital Marchant, *Entre amis* à Cour-Cheverny ou *L'Espoir de Colson* en Martinique, tout comme *Le Bon sens* de Bonneval partagent d'ailleurs des titres évocateurs, positifs et célébrant les aspirations humanistes de ces établissements [588]. Lancé par Henri Ey en 1949, on doit ce dernier au service des Femmes de l'hôpital de Bonneval, et il s'inspire largement des entreprises de Daumézon dont le service est plusieurs fois cité comme exemple dans les pages du périodique, ou de Louis le Guillant, de Tosquelles et de Bonnafé. Emmanuel Delille, qui s'est intéressé à cette revue particulière, affirme qu'elle est le lieu de revendications « rusées », qu'emploient les auteures internées « pour faire valoir leurs préférences, choisir leurs activités culturelles[589] ». Ainsi l'une se plaint en 1949 « de la projection trop convenue de

[585] Dominique Diatkine-Follin, « La création du Centre de traitement et réadaptation sociale de Ville-Évrard », *Perspectives Psy*, vol. 59, n° 1, 2020, p. 87.
[586] *Ibid*., p. 89.
[587] *Ibid*., p. 92.
[588] Pour une liste plus détaillée, voir Emmanuel Delille, « *Le Bon Sens*, revue de l'Entr'Aide psycho-sociale féminine d'Eure-et-Loir (1949-1974). Contribution à l'histoire de la vie quotidienne en hôpital psychiatrique », dans Stéphane Tison, Laurence Guinard, Hervé Guillemain, *Expériences de la folie. Criminels, soldats, patients en psychiatrie. XIX^e^-XX^e^ siècle*, Rennes, PUR, « Histoire », 2013, p. 260, note 29.
[589] *Ibid.*, p. 254.

vieux films coupés par des actualités comme on le faisait à l'époque » et on remarque, ailleurs, comment l'œuvre de Marcel Proust est utilisée « pour faire le lien entre l'intérieur et l'extérieur de l'établissement ». La visite de la ville d'Illiers, modèle du Combray de *La Recherche du temps perdu* et située tout près de Bonneval, est souvent recommandée afin de « briser la glace avec les nouvelles patientes », en les encourageant à se familiariser avec leur nouvel environnement.

Véritables espaces de rencontre et de convivialité, les clubs thérapeutiques constituent le centre de la psychiatrie en évolution dans l'après-guerre. La souplesse de la structure hospitalière, éreintée par les années d'Occupation, permet la reconstruction des établissements psychiatriques et les premières tentatives de soin de l'institution elle-même. Ils sont le laboratoire des activités proposées aux pensionnaires des hôpitaux autant qu'un outil supplémentaire sur lequel les journaux reviennent. L'un et l'autre sont complémentaires, le journal intérieur diffuse et promeut les résultats obtenus par les clubs, qui en sont en même temps responsables. Et autour d'eux, pour préserver cette effervescence, pour accompagner l'amélioration du quotidien des malades, les soignants redécouvrent leur rôle, celui de formateurs, condition indispensable au bon déroulement de l'évolution qui se dessine.

La formation des soignants

Dans le premier numéro du *Chemin*, en 1948, l'infirmier de Saint-Alban Jean-Baptiste Metge exprime avec force le désarroi des infirmiers psychiatriques que la médecine française ne reconnaît pas encore comme tels :

> « S'il est un nom particulièrement désagréable à entendre pour nous, infirmiers d'asile, c'est bien celui de ''gardien'' que nous donne encore souvent une opinion publique mal informée des méthodes d'assistance psychiatrique moderne appliquées aux malades. Un gardien suppose, à mon avis, un individu en uniforme, souvent armé, de carrure athlétique, d'aspect rébarbatif, investi de consignes sévères et précises dont tout manquement est sanctionné par une législation appropriée. Vous trouverez de semblables employés dans les établissements pénitentiaires de toute nature : maisons d'arrêt, prisons, bagnes, etc., où sont détenus les condamnés de droit commun. On peut aussi être gardien d'un zoo où sont parqués toutes sortes d'animaux et, en particulier, des bêtes féroces. Leur rôle primordial consiste à prévenir toute tentative d'évasion et de révolte. La distribution de la nourriture et l'application des mesures d'hygiène

> générales ne doivent avoir pour eux qu'une importance secondaire. Notre hôpital n'est pas une prison. Nos infirmiers ne sont pas munis d'anciens moyens de contention : camisole, maillot, menottes et entraves de toutes sortes. […] À nos malades, tous les espoirs de guérison sont permis. Les statistiques peuvent le prouver. Nous ne sommes pas des gardiens, nous considérons ce nom comme une injure à notre profession[590]. »

Plus que jamais, l'après-guerre et la révélation de l'ignominie des camps soulèvent la question de l'encadrement des patients. Le changement en faveur d'une psychiatrie plus humaniste se saisit d'autant plus des infirmiers qui ont fait l'expérience de la guerre, voire de l'enfermement dans les camps de concentration. Marius Bonnet en revient et insiste sur la nécessaire transformation du rôle des « gardiens » après que son retour de Büchenwald l'ait convaincu de l'éloignement nécessaire de l'hôpital psychiatrique du camp d'internement, dont il partage en 1945 trop de traits. Avec ses contemporains, il fait partie de ceux qui, « dès l'après-guerre, se ''remobilisent'' non plus pour résister […] mais pour reconstruire une psychiatrie […] soucieuse de la qualité du travail intra-hospitalier[591] ». À Saint-Alban comme ailleurs, beaucoup de gardiens et des infirmiers sont des locaux employés par l'hôpital, et certains ne le sont que selon les saisons, retournant aux champs l'été après avoir passé l'hiver comme soignant[592]. À l'époque, « on embauch[e] tous ceux qui accept[ent] de travailler vingt-quatre heures sur vingt-quatre et de courir quelques risques. » Le problème est ancien et déjà en 1935 et « pour toute la France, […] on ne trouve que 5% des gardiens ayant le certificat d'études primaires[593]. » Une conscience s'éveille progressivement alors que le besoin de soignants capables de faire davantage que de la surveillance se fait de plus en plus ressentir mais ça n'est qu'en 1946 qu'un arrêté évoque pour la première fois le cas des « infirmiers et infirmières des hôpitaux psychiatriques » et précise que les traitements salariaux (que détermine justement l'arrêté en question) « ne sont applicables que dans les hôpitaux psychiatriques[594] », à

[590] Jean-Baptiste Metge, « Gardien », *Le Chemin*, n° 1, 1948, n.p. Cité dans François Tosquelles, *Cours aux infirmiers. Saint-Alban, 1943-1945 : psychologie, psychiatrie, soins à donner aux malades*, Paris, Éditions d'une, « La Boîte à outils », 2018, p. 13.
[591] Patrice Hortoneda, « Préface », dans François Tosquelles, *Cours aux éducateurs*, Nîmes, Champ social, « Psychothérapie institutionnelle », 2003, p. 6.
[592] « Il ne faut pas oublier que ces vieux infirmiers – on les appelait des infirmiers-paysans venaient travailler l'hiver à l'hôpital et s'occuper de leurs affaires pendant l'été. » : Pierre Souchon, dans Faugeras, 2007, p. 137.
[593] V. Noireaud, *La formation infirmière en psychiatrie*, thèse de Doctorat, Médecine, Université de Franche Comté, Besançon, 1982, non publiée. Cité dans Dominique Giffard, « Psychothérapie institutionnelle et Formation infirmière » [En ligne], *Psychiatrie infirmière*, 2011.
[594] Ministère de la Santé publique et de la Population, « Traitements maxima des infirmiers et infirmières des hôpitaux psychiatriques », *Journal Officiel de la République Française,* 78e année, n° 148, 26 juin 1946, p. 5752.

l'exception de ceux qui dépendent de la préfecture de la Seine, sous le coup d'une législation particulière. Cette même année, le docteur Paul Bernard, psychiatre à Sainte-Anne, écrit que « le niveau général de nos infirmiers constitue un des aspects les plus affligeants de l'état d'arriération de nos hôpitaux psychiatriques. C'est à une action d'homme à homme que doit préparer la formation du personnel[595]. »

Le diplôme précis d'infirmier psychiatrique n'existe toujours pas à cette époque, et ce malgré un autre arrêté, daté du 3 février 1949[596], qui définit un peu plus précisément les contours de l'exercice en milieu psychiatrique [Doc. 79]. L'article 4 de cet arrêté énumère ainsi les personnes autorisées « à exercer la profession d'infirmier ou d'infirmière, avec limitation aux établissements psychiatriques », soit celles diplômées de plusieurs établissements spécialisés. L'article suivant apporte une précision sur les diplômes délivrés par d'autres institutions comme Saint-Alban, qui n'autorisent leurs détenteurs qu'à « exercer la profession d'infirmier ou d'infirmière, avec limitation à l'hôpital psychiatrique dans lequel [ils] ont effectué leur scolarité ». Il faut encore attendre quelques années pour qu'en 1955, la « réorganisation de la formation professionnelle du personnel soignant des hôpitaux psychiatriques » sanctionne finalement deux années d'étude par un diplôme reconnu à l'échelle du pays[597].

Tosquelles combat pendant des années cette lacune dans la formation des soignants, avec ses collègues[598]. Il contribue à faire de Saint-Alban un laboratoire unique en son genre, un endroit où deux ans d'internat valent bien « dix ou vingt ans ailleurs[599] » – ce dont Jean Oury fait l'expérience qui, avec son collègue Millon, se rend chez le Catalan « tout le temps pour travailler des textes », en traduire aussi comme quelques chapitres du manuel de psychiatrie rédigé en 1935 par Emilio Mira y López (1896-1964), le maître de Tosquelles[600]. Paradoxalement, ce dernier déclare à plusieurs reprises que l'important est de s'entourer de

[595] Noireaud, 1982.
[596] Ministère de la Santé publique et de la Population, « Exercice de la profession d'infirmier ou d'infirmière », *Journal Officiel de la République Française*, 81e année, n° 38, 13 février 1949, p. 1637.
[597] Ministère de la Santé publique et de la Population, « Réorganisation de la formation professionnelle du personnel soignant des hôpitaux psychiatriques », *Journal Officiel de la République Française*, 87e année, n° 191, 13 août 1955, p. 8160-1863.
[598] Lucien Bonnafé publie par exemple de son côté un compte-rendu sur la manière dont se déroulent les réunions du personnel à l'hôpital, en 1949 : « Sur les réunions du personnel », *L'Information psychiatrique*, n° 8, 1949, p. 275-279
[599] Jean Oury, « Une effervescence intellectuelle », dans Patrick Faugeras, Roger Gentis, Jean Oury, *L'arrière-pays*. *Aux sources de la psychothérapie institutionnelle*, Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours », 2020, p. 85.
[600] Emilio Mira y López, *Manual de psiquiatría*, Barcelone, Salvat, 1935. En 1942, cette fois dans un *Manual de psicoterapia* (s.l., Aniceto Lopez), Mira y López insiste également sur le besoin de personnel formé pour entourer les patients : « Il y a en effet un *quid ignotum*, impondérable et inanalysable dans l'efficacité que la simple ''présence'' d'une personne dotée de ''pouvoirs curatifs'' exerce sur le cours de multiples troubles morbides ; cependant la majeure partie de ce mystère réside dans l'action de l'*eros* pédagogique platonicien. » (p. 55, trad. Pascale Molinier).

personnes capables de comprendre la nature profonde de l'être humain, peu importe si elles sont ou non formées à la médecine psychiatrique. Aussi, quand il œuvre sur le front de la guerre d'Espagne, il fait appel à des instituteurs, à des prostituées ou à des curés défroqués, à ces « déclassés » qui connaissent mieux que quiconque l'Homme. À Septfonds, pendant son internement de quelques mois, il est rejoint par un seul infirmier, Jaume Sauret, qu'accompagnent un guitariste et un peintre. Les artistes ont sa faveur et c'est pour cette raison qu'il réserve un accueil chaleureux à Paul Eluard ou plus tard, Tristan Tzara et Gérard Vulliamy. La culture lui importe dans toutes ses appréciations, et à Pierre Souchon, candidatant pour un poste d'infirmier à Saint-Alban en 1951, il demande d'emblée ce qu'il a récemment lu ou vu[601]. Le reste est finalement secondaire, Souchon en fait l'expérience en étant recruté alors qu'il vient de quitter le bureau de poste où il travaillait, comme son épouse Huguette qui se souvient du seul examen qu'elle ait passé à Saint-Alban :

> « Tosquelles m'a fait passer une partie de mon diplôme. Il avait une feuille de papier devant lui, il a dessiné une paire de fesses, il a tourné la feuille vers moi : ''Voilà, fais-moi une piqûre intramusculaire à celui-là.'' Alors j'ai fait un petit carré dans le faisceau supéro-externe. J'ai eu mon diplôme[602]. »

Tosquelles tâche d'instiller à ses équipes le même goût pour la poésie du soin, pour une approche décalée de la psychiatrie qui ne s'embarrasse pas de la pesanteur administrative du métier. Il cultive l'art, invite les uns et les autres à participer aux activités collectives, aux festivités, aux représentations, aux sorties aussi que photographie Jean-Baptiste Metge à plusieurs reprises, vers 1950 essentiellement. Autour de Saint-Alban, au Puy-en-Velay, à Garabit ou encore à Chaudesaigues, les patients prennent la pose devant « l'Abeille du Gévaudan », le bus acquis par l'hôpital pour les sorties [Doc. 80]. On y reconnaît Forestier, coiffé de son habituel képi, ou une fillette au premier plan, probablement la fille de Metge lui-même[603], assise parmi les malades.

[601] Faugeras, 2007, p. 122.
[602] *Ibid*, p. 133.
[603] D'après un témoignage oral recueilli auprès de membres de l'association culturelle de Saint-Alban.

Du soigné au soignant : le patient à son propre secours

Dans ses *Cours aux infirmiers*, publiés après ses *Cours aux éducateurs* et son *Enseignement de la folie*[604], Tosquelles insiste longuement sur le devoir d'éducation que l'infirmier a envers le patient dans la mesure où son métier « ne consiste pas uniquement à garder ou soigner physiquement ces malades. Il faut avant tout leur apprendre à se conduire dans la vie[605]. » S'il est plus aisé « d'acheter des livres classiques d'infirmiers d'asile », l'esprit des lieux « est tout à fait opposé à [leurs] conceptions et [Tosquelles] ne dout[e] pas qu'après la guerre, la nouvelle génération psychiatrique française s'engagera dans [de] nouvelles voies[606]. » Pour s'assurer de l'efficacité de l'entreprise, une « École de formation professionnelle » est créée dans l'hôpital lozérien, qui permet « à chacun de garder une attitude active face aux difficultés[607] » et bien que Saint-Alban ne soit pas le seul foyer de la formation des infirmiers dans l'après-guerre, c'est néanmoins son fonctionnement qui sert de modèle à sa mise en place à l'échelle nationale[608]. Avec le soutien de la Société d'hygiène mentale du Centre, fondée en 1947 à Clermont-Ferrand et que rejoint l'établissement lozérien, l'entreprise formatrice dépasse les frontières de la région. En 1946, Georges Daumézon y adhère avec Germaine Le Guillant (1909-1996), militante des Ceméa (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active) qui reconnaît que « La psychiatrie était pour [elle] un champ de lutte politique et sociale… pour réduire – sinon détruire – les tabous et préjugés liés à la folie[609] ». Tous deux abondent dans le sens d'une formation essentielle et réussissent en 1948 à faire pleinement s'engager les Ceméa dans le champ de la santé mentale. Ensemble, ils organisent dès 1949 les premiers stages pour les infirmiers des hôpitaux psychiatriques qui, jusqu'en 1974, forment pas moins de cinq mille neuf cent quarante-sept stagiaires en France et mille cinq cent quinze à l'étranger[610]. Les soignants eux-mêmes sont nombreux à s'impliquer dans la formation de leurs pairs, et conscients qu'il ne faut pas faire l'impasse sur la dimension culturelle de celle-ci. Jean Vilar (1912-1971), créateur du Festival d'Avignon, appuie auprès des Ceméa sur l'importance de l'accompagnement du public dans le cadre d'une « culture

[604] François Tosquelles, *L'Enseignement de la folie,* Toulouse, Privat, 1992.
[605] Tosquelles, 2018, p. 21.
[606] *Ibid.* quatrième de couverture.
[607] Sophie Legrain, « Parti pris éditorial », dans *Ibid.*, p. 8.
[608] *Ibid.*, p. 10.
[609] Germaine Le Guillant, « Fleury-les-Aubrais 1948 : Les Ceméa s'engagent dans le champ de la santé mentale », *VST - Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 72, 2001, p. 50.
[610] « Historique des CEMEA. 1944 à 1969 : Développement des Ceméa et montée en puissance des activités » [En ligne], *CEMEA*, 11 mai 2007.

ouverte à tous » et en 1955, c'est lui qui fait appel aux Ceméa pour l'organisation des premières Rencontres internationales de jeunes du festival[611].

À l'instar de l'implication de Jean Vilar, comédien et metteur en scène, l'introduction du psychodrame de Moreno constitue probablement une preuve des plus concrètes de l'importance de la culture dans le soin. Selon Jean Oury, la méthode apportée à Saint-Alban par Tosquelles prolonge la « dimension théâtrale[612] » des soins prodigués dans l'hôpital lozérien. Le psychodrame de Moreno, du nom du psychiatre Jacob Lévy Moreno (1889-1974) arrive en France en 1946, par l'intermédiaire de deux expériences nouvelles menées d'abord à l'Hôpital des enfants malades puis au Centre psychopédagogique de l'académie de Paris[613]. Il consiste en une technique d'improvisation, sur scène, qui permet aux patients/acteurs d'exprimer un traumatisme trop souvent tu, de revenir sur une expérience difficile de laquelle ils peinent à parler. En se libérant temporairement d'une forme d'aliénation sociale, en se laissant aller à un jeu authentique, à l'abandon des rôles que la société lui assigne, le malade parvient à extérioriser ses maux. Sous d'autres formes, les séances peuvent aussi être collectives ou individuelles et mettre volontairement en scène des souvenirs propres au patient et relatifs à un évènement précis qu'il n'arrive pas à aborder d'une autre manière. L'espace de jeu devient un espace protégé, sécurisé et rassurant en même temps que l'environnement d'un laisser-aller.

L'enthousiasme, enfin, que partagent certains soignants à l'égard de l'activité créatrice – qu'elle appartienne ou non au milieu médical – a tout à voir avec l'intérêt qui se développe envers la pratique artistique au sein de l'hôpital. À Rodez, Jean Dequeker est interne auprès de Gaston Ferdière et écrit à plusieurs reprises sur le travail artistique d'Antonin Artaud, observant que « Sur une grande feuille de papier blanc, il avait dessiné les contours abstraits d'un visage, et dans cette matière à peine esquissée où il avait planté les tâches noires des futures apparitions, sans le miroir reflétant, [il] l'[a] vu créer son double, comme dans un creuset, au prix d'une torture sans nom[614]. » Bien que médecin et sans formation artistique particulière, le goût du jeune Dequeker participe de l'idée du secours vital que représente l'art pour la psychiatrie. Les diplômes décernés aux infirmiers spécialisés ne sanctionnent certes aucun enseignement artistique, mais l'appétence de quelques médecins éclairés a sans doute contribué à une vision élargie de la médecine, à une approche du soin enrichie par l'expérience de l'art.

---

[611] *Ibid.*
[612] Oury, « Une effervescence intellectuelle », dans Faugeras, Gentis, Oury, 2020, p. 84.
[613] Didier Anzieu, « Les débuts du psychodrame en France (1946-1972) », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol. 1, n° 56, 2011, p. 12.
[614] Jean Dequeker, « Naissance de l'image », *La Tour de feu*, n° 63-64, décembre 1959, p. 25.

Théoriser, partager : manifestations et publications scientifiques

Avec la définition des objectifs du corps infirmier, il faut encore comprendre l'importance de la formation des « forces vives » de la psychiatrie, un maillage essentiel à travers le pays, à l'instar des Ceméa qui fleurissent dès 1943 de l'Île-de-France à l'Aquitaine, de la Bretagne au Centre, à l'Est et au Nord de la France, du Poitou à la Normandie[615]. Les séminaires, les colloques, les congrès et les rencontres diffusent une parole et une pensée non seulement marquées par des volontés nouvelles, baignées de l'humanisme de ceux qui en sont à l'origine, mais encore par leur sensibilité inédite à une certaine esthétique de la folie. Aussi la création de plusieurs fédérations, sociétés et associations installe çà et là des relais à la formation des futurs soignants et à une certaine sensibilisation à une thérapie pas uniquement « médicale », mais qui déborde la sphère hospitalière pour introduire quelques notions plus poétiques. L'entreprise initiée à Saint-Alban se fait certes sur la base de démarches parfois plus anciennes, qui se structurent dans l'après-guerre pour prendre lentement forme et visage. Bien que, d'après Isabelle von Bueltzingsloewen, « […] l'histoire de la ''révolution psychiatrique'', comme on qualifie souvent, de manière discutable, la période de transformations qui s'étend de la Libération au milieu des années 1980, [ait] déjà été écrite, sous différentes formes, par les acteurs[616] », il reste à en rédiger un chapitre sur l'esthétisation de la démarche, au travers de facteurs qui n'ont plus la froideur clinique du regard médical. Ces acteurs ont souvent éprouvé le besoin d'expliciter et de légitimer leur action en rédigeant des ouvrages de synthèse, en publiant des autobiographies professionnelles ou des biographies consacrées à des figures dans lesquelles ils se reconnaissent ou en livrant leurs témoignages, individuels ou croisés[617]. Parmi celles-là se retrouvent des publications particulièrement marquées par le parcours artistique de leurs auteurs, comme les *Mauvaises fréquentations* de Ferdière, ou encore la première monographie d'un patient que rédige Walter Morgenthaler (1882-1965) sur Wölfli. Mais de tels ouvrages restent encore rares dans l'entre-deux-guerres, éclipsés par les recherches non moins essentielles d'un Paul Sivadon, d'un Georges Daumézon ou d'un Louis Le Guillant, et c'est surtout après la Libération qu'interviendrait « le moment le plus ''héroïque''[,] celle-ci inaugurant un changement de paradigme[618] ».

Durant cet intermède de quelques années, plusieurs revues spécialisées paraissent, dont *L'Évolution psychiatrique* (1925) – où Henri Ey occupe le poste de rédacteur en chef entre 1945

[615] « Historique des CEMEA. L'Origine (1937 à 1943) » [En ligne], *CEMEA*, 9 mai 2007.
[616] Isabelle von Bueltzingsloewen, « Le militantisme, de la Libération à nos jours. Quelle histoire ?! », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 25, 2010, p. 14.
[617] *Ibid.*, p. 14.
[618] *Ibid.*, p. 17.

et 1974 – et *Esprit* (1932) mais, surtout, un certain nombre de travaux universitaires fondateurs dans le mouvement de la psychiatrie nouvelle qui s'installe au long des années 1940. Daumézon publie justement sa thèse de médecine en 1935, sous le titre *La Situation du personnel infirmier des asiles d'aliénés* et Ferdière soutient la sienne deux ans plus tard, *L'Érotomanie. Illusion délirante d'être aimé*. Cette dernière, comme plusieurs autres soutenues au cœur de la Seconde Guerre mondiale ou dans les années qui lui succèdent, illustre l'intérêt prononcé de leurs auteurs envers une démarche poétique, esthétique, de même chez Tosquelles soutenant *Le vécu de la fin du monde dans la folie. Le témoignage de Gérard de Nerval* et ou Jean Dequeker, alors en poste à Rodez, présentant une *Monographie d'un psychopathe dessinateur : étude de son style*, tous les deux en 1948. Deux ans plus tard, Jean Oury rédige son *Essai sur la création esthétique* (1950), travail également contemporain d'autres études sur les ressorts de la psychothérapie en devenir. Parmi les thèses qui circulent et contribuent à la promotion de l'héritage saint-albanais – dans le prolongement des expériences menées là-bas qui s'inscrivent elles-mêmes à la suite de la thèse de Lacan et de Hermann Simon – sont à nommer celle de Jacques Latrémolière (1918-1991) sur les *Accidents & incidents observés au cours de 1200 électrochocs* (1944), administrés à Rodez sous le regard attentif de Ferdière ou celle de Philippe Rappard, élève de Ey, sur *Les clubs thérapeutiques* (1955). De Georges Canguilhem, l'*Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* écrit en 1943 est aussi l'expression directe de l'influence du séjour saint-albanais qu'effectue cet ancien professeur de philosophie dans les classes préparatoires du lycée Fermat, à Toulouse, après avoir démissionné en 1940. Dès la fin des années 1930, il envisage une reconversion dans le médical mais l'éclatement de la guerre précipite sa décision, et la rencontre avec les équipes de Tosquelles, alors qu'il œuvre dans la Résistance sous le pseudonyme du « docteur Lafont », achève sa réorientation vers la médecine. Sans se limiter aux travaux universitaires, les réflexions entamées dans l'hôpital lozérien et sa constellation circulent aussi à travers des ouvrages plus généraux qui légitiment, par le biais du regard scientifique de leurs auteurs, par la reconnaissance du milieu savant, une position plus orientée vers la place de la pratique artistique au sein du processus de soin.

Parce qu'« Écrire l'histoire du militantisme en psychiatrie et, plus généralement, l'histoire de la politique de prise en charge des malades mentaux implique donc de ne pas s'en tenir, un peu paresseusement, à analyser les débats qui ont pris place dans les syndicats, les revues, les sociétés savantes, les congrès[619] […] », on doit cependant reconnaître que les actions des médecins ont dépassé leurs propos, que ce sont les expériences menées dans leurs

[619] *Ibid.*, p. 25.

établissements qui ont donné corps à des idées du reste développées à l'occasion des rencontres protéiformes. La rencontre est l'élément essentiel de la psychiatrie revisitée, d'un soin plus humain et humanisant, qui trouve dans l'ouverture de l'asile au monde et du monde à l'asile l'efficacité d'une thérapie avant tout sociale. Aussi, si elles constituent un rouage essentiel de la diffusion des résultats obtenus par ces expériences nombreuses, les publications ne peuvent pas résumer à elles seules la véritable teneur des travaux entrepris. Il ne s'agit pas uniquement de former les soignants, mais aussi de communiquer avec le plus grand nombre, à commencer par la communauté scientifique pour en obtenir l'approbation mais aussi avec la société dans une plus large mesure pour la convaincre des bienfaits de l'approche adoptée.

La Libération ouvre certes une période de faste alors que la fin du conflit permet de nouveau de circuler plus facilement, mais il ne faut pas pour autant l'attendre pour que se manifestent les premières velléités de partage, avec une large audience, des réflexions des groupes de recherches qui œuvrent à transformer le visage de la psychiatrie. En août 1942, déjà, Ey alors médecin-chef de l'établissement depuis 1933, organise le 1er Colloque de Bonneval, sur l'« Histoire naturelle de la folie ». À sa suite, le second se tient en 1943 autour des « rapports de la neurologie et de la psychiatrie » et le troisième, en 1946, est le premier à se tenir dans l'après-guerre. Autour du « problème de la psychogenèse des psychoses et névroses », il réunit notamment Bonnafé, Follin, Julien Rouart (1910-1994) et Lacan qui tire de cette participation la matière de ses conférences de la rue d'Ulm. Entretemps, la naissance du Syndicat des médecins des hôpitaux psychiatriques le 9 juillet 1945, dont Daumézon est le secrétaire général et qui fait suite à la dissolution de l'Association amicale des médecins des établissements publics d'aliénés de France, illustre le désir que la Libération fait naître d'intérêts mieux défendus pour les infirmiers. L'Amicale œuvre déjà à la sensibilisation du public sur la cause des soignants, des patients et des hôpitaux et publie, depuis 1927, le bulletin de *L'Aliéniste français* dans lequel se retrouvent les grandes lignes de la réforme de l'institution que souhaite le corps psychiatrique comme, en 1942, l'annonce « qu'un nouveau statut est en préparation » pour les soignants. En 1945, lorsque prend forme « l'abolition d'une grosse partie de la législation du régime déchu[620] », on s'interroge sur la transformation possible de l'Amicale en Syndicat, qui est finalement actée à l'issue de plusieurs assemblées générales, dont l'une, le 24 mars 1945, voit l'élection d'un nouveau comité dont le président est Daumézon lui-même. Le lendemain et jusqu'au 28 mars 1945 se tiennent à Paris les premières Journées psychiatriques nationales, organisées par l'Union des médecins de France avec la participation de Lucien

[620] Jean Ayme, « De l'Amicale au syndicat », *Chroniques de la psychiatrie publique. À travers l'histoire d'un syndicat*, Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours », 1995, p. 21.

Bonnafé. François Billoux, ministre de la Santé publique, et Paul Valéry[621] (1871-1945), qui s'éteint quelques semaines à peine plus tard, inaugurent l'évènement dont les interventions sont réparties entre l'Académie de médecine et l'Hôpital Sainte-Anne – preuve des liens étroits qui unissent l'art à la santé. Ces rencontres posent en tout cas les bases d'une nouvelle façon de faire entremêlant soin, recherche et formation, et annoncent aussi une réflexion en deux parties, interrogeant tant la régulation de l'internement, autrement dit l'abolition de sa systématisation, que le dispositif même de prise en charge[622].

Au lendemain de ces Journées et de la parution, en août, du premier numéro du bulletin édité par le Syndicat, *L'Information psychiatrique*, l'élan donné aux participants provoque la création du groupe Batia, « espoir » en basque, ou « ensemble » selon les sources[623], que rejoignent Tosquelles, Lacan, Bonnafé, Follin, Ajuriaguerra, Daumézon, Ey, Sivadon et Le Guillant. Les rares occasions auxquelles ils se réunissent, alors que les premières tensions paraissent déjà, sont une tentative « de conjuguer la psychanalyse et l'institutionnel[624] » et de réfléchir à une méthode de soin qui envelopperait la vie quotidienne des malades sans se limiter aux seuls diagnostics médicaux, à une psychothérapie qui, en somme, reposerait sur le collectif – sur l'*ensemble*. D'après Tosquelles, pourtant, les membres s'y rendent « plutôt pour se bagarrer, spécialement Oury, Torrubia… et [lui], contre les techniciens de la psychiatrie[625] », et l'aventure se révèle finalement de courte durée, stoppée net par l'épisode de la « ligne Jdanov » qui a raison du groupe en 1948. Pour Oury, celle-ci relève d'un « raidissement dans les positions du PCF[626] » contre la psychanalyse cette année-là, selon lui à cause de la « rêverie » de certains psychanalystes de l'Internationale, convaincus qu'il suffit de psychanalyser les chefs d'État pour éviter la guerre et s'attirant les foudres de la critique

[621] Paul Valéry s'est longtemps intéressé à la médecine et comptait parmi ses amis proches un étudiant en médecine, Albert Coste, surnommé « l'esthète Coste » par André Gide : en 1893, Coste soutient à Montpellier une thèse intitulée *Contribution à l'étude des phénomènes psychiques occultes (état actuel de la question)*. André Mandin affirme que c'est probablement Coste qui introduisit le premier Valéry auprès des aliénés et dans le rang de ses fréquentations, on compte encore Julien Rouart, qui participe aux côtés de Bonnafé, de Lacan et de Sven Follin au 3e Colloque de Bonneval. Outre d'autres expériences plus personnelles d'épisodes psychotiques, c'est donc la proximité avec le milieu médical qui explique la présence de Valéry à l'ouverture des Journées nationales psychiatriques de 1945. Voir André Mandin, « Paul Valéry et la médecine », *Histoire des sciences médicales*, vol. 26, n° 1, 1992, p. 35-42.

[622] Nicolas Henckes, *Le nouveau monde de la psychiatrie française. Les psychiatres, l'État et la réforme des hôpitaux psychiatriques de l'après-guerre aux années 1970*, thèse de Doctorat, Sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2007, Paris, p. 171.

[623] L'*Encyclopaedia Universalis* donne par exemple la traduction « ensemble » (Serge Lebovici, « AJURIAGUERRA Julian de (1911-1993) » [En ligne], *Universalis*, s.d.) alors que Patrick Faugeras donne celle d'« espoir » : Faugeras, 2007, p. 371.

[624] Élie Pouillade, *Psychose, psychothérapie institutionnelle et aliénation*, thèse de Doctorat, Psychologie, Université Paris XIII – Paris Nord, 2011, p. 58.

[625] François Tosquelles, *Le travail thérapeutique en psychiatrie*, Toulouse, ERES, « Trames », 2009, p. 156. Cité dans Krzyzaniak, 2017, p. 187.

[626] Jean Oury, *L'Aliénation*, Paris, Galilée, 1992, p. 18.

stalinienne qui s'élève contre ce qu'elle considère alors comme « une dérive du monde capitaliste[627] », une « science bourgeoise[628] ». Plus largement, la doctrine Jdanov, du nom d'Andreï Jdanov (1896-1948), secrétaire du Parti communiste de l'Union Soviétique, est une réponse à la « doctrine Truman » aux États-Unis et assied la vision soviétique d'un monde divisé en deux blocs, l'Est et l'Ouest. À cette époque, alors que la guerre froide s'installe dans le paysage politique international, le regard porté par le Parti sur la psychanalyse aboutit à son interdiction et à la signature, dans *La Nouvelle Critique*[629], d'une tribune collective confirmant désormais le rejet de la discipline par les membres. Tosquelles est invité par Bonnafé à écrire dans la revue, mais il finit par se rétracter. Les signataires de 1949 asseyent leur position en prenant part, en 1951, à la création de la revue *La Raison, cahiers de psychopathologie scientifique*. Louis Le Guillant en est le rédacteur en chef, et Bonnafé comme Follin y sont à nouveau présents. L'édito du premier numéro est évocateur, on y lit que *Psyché* est la « forme la plus grossière et la plus répandue de mystification bourgeoise à partir des sciences de l'homme et de la psychanalyse[630]. » Avec la séparation du groupe Batia, la rupture est donc consommée, et « aura de très lourdes conséquences sur la psychiatrie française[631]. »

Ailleurs, en marge des manifestations scientifiques, on observe aussi des évènements propres à rappeler la dimension poétique de la maladie, à apporter à la rigueur du regard médical un pendant plus visuel, et les prises de paroles en ce sens se multiplient. Aussi, en parallèle de l'organisation du 18 au 27 septembre 1950 du premier Congrès International de Psychiatrie à Sainte-Anne, dont Henri Ey assure le secrétariat général et le psychiatre Jean Delay, la présidence, se tient la première Exposition internationale d'art psychopathologique évoquée. À la parole, au discours scientifique se mêlent l'illustration des propos, l'exposition des produits même de l'expérience dont rendent compte les interventions, et par là l'art asilaire se fait une place, obtient peu à peu une valeur légitimée par la communauté scientifique – alors même que Jean Dubuffet se bat de son côté pour gagner la confiance de ses pairs et du milieu de l'art. En 1946 déjà, Gaston Ferdière donne la conférence inaugurale de l'exposition de Sainte-Anne,

---

[627] *Ibid*., p. 18.
[628] On retrouve les grandes lignes de la pensée de Jdanov dans le rapport qu'il publie au mois de septembre 1947, disponible en ligne sur le site du Centre virtuel de la connaissance sur l'Europe (CVCE) : Andreï Jdanov, *Rapport d'André Jdanov sur la situation internationale*, présenté à la Conférence d'information des neuf partis communistes, Pologne, septembre 1947.
[629] Lucien Bonnafé, Sven Follin, Évelyne Kestemberg, Jean Kestemberg, Serge Lebovici, Louis Le Guillant, Émile Monnerot, Salem Shentoub, « La psychanalyse, idéologie réactionnaire », *La Nouvelle Critique*, juin 1949, rubrique « Autocritique », p. 57-72.
[630] D'après le docteur Jean Sanson, cité dans Annick Ohayon, « Psychanalyse, psychologie et psychiatrie dans la guerre froide : débats ouverts, débats clos », *Psychologie et psychanalyse en France. L'impossible rencontre (1919-1969)*, Paris, La Découverte, 2006, p. 352.
[631] D'après Pierre Delion, cité dans Faugeras, 2007, p. 371.

« L'aliénation créatrice », comme à Rodez en 1943 avant l'inauguration de l'exposition au musée Denys Puech[632]. Plus tard, en 1958, Tosquelles montrera aussi le résultat de la psychothérapie instituée à Saint-Alban à travers les images qu'il a lui-même tournées à l'hôpital. Les images soutiennent le propos, elles donnent une matérialité concrète au discours et consolident la réflexion théorique diffusée à l'occasion des rencontres. Et parce que toutes les occasions sont bonnes à saisir, Tosquelles est aussi celui que des auditeurs nombreux viennent écouter au ciné-club de Saint-Chély-d'Apcher, ouvert à l'intention des habitants et des patients de l'hôpital qui, non contents d'assister seulement à des projections, « se pressaient pour l'entendre traiter de problèmes psychopathologiques[633]. »

Faire école

Le rôle de l'école saint-albanaise est à ce point indispensable à cette expansion rapide de la psychothérapie nouvelle qu'elle prend forme dans l'omniprésence de ses acteurs au sein des sociétés – des institutions – qui constituent l'horizon psychiatrique de la première moitié du XX^{e} siècle. Parmi ces sociétés, certaines sont quasi centenaires comme la Société Médico-Psychologique qui naît en 1842 grâce à l'aliéniste Jules Baillarger (1809-1890) – dont l'un des pavillons de Saint-Alban tire son nom – et dans les rangs de laquelle se rassemblent successivement Lacan en 1934, Paul Sivadon en 1935 ou encore Daumézon en 1937, avant Ey qui y adhère en 1940 et Bonnafé en 1943. Saint-Alban n'est pas encore tout à fait la « Mecque de la psychothérapie » que ses médecins s'installent déjà dans les cercles spécialisés, où ils retrouvent d'ailleurs d'autres visages connus. Par exemple, sous l'égide de la Ligue française d'hygiène mentale, fondée en 1921 par le docteur Édouard Toulouse (1865-1947) et rebaptisée « Ligue française pour la santé mentale » en 1966, la revue *Demain* compte parmi ses contributeurs Jean Paulhan et pour secrétaire Antonin Artaud à partir de 1920. Le docteur Toulouse, directeur de la publication, s'intéresse particulièrement aux rapports supposés entre génie et folie et en 1896, il est l'auteur d'une *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie* (Paris, Flammarion) consacrée à Émile Zola (1840-1902), qui se prête volontiers aux questions du médecin.

Une autre structure, la Société d'Hygiène Mentale, est fondée en 1947 par le docteur Pierre Doussinet (1907-1974), médecin chef de l'hôpital Sainte-Marie à Clermont-Ferrand.

[632] Sous le titre « Le génie de l'aliénation », la conférence se tient au Family-Ciné dans le cadre de Ruthena, un « cercle artistique et littéraire » : Danchin, Roumieux, 2015, p. 718, note 7.
[633] Jean Ayme, « Essai sur l'histoire de la psychothérapie institutionnelle », *Institutions. Revue de psychothérapie institutionnelle*, n° 44, 2009, p. 117.

Doussinet est également à l'initiative, en janvier de la même année, de la fondation de la Croix-Marine avec le docteur Henri Courbaire de Marcillat, médecin-conseil régional de la Sécurité sociale Région Centre[634]. L'une et l'autre sont importantes car elles fédèrent différents établissements psychiatriques parmi lesquels Saint-Alban fait figure de bon élève. Aussi, grâce à Tosquelles, l'établissement est l'un des premiers à y adhérer et à profiter du soutien, notamment financier et matériel, et doit à la Section lozérienne d'hygiène mentale, rappelons-le, une aide importante à la réalisation du *Chemin*. En œuvrant à « l'amélioration de la santé et la réinsertion sociale des malades ou débiles mentaux[635] », Doussinet et Courbaire précipitent par ailleurs la création de plusieurs petits centres qui quadrillent dans un premier temps le paysage environnant, avant de rencontrer le succès à l'étranger, en Italie, en Belgique, au Pérou aussi, avec la même motivation que Henri Ey qui entame à l'époque plusieurs voyages outre-Atlantique, d'abord à Montréal en octobre 1951 puis à la Société médicale de langue française à New York le 2 novembre, avant une tournée en Amérique latine, du Chili au Brésil en passant par le Venezuela. Du côté de l'Afrique, les efforts de Doussinet et Courbaire atteignent jusqu'au Sénégal, par l'intermédiaire du docteur Henri Collomb (1913-1979), pionnier de l'ethnopsychiatrie en poste à Dakar où il travaille à l'« extraordinaire développement [de] l'enseignement universitaire de la psychiatrie[636] ». La formation des soignants à laquelle il tâche lui aussi de donner une importance nouvelle, mais surtout le regard qu'il porte sur la déconstruction la psychiatrie dite coloniale vaut aux travaux de Collomb d'être souvent mis en regard de ceux de Frantz Fanon[637] (1925-1961), lui-même passé par Saint-Alban où il effectue son internat de médecine entre avril 1952 et août 1953.

En 1974, Georges Daumézon écrit qu'ils avaient été « nombreux à espérer que le nouveau départ de la Libération coïnciderait avec un bond en avant de la Psychiatrie publique. De fait, de 1945 à 1950, on avait pu assister à un mouvement de réforme[638] ». Avec Philippe Koechlin, tous deux devaient bientôt baptiser ledit mouvement, et appartiennent à ces contemporains de Tosquelles, Bonnafé, Balvet et leurs camarades qui ont largement soutenu les expériences menées en Lozère. Acteurs d'une institutionnalisation du combat pour une psychiatrie autre, une psychiatrie *de l'autre*, ils participent au rayonnement de la pensée une

[634] Alice Delaunay, « Un demi-siècle de Croix-Marine », dans Jean-Paul Arveiller (dir.), *Pour une psychiatrie sociale*, Toulouse, ERES, 2002, p. 9.
[635] *Ibid.,* p. 9.
[636] *Ibid.,* p. 10.
[637] Voir notamment Alice Bullard, « The critical impact of Frantz Fanon and Henri Collomb: race, gender, and personnality testing of North and West Africans », *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 41, n° 3, été 2005, p. 225-248.
[638] Georges Daumézon, « Philippe Paumelle (1923-1974) », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 39, n° 3, 1974, p. 99-101. Cité dans Michel Caire, « Philippe Paumelle » [En ligne], *Histoire de la psychiatrie en France*, s.d.

première fois initiée au sein de la Société du Gévaudan, à l'image encore de Philippe Paumelle (1923-1974), qui reconnait lui-même avoir été profondément marqué par les expériences respectives de Saint-Alban, de Fleury-les-Aubrais et de Maison-Blanche. Par leur présence au cœur de nombreuses associations, les « Saint-Albanais » des générations successives marquent durablement le paysage psychiatrique de leur époque à une échelle bien plus grande que la seule Lozère dans laquelle ils exercent. Eux-mêmes lisent aussi les travaux de leurs confrères, à l'instar de Bonnafé évoquant a posteriori la thèse de Jacques Calvet *Sur les origines historiques du travail des malades dans les asiles d'aliénés*[639] (1952), et ces échanges intellectuels comme leur participation aux activités collectives de la communauté scientifique inscrivent progressivement leur démarche dans la légitimité et la reconnaissance de leurs pairs.

L'aventure n'a pas encore tout à fait de nom, pas plus que les patients qui vivent – et meurent – dans l'anonymat le plus total au milieu de la guerre, que les réfugiés accueillis dans les hôpitaux pendant l'Occupation, que les patients créateurs à qui on refuse le statut d'artiste en les stigmatisant, ou leur art lui-même, tantôt art « des fous », art « psychopathologique », « brut » ou « asilaire ». Si cette décennie est celle de l'expérimentation, celle des découvertes et des combats pour un traitement plus humain des patients et de leurs soignants, elle se place sous le signe d'un anonymat lourd de sens, propre aux périodes sombres sur lesquelles plane la guerre, l'indécision des pouvoirs publics et les tâtonnements d'une médecine encore hésitante. L'esprit de Saint-Alban essaime pourtant et se répand dans les cercles initiés et leurs participants font, selon les mots de Jean Ayme qui évoque encore deux autres internes de l'hôpital venus le rejoindre à Clermont-de-l'Oise, Jean Colmin et Maurice Paillot, « souche ailleurs[640] ».

***

La décennie 1940 se caractérise, dans le paysage psychiatrique français, par une des périodes les plus sombres qu'il ait connues, définitivement marquée par un désaveu de la population asilaire devant l'urgence de survivre au cœur de la guerre. Si plus de quarante mille internés trouvent la mort en l'espace de quelques années seulement, c'est en raison d'un manque total d'humanité à l'égard des malades abandonnés à leur sort ou exterminés – activement – par

[639] Lucien Bonnafé, « Dr. L. Bonnafé – Exposé des titres et travaux – 9.IV.1956 [par lui-même] » [En ligne], *Histoire de la psychiatrie française*, s.d.
[640] Ayme, 2009, p. 115.

la politique nazie et ses adeptes. Pourtant, çà et là éclosent des îlots de Résistance, des volontés fortes qui œuvrent, même au cœur de la tourmente, pour préserver la fragile existence des aliénés et réfléchir déjà à la manière dont construire l'après-guerre, certains que les combats entraîneront une métamorphose du système asilaire. En Lozère, l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole offre à ses équipes une liberté considérable dans leurs actions, isolé qu'il est dans le département le plus désargenté du pays. Il est un refuge pour celles et ceux qui cherchent à fuir les combats et préfèrent mener le leur, en faveur d'un autre regard sur la maladie et l'aliénation. Aussi la période est-elle particulièrement mouvementée mais parmi l'entrelacs des directions dans lesquelles s'éparpillent les soignants, les soignés et leurs discours, une direction est à privilégier, qui est celle du progrès, par le travail et l'expérimentation à l'égard d'une institution hospitalière capable de soigner les patients et non plus seulement de les retenir prisonniers. La transition qui voit la France sortir de la guerre pour entrer dans la reconstruction est aussi celle de la psychiatrie repensée en fonction de ce que la débâcle et l'Occupation ont mis en exergue, à savoir le manque cruel de préparation des pouvoirs publics et une déconsidération complète de la maladie mentale.

L'aventure saint-albanaise est une bouffée d'air frais au sortir de la guerre, une preuve que la folie a droit de cité dans la société, et que les femmes et les hommes qu'elle « contamine » sont tout autant capables de vivre avec nous que nous le sommes de vivre avec eux. Tosquelles et les siens construisent un « vivre ensemble » dont la poésie est un liant fondamental, celle des discours prononcés par les médecins formés à l'art, son histoire et sa pratique, et celle des patients eux-mêmes. En Gévaudan, tous jouissent d'une liberté dont sont privés la plupart des autres malades et la mettent à profit pour créer. L'art qui s'échappe des cellules convainc quelques curieux d'abord, puis les médecins, les infirmiers, les personnels et leurs cercles d'amis, de connaissances, d'influence, tous devenus exégètes d'une expérience inédite. Lucien Bonnafé, qui connaît par exemple nombre des surréalistes parisiens, introduit au sein du mouvement des œuvres telles que Gaston Ferdière, à Rodez, leur a déjà présentées. Certains noms circulent plus facilement que d'autres et atteignent les oreilles de Jean Dubuffet, encore au premier temps de son Art Brut. Les artistes se « forment » eux-mêmes, à l'humanité, à la compréhension et à une autre vision du monde, auprès des malades dont ils apprennent le geste singulier, la pensée « irrégulière ». D'aucuns comme Eluard s'installent avec eux quelques mois et diffusent le témoignage de leur existence auprès du plus grand nombre. Par la presse, l'édition ou les manifestations scientifiques, par les expositions aussi, l'histoire de Saint-Alban atteint un large public, elle entraîne dans son sillage d'autres établissements dont la production est révélée au grand jour, ou s'érige sur ses fondations pour encourager des expériences similaires.

La guerre a, un temps, stoppé les échanges, elle a imposé au pays tout entier, à l'Europe même un immobilisme sous lequel sourd la révolte dans l'esprit de ceux qui sèment enfin les germes de la psychothérapie institutionnelle à la Libération. Cette approche n'en n'a pas encore le nom, il faut attendre 1952 pour qu'elle le trouve, et elle partage jusqu'alors l'anonymat auquel sont condamnés les aliénés mais, déjà, elle convoque des initiatives qui tissent un maillage essentiel à travers les régions de France – et des pays voisins ou plus éloignés. Ni la guerre d'Espagne, ni la Seconde Guerre mondiale, pas plus que la guerre froide naissante ou la guerre d'Algérie qui ne tarde pas à éclater, ne parviennent à faire taire totalement les voix qui s'élèvent contre une institution elle-même malade. À l'arrachement de l'exil, l'après-guerre répond par un réenracinement dans une cause commune, un paysage partagé, une pratique située qui doit autant à l'avancée de la médecine qu'à la reconnaissance d'une forme d'art nouvelle, qui mêle étroitement la science à la poésie, à défaut de pouvoir valider les rapports entre génie et folie. Parce qu'il y a justement de la poésie dans la folie, les années 1940 encouragent l'esthétisation de cette dernière, la légitimation – l'institutionnalisation, peut-on ajouter – de la création asilaire. De simple document clinique, la production devient une œuvre d'art en même temps que la meilleure preuve des profits de la « socialthérapie » initiée par les médecins de Saint-Alban. Le terrain préparé doit désormais servir de laboratoire à d'autres expériences plus larges, à une théorisation croissante et à des nouveaux moyens de circulation, comme le concours inattendu du cinéma.

Chapitre II. 1952-1962

En 1952, le baptême de la psychothérapie institutionnelle acte une deuxième étape dans l'histoire de Saint-Alban-sur-Limagnole. Celle de la légitimation d'une expérience menée de manière quasi empirique par les psychiatres et leurs collègues, depuis les premiers chantiers des années 1930 jusqu'à la propagation de la leçon lozérienne au sortir de la guerre. Une nouvelle génération de psychiatres et d'infirmiers formés par Bonnafé, Tosquelles et Oury s'attache à repenser totalement le modèle de l'hôpital, pour le contaminer tout entier des méthodes inédites que les médecins propagent d'ailleurs au-delà du territoire métropolitain. Au gré des nominations, l'« enseignement de la folie » s'exporte sur les traces du surréalisme en Martinique, que rejoint Maurice Despinoy, ou jusqu'aux Amériques, le Mexique, le Venezuela et le Brésil, grâce à des réseaux de plus en plus riches et tentaculaires. Un autre jeune interne doit lui aussi aider à développer l'expérience saint-albanaise, un certain Frantz Fanon arrivé de Lyon et avide de tout apprendre d'une psychothérapie qu'il transpose bientôt en Algérie.

Là-bas les difficultés sont nombreuses, qui le confrontent à un contexte culturel spécifique. L'éclatement de la guerre d'indépendance en Algérie en 1954 renforce la conviction des dérives du colonialisme, où les Européens justifient leurs exactions et leur présence en Afrique par une psychiatrie coloniale que Fanon entend notamment combattre. Et cette relecture offre l'occasion d'interroger les collectes de Jean Dubuffet, qu'on a pu accuser de pillage, au regard de celles pratiquées dans les colonies, et de l'actualité des programmes de restitution engagés par le gouvernement français. En France, l'école de Saint-Alban continue pour sa part son expansion, portée par plusieurs institutions, privées, ouvertes dans le sillage de la clinique de La Borde, à Cour-Cheverny, fondée par Oury.

C'est le début d'une décennie prolifique, qui conjugue à ces nouveaux laboratoires des outils inédits, dont Tosquelles est une fois de plus l'un des précurseurs. Équipé d'une caméra, il documente son quotidien, celui de l'hôpital, les deux en même temps. Les films deviennent le support d'une autre forme de communication, à l'adresse d'un public averti mais aussi d'une plus large audience, qui découvre ce que cachent les murs d'un asile. Il s'agit de combattre les clichés d'un cinéma grand public souvent excessif en matière de représentation de la folie, bien que certains réalisateurs, jamais trop éloignés du surréalisme, atteignent un certain réalisme.

1952-1953. LES GERMES DE LA PSYCHOTHERAPIE INSTITUTIONNELLE

1. Baptiser la psychothérapie institutionnelle à l'heure de la « Misère de la psychiatrie »

La fin de la guerre révèle le drame vécu par la population asilaire en France sous l'Occupation, mais ne met pas un terme à la situation critique du milieu psychiatrique. L'extermination douce n'a fait que mettre en exergue les lacunes de l'institution, et les expériences menées en Lozère, si elles n'ont initialement pas vocation à servir de modèle mais plutôt à s'organiser pour traverser le moins difficilement possible la guerre et les restrictions, finissent par illustrer le propos de celles et ceux qui réclament une nouvelle approche de la santé mentale. C'est en adoptant son nom que la psychothérapie institutionnelle s'impose progressivement comme une initiative fédératrice destinée à une postérité plurielle, dont l'essentiel des ressorts articulent la question de l'environnement, du lieu comme objet de toutes les attentions.

La « psychothérapie institutionnelle »

En 1952, Georges Daumézon et Philippe Koechlin (1938-2010) publient dans les *Anais portugueses de psiquiatria* un article intitulé « La psychothérapie institutionnelle française contemporaine[641] ». L'un est en poste à l'hôpital de Maison Blanche à Neuilly-sur-Marne, en tant que médecin chef, l'autre vient de soutenir dans le même établissement sa thèse de médecine, *Étude de la place du travail dans la thérapeutique psychiatrique actuelle* (1951). Tous deux, intégrés au monde de la psychiatrie parisienne et donc familiers de l'influence de Saint-Alban, ont connaissance de l'expérience menée là-bas par leurs homologues. Ils la placent à l'épicentre de la révolution psychiatrique qui éclot alors – et à laquelle ils consacrent leur article commun.

D'après eux, « l'Appel de Paul Balvet[642] », en 1942, à Montpellier, initie le mouvement et entraîne nombre d'établissements à sa suite, à Lyon d'abord, où Balvet se rend après son départ de Saint-Alban, mais aussi dans les hôpitaux de Lommelet avec Paul Bernard (1909-1995), de Rouen avec Lucien Bonnafé, de Fleury-les-Aubrais où Daumézon est lui-même en poste, de Villejuif avec Louis Le Guillant, ou encore de Ville-Évrard avec Paul Sivadon et Sven

[641] Georges Daumézon, Philippe Koechlin, « La psychothérapie institutionnelle française contemporaine », *Anais portugueses de psiquiatria*, vol. 4, n° 4, décembre 1952, n.p.
[642] Paul Balvet, « Asile et hôpital psychiatrique : l'expérience d'un établissement rural », dans Collectif, *Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France et des pays de langue française. XLIII^e session. Montpellier (28, 29, 30 octobre 1942). Comptes rendus*, Paris, G. Masson, 1942.

Follin. « L'initiateur et la référence de la plupart d'entre eux étant Tosquelles à Saint Alban[643] », ils reconnaissent tout de même sa primeur à la congrégation religieuse des « Filles de la Charité », fondée par saint Vincent de Paul au XVII[e] siècle pour « lutter contre les désordres de l'adaptation sociale[644] ». C'est à partir de l'histoire de ces dernières que Daumézon et Koechlin déroulent ensuite le fil des initiatives successives en faveur d'une psychiatrie autre. Au siècle suivant, la « systématisation de la conception psychothérapeutique » chez Étienne Esquirol affirme le nécessaire isolement du sujet, puis « l'utilisation de ''passions antagonistes'' pour combattre les passions déviées par la maladie[645]. » La psychothérapie, renvoyant aux « effets de la relation qui s'établit entre le patient et le thérapeute[646] » et à leur réemploi dans le processus de soin, s'affirme notamment comme un « traitement opérant par des procédés psychologiques » et dans lequel « l'environnement agi[t] alors sur l'organisme par des signaux et non par une influence matérielle ».

Parce qu'elle est appliquée à l'institution, la psychothérapie appelle justement la définition de ce qu'est « l'institution » alors que la même année, paraît l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Instincts et institutions*[647]. Dans son introduction, Deleuze présente l'institution, au même titre que l'instinct, comme « un système organisé de moyens », un procédé de satisfaction ajoute-t-il, par lequel

> « La théorie de l'institution met le négatif hors du social (besoins), pour présenter la société comme essentiellement positive, inventive (moyens originaux de satisfaction). Une telle théorie nous donnera enfin des critères politiques : la tyrannie est un régime où il y a beaucoup de lois et peu d'institutions, la démocratie, un régime où il y a beaucoup d'institutions, très peu de lois. »

Les mots que, vingt ans plus tard, Ginette Michaud (née en 1932) met à son tour sur le concept d'institution reflètent l'ambivalence toujours latente de sa définition. S'il est le terme « le plus confus et le plus flottant dont dispose la sociologie[648] », assure-t-elle, elle lui reconnaît une

[643] Daumézon, Koechlin, 1952, n.p.
[644] *Ibid*.
[645] *Ibid.*
[646] Daniel Widlöcher, « Psychothérapie » [En ligne], *Encyclopaedia Universalis*, s.d.
[647] Gilles Deleuze, *Instincts et institutions*, Paris, Hachette, « Textes et documents philosophiques », 1953. La collection « Textes et documents philosophiques » est d'ailleurs dirigée par Georges Canguilhem, qui a brièvement séjourné à Saint-Alban pendant la guerre.
[648] Ginette Michaud, *Laborde… un pari nécessaire. De la notion d'institution à la psychothérapie institutionnelle*, Paris, Gauthier-Villars, « Interférences », 1972, p. 2.

utilité dans le domaine psychiatrique et l'organisation de ses moyens car la « ''thérapeutique institutionnelle'' [est la] méthode de traitement des malades mentaux par la structuration du milieu dans lequel ils évoluent[649] », les moyens développés l'étant pour « assurer la ''médiation entre l'individu et la société[650]'' ». De là une première compréhension de la psychothérapie institutionnelle marquée par sa dimension sociale.

Les travaux d'Esquirol et de Pinel avaient opéré au XIX[e] siècle un retour à l'individu, à l'échelle du sujet. Ils reconnaissaient alors une importance capitale aux différents contextes dans lesquels le traitement est administré et, par « passions », caractérisaient à la fois les « causes symptômes et [les] moyens curatifs de l'aliénation mentale[651] ». Pour autant, si l'on peut qualifier de révolutionnaire la psychiatrie développée par Esquirol, on doit lui ôter toute dimension politique, à l'inverse de ce que revendiquent plus tard les équipes de Saint-Alban. Pour lui, les révolutions provoquent l'aliénation elle-même, en « mettant en jeu toutes les passions, en donnant plus d'essor aux passions factices, en exagérant les passions haineuses, en multipliant les besoins de certains individus, en privant les autres d'une fortune devenue nécessaire à leurs habitudes[652] ».

Dans leur article, Daumézon et Koechlin identifient encore le rôle des chefs d'établissement dans la réorganisation de l'hôpital psychiatrique, distinguant les « pionniers » des « organisateurs ». Les premiers sont contraints d'employer leurs patients pour le gros-œuvre, la construction et la réfection de leurs établissements, comme le docteur Bouchet à Orléans en 1848, qui instaure néanmoins les « principes mêmes du communisme dont l'application est faite au régime des aliénés[653] », refusant d'accorder un traitement de faveurs aux malades d'origine aisée, et ne confiant aux patients que des tâches qui leur seraient directement utiles, ou adaptées. Les seconds, les « organisateurs », ont à « régler le fonctionnement d'un établissement déjà organisé[654] », par l'introduction notable du travail et dans une plus large mesure, d'activités, confinant parfois à la distraction.

---

649 *Ibid.*, p. 3.
650 *Ibid.*, p. 7.
651 Jean Étienne Dominique Esquirol, *Des passions considérées comme causes symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, thèse de Doctorat, Médecine, École de Médecine de Paris, 1805.
652 Jean Étienne Dominique Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 1838, p. 15. Cité dans Jeanne Mesmin d'Estienne, « La folie selon Esquirol. Observations médicales et conceptions de l'aliénisme à Charenton entre 1825 et 1840 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°40, 2010, p. 109.
653 Daumézon, Koechlin, 1952, n.p.
654 *Ibid*.

En se manifestant dès les prémices de l'ergothérapie et de ce qui prend parfois le nom de thérapie occupationnelle, la distraction assure un rôle-clé au cours de la mise en place de la psychothérapie institutionnelle. C'est sans doute la raison pour laquelle le mouvement en question est le théâtre heureux d'une production si foisonnante, ses acteurs favorisant la création pour son côté distrayant, thérapeutique aussi. Ceci étant, ces « loisirs » suscitent bien vite la curiosité des quelques médecins éclairés qui, comme on l'a vu, commencent spontanément à collectionner et à faire circuler les réalisations de leurs malades. Ce qui influence par ailleurs considérablement les processus d'artification[655], c'est-à-dire de passage à l'art de ces productions, tout comme leur historicisation, et finalement de leur muséalisation. Leur valeur marchande, elle, augmente de concert avec leur visibilité et profite aux patients – bien que la plupart, à l'instar de Marguerite Sirvins, se contraignent encore à la solitude.

Plusieurs facteurs compliquent néanmoins l'évolution des traitements, comme l'encombrement des hôpitaux, à son plus haut point (d'avant-guerre) en 1938 alors que quelques cent vingt mille malades sont internés dans toute la France. Daumézon et Koechlin assurent pourtant que, « paradoxalement, la période de guerre [fournit] l'occasion d'expériences plus aisées[656] ». Tosquelles reconnaît également la manière dont les conflits armés peuvent aider au développement de pratiques nouvelles, mais ni cette liberté paradoxale, ni la solidarité qui se manifeste à Saint-Alban, par exemple, entre les villageois, les médecins et les malades, ne peuvent complétement défaire de ces contraintes le travail d'adaptation sociale entamé. Celles-ci se conjuguent de surcroît à cette époque à quelques aberrations juridiques qui illustrent des hésitations persistantes sur la direction à prendre. Daumézon et Koechlin relèvent par exemple que l'article 171 du Règlement-modèle des hôpitaux psychiatriques, de février 1938, indiquant que « le travail est institué dans l'établissement comme moyen de traitement et de distraction des malades », est contredit par l'énumération suivante de tâches qui relèvent plutôt de l'entretien des bâtiments ou de corvées ménagères (ménage, jardinage, couture, buanderie, entretien, terrassement...)[657]. Avec l'apparition d'une durée maximale du travail, portée à huit heures quotidiennes depuis la loi du 23 avril 1919 puis limitée à quarante heures hebdomadaires le 21 juin 1936, l'émergence de « coutumes syndicales » et l'existence de coutumes plus

[655] D'après Nathalie Heinich, Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.
[656] Daumézon, Koechlin, 1952, n.p.
[657] Ministère de la Santé publique, « Section XXI. Article 171 : Travail », *Circulaire Ministérielle du 5 Février 1938*, p. 68-69.

traditionnelles comme la gestion de certains établissements par des congrégations religieuses, à l'image de Saint-Alban, les « facteurs de désorganisation[658] » se multiplient.

« Contaminer l'hôpital tout entier » (F. Tosquelles)

On sait aussi combien les règles administratives particulièrement rigides de l'institution médicale opèrent un « rapprochement inévitable de l'univers asilaire avec l'univers concentrationnaire » – à la différence que « l'asile adopte comme règle fondamentale la conservation de l'interné[659] ». Aussi les nombreux rituels, parmi lesquels la matérialisation physique du pouvoir à travers la symbolique notable des clés ou des uniformes, engendrent autant d'obstacles à un traitement plus humain. Pour ces mêmes raisons sans doute, Benjamin Arneval représente plusieurs clés dans ses « inventaires » dessinés, et Auguste Forestier réalise l'uniforme – certes militaire – des sculptures qu'il exécute. La question des hiérarchies internes se pose aussi, entre les médecins, les infirmiers et les patients, parfois entre les patients eux-mêmes selon les compétences qu'ils parviennent à développer. Les plus « qualifiés » en tirent un profit relatif, une forme d'autorité auprès des uns, ou la confiance des autres, ainsi d'une certaine « Cécile » ou du Père Alexandre, à Saint-Alban, qui s'occupent parfois des enfants des médecins [Doc. 81].

Daumézon et Koechlin survolent l'ensemble des entraves potentielles à une conception nouvelle de l'hôpital, pour mieux identifier les raisons de son succès. Les complications sont nombreuses, de là même le besoin de les contourner et d'instaurer une nouvelle thérapeutique. Il faut, explique Tosquelles, « contaminer l'hôpital tout entier[660] » et simultanément, ajoutent les deux auteurs de l'article, « individualiser l'environnement » pour que les malades se l'approprient, s'y reconnaissent. Personnaliser les bâtiments, les personnifier aussi, c'est recourir à la décoration qui constitue une activité, distrayante, c'est aussi développer une compétence particulière, et s'impliquer personnellement dans la modification de l'atmosphère des lieux.

> « On donnera […] la préférence à des formes plus fragiles : dans tel pavillon, des dessins ou tableaux seront découpés dans des revues, proposés par les malades, puis disposés après qu'on en aura discuté la présentation […]. Chaque fois qu'on le pourra, on passera au stade de la fresque réalisée sur des murs

[658] Daumézon, Koechlin, 1952, n.p.
[659] *Ibid.*
[660] *Ibid*.

> lavables, en utilisant des peintures à la colle qui ne dureront guère plus de quelques mois. »

À Sainte-Anne, à Paris, les surréalistes recouvrent par deux fois les murs de la salle de garde d'une fresque collective, mais cette fois Daumézon, Koechlin et leurs homologues invitent les patients à s'y atteler. La dimension artistique de l'effort qu'on leur demande entend renouer avec une certaine forme du langage, de la parole, lesquels sont au centre de la psychothérapie institutionnelle. Par le biais des formes plutôt que des mots, le dialogue s'entreprend sous le jour des images qui en constituent la grammaire. Le mur reçoit la parole du patient, sous une forme que le langage oral ne permet pas.

Tosquelles affirme que « le champ de la psychothérapie est le champ de la parole[661] ». Encore à l'époque actuelle, les productions issues des ateliers d'art-thérapie, apparus en France vers 1954 à l'Hôpital Sainte-Anne, par exemple, sont souvent considérées par les psychiatres comme l'équivalent de la parole dans le cadre des séances psychanalytiques. C'est-à-dire que leur statut artistique est discuté, qu'on refuse à leurs auteurs la position d'artiste en préférant considérer leurs créations comme éléments de leur dossier médical. Si l'on ajoute que la création plastique s'envisage initialement sous l'angle de la distraction, l'on peine d'autant plus à en faire reconnaître le statut artistique autonome. Le cadre thérapeutique qui les voit prendre forme inciterait à la plus grande précaution d'après certains spécialistes, comme Jean-Luc Sudres, professeur de psychologie à l'Université Toulouse – Jean Jaurès. Dans l'ouvrage *Humeurs et pratiques d'art-thérapie*[662], il invoque non seulement la fragilité des patients qui risqueraient de mal accepter un regard extérieur sur leur travail, mais également le risque des critiques – esthétiques – portées à une production qui relève de l'intimité de son auteur. Extraite du cadre bienveillant de l'atelier, l'œuvre et son créateur s'exposent tous les deux, avec le danger d'une confrontation trop brutale avec l'autre. Anne-Marie Dubois partage également une certaine défiance à l'égard des expositions dites d'art-thérapie, puisque les œuvres produites en contexte hospitalier n'ont selon elle pas vocation à en sortir, que l'auteur en donne l'accord ou non. C'est la raison pour laquelle la collection scientifique du MAHHSA n'est accessible qu'aux chercheurs et que les soixante-dix mille œuvres conservées depuis les années

[661] François Tosquelles, « Que faut-il entendre par psychothérapie institutionnelle ? », dans Joana Masó, « L'institution en mouvement », *François Tosquelles*. *Soigner les institutions*, Barcelone, Arcàdia, 2021, p. 263.
[662] Jean-Luc Sudres (dir.), Guy Roux (dir.), Muriel Laharie (dir.), *Humeurs et pratiques d'art-thérapie*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 2003.

1950 n'en sortent pas, à l'inverse de la collection historique constituée, elle, à l'occasion de la première Exposition internationale d'art psychopathologique de 1950.

La création asilaire est d'abord un monologue qui se construit dans l'intimité et la solitude, un dialogue avec soi-même, un soi dissocié, par exemple, chez Auguste Forestier qui multiplie les représentations à son effigie. Chez Marguerite Sirvins, l'échange se forme avec son passé et son futur, avec les souvenirs et les souhaits qu'elle pose par bribes sur les torchons réutilisés ou les feuilles de papier. Cependant le dialogue est aussi effectif avec l'extérieur et le « champ de la parole » est celui qui s'ouvre à l'autre, s'affranchissant parfois des mots. Le langage est échange, échange qui motive justement Forestier produisant pour troquer ou vendre des objets qui perdent leur intérêt à ses yeux dès qu'ils sont terminés. D'ailleurs ces échanges sont aussi le terrain de commentaires sur ces mêmes productions, de critiques qui, positives, participent à un regain de confiance en soi chez l'auteur.

Aussi l'organisation de ces ateliers ou l'encouragement aux pratiques artistiques individuelles sont des éléments importants de la psychothérapie institutionnelle. Pour parvenir à « accrocher » le patient, il faut aussi stimuler sa curiosité. C'est ce qui motive par exemple l'installation de l'atelier d'imprimerie à proximité directe du Club Paul-Balvet à Saint-Alban. Comme évoqué plus haut, l'imprimerie est un emprunt à la méthode Freinet qui doit son nom à Célestin Freinet, source première de ce que Jean Oury qualifie de « pédagogie institutionnelle[663] ». Avec Fernand Oury (1920-1998), frère de ce dernier, la psychologue vénézuélienne Aïda Vasquez (1937-2015) est à l'origine d'un mouvement qui partage de nombreux points communs avec la psychothérapie institutionnelle, appliqués au milieu scolaire. La mise en place, par exemple, d'institutions au sein des classes d'école doit permettre leur structuration, leur organisation et leur régulation, la parole y est également essentielle. La libre expression de chacun constitue le socle d'une pédagogie en lutte contre « l'école-caserne[664] », comme la psychothérapie l'est contre « l'asile-prison ». Par ailleurs, Fernand Oury connaît Saint-Alban, où il se rend plusieurs fois et découvre une méthode toute orientée vers la rééducation des patients, leur responsabilisation et, en somme, leur désaliénation. L'hôpital psychiatrique est imaginé comme un espace sécurisant, ainsi doit l'être l'école. Elle ne doit plus encourager la concurrence mais reconquérir la confiance de ceux qu'elle accueille.

Aussi bien qu'à l'hôpital psychiatrique, le travail et l'activité sont fondamentaux à l'école et il faut que chacun puisse y avoir accès. Or, Koechlin et Daumézon « ne manquent pas

[663] À l'occasion du XIV[e] Congrès de l'École Moderne, du 30 mars au 5 avril 1958.
[664] D'après Fernand Oury et Jean Pain, *Chronique de l'école-caserne*, Paris, François Maspero, « Textes à l'appui/Pédagogie », 1972.

de remarquer que le rendement thérapeutique est d'autant plus élevé que les tâches proposées sont plus attrayantes[665] » dans les établissements de soins. Certains patients moins disposés à participer à des activités « basiques » se voient ainsi proposer des techniques artistiques, plus accessibles, ludiques mais qui favorisent le contact avec les autres au sein des ateliers, et donc valorisent le lien social. Quant à celles et ceux qui créent dans l'intimité de leur cellule, c'est par la circulation de leurs productions que la sociabilisation prend forme, dans les échanges qu'elle instaure et la reconnaissance dont ils font l'objet. Forestier lui-même ne semble pas considérer ses créations comme des œuvres d'art, mais il apprécie grandement l'intérêt qu'on manifeste à son travail, celui de Dubuffet par exemple qui lui adresse en échange des denrées alimentaires, et d'apprendre que certaines sont exposées à Paris, à Sainte-Anne[666].

Derrière l'organisation du travail à l'hôpital psychiatrique, Daumézon reconnaît avec son co-auteur l'influence essentielle de Hermann Simon. La référence est aussi fondamentale dans le parcours de François Tosquelles, mais elle ne doit pas faire oublier d'autres expériences qui lui sont contemporaines. Le psychologue Pierre Janet (1859-1947) par exemple, adapte à ses recherches les enseignements du behaviorisme, qui qualifie l'étude du comportement observable selon la réaction de l'individu à un stimulus donné ou bien à son environnement, passé ou présent. Moreno, à travers le psychodrame, considère aussi que la mise en scène d'un traumatisme peut aider à sa compréhension, mais Simon est le premier qui « a su donner une efficacité thérapeutique au travail des malades auquel il était contraint de donner une extension croissante[667] ». Il est l'initiateur d'une thérapie plus active dont les médiums se multiplient tout au long du XX^{e} siècle et qui devait mettre bientôt en lumière la « solidarité profonde qui se révèle dans l'effort collectif[668] ».

Jean Oury assurait combien « il est difficile de retracer l'histoire de la psychothérapie institutionnelle, étant donné qu'il ne s'agit pas d'un ‘'état'' constitué mais d'un ‘'mouvement[669]'' ». Tosquelles en parle de la même manière, pour qui « la psychothérapie institutionnelle n'existe nulle part et [il] n'existe qu'un *mouvement* de psychothérapie

[665] Daumézon, Koechlin, 1952, n.p.
[666] Jean Oury le déclare « très content et très flatté de savoir que quelques-unes de ses œuvres vont être exposées à Paris » : Lettre à Jean Dubuffet, 20 janvier 1949. Cité dans Valérie Rousseau, « L'existence esthétique d'Auguste Forestier », dans Carles Guerra (dir.), Joana Masó (dir.), *La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*, Barcelone/Toulouse, Arcàdia/les Abattoirs, 2021, p. 180.
[667] Daumézon, Koechlin, 1952, n.p.
[668] *Ibid.*
[669] Jean Oury, « Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 95, 2007, p. 110.

institutionnelle[670] ». L'un et l'autre opposent ce mouvement à « l'immobilisme des établissements », leur « pratique sciemment ségrégationniste » et la distinction qu'ils font du normal et du pathologique. Aussi leur but n'est « ni une réforme, ni une révolution précise [mais] le *mouvement* même[671] ». Volatil, le concept de psychothérapie institutionnelle est à l'image de la richesse des références qui le caractérisent, nourri par les tâtonnements qui le font naître et brouillé par la multitude de courants qui s'y apparentent. Pourtant, la socialthérapie ou l'ergothérapie n'en sont que les outils, les ressorts qui s'emmêlent un peu plus aux définitions variées de ce qu'est l'institution, elle-même « en mouvement[672] ». Peut-être faut-il alors aller au plus simple et, comme Tosquelles, déclarer que « la psychothérapie institutionnelle, c'est la psychiatrie[673] ».

« Misère de la psychiatrie »

Or, la psychiatrie connaît au même moment qu'un développement inédit, une misère dans laquelle l'a plongée la Seconde Guerre mondiale. De nombreuses voix s'élèvent en décembre 1952, dans les pages d'un numéro spécial de la revue *Esprit*, intitulé « Misère de la psychiatrie » et figurant « un renouvellement beaucoup plus général de la psychiatrie », selon la chercheuse Numa Murard[674]. L'exercice, sans conteste politique, figure selon François Tosquelles « la conjonction de ces actions [d']action politique[675] » entreprises par ses pairs.

Mais ce numéro est surtout l'occasion d'une mise au point sur les progrès de la psychiatrie observés au cours de la dernière décennie, autant que d'un état des lieux des problèmes persistants, des préjugés essentiellement, qui confinent la maladie mentale à la marge de la société. Le premier texte de la revue est signé de l'écrivain suisse Albert Béguin (1901-1957), spécialiste de Gérard de Nerval. Il pose d'emblée la question de savoir « Qui est fou ? », annonçant « une enquête […] menée sans précautions par des hommes qui combattent pour qu'on leur permette d'exercer leur profession[676] ». C'est que, nous dit-il, on n'est fou que dans une société donnée, à une époque où

[670] François Tosquelles, « Que faut-il entendre par psychothérapie institutionnelle ? », dans Masó, 2021, p. 262.
[671] *Ibid.*, p. 263.
[672] D'après Masó, « L'institution en mouvement », dans Masó, 2021, p. 220-227.
[673] Pierre Delion, « La psychothérapie institutionnelle : d'où vient-elle et où va-t-elle ? », *Empan*, vol. 4, n° 96, 2014, p. 105.
[674] « Psychothérapie institutionnelle à Blida », *Tumultes*, vol. 2, n° 31, 2008 p. 33.
[675] Tosquelles, « Que faut-il entendre par psychothérapie institutionnelle ? », dans Masó, 2021, p. 265.
[676] Albert Béguin, « Qui est fou ? », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 788.

> « la marge des comportements tenus pour normaux s'est resserrée autour d'une notion d'utilité et de bien commun, qui tolère de moins en moins le mystère de l'être hors-série, improductif, de celui sur qui pèsent désormais de nouvelles malédictions : l'inadapté, l'asocial, succèdent à l'idiot, à la sorcière[677]. »

On renverra une nouvelle fois à Marguerite Sirvins quant à l'image de la sorcière, dont l'histoire qui s'écrit en fils brodés sur une robe de conte de fée n'est pas sans évoquer celle générale des femmes, évoquée par Silvia Federici dans *Caliban et la Sorcière*[678]. Dans un mouvement qui s'enracine au Moyen Âge et dans l'émergence du capitalisme contemporain, la place des femmes reste souvent associée à leur asservissement par la société capitaliste, à une discipline forcée qui résonne avec l'injonction à la procréation. La robe de Sirvins est une ode aux formes féminines, elle souligne les hanches et la poitrine enserrées dans un cocon de soie, substitut à la camisole qu'on lui épargne à l'hôpital. C'est finalement la société elle-même qui semble la contraindre plus que l'institution psychiatrique.

La notion d'utilité, elle, conduit à la lecture de la folie comme « drame à trois personnages [qui] se déroule entre la Science (représentée par le médecin), les Pouvoirs publics (le législateur, les magistrats), et la conscience générale[679] ». Relative, subjective, la maladie mentale est autant un diagnostic qu'un « verdict », et l'une des premières victimes d'un utilitarisme croissant qui dévalorise l'individu « incapable », au sortir de la guerre et du nécessaire rebond de l'industrie pour la reconstruction. La folie est aussi l'objet d'une répression permanente de la part de médecins et de commissaires « qui veillent à ce qu'on n'étende pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique[680] ». Ceux-là lui refusent la part de poésie que lui reconnaissent leurs homologues plus sensibles à la création asilaire, ces intellectuels ou artistes qui réévaluent le potentiel des œuvres plastiques et littéraires que produisent les malades.

À ce seul prisme, il semble déjà que des progrès restent encore à faire pour déstigmatiser totalement la maladie. Selon Béguin, chercher à conscrire ces expressions artistiques en regard de la santé mentale de leurs auteurs est une impasse, en ce que « rien n'est plus difficile que de tracer une limite entre le texte ou le dessin attestant le trouble mental de leur auteur, et l'écrit ou l'œuvre graphique qu'un poète ou un artiste ont conquis sur l'expérience de la folie et grâce

[677] *Ibid.*, p. 780.
[678] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Éditions Entremonde, 2017.
[679] Béguin, 1952, p. 783.
[680] *Ibid.* p. 779.

à cette expérience[681] ». La psychopathologie de l'expression, déployée à l'occasion de l'exposition éponyme de 1950 à l'Hôpital Sainte-Anne, serait donc inefficace. Et Béguin d'évoquer les époques successives qui ont affirmé reconnaître dans les écrits d'Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire ou Fiodor Dostoïevski les traces d'une aliénation mentale pour comprendre combien les raccourcis sont fréquents.

> « Il y a longtemps, certes, que sont oubliées les hâtives assimilations à la Lombroso entre génie et folie, mais on n'a pas réfuté sérieusement l'hypothèse surréaliste qui confère aux délires de l'esprit une valeur, pour le moins, de question inéluctable opposée à toutes les fictions rassurantes[682]. »

La méfiance à l'égard du surréalisme persiste, comme à l'égard de Dubuffet à l'époque de sa première visite, vaine, à Saint-Alban. Que le groupe soit porté par des artistes passés par le milieu psychiatrique, comme Breton formé à Saint-Dizier, ne change pas grand-chose. Pour autant, reconnaît Béguin, il conviendrait d'atteindre une lecture équilibrée des expressions plastiques chez les patients qui, bien qu'elles ne doivent pas être considérées exclusivement comme des œuvres, arborent bel et bien une dimension esthétique. Comprendre l'origine psychiatrique des productions a également son importance, a fortiori chez les médecins, mais toujours des voix s'y opposent aussi, prétextant par-là la stigmatisation de la maladie à travers la réduction aux pathologies des auteurs.

La pratique artistique ne doit pas non plus être, pour Philippe Langlade, alias Philippe Paumelle et auteur de « Qui sommes-nous ? », second texte de la revue, une simple distraction dénuée de tout objectif. Au contraire, c'est par la réhabilitation sociale permise par l'accès au statut d'artiste que l'œuvre participe aussi au soin. Paumelle, qui vient de soutenir sa thèse intitulée *Essais de traitement collectif du quartier d'agités*, déplore ici qu'il faille « vous intéresser à quelque chose : peinture, chasse, musique… À tout prix oublier la triste visite du matin, fuir toute réflexion sur soi-même et sur l'asile[683] ». Trop souvent l'acte créateur a une valeur seulement distrayante aux yeux des psychiatres, quand l'acte de création lui-même a pourtant une dimension thérapeutique, qui doit être prise en compte pour éviter ce qu'il observe pourtant trop souvent à propos d'un « système [qui] exclut la guérison », pourvu « que le titre

[681] *Ibid.* p. 779.
[682] *Ibid.* p. 779.
[683] Philippe Langlade, « Qui sommes-nous ? », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 797.

d'Hôpital Psychiatrique reste au fronton du portail[684] ». La peinture, le dessin, les assemblages sont autant de manière de donner forme à la pensée, et de là, à une forme de critique. Comme acte critique, l'écriture s'inscrit en l'occurrence dans une réalité qui voit patients et soignants prendre la parole pour affirmer leur « même prise de conscience du poids des mœurs asilaires », en tant que « tentative collective [de] sortir ainsi d'une commune aliénation[685]. »

À cet effet, la place accordée aux mots des malades occupe tout un chapitre du numéro d'*Esprit,* « Textes de malades », regroupant des écrits de Camille, Renée, E. H., Nicole et Jean, riches exemples de la conscience qu'ils ont de leur propre condition. « Hé oui, je raisonne en démente. Serais-je ici autrement[686] ? » interroge la première, s'adressant à ceux qui s'étonneraient de son comportement à l'asile. Quant à la seconde, Renée, elle livre le poème « En camisole » daté de novembre 1944, dont voici un extrait :

> « Ah ! pardon ! excusez-moi ! pardon !
> C'est terrible d'être en camisole
> Quand on meurt d'envie de faire des vers !
> Et c'est le cas ! Ô docteur très cher ! Avec ta grande cape : vers moi vole !
> Je voudrais tellement à vrai dire,
> J'aimerais tellement vous faire rire !
> (À part) J'aimerais tellement qu'il m'admire[687] ! »

L'admiration de « Renée » pour le médecin participe de cette image du directeur – de service ou d'établissement – omnipotent, et dont elle cherche en même temps l'approbation. L'autorité dont il est le représentant est pour l'auteure la source d'une inspiration, d'une fascination même qui prend ailleurs, chez une certaine « Geneviève », la forme contraire d'une aspiration à l'égalité. Il faut, écrit-elle,

> « que nous sentions chaque jour ce désir d'embellir la vie par des recherches dans tous les domaines, qui entraînent une collaboration des médecins,

[684] *Ibid.*, p. 798.
[685] *Ibid.* p. 800.
[686] Camille, Renée, E. H., Nicole et Jean, « Textes de malades », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 800.
[687] *Ibid.*, p. 803.

> infirmières et malades, une plus grande compréhension les uns des autres, une plus grande estime. Nous avons tous besoin les uns des autres[688]. »

Reste que la réalité recouvre des rapports toujours hiérarchisés dans la plupart des établissements spécialisés où règnent « L'ordre, la paix, la propreté ». « Tant mieux pour ces pauvres parents : / L'enfer est bien administré[689] », assure un autre patient, « E. H. », quand un certain « Jean », ironise sur la dépersonnalisation des patients au moment de la découverte du numéro de sa cellule, 36 : « désormais donc je m'appelle ''trente-six'', j'ai quand même un nom, c'est magnifique, et avec ces deux fonctionnaires en bleu marine, c'est complet[690]. » L'humour reste un palliatif à l'enfermement, une alternative à la résignation, de même que le rêve que célèbre aussi Jean, écrivant ailleurs qu'« apprenti poète, [il a] encore la ressource du rêve[691] ».

Certes de véritables progrès ont été réalisés, abordés dans le « témoignage d'un infirmier » par Marius Bonnet, à qui il « semblait que les malades et les gardiens étaient comme la pile et la face d'une même médaille : asservissement, discipline, surveillance, ennui[692] ». Des médailles, un patient de Ville-Évrard en a fait le support de son art, entre célébration des vertus des uns, et dénonciation des vices des autres. Émile Josome Hodinos (1853-1905), né Joseph Ernest Ménétrier et formé à la gravure de médaille, est interné depuis 1876 mais ne commence qu'en 1890 une production, maintenue jusqu'à sa mort, faite de dizaines d'esquisses de médailles. Tous les motifs classiques sont représentés, accompagnés de textes manuscrits – le revers de la médaille, justement, qui entrecroise son parcours de vie, les qualités et les défauts des Hommes, quelques considérations politiques, l'amour de la République et celui de la Femme, etc. Ses conditions de vie à l'asile occupent aussi une place importante dans ses écrits. « Signature – déchéance… possible… développer longuement… [Une] confidence pathétique au verso de la médaille ''Villégiature'' laisse entendre le drame de l'interné[693] », lit-on chez Lise Maurer [Doc. 82]. Sa technique illustre davantage encore la vie dramatique qu'il mène à l'hôpital, privé par les médecins de ses outils de graveur et contraint de tracer les cercles de ses médailles à l'aide de bandes de papier et de dessiner sur des papiers d'emballage.

---

[688] *Ibid.*, p. 807.
[689] *Ibid.*, p. 807.
[690] *Ibid.*, p. 811.
[691] *Ibid.*, p. 812.
[692] Marius Bonnet, « Le témoignage d'un infirmier », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 815.
[693] Lise Maurer, « Christ à l'eau », *Essaim*, vol. 1, n° 36, 2016, p. 48.

Du reste, ces gardiens cèdent bientôt leur place aux infirmiers qui, à la manière de Marius Bonnet, s'activent pour redynamiser la vie de l'hôpital et amorcer une transformation durable de ces lieux où « On entendait parler toute la journée d'ergothérapie et d'autres mots savants[694] ». Les vieux maux de l'institution persistent néanmoins, faisant de l'hôpital une « société réduite, où les menus problèmes qui se trouvent dans le mode extérieur se manifestent d'une façon caricaturale[695] », ainsi des figures d'autorité qui alimentent peut-être la confection de dizaines de petits soldats de bois par Auguste Forestier. Sans doute sont-ils à sa propre image, mais ils semblent aussi le reflet – caricatural justement – des figures opprimantes croisées au long de son parcours psychiatrique.

Cet autoritarisme se manifeste dans les objets de son application, parmi lesquels les clés qui accaparent l'attention de nombreux médecins et de leurs patients. Est-ce une de ces clés d'entrave qui peuvent « faire effet sans qu'on s'en servit, mais seulement en faisant semblant de s'en servir[696] » qu'on retrouve dans des dessins de Benjamin Arneval, *CLEF LIME ARBRE POULE ETC.* (1948) ou *ANIMAUX OBJETS MENAGERS ETC. ; PORTES VETEMENTS ET CHAUSSURES* (1948) [Doc. 83] ? Plus loin, Jacques Alizon assure que « la meilleure infirmière reste séparée de vous par le tintement de ses clés[697] » et Paul Sivadon déplore que tout ne soit dans les hôpitaux « prévu, semble-t-il, que pour exercer [l']angoisse » du patient, dès lors qu'il « enten[d] des portes se fermer à clef[698] » derrière lui. C'est-à-dire que la mission du directeur a longtemps été, justement, de « maintenir l'aliéné » et qu'il y parvenait « à l'aide de clés, de grilles, de sauts-de-loup[699] ». Prolongeant la symbolique des clés, celle des portes a aussi son importance, parfois à l'origine des crises d'un patient qu'« [on] prétendait malade, [quand] il savait bien, lui, que ce qui le rendait fou, c'était ces portes qui se refermaient toujours sur lui[700] ». Ces ressorts carcéraux inquiètent les auteurs parce qu'ils subsistent, malgré les efforts consentis en faveur d'un hôpital plus humain.

[694] Bonnet, 1952, p. 817.
[695] *Ibid.*, p. 818.
[696] Jacques Alizon, Henri Marchenoir, Daniel Ombremont, *et al.*, « Textes de médecins : extrait du rapport du médecin-chef de l'hôpital psychiatrique de X… à M. l'Inspecteur Général », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 826.
[697] Jacques Alizon, « L'internée dans son cadre », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 872.
[698] Paul Sivadon, « Espoir », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 921.
[699] *Ibid.*, p. 926. Les sauts-de-loup sont de larges fossés au centre desquels sont élevés d'imposants murs, de manière à ce qu'ils conservent leur fonction d'enfermement tout en laissant le regard passer par-dessus.
[700] *Ibid.*, p. 922.

« Est-ce pour ça que j'ai fait ma Médecine[701] ? » se demande Jacques Alizon à l'heure où l'état de la psychiatrie, en 1952, trahit plus que jamais les doutes qui s'installent chez les médecins au-devant de difficultés qui paraissent insurmontables. Cela dit, un « adoucissement général des mœurs » est en même temps observable qui est à l'origine d'évolutions bénéfiques comme l'instauration du travail en tant que « dérivatif aux troubles mentaux » qui obsèdent les patients, pour lesquels il s'agit d'une « récompense dont ils sont plus heureux que du salaire, modique il est vrai, que nous leur payons à la fin du mois[702]. » Le regard porté sur la maladie participe non seulement d'une réhumanisation des soins et des soignés, et par le même effort d'une poétisation dramatique de leur condition. Sous la plume de Daniel Ombremont, le quotidien terrible de malades incontinents abandonnés à la saleté se manifeste dans « Le gâtisme[,] expression plastique dans sa forme informe brute, jaillie du corps et de l'instinct qui se délivrent, s'exonèrent. Le corps sans bouche, sans yeux, sans mains s'exprime encore en pleine pâte, en pleine matière[703]. »

L'utilisation d'excréments dans la création chez les aliénés n'est pas rare et Mary Barnes (1923-2001) en est sans doute l'un des plus célèbres exemples[704]. À Kingsley Hall, en Angleterre, s'exprimerait dans les œuvres dont elle couvre les murs de sa cellule un « désir fœtal omniprésent[705] » à travers la copromanie. Alors qu'Auguste Forestier, selon Jean Oury s'adonnerait à une activité « coprologique[706] » en ramassant les déchets qui l'entourent, Barnes étale sa « merde » partout, au doigt. Les thèmes ont souvent à voir avec la Bible et son imagerie, les crucifix, les saints, toutefois le rapport que Barnes entretient avec ses fèces importe plus pour elle que les motifs qu'elle représente. « Déféquer, dans son esprit, […] c'est enfanter[707] ». De manière moins systématique, la matière fécale a aussi nourri la production de nombreux patients pendant l'Occupation ou leur internement dans des conditions terribles, à l'instar des médicaments, pour donner vie à leurs pulsions créatrices. Elle intègre l'éventail des pratiques confirmant par ailleurs l'intérêt des surréalistes pour la création asilaire, séduits de manière générale par l'interdit, le tabou et la transgression qui trouvent dans les fèces une expression manifeste. Certains d'entre eux ne s'interdisent pas d'évoquer de tels sujets, comme Dalí et son

[701] Alizon, Marchenoir, Ombremont, *et al.*,1952, p. 823.
[702] *Ibid.*, p. 827.
[703] *Ibid.*, p. 827
[704] Nous revenons plus longuement sur le cas de Mary Barnes, figure de l'antipsychiatrie, au troisième chapitre de notre étude : Chap. III, B, 1, § « ''Psycho-''. Critique de la psychiatrie », p. 367-376.
[705] Ann-Gaël Moulinier, « La création dans un cas d'hystérie grave : Mary Barnes, de l'excrément à la peinture », intervention dans le cadre du Colloque interdisciplinaire des Jeunes chercheurs nantais, « La Création », Mai 2010, Nantes.
[706] Rousseau, « L'existence esthétique d'Auguste Forestier », dans Guerra, Masó, 2021, p. 179.
[707] Moulinier, 2010.

Jeu lugubre (1929) exposé en novembre 1929, à la Galerie Goemans (Paris). Occupé au premier plan par un personnage au caleçon souillé et au second, par un anus en lévitation, le tableau provoque l'ire d'André Breton et les inquiétudes de ses confrères[708].

Breton semble particulièrement sensible à la question des déjections, qui l'oppose – entre autres thèmes – à Georges Bataille. Celui qu'il qualifie de « philosophe excrément[709] » défend l'idée d'une « nudité totale » qui accompagne une expérience résolument sensible du monde et de l'existence, et soutient que le biais de la matière organique permet une expérience similaire, hors de toute explication logique[710]. C'est d'ailleurs là que le cas de Mary Barnes se détache nettement des quelques représentations surréalistes de l'excrément, ainsi de Joan Miró exécutant en 1935 *Homme et femme devant un tas d'excrément* en lien avec les funestes présages que la guerre d'Espagne. Ni lui ni Dalí n'atteignent l'authenticité, la forme de naïveté et la spontanéité de Barnes, l'automatisme d'un œuvre peint sous le joug unique de ses passions dépassant leur recherche commune d'une urgence vitale qui passe outre la bienséance.

Aussi le numéro spécial d'*Esprit* expose-t-il la « peinture sans fard » de la « pourriture d'asile[711] » qui guette perpétuellement les malades. Malgré l'attention nouvelle qu'on leur accorderait, en dépit de la mobilisation du milieu médical, les résistances du public restent encore à surmonter, qui n'améliorent pour le moment pas leurs conditions de vie. L'ouverture des pratiques de soin doit s'accompagner de la reconnaissance de la société extérieure, autrement qu'à travers les a priori défavorables de l'imaginaire collectif. Dans la culture populaire, la folie doit composer avec des clichés particulièrement coriaces, que d'aucuns perpétuent par exemple par la littérature. Ainsi l'une des dernières contributions à la revue est du journaliste Gabriel Venaissin, s'adressant à un auteur sur le point « d'écrire un roman avec fou, asile, psychiatre et tous les accessoires, de telle sorte que le public se jettera sur votre œuvre avec appétit et qu'il en aura pour son argent[712]. »

---

[708] « Tous se demandaient si, oui ou non, j'étais coprophage. La possibilité que je fusse atteint de cette maladie répugnante avait fini par leur causer un véritable malaise qui allait en empirant. » : Salvador Dalí, cité dans Marie-France Borot, « Deux petits restes de Salvador Dalí », dans Suzanne Lafont (dir.), *Le Reste*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2006, p. 98. Dans les années 1970, d'autres artistes intègrent eux aussi des excréments humains à leur pratique, comme Gérard Gasiorowski (1930-1986) dans ses *Jus* (1978), ou Jacques Lizène (1946-2021) à partir de 1977 et la série de *Peinture à la matière fécale*.

[709] Mathilde Girard, « *Pénibles* absences », *Multitudes*, vol. 1, n° 55, 2014, p. 105.

[710] Voir notamment Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1943.

[711] Louis Le Guillant, Lucien Bonnafé, « La condition du malade à l'hôpital psychiatrique », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 843.

[712] Gabriel Venaissin, « Vains conseils à un romancier sur le point d'écrire un roman de fou », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 910.

Le voyeurisme, la curiosité déplacée font du tort à la réhabilitation des patients, comme la méconnaissance de la maladie, qui fait dire à certains interlocuteurs de Jacques Alizon qu'il traite « trop bien » des patients qui ne donnent pas l'impression d'être malades, parce que ces mêmes interlocuteurs ont « bien entendu comment il leur parle et comment ils lui répondent[713] ». À ce sujet, l'incompréhension du monde extérieur tient aussi en la lecture erronée qu'il fait des activités proposées à l'hôpital. Elles ont certes un aspect ludique, mais parce que « toute dévalorisation de la personnalité se traduit par une régression de ses modes adaptatifs », il faut entendre que « sous les apparences d'un jeu de balle, d'un dessin libre, d'une danse folklorique, d'un jeu dramatique, ou, à un niveau plus élevé, de compétitions sportives, de conférences, de journal, etc. », les techniques proposées sont en réalité longuement élaborées.

Ainsi la « Misère de la psychiatrie » n'a pas disparu avec la guerre mais, bien au contraire, s'épand à mesure que les difficultés se multiplient pour les établissements, à l'heure de leur réouverture et de leur reconstruction. La vétusté des institutions et la persistance d'une approche toujours carcérale de l'internement entraînent un retard croissant de la psychiatrie traditionnelle sur la psychothérapie institutionnelle qui, elle-même, n'est pas tout à fait épargnée. Les voix multiples qui s'élèvent entre les pages de la revue *Esprit* désignent les causes autant que les responsables de ces errements, mais relèvent aussi les progrès réalisés, puisqu'il y en a. La pratique artistique, la création plastique gagnent l'estime des plus humanistes et permettent à Paul Sivadon, entre autres, de se demander si l'on ne voit pas « déjà, quelques jalons lumineux sur la route de l'espoir[714] ».

2. Aux portes de l'Europe

Avec le succès rencontré par la psychothérapie institutionnelle en France métropolitaine, les principaux acteurs de son développement ambitionnent rapidement de diversifier le réseau qui s'esquisse à peine. L'accueil d'internes de plus en plus nombreux marque un premier temps dans l'extension de l'influence saint-albanaise, et parmi les médecins et infirmiers en formation percent quelques noms célèbres, dont celui de Frantz Fanon. De passage pendant plusieurs mois dans l'hôpital, il mène le chemin inverse du directeur de l'époque, Maurice Despinoy. Lui quitte son poste en 1953 pour la Martinique, où l'hôpital psychiatrique de Colson devient le premier relais français de la psychothérapie au-delà de la

[713] Jacques Alizon, « Avertissement au Lecteur », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 917.
[714] Sivadon, 1952, p. 932.

métropole. Le souvenir du passage d'André Breton, pendant la guerre, sourd encore dans les forêts denses de l'île et n'est sans doute pas étranger à l'accueil reçu par Despinoy. On remonte aussi les traces du surréalisme jusqu'en Amérique latine, là où d'autres psychiatres européens s'installent pour y mener des recherches jamais tout à fait étrangères à ce qui se passe en Lozère.

Frantz Fanon à Saint-Alban

Né à Fort-de-France, en Martinique, Frantz Fanon, y vit probablement encore quand André Breton et ses compagnons Wifredo Lam, Victor Serge (1890-1947), Claude Lévi-Strauss ou André Masson, y débarquent du *Capitaine-Paul-Lemerle*, le navire qui les a embarqués le 25 mars pour fuir vers les États-Unis la France occupée et les mène, le temps d'une escale, dans la capitale martiniquaise. Breton y est particulièrement frappé par la pauvreté omniprésente qui lui arrache, dans « Eaux troubles », quelques mots désœuvrés quant à la « piètre publicité pour trois cents ans de colonialisme français[715] » que la ville offre à voir. Dans ses rues, le jeune Fanon n'a que 16 ans et suit alors les cours d'Aimé Césaire (1913-2008), professeur au lycée Schœlcher ; le même Césaire qui, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, chante « la folie qui se souvient / la folie qui hurle / la folie qui voit / la folie qui se déchaîne[716] », mais la folie dont Fanon n'a pas encore fait la rencontre.

À cette époque, il s'engage en effet dans l'Armée française de la Libération et rejoint la métropole en 1943. Il se bat d'abord sur le front de l'Est puis, après une blessure dans les Vosges, gagne l'Algérie en 1944 où il se confronte au racisme latent de la société coloniale. Après être repassé par la Martinique et avoir participé à la campagne électorale de Césaire, à l'occasion de sa première expérience avec le monde politique, il obtient rapidement son baccalauréat. Fanon regagne alors la France pour y poursuivre ses études de médecine à Lyon, où il fait de nouveau l'expérience du racisme, agressé dans la rue par la police qui l'arrête et le maltraite, au seul prétexte de l'avoir vu au bras d'une Blanche – sa compagne[717]. Il y suit en outre les cours du philosophe Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) à la faculté de lettres, ou ceux de l'ethnologue André Leroi-Gourhan (1911-1986) et s'inscrit, en 1950, aux cours de psychiatrie universitaire dispensés à l'hôpital de Grange-Blanche par le professeur Jean

[715] André Breton, « Eaux troubles », *Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 (1948), p. 76-77. Cité dans David Macey, *Frantz Fanon. Une vie*, Paris, La Découverte, 2011 (2000), p. 95.
[716] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, « poésie », 2017 (1939), p. 27.
[717] « Il me raconta sa souffrance éclatée tout récemment dans la rue, à Lyon, lorsqu'il se promenait avec sa fiancée – blanche. Il fut interpellé violemment, amené et malmené pendant des heures au poste de police, par des flics qui l'accusaient de s'adonner au trafic ou à la traite de blanches » : François Tosquelles, « Frantz Fanon et la psychothérapie institutionnelle », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 14, 2001, p. 169.

Dechaume (1896-1968), d'abord neurochirurgien puis neurologue après la perte d'un bras au cours de la Première Guerre mondiale.

Il suit en parallèle des leçons de psychologie et de philosophie, avant de soutenir sa thèse de psychiatrie en novembre 1951 sous le titre *Altérations mentales, modifications caractérielles, troubles psychiques et déficit intellectuel dans l'hérédo-dégénération spino-cérébelleuse : à propos d'un cas de maladie de Friedreich avec délire de possession*. Parce que son ouvrage le plus connu, *Peau noire, masques blancs*[718], mêle à la médecine et à « l'aliénation psychique du Noir », d'autres disciplines qui ne répondent pas exactement à la rigueur attendue d'une thèse de psychiatrie, Fanon réalise donc cette thèse universitaire. Il y conjugue tout de même la psychiatrie à la sociologie, la subjectivité à l'histoire, pour démontrer l'interdépendance de la nature tant sociale que génétique de la psychose, et étudier « l'impact des facteurs sociaux et culturels sur le développement des maladies mentales [et développer] sa pensée ultérieure sur l'aliénation[719] ».

L'importance de ces recherches résiderait aussi dans l'annonce de ce qui deviendra l'essence même des travaux de Fanon par la suite et que Jean Khalfa invoque sous la forme de son besoin d'« une vie d'études et d'observations ». Elle est nécessaire à l'approche phénoménologique apprise auprès de Merleau-Ponty, sur les bases d'une lecture empirique de la maladie et de sa compréhension au sein d'un contexte donné, tant historique que social, géographique et génétique. Ainsi,

> « pour Fanon, l'opposition [du social et du génétique] est obsolète, car les formes que prennent les maladies mentales sont déterminées par la structure des relations auxquelles l'individu est capable ou incapable de participer, et donc par des facteurs ''externes'', ni organiques ni psychiques, mais institutionnels et sociaux[720] »

C'est donc largement influencé par Henri Ey que le jeune médecin se rapproche de la théorie de « l'organodynamisme » développée par ce dernier[721]. À la croisée de l'organogenèse de la maladie mentale, renvoyant à une prédisposition d'ordre physique, à la préexistence de facteurs

[718] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Maspero, 1952.
[719] Jean Khalfa, « Fanon, psychiatre révolutionnaire », dans Frantz Fanon, *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, La Découverte, « Poche / Sciences humaines et sociales », 2018 (2015), p. 166.
[720] Khalfa, « Fanon, psychiatre révolutionnaire », dans *Ibid.*, p. 172.
[721] Khalfa, « Fanon, psychiatre révolutionnaire », dans *Ibid.*, p. 179.

favorables à l'apparition de la pathologie, et de sa sociogenèse – plutôt liée à un contexte social –, la méthode de Fanon entend reposer sur ces deux postulats à la fois.

Tosquelles est lui-même partisan de la phénoménologie, aussi l'appréhension de la réalité par ses phénomènes, ses manifestations visibles – et non-visibles – devient l'un des ressorts fondamentaux de la psychothérapie institutionnelle. L'ancrage dans la réalité, dans le concret – dans le paysage – pose les bases d'une pratique qui se défend d'une théorisation déconnectée de la vie. En ce qu'elle est étude et analyse de « l'expérience vécue », la phénoménologie rappelle par exemple l'importance cruciale de la notion de « paysage » chez les tenants de la psychiatrie saint-albanaise et leurs émules. Dès 1935, l'Allemand Erwin Straus (1891-1975) abordait « l'espace du paysage » dans son ouvrage majeur, *Du Sens des sens*[722]. Neuropsychiatre installé aux États-Unis où il enseigne au Black Moutain College les préceptes du Bauhaus, c'est par l'approche successive des « formes du spatial » ou de « l'analyse du mouvement » qu'il développe sa pensée, articulée autour de l'expérience vécue par l'être vivant *dans* le monde, *avec* le monde et *par rapport* au monde. « Si j'y existe », dit-il de l'espace du paysage, « je vis en concordance avec lui. […] Il est le lieu de tout ce qui m'enveloppe et où je suis à tout instant ce qui m'enveloppe. [Je] puis y être très proche de ce qui m'est le plus éloigné, au point qu'il me devienne intérieur[723] ».

Fanon expose aussi dans les pages de sa thèse ses premières convictions quant à une « constitution sociale de la personnalité », et l'expression claire de son intérêt pour « les aspects biologiques de la clinique ». Sur ce point, Maurice Despinoy assure d'ailleurs que si le jeune interne qu'il avait sous ses ordres était resté à Saint-Alban, il « aurait fait une thèse de biochimie[724] ». Celle qu'il soutient en 1951 offre l'aperçu de ses capacités rédactionnelles, lui qui a pour habitude d'écrire rapidement ses textes, de manière à aborder plus directement les sujets qui lui tiennent à cœur, les problèmes qu'il soulève et cherche à résoudre. Ainsi en arrive-t-il bientôt à interroger la maladie mentale comme « pathologie de la liberté[725] », à l'inverse de ce que Lacan considère plutôt comme la « dimension essentielle de l'existence humaine, dans une certaine proximité avec les surréalistes[726] ». Au troisième Colloque de Bonneval (1946), face à Henri Ey, Jacques Lacan défendait en effet l'idée que « l'être de l'homme, non seulement

[722] *Du Sens des sens*, Berlin, Springer Verlag, 1935.
[723] Jacques Schotte, « Nosographie », *Institutions*, hors-série, « La boîte à outils », 2011, p. 85-92. Cité dans Annick Bouleau, « Le sentir » [en ligne], *Ouvrir le cinéma*, s.d.
[724] Jacques Tosquellas, « Entretien avec Maurice Despinoy », *Sud/Nord*, n° 22, 2007, p. 107.
[725] L'expression viendrait des lectures que Fanon fait, en particulière de textes d'Henri Ey, qui l'aurait lui-même empruntée à l'Allemand Günther Anders (1902-1992) : « Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification », *Recherches philosophiques*, vol. 6, n° 7, 1936, p. 2-54. Cité dans Khalfa, « Fanon, psychiatre révolutionnaire », dans Fanon, 2018, p. 182.
[726] Khalfa, « Fanon, psychiatre révolutionnaire », dans Fanon, 2018, p. 182.

ne peut être compris sans la folie, mais il ne serait pas l'être de l'homme s'il ne portait en lui la folie comme limite de sa liberté[727] ».

De ce dernier, Fanon découvre les textes par l'intermédiaire de Paul Balvet qu'il rencontre à plusieurs reprises à Lyon, alors que celui-ci est en poste à l'hôpital du Vinatier. C'est lui qui l'introduit aux expériences menées à Saint-Alban et à leur auteur essentiel, François Tosquelles, et qui lui fournit l'un des rares exemplaires en circulation de la thèse de Lacan, imprimée à Saint-Alban. Sous l'influence du psychanalyste se place dès lors Fanon, attiré vers « les possibilités d'une certaine pratique de la psychiatrie […] en train de se faire ou de se refaire[728] ».

En Lozère où « la complexité des différences [et des similitudes, ajoute Tosquelles] qui lient entre eux les hommes[729] » est l'objet de toutes les attentions, Fanon arrive en avril 1952, probablement introduit auprès de Tosquelles lui-même par Nicole Guillet (1930-2022), alors interne à Lyon[730]. Il vient d'effectuer un bref séjour à l'hôpital psychiatrique Saint-Ylie, à Dôle, où il a laissé « de son séjour le souvenir le plus désagréable possible, traitant les infirmiers comme… un colonialiste », écrit son médecin-chef d'alors, le docteur Madeleine Humbert[731] – comble de l'ironie pour celui qui est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands penseurs de la décolonisation. C'est d'ailleurs dans ce même établissement qu'il rédige « Le syndrome nord-africain », un article destiné à paraître quelques mois plus tard dans le numéro spécial de la revue *Esprit*, « Misère de la psychiatrie[732] ». En se présentant aux portes de l'hôpital lozérien, il est accueilli par un François Tosquelles « surpris », voire « curieux » de se retrouver face à un homme à la peau noire, « radicalement différente de celle de la plupart des autres hommes avec lesquels [il a] l'habitude d'entretenir des relations concrètes[733] ». La remarque peut étonner, mais Jean-Claude Blachère y retrouve la réaction d'André Breton face à Aimé Césaire,en 1941, inspirée par les vers de Tristan Tzara écrivant « Du noir puisons la lumière[734] ».

Rapidement, celui qui n'est pas encore médecin-directeur de l'établissement décèle en Fanon la véritable « caricature du cartésianisme analytique[735] ». Méthodologique, rationnel, il

[727] Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 151.
[728] Jean Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 119.
[729] Tosquelles, 2001, p. 168.
[730] « Repères chronologiques », dans Fanon, 2018, p. 800.
[731] Claudine Razanajao, Jacques Postel, « La vie et l'œuvre psychiatrique de Frantz Fanon », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 22, 2007, p. 148.
[732] Frantz Fanon, « Le syndrome nord-africain », *Esprit*, vol. 2, n° 187, février 1952, p. 237-248.
[733] Tosquelles, 2001, p. 168.
[734] Tristan Tzara, « Note 6 sur l'art nègre », *SIC*, n° 21-22, 1917. Cité dans Jean-Claude Blachère, « Breton, ascendant Césaire » [En ligne], *Mélusine*, s.d.
[735] François Tosquelles, « Frantz Fanon à Saint-Alban », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 22, 2007, p. 10.

procéderait sur la base d'une lecture précise des faits qu'il explore. À l'intuition, il préfèrerait alors la connaissance scientifique de ce qu'il avance, en opposition, paradoxalement, à une observation néanmoins décriée de Léopold Sedar Senghor (1906-2001). Ce dernier affirme que « la culture noire tire sa force de sa proximité avec la nature et avec ses ancêtres[, que] le Noir est intuitif quand l'Européen est cartésien[736] », non sans s'attirer les foudres de Jean-Paul Sartre (1905-1980), par exemple, qui préface en 1961 l'ultime ouvrage de Fanon, *Les Damnés de la terre*[737], et voit cette observation comme une forme de « racisme anti-raciste[738] ». Sous la direction de Maurice Despinoy, son responsable durant son internat, Fanon développe toutefois des réflexions à la croisée de la psychiatrie et de la question coloniale, qu'il aura le loisir de prolonger avec Despinoy par la suite, une fois que celui-ci quitte Saint-Alban pour rejoindre la Martinique.

Les intérêts que Fanon et Tosquelles ont en commun lient rapidement les deux hommes comme leur goût partagé pour le surréalisme, Fanon y ayant été sensibilisé par Césaire ou la lecture de *La Psychiatrie avant le surréalisme*, de Henri Ey[739]. Autour de rencontres mémorables se construit leur amitié, parmi lesquelles leur participation commune au 51e Congrès des médecins aliénistes et des neurologues de France et des pays de langue française, à Pau, du 20 au 26 juillet 1953 et les trois articles qui découlent, co-signés avec Tosquelles. Tous portent sur des méthodes précises, comme la thérapeutique de Bini, la cure de Sakel ou les cures de sommeil[740], et « ont un même objectif : montrer l'efficacité de ce type de traitement à la condition qu'il s'inscrive dans un contexte institutionnel et thérapeutique, et qu'il favorise les rencontres du malade avec d'autres[741] ». Tosquelles, encore, se rappelle une soirée à Mende, à laquelle participent « des gens concernés par la culture[742] » et Fanon. Cette rencontre organisée par la Société des gens de lettres de Mende a pour thème l'espace des représentations scéniques des comédies et des tragédies humaines, entre lesquelles Fanon fait le lien avec l'espace de la folie elle-même. Cet espace, ouvert à Saint-Alban où hôpital et cité ne font qu'un, est en l'occurrence le théâtre d'un dialogue qui s'engage sur l'extérieur, sur l'autre dans ses formes les plus variées. Sur une photographie prise le 11 novembre 1952, à l'occasion de la célébration de l'Armistice, une foule rassemblée devant un drapeau tricolore flottant en haut

[736] Claude Roynette, « À propos de négritude : Senghor et Fanon », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 87, 2005, p. 70.
[737] Frantz Fanon, *Les Damnés de la* terre, Paris, Maspero, 1961.
[738] Roynette, 2005, p. 70.
[739] Henri Ey, *La Psychiatrie devant le surréalisme*, Paris, Centre d'éditions psychiatriques, « Bibliothèque neuro-psychiatrique de langue française », 1948.
[740] Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 122.
[741] Masó, 2021, p. 241.
[742] Tosquelles, 2007, p. 11.

d'un mât entoure Frantz Fanon en habits de cérémonie, et on croit aussi le reconnaître dans un plan d'un film de Tosquelles, *Socialthérapie – Ergothérapie – Fêtes* [Doc. 84]. Il est lui-même en *représentation*, sur la scène centrale de Saint-Alban et, devant le parterre de ses habitants, honore la mémoire des victimes de la tragédie humaine qui s'est jouée trente-quatre ans plus tôt. Pour autant le « goût » de la représentation qu'il exprime ne se limite pas à ces quelques mises en scène, et on lui doit également l'écriture de quelques poèmes publiés en 2011 par Alice Cherki[743] et de deux pièces de théâtre, *L'Œil se noie* et *Les mains parallèles*[744].

Écrites en 1949, peut-être avec une troisième dont aucune trace ne subsiste, *La Conspiration*[745], elles seraient nées de la passion pour le théâtre qu'il se découvre à Lyon, entre 1946 et 1951. Il fréquente alors Les Célestins, où il assiste à des représentations de pièces de Jean-Paul Sartre, d'Albert Camus (1913-1960) ou de Paul Claudel. Les pièces qu'il écrit lui-même présentent « plutôt des problématiques existentialistes et phénoménologiques sur la conscience et l'identité, problématiques mises en scène et véhiculées par la grâce d'une langue dense, surréaliste[746]. » Au surréalisme, elles doivent aussi l'influence de « l'utilisation du procédé, distinctif chez Césaire, de la *métaphore filée*, qui met en œuvre la technique surréaliste décrite par Max Ernst dans son essai de 1936 sur le collage[747] ». Aussi dans leur contenu les pièces peuvent-elles surprendre, elles se présentent davantage sous la forme d'histoires de cœur, d'expériences vécues. *L'Œil se noie* – qui ouvre d'ailleurs sur la description du décor où se trouve un tableau de Wifredo Lam, allusion à l'intérêt que lui porte Aimé Césaire – raconte l'histoire de deux frères, François et Lucien, le premier étant amoureux d'une femme prénommée Ginette que le second essaie malgré tout de séduire. La seconde, *Les mains parallèles*, repose plutôt sur le schéma classique des tragédies grecques, conjugué à celui de la pièce de William Shakespeare (1564-1616), *Hamlet* (1603). Or ces pièces sont la mise en page d'histoires vécues, d'anecdotes empreintes d'une dimension autobiographique qui réinsistent sur la représentation de lui-même que Fanon donne à voir, lui qui théorise justement la question aux côtés de Tosquelles. Le Martiniquais ancre ses propos dans un paysage esquissé par sa propre histoire individuelle.

À Saint-Alban, l'empreinte qu'il laisse se rappelle à la mémoire de l'artiste béninois Roméo Mivekannin (né en 1986) qui le fait « poser » aux côtés des patients de l'hôpital

[743] Alice Cherki, *Frantz Fanon, portrait*, Paris, Seuil, 2011.
[744] Publiées pour la première fois dans Fanon, 2018.
[745] D'après Peter Geismar, *Frantz Fanon*, New York, The Dial Press, 1969, p. 49. Cité dans Robert J.C. Young, « Introduction », dans Fanon, 2018, p. 17.
[746] Young, « Introduction », dans Fanon, 2018, p. 21.
[747] Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'art*, vol. 11, n° 6, 1936. Cité dans *Ibid.*, p. 23.

lozérien, de François Tosquelles et de lui-même dans *François Tosquelles, Frantz Fanon et les malades* (2021) [Doc. 85]. Peinte aux pigments noirs sur une toile libre au préalable trempée dans un bain d'élixir rituel composé de diverses plantes et dont la recette exacte est tenue secrète, l'œuvre reproduit une photographie prise dans les années 1950 dans la montagne environnant l'hôpital psychiatrique. Les patients prennent la pose devant l'objectif de Jean-Baptiste Metge, un des soignants, et parmi eux, Roméo Mivekannin incruste son propre visage, mais aussi celui de Tosquelles et de Fanon pour souligner l'importance égale que les uns et les autres représentent dans son propre parcours – lui dont l'aïeul Behanzin (1845-1906), dernier roi du Dahomey, meurt en exil à Blida.

Au-delà de la rédaction de ces pièces de théâtre, il semblerait que la pratique artistique de Fanon relève davantage de la littérature que de l'activité créatrice à proprement parler. Sa bibliothèque, inventoriée par Farida Boulkroune et S. Khouider[748], trahit justement des influences nombreuses qui signalent bien un certain intérêt pour la peinture, la poésie et le théâtre, mais qui font aussi la part belle à la littérature surréalisante. Deux livres de Max Jacob, *Le Cornet à dés* (Paris, Stock, 1923) et les *Lettres de Max Jacob à Jean Cocteau (1919-1944)* (Paris, Gallimard, 1950) voisinent ainsi avec Alfred Jarry (1873-1907) (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Stock, 1923). Jules Laforgue (1860-1887), inspirateur de plusieurs surréalistes (*Anthologie poétique. Hamlet*, Paris, Club français du livre, 1952) partage pour sa part une étagère avec le moins connu Arthur Koestler (1905-1983), interné pendant la guerre dans le camp du Vernet d'Ariège[749], féru de psychologie et de psychanalyse et auteur d'un *Zéro et l'Infini* (Paris, Calmann-Lévy, 1938) sur les Procès de Moscou. Parmi les références multiples, on notera encore la présence du premier volume de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Un amour de Swann* (Paris, Gallimard, 1919), en rappelant que l'auteur est commun à beaucoup des médecins passés par Saint-Alban, Tosquelles et Balvet en tête.

Ces lectures croisées, comme celle d'un article de la revue *Psyché* sur le *Chien andalou* de Luis Buñuel, appartenant à sa bibliothèque personnelle et annoté aux passages évoquant l'« examen psychanalytique des thèmes essentiels du scénario[750] », offrent à Fanon tout

[748] À partir de ce travail complet réalisé au sein du Centre national de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques d'Alger, le fils de Frantz Fanon, Olivier, a livré une liste de quatre cents ouvrages qui auraient appartenu à son père – les autres étant plus vraisemblablement ceux d'autres membres de la famille. On trouvera la liste, présentée et annotée par Jean Khalfa dans « La bibliothèque de Frantz Fanon », dans Fanon, 2018, p. 715-798.

[749] L'Amicale des Anciens Internés Politiques et Résistants du camp de concentration du Vernet d'Ariège conserve d'ailleurs aujourd'hui la montre que Koestler portait au poignet pendant son internement. Ses descendants en ont fait don à l'association, qui l'expose aujourd'hui dans son musée, au Vernet.

[750] François Piazza, « Sur le *Chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí » *Psyché*, n° 27-28, 1949, p. 148-154. Cité dans Fanon, 2018, p. 796.

l'éventail d'une pratique transdisciplinaire capable de nourrir ses réflexions les plus variées. Il échange volontiers avec Tosquelles pendant ses mois d'internat lozériens, qui se souvient l'avoir souvent entendu évoquer les « mises en scène de la personnalité ». Cela a son importance – soulignée par le Catalan qui rappelle qu'à l'arrivée de Fanon à Saint-Alban, celui-ci lui remet un exemplaire de *Peau noire, masques blancs*[751] – dans la lecture que le Martiniquais y fait de l'utilisation de « masques » dans les relations humaines. Outre le lien renouvelé avec l'imagerie surréaliste évoqué au chapitre précédent, les jeux de Breton, Bonnafé et les visages moulés des défunts Proust, Robert Desnos ou Sergei Diaghilev, la démarche intéresse au plus haut point le médecin-directeur, lui aussi originaire « d'un pays où l'on devait se penser autre ou bien porter un masque[752] ».

Ces intérêts communs rapprochent les deux hommes, qui participent activement et d'un même effort à la vie de l'hôpital. D'après Despinoy, c'est par Fanon que « la biguine est arrivée […] dans [leurs] soirées saint-albanaises[753] », mais l'interne est aussi particulièrement impliqué dans le Club, où malades et infirmiers se joignent par exemple à la réalisation de pièces de théâtre et de leurs décors, ainsi qu'à tous les éléments de communication, depuis les affiches jusqu'aux programmes imprimés directement par leurs soins [Doc. 86]. Si l'initiative prend d'ailleurs sa source au début des années 1950, on constate que les patients sont longtemps mis à profit dans la conception de ces pièces et des fêtes votives qui en sont généralement le prétexte. À la tribune de ce même Club, le jeune interne qu'est Fanon participe aux activités intellectuelles, à des sessions qui lui fournissent l'occasion d'éclairer les rapports qui existent entre création poétique et vérité. François Tosquelles raconte que l'une de ses conférences s'appuie à propos sur une autre, donnée quelques temps auparavant par un malade évoquant la prétendue rencontre du Bon Dieu blanc et du Bon Dieu noir et à la suite de laquelle Fanon et ce patient s'engagèrent ensemble dans une psychothérapie.

Dans *Trait d'union*, il s'applique tout d'abord, en décembre 1952, à établir « la distinction politique entre lassitude et repos », la première étant la manifestation d'un refus de continuer, « de vivre lorsque la pression de l'angoisse est trop accablante[754] ». Il livre également trois éditos dans lesquels résonne particulièrement le champ de ses recherches. « L'homme face aux choses » lui permet d'aborder la réaction de l'Homme face au désir qu'il éprouve par

[751] Tosquelles, 2001, p. 1. Cependant, la dédicace que Fanon adresse à Tosquelles en page de titre de ce livre, aujourd'hui conservé par Jacques Tosquellas, est datée de du 27 juin 1953, soit plus d'un an après son arrivée. On y lit : « À mon ami Tosquelles en témoignage de mon amitié et pour qu'il sache que je n'oublie pas toutes les choses que je lui dois. St Alban le 27-6-53 ».
[752] Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 119.
[753] Tosquellas, 2007, p. 110.
[754] Masó, 2021, p. 167.

exemple d'un objet, la rencontre avec l'autre et la communication à sa base. La « sincérité » de celui-ci dépendrait alors de la distinction « [du] monde et [de] la somme des objets qui se trouvent sur terre[755] ».

Quelques mois plus tard, en mars, le « Rôle thérapeutique de l'engagement » explore deux préceptes de base indispensables au bon exercice du métier d'infirmier : remarquer « le signe qu'un malade s'améliore[,] va chuter ou évolue vers la chronicité », et ne jamais considérer qu'un malade est « chronique définitivement », ce qui reviendrait à « ne plus faire attention à l'activité psychothérapeutique[756] ». Le troisième, qui paraît en fait le 6 mars 1953, vient ici en dernier car il retient notre attention, en ce qu'il propose « que le passé, le présent et l'avenir constituent les trois intérêts prédominants de l'homme et [qu']il est impossible de voir et de réaliser quelque chose de positif, de valable et de durable sans tenir compte de ces trois éléments[757]. »

Le postulat est intéressant dans la mesure où il reflète l'importance que Fanon reconnaît à l'Histoire de la société, mais aussi à celle des individus ou encore des lieux. Cette conscience du temps est celle des évènements à l'échelle de la société comme à celle de l'être humain. Le parcours de vie de chacun revêt en l'occurence une place de choix dans la réflexion de l'interne qui défend « l'idée d'une genèse sociale et même historique des formes que prennent les maladies mentales[758] ». À Saint-Alban où les équipes établissent « la structure psychopathologique comme ''vécu proportionnel aux capacités restantes du malade[759]'' », l'observation est fondamentale. Elle éclaire particulièrement bien la construction des positions politiques que Fanon adopte peu à peu et, parce qu'à Saint-Alban « la maladie devait être étudiée et soignée dans son ''secteur'' géographique et social », lui aussi reconnaît que les évènements qui jalonnent la vie d'un patient sont au cœur du processus de compréhension de sa maladie. Il n'y a pas de déterminisme, la maladie n'est pas toujours présente dès la naissance, mais de grands bouleversements et d'importants chocs psychiques peuvent déclencher les pathologies observées à l'hôpital.

Pour autant, Fanon et Tosquelles ont aussi leurs points de désaccord, parmi lesquels leur avis sur la guerre et « alors que, pour Fanon, la folie de la guerre rend fou, selon Tosquelles, la

[755] Frantz Fanon, « L'homme face aux choses », *Trait d'Union*, n° 133, 30 janvier 1953. Cité dans Fanon, 2018, p. 288-289.
[756] Frantz Fanon, « Rôle thérapeutique de l'engagement », *Trait d'Union*, n° 141, 27 mars 1953. Cité dans Fanon, 2018, p. 291-292.
[757] Frantz Fanon, « Hier aujourd'hui et demain », *Trait d'Union*, n° 138, 6 mars 1953. Cité dans Fanon, 2018, p. 290.
[758] Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 119.
[759] D'après François Tosquelles, *De la personne au groupe. À propos des équipes de soins*, Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours », 2003, p. 184.

psychiatrie se porte mieux en temps de guerre, et les fous aussi[760] ». Joana Masó, elle, affirme qu'« au fil des années, contrairement à Tosquelles, Fanon a clairement exprimé ses soupçons à l'égard de l'hôpital et de son caractère répressif[761] ». D'autres épisodes trahissent parfois un psychiatre qui doit encore apprendre, celui par exemple de la crise d'une malade placée au service de la Terrasse, un des plus « ouverts » de Saint-Alban, sans grande contrainte. Victime de ce que Tosquelles qualifie de « psychose de façade », elle s'en prend aux grandes baies qui vitrent tout le bâtiment et les brise, les unes après les autres[762], à quoi Fanon réagit en demandant à ce qu'elle soit renvoyée dans son service d'origine. Une des religieuses, Sœur Carmen, postée à la Terrasse, s'y oppose et suggère plutôt qu'on lui accorde une nouvelle chance, et une attention particulière en multipliant les échanges, longs, avec elle, et en l'encourageant à pratiquer le dessin[763]. Tosquelles donne raison à Sœur Carmen contre l'avis de Frantz Fanon, à propos duquel Jean Ayme dira justement des années plus tard qu'« il n'avait pas à l'égard des malades une attitude de permissivité, d'échanges fraternels. Il restait très technicien[764]. »

Reste que Fanon se pose comme le digne héritier de la pensée tosquellienne, et surtout de la pensée de Saint-Alban, de manière générale. Pour lui, l'expérience qui s'y tient « constitu[e] le lieu d'une hypothèse, non le lieu d'un pari ni le lieu d'une aventure[765] » et par l'exploration des variables de la psychiatrie qui s'y développe, il rejoint, avec d'autres jeunes internes arrivés à l'hôpital vers 1950 – Oury, Gentis ou même Félix Guattari – ce que Raphaël Koenig qualifie de « seconde génération » saint-albanaise[766]. À leur tour, ils cultivent l'essence d'une pratique qui puise sa force dans sa géographie même, dans une « compartimentation spatiale et sociale[767] » que Fanon affirme identifier en même temps dans les colonies. Le schéma de l'aliénation sociale reproduit celui de l'aliénation mentale, il enferme aussi bien les malades que les aliénés sociaux – les colonisés, en premier lieu – dans cette géographie dont ils ne peuvent s'affranchir.

[760] Fassin, « Guerre et amok », dans Guerra, Masó, 2021, p. 90.
[761] Masó, 2021, p. 244.
[762] De telles crises ne semblent pas inhabituelles dans le milieu psychiatrique et Hermann Simon en aurait même fait un exemple, que citent Philippe Koechlin et Georges Daumézon en 1952 : « On sait par exemple qu'H. Simon pose comme principe que, lorsqu'un malade brise des carreaux dans un pavillon, il convient d'étudier non pas tant l'attitude de quelques malades mais bien plus les raisons générales du malaise du pavillon tout entier » : Daumézon, Koechlin, 1952, n.p.
[763] Tosquelles, 2001, p. 172.
[764] Numa Murard, « Psychothérapie institutionnelle à Blida », *Tumultes*, vol. 2, n° 31, 2008, p. 36.
[765] France-Lyne Fanon, « Congruence du parcours de Frantz Fanon », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 89, 2006, p. 23.
[766] Raphaël Koenig, « Résistance et vie intellectuelle à Saint-Alban (1939-1945) », dans Guerra, Masó, 2021, p. 111.
[767] Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 123.

En Lozère, avec l'aide de Tosquelles qui le qualifie comme incarnant « plutôt le respect et la liberté d'autrui[768] », Fanon prépare le médicat des hôpitaux psychiatriques. Diplômé en juin 1953, il est nommé médecin des hôpitaux psychiatriques à Pontorson en septembre où il fait preuve d'un « *engagement total*, une fois encore, pour une rupture d'avec la psychiatrie traditionnelle[769] ». Dans les archives de l'hôpital se trouve un bon du 13 octobre 1953 signé de sa main, autorisant des malades à se rendre au marché en compagnie d'infirmiers contre l'avis du directeur d'alors, et dès le lendemain les malades entament une grève générale pour qu'il accepte. Obligé de quitter son poste rapidement après cet incident, Fanon conserve de son intérim manchois « une grande lucidité quant à la pratique de la psychiatrie en général et surtout de son rôle politique en territoire colonial[770]. » Il tente également de solliciter, sans succès, un poste auprès de Léopold Sedar Senghor, son correspondant régulier[771]. Il sait qu'à Dakar des recherches nouvelles prennent forme, que le docteur Henri Collomb (1913-1979) met progressivement en place et préfigure ce qui devient bientôt le foyer de l'ethnopsychiatrie, via une prise en compte précise de la culture des patients soignés, et en opposition avec la psychiatrie coloniale, au nom d'une « École de Fann » en pleine gestation. Fanon aurait aussi pensé à rejoindre les Antilles, selon son ami avocat Marcel Manville (1922-1998), mais ce dernier assure que la candidature aurait été mal perçue par les autorités de l'île, en raison des prises de position du jeune psychiatre[772]. Finalement, c'est une proposition du gouverneur général de l'Algérie Robert Lacoste (1898-1989), qui débloque la situation lorsqu'il offre le poste de médecin-chef à Blida-Joinville à Fanon, qui rejoint l'hôpital en novembre suivant. Plusieurs mois auparavant, il se trouve que Fanon avait déjà entendu parler de Blida par l'intermédiaire du pharmacien de l'hôpital, Jacques Sourdoire, partageant avec lui un repas à la table des Tosquelles après avoir accompagné une des patientes de Blida à Saint-Alban[773].

Malgré son court séjour, les mois passés en Gévaudan ont été d'une importance capitale pour Fanon autant que pour ses confrères, et quelques années encore après sa mort, Tosquelles lui rend hommage dans les pages du numéro de *L'Information psychiatrique* consacré au Martiniquais, pour le cinquantième anniversaire de sa naissance et avec la reproduction notable

[768] Fanon (F.-L.), 2006, p. 23.
[769] *Ibid.*, p. 23.
[770] *Ibid.*, p. 23.
[771] D'après Cherki, 2001, p. 1.
[772] D'après *Ibid.*, p. 1.
[773] Tosquelles, 2001, p. 170.

de leur intervention à deux voix au Congrès de psychiatrie de 1953 « Sur quelques cas traités par la méthode de Bini[774] ».

Maurice Despinoy en Martinique

À la suite de l'incursion de Fanon, Martiniquais, à Saint-Alban, Maurice Despinoy effectue le trajet inverse de 1949 à 1953, avant sa nomination à Fort-de-France dans l'île natale de l'auteur de *Peau noire, masques blancs*. Celle-là était « découverte » quelques années avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, en 1941, par un groupe de surréalistes réunis autour d'André Breton, à l'occasion d'une halte sur leur route pour l'Amérique du Nord. Du 20 avril au 14 juillet, le séjour marque considérablement Breton et fait de la Martinique l'une des sources intarissables de l'inspiration de ses pairs. Dans un travail mené en 2020 pour l'obtention d'un diplôme de paysagiste, Roxane Ruvel étudie à ce propos « l'expérience des paysages Martiniquais par les surréalistes [et] l'émergence d'une poésie basée sur l'observation de paysages[775] » habités par une végétation omniprésente. Elle revient notamment sur l'« excursion extrêmement fertile de conséquence artistique[776] » que Breton réalise en avril 1941 dans la forêt tropicale d'Absalon, près de Fort-de-France. Le suivent Jacqueline Lamba (1910-1993) et leur fille Aube (née en 1935), Wifredo Lam, André Masson, l'essayiste martiniquais René Ménil (1907-2004), Georges Gratiant (1907-1992), homme politique martiniquais ou encore le couple que forment Suzanne (1915-1966) et Aimé Césaire. Accompagnés par les services secrets français, « sans aucun autre repère dans les remous d'une végétation forcenée que la grande fleur énigmatique du balisier[777] », ils s'enfoncent quelques heures dans une forêt « impénétrable, généreuse et sensuelle[778] » qui imprime au groupe un souvenir durable.

Dans *Martinique, charmeuse de serpents*, tiré de son séjour sur place, Breton écrit qu'il se reverra « toujours de très haut pench[é] à [se] perdre sur le gouffre d'Absalon comme sur la

[774] François Tosquelles, Frantz Fanon, « Sur quelques cas traités par la méthode de Bini », *L'Information psychiatrique*, vol. 10, n° 51, 1975, p. 1091-1093.
[775] Roxane Ruvel, « C. L'expérience des paysages Martiniquais par les surréalistes : l'émergence d'une poésie basée sur l'observation de paysages », *Le paysage à la façon des surréalistes. « Ouverture sur un modèle innovant d'observation du paysage »*, Travail personnel d'étude et de recherche (TPER) de la formation Paysagiste DEP, École nationale supérieure d'architecture et de paysage, Bordeaux, 2020, p. 32-43.
[776] Suzanne Césaire, Daniel Maximin (dir.), *Le grand camouflage : écrits de dissidence*, 1941-1945, 2009, p. 100. Cité dans Ruvel, 2020, p. 34.
[777] André Breton, *Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1948, p. 97-98. Cité dans Ruvel, 2020, p. 38.
[778] Ruvel, 2020, p. 40.

matérialisation même du creuset où s'élaborent les images poétiques[779]. » Le regard qu'il porte à la forêt en la reconnaissant comme « creuset d'images poétiques » n'est pas anodin tandis que depuis Saint-Alban, Tosquelles œuvre déjà au rapprochement de la psychiatrie et d'une certaine fonction poétique, à égale distance – une décennie – de la *Misère de la poésie* (1932) de Breton et de la « Misère de la psychiatrie » dénoncée en 1952 dans la revue *Esprit*. Quant à la forêt d'Absalon elle-même, elle devait accueillir à deux kilomètres seulement du gouffre qui séduit tant le chef de file des surréalistes l'hôpital de Colson, premier établissement psychiatrique de Martinique, héritier de Saint-Alban. De creuset poétique, Absalon devient creuset psychiatrique.

En 1941, Breton, Masson et Lam ressortent profondément marqués de la découverte de la forêt martiniquaise. La contemplation de la nature et des relations que celle-ci entretient avec l'Homme sont au centre des expériences qu'ils y poursuivent, notamment autour de ce que Masson et Breton, à l'occasion de leur « Dialogue créole », nomment le « repaysement[780] ». Parce que « la réalité du paysage martiniquais permet […] d'abroger les frontières entre le réel et l'imaginaire[781] », elle offre aux surréalistes l'occasion de « développer des visions de la nature opposées au rationalisme de la science moderne[782]. » La Martinique rejoint en ce point le Brésil qui aurait aussi eu, selon Ursula K. Heise, un rôle essentiel dans le développement d'un « intérêt surréaliste pour la plasticité et la monstruosité du monde naturel [qui] se resitue dans un nouveau contexte politique où il vient s'intégrer à la résistance idéologique contre l'hégémonie et le colonialisme européens[783]. »

Du reste, si Breton et les siens sont totalement conquis par la nature martiniquaise, le couple des Césaire l'est lui par sa rencontre avec le surréalisme. Aimé et Suzanne viennent à l'époque de publier le premier numéro de leur revue *Tropiques* [Doc. 87], avec René Ménil, et dans les pages de laquelle articles scientifiques, essais dénonçant le colonialisme et défendant les cultures noire-africaine et caribéenne, de même que le surréalisme, se suivent. Albert James

[779] André Breton, « Le Dialogue créole » (1948), *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 402.
[780] Le terme est de Breton, employé dans un courrier à Georges Henein en 1945, d'après Sarane Alexandrian, *Georges Henein*, Paris, Seghers, 1981, p. 40.
[781] Ruvel, 2020, p. 35.
[782] Karin Orchard (dir.), « Un Ordnung schaffen », *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Freiburg, Rombach, 1994, p. 9-14 ; et Jörg Zimmermann, « Philosophische Horizonte der histoire naturelle von Max Ernst », *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Freiburg, Rombach, 1994, p. 15-24. Cité dans Ursula K. Heise, « Surréalisme et écologies : les métamorphoses d'Aimé Césaire », *Écologie & Politique*, vol. 2, n° 36, 2008, p. 71.
[783] Heise, 2008, p. 71.

Arnold parle d'une « naturalisation du surréalisme[784] » dans *Tropiques*, qui se manifeste d'autant plus dans l'enthousiasme réciproque de Breton et des Césaire après leur rencontre :

> « La guerre arrive, je me marie, je retourne à la Martinique et là, surprise extraordinaire : je rencontre Breton. Alors là, ça a été le coup de foudre littéralement. Quelle chance extraordinaire ! Breton de passage en Martinique ! Et ce que les livres avaient commencé, eh bien l'amitié vivante, le contact humain l'achèvent et je deviens surréaliste français[785] ! »

Pour Césaire, le surréalisme répond à la recherche qu'il mène sur son « moi profond africain », et il s'appuie sur ses principes pour poursuivre son combat contre la situation de l'homme de couleur :

> « Les démarches surréalistes elles-mêmes, j'essayais de les interpréter dans le cadre de la civilisation africaine. Beaucoup de ces démarches, pour moi, n'étaient valables que dans la mesure où elles me permettaient de retrouver le génie profond du moi africain. […] Je pensais que l'écriture automatique était un moyen de rompre avec cette logique européenne et d'accéder plus précisément à ce trésor qu'était mon moi profond donc mon moi africain[786]. »

Dans ses textes, Césaire unit la « leçon » surréaliste à ses observations de la nature martiniquaise, employant à de nombreuses reprises le motif de l'arbre comme symbole d'enracinement, de stabilité quand, dans le même temps, le champ lexical de la violence et du danger – à travers la lave, le feu, le sang ou les incendies – serait « le résultat d'une poésie surréaliste permettant […] d'utiliser le paysage et d'y plaquer ses peurs et ses angoisses[787] ».

Reste qu'au-delà de la simple manifestation poétique de la rencontre avec le surréalisme dans l'œuvre des Césaire et les pages de *Tropiques*, « la pensée surréaliste va résonner chez les Martiniquais, et les apôtres de la négritude s'en serviront pour bâtir une Martinique loin des

[784] Dans A. J. Arnold, *Modernism and negritude. The poetry and poetics of Aimé Césaire*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 91. Cité dans Heise, 2008, p. 73.
[785] Aimé Césaire, dans « Épisode 3/5 : ''L'Afrique m'empêchait de basculer entièrement dans le surréalisme blanc », Série « Aimé Césaire, la voix de la fraternité » [Émission de radio], *France Culture*, 16 novembre 2020, 23 minutes.
[786] *Ibid.*
[787] Ruvel, 2020, p. 39.

codes bourgeois ; une Martinique authentique à la manière des surréalistes[788]. » En outre, l'ouverture en 1944 de la première école d'arts appliqués de l'île par Suzanne Césaire qui y enseigne clandestinement l'art moderne, la négritude et le surréalisme, n'est que l'une des nombreuses empreintes laissées par le séjour de Breton et des siens à Fort-de-France.

À ce contexte particulier s'ajoute celui d'une psychiatrie qui, finalement, n'émerge réellement en Martinique qu'en 1953, à la fondation de l'hôpital de Colson. Auparavant, « parler de la psychiatrie en Martinique, c'est parler d'une histoire amputée, marquée par les non-dits, les oublis plus ou moins névrotiques[789] ». La difficulté à aborder cette histoire dépend en partie de l'implantation d'une médecine européenne, occidentale – hippocratique – sur « le vieux fond des pratiques soignantes caraïbes » qui, depuis l'arrivée des colons aux Antilles, fait croire à une folie qui ne pourrait être qu'européenne, quand les colonisés seraient simplement différents[790]. Aussi faut-il attendre l'ouverture de la Maison coloniale de santé à Saint-Pierre en 1838 pour voir la première manifestation d'un « modèle occidental de réponse sociale à la folie[791] », création qui répond à la loi du 30 juin 1838, dite « Loi des aliénés », dotant chaque département français – colonies comprises – d'une institution psychiatrique. Treize malades y sont accueillis dès 1839 mais l'éruption de la Montagne Pelée qui ravage l'île en 1902 jette à bas les rares efforts consentis par l'administration en faveur de la maladie mentale, qui ne parvient de toute façon pas à se libérer du regard colonialiste, du poids de l'esclavage et de l'indifférence qui succède à son abolition[792].

Didier Trystram affirme que « rien, entre 1902 et 1953, ne [peut] être dit par des soignants ou par la société sur la psychiatrie. La maladie mentale, redevenue folie, [est] cantonnée dans une annexe de la prison de Fort-de-France[793] », un quartier provisoire d'une cinquantaine de lits – plutôt des cachots en réalité, sombres et insalubres. Quand l'espace vient à manquer, les derniers arrivés, faute de place, sont envoyés par bateau en Guadeloupe, à l'hôpital Saint-Claude. Les deux services sont néanmoins rapidement saturés, alors que Fort-de-France accueille en 1952 près de cent soixante-seize malades. Un an plus tôt, en 1951, le

[788] *Ibid.*, p. 41.
[789] Didier Trystram, « Frantz Fanon, le ''chaînon manquant'' de la psychiatrie martiniquaise », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 22, 2007, p. 39.
[790] Didier Trystram, psychiatre martiniquais, évoque le cas de Jean-Baptiste Labat (1663-1738), dit « Père Labat », homme d'Église esclavagiste et auteur de nombreux livres sur la condition des esclaves en Martinique, qui « identifie la folie chez les Européens [mais] ne l'évoque jamais chez les esclaves », invoquant des raisons culturelles : Trystram, 2007, p. 39.
[791] *Ibid.*, p. 39.
[792] Celle-ci a notamment revêtu, en Martinique, le visage de Victor Schoelcher (1804-1893), élu député de la Martinique suite à son long combat en faveur de l'abolitionnisme.
[793] Trystram, 2007, p. 340.

ministère de la Santé décidait enfin de nommer en Martinique un psychiatre départemental après que l'île soit devenue un département français d'outre-mer en 1946. Une année supplémentaire est encore nécessaire avant qu'on ne convienne du besoin cruel d'un nouvel établissement et en 1953, un ancien établissement de repos de la Marine nationale est mis à disposition à quatorze kilomètres de Fort-de-France, au cœur de la forêt tropicale et tout près du fameux gouffre d'Absalon qui hante André Breton. Il prend le nom d'« Hôpital de Colson », du nom de la famille anciennement propriétaire du terrain, et dont l'un des membres était un chirurgien connu de la capitale [Doc. 88].

L'emplacement n'est pas idyllique, sis à six cents mètres d'altitude, en plein de cœur de la forêt tropicale humide où

> « les murs sont inutiles, la végétation luxuriante remplace les grilles et les sauts-de-loup. Entre les bambouseraies géantes et les fougères arborescentes, […] ‘’le serpent veille’’, et plus d'un patient confus y a perdu la vie, ayant échappé à la surveillance stricte du personnel. […] À l'écart de la vie publique, économique et sociale, l'hôpital constitue un microcosme en retrait. Ce consensus pour une mise à l'écart des fous est même cautionné par un discours sur l'avantage thérapeutique d'un climat frais et humide ! Mis au vert, le fou doit monter à Colson, apaiser ses nerfs et ses mauvais esprits à ‘’la fraîcheur’’ dans l'imagerie populaire[794]. »

Ici la forêt n'a plus la poésie que lui reconnaissent Césaire et les surréalistes. Elle est une menace constante et l'enceinte – végétale – qui coupe l'hôpital de la vie alentour. Mais lorsque le 4 décembre 1953, le docteur Maurice Despinoy entre à Colson en tant que premier directeur des lieux, il s'attelle à une réhabilitation semblable à celle réalisée par le docteur Masson vingt ans plus tôt, dans le château désœuvré de Saint-Alban. Les deux lieux sont cernés par une nature hostile, à une altitude relative qui les expose à un climat particulièrement rude mais leur situation offre paradoxalement la possibilité d'une carte blanche, d'un endroit à concevoir de toutes pièces. Aussi la première démarche de Despinoy à Colson est de recevoir, dans les cent seize lits ouverts, les internés du quartier provisoire et ceux rapatriés de Guadeloupe. Au fil des années, l'établissement s'accroît d'ailleurs considérablement et atteint en 1966 une superficie totale de vingt-sept hectares (trois fois plus qu'à l'origine). Entretemps, il a obtenu en 1954 le

[794] Fabrice Lorin, « Histoire de la psychiatrie en Martinique. De la colonisation à nos jours » [En ligne], *PsychiatrieMed*, s.d.

statut d'Établissement Public Départemental de Santé Mentale de la Martinique – nom qu'il conserve jusqu'en 2014, et la décision de le renommer « Centre Hospitalier Maurice Despinoy » en l'honneur de son fondateur.

Compagnon de route de Frantz Fanon pendant l'internat de ce dernier à Saint-Alban, Despinoy mérite qu'on s'attarde sur son parcours et son rôle dans le développement de la psychiatrie en Martinique, à partir de l'enseignement saint-albanais. Arrivé en Lozère le 24 février 1949, il vient d'être reçu au concours du Médicat. Il ne découvre la psychiatrie que quelques mois plus tôt alors qu'un poste à pourvoir vient de se libérer au Vinatier, à Lyon, où il suit initialement des études de médecine générale. Il y rencontre François Tosquelles, mais sa connaissance du monde psychiatrique reste encore limitée et lorsqu'il entre pour la première fois dans l'établissement de la banlieue lyonnaise, la prise de conscience est brutale : « Le Vinatier, ça a été pour moi la confrontation à l'asile » de l'après-guerre, « la grande pénurie. [On] doit fuir ceux qui s'accrochent à nous, pour supplier de les faire sortir[795] ». Quelques mois plus tard pourtant, un autre poste se libère, en Lozère cette-fois, après le départ de l'ancien directeur, le docteur Gallavardin. Despinoy se présente et obtient à vingt-huit ans seulement la direction de ce « lieu très particulier qui était le berceau de la psychothérapie institutionnelle[796] », sans qu'il sache encore exactement ce dont il s'agit. Cependant, l'effet de surprise passé et malgré un séjour relativement bref – il ne reste là-bas que trois ans, jusqu'au 13 novembre 1952, soit deux jours après la cérémonie de commémoration à laquelle participe Fanon – il est un acteur essentiel de la vie de l'établissement, prenant part active aux activités du club comme au développement des consultations en dehors de l'hôpital.

Dans un premier temps, il se sent de son propre aveu « exclu du noyau des psychiatres réunis à Saint-Alban[797] », du fait de son manque de formation. Ses craintes disparaissent cependant vite derrière l'enthousiasme qu'il ressent à participer à une aventure dont l'influence marque considérablement sa carrière entière. Son arrivée coïncide avec celle de deux internes, Robert Millon et Jean Oury, le premier placé sous la direction de Tosquelles, tout juste nommé responsable du service des Femmes, et le second rejoignant Despinoy au service des Hommes jusqu'à son départ en octobre 1949. Avec Tosquelles, les deux internes qu'il a lui-même faits venir de Paris forment « une sorte de ''groupe de réflexion[798]'' » auquel Despinoy se sent

[795] Tosquellas, « Journée en mémoire de Maurice Despinoy au CH Édouard Toulouse (Marseille), le 5 octobre 2017 » [En ligne], *Psycause*, 13 octobre 2017.
[796] *Ibid.*
[797] Faugeras, 2007, p. 37.
[798] *Ibid.*, p. 38.

quelque peu étranger, mais la nature de « séducteur » du psychiatre catalan a vite raison de ses doutes. « Volubile », selon Despinoy toujours, Tosquelles fait aussi preuve d'une « rapidité d'esprit » qui fascine le nouveau directeur, emporté par celui qu'il qualifie d'« appareil à penser » et de « machine à associations ».

Si rien ne permet à notre connaissance de lier concrètement la pratique du jeune directeur aux recherches surréalistes, les termes employés ici par celui-ci laissent à penser que l'empreinte du groupe reste prégnante à Saint-Alban, jusque dans l'inconscient, peut-être, de ses employés. Là où Breton et les siens ont souvent prôné le potentiel poétique des associations – d'images, de pensées –, l'analogie de Despinoy n'est pas sans rappeler l'influence de leurs expériences sur ses collègues, Tosquelles en tête. Pour autant l'image n'est pas totalement positive chez lui, qui explique attendre de la psychiatrie une rationalité scientifique et affirme, dans le même temps, ne pas l'observer de manière suffisamment rigoureuse (à son sens) chez Tosquelles, visiblement plus fidèle à l'exploration et au tâtonnement qu'à la recherche[799]. L'empirisme qui caractériserait la démarche du Catalan s'exprime pour Despinoy jusque dans l'intérêt qu'il manifeste à l'égard du test de Szondi. Ce dernier, du nom du psychopathologiste hongrois Léopold Szondi (1893-1986), a été inventé en 1920 et repose sur l'exploration des pulsions réprimées chez le sujet auquel on présente six planches photographiques de huit portraits, avant de lui poser plusieurs questions auxquelles il doit répondre en identifiant un des portraits [Doc. 89]. Le fait est que chacun d'eux est celui d'une personne souffrant de troubles mentaux, et la base du test repose sur le fait que notre inconscient nous ferait choisir celui dont les maux sont les plus proches des nôtres, mais que nous avons refoulés. Il aurait été introduit à Saint-Alban par Despinoy qui s'en détourne cependant rapidement en raison des incohérences nombreuses qu'il relève à la suite de ses expériences – la méthode a d'ailleurs été invalidée par l'essentiel de la communauté scientifique depuis. Tosquelles, de son côté, continue pourtant de s'y intéresser, « sans doute pour les perspectives philosophiques[800] » qu'il met en lumière ; ce qui ne manque pas de troubler la rigueur scientifique du nouveau directeur de Saint-Alban.

Pour autant, Despinoy admet néanmoins que la psychothérapie institutionnelle telle que développée en Lozère, même si elle a été mise en place par un psychiatre fantasque, occupe une place toute particulière dans le champ de la psychiatrie. Certes, il lui reproche de reposer plutôt sur l'artificialité des pratiques, selon lui proposées dans le seul but de servir au soin et donc de n'être pas considérées pour ce qu'elles sont, à savoir l'occasion, par exemple, de produire du soin mais aussi du sens et un objet qui aient une valeur autre que thérapeutique. On peut

[799] *Ibid.*, p. 43.
[800] *Ibid.*, p. 50.

aisément « souligner le caractère factice, artificiel, finalement non vivant de ce qui est construit *ad hoc* pour les besoins de la cause[801] », bien qu'il reconnaisse tout de même une importance capitale à l'expérience dans le paysage de la médecine. Parce qu'elle « appartient à la gauche », parce qu'elle a « (à l'époque !) une conception marxiste et [est] sensible à l'importance de la dimension sociale dans la relation[802] », la psychothérapie institutionnelle reste une étape essentielle dans le développement des soins.

En 1949, Jean Oury quitte donc Saint-Alban pour rejoindre la clinique du Saumery. Il faudra à Despinoy plus de deux ans pour qu'un nouvel interne se présente aux portes du château, en la personne de Frantz Fanon. D'emblée, les deux hommes s'entendent mieux que Despinoy et Oury, ce dernier était plus intéressé par la philosophie, alors qu'avec Fanon les échanges s'articulent entre « différences et accords, questionnements souvent très passionnés[803] ». Leur rencontre est « une sorte d'impression de force de vie, de dynamisme, de vitalité[804] », jusqu'aux prémices d'une amitié naissante formalisée par les repas occasionnels de Despinoy et son épouse avec Fanon, dans la ville voisine de Saint-Chély-d'Apcher par exemple. Le couple s'étonne de l'accueil chaleureux réservé à Fanon, dont il se réjouit qu'il n'ait pas à subir de racisme. À cet endroit, Jacques Tosquellas[805] avec qui Despinoy s'entretient en 2007, tempère : s'il n'est pas vu comme « le Noir », Fanon n'en reste pas moins cet étranger dont la couleur exerce une certaine forme de fascination, de séduction sur la population locale, comme sur Nicole Guillet, femme de l'économe de Saint-Alban qui cherche à marier sa fille au jeune Martiniquais. « Ce n'est pas du racisme à proprement parler, mais peut-être quand

[801] *Ibid.*, p. 41. Despinoy illustre son propos par l'évocation du livre *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, « qui est une remarquable critique de la thérapie institutionnelle » : publié pour la première fois en 1962 aux éditions Viking Press et New American Library (New York), le roman de Ken Kesey suit le récit d'un patient d'un hôpital psychiatrique américain, qui se concentre sur l'arrivée d'un criminel simulant la folie, Randle McMurphy. Persuadé qu'il peut échapper aux travaux forcés et à l'incarcération, celui-ci se fait interner à l'asile, qu'il croit être un lieu de totale liberté – les activités sont nombreuses, des sorties sont organisées et la salle commune de l'établissement, lieu de convivialité. Cependant, du fait même de l'absence apparente de hiérarchie au sein des soignants, une des infirmières, Mildred Ratched, profite du laxisme de la direction pour assouvir sa propre autorité abusive, écrasant psychologiquement les patients les plus faibles. L'intrigue culmine avec le suicide d'un des malades et l'agression de l'infirmière par McMurphy qui la tient pour responsable. À la fin du récit, McMurphy est lobotomisé, et l'autorité de Ratched affaiblie. *Vol au-dessus d'un nid de coucou* s'affiche donc comme dénonciation d'un appareil institutionnel « construit » de toutes pièces, d'un hôpital psychiatrique prétendument ouvert sur le monde mais démuni devant l'accueil d'internés volontaires ou de placés d'office ; désœuvrement à ajouter au risque que présente la souplesse de fonctionnement de l'institution, libérée de la hiérarchie traditionnelle et potentiellement livrée aux exactions de quelque employé autoritaire.
[802] *Ibid.*, p.52.
[803] Tosquellas, 2007, p. 106.
[804] *Ibid.*, p. 106.
[805] À l'inverse de ses frère et sœurs, le benjamin des enfants de Hélène et François Tosquelles a préféré pour son patronyme la graphie « Tosquellas ». Selon son frère Michel, il se serait initialement agi d'une faute de frappe sur ses papiers d'identité, qui le lui a fait préférer cette écriture, d'ailleurs plus « catalane ».

même[806]… ». Despinoy, lui, préfère remarquer que l'ignorance dont les Lozériens font preuve à l'égard de la couleur de peau de Fanon renvoie sans doute à une certaine expérience commune, celle d'une région qui se révèle sous plusieurs aspects être une sorte de « colonie française » – ainsi que Tosquelles l'avait déjà laissé entendre[807].

Au-delà de ces premières réflexions, l'entente cordiale qui unit l'interne et son directeur se traduit aussi par des travaux menés en commun. Despinoy travaille notamment à l'étude des effets qu'une cure au lithium pourrait avoir sur les patients, à laquelle participe assidûment Fanon, au point même que le directeur de Saint-Alban déclarera plus tard que s'il était resté en Lozère, Fanon aurait plutôt réalisé une thèse de biochimie[808]. Leurs échanges se poursuivent en réalité pendant quelques mois seulement, Despinoy partant à la fin de l'année 1953 rejoindre Fort-de-France pour y créer l'hôpital de Colson, non sans se féliciter de cette « rencontre brève (un an à peine de travail commun mais très importante)[809] ». Pour lui, Fanon s'est présenté « comme une espèce de passeport et aussi d'identité qui [l]'a situé dès [s]on arrivée en Martinique[810] ». Grâce au mot d'introduction que celui-ci a glissé à ses proches, à ses recommandations, Despinoy intègre le milieu martiniquais véritable, pas celui des métropolitains qui s'y sont installés, des « Békés ».

Sur sa nomination plutôt que celle de Fanon, Despinoy se défend en arguant que celui-ci n'avait, à l'époque où le poste s'est ouvert, pas encore obtenu son diplôme. L'idée est initialement qu'il le rejoigne quelques années plus tard, pour qu'ils puissent reprendre leur travail commun, mais Fanon a déjà tenté un retour dans sa Martinique natale qui s'est soldé par le triste constat d'une île ravagée par les rivalités entre les médecins en place – notamment un certain docteur Vildrin, « qui faisait la pluie et le beau temps à Fort-de-France » – et la jeune génération à laquelle il appartient. De plus, *Peau noire masques blancs* a clairement mis en lumière le regard critique qu'il porte sur les problèmes de l'île, et lui font redouter, sans doute à raison, l'hostilité de ses compatriotes. Fanon est conscient des risques auxquels il s'expose s'il venait à regagner la Martinique et en 1953, il écrit à son ancien directeur qu'il vient d'obtenir son diplôme de médecin des hôpitaux psychiatriques mais qu'il a déposé, dans les heures qui ont suivi, sa candidature pour un poste en Guadeloupe. Il énumère aussi les postes

[806] Tosquellas, p. 109.
[807] « La Lozère avait un peu le statut d'une colonie » d'après François Tosquelles, cité dans Tosquellas, 2007, p. 108.
[808] Tosquellas, 2007, p. 107.
[809] Faugeras, 2007, p. 41.
[810] Tosquellas, 2007, p. 112.

qu'on lui aurait proposés, à Blida, Pontorson, Aurillac, Lannemezan, Aix-en-Provence, Auch ou encore à Rennes, à quoi il ajoute : « Quant à la Martinique, il n'en n'est pas question[811] ».

Aussi, lorsque Despinoy se voit offrir deux postes à son départ de Saint-Alban, sa décision est rapide. À l'hôpital de la Réunion, déjà existant, il préfère celui de Fort-de-France, admettant « préférer quelque chose à créer de toutes pièces… avec la satisfaction et l'illusion d'être créatif[812] ». L'hôpital de Colson n'existe pas encore tout à fait, et tout y est à faire puisqu'il s'agit du premier établissement psychiatrique de Martinique. Sans doute, reconnaît-il, Fanon lui en a-t-il voulu de devenir le « fondateur de la psychiatrie en Martinique », néanmoins le poste que celui-ci obtient finalement en 1953 à Blida (Algérie) a rapidement raison de son grief. Il aura sans doute pensé ce projet « plus intéressant pour lui, que ça lui apporterait plus de choses nouvelles, d'aller en Algérie que de revenir dans un pays qu'il connaissait[813] ». Ça n'est d'ailleurs pas la lettre que Fanon adresse à Despinoy en janvier 1956 qui lui fera dire le contraire. On y lit :

> « Parlons des Antilles. La création d'un troisième poste me réjouit évidemment. Je vous assure, Despinoy, qu'il ne m'est pas possible actuellement de vous faire la moindre promesse. Ici, plus de 10 millions d'hommes à soigner. Toute la psychiatrie colonialiste à désaliéner. Je sais, en Martinique aussi le problème s'est posé[814]. »

Depuis Colson, Despinoy s'attelle rapidement à deux des tâches essentielles qu'il a identifiées à Saint-Alban, à savoir la formation indispensable du personnel infirmier alors composé d'anciens gardiens de la prison où étaient auparavant internés les malades, et le rapatriement des patients « incurables » envoyés par bateau en Guadeloupe depuis des années, faute de place à Fort-de-France. L'expérience de la Lozère lui sert de base, et très vite il tente de transformer son nouvel établissement en commençant par le réorganiser, notamment via « un centre de rencontres qui, inévitablement à l'époque, s'appelait le club[815] » et nombre d'activités sociales. Celles-ci « se sont développées extrêmement vite et du fait de la spécificité de la société antillaise, bien mieux qu'à Saint-Alban[816] », probablement en raison de la plus grande proximité que manifestent entre eux les familles, les patients, les soignants et la population

[811] Frantz Fanon, Lettre à Maurice Despinoy, juin 1953, Fonds Fanon, FNN 2.4, Institut mémoire de l'édition contemporaine, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe. Dans Fanon, 2018, p. 284-285.
[812] Tosquellas, 2007, p. 110.
[813] *Ibid.*, p. 111.
[814] Frantz Fanon, Lettre à Maurice Despinoy, [31] janvier 1956. Dans Fanon, 2018, p. 435.
[815] Faugeras, 2007, p. 40.
[816] *Ibid.*, p. 40.

locale. Tous forment une véritable communauté, « la vie du dehors pénètre les institutions et il n'y a pas cette limite que l'on connait ailleurs, entre le dedans et le dehors[817] », écrit Despinoy. Le succès des fêtes organisées à l'hôpital l'illustre, tant on vient de loin pour « danser la biguine sur les cantiques de Noël à Colson, comme dans un lieu où on pouvait s'amuser[818] ». La frontière finissait par s'estomper totalement d'entre la ville et l'hôpital, aussi « la psychothérapie institutionnelle mode Saint-Alban a existé à Colson [et] du fait même de la culture martiniquaise, cela a très bien fonctionné[819] ». Et s'il essuie quelques années plus tard, en 1959 à l'occasion d'un voyage d'étude organisé par l'OMS[820] à Boston, les critiques de ses pairs nord-américains, c'est parce que ceux-là ne voient notamment dans l'ergothérapie qu'une vulgaire « basket therapy », une « thérapie par le tissage », par la vannerie, quand Despinoy y voit le signe d'un « lieu de vie réel[821] », où chaque activité fait sens et participe à une existence collective où le soin et l'utile se confondent.

La médisance de la communauté médicale outre-Atlantique n'est pourtant que l'une des difficultés que Despinoy a à surmonter depuis Colson. Comme Fanon en fera l'expérience à Blida à la même époque, il se confronte aux différences culturelles qui éloignent la pratique saint-albanaise de la réalité de la Martinique coloniale. La notion d'identité – culturelle en l'occurrence – est particulièrement périlleuse dans une approche toute occidentale de la psychiatrie, que Despinoy parvient tout de même à adapter au contexte local, s'appuyant sur la métamorphose des pratiques de soins. À l'instar de la nature environnante, « sphère de conjonctions insolites, de déplacements inespérés et d'identités toujours en transformation[822] », les multiples visages des Antilles compliquent leur compréhension, d'autant qu'avant même son installation, certains choix en apparence anecdotiques s'opposent à la pleine intégration de la démarche de Despinoy sur l'île.

Didier Trystram relève à cet égard l'emploi de références qui sont propres à la France métropolitaine et étrangères aux Martiniquais, les pavillons de Colson étant nommés d'après d'éminents psychiatriques européens comme Pinel, Clérambault ou Pavlov[823]. Un second écueil résiderait ailleurs dans « le regard ethnologique sur celui qui en est l'objet », que porte la

[817] *Ibid.*, p. 41.
[818] *Ibid.*, p. 40.
[819] *Ibid.*, p. 40.
[820] Ce voyage le porte au Royaume-Uni avant l'Amérique du Nord, d'où il rapporte de précieux enseignements sur la constitution d'hôpitaux-villages : « Je me suis par ailleurs beaucoup intéressé aux communautés thérapeutiques anglosaxonnes dont je me suis, par la suite, inspiré dans ma pratique » : *Ibid.*, p. 46.
[821] *Ibid.*, p. 41.
[822] Heise, 2008, p. 81.
[823] L'aliéniste Philippe Pinel (1745-1826), le psychiatre Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934) et Ivan Pavlov (1849-1936), physiologiste russe.

psychiatrie au-delà de la métropole en abordant les populations – ici françaises – comme étrangères, en installant une distance toujours plus grande entre sa propre position et celle du « sujet » étudié, alors même que ladite psychiatrie « est censé[e] faire émerger le sujet qui est en chacun de nous[824] ». À cela s'ajoutent la langue, le vocabulaire puisque, outre les différences lexicales – Trystram rappelle la dimension psychanalytique « évidente » de la notion de « travail » en France, alors qu'elle renvoie au champ de la sorcellerie en Martinique[825] –, l'absence de connaissances en créole des médecins métropolitains accroit le « sentiment d'étrangeté » des locaux. Et de regretter qu'à ce sujet, Fanon, un natif de l'île formé en France, se serait montré particulièrement utile et, « Comme Césaire a été un passeur culturel, [aurait] permis une psychiatrie appropriée par les Martiniquais[826] ».

Avant même qu'on ne puisse parler de décolonisation de la psychiatrie, l'hôpital dirigé par Maurice Despinoy devient donc le théâtre d'une « décolsonnisation[827] » de la psychiatrie en Martinique. L'ouverture de l'établissement sur l'extérieur, la mise en place des prémices de ce qui ne s'appelle pas encore la sectorisation, sont nourries par « l'intensité des relations personnelles » de Despinoy, perdu dans « les éblouissements de la biguine, comme [le lui] avait prédit Fanon[828]. » Avec son personnel, formé par ses soins, ils deviennent malgré la blessure que laisse l'absence de Fanon dans ses terres natales, « porteurs d'une période héroïque de la psychiatrie » bien que brève, les anciens salariés de Colson estimant que, dès les années 1960, « toutes les expériences mises en place partent en lambeaux[829] ». Reste que l'introduction à Fort-de-France de la psychothérapie institutionnelle saint-albanaise laisse une empreinte pérenne dans l'histoire de la médecine aux Antilles, à l'image de celle que Henri Collomb appose sur la psychiatrie sénégalaise, depuis l'hôpital psychiatrique de Fann, à Dakar. Néanmoins Collomb s'est là-bas « appuyé sur les éléments culturels des populations

[824] Trystram, 2007, p. 42.
[825] Sous sa forme « improductive », le travail évoque en effet « les pratiques rémunérées de soin ou de sorcellerie » (Caroline Oudin-Bastide, « La relation au travail dans la société esclavagiste de la Guadeloupe et de la Martinique (XVIIe-XIXe siècles) », *Martin Média*, vol. 2, n° 20, 2008, p. 142). Ainsi, un objet « travaillé » est un objet arrangé par un sorcier pour nuire à son destinataire : voir notamment Christiane Bougerol, « La sorcellerie aux Antilles : Interactions et malheurs » [En ligne], *Socio-anthropologie*, n° 5, 1999 ; ou du même auteur, « Actualité de la sorcellerie aux Antilles », *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, n° 189-190, 2008, p. 267-281.
[826] Trystram, 2007, p. 43.
[827] Adams Kwateh, « Colson : la psychiatrie à la croisée des chemins » [En ligne], *France-Antilles*, 9 décembre 2014.
[828] *Ibid.*
[829] *Ibid*.

sénégalaises, [mais] Despinoy, lui, n'a pas tenu compte des croyances populaires. Il a appliqué la psychiatrie dont il est porteur[, et] c'est cela que les populations attendaient de lui[830]. »

Les Amériques

Le 12 janvier 1952, une certaine María D. entre à la Colonia Psiquiatrica de Bárbula, au-dessus de Valence, dans l'État de Carabobo au Venezuela[831]. Quelques années après son décès en 2003, le docteur Pedro Juan Téllez Carrasco (1928-2005), qui intègre les services de Bárbula en 1961, se rappelle particulièrement son « habileté extraordinaire pour la couture », la qualité des tenues qu'elle exécutait en un temps record, avec chapeau et sac. Si, ajoute-t-il, « elle n'avait pas été schizophrène, elle aurait été célèbre styliste modéliste[832] ». Première patiente de Bárbula, elle devient également la première malade à bénéficier d'une psychiatrie repensée à des milliers de kilomètres, en France et au cours de la décennie précédente. 1952 ne voit pas seulement la transformation des soins dans ce pays d'Amérique latine, l'année marque aussi le point de départ d'une aventure initiée dès 1936 et qui s'étend jusqu'aux années 1960. Il faut y revenir pour comprendre comment, jusqu'au cœur du Nouveau Continent, les échos de la psychothérapie institutionnelle résonnent.

Lorsqu'en 1935, le président vénézuélien Juan Vicente Gómez (1857-1935) meurt, sa disparition marque la fin de « la Restauration », régime dictatorial qu'il avait instauré vingt-sept ans plus tôt, en 1908. À l'opposé exact de l'Espagne républicaine qui vit ses derniers mois avant l'éclatement de la guerre, le Venezuela renoue avec un régime plus démocratique sous l'égide du successeur de Gómez, Eleazar López Contreras (1883-1973). Plus tempéré que l'ancien président, il est notamment l'auteur d'une nouvelle constitution et instaure un climat politique favorable, comme un second souffle intellectuel au pays animé par le retour de nombreux jeunes médecins, tout juste diplômés en Europe où ils avaient fui la dictature. Dans leur sillage, la première Chaire de psychiatrie est créée à Caracas en 1940, puis deux ans plus tard, la Société Vénézuélienne de Psychiatrie est fondée, présidée par le docteur Ricardo Álvarez (1896-1956). Ce dernier profite comme ses confrères de l'émulation provoquée par la mise en place d'un gouvernement moins autoritaire, alors que des institutions spécialisées sont créées à travers tout le pays dès 1936 – soit un an avant l'instauration de la loi de 1937 qui

[830] *Ibid*.
[831] Celiner Ascanio Barrios, *Formas bajo sospecha. Cartografías del delirio, el arte y la escritura durante el siglo XX en Latinoamérica*, thèse de Doctorat, Littérature latino-américaine, Universidad Andina Simón Bolívar, 2020, p. 80.
[832] Pedro Juan Téllez Carrasco, *Historia de la Psiquiatría en Carabobo (1951-2001)*, Valencia, Universidad de Carabobo. Dirección de medios y publicaciones y RR. PP., 2005, p.62-63.

confère en France aux asiles départementaux le statut d'hôpitaux psychiatriques. Dans l'État de Carabobo, l'Asile d'Aliénés de Valence est fondé et à Caracas, celui qui accueille avec son directeur Pedro González Rincones (1895-1968) les premiers ateliers d'ergothérapie du Venezuela. Outre l'élevage et la culture de champs, une boulangerie et un atelier de couture sont ouverts, comme un salon de beauté à l'usage des patients eux-mêmes.

Les psychiatres du pays ont aussi à compter sur l'apport exceptionnel des exilés européens qui affluent à partir de 1939 en Amérique du Sud, l'une des principales destinations vers laquelle les intellectuels fuyant la Seconde Guerre mondiale se sont tournés. Du Mexique à l'Argentine, en passant par le Chili ou le Brésil, « l'âge d'or de l'exil [a] permis d'accueillir toute une intelligentsia européenne de la diaspora républicaine espagnole, qui fut à l'origine des meilleures institutions dans tous ces pays[833] ». Parmi eux, un certain Josep Solanes, camarade de François Tosquelles passé par les services du docteur Ferdière à Rodez, ami d'Antonin Artaud, formé en France pendant une dizaine d'années avant de quitter le Vieux Continent en 1949 et emportant avec lui les précieux enseignements d'Emilio Mira y López auprès duquel il a aussi découvert la maladie mentale. Ceux-là ont servi au développement de la psychothérapie institutionnelle, par l'intermédiaire certes essentiel du Catalan installé en Lozère, mais pas exclusif. Les préceptes du directeur de l'Institut Pere Mata, à Reus, ont en effet une bien plus longue portée, jusqu'en Amérique latine où « les disciples de Mira y López se sont chargés de diffuser et d'approfondir, […] de radicaliser, les enseignements du maître dans les pays où ils se sont exilés[834] », à l'image de Solanes, introducteur d'une thérapie plus humaniste à Caracas qu'il rejoint à cette époque.

Il est recruté par le Ministerio de Sanidad y Asistencia Sociale du Venezuela, et travaille dans un premier temps à la Colonia Psiquiatrica d'Anare installée à Guaira, au nord de la capitale. La colonie – terme évocateur – a été fondée en 1945 par un autre exilé espagnol, le docteur Alberto Mateo Alonso (1912-1969). Né à Madrid, Alonso est avec Solanes et le docteur José Ortega Durán (1906-1965), natif de Ronda en Andalousie, l'un de ces « psychiatres les plus remarquables qui arrivent au Venezuela à la suite de la diaspora à l'origine de la guerre civile espagnole[835] ». Il a été en charge de différents postes importants dans son pays natal, entre 1935 et 1969, et plus particulièrement au cœur de la guerre d'Espagne, alors qu'on le nomme chef de service à la Clinique psychiatrique militaire de Catalogne où il travaille sous

[833] Suzanne Parizot, Martin Reca, « Interview de Freddy Seidel-Diaz », *L'Information psychiatrique*, vol. 4, n° 90, 2014, p. 282.
[834] Alejandro Oliveros, « Los exilios de José Solanes » [En ligne], *Prodavinci*, 3 juin 2017.
[835] Félix José Amarista, « La personalidad según Alberto Mateo Alonso (una concepción original) », *Gaceta Médica de Caracas*, vol. 113, n° 1, janvier 2005, p. 13.

les ordres de Mira y López, directeur des lieux. Il n'y reste cependant pas longtemps et après la défaite républicaine, embarque pour le Venezuela dès 1940 pour y fonder ladite clinique d'Anare.

En 1949, Solanes se retrouve donc directeur de la colonie à la suite d'Alonso, pour trois ans seulement car le 9 décembre 1951, la Clinica Psiquiatrica de Bárbula est inaugurée dans la banlieue de Valence et la plupart des personnels d'Anare y sont transférés. La construction d'un tel établissement est rendue possible par la création en 1946 d'une Divisió de Higiene Mental au gouvernement vénézuélien, en charge de l'organisation et de l'application des traitements de la maladie mentale. Parmi les objectifs affichés, la transformation des pratiques thérapeutiques, l'amélioration des infrastructures dédiées, l'augmentation du nombre de chambres et une meilleure distribution de vêtements et de nourriture motivent le remplacement d'anciennes pratiques rudimentaires, plus carcérales que thérapeutiques[836].

Le parti pris d'installer la colonie à l'écart du tumulte citadin, en région montagneuse mais néanmoins facilement accessible, répond au désir de créer un « lieu idéal » aspirant à « neutraliser les effets de l'environnement » sur la maladie[837]. Aussi toute l'architecture du site est tournée vers une optimisation des deux cents hectares sur lesquels mille deux cents lits sont prévus initialement [Doc. 90]. À l'ouverture cependant, seuls quatre cents sont disponibles, dans quinze des trente bâtiments attendus – les autres n'étant pas terminés. Le plan de la colonie est en forme de triangle isocèle, accueillant dans la pointe supérieure l'administration d'où l'ensemble du site est visible, la vue étant d'ailleurs dégagée par la réalisation de grandes avenues donnant sur des ruelles adjacentes. La circulation y est réglementée, régie par des panneaux de signalisation, et différents services sont proposés aux patients pour leur permettre de vivre dans un environnement le plus proche possible de celui de l'extérieur. Des ateliers sont ouverts aux malades ainsi que des espaces de création et de jeu, et une salle de théâtre pour les séances de psychodrame. Dans ce « lieu sans lieu[838] », installé au milieu de nulle part mais organisé comme une petite ville, tout tend à l'éducation, l'occupation et les soins des patients, à l'écart du danger.

Le fondateur de Bárbula et directeur de l'époque, Cristóbal Masia, est pour sa part un ancien élève de Tosquelles. Il réunit autour de lui une équipe hétéroclite dont font partie Damián Morilla, le psychiatre Pablo López Viedma et le docteur Rafael Betancourt Moreno, qui sera

[836] Ana Elisa Fato, « La Colonia Psiquiátrica de Bárbula, 1947: Arquitectura y Salud », *Historia y Patrimonio*, 2014, p. 684.
[837] *Ibid.*, p. 684.
[838] *Ibid.*, p. 686.

directeur à la suite de Masia. Ce dernier emprunte vraisemblablement à Tosquelles son approche des soins, pour faire de l'hôpital l'une des institutions de santé mentale « les plus progressives et scientifiquement avancées en Amérique latine[839] ». À Bárbula, aussi, « les engagements sociaux et politiques de la psychiatrie institutionnelle européenne ont été adaptés à un contexte latino-américain et plus spécifiquement vénézuélien – précisément au moment historique du développement de la Gauche et d'idées révolutionnaires[840] ».

La première patiente est donc admise le 12 janvier 1952[841], cette couturière hors-pair, María D., qui fascine Téllez. Lui-même admet son goût pour l'art et affirme qu'il a longtemps considéré l'hôpital psychiatrique et le musée d'art comme semblables :

> « Je me souviens que déjà l'époque, je trouvais de nombreuses similitudes entre les deux types d'institutions : espaces aseptisés, longs couloirs, silence forcé et poids de l'architecture… Les deux institutions sont la représentation symbolique de l'autorité, fondée sur une taxonomie basée d'après le ''normal'' et le ''pathologique'', l'inclusion et l'exclusion[842] ».

Téllez, père de deux enfants dont l'un, Pedro, est médecin et écrivain et l'autre, Javier[843], un artiste dont la production est marquée par son enfance passée au milieu des malades, est à l'époque engagé comme professeur de Psychopathologie à l'Université de Carabobo en plus de son poste de médecin à Bárbula. Il estime d'ailleurs que c'est cette double mission d'enseignement et de soins, qu'assurent aussi ses confrères, qui permet à la colonie d'acquérir une renommée internationale. Son prestige lui octroierait notamment la confiance des autorités, qui accordent à l'établissement de mener des essais médicamenteux à partir de substances qui ne sont pas encore en circulation au Venezuela – la Glozapine par exemple, « qui a révolutionné le traitement de la schizophrénie », le Librium ou encore le Valium[844]. Au-delà de ces

[839] Leon J. Hilton, « Staging the Asylum: Javier Téllez's Disability Aesthetics », *Sex, Identity, Aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan, 2021, p. 141.
[840] *Ibid.*, p. 149.
[841] Ascanio Barrios, 2020, p. 80.
[842] Pedro Juan Téllez Carrasco, cité dans Hilton, 2021, p. 148.
[843] Né en 1969, Javier Téllez est à l'origine d'une production profondément ancrée dans la psychiatrie et la psychologie. Les médiums variés qu'il emploie tendent à la réintroduction de la maladie mentale dans l'imaginaire collectif, et dans la société, de manière à la déstigmatiser. Il a d'ailleurs collaboré avec des institutions psychiatriques à plusieurs reprises. En 1996, son installation *La extracción de la piedra de la locura* [L'extraction de la pierre de folie] emprunte son titre au tableau de El Bosco (1501-1505, Museo Nacional del Prado, Madrid), et est présentée au Museo de Bellas Artes de Caracas, puis au Museo Salón Arturo Michelena, Ateneo de Valencia.
[844] Pedro Juan Téllez Carrasco, cité dans « Mil Historias… » [En ligne], *Hospital Psqiuiatrico JOD*, 6 janvier 2007.

expériences, la vie de l'hôpital tourne surtout autour de tâches variées, à l'instar de l'organisation de Saint-Alban ou des autres tenants d'une « socialthérapie », élevage et culture s'articulent avec des activités multiples comme le cinéma, le théâtre, les célébrations religieuses et les fêtes, régulières. Solanes – que Téllez n'hésite pas à qualifier de « pur produit universitaire[845] » – occupe une place centrale dans cette effervescence, lui qui introduit des ateliers de confection de peluches ou, plus tard, en 1968, un Atelier d'art psychopathologique (le premier du pays) auquel prennent part le professeur Suárez, le docteur Téllez et l'artiste et médecin Sonia Carvallo. Ainsi, c'est parce que « la pratique professionnelle de l'exilé catalan au Venezuela a été marquée par son expérience à Saint-Alban [que] les principes de la psychiatrie institutionnelle y sont mis en pratique[846]. »

La particularité de la place de l'art dans la folie tient ainsi, dans le pays, à l'instauration d'une politique institutionnelle importée d'Espagne par les initiateurs de la Escuela de Valencia, l'École de Valence, mais aussi à la place culturelle qui lui a été confiée dès le siècle précédent. En 1878 plus précisément, le célèbre artiste vénézuélien, « peintre héroïque » du pays, Arturo Michelena Castillo (1863-1898), répond à la commande d'un riche mécène, un certain Melchor Monteverde. Il exécute pour lui la série « Los Locos de Valencia », composée de quatre portraits d'aliénés : *La folle Teresa Ramíriez*, *Le fou Carlos Muñoz*, *Le Pygmée Trinidad* et *Nõ Manuel*, qui furent un temps la propriété de María Luisa López de Gurucega, collectionneuse vénézuélienne, mais dont la trace est désormais perdue[847]. Portraits en pieds de personnage vêtus de haillons, c'est de misérabilisme que Michelena teinte sa représentation de la folie. Recroquevillé sur une chaise, son baluchon posé au sol et un coiffé d'un chapeau haut-de-forme malgré un pantalon informe, *Carlos Muñoz* est le plus pitoyable alors que *Teresa Ramirez* reste fière, les cheveux grisonnants et un châle jeté sur les épaules, une main sur la hanche. C'est cependant *Nõ Manuel* qui semble le plus paisible, assis sur une chaise, les mains entourant les genoux et le regard perdu au loin, malgré un fort strabisme.

Sans doute Solanes est-il pourtant, comme l'a été Tosquelles en Lozère, le catalyseur des efforts conjoints en faveur d'une psychiatrie nouvelle. En 1951, il obtient la responsabilité des cours de Psychologie et d'Hygiène mentale à l'École nationale des Infirmiers de l'Universidad Central de Venezuela, et la conserve jusqu'en 1963. Il œuvre depuis l'université à la reconnaissance de la méthode apprise en Catalogne puis en France, d'où il rapporte un bagage culturel qui enthousiasme ses confrères vénézuéliens. Paul Verlaine, Rubén Darío

[845] *Ibid*.
[846] Oliveros, 2017.
[847] « Mil Historias… »*, art. cit.*.

(1867-1916), Jean-Paul Sartre ou André Breton, comme Antonin Artaud, font notamment partie de ses références habituelles. Il a également collaboré à la revue *helix*[848] aux côtés de Joan Miró, de Salvador Dalí, d'Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), parmi bien d'autres. Aussi, Celiner Ascanio Barrios écrit-elle que « l'approche humaniste de la psychiatrie à Carabobo commence donc par la présence de José Solanes, un étranger au milieu de cette étrangeté qu'est la folie[849] ». D'ailleurs, c'est à la fois la relation qu'il entretient avec Artaud et sa participation à *helix* qui témoigneraient d'une conception particulière de la psychiatrie chez Solanes, appuyée sur une « définition par le social », une « relation essentielle avec les sciences humaines », la prise en compte de l'identité nationale et latino-américaine en même temps qu'une « main amicale tendue vers l'Europe », un « état critique permanent[850] ».

Dans les années qui suivent son arrivée à Bárbula, Solanes est aussi à l'origine d'un projet qu'il imagine dès 1951, encore une fois directement inspiré de *Trait d'union*, le journal interne de la colonie psychiatrique, *Nanacinder*, dont le premier numéro paraît en 1954. Le nom n'a pas de signification propre et, par-là, représente particulièrement bien la multiplicité des visages que revêt la maladie mentale. Il a d'ailleurs été choisi parce qu'il est « un signifiant unique, mais pour plusieurs signifiés », et qu'il évoque un médicament pour certains, un navire pour d'autres, un lever de soleil ou un proche parent, un « fruit tropical ou [une] vitamine » pour le docteur Solanes[851], qui y publie les premiers de ses textes qui paraissent au Venezuela. Le journal reste cependant l'organe privilégié des patients qui y mêlent leur poésie, leur art et leurs revendications, dans des pages d'abord pensées comme « le souffle de la colonie[852] » dont il est le porte-parole.

Dans l'éditorial, on peut lire que, « concernant l'écriture et le contenu de *Nanacinder*, ils sont la simplicité même, sans les soucis, les vanités et les fausses poses de l'humanité qui s'affaire à l'extérieur [où] les hommes portent des masques pour cacher leur intimité[853] ». Outre

[848] En 1929 par exemple, dans le premier numéro de la revue dirigée par Joan Ramón Masoliver (1910-1997). À l'époque l'une des seules revues espagnoles entièrement consacrées à l'avant-garde, elle réunit auteurs et artistes de renom au long d'une première série de cinq numéros, de février à juin. Elle reparaît après l'été, pour cinq numéros supplémentaires et cesse définitivement d'être publiée en mars 1930, après un numéro 10 « extraordinaire » auquel contribue notamment Dalí, dans « Posició moral del surrealisme » [Position morale du surréalisme].
[849] Ascanio Barrios, 2020, p. 78.
[850] *Ibid.*, p. 80.
[851] Pedro Juan Téllez Carrasco, « Nanacinder (1954-1962) Revista Literaria. Una Fruta Tropical por Pedro Téllez » *La Tuna de Oro*, n° 39, janvier-mars 2002, p. 9-10. Reproduit dans « Nanacinder (1954-1962) Revista Literaria. Una Fruta Tropical por Pedro Téllez » [En ligne], *Grupo Li Po*, 18 janvier 2011.
[852] D'après Ricardo Alvarez, chef de la Division d'hygiène mentale du Ministère de la Santé, dans le second numéro de *Nanacinder* (1er mai 1954). Cité dans « Nanacinder (1954-1962) Revista Literaria. Una Fruta Tropical por Pedro Téllez » *art. cit.*, 2011.
[853] Téllez Carrasco, 2002, p. 9-10. Reproduit dans « Nanacinder (1954-1962) Revista Literaria. Una Fruta Tropical por Pedro Téllez » *art. cit.*, 2011.

la parole de Frantz Fanon à propos des masques qui résonne avec ces lignes, l'édito est aussi une invitation lancée aux soignants à prendre la parole, comme le docteur López Marín qui s'y consacre à la poésie « jusqu'à approcher le surréalisme ». Puis le journal devient « expérience de travail collectif », où les efforts se tournent vers la conception éditoriale et la mise en valeur des réalisations des patients au sein des ateliers. La troisième période de *Nanacinder*, enfin, est « littéraire », durant laquelle les pages deviennent le théâtre d'une thérapie par le travail intellectuel et non plus manuel. Lorsqu'en 1962 la parution est stoppée par le directeur de l'époque, Luis Erasmo Maldonado, c'est parce qu'un texte vient d'y être publié, qui pose problème. Dans « Luz, cenizas y espumas » [Lumière, cendres et écume], un patient anonyme livre son expérience de l'internement avec une telle authenticité, que les autorités médicales invoquent « l'indécence » de ses propos pour condamner définitivement la publication. Celui qui ne signe que de ses initiales, A.S.M., s'attire les foudres des autorités en appelant aux vibrations « divines » de son système nerveux, « rempart maximum de la lutte entre le conscient et l'inconscient ». Sans doute ses mots furent-ils perçus comme signe d'hybris, et le journal considéré comme encourageant cette folie, favorisant les fantasmes plutôt que de les apaiser, alors qu'A.S.M. affirme que « Cela ne [l]e dérangerait pas d'être traité de fou des millions de fois, toujours être comme ce fou inspiré par l'esprit cosmique. L'Inspiration Divine [lui] permet de guérir et d'être un homme de société comme tous les hommes[854] ».

Du reste, les germes de la psychothérapie institutionnelle devaient encore distiller l'influence surréaliste arrivée par le biais de la psychiatrie en Carabobo. Les liens d'Artaud et de Solanes ne sont pas simplement un souvenir qu'évoquent les collègues du psychiatre après le décès du peintre, mais une véritable source d'inspiration. Pour preuve, « Los Ángeles asados al cinabrio » [Les Anges rôtis au cinabre], texte de Artaud dédié à son ancien compagnon ruthénois, est publié pour la première fois dans sa traduction espagnole dans les pages de la revue *Sardio*, en 1960[855]. Cette publication introduit l'importance de l'organe de diffusion du groupe intellectuel du même nom, héritier du surréalisme et qui, de 1958 à 1961, devait poser les bases d'un autre groupe vénézuélien, El Techo de la Ballena [Le Toit de la Baleine] (1961-1969). Ses membres viennent pour beaucoup du milieu psychiatrique et plus précisément de la

[854] D'après A.S.M., « Lus, cenizas y espumas », *Nanacinder*, 1962. Cité dans Celiner Ascanio Barrios, « Formas bajo sospecha: *Nanacinder. Vocero de la Colonia Psquiátrica de Bárbula* (1954-1962). Casos y archivos de la escritura » [En ligne], *El taco en la brea*, n° 12, novembre 2020.

[855] Antonin Artaud, « Los Ángeles asados al cinabrio », *Sardio*, n° 7, avril-mai 1960. La version française est notamment reproduite dans le tome XV des *Œuvres complètes* de Artaud : « Les anges grillés au cinabre. Rêve pour le docteur Solanes » (Paris, Gallimard, 1981, p. 134).

fameuse École de Valence, formée autour des équipes de Bárbula, donc de Solanes. À l'image de la Société Vénézuélienne de Psychiatrie, dont ils font partie pour la plupart, ils intègrent « une part importante de leur réflexion à la création d'un espace partagé avec l'art et la littérature[856] ». El Techo de la Ballena va plus loin encore et propose « une rupture avec la tradition littéraire et artistique, à travers l'expérimentation d'éléments traditionnellement exclus des pratiques esthétiques : langage obscène, grossier et incorporation de déchets et d'ordures dans les travaux plastiques[857] ». Ses participants revendiquent l'influence de Dada et du surréalisme[858] et organisent des expositions qui défraient la chronique[859], sur les pas d'un dialogue de l'art, de l'écriture et de la thérapie qui « ne supprime pas le lieu de la psychiatrie, mais la pénètre et la contamine[860] » [Doc. 91].

Aussi, à l'instar des surréalistes réunis à Saint-Alban autour de Tosquelles, de Bonnafé, Fanon, Oury et les autres, c'est la convergence d'influences multiples qui offre à Bárbula l'opportunité d'une psychiatrie différente, née de la rencontre de Sardio, d'El Techo de la Ballena, des influences de Dada, du surréalisme ou même de l'Art informel espagnol, de la figure de Solanes. Celle d'Artaud, elle, en est le point de départ[861].

En Amérique latine, la réforme psychiatrique est aussi nourrie par l'exil de l'intelligentsia européenne ou les tournées entamées, par exemple, par Henri Ey au début des années 1950 – du Canada aux États-Unis, en passant par le Mexique. Son premier voyage en Amérique du Nord a lieu en octobre 1951, alors qu'il se rend à un congrès à Montréal, puis il participe au Congrès international de neuropsychiatrie à Santiago du Chili (9-15 décembre 1952), est invité au Brésil (1954) et à Caracas, en 1955[862]. La tenue du Premier Congrès mondial de psychiatrie à Sainte-Anne en 1950 a été l'élément déclencheur de la carrière internationale de Henri Ey, mais elle provoque également une prise de conscience chez nombre d'autres médecins invités. Parmi eux trois docteurs sud-américains, le Mexicain Raúl González Enríquez (1906-1952), le Cubain José Ángel Bustamante et le Péruvien Carlos Alberto Seguín

[856] Ascanio Barrios, 2020, p. 83.
[857] *Ibid.*, p. 83.
[858] D'après le troisième manifeste du groupe (*Rayado sobre El Techo*, n°3, 1964). Cité dans *Ibid.*, p. 91.
[859] Isabel Piniella, « Cadáver del objeto: basurología y escatología en El Techo de la Ballena », *Mitologías hoy*, vol. 17, juin 2018, p. 52. L'apothéose de l'activité du groupe aurait été atteinte avec l'exposition « Homenaje a la necrofilia » organisée par Carlos Contramaestre, inaugurée le 2 novembre 1962 rue Villaflor à Caracas, et fermée par le ministère de la Santé quelques jours plus tard à cause de l'odeur qui se dégageait des installations constituées, de viscères et d'autres restes d'agneaux, et des vers qui se multipliaient.
[860] Ascanio Barrios, 2020, p. 88.
[861] *Ibid.*, p. 95.
[862] Pour le détail des conférences données par Henri Ey à l'étranger et en France à partir de 1950, voir : Patrice Belzeaux, « Chronologie H. Ey » [En ligne], *SitEy. Le site de l'Association pour la Fondation Henri Ey*, s.d.

(1907-1995) s'inspirent notamment de la manifestation pour organiser, à leur retour, l'Association des psychiatres latino-américains, sous les auspices de laquelle fut placé le Premier Congrès latino-américain de psychiatrie organisé à Caracas en 1961[863]. À cette occasion le Venezuela s'offre une visibilité sur la scène psychiatrique internationale, qui s'affirme avec la participation de spécialistes du monde entier aux rencontres organisées dans les années suivantes, comme en 1967, alors qu'en janvier se tient le II[e] Congrès vénézuélien de psychiatrie et de neurologie auquel Tosquelles participe lui-même[864].

En Argentine, l'Hospício de las Mercedes à Buenos Aires accueille les efforts conjoints des docteurs Pichon Rivière (1907-1977) et Marie Langer (1910-1987), qui y œuvrent dès 1942 et participent à la fondation de l'Association psychanalytique argentine, ou à la formation des professionnels au contact des patients, en leur « apprenant à apprendre ». Par la mise en contact des soignants et des soignés, l'échange devait conduire à une reconnaissance mutuelle des caractéristiques personnelles similaires, les premiers admettant leur propre folie occasionnelle, et les seconds retrouvant le droit à la citoyenneté dont leur internement les avait privés. Au Brésil, enfin, l'inauguration du Museu de Imagens do Inconsciente à Rio de Janeiro, en 1952, couronne les travaux initiés quelques années plus tôt par la psychiatre brésilienne Nise da Silveira (1905-1999). Dans le sillage de François Tosquelles, elle aussi consacre au paysage environnant le malade et l'institution une attention toute particulière. Elle l'intègre au processus de soin qu'elle expérimente sur des patients qu'elle invite à participer à la Seção de Terapêutica Ocupacional [Section de thérapie occupationnelle], fondée en 1946 au sein du Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II.

Voisine de ce dernier, la Colônia Juliano Moreira accueille dès 1952 un département créé pour abriter la production artistique issue des ateliers d'art-thérapie proposés aux patients, baptisé « Egas Moniz » (1874-1955), du nom de l'inventeur portugais de la lobotomie. À la même époque y est interné un patient nommé Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), appelé à devenir l'une des principales figures de l'art psychiatrique au Brésil[865] – il possède d'ailleurs

[863] « Dr. Manuel Matute: Historia de la psiquiatría en Venezuela » [En ligne], *Academia Biomédica Digital*, n° 17, octobre-décembre 2003.
[864] Carlos Rojas Malpica, Néstor de la Portilla Geada, « Bosquejo Histórico de la Psiquiatría en Carabobo. La Escuela de Valencia », *Archivos Venezolanos de Psiquiatría y Neurología*, vol. 54, n° 110, janvier-juin 2008, p. 20.
[865] « Bispo » a été interné en 1938, après s'être présenté aux religieux du Monastère de São Bento, à Rio de Janeiro, comme « celui qui est venu juger les vivants et les morts ». Ces mêmes religieux l'envoient dans un premier temps à l'hospice de Praia Vermelha, d'où il est ensuite transféré à la Colônia Juliano Moreira le 25 janvier 1939. Il est initialement interné dans le pavillon n° 10, « Núcleo Ulisses Vianna », réservé aux patients les plus agités. En août 1944, il est envoyé dans les nouveaux bâtiments du Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II où une exposition de travaux de patients – dont les siens – est organisée trois ans plus tard. Pendant ces quelques années, et jusqu'en 1948, Bispo do Rosário effectue plusieurs allers-retours à Pedro II mais ne fréquente jamais la section de thérapie

aujourd'hui un musée à son nom dans la capitale brésilienne, le Museu Bispo do Rosário, créé en 1989 au cœur de Juliano Moreira. Toutefois, « Bispo » et le docteur da Silveira ne se sont vraisemblablement jamais croisés, bien que la production du patient résonne tout à fait avec les recherches menées par la psychiatre, proches de la psychothérapie institutionnelle sans être tout à fait identiques, son influence restant réduite au Brésil probablement parce qu'elle est méconnue des générations contemporaines de Saint-Alban. Si, « de manière presque synchrone, à l'autre bout du monde, à Rio de Janeiro, Nise da Silveira, psychiatre communiste jungienne, propose également une institution ouverte et performative […], un espace où les ''usagers'' cohabitent[866] », elle n'a pas nécessairement connaissance de ce qui se fait en Lozère au même moment. Valéria Salez Ruiz et ses collègues psychiatres, dans un article consacré au rôle de Tosquelles dans le cadre de la réforme psychiatrique brésilienne, écrivent que celui-ci est aujourd'hui « considéré comme l'acteur d'une étape supplémentaire vers la désinstitutionalisation telle qu'elle se met en place au Brésil[867] », essentiellement en raison de la lecture qu'il a faite des ateliers d'ergothérapie trop souvent réduits à une théorie de l'« occupationnisme » dont il faut se défaire pour dévoiler leur potentiel thérapeutique. Pourtant, en restant attaché à l'institution elle-même, la démarche saint-albanaise est souvent reléguée au rang des psychiatries « réformées », bien qu'on lui reconnaisse d'avoir insisté la première sur la perméabilité et de l'hétérogénéité de l'hôpital dans le traitement de la maladie.

En somme, les germes de la psychothérapie institutionnelle ont donc pris racine à Saint-Alban, pour essaimer le long des parcours empruntés par les nombreux internes formés à l'école lozérienne. Transformant la démarche initiée par Tosquelles et ses pairs en une véritable leçon de psychiatrie, ils fertilisent jusqu'à la Martinique et l'Amérique latine en s'appuyant le plus souvent sur l'isolement des établissements qui les accueillent et dont la direction leur échoit. Ainsi de l'apprentissage, concentré, de Frantz Fanon auprès de Maurice Despinoy, de François

occupationnelle. En 1950, l'envoi de plusieurs productions de la Colônia Juliano Moreira à l'Exposition internationale d'art psychopathologique organisée à l'Hôpital Sainte-Anne, à Paris, marque le début des activités artistiques dans la colonie. Bispo s'échappe de la colonie en 1954 et n'y retourne définitivement qu'en 1964. Il exerce plusieurs professions pendant sa fuite, et ne consacre vraiment à sa création qu'au début des années 1960, puis plus encore à partir de 1967. Il apparaît dans un documentaire sur la précarité des établissements de soin au Brésil en 1980, réalisé par Samuel Wainer Filho pour l'émission « Fantástico », puis fait l'objet de plusieurs articles ou courts-métrages jusqu'à sa mort en 1989. Pour une biographie plus détaillée, voir le site du musée qui lui est consacré : museubispodorosario.com

[866] Beatriz Regueira Pons, « Plástica institucional. Una investigación clínica, estética y política » [En ligne], *La Escocesa*, 2022.

[867] Valéria Salez Ruiz, Vladimir Athayde, Irapoa Nogueira Filho e*t al.*, « François Tosquelles, sua história no campo da Reforma Psiquiátrica / Desinstitucionalização e suas pistas para uma abordagem clínica do trabalho centrada na atividade », *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, vol. 13, n° 3, 2013, p. 864.

Tosquelles et des autres, au cœur d'un parcours français parfois compliqué mais dans lequel transparaissent déjà les premières prises de position politiques. Puis Despinoy embarquant pour la Martinique d'Aimé Césaire, « découverte » quelques années plus tôt par les surréalistes menés par André Breton tâche de conjuguer la leçon lozérienne au paysage tropical de l'île. Là-bas plus que jamais, la nature fait partie intégrante du processus de soin et des « lieux » dans lesquels il s'agit de « situer » sa démarche thérapeutique. Enfin, des échos plus lointains portent la voix de Tosquelles – et plus en amont encore de son maître à penser le docteur Mira y Lopez – jusqu'aux confins de l'Amérique latine, sur les épaules de Josep Solanes s'installant au Venezuela en 1949. Beaucoup d'expériences entamées à cette période évoluent sur une même temporalité mais le tout début des années 1950 marque particulièrement la cristallisation synchronisée des efforts de chacun. En l'espace de quelques années seulement, la psychothérapie institutionnelle émerge sous sa forme définie – à défaut d'être définitive. À Fanon par exemple d'engranger les compétences nécessaires à transformer en profondeur la psychiatrie algérienne avant d'y puiser les ressources utiles à son combat pour l'indépendance du pays, et à Despinoy de faire de la Martinique un territoire désormais partie intégrante de la psychiatrie française, et surtout de faire de la psychiatrie antillaise un élément tout à fait indépendant sur la scène internationale. Quant à Valence, l'école éponyme réunissant Solanes et quelques confrères espagnols exilés pose les bases de l'alternative à l'antipsychiatrie qui, elle, tend à plus se développer du côté du Brésil, portée par Nise da Silveira et ses pairs.

Ces expériences installent donc celle menée depuis la Lozère comme modèle, décliné sous des formes variées qui correspondent au contexte local, du fait même de la psychiatrie située revendiquée par les médecins saint-albanais. Elles lui confèrent des bases suffisamment solides pour des observations nouvelles, des méthodologies évolutives qui complètent le panel des outils à disposition du médecin, bien au-delà de la France. Ici et là, les réalités propres de chaque culture obligent à adapter les enseignements comme à Blida où Fanon se confronte à des difficultés qui lui imposent de repenser le modèle appris en France. Il est toutefois loin d'être le seul et plus au sud, le docteur Henri Collomb aussi s'interroge sur la pertinence d'un regard plus ethnographique dans le cadre psychothérapeutique.

1954-1956. THEORIES ET EXPERIENCES

1. « La socialthérapie dans un service d'hommes musulmans[868] »

Parmi les expériences les plus marquantes qui consolident l'influence de Saint-Alban compte celle de Frantz Fanon, passé par la Lozère et atteignant en 1953 l'hôpital psychiatrique de Blida-Joinville, en Algérie. L'introduction de la psychothérapie institutionnelle en Afrique ne se fait pas sans difficulté et appelle une analyse plus large de la psychiatrie telle qu'elle est pratiquée dans les colonies françaises. Les positions des médecins européens installés sur le continent révèlent un racisme latent que d'aucuns combattent ardemment, à l'heure où éclate la guerre d'indépendance algérienne, en 1954. Dans son sillage, la reconnaissance progressive de la culture africaine aboutit à une réflexion au long cours sur les pillages auxquels se livrent les colons, de même que sur les raccourcis de Jean Dubuffet amalgamant dans ses recherches art non culturel et art « primitif » des artistes rencontrés en Algérie. Bientôt, le statut des œuvres ramenées en France métropolitaine est remis en question et le débat ouvert sur leur devenir.

Frantz Fanon à Blida-Joinville

Nous avions laissé Frantz Fanon à son départ de la Lozère en juin 1953 pour la ville de Pontorson, les déboires qu'il y connaît et sa recherche d'un nouveau poste. La Martinique qui se refusait à lui, la perspective sénégalaise de l'École de Fann fondée par Henri Collomb et la promesse, finalement, d'un poste de médecin-chef à Blida-Joinville, en Algérie. Il y entre en novembre 1953, quelques mois après avoir eu pour la première fois connaissance de l'existence d'une telle structure en Algérie par le biais du docteur Sourdoire, de passage à Saint-Alban.

L'établissement occupe dans la ville de Blida, l'une des principales du pays, quelques quatre-vingt-neuf hectares, dont trente d'enceinte et cinquante-neuf de cultures. Il accueille ses premiers patients en 1933, mais l'inauguration officielle n'a lieu qu'en 1938. Un tel équipement est supposé répondre aux besoins de l'assistance publique dans les colonies alors que les malades algériens sont jusqu'à cette date envoyés en métropole. Les voilà désormais internés sur place, dans un espace distribué en quatre quartiers, deux réservés aux « indigènes », un pour les femmes et un pour les hommes, dans une architecture de style arabe pour ne pas les « dépayser[869] », deux autres aux patients européens, femmes et hommes séparés. L'ensemble

[868] D'après Frantz Fanon, Jacques Azoulay, « *La socialthérapie dans un service d'hommes musulmans : difficultés méthodologiques* », *L'Information psychiatrique*, vol. 30, n° 9, 1954, p. 349-361.
[869] D'après Henri de Theil, « Une visite à l'Hôpital Psychiatrique de Blida-Joinville », *L'Afrique du Nord illustrée*, 14 décembre 1935, p. 4-5.

est imaginé comme une véritable ville, comptant une mosquée, une chapelle, des bâtis agricoles et d'autres de services, des habitations pour le personnel, un cinéma, une boulangerie, une boucherie ou encore une blanchisserie. Quant aux commodités, elles permettent notamment à l'établissement – chose rare pour l'époque et dont ne bénéficie pas encore l'hôpital de Saint-Alban, par exemple – d'être relié au réseau électrique parce qu'« On ne pouvait pas admettre que les bâtiments de malades fussent privés de lumière, même pendant une très courte panne de secteur[870] ». Pour autant, malgré cette commisération apparente, le journaliste Léonec Barn soutient en 1920 que le seul intérêt de l'hôpital psychiatrique de Blida (HPB) est économique, imaginé pour tirer profit du souhait qu'ont les familles de se « débarrasser » de leurs proches dans un tel état de « déchéance[871] ».

L'objectif est aussi d'y expérimenter les préceptes de l'École psychiatrique d'Alger, fondée en 1933 par le médecin français Antoine Porot, (1876-1965), moteur essentiel de la création de l'hôpital psychiatrique de Blida. Un premier projet de 1923 décide de la création de plusieurs pavillons mais les travaux apparaissent compliqués pour des raisons financières puis, en 1931, on observe un regain d'efforts, alors que la France s'apprête à « célébrer » le centenaire de la présence de Porot en Algérie. Nourri par la pensée coloniale, convaincu, comme l'Italien Lombroso, que la morphologie de l'individu est liée à un éventuel comportement déviant, le docteur Porot s'engage dans le projet dès 1929, et voit dans l'HPB le laboratoire potentiel des théories raciales développées dans ses recherches. La psychiatrie s'organise en Algérie comme la justification nécessaire de la présence française sur place, et selon un modèle militaire que rappelle le professeur Farid Kacha, interrogé en 2009 par *Le Soir d'Algérie*. Trois échelons la caractérisent, celui de la psychiatrie universitaire, consacrée aux affections aiguës, celui de la psychiatrie hospitalière – Blida est notamment spécialisé dans le traitement des pathologies chroniques à partir de 1937 – et le troisième renvoie à « l'hospice psychiatrique », pour les patients « démentifiés[872] », c'est-à-dire devenus déments et intraitables. À Blida, les expérimentations de Porot et de ses confrères confinent à la barbarie, les séances d'insulinothérapie, de sismothérapie, voire les lobotomies et autres « techniques psychochirurgicales » sont quotidiennes. Les malades algériens en sont les premières victimes, alors que les Européens sont traités différemment, l'objectif étant de soigner les patients

[870] MM. Garnier et Vasselon, « L'Hôpital Psychiatrique de Blida-Joinville », s.d. Reproduit dans « Hôpital Psychiatrique de Blida-Joinville » [En ligne], *BLIDA NOSTALGIE*, s.d.
[871] Léonec Barn, « À propos d'un asile d'aliénés », *L'Afrique du Nord illustrée,* 19 juin 1920, p. 2
[872] Mohamed Chafik Mesbah, « Psychiatrie, santé mentale et société en Algérie. Entretien avec Farid Kacha, chef du service hospitalo-universitaire de psychiatrie de Cheraga », *Le Soir d'Algérie*, 23 mai 2009, p. 7-9.

colonisés autant que d'asseoir les théories de l'École d'Alger, assurant par exemple la « puérilité mentale[873] » des « indigènes ».

Toutefois l'arrivée de Fanon comme médecin-chef coïncide avec la disparition de ces pratiques, alors qu'il tente d'introduire l'essentiel des outils développés depuis la Lozère, à de rares exceptions comme l'abandon de la blouse qui semble maintenue en place [Doc. 92]. Ses missions – il rejoint deux services radicalement opposés, celui de femmes européennes (cent soixante-cinq patientes) *et* celui des hommes musulmans (deux cent vingt patients) – lui permettent d'embrasser d'un seul regard la variété des cas traités et des changements nécessaires. Il lui faut cependant composer avec des tensions sociales d'autant plus importantes à ses yeux qu'à la même époque, sa conscience politique est en plein essor, nourrie de l'exceptionnelle réunion de communistes, de Résistants, d'agriculteurs[874] et des leçons de Jean Oury ou de Jacques Lacan dans l'établissement qu'il vient de fréquenter pendant plusieurs mois en France. Dès son arrivée à Blida, il constate que les équipements sont satisfaisants mais que la structure n'est pas du tout adaptée, le seul hôpital psychiatrique d'Algérie étant victime d'une surpopulation critique depuis son ouverture. Entre 1938 et 1937, par exemple, le nombre de patients passe de sept cent vingt-trois malades à mille cinq cent vingt-six, soit plus du double. À cela s'ajoute donc un contexte social tendu depuis la fin des années 1940 et les demandes répétées des syndicats en faveur d'un reclassement du personnel, de la parité de traitement avec les agents métropolitains et de la titularisation des journaliers, qui représentent alors vingt pourcents des effectifs totaux. Avec les deux cent soixante-huit accidents recensés rien que pour l'année 1950, les conditions de travail conduisent à une grève massive et à l'interruption des soins jusqu'à ce que la direction cède, en partie puisqu'elle sanctionne aussi les meneurs et accroît la défiance des employés à son égard[875].

Fanon renoue donc avec les convictions qui ont déjà conduit à son licenciement de Pontorson mais parvient à défendre la cause des personnels, autant pour la reconnaissance de leur travail que pour le bon fonctionnement de l'hôpital. Sur la base notable d'une « communauté thérapeutique » inspirée de la « socialthérapie » saint-albanaise, dans laquelle chacun a sa place, il organise aussi un programme de formation d'une durée de deux ans, qui doit encore asseoir leur professionnalisation et leur participation active à la vie des lieux. Dans

[873] *Ibid*., p. 9.
[874] La conviction qu'a Fanon de l'importance du monde paysan, moteur du changement politique serait d'ailleurs l'héritage supplémentaire de son expérience de Saint-Alban et de la Martinique : Tosquelles, 2001, p. 174.
[875] Ces évènements ont notamment été étudiés par Paul Marquis : « Frantz Fanon et le personnel soignant à l'hôpital psychiatrique de Blida-Joinville » [En ligne], *Le carnet des Glycines*, 16 février 2015.

cette démarche, son interne Jack Azoulay (1927-2011) se révèle d'une importance capitale, convaincu lui aussi que « la guérison du malade dépend avant tout de l'attitude du personnel[876]. » Tous deux travaillent ainsi à la transposition des leçons reçues en France métropolitaine et développent de concert l'ergothérapie, une commission des fêtes, ainsi qu'un journal hebdomadaire interne, sobrement intitulé *Notre Journal*. On imagine ce dernier inspiré du *Trait d'union*, mais des documents attestent aussi de l'intérêt que Fanon manifeste pour *L'Espoir*, publié à l'hôpital de Colson par le docteur Despinoy et ses équipes[877]. L'écriture, pour le médecin de Blida, revêt de toute manière un rôle majeur, ainsi que Despinoy le reconnaît lui-même : « Pour Fanon, écrire, publier, c'était quelque chose de vital, d'urgent[878]. »

De même, Fanon peut compter avec l'aide d'un autre médecin d'importance capitale dans l'histoire de Blida, Jean Dequeker. Directeur de l'établissement et le fondateur du cinéclub de la ville[879], c'est aussi lui qui accompagnait le docteur Ferdière dans le traitement d'Antonin Artaud à Rodez[880]. On le retrouve encore à l'asile de Braqueville à Toulouse, aux côtés de Guillaume Pujolle, patient et artiste collectionné par Jean Dubuffet et auquel il consacre sa thèse de médecine, *Monographie d'un psychopathe dessinateur ; étude de son style*[881]. À Blida, s'il collabore avec Fanon à la rédaction d'un article sur les « Aspects actuels de l'assistance mentale en Algérie[882] », on peine à tout à fait saisir sa position vis-à-vis de la situation coloniale, alors qu'il n'hésite pas à ce titre à renvoyer dans les camps d'internement les patients qu'il reçoit

[876] Jack Azoulay, *Contribution à l'étude de la socialthérapie dans un service d'aliénés musulmans*, thèse de Doctorat, Médecine, Université d'Alger, 1954, p. 17.
[877] Frantz Fanon, Lettre à Maurice Despinoy, 26 mars 1954, Fonds Fanon, FNN 2.5, Institut mémoire de l'édition contemporaine, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe. Cité dans Fanon, 2018, p. 362-365.
[878] Tosquellas, 2007, p. 111.
[879] Un article du *Tell*, du 25 octobre 1952, annonce « la réouverture du Ciné-Club » pour la saison 1952-1953, sous la présidence du docteur Dequeker.
[880] Interne à Rodez au moment de l'internement d'Artaud dans les services de Ferdière, Dequeker entretient une correspondance fournie avec l'artiste. Le 2 octobre 1946, le jeune psychiatre reçoit ainsi un texte, « Vers une xylophonie de l'obscène sur la conscience en agonie », d'Artaud rentré à Paris. Au titre de leur relation épistolaire, Dequeker fait aussi partie des contributeurs au numéro spécial de la revue *La Tour de feu* consacré à Antonin Artaud, en 1959 (n° 63-64). Voir Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Artaud en revues*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 70 et 88.
[881] Jean Dequeker, *Monographie d'un psychopathe dessinateur ; étude de son style*, thèse de Doctorat, Médecine, Université de Toulouse, 1948. Plus récemment, Blandine Ponet a consacré un ouvrage à Pujolle : *Guillaume Pujolle – La peinture, un lieu d'être*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2023.
[882] Jean Dequeker, Frantz Fanon, Raymond Lacaton, *et al.*, « Aspects actuels de l'assistance mentale en Algérie », *L'Information psychiatrique*, vol. 31, n°1, janvier 1955, p. 11-18.

après les avoir soignés. En octobre 1961, sur son avis[883], le patient Benkada B. est ainsi renvoyé au camp Paul-Cazelles, que d'aucuns ont comparé aux camps nazis[884].

Dans sa propre thèse, Jack Azoulay, lui, propose en 1954 une *Contribution à l'étude de la socialthérapie dans un service d'aliénés musulmans*. Il y aborde les résultats des expériences menées avec Fanon, et les obstacles auxquels ils se sont confrontés. Certaines de leurs initiatives se mettent effectivement en place sans difficulté particulière comme l'abolition, dans son propre service, du port obligatoire de la blouse ou la séparation des aliénés et des infirmiers. D'autres en revanche semblent plus efficaces en France où les enseignements tirés de l'aventure saint-albanaise s'appliquent dans un contexte culturel plus adapté. Ainsi, à Blida, les internées européennes dont il a la charge sont plus réceptives aux changements impulsés que les Algériens de son autre service.

La transposition se heurte en fait aux différences culturelles qui empêchent par exemple la mixité des activités, ou désintéressent les hommes du Club. En Algérie, la vie sociale tourne plutôt autour du café maure que du bar – l'islam prohibant au demeurant la consommation d'alcool. De même, la barrière de la langue accentue le sentiment d'inégalité entre les Européens et les Algériens, alors des infirmiers arabophones sont employés. Les spectacles habituels, enfin, font la part belle aux conteurs itinérants, figures traditionnelles de la culture maghrébine, ou aux concerts de musique kabyle – on parle même de la venue du célèbre chanteur Abderrahmane Aziz (1920-1992)[885] – et des tournois de football ou des séances de jardinage sont aussi organisés. En 2018, l'artiste Mohamed Bourouissa (né en 1978) revient sur cet épisode avec l'installation *Le murmure des fantômes* [Doc. 93]. Réunissant une expérience de jardin communautaire et un film documentant l'évolution du projet, l'œuvre présente la rencontre de l'artiste avec un ancien patient de Fanon à Blida, Bourlem Mohamed, qui explique avoir développé une approche personnelle de l'ergothérapie en donnant au jardin qu'il cultive dans l'hôpital une structure identique à celle de son espace mental. Au fil des échanges avec celui-ci, Mohamed Bourouissa construit autour de sa conception de la botanique, de l'architecture et de la thérapie, un jardin réalisé avec la communauté locale, des jardiniers et des artistes. Le jardin devient alors « un espace de résilience », du nom de ce concept commun

[883] D'après un « certificat médical de situation » du 30 novembre 1961, conservé dans le dossier médical de Benkada B. (Archives de l'hôpital psychiatrique de Blida, DM 1961). Cité dans Paul Marquis, « Du camp à l'asile : Les hospitalisations psychiatriques d'internés et de détenus politiques pendant la guerre d'indépendance algérienne », *L'Année du Maghreb*, vol. 20, 2019, p. 179-194.
[884] Susan Slyomovics, « Des lieux pour un ''non-lieu'' : Le camp algérien Paul-Cazelles et Hocine Kahouadji, militant FLN », *L'Année du Maghreb*, vol. 20, 2019, p. 139-158.
[885] Mesbah, 2009, p. 9.

à la psychologie, à l'écologie et aux sciences naturelles[886], pour celui qui raconte face à la caméra les tortures subies pendant la guerre d'indépendance et le traumatisme de l'Algérie coloniale. Au jardinage et aux autres activités, il faut enfin ajouter l'organisation de certaines séances de psychothérapie de groupe sous la forme de services religieux, Fanon se montrant convaincu de l'importance du muphti dans la cohésion de la communauté. Et bientôt, le succès de ces expériences résonne entre les murs de Blida où, « pour la première fois, on entendit dans l'hôpital des youyous[887] ».

D'après un infirmier de Saint-Alban que Azoulay cite sans le nommer, « Il ne s'agit pas de faire des gestes infirmiers, il s'agit de vivre et d'être parmi les malades, de participer à leur société naissante[888] ». L'interpénétration de la cité et de l'hôpital dans la psychothérapie institutionnelle, y compris lorsqu'elle est déplacée en contexte colonial, est manifeste et les difficultés rencontrées par Fanon sont aussi celles d'une discipline qui peine à reconnaître les spécificités culturelles du territoire qu'elle investit, et des populations qui y habitent. Lui-même, « magicien qui […] a transformé ces victimes d'une ''double peine'', fous et colonisés, en êtres humains[889] », ne verra pas la fin de la guerre, succombant à une leucémie en 1961, quelques mois avant l'indépendance. Son image reste toutefois associée aux considérables progrès effectués par la psychiatrie algérienne à l'aube de la guerre– et son influence perdure bien au-delà de la fin du conflit aboutissant à l'indépendance du pays, le 5 juillet 1962. Il est l'un des premiers contributeurs à une psychiatrie ouverte sur les différences culturelles et sociales qui devait, bientôt, ouvrir à des méthodes alternatives de soin. Il aura tenté de faire de ce lieu un lieu « autre », une de ces hétérotopies conceptualisées par Foucault[890], auxquelles ses patients eux-mêmes finissent par s'identifier.

En 2022, le Mucem consacre ainsi une exposition à un certain « René L[891]. », René Leichtnam en réalité, né en 1920 à Oran et interné pendant la plus grande partie de sa vie. D'abord à l'hôpital d'Orléansville, il est transféré à Blida où il est encore à l'arrivée de Fanon. Il quitte l'établissement en 1963 avec plus d'une centaine d'autres patients, transférés au moment de l'indépendance dans l'hôpital du Bon-Sauveur à Picauville, dans la Manche. Sans doute ses expériences successives ont-elles nourri son imaginaire et les dessins – maisons,

[886] D'après « The Whispering of Ghosts » [En ligne], *mohamedbourouissa.com*, s.d.
[887] Murard, 2008, p. 43.
[888] Murard, 2008, p. 33-36.
[889] Marguerite Dat, 2018, inédit. Cité dans « Instantanés de Frantz Fanon », *Revue A*, p. 34.
[890] Chap. I, A, 2, § « De l'intérêt des ''Mauvaises fréquentations'' », p. 73-79.
[891] « Histoire(s) de René L. Hétérotopies contrariées », 25 févr.-8 mai 2022, Mucem, Marseille.

stades, bateaux – auxquels il s'attelle à son arrivée à Picauville, dont près d'une cinquantaine d'entre eux, roulés, ont été récemment retrouvés par Philippe Artières [Doc. 94].

Psychiatrie et décolonisation

À Blida, l'erreur de Fanon est celle de beaucoup de psychiatres formés en Europe à leur arrivée dans les colonies où leurs propres acquis culturels entravent l'efficacité de leur pratique. Lucien Bonnafé en parle d'ailleurs dans des termes explicites, lorsqu'il rappelle

> « quelle méchante sottise fut l'exportation du modèle asilaire ''occidental'' à travers le monde. Il faut redire que *copier* ce modèle ''colonisateur'' était contre toute raison raisonnable, dans un mépris magistral pour l'idée de structures que les cultures locales pouvaient inspirer elles-mêmes, quant aux possibilités les mieux inscrites dans chaque culture d'organiser le plus humainement les rapports à la folie[892]. »

La ressemblance, pourtant, est frappante entre le traitement réservé à l'aliéné des établissements français et celui du colonisé. L'un et l'autre, étrangers en leur propre pays, essuient tantôt le mépris de leurs compatriotes, tantôt une forme de paternalisme condescendant de la part de médecins « civilisateurs ». Le terme même de colonie appartient à la définition d'un espace *autre*, d'un lieu tiers habité par un groupe d'individus qui, historiquement, s'installent sur une terre étrangère pour la cultiver, la « domestiquer » – et ce depuis l'Antiquité. Si dans l'Algérie de Fanon la colonie désigne le territoire envahi par le colonisateur, elle renvoie dans le champ de la psychiatrie à d'autres réalités, qui font de l'aliéné le « colonisateur » des lieux reculés où la vie en collectivité s'organise comme dans la colonie agricole du Villaret installée à Saint-Alban dès 1888 [Doc. 95]. Alternativement, l'aliéné est en même temps le colonisé, celui qu'on éloigne de la société, qu'on isole justement, et qu'on soumet à une autorité à laquelle il ne peut se soustraire. Elle devient l'un de ces espaces concentrationnaires évoqués au premier chapitre, et définis par Erving Goffman dans *Asiles*, comme les camps ou les hôpitaux justement, bien que d'un statut parfois plus ambivalent. Ainsi lorsque la colonie psychiatrique de Dun-sur-Auron est fondée dans les années 1970, elle désigne la réunion des patients dans un lieu particulier, qui reste toutefois ouvert sur le village qui l'accueille. Dans chacun de ces espaces, un même combat est à mener de front, où la psychiatrie doit passer d'une main à l'autre, de celle de l'oppresseur – du « civilisateur » – à celle de l'opprimé, ou de celui qui compte l'aider.

[892] Lucien Bonnafé, « Devant la réciprocité des intolérances », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 16, 2002, p. 144.

En 1954, la guerre d'indépendance algérienne met en tout cas au jour les véritables motivations des soi-disant « civilisateurs » de l'Afrique du Nord, opportunistes et mal intentionnés selon beaucoup de médecins plus humanistes, parmi lesquels Jean Oury qui « se moquait de ces drôles d'oiseaux [et] se demandait ce qu'ils allaient devenir, une fois privés de la guerre coloniale[893]. » Une différence sépare cependant la situation du patient français, interné, et celle du colonisé psychotique, qui relève de la présupposée supériorité du dominant sur le dominé, du colonisateur sur le colonisé – et de la profondeur à laquelle s'enracine cette conviction dans la pensée coloniale, jusqu'à imprégner durablement la manière dont les médecins occidentaux exercent. Le processus de dépersonnalisation du patient que la maladie provoque d'elle-même se trouve renforcé dans la confrontation du colonisé à une culture qui n'est pas la sienne. Tout, dans la formation des Européens, comme dans leur vie quotidienne – la même qu'ils imposent de force au colonisé – a été pensé *par* le Blanc, *pour* le Blanc. Jusqu'aux cours dispensés dans les écoles des colonies ou aux livres présentant le Blanc, éternel héros affrontant le Mal sous les traits du Noir, dès l'enfance le jeune colonisé est abreuvé de ce que Maurice Dide et Paul Guiraud (1882-1974) qualifient de « manichéisme délirant[894] » – « Bien-Mal, Beau-Laid, Blanc-Noir ».

Un tel apprentissage ne peut que nourrir les craintes les plus profondes de l'un envers l'autre, à l'image des névroses de cette « Mlle B… » internée à Sainte-Ylie, à Dôle, où chaque nuit des cauchemars la renvoient au centre d'un cercle de Noirs se rapprochant au rythme de tam-tams menaçants. Plusieurs séances d'analyse permettent de faire le lien entre la musique oppressante et l'habitude que son père, « ancien de la Coloniale », a d'écouter chaque soir de la « musique nègre », mais Fanon ne peut que reconnaître que s'il est « évident que cette aliénation [en] est la conséquence, [elle a été] favorisée par des circonstances déterminées[895] », en d'autres termes la méfiance perpétuellement entretenue de l'étranger, du « sauvage ». À l'opposé, Fanon rappelle de même que le jeune Noir – victime de « l'imposition culturelle[896] » – finit lui aussi par adopter « subjectivement une attitude de Blanc » en n'arrivant plus à concevoir d'être lui-même à la fois Noir et irréprochable, à force de s'entendre dire que le Noir est l'image de l'immoralité et du vice.

Aussi, le psychiatre martiniquais est-il l'un des premiers à faire l'expérience des spécificités culturelles du traitement psychiatrique, interdisant la reproduction à l'identique de

[893] Jean-Claude Pollack, « Oury avec Félix », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 3, n° 84, 2014, p. 72.
[894] D'après Maurice Dide, Paul Guiraud, *Psychiatrie du médecin praticien*, Paris, Masson, 1922, p. 164. Cité dans Fanon, 2015, p. 178.
[895] Fanon, 2015, p. 201.
[896] *Ibid.*, p. 185.

l'initiative menée à Saint-Alban. Il organise en réponse une pratique à même de mieux comprendre « la vision du monde de l'homme de couleur[897] » et les différences qui caractérisent l'un et l'autre cultures, d'autant plus manifestes dans la « déshumanisation totale » cultivée par le colonialisme. Le colon arrache au colonisé sa part d'humanité – et lorsque celui-ci est malade, il redouble son aliénation. Fanon affirme ainsi qu'en Algérie, les indigènes sont considérés au même titre que les moustiques ou la brousse, ils sont la nature à dompter[898]. Là où la psychothérapie institutionnelle répond à l'impératif absolu de réhumaniser les soins, il semble absurde « de vouloir coûte que coûte faire exister quelques valeurs alors que le non-droit, l'inégalité, le meurtre multi-quotidien de l'homme [sont] érigés en principes législatifs », ou encore de tâcher de « rendre l'individu moins étranger à son monde dans un monde organisant ''une déshumanisation systématique[899]'' ».

Quand bien même certains médecins lui reconnaissent une part d'humanité, ils ne le font qu'au prix d'une démonstration asseyant leur domination sur « l'autochtone ». Historiquement de nombreux travaux aspirent à en donner la preuve, chez René Laforgue (1894-1962) par exemple, membre fondateur de la Société psychanalytique de Paris et auteur d'articles affirmant l'existence d'une « mentalité arabe », ou chez le psychiatre militaire Owen Berkeley-Hill (1879-1944) démontrant la « fixation anale » des populations d'Inde – et par là leur supposé désir « de se soumettre à un maître, en l'occurrence le colonisateur[900]. » L'idée d'un tel complexe d'infériorité est à la base de toutes les recherches similaires et nourrit « l'un des traits les plus tragiques de la situation coloniale[901] ». Aussi, ce que certains appellent la « psychiatrie coloniale », d'autres la « psychiatrie exotique », semble-t-elle aspirer à « donner bonne conscience au colonisateur en proclamant l'infériorité intellectuelle des ''indigènes[902]'' ».

Engagée dans une sorte de « pervertissement » politique, elle est défendue par le docteur Porot, théoricien du « primitivisme[903] ». Ses recherches évolutionnistes établissent le primitivisme comme le stade inférieur des « indigènes » vis-à-vis des Européens et, en ce sens, n'est pas complètement étranger au primitivisme artistique, notamment étudié par Philippe

[897] *Ibid.*, p. 139.
[898] Frantz Fanon, « Guerre coloniale et troubles mentaux », dans *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, « Poche », 2002 (1961), p. 242.
[899] Frantz Fanon, « Lettre au Ministre Résident » (1956), dans *Œuvres,* Paris, La Découverte, 2011, p. 734-735. Cité dans Guillaume Sibertin-Blanc, « Décolonisation du sujet et résistance du symptôme. Clinique et politique dans *Les Damnés de la terre* », dans *Cahiers philosophiques*, vol. 3, n° 138, 2014, p. 50.
[900] Benjamin Lévy, « Colonial, décolonial, postcolonial, psychanalyse » [En ligne], *AOC*, 26 janvier 2021.
[901] Frantz Fanon, *L'an V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, « Poche », 2011 (1959), p. 109.
[902] Lévy, 2021.
[903] En 1918, dans le 9ème numéro des *Annales médico-psychologiques*, Porot publie notamment des « Notes de psychiatrie musulmane » présentant la « masse indigène » comme un « bloc informe de primitifs profondément ignorants et crédules ».

Dagen[904]. De longue date, la hiérarchie des arts a placé au bas de l'échelle les productions extra-occidentales jusqu'à l'émergence de plusieurs courants de pensée qui, au long du siècle précédent, leur ont redonné toute leur importance. L'art brut de Jean Dubuffet revendiquant lui-même son intérêt pour l'art des « sauvages » y contribue, et plus tardivement, l'exposition « Primitivism » au MoMA remet en lumière l'influence considérable de ces productions à travers l'histoire de l'art moderne et contemporain[905].

Du reste, entre les mains de Porot et de ses pairs partageant son point de vue, la psychiatrie coloniale devient un véritable outil de propagande, une « grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques[906] » métropolitains qui remplit les asiles les plus déshérités des malades colonisés, à l'instar de Saint-Alban où le docteur Dubuisson déplore dès 1914 l'envoi régulier des « fous d'Afrique[907] » quand, presque un siècle plus tard, Bonnafé se remémore la présence de pas moins de cent dix patients musulmans internés dans l'hôpital isolé de Leyme, dans le Lot[908]. Sur place, dans les colonies, cette même psychiatrie devient « arme de guerre[909] », outil de torture psychologique ou moyen de réduire au silence l'Ennemi dompté. Dans l'Espagne de Franco, les médecins qui entourent le dictateur s'évertuent déjà à prouver l'existence d'un « gène rouge » expliquant l'infériorité intellectuelle des communistes. En Algérie, et parce que le médecin européen « collabore activement avec les forces coloniales dans ce qu'elles ont de plus épouvantable et de plus dégradant[910] », certains cas documentés relatent également comment les psychiatres d'Alger administrent des séances d'électrochocs à des prisonniers, les « préparant » par « une certaine confusion, un relâchement des résistances, une disparition des défenses de la personne[911] » à être interrogés dès leur réveil.

De telles pratiques ne sont pas sans infliger de considérables dommages à la confiance que le malade est censé accorder à son médecin. Au-delà des simples différences culturelles, qui voient par exemple le médecin bénéficier d'une place moindre dans les sociétés extra-occidentales, le cadre posé par Fanon d'une opposition essentielle du Blanc et du Noir manifeste nécessairement un rapport de force qui complique le bon développement de soins psychiatriques adaptés. Il instaure en l'occurrence une méfiance néfaste, qui rend impossible la

[904] Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.
[905] « ''Primitivism'' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern », 27 sept. 1984-15 janv. 1985, Museum of Modern Art, New York.
[906] Frantz Fanon, « Guerre coloniale et troubles mentaux », dans Fanon, 2002, p. 239.
[907] Cité dans Savine Faupin, « Livres d'images », dans *L'Invention du lieu...*, 2014, p. 19.
[908] Lucien Bonnafé, « Résistances à l'obscurantisme colonialiste », *Raison présente*, n° 120, 4e trimestre 1996, p. 18.
[909] Alice Bullard, « The critical impact of Frantz Fanon and Henri Collomb: race, gender, and personnality testing of North and West Africans », *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 41, n° 3, été 2005, p. 237.
[910] Frantz Fanon, *L'an V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, « Poche », 2011 (1959), p. 125.
[911] *Ibid.*, p. 127.

collaboration du soigné avec son soignant, dont la tâche devient quasi impossible. Il faut d'abord reconnaître que « les statistiques sur les réalisations sanitaires ne sont pas interprétées par l'autochtone comme amélioration dans la lutte contre la maladie, en général, mais comme une nouvelle preuve de la prise en main du pays par l'occupant[912]. » Dans ces circonstances, l'entente du médecin et du patient s'avère logiquement difficile, et d'ailleurs la littérature comme le cinéma n'aideraient pas à améliorer la situation, multipliant les intrigues dans lesquelles le prisonnier blessé se retrouve malmené – voire pis – par le médecin qui le traite, et qui font l'objet d'une « véritable exploitation commerciale[913] ». L'accès à ces divertissements est certes loin d'être garanti pour les peuples colonisés, il n'empêche qu'ils reflètent une réalité qui se passe de représentation à l'écran ou sur le papier. Le manque cruel de confiance du malade envers son soignant rend impossible la consultation, alors que l'examen clinique ne peut suffire à poser un diagnostic complet et, pis encore, qu'il redouble la confrontation qui oppose le soigné à un « homme total […] à la fois technicien et colonisateur[914] ».

Autant l'impossible collecte de données fiables, en raison de cette méfiance réciproque, que la pratique colonialiste de la psychiatrie, œuvrent donc à une lecture erronée de la maladie en « situation coloniale ». Celle-là, définie par Octave Mannoni (1899-1989) en 1997 comme se créant

> « instantanément toutes les fois qu'un Blanc, même isolé, apparaît au sein d'une tribu, pour que le Blanc y passe pour riche, puissant, ou simplement, invulnérable aux forces magiques locales, et pour peu qu'il ait, fût-ce au plus secret de lui-même, et confusément, le sentiment de la supériorité qui en résulte pour lui[915] »,

nous permet d'introduire l'auteur de la *Psychologie de colonisation*[916]. Enseignant pendant dix-huit ans à Madagascar et effectuant à la demande du gouverneur de l'île plusieurs missions d'ethnographie, Mannoni est une figure controversée de la décolonisation, bien qu'il ait rapidement identifié la nature pathologique de la situation coloniale à Madagascar. Si Aimé Césaire le compare « aux pires psychiatres coloniaux[917] », c'est en raison de ses recherches

[912] *Ibid.*, p. 109-110.
[913] *Ibid.*, p. 111.
[914] *Ibid.*, p. 115.
[915] Octave Mannoni, *Le racisme revisité*, Paris, Denoël, 1997, p. 49. Cité dans Laurent Combres, « Critique et discours sur le colonialisme : Fanon vs Mannoni », *Association Recherches en psychanalyse*, vol. 2, n° 22, 2016, p. 210.
[916] Octave Mannoni, *La psychologie de la colonisation*, Paris, Seuil, « Esprit : Frontière ouverte », 1950.
[917] Lévy, 2021.

présentant la prétendue existence d'un « germe du complexe d'infériorité chez le Malgache[918] ». En exposant une telle affirmation, Mannoni se fait le défenseur d'une organogénèse de la folie qui constitue le cœur-même de la psychiatrie coloniale et affirme, en d'autres termes, que la folie serait constitutionnelle du colonisé prédisposé à la maladie mentale et, par-là même, à l'infériorité et à la soumission. Ce constitutionnalisme trouve écho dans une dualité que ses travaux laissent apparaître de manière récurrente, entre le dominant et le dominé ou, de manière plus imagée, entre les personnages de William Shakespeare que sont Caliban, magicien colonisateur, et Prospéro, indigène colonisé[919].

Fanon se penche plus volontiers sur les mécanismes sociaux de la maladie mentale[920], ce qui lui permet d'ouvrir la voie à une nouvelle recherche de ses origines, ancrée dans le cadre social et culturel de l'individu. À la manière dont François Tosquelles prône une psychiatrie « située », dans le sillage de l'essentielle prise en compte de l'environnement du soin *et* de la maladie, la première des positions à prendre doit être celle du patient, colonisé confronté à la destruction du monde qui était le sien. À plus forte raison, c'est la guerre d'indépendance qui déclenche aussi bien « le processus de désaliénation du peuple[921] » que la multiplication des traumatismes. La guerre coloniale, « authentique génocide [qui] bouleverse et casse le monde[922] », est le déclencheur d'une série de troubles qui en appellent à la même expérience de la fin du monde conceptualisée depuis Saint-Alban et qui expriment tout à la fois une tentative de reconstruction, par la mise à sac de l'ordre établi par la colonisation. Aussi la décolonisation est-elle « un programme de désordre absolu[923] » qui résonne, à n'en pas douter, avec les affinités anarchistes des médecins saint-albanais, et elle est aussi l'appel à penser la politique de la folie « à partir de la folie politique[924] ». La violence du choc induit par la décolonisation doit être étudiée, affirme Fanon,

> « en termes de dissolution de la personnalité d'un peuple, désormais réifiée en objet d'exploitation et d'étude, et d'autant plus figée que le système colonial impose une

[918] Combres, 2016, p. 209.
[919] Caliban et Prospero sont deux personnages de *La Tempête*, une pièce écrite par William Shakespeare vers 1610-1611. Prospero en est le protagoniste qui, exilé sur une île méditerranéenne, contrôlant les esprits et les éléments naturels, s'entoure là-bas de deux disciples : le génie Ariel et le monstrueux Caliban, dont il fait son esclave.
[920] Combres, 2016, p. 213.
[921] Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 119.
[922] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (1961), dans *Œuvres,* Paris, La Découverte, 2011, p. 627. Cité dans Sibertin-Blanc, 2014, p. 55.
[923] Fanon, 2011, p. 451.
[924] Fassin, « Guerre et amok », dans Guerra, Masó, 2021, p. 85.

compartimentation spatiale et sociale similaire à l'internement des asiles traditionnels, engendrant ou exacerbant le même type de pathologies[925]. »

Loin d'un prétendu « syndrome nord-africain » que Fanon définit en 1952, plutôt parallèle à « l'expérience vécue du Noir[926] », l'effondrement de tous les repères habituels du colonisé au moment de la guerre est une source essentielle de compréhension de l'apparition des premiers symptômes. Elle l'est d'autant plus que si la transculturalité constitue le premier obstacle à la thérapie en contexte colonial, et que « l'inventaire du réel » se pose bel et bien comme « unique recours[927] », ce dernier est rendu particulièrement difficile par l'effondrement de cette même réalité pour le patient. Celle-là est enfouie sous les décombres de *sa* fin du monde mais succombe aussi à la guerre qui fait rage. Il est de fait d'autant plus important que le malade laisse le médecin y accéder, malgré la méfiance qu'il éprouve à son égard et sa propre incapacité à comprendre la réalité qui l'entoure. L'accès du psychiatre à cette conscience est pourtant nécessaire puisque le soin ne peut intervenir que dans l'échange – un simple examen clinique serait stérile –, bien que tous les espoirs ne peuvent pas pour autant y être placés, Mannoni défendant notamment que la psychologie « n'apporte aucun remède au réel[928] », seulement des éléments de lecture.

De là l'affirmation de psychoses réactionnelles comme conséquence de l'expérience vécue des affres de la guerre, la torture, le viol ou le meurtre. Il y aurait donc plutôt une « psychogénèse » de la folie, provoquée par d'importants traumatismes et combinée à une sorte de « sociogénèse », qui relèverait plutôt de ce que Fanon appelle une « pathologie d'atmosphère[929] ». L'ambiance délétère qui accompagne les combats et les crimes de guerre coïncide avec une atmosphère pour le moins oppressante, abordée par l'auteur des *Damnés de la terre* dans le chapitre « Guerre coloniale et troubles mentaux ». Les psychoses réactionnelles sont provoquées par des faits palpables, observables, quand les troubles issus de la psychogénèse ont quelque chose d'insidieux, propre à une ambiance et, en l'occurrence « à l'atmosphère générale de la guerre d'indépendance[930] », notamment chez les Algériens passés par les camps de concentration.

[925] Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021, p. 123.
[926] Frantz Fanon, « L'expérience vécue du Noir », *Esprit*, vol. 5, n° 179, mai 1951, p. 657-659.
[927] Fanon, 2015, p. 148.
[928] Lévy, 2021.
[929] Frantz Fanon, « Guerre coloniale et troubles mentaux », dans Fanon, 2002, p. 279.
[930] *Ibid.*, p. 242.

Tout, finalement, converge vers la nécessaire remise en question d'une psychiatrie pratiquée sans lien direct avec la réalité des victimes directes de la guerre et de la colonisation. Aussi dévastatrices l'une que l'autre pour l'identité des colonisés, c'est leur désaliénation qui permet, seule, d'envisager la reconquête de leur humanité avec l'aide de psychiatres impartiaux. Cette humanité ne peut d'ailleurs se comprendre sans l'acception des différences de chacun, là où l'universalisme tendrait pour Mannoni à « une résistance à [leur] reconnaissance qui [aurait] permis une rencontre[931]. » Puisque cette prise en compte rejoint la reconnaissance de l'autre dans ses spécificités, on la retrouve à la croisée de deux disciplines, dont on doit la réunion à un certain Henri Collomb, inventeur de l'ethnopsychiatrie. Contre la négation du colonisé comme être humain, contre celle de « ses valeurs, sa culture, ses techniques[932] », elle est

> « la façon dont sociétés et cultures se défendent contre la folie, réduisent ou creusent l'écart entre le fou et le non fou. L'ethnopsychiatrie devient à la fois un mode de compréhension des maladies mentales et une pratique pour guérir les malades, compréhension et pratique propres à chaque culture ou société[933] ».

Collomb, installé à l'hôpital Fann de Dakar à partir de 1958, considère l'asile psychiatrique comme le modèle qui, pendant la période coloniale, « au moins répondait à la demande du colonisateur[934] » par sa capacité concentrationnaire, simplifiant le contrôle sur les populations internées. Convaincu du besoin de redonner du sens à une psychiatrie « neutre » et d'engager la transformation de ses outils, les adapter, Collomb a notamment contribué avec Frantz Fanon, au développement d'un test créé en 1938 par des psychologues de Harvard – le T.A.T.[935] –

[931] Lévy, 2021.
[932] Stéphane Boussat, Michel Boussat, « À propos de Henri Collomb (1913-1979) : de la psychiatrie coloniale à une psychiatrie sans frontières », *La Pensée sauvage*, vol. 3, n° 3, 2002, p. 410.
[933] Henri Collomb, dans un entretien de 1979, non publié. Cité dans Boussat, Boussat, 2002, p. 415.
[934] Henri Collomb, « Histoire de la psychiatrie en Afrique noire francophone », *Psychopathologie africaine*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 87-117. Cité dans Boussat, Boussat, 2002, p. 413.
[935] « Thematic Apperception Test » : proche du test de Rorschach, le TAT a été développé en 1938 par des psychologues de l'Université de Harvard (États-Unis), où le docteur Henry A. Murray et ses équipes proposent à leurs patients d'interpréter une série de planches de dessins, afin de les pousser à s'identifier eux-mêmes aux scènes et d'ouvrir, ainsi, la porte à la traduction de leurs propres relations au réel, à leur projection dans les récits dévoilés. Une attention particulière est portée à la réalisation des images, de manière à ce qu'un plus grand nombre possible de patients puissent y être réceptifs : il faut éviter le moindre biais culturel, veiller à une forme d'universalisme qui reflèterait la représentativité attendue de chaque sujet qui est exposé. La question de la part d'hommes et de femmes est également centrale, celle de l'âge aussi : puisque l'outil a été transposé par la suite à des cas d'études transculturelles, il a fallu progressivement le faire évoluer. La première série d'images représente par exemple exclusivement des individus de type caucasien, pour l'essentiel empruntés aux travaux d'artistes occidentaux, dont Frederic Taubes (1900-1981), Anatol Shulkin (1899-1961), Leon Kroll (1884-1974), etc., et les situations figurées ont été peu à peu simplifiées, de manière à accentuer leur ambiguïté et à forcer l'interprétation. Différentes versions, enfin, ont vu le jour, adaptées aux populations interrogées : pour les Indiens Navajo et Hopi (William

capable de démontrer l'existence d'une « forme de résistance à l'impérialisme culturel à la fin de l'ère coloniale[936] ».

En 1956[937], tous deux présentent les résultats obtenus, l'un dans ce qui est encore le Congo belge, l'autre en Afrique du Nord, mais reconnaissent en même les limites d'un test, encore une fois, conçu par des Blancs et surtout trop ancré dans le contexte social et historique de sa création. En particulier, les images soumises à l'interprétation des patients reproduisent souvent des figures humaines que la religion musulmane interdit quand, parallèlement, l'interprétation elle-même pose problème puisque l'islam prohibe le mensonge. Collomb, au Congo, adopte toutefois ce qui semble être une première tentative – timide – d'adapter concrètement l'outil à la population concernée, le « Congo T.A.T. ». Présenté en 1954 par André Ombredane[938], il comporte dix-sept planches, certaines dessinées par le Belge Jean Duboscq (né en 1928), lauréat du Prix de la Jeune Peinture Belge en 1950, ex-aequo avec le peintre Georges Collignon (1923-2002) et Pierre Alechinsky (né en 1927), d'autres issues « de la série classique pour Blancs de Murray[939] [Doc. 96]. Collomb qualifie le style de Duboscq d'« inspiré par l'art africain[940] », mais il semblerait plutôt qu'il reprenne les codes caricaturaux de la représentation du Noir. La planche n° 4, par exemple, présente deux femmes africaines de profil aux traits caricaturaux, le menton proéminent et la poitrine nue. D'autres mettent en scène des hommes filiformes, les poignets couverts de bracelets et des visages toujours nettement marqués par un nez large et une mâchoire imposante. La planche n° 13 illustre deux esclaves noirs, de dos et vêtus d'un simple short, surveillés par un Blanc en tenue de colon, et la n°3 est plus symbolique, où l'on voit une main aux doigts recroquevillés, comme des serres, surgir d'un enchevêtrement de traits évoquant aussi bien des aiguilles que des débris quelconques, le tout baigné d'une violence toujours sourde.

Ces images, en outre, ont considérablement nourri les prospections de l'artiste Vincent Meessen (né en 1971), dont le résultat a été présenté en 2015 dans l'exposition « Patterns for

Earl Henry, 1947), pour les Zulu (Sidney Gilmore McKenzie Lee, 1953) ou encore les Swazis et les Bantous (Edward Sherwood, 1957).

[936] Bullard, 2005, p. 225.

[937] À l'occasion de la LIV[e] session du Congrès des Médecins Aliénistes et Neurologistes de France et des Pays de Langue Française, organisée à Bordeaux du 30 août au 4 septembre, Fanon présente avec son collègue Charles Géronomi, une intervention intitulée « Le T.A.T. chez les femmes musulmanes. Sociologie de la perception et de l'imagination ». Collomb prend pour sa part la parole avec Louis Planques et Jeanne Blanc-Garin autour du « Congo-T.A.T. chez les Noirs d'Afrique ».

[938] André Ombredane, *L'exploration de la mentalité des Noirs congolais au moyen d'une épreuve projective. Le Congo T.A.T.*, Bruxelles, Institut royal colonial belge, 1954.

[939] *Ibid.*, p. 243.

[940] Bullard, 2005, p. 238.

(Re)cognition[941] ». S'appuyant sur les expériences d'Ombredane et des films d'époque documentant l'utilisation du Congo T.A.T., la géométrie des motifs employés pour le test lui inspire une scénographie abstraite, sorte de labyrinthe expérienciel construit autour de structures modulaires comme autant de ponts élevés entre le modernisme artistique et l'histoire coloniale.

Le succès de ce test, que prouvent les nombreuses versions adaptées aux populations étudiés, témoigne aussi d'une volonté de professionnaliser la discipline, d'accompagner une « transition de la psychiatrie ''exotique'' vers la naissance de réseaux académiques transnationaux[942] », par la création d'outils propres. Quatre axes la définissent, identifiés en 1965 par le psychiatre canadien Henri Ellenberger (1905-1993) et exprimant le besoin de compléter les descriptions des ouvrages occidentaux sur la maladie mentale, par l'exemple d'une symptomatologie plus riche et variée, et de faire connaître « des formes rares ou extrêmes de troubles mentaux, telles qu'il n'en existe guère chez les peuples civilisés[943] ». Il s'agit également d'analyser le rôle des facteurs ethniques et culturels dans la genèse des troubles mentaux et de mieux comprendre, pour le psychiatre qui travaille dans une population radicalement différente de la sienne, le malade et les traitements à lui administrer. À même d'appréhender plus efficacement les « maladies mentales à spécificité culturelle[944] », l'ethnopsychiatre est ainsi mieux armé pour les soigner. Poussant ses recherches plus loin encore, Ellenberger aborde aussi dans son *Histoire de la psychiatrie dynamique* la généalogie de la psychothérapie, du côté des chamans, des exorcistes et des guérisseurs. La magie – et le rapport qu'entretiennent avec elle certaines populations – occupe une place importante dans la théorie d'Ellenberger, ouvert aux « doctrines médicales ou philosophiques du passé [qui] révèlent une perspicacité étonnante, une profonde intuition de certaines données psychologiques[945] ».

Outre leur appétence commune pour les cultures accordant une importance majeure à la magie, l'ésotérisme ou à l'occulte, André Breton signant *L'Art magique* en 1957[946] et Kurt Seligmann *Miroir de la magie*[947] en 1948, les surréalistes s'intéressent aussi aux populations

[941] « Vincent Meessen / Thela Tendu. Patterns for (Re)cognition », 13 févr.-25 mai 2015, Kunsthalle, Bâle.
[942] Emmanuel Dellile, « Présentation générale », dans Henri Ellenberger, *Ethno-psychiatrie*, Lyon, ENS Éditions, « Sociétés, Espaces, Temps », 2017 (1965), p. 12.
[943] Ellenberger, 2017, p. 121.
[944] *Ibid.*, p. 130.
[945] Henri Ellenberger, *À la découverte de l'inconscient : histoire de la psychiatrie dynamique*, Lyon, SIMEP, 1974, p. 114.
[946] André Breton, *L'Art magique*, Paris, Club français du livre, 1957.
[947] Kurt Seligmann, *Le Miroir de la magie. Histoire de la magie dans le monde occidental*, Paris, Fasquelle, 1956.

d'Afrique et à la question coloniale. À parcourir les prospectus édités par le groupe au moment de l'Exposition coloniale de 1931 [Doc. 97], on comprend toutefois qu'eux prennent la défense des colonies pillées par les Européens et qu'ils s'opposent farouchement au projet d'une France puissante et civilisatrice, coupable d'un véritable « brigandage colonial[948] ». Dans le « bilan[949] » qu'ils dressent de l'évènement, ils déplorent entre autres la perte des objets sacrés incendiés dans la nuit du 27 au 28 juin 1931 avec le pavillon des Indes Néerlandaises – artefacts arrachés par la violence aux populations qui les ont produits – et le massacre symbolique que représente cet incendie, dans la lignée de ceux perpétrés dans le sang dans les territoires occupés. Surtout, on se désole avec eux de la disparition d'objets aussi précieux qu'utiles aux artistes qui y trouvent l'inspiration, et aux anthropologues, aux sociologues, et pourquoi pas aux psychiatres, qui en font la clé de compréhension des cultures qui les ont produits.

Davantage, surréalisme et ethnopsychiatrie embrassent d'un même regard l'importance des croyances et des spécificités culturelles de chaque société. Lucien Bonnafé évoque volontiers le souvenir vivace de sa découverte des prospectus surréalistes, et sa conviction que « les records de méchante connerie dans l'histoire humaine, nazisme et Shoah, ne résultent pas d'une immaculée conception [mais] ont été engendrés par les concepteurs des expositions coloniales de Wembley en 1924 et de Vincennes en 1931[950] ». Il cite également l'initiative de Collomb faisant inscrire sur une stèle de l'hôpital de Dakar le dicton wolof « Tout homme est le gardien de son frère », comme l'engagement des surréalistes dans « la résistance à la proscription de l'engeance des fous », et desquels « L'amour des *fétiches d'Océanie et de Guinée* porteurs, selon notre cher Guillaume [Apollinaire], d'*obscures espérances*, portait loin[951]. » Du même Henri Collomb, Léopold Sédar Senghor dira d'ailleurs qu'il est « parti de la psychothérapie traditionnelle, telle qu'elle se pratique au Sénégal, au croisement de l'animisme et de l'islam, malgré et sous l'effet en même temps de ''trois siècles de présence française[952]'' », et le psychologue András Zempleni en parle, lui, comme d'un « amateur des ''poèmes fous d'Afrique[953]'' ».

---

[948] André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Louis Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy et Georges Malkine, « Ne visitez pas l'Exposition coloniale », mai 1931.

[949] Yves Tanguy, Georges Sadoul, Louis Aragon, André Breton, André Thirion, Maxime Alexandre, Paul Eluard, Pierre Unik, René Char, Benjamin Péret, René Crevel, Georges Malkine (et 12 signataires étrangers), « Premier bilan de l'Exposition Coloniale », 3 juillet 1931.

[950] Bonnafé, 2002, p. 141.

[951] Bonnafé, 1996, p. 20-21.

[952] Léopold Sédar Senghor, « Henri Collomb ou l'art de mourir aux préjugés », *Psychopathologie Africaine*, vol. XV, n° 2, 1979, p. 138-139. Cité dans Boussat, Boussat, 2002, p. 420.

[953] Paul Martino, « Henri Collomb : 1913-1979 », *Psychiatrie Française*, n° 2, 1989, p. 41-47. Cité dans Boussat, Boussat, 2002, p. 421.

Favorisées par la colonisation, démultipliées par la guerre d'indépendance et toujours présentes bien après la fin des combats, les « psychoses réactionnelles » ou les « pathologies d'atmosphère » ont progressivement remplacé dans les discours de la psychiatre coloniale la conviction d'une prédisposition du colonisé à la maladie mentale, la certitude d'un constitutionnalisme qui voudrait que la folie soit inscrite dans ses gènes. Il aura fallu les efforts conjoints de psychiatres humanistes comme Frantz Fanon ou Henri Collomb, d'intellectuels et d'artistes engagés en faveur de la cause Noire pour que le regard porte au-delà d'une potentielle organogénèse – d'une origine organique, génétique – de la maladie, et que les puissances colonisatrices finissent par admettre leur responsabilité dans l'explosion des cas de pathologie recensés en Algérie, notamment. Et il aura fallu les mêmes efforts pour que cette reconnaissance s'accompagne de celle de l'humanité des patients qui recouvrent progressivement une identité propre. De pair avec les ethnopsychiatres, les surréalistes renouent de leur côté avec la dimension magique des méthodes ancestrales de médecine et conjuguent à leur intérêt pour l'art non-occidental leur curiosité pour la folie, bientôt suivis par Jean Dubuffet.

Art brut, art colonial ?

La curiosité insatiable et les prospections constantes de Jean Dubuffet en font une sorte d'ethnographe, dont les méthodes sont avant tout celles d'un enquêteur de terrain, à la recherche des traces contemporaines de nouvelles formes d'expression plastique. Dans la lignée du « surréalisme ethnographique[954] », sa quête le conduit sur les pas d'une culture autre, afin de mieux « ridiculiser et détourner [l]es ordres » de son pendant occidental. Les campagnes photographiques qu'il entreprend à la fin des années 1940, puis reprend à son retour en Europe en 1963, témoignent en ce sens d'une rigueur scientifique dans la recherche, l'acquisition et le catalogage des œuvres qu'il intègre à sa Collection de l'Art Brut – mais pas seulement. Parmi les œuvres proprement « asilaires », des reproductions d'œuvres plus conventionnelles apparaissent, du moins « institutionnalisées » comme les dessins d'Antonin Artaud ou ailleurs les *Graffitis* de Brassaï. Leur présence trahit le désir d'inscrire l'Art Brut *par rapport* à l'art institutionnel, pour mieux l'en dissocier, tout en reconnaissant certaines similitudes, dans ses

[954] D'après James Clifford, « Du surréalisme ethnographique », *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, « Espaces de l'art », 1996, p. 121-152. Cité dans Baptiste Brun, « Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut » [En ligne], *Les Cahiers de l'École du Louvre*, vol. 1, 2012.

formes les plus libres. C'est que l'entreprise l'appelle à construire avec rigueur la définition même du genre « brut », littéraire autant que visuelle.

À l'origine de cette collecte initiée au sortir de la guerre, se situe sa traversée de la Suisse. À l'instar des marchands occidentaux qui dans les années 1960-1970 « sillonnent le continent [africain] et engrangent des quantités colossales d'objets[955] », il y débute ce qui deviendra l'immense collection cédée à Lausanne en 1971. C'est d'ailleurs au père Patrick O'Reilly (1900-1988), missionnaire et ethnographe rencontré en Suisse, qu'il doit en partie cet intérêt précoce pour les « productions moins conventionnelles, dessinées et peintes, réalisées dans des territoires colonisés par l'Europe[956] ». En 1945, O'Reilly lui fait découvrir ses travaux entrepris aux îles Salomon dix ans plus tôt et initie, sans doute, les « rapports étroits qu'entretient le peintre avec le monde de l'ethnographie[957] », mais aussi l'appétence pour ces dessins salomonais qui « par leur statut même – dessins de colonisés mais ne répondant en rien aux attentes des métropolitains –, remettent en question les hiérarchies tracées par la doxa moderniste qui se met alors en place[958] ». À la différence d'O'Reilly, Dubuffet part cependant à la recherche des « barbares en Europe[959] » qui habitent des lieux reculés, des espaces isolés au cœur même de la société occidentale. Aux marges d'une culture prétendument universelle, ces auteurs singuliers se présentent à lui à mesure qu'il multiplie les rencontres – comme celle, également capitale, d'Eugène Pittard (1867-1962), alors directeur du musée ethnographique de Genève. O'Reilly et Pittard lui ouvrent de concert les portes d'un univers à part, au sein duquel aliénés, prisonniers, enfants et « sauvages » européens conquièrent à part égale la curiosité du collectionneur qui le porte « aux franges de l'art populaire, […] à la croisée des études folkloriques et de l'ethnographie du monde colonial[960] ».

Sur sa route, Dubuffet se met dans les traces de cette humanité qui, selon Claude Lévi-Strauss, « devra réapprendre que toute création véritable implique une certaine surdité à l'appel d'autres valeurs, pouvant aller jusqu'à leur refus sinon même à leur négation[961] ». Le théoricien de l'art brut en sait quelque chose, pétri qu'il est de la conviction que les valeurs de la société occidentale et de la culture ne sauraient atteindre à cette vérité de la création. En 1949, dans

[955] Bertrand Tillier, « Éthique et politique de la restitution des biens culturels à l'Afrique : les enjeux d'une polémique. Entretien avec Maureen Murphy », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n° 48, 2019, p. 267.
[956] Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 286.
[957] *Ibid.*, p. 290.
[958] *Ibid.*, p. 298.
[959] D'après l'exposition « Jean Dubuffet. Un barbare en Europe », 24 avr.-2 sept. 2019, Mucem, Marseille.
[960] Brun, 2019, p. 303.
[961] Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 47-48. Cité dans Éric Michaud, « Sur la provenance ''ethnique'' des objets d'art », dans Évelyne Toussaint (dir.), *Postcolonial / Décolonial. La preuve par l'art*, Toulouse, PUM, « Tempus Artis. Essais », 2021, p. 125.

« l'art brut préféré aux arts culturels », il entend célébrer la surdité des « valeurs sauvages » qui refusent la civilisation de l'art, particulièrement en Europe où elles seraient « plus puissantes que celles des pays colonisés[962] ». Ses séjours en Algérie, « excursions coloniales [pour] se désintoxiquer [et] mieux régénérer ensuite un art européen qu'il jugeait déclinant[963] », lui servent à asseoir son propos et à préparer ce qu'il considère comme une « sorte de seconde conquête symbolique » de l'Afrique. C'est de l'autre côté de la Méditerranée qu'il entend puiser l'inspiration, tant dans sa pratique artistique que dans la conceptualisation d'un art qu'il juge a-culturel, et à ce titre-là, selon Christian Berst, se fourvoie « en édictant une critériologie fondée sur l'autodidaxie, voire l'exemption de culture[,] comme un relent lointain de la pensée coloniale sur *l'art nègre*, censément infantile et inculte[964] ».

Dubuffet appelle d'ailleurs à « retourner immédiatement la valeur des traits négatifs que la civilisation a conférés au colonisé[965] », mais s'attache paradoxalement peu à la question des violences coloniales et raciales. En réalité, il ne considère ces rapports qu'au prisme de l'art et chacun des trois séjours qu'il effectue en Algérie entre juin 1947 et février 1949 exerce sur sa pratique une influence notable. Il apprécie particulièrement l'oasis d'El Goléa (aujourd'hui El Menia, au centre du pays), qu'il représente dans *Arabe et palmiers* (1948) ou *Trois bédouins* (1948) [Doc. 98]. Surtout, il découvre là-bas le travail de Sidi Kouider Douda, receveur du bureau de poste local et, fasciné par ses dessins, en intègre plusieurs à son exposition de 1949 chez René Drouin, matérialisant un curieux parallèle entre ses artistes aliénés et Kouider Douda, dont la présence ne semblerait justifiée que par une supposée « primitivité » aux accents colonialistes.

Du pillage des asiles

Outre les similitudes qu'exploite Dubuffet entre la recherche ethnographique et la constitution de la Collection de l'Art Brut par le prisme de la création « malade », les médecins jouent un rôle évidemment essentiel dans une lecture de l'art psychiatrique au miroir de pratiques problématiques, souvent identifiables en contexte colonial [Doc. 99]. Certains réunissent leurs « récoltes » dans des albums, à l'instar de Maxime Dubuisson collant sur les pages des siens les dessins – originaux – d'Auguste Forestier et d'autres patients. D'autres consacrent leurs efforts à l'érection de musées plus ou moins intimistes comme « le musée de

[962] Michaud, « Sur la provenance ''ethnique'' des objets d'art », dans Toussaint, 2021, p. 131.
[963] *Ibid.*, p. 131.
[964] Christian Berst, « Penser l'art brut aujourd'hui », *Multitudes*, vol. 4, n° 69, 2017, p. 33-37.
[965] Michaud, « Sur la provenance ''ethnique'' des objets d'art », dans Toussaint, 2021, p. 131.

la folie du Docteur Marie », exhibant les objets saisis dans les cellules des patients comme de véritables trophées, dont des armes disposées en éventail et accrochées au mur de son local. À Albi, le docteur Pailhas rassemble plusieurs outils confectionnés par les internés du Bon Sauveur sur un plateau de bois, dont un crochet sur la partie supérieure laisse à penser qu'il était prévu de le suspendre au mur. Entre musée d'art populaire et musée colonial, ces espaces d'exposition illustrent le goût pour une mise en scène précise de la création de l'autre, à travers des codes hérités des accrochages ethnographiques. Ceux-là traduisent aussi une hiérarchisation des objets présentés, dont ceux exécutés par des auteurs « moindres » occupent le dernier rang : c'est tout le travail de l'art brut que d'exploiter, en conséquence, « d'autres voies que celles de l'exotisme », afin de valoriser les œuvres d'Afrique, d'Océanie ou des Amériques devenues « pendant ''primitif'' de l'art moderne[966] ». Et, avant même celles de leur présentation, les circonstances d'acquisition des œuvres sont aussi révélatrices du regard posé dessus.

Dans les musées d'art asilaire comme dans les musées coloniaux, ces productions paraissent en l'occurrence avoir été souvent dérobées de force à leurs auteurs, obtenues par la violence ou au terme d'un commerce peu scrupuleux, tirant profit de leur crédulité – ou de leur situation d'infériorité. Séduits par leur étrangeté, par la nouveauté que proposent ces réalisations, les collectionneurs s'encombrent rarement d'une quelconque équité dans les échanges, si échange il y a. Dans les hôpitaux, soignants et gardiens prétextent plus volontiers des questions de salubrité et d'hygiène, ou de distraction et de risque pour l'ordre établi, pour priver les auteurs de leurs créations. Lorsqu'ils ne les détruisent pas, ils les conservent, les transmettent ou les cèdent à des tiers mais les traces qui documentent ces circulations sont extrêmement rares. À l'exception de quelques échanges épistolaires entre Dubuffet et Roger Gentis assurant bien la reconnaissance du collectionneur qui envoie en échange de dessins et d'œuvres de Forestier du matériel, des cigarettes ou du chocolat à Saint-Alban, rien ne nous parvient dans la plupart des autres cas. Pas plus, d'ailleurs, que sur la manière dont ces objets que les soignants envoient au collectionneur leur sont arrivés.

Dès lors, quelle est la légitimité de ces amateurs d'art asilaire, intermédiaires favoris de Dubuffet qui acquiert encore, au cours des années 1950, une part importante de la collection du docteur Auguste Marie, sans se soucier des méthodes de celui-ci pour l'enrichir. On peut tout à fait imaginer que des patients se soient volontairement séparés de leur production, comme Forestier, supposément installé dans la cour du château pour échanger certaines réalisations contre quelques douceurs. On peut aussi objecter que faute de preuve, rien n'indique qu'ils aient

[966] Tillier, 2019, p. 269.

cédé leurs productions de plein gré, ni qu'ils en aient été conscients. Du côté d'Aimable Jayet et de Benjamin Arneval, rien ne prouve qu'ils aient expressément manifesté leur volonté de céder leurs réalisations et chez Marguerite Sirvins, les premières œuvres auraient été exécutées dans la pénombre de sa chambre, puis cachées sous son lit. La robe elle-même a été récupérée par les religieuses à la mort de l'auteure, sans que sa famille soit contactée, et confiée à Dubuffet par la suite. Une œuvre sans titre, toutefois, pourrait laisser croire que Sirvins répondait quelques fois à des commandes, dans la mesure où celle-ci présente des caractéristiques inhabituelles pour l'artiste [Doc. 100]. Le registre plastique est celui d'une scène lacustre où de nombreux personnages s'activent, certains naviguent sur l'eau, d'autres captures au lasso des rennes (ou des cerfs), ou chassent à l'arc des bouquetins. On retrouve même des ours polaires et l'ensemble étant traité d'une manière étonnamment réaliste et détaillée pour Sirvins, tout laisse à penser que l'artiste aurait ici copié une scène, peut-être vue dans un livre ou une publicité, et commandée par un tiers.

Le cas de Sirvins, comme celui de beaucoup d'autres productions « muséifiées » à la mort de leur auteur, invite encore à questionner la place des héritiers qui se manifestent parfois des années après la disparition de leurs proches. Le cas d'Henry Darger (1892-1973), jette par exemple un autre jour sur les conflits qui peuvent émerger à posteriori. Artiste prolifique installé, après plusieurs passages par l'hôpital psychiatrique, dans une modeste chambre de Chicago, il vit dans la solitude et une réclusion quasi-totale, jusqu'à son départ pour un hospice en 1972. C'est alors que ses logeurs Nathan et Kiyoko Lerner découvrent en vidant la chambre quelques quinze mille pages d'un manuscrit abondamment illustré, de trois cents compositions variées : *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* [Doc. 101]. Les Lerner affirment que le peintre leur aurait laissé le choix de détruire ou de conserver les œuvres, mais faute de preuve, une cinquantaine de parents potentiels de Darger réclament aujourd'hui devant la justice la restitution des dessins, conservés depuis 1973 par la Nathan and Kiyoko Lerner Foundation[967].

D'autres conflits accompagnent aussi la circulation d'œuvres entre différentes institutions, les unes et les autres se réclamant propriétaires légitimes de l'objet. Au musée de la SERHEP, à l'hôpital de Ville-Évrard, la *Robe de la Reine* conçue par Marie Vitiello (1901-1989) est exposée depuis 2000 [Doc. 102]. Réalisée pendant son internement à l'hôpital de Maison-Blanche situé de l'autre côté de la route, elle a été confiée à la SERHEP à l'époque où

[967] Voir notamment Roxana Azimi, « L'œuvre d'Henry Darger, mort pauvre et inconnu, au cœur d'une bataille d'ayants-droit » [En ligne], *Le Monde*, 28 février 2022.

Maison-Blanche a commencé à fermer progressivement ses services, à la fin des années 1990. En 2019, néanmoins, la fusion de cet établissement avec le Groupe Hospitalier Universitaire (GHU) de Paris pousse le Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, également membre du GHU, à réclamer la *Robe*. Les accords antérieurs, jamais officialisés, ne suffiraient pas – au sens de sa direction – à justifier le dépôt au musée de Neuilly-sur-Marne. Toutefois, l'affaire a depuis été résolue, une descendante de l'auteur ayant statué en faveur de la conservation de la robe par la SERHEP.

Ces questions délicates gravitent surtout autour d'une interrogation majeure, qui vise à déterminer le statut exact des objets produits par des patients dans l'hôpital. La conscience que le patient a de produire une *œuvre d'art* est un critère majeur, selon Édouard Treppoz, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle[968]. Mais le contexte même de l'hôpital suppose l'existence d'autres facteurs, et la psychiatre Béatrice Chemama-Steiner identifie, en ce sens, plusieurs catégories de productions, œuvres d'art revendiquées comme telles par leur auteur, documents cliniques réservés au personnel soignant – tenus par le secret médical – puis versés dans les archives du patient, ou « objets personnels appartenant à son ''vestiaire[969]'' ». Toutes ont cependant en commun d'ouvrir la porte à des réappropriations qui dépossèdent progressivement les internés de leurs productions, et, faute de définition précise, les lectures différentes se multiplient, et les interprétations aussi, précipitant l'appauvrissement du sens initial au contact d'un regard « civilisé ». Le discours sous-jacent de l'œuvre devient la propriété de celui qui se manifeste le premier, sans toujours tenir compte des rares mots qu'aurait pu en dire l'auteur. Certes la dimension autobiographique des réalisations aide parfois, mais la plupart du temps l'interprétation confine à la surinterprétation – à l'instar des reproches souvent adressés à la psychopathologie de l'expression. Dépossédé de son travail par l'intermédiaire d'individus « savants », « cultivés », l'auteur se retrouve au même titre que le colonisé, privé du rapport personnel qu'il entretient avec son œuvre au profit d'une légitimation sur la scène artistique, voire d'une institutionnalisation large, au sens où l'objet devient aussi propriété de l'institution psychiatrique. Baptiste Brun souligne à nouveau le rôle « de la cohorte d'inventeurs, prospecteurs, découvreurs, écrivains[970]… » dans cette écriture d'une histoire dont l'acteur principal est évincé. Scott Indrisek parle, lui, d'un storytelling oscillant entre « explication honnête et exploitation[971] ».

[968] Magali Lesauvage, Marine Vazzoler, « ''Art brut'' et éthique : un équilibre fragile » [En ligne], *Le Quotidien de l'art*, 23 juin 2022.
[969] *Ibid*.
[970] *Ibid*.
[971] *Ibid*.

Mentale, sociale, coloniale, l'aliénation sert aussi les plus funestes desseins et l'exemple des expositions d'art dégénéré organisées par le régime nazi à partir de 1937 met sur un pied d'(in)égalité les artistes d'avant-garde, les malades mentaux et les « sauvages », par le biais d'une supposée primitivité commune. C'est bien là que s'articule le plus explicitement le parallèle entre l'art des colonisés, l'art dit « ethnique » et l'art asilaire, autour du couple civilisé/primitif à partir duquel « l'Occident justifie sa place dans le monde[972] ». Le primitif réunit alors tout ce qui tranche avec l'académisme européen, ce qui contrevient à une vision normative de l'art, correspondant à des critères fixes et face auxquels contrastent tant les statuettes africaines que les artefacts préhistoriques, les objets cérémoniels d'Asie ou des Amériques et, pêle-mêle, les dessins d'enfants et les peintures d'aliénés. Chez le sauvage comme chez le fou, « des dynamiques assez semblables sont à l'œuvre […], dans un ordre tragique quelque peu différent en ceci qu'il ébranle le cœur même de l'Occident et ses certitudes[973]. » Lesdites dynamiques ne doivent par ailleurs pas être réduites à ce que Céline Delavaux appelle une « assimilation positiviste[974] » des productions, c'est-à-dire leur identification comme des créations singulières, brutes, sur la seule base de l'empirisme ou de l'esthétique. Elles doivent être clairement identifiées comme « projections fantasmatiques » similaires et à ce prix, seulement, se dévoileront les traits parfois sacrés, magiques, qui président à l'exécution d'œuvres résolument hors normes.

Res(t)ituer

Encourageant ces rapprochements, la question de la restitution nécessite enfin l'étude conjointe du devenir des œuvres dérobées à leurs auteurs, « sauvages » ou « fous ». Le terme même appelle deux définitions, la première renvoyant au retour de l'objet spolié à son auteur, et la seconde à une forme particulière d'exposition, davantage liée à la présentation d'œuvres réalisées dans un cadre précis – des restitutions d'ateliers, par exemple, au sein desquels les patients sont orientés, accompagnés, donc influencés. Cette forme entend essentiellement valoriser le travail des participants et déstigmatiser à la fois le patient et l'hôpital, en ce que « collecter ces œuvres de malades pour les faire apparaître dans le collectif apporte une extrême reconnaissance de la singularité de la gestuelle esthétique[975] » par le monde extérieur. Il semblerait en revanche délicat d'avancer que les expositions d'œuvres en provenance des

[972] Brun, 2019, p. 30.
[973] *Ibid.* p. 47.
[974] *Ibid.*, p. 51.
[975] Béatrice Fortin, « L'homme du sous-sol et l'art brut », *Le Coq-Héron*, vol. 3, n° 202, 2010, p. 69.

colonies, à supposer même qu'elles aient parfois pu être acquises de manière éthique, aient visé un tel objectif – celui de la déstigmatisation.

À l'extrême opposé, une autre « restitution » renvoie plutôt au retour de l'objet spolié à son auteur, ou à son contexte d'origine. Elle a été réactivée courant novembre 2017, en France, à l'appel du Président de la République Emmanuel Macron. Dans le cadre de « la construction d'un nouvel imaginaire commun entre l'Afrique et la France[976] », il commande au mois de mars suivant à l'écrivain et économiste sénégalais Felwine Sarr, ainsi qu'à l'historienne de l'art française Bénédicte Savoy, la rédaction d'un rapport intitulé « Restituer le patrimoine africain : vers une nouvelle éthique relationnelle ». Quatre ans plus tard, en 2021, Achille Mbembe signe un autre rapport, « Les nouvelles relations Afrique-France : relever ensemble les défis de demain », dans lequel il dresse entre autres l'état des lieux des campagnes de restitution annoncées en 2017. Il regrette notamment que le choix fait par les administrations françaises de traiter les demandes au cas par cas, sans créer de jurisprudence, alourdisse considérablement les démarches et les rendent trop contraignantes[977].

Les enjeux de ces rapports dépassent bien entendu ceux de l'art brut puisque c'est ici tout un continent auquel il convient de faire réparation, l'identité africaine apparaissant brisée par « les captations patrimoniales ». La circulation des œuvres restituées renvoie aussi à un droit d'accès à la culture moins évident dans le cadre des hôpitaux psychiatriques. Certains points rapprochent pourtant les deux champs d'application d'une telle restitution là où, à l'échelle de l'individu, c'est bien d'identité dont il est aussi question dans le retour d'objets produits dans la sphère intime, dans le secret de la cellule le plus souvent, et ôtés à leurs auteurs. Refuser aussi aux réalisations en question le statut d'œuvres – du moins la valeur esthétique et culturelle qu'elles peuvent revêtir, c'est participer de même à « [l']aliénation et [la] déculturation intentionnelle des populations soumises, dont l'équilibre psychologique est brisé[978] ». Quant à l'humanité qu'on a longtemps refusée à la population asilaire, sans doute est-elle victime de « l'extraction et la privation de biens culturels [qui sont] en temps de guerre, de conquête et d'occupation […] des instruments de déshumanisation[979]. » En 1996, Lucien Bonnafé s'offusquant des « inhumanités frappant les engeances méprisées, [dont] il y a cas

[976] « Restitution des biens culturels : une promesse tenue pour une nouvelle page des relations entre l'Afrique et la France » [En ligne], *Élysée.fr*, 18 décembre 2010.
[977] Achille Mbembe, « 20. Les restitutions, une œuvre inachevée », dans « Les nouvelles relations Afrique-France : relever ensemble les défis de demain », octobre 2021, p. 98-99.
[978] Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle », novembre 2018, p. 5.
[979] *Ibid.*, p. 6.

exemplaire[980] » en Algérie, ne peut qu'être saisi de la misère que se partagent populations indigènes et asilaires.

Aussi l'identité des patients créateurs disparaît-elle souvent derrière celle qui les aurait paradoxalement tirés de l'anonymat pour les faire connaître au monde extérieur. Les collections historiques prennent le nom de leurs initiateurs – la collection Pailhas, le musée du docteur Marie ou la collection Prinhzorn. Il faut dire que la reconnaissance de ces auteurs s'oppose aussi à l'origine de leur production, où secret médical et sentiment de honte alimentent le tabou de l'attribution des œuvres. Au LaM, à Villeneuve-d'Ascq, les équipes tentent ainsi de retrouver les vrais noms des auteurs, « même si ça n'est pas toujours bien perçu, notamment par les familles[981] ». « Le droit à la vie privée, notamment pour les artistes vivants, et en particulier ceux qui ont des difficultés à s'exprimer[982] » implique d'évaluer et d'apprécier ce que la révélation du nom pourrait provoquer. Celles dont, au contraire, on suppose que la paternité ne pourra plus jamais être certifiée, sont reclassées parmi les œuvres dites « orphelines ».

Aujourd'hui les musées sont pleins de ces œuvres esseulées, dont l'absence d'attribution révèle parfois le trouble des circonstances de leur acquisition. Au nom de la préservation du patrimoine, les institutions muséales conservent jalousement ces trésors, quand bien même Maureen Murphy affirme que la patrimonialisation ne serait qu'une « notion forgée en Europe[983] ». Glanés lors de collectes réalisées en Afrique coloniale en même temps que dans les cellules des asiles, dans les prisons ou auprès de créateurs marginaux, ces objets perdent, dès lors qu'on les expose, en présence, en vitalité. Dans *Les statues meurent aussi* (1953), Chris Marker et Alain Resnais associent le musée à une « botanique de la mort[984] », un peu comme Dubuffet qui préfère débuter son aventure depuis un « foyer », plus vivant, intime. La reconnaissance de l'art brut rattrape toutefois son choix initial, alors que 1977 marque l'ouverture de son musée lausannois, et que les premières grandes collections institutionnelles d'art brut éclosent en suivant. Le Musée international d'art naïf Anatole-Jakovsky ouvre par exemple à Nice en 1982, et le LaM accueille la collection de l'Aracine à partir de 1999, qui, avec la récente donation de la collection abcd par Bruno Decharme au Musée national d'art moderne, confirme un peu plus la légitimité institutionnelle de la pratique.

Il existe encore pourtant des lieux « autres », comme les définit Mia Lejsted, directrice du musée Ovartaci à Risskov (Danemark). Consacré à l'artiste éponyme, transgenre, interné

[980] Bonnafé, 1996, p. 18.
[981] Lesauvage, Vazzoler, 2022.
[982] *Ibid*.
[983] Tillier, 2019, p. 264.
[984] *Ibid.*, p. 262.

pendant cinquante ans, l'établissement danois n'est ni un lieu extérieur au circuit habituel des institutions muséales, ni une enclave, plutôt « un troisième lieu où l'on peut être[985] », un endroit où la liberté s'exprime à travers les œuvres présentées, réunies avec leur auteur. Et ces lieux d'agir dans l'optique d'une « nouvelle éthique relationnelle[986] » appelée de leurs souhaits par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, capable de réconcilier l'œuvre, son auteur et son collectionneur. Leurs rapports, repensés à la faveur d'une juste reconnaissance du rôle de chacun, entameront alors un processus de soin par la réparation d'une aliénation plurielle qui, jusque dans l'auctorialité, refuse à ces créateurs « primitifs » la propriété de l'objet matériel et de la réflexion qui précède son exécution.

2. L'école de Saint-Alban

En France, les prolongements de l'école saint-albanaise se multiplient à mesure que les anciens élèves des psychiatres lozériens transposent l'expérience dans leurs propres établissements. Leur fonctionnement reprend l'essentiel du cadre dessiné dans l'hôpital du Gévaudan, et repose avant tout sur la constitution d'un environnement propice à l'échange, d'une ambiance favorable au dialogue entre les habitants des lieux, mais aussi avec le monde extérieur. L'hôpital devient un lieu de rencontre que ses hôtes habitent et habillent en même temps, rompant avec la tradition séculaire de couloirs austères que visitent désormais des visiteurs de tous horizons, attirés par une formation inédite à laquelle les médecins de Saint-Alban accordent une attention croissante, ou par une curiosité entretenue à La Borde ou à La Chesnaie, par exemple, à renfort de concerts, de spectacles ou de festivités diverses.

Les émules françaises

Les années 1950 sont aussi celles qui voient éclore en France plusieurs lieux satellites de la psychothérapie institutionnelle, profondément influencés par l'école de liberté que Saint-Alban incarne. Réunis par un même intérêt pour ce qui constitue le fondement de la pratique développée en Lozère, les médecins formés là-bas parcourent le territoire national au gré des nominations, quand ils ne se décident pas à créer leur propre établissement. Dans les rangs de cette seconde génération saint-albanaise, des mêmes ressorts articulent les expériences éparses, à commencer par la place centrale de l'ergothérapie. Comme Jean Oury et Philippe Paumelle,

[985] Lesauvage, Vazzoler, 2022
[986] Sarr, Savoy, 2018, p. 32.

fondateur de l'Association de Santé Mentale du XIIIe arrondissement (ASM13) en 1958[987], l'établissement dirigé par Tosquelles forme beaucoup de jeunes internes et « ce qu'ils ont appris là, ils vont l'appliquer ailleurs[988] ».

Le plus célèbre de ces établissements est la clinique de La Borde, ouverte à Cour-Cheverny (Loir-et-Cher) en 1953 par Jean Oury, après son départ de Saint-Alban en 1949 et quatre ans au sein de la clinique de Saumery, à Huisseau-sur-Cosson. Situé à quelques kilomètres de La Borde, Saumery accueille Oury qui est alors le seul psychiatre diplômé de tout le département, dans une clinique sinistrée, vidée de ses patients au lendemain de la guerre. Durant son séjour, Oury parvient toutefois à faire quadrupler les effectifs, passant de douze lits à une quarantaine, mais l'espace vient à manquer et les tensions qui se multiplient avec le médecin-directeur Jean Naudascher précipitent son départ. Il reproche notamment à l'équipe de Saumery son inertie et son désintérêt pour les méthodes qu'il apporte avec lui. Son départ en 1953 offre l'occasion d'un de ces mythes dont l'âge d'or de la psychiatrie française est friand, lorsqu'il raconte s'être mis en route avec trente-trois patients (les sept autres n'étant pas en état de marcher) et avoir mené pendant plusieurs jours une vie errante passée « à dormir à droite, à gauche dans des hôtels. Trouvant quelques jours refuge dans une maternité. Puis sur les routes. Jean Oury et ses malades ont erré deux semaines. Les infirmiers avec lui. Et, le 3 avril, ils débarquent dans le vieux château en ruine de La Borde[989] ».

Dans ces nouveaux locaux, Oury est rejoint par plusieurs collaborateurs dont le plus actif reste sans doute Félix Guattari, arrivé en 1955 et nommé responsable de la SCAJ, la sous-commission aux activités journalières. Son outil essentiel, « la Grille », découpe chaque journée selon les tâches qui incombent à chacun et articulent près de quarante activités proposées à la centaine de patients, nécessitant une organisation rigoureuse à la hauteur de leur diversité. L'apport de Guattari relève aussi de ses propres enseignements, pour partie modelés par des convictions politiques fortes auxquelles il doit justement sa rencontre avec Oury pendant leurs études respectives à Paris et au sein des différents foyers d'étudiants engagés. Pour autant, si « Oury est plus sédentaire, plus étroitement lié à la discipline médicale et à l'école de Lacan[,] Félix [est] plus nomade et ''militant'', avec un goût manifeste pour les positions minoritaires,

[987] Fondée le 27 mars 1958 par Philippe Paumelle rejoint par Serge Lebovici et René Diatkine (1918-1997), rencontrés en 1954 avec Paul-Claude Récamier (1924-1996). Paumelle, interne dans le service de Georges Daumézon, camarade de promotion de Philippe Koechlin, rédige la thèse *Essais de traitement collectif du quartier d'agités* et revendique l'influence de Lucien Bonnafé et de François Tosquelles.
[988] Michelle Moreau Ricaud, « Une ''utopie'' à la croisée de la psychiatrie et de la psychanalyse : la psychothérapie institutionnelle », *Topique*, vol. 3, n° 88, 2004, p. 101.
[989] Éric Favereau, « Jean Oury, fou de fous », *Libération*, 27 juin 1998.

les provocations dadaïstes, le désordre et l'irrespect, est l'homme des ''ambassades[990]'' » et donc plus sensible à l'apport de l'esthétique dans la psychiatrie. L'un et l'autre, durant leur jeunesse, avaient justement découvert « que l'analyse et la pratique institutionnelles ne concernaient pas seulement le champ de la psychiatrie[991] » et qu'inversement, ce dernier déborde du cadre de l'institution pour atteindre d'autres sphères d'ordre, parfois, artistique. On comprend d'autant mieux la diversité des profils que présentent les encadrants réunis à La Borde, également appelés « moniteurs » et recrutés pour leurs compétences humaines, davantage que professionnelles[992]. L'un d'eux, Jean Couchat (1946-1997), est un de ces patients devenus moniteurs, et développe en parallèle une pratique artistique personnelle. Son travail a depuis rejoint différentes collections d'art singulier, dont celles du Musée de la Création Franche qui le présentent comme l'auteur d'un univers fourmillant de figures encadrées d'architectures plurielles.

Pour autant la clinique de Oury n'a pas le monopole de cet encadrement ambitieux, assuré par des moniteurs hors-normes alors que, parmi la seconde génération d'hôpitaux marqués par l'épopée saint-albanaise, la clinique de La Chesnaie émerge en 1956 à quelques kilomètres de Cour-Cheverny. Fondé par le docteur Claude Jeangirard (1925-2018), formé dans la clinique La Borde à laquelle La Chesnaie est « généalogiquement liée[993] », l'établissement entend bien prolonger la leçon institutionnelle. Jeangirard fait lui-même montre d'un goût esthétique certain, ainsi que l'illustrent ses amitiés avec des camarades destinés à des carrières dans la radio ou la littérature – parmi lesquels Roland Dubillard (1923-2011), un temps moniteur à La Chesnaie, écrivain, dramaturge et comédien, Claude Mettra (1922-2005), également écrivain et producteur d'émissions pour France Culture, ou encore Jacques Lacarrière (1925-2005)[994]. Surtout, il incite depuis les lieux qu'il a investis sur la commune de Chailles au recrutement de moniteurs tantôt potier, plasticien ou paysan. Haydée Sabéran, fille d'un des psychiatres de La Chesnaie, se rappelle l'ambiance plutôt détendue du quotidien de la clinique, d'ailleurs imprégnée d'une liberté d'expression semblable à celle de Saint-Alban. Elle se souvient par exemple d'un dessin paru dans un numéro du journal interne de la clinique, en

[990] Jean-Claude Pollack, « La Borde en son temps » [En ligne], *Multitudes. Revue politique artistique philosophique*, s.d.
[991] *Ibid.*
[992] Selon Emmanuelle Guattari, dans Alain Vildart, « Les médias sous le charme d'Emmanuelle Guattari » [En ligne], *La Nouvelle République*, 7 octobre 2012.
[993] Association les ami.e.s de la Chesnaie, « À la Chesnaie, une psychiatrie à visage humain est encore possible » [En ligne], *Libération*, 12 août 2022.
[994] Moreau Ricaud, 2004, p. 101.

juin 1968, reproduisant un cocktail Molotov accompagné de sa recette et de la mention « Si vous balancez le tout sur la gueule des moniteurs, ça risque de faire boum[995] ».

Plus encore, le docteur Jeangirard développe toute une théorie autour de la création plastique qu'on ne peut évoquer sans rappeler la thèse de médecine soutenue par Jean Oury sur *La conation esthétique*[996]. À sa manière, le fondateur de La Chesnaie rapproche la création du concept de « curiosité première » auquel il dédie en 2014[997] un texte cosigné avec Will de Graaff, animateur de l'atelier d'expression picturale depuis 1981, publié en 2016 aux éditions des Crépuscules et illustré de dessins et de peintures de l'Atelier de la Chesnaie [Doc. 103]. Tous deux déploient leurs interrogations sur ce que la perspective, notamment, signifie chez les patients créateurs. S'ils affirment qu'elle permet aujourd'hui – et de manière générale – à l'artiste de « représenter le monde qui l'entoure, alors qu'auparavant la représentation servait à la gloire de la divinité[998] », ils appliquent aussi son étude aux gestes de leurs patients, parfois proches de celui de l'enfant, à la manière du gribouillage « premier acte créatif [qui] introduit le réel[999] ». C'est cet ancrage dans la réalité qui déroulerait alors le fil conducteur d'une curiosité première ayant pour objet, à travers la représentation, l'exploration du monde réel, physique.

Dans ces mêmes pages, Jeangirard et de Graaff élaborent à leur tour le rapprochement de la psychiatrie et du surréalisme, évoquant les dangers de la surinterprétation des œuvres parfois provoquées par des « coïncidences » entre la forme et le sens supposé. Pour autant, écrivent-ils,

> « les coïncidences fortuites sont toujours signifiantes. Le surréalisme théorise le fait que tout est coïncidence. En cela, il est décisif pour la psychiatrie. Être surréaliste, c'est voir des représentations… Le surréalisme est décisif parce que le stock des images possibles est à la fois commun à l'humanité et indestructible. Hormis en ce qui concerne les démences organiques susceptibles de détruire le vocabulaire primordial, la régression qu'implique la psychose ne va pas jusqu'à fermer l'accès à la source de la poésie, au sens strict et même étymologique de fabrication, de création (poiêsis)[1000] ».

[995] Haydée Sabéran, « Retour chez les fous » [En ligne], *Revue XXI*, 19 septembre 2022.
[996] Jean Oury, *Essai sur la conation esthétique*, thèse de Doctorat, Médecine, Faculté de médecine de Paris, 1950. Le texte a été publié aux éditions du Pli (Paris) en 2005.
[997] Claude Jeangirard, Will de Graaff, « Le Concept de Curiosité Première » [En ligne], *valas.fr*, 2014.
[998] Claude Jeangirard, Will de Graaff, *Le Concept de Curiosité Première*, 2014, p. 10.
[999] *Ibid.*, p. 13.
[1000] *Ibid.*, p. 27.

Les auteurs font le pari d'une dimension poétique persistante, même si parfois involontaire[1001] chez les auteurs d'un art « qui ne prononce pas son nom[1002] ». Pour autant, certains enveloppent leurs productions dans des récits à même d'aiguiller le regardeur, à la manière des « peintres modernes [qui], quand ils représentent des structures non habillées, abstraites, ne peuvent s'empêcher de les revêtir d'un discours explicatif[1003]. » À La Borde, on retrouve encore une même évidence de cette présence poétique – Oury n'a-t-il pas affirmé que « l'institution doit être structurée comme un poème[1004] » ? – à travers la caméra d'Igor Barrère, filmant un patient qui déclare :

> « Je suis poète. J'écris des poèmes comme *Les Maquisards de l'ombre* qui illustrent très bien le thème des surréalistes comme quoi la jouissance est le lieu de rendez-vous de la vie et de la mort. C'est ainsi que je définis une voiture qui fonce dans la nuit, comme un aquarium livide où fermente la mort[1005] ».

Outre le surréalisme, d'autres références artistiques ponctuent encore le texte de de Graaff et Jeangirard, à l'instar de l'Action Painting et de ceux qui « pensent que la liberté du geste est libératrice [bien que] les grands gestes débridés n'apportent qu'un mieux-être passager[1006] » ou, bientôt, de l'architecture.

Habiter/Habiller

Il se trouve qu'une des manifestations les plus spectaculaires de l'ergothérapie prend forme au cœur même des bâtiments, dans leur architecture propre. Il est d'ailleurs remarquable que la plupart des lieux de la psychothérapie institutionnelle soient d'anciens châteaux, à commencer par Saint-Alban, La Borde et La Chesnaie. Les nombreuses dépendances dont ces édifices jouissent permettent une meilleure division des activités, des pavillons aussi et leurs larges espaces extérieurs, toujours un peu à l'écart des villages sans en être tout à fait éloignés. Mieux identifiés, le Club, les services s'articulent dans une géographie moins rigide que celle d'hôpitaux construits certes avec faste – comme l'asile de Braqueville érigé entre 1852 et 1864

[1001] D'après Paul Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, Paris, Pierre Seghers, 1942.
[1002] Dubuffet, 1948.
[1003] Jeangirard, de Graaff, 2014, p. 27.
[1004] Cité par Jean-Jacques Martin dans « ''Esthétique et psychiatrie : pourquoi des poètes ?'' : conférence, colloque ''Art & Disabilities'', Copenhague, mai 1996 » [En ligne], *École de Psychiatrie Institutionnelle de La Chesnaie*, s.d., p. 15.
[1005] Dans Igor Barrère, *La Borde ou le droit à la folie*, France, INA, 1977, 63 minutes.
[1006] Jeangirard, de Graaff, 2014, p. 10.

d'après les plans de Jacques-Jean Esquié (1817-1884) – mais à l'atmosphère plus carcérale (on doit d'ailleurs au même Esquié la prison Saint-Michel, à Toulouse également).

De fait, la nature historique de ces riches demeures – réhabilitées après de longues années d'abandon et de détérioration – justifie aussi la présence d'ornements inhabituels dans de telles institutions de santé. À Saint-Alban, des fouilles successives ont permis de mettre au jour des décors d'exception dans le château de l'hôpital, dont un plafond peint du XVII^{e} siècle [Doc. 104]. Déposé en 1995, il était stocké depuis dans l'ancien Villaret (où étaient soignés les enfants du temps de Tosquelles) jusqu'à sa restauration en 2018. En 2023, un programme de valorisation lancé par le Conseil départemental de la Lozère a permis de nouvelles explorations et la découverte de boiseries à décors de pommes de pin, ou encore d'un décor exceptionnel à la feuille d'or, probablement unique dans le Haut-Languedoc.

Souvent, les bâtiments sont restaurés pour les besoins des services qui s'y installent, tandis que d'autres sont entièrement construits. C'est à l'occasion de ces chantiers que s'exprime le mieux la dimension collective de la psychiatrie pratiquée dans ces établissements, bien que des initiatives personnelles, de patients ou d'individus extérieurs, viennent aussi enrichir la vie des bâtiments. Ainsi d'une fresque qu'un certain Saint-Saëns – effectuant son analyse auprès de Tosquelles – aurait effectuée dans le bâtiment de l'administration de l'hôpital de Saint-Alban, aujourd'hui disparue sans qu'on ait pu en garder de trace[1007]. Comme à Sainte-Anne, la décoration de certains espaces – qui plus est collectifs – participe d'une forme d'appropriation, parfois doublée d'un message politique. L'idée première reste cependant d'esthétiser les lieux, et nombre d'institutions ont pu recevoir de tels décors, comme l'Hôpital Marchant, à Toulouse, dont le centième anniversaire est célébré par la réalisation d'une fresque par les patients[1008]. En 2007, Maurice Capul fait encore état d'une sorte d'arbre généalogique réalisé à l'Institut Saint-Simon [Doc. 105] :

> « Dans une salle de réunion, au château des Ormes, la maison mère de l'institut, un grand tableau peint par madame Chaurand au cours des années 1960, représente un arbre (généalogique ?) où sont perchés des oiseaux : sur la plus haute branche, le ‘'directeur-oiseau'' regarde ‘'avec bienveillance'' l'‘'équipe'' des oiseaux[1009]. »

[1007] D'après les propos recueillis par l'auteur auprès de Marie-Rose Ou-Rabah, Germaine Tosquelles et Michel Tosquelles, en juin 2023.
[1008] Ponet, 2024, p. 38.
[1009] Maurice Capul, « Le roman de Saint-Simon », *Empan*, vol. 1, n° 65, 2007, p. 135.

Jusqu'à Marseille, où le socio-anthropologue Jean-Paul Fourmentraux relève la « conception architecturale de [l']hôpital [de Valvert], imprégnée de l'esprit […] des tenants de la ''psychothérapie institutionnelle[1010]'' », le reflet d'une psychiatrie humaniste miroite aux façades et aux murs de bâtiments pensés pour le soin. Il est pourtant un lieu qui fait figure d'exception où l'inventivité commune des patients, des équipes et d'un architecte a donné naissance à un lieu hors du commun, le Club de La Chesnaie, baptisé « Le Boissier » [Doc. 106].

Construit plus tardivement, entre 1971 et 1974, puis augmenté d'un second pavillon, « l'Orient-Express Hôtel », en 1982, il est inscrit sur l'inventaire supplémentaire des monuments historiques par arrêté du 9 janvier 2006[1011]. Le Boissier, du nom de l'ancien hangar agricole pour le séchage du bois sur l'emplacement duquel il est érigé, est l'œuvre de l'architecte Chilpéric de Boiscuillé (né en 1941) et se tient en lieu et place du bâtiment d'origine, longtemps employé comme salle des fêtes mais disparu dans un incendie. Il laisse alors place à un édifice accueillant un foyer, une salle de réunion et un atelier d'ergothérapie, livré à l'issue d'un chantier particulièrement attentif à l'emploi de matériaux de récupération – comme peuvent l'être les patients créateurs –, qui participent au final à l'étrange apparence d'une construction mêlant portières et jantes de 2CV, plaques de cuivre des rotatives d'une imprimerie voisine et animaux sculptés offerts par le cirque Amar. Coiffé d'une coupole qui lui donne l'apparence d'un observatoire, l'inspiration architecturale du Boissier se situe quelque part « entre Woodstock et les descendants des *Libres enfants de Summerhill*[1012] », selon de Boiscuillé.

Du commun à l'intime, ces ouvrages entrepris dans les hôpitaux psychiatriques héritiers de la leçon institutionnelle par les patients, de concert avec les soignants et des intervenants extérieurs, ne concentrent plus seulement la mise en place d'une nouvelle organisation qui passe par la restauration – et la préservation – d'un espace individuel nécessaire. Aussi à ces *chambres à soi*, répondent un lieu à soi, une géographie particulière dans laquelle chacun se donne les moyens de se repérer comme il l'entend. L'appropriation collective en même temps

[1010] Jean-Paul Fourmentraux, « Esthétiser la démocratie. L'art (n'est plus hors) du commun », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n° 21, 2018, p. 167.
[1011] Véronique de Montchalin, « Clinique psychiatrique de la Chesnaie » [En ligne], *Ministère de la Culture*, décembre 2006, p. 2.
[1012] Collectif, « ''Ce n'est pas rien quand même !'' 50 ans du Club de ''La Chesnaie'' – Clinique de Chailles (41) », *Institutions*, n° 45, mars 2010. *Libres enfants de Summerhill* est le titre d'un livre d'Alexander Sutherland Neill (New York, 1960), d'après l'école autogérée éponyme qu'il a fondée en 1921 à Londres pour y développer les découvertes de la psychanalyse appliquées à l'éducation.

qu'individuelle de ces espaces renvoie une nouvelle fois à l'importance de l'acte de construire, ensemble, l'hôpital. Jean-Jacques Martin, sur la lancée de Martin Heidegger dont il cite une conférence de 1951 intitulée « Bâtir, habiter, penser[1013] », revient sur « l'importance accordée à l'acte de bâtir » qui constitue l'une des originalités de La Chesnaie. Selon lui Jeangirard est d'ailleurs « bâtisseur c'est évident, artiste secrètement, et sans aucun doute esthète[1014] ». Surtout, ajoute-t-il, « habiter n'est pas loger, ni demeurer[,] voilà pourquoi il apparaît vain de s'acharner à concevoir, dans la visée de ''l'habiter'', de ''bons espaces'' […] alors que ce qui prend la mesure même de l'habitation, la poésie, serait absente[1015]. ». Et de conclure :

> « ''La vraie vie est ailleurs'', disait Rimbaud. Pourtant, comme le déclaraient les fondateurs du groupe CoBrA, qui doit tant aux artistes de votre pays, ''Nous ne voulons pas séparer la beauté et la vie…'' Les surréalistes, associant poétique et révolution, se donnaient pour tâche de ''changer la vie, changer le monde''. Le poète, l'artiste, sont d'abord des rebelles[1016]. »

Ainsi l'union du monde psychiatrique et du monde artistique, consommée à Saint-Alban à l'occasion du passage de Paul Eluard, de sa participation à la Société du Gévaudan et des activités et affections parallèles des soignants de l'hôpital, devait enfanter de nombreux héritiers, entre les murs de La Borde ou de La Chesnaie pour les plus notables. C'est là, plus qu'ailleurs, que l'ergothérapie devait radicalement se rapprocher d'une pratique purement artistique envahissant jusqu'aux murs de l'hôpital, s'inscrivant à même son architecture.

Une tradition d'ouverture

À cette forme d'intériorisation répond toutefois une politique d'ouverture sur l'extérieur dont les deux cliniques ont à leur tour porté haut les couleurs. Toutes deux ont su accueillir les visiteurs, intellectuels, artistes, soignants ou curieux. En 2011, un festival organisé dans un café parisien, le Lieu-dit, présentait la rencontre entre l'art et la folie à l'occasion de plusieurs « évènements politiques » et dont la description prenait la forme du dialogue suivant :

[1013] Prononcée au mois d'août 1951 à Darmstadt, la conférence est ensuite publiée dans Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
[1014] Martin, 1996., p. 5.
[1015] *Ibid.*, p. 17-18.
[1016] *Ibid.*, p. 24.

> « - Qu'est-ce donc qui rassemble des artistes, des philosophes, des psychologues, des psychiatres… des fous à temps partiel, des fous à temps complet… Rien de très précis : des idées, des jaillissements, des impulsions… se prêtant à un lieu donné pour un temps donné. / - Et avec ça, que veulent-ils ? Inventer quoi ? À partir de quoi ? Allons donc, ils délirent[1017]. »

Le collectif des évadés du bocal, à l'origine de l'évènement, ne se revendique pas particulièrement de la psychothérapie institutionnelle mais en exprime à travers ces quelques mots toute l'essence, toute la richesse. La rencontre est à l'origine de cette école de pensée qui entend perpétuer une tradition hospitalière rarement dénuée d'engagement politique. La Borde, notamment, sert de refuge à son tour pendant la guerre, pour de nombreux Algériens fuyant la guerre d'indépendance, tout « comme naguère à Saint-Alban, des résistants clandestins […] trouv[ai]ent asile[1018]. » En outre, des échanges de patients entre les établissements voisins ont souvent cours, qui facilitent la porosité avec l'au-delà des murs, et quelques séjours parfois insolites marquent l'histoire des lieux, ainsi de celui du musicien néo-zélandais Graeme Allwright (1926-2020). Arrivé à La Chesnaie en 1962 en tant qu'infirmier, il devient animateur d'un des ateliers, bien qu'il présente lui-même des troubles bipolaires. Jeangirard, néanmoins, déclare qu'il n'avait « jamais vu personne qui sache aussi bien se soigner[1019] ».

La Borde n'est pas en reste, elle s'ouvre aussi au monde extérieur grâce aux efforts de Jean Oury et de ses collègues. Avant d'arriver à Cour-Cheverny, le psychiatre circule déjà dans les campagnes environnant la clinique de Saumery « pour aller voir les fous des environs[1020] », à la manière de Tosquelles sillonnant la Margeride quelques années auparavant. L'institution devient même dans les années 1960-1970 un véritable lieu à la mode où les kermesses annuelles voient affluer de nombreuses célébrités. La soirée du 5 septembre 1965 semble atteindre des sommets, à laquelle se produisent Sylvie Vartan, Françoise Hardy, Guy Bedos, Claude Nougaro, et Johnny Hallyday [Doc. 107]. « En cravate et veste blanches, chemise noire, il déclencha une belle ambiance, avec un public chaleureux qui lui communiqua son enthousiasme, tout au long de la vingtaine de chansons interprétées ce soir-là[1021]. » À La Chesnaie aussi se réunissent patients, habitants, artistes de rue et personnalités à l'occasion de

[1017] Le collectif des évadés du bocal, « Les évadés du bocal » [En ligne], *Lesevadesdubocal.com*, 18 janvier 2011.
[1018] Jean-Claude Pollack, « La Borde en son temps » [En ligne], *Multitudes. Revue politique artistique philosophique*, s.d.
[1019] D'après Catherine Dasté, son épouse, citée dans Alain Vildart, « Le chanteur Graeme Allwright se souvient de La Chesnaie » [En ligne], *La Nouvelle République*, 26 juillet 2018.
[1020] Moreau Ricaud, 2004, p. 103.
[1021] Le Triton, « ''Souvenirs, souvenirs'' à La Borde » [En ligne], *La Grenouille*, n° 38, janvier 2018.

fêtes dont se souvient Haydée Sabéran, en poste à Chailles de 1968 à 1987 et marquée par le passage du chanteur Jacques Higelin, dans les années 1970[1022].

À quelques kilomètres de là, pourtant, l'effervescence labordienne n'est pas sans déplaire au fondateur de la clinique. Comme Tosquelles à l'époque de la première venue de Jean Dubuffet, il tend à se méfier des quelques curieux qui se manifestent dès 1953, parfois animés de bonnes intentions mais souvent peu au fait des particularités du monde asilaire. Certes, à l'époque, « on est encore loin de la folie des années 70 où [l'institution] était devenue un lieu à la mode pour artistes et théoriciens », mais cela change vite, au grand dam de Oury regrettant que « ''ces imbéciles [viennent] pour faire de l'animation. Animation, comme si on animait un schizophrène[1023]'' ». Les risques sont multiples et l'expérience institutionnelle doit d'abord s'organiser convenablement avant d'ouvrir grand ses portes, et tâcher de mettre à disposition des visiteurs les règles de bonne conduite à l'égard des patients et de leurs troubles respectifs. À l'époque, l'établissement accueille aussi plusieurs tournages aspirant à faire connaître la démarche initiée par les médecins. L'un, toutefois, rappelle tristement que l'absence de précautions et des intentions discutables peuvent vite conduire au drame, celui vécu par la réalisatrice Charlotte Szlovak. En 1974, alors qu'elle vient de filmer La Borde dans le cadre de ses études universitaires, elle présente à son professeur les images, dont celles d'un patient poète, prénommé Christian, qui attirent son attention. Peu scrupuleux, le professeur parvient à retranscrire ses vers pour les publier dans un recueil de « textes de fous » aux éditions du Seuil. Parus sans le consentement de leur auteur, ce dernier les découvre trop tard et, deux ans plus tard, l'étudiante apprend qu'il se serait donné la mort quelques jours après cette publication, alors qu'il ne souhaitait pas être exposé au grand jour[1024].

À cette exception près, les documentaires et films tournés à La Borde témoignent d'un environnement similaire à celui de Saint-Alban et de cette aspiration prégnante à un monde nouveau. Ça n'est pas pour rien que *La Borde ou le droit à la folie* s'ouvre ainsi sur la *Symphonie n° 9* (1893) d'Anton Dvořák, dite « du Nouveau Monde ». Quant aux notes des *Champs-Élysées* (1969) de Joe Dassin, jouées à l'harmonica, elles résonnent tout au long du film et l'accompagnent d'une forme d'insouciance, de légèreté. En outre, le film est réalisé par Igor Barrère, producteur de télévision à l'origine de la première émission de santé publique

[1022] Sabéran, 2022.
[1023] Éric Favereau, « La Borde adoucit la folie depuis cinquante ans » [En ligne], *Libération*, 5 avril 2003.
[1024] D'après les propos de Charlotte Szlovak elle-même, rapportés dans Julie Guillaumot, « Vidéo en milieu psychiatrique » [En ligne], *Vidéo des premiers temps*, 28 janvier 2016.

diffusée sur le petit écran français, *Médicales* (1956). Il donne également forme au double usage que Julie Guillaumot, spécialiste des collections vidéo à la Bibliothèque nationale de France, attribue à la vidéo en milieu psychiatrique. L'un est « radiologique », purement médical, et l'autre plutôt destiné à « la participation des patients, pour lesquels le médium devient un moyen d'expression, de création et conquête d'autonomie[1025] ».

Les films que Mario Ruspoli (1925-1986) tourne en Lozère appartiennent davantage au second ensemble, de même que celui de Barrère, ou le plus récent *Valvert*[1026] (2009) de la plasticienne Valérie Mréjen. Jean-Paul Fourmentraux lui consacre un article dans la *Nouvelle revue d'esthétique*, à l'occasion de la collaboration de l'artiste avec la Fondation de France à l'origine de cette commande d'un « document audiovisuel sur l'histoire des pratiques médicales de la psychiatrie contemporaine : une œuvre à faire et à instaurer en commun[1027] ». Dans cet exercice collaboratif, le Bureau des Compétences et des Désirs, centre d'art marseillais, sert d'intermédiaire dans la tentative faite de « réamorcer, via la création artistique, un discours critique sur l'évolution du soin en psychiatrie[1028] ». Bientôt, devant la réalité à laquelle elle se confronte, Valérie Mréjen décide pourtant de contourner les contraintes initiales en filmant les patients (alors qu'elle devait justement l'éviter et se concentrer sur les lieux et les soignants). C'est son « intérêt pour la fragilité de la communication qui [la] conduit à filmer le langage[1029] », en particulier dans les espaces de convivialité mis à disposition de la population de l'hôpital, dont la cafétéria. La mémoire du discours saint-albanais sourd dans les images captées au plus près des soignants comme des soignés, jusque dans les propos de la réalisatrice qui affirme que « la dérision aussi bien du côté des patients que des soignants » montre combien il leur est « nécessaire de pouvoir déconner entre eux, de se relâcher aussi[1030] ».

Dans le Loir-et-Cher, à La Borde, les bases posées en 1960 par René Laloux (1929-2004) avec *Les Dents du singe* se développent au fil des années, et plus particulièrement avec l'arrivée du réalisateur François Pain sur place, à partir de 1973. Il y produit près d'une vingtaine de films, malheureusement disparus dans un incendie. Les liens du cinéma et de la maladie sont au cœur de sa pratique, et il est déjà l'auteur d'un film tourné en 1972 à Heidelberg (Allemagne) sur le procès du SPK, « Sozialistisches Patientenkollektiv » [communauté socialiste des patients], réunissant des médecins révoltés par le fonctionnement de l'hôpital et

[1025] Julie Guillaumot, « Vidéo en milieu psychiatrique » [En ligne], *Vidéo des premiers temps*, 28 janvier 2016.
[1026] Valérie Mréjen, *Valvert*, France, Aurora Films / Bureau des Compétences et Désirs, 2009, 52 minutes.
[1027] Fourmentraux, 2018, p. 168.
[1028] *Ibid.*, p. 167.
[1029] *Ibid.*, p. 172.
[1030] *Ibid.*, p. 173.

déterminés à prouver combien la médecine serait, en réalité, une arme du capitalisme[1031]. La bande a depuis disparu elle aussi mais son existence inscrit la démarche de François Pain dans les traces d'une exploration cinématographique de la psychiatrie politisée, explosant à partir des années 1970 mais apparue dès les années 1950[1032]. Lui s'attelle à lui faire épouser les contours du modèle labordien.

La généalogie de la psychothérapie institutionnelle se déroule tout entière à travers des réseaux abondamment nourris par ceux qui ont été formés en Gévaudan, ainsi d'André Chaurand qui, avant même la création de La Borde et La Chesnaie, reprend à Toulouse les rênes de l'Institut Saint-Simon. Fondé le 9 janvier 1943 par l'abbé Plaquevent (1901-1965), l'établissement s'affiche comme partie du plan de redressement intellectuel et moral de la population française. Intellectuel influent, Plaquevent est aussi le fondateur des éditions du Seuil mais en 1947, lorsque Chaurand arrive de la Lozère, il vient d'être évincé de l'institut en raison de tensions avec une partie du personnel, puis d'une affaire de mœurs[1033]. Sans tout à fait prendre sa défense ni l'incriminer, Maurice Capul ajoute des accusations de collaboration avec l'ennemi, tout en nuançant une vision manichéenne opposant « collabos » et « résistants » pendant la Guerre. Plaquevent, affirme Capul, a plus vraisemblablement priorisé la protection de ses jeunes patients, quitte à faire quelques concessions avec l'autorité en place[1034]. Le mal est fait et son souvenir s'estompe progressivement avant qu'en 1955, la publication d'un de ses textes écrit à charge contre les éducateurs spécialisés, *Misère sans nom*[1035], n'achève sa déchéance. Chaurand reconnait toutefois à son prédécesseur la qualité de ses premiers travaux, bien qu'il ait tôt fait d'abandonner ses méthodes d'homme d'Église au profit d'une plus grande laïcité, héritée de son séjour lozérien.

Continuités et ruptures sont le lot des acteurs de la psychothérapie, et si Claude Jeangirard le premier tente bien de calquer à La Chesnaie l'expérience de La Borde, il le fait « dans un style différent, peut-être moins idéologique, plus empirique[1036] ». Lui aussi ancien

[1031] Actif de 1970 à 1971, le SPK a été fondé par le docteur Wolfgang Huber (né en 1935). Il prétend employer la maladie comme arme contre le capitalisme, qui en serait à l'origine, et conteste radicalement la position des médecins – et de la médecine de manière générale – considérés comme des ennemis de classe. Voir plus loin, Chap. III, B. 2, § « Passages de témoins : la parole aux groupes d'usagers », p. 398-403.
[1032] Selon Julie Guillaumot, au cœur des années 1950, un film aurait notamment été réalisé sur la psychiatrie en URSS, sans qu'on n'en conserve de trace ; tandis qu'un certain nombre de fonds d'archives témoignent en revanche de la richesse de cette question, en partie liée à différents festivals liant médecine et cinéma apparus à cette période, à Lorquin, Nice ou Lyon par exemple. Voir Guillaumot, 2016.
[1033] Capul, 2007, p. 130.
[1034] *Ibid.*, p. 130.
[1035] Jean Plaquevent, *Misère sans nom. Nouveaux postulats d'un monde humain*, Paris, Seuil, 1955.
[1036] Moreau Ricaud, 2004, p. 103.

élève de Daumézon[1037] et de Ey, il prône dans la clinique chailloise la « poursuite des soins et de la prise en charge tout au long de l'évolution des malades, par des moyens appropriés et diversifiés, y compris au-delà de l'hospitalisation, préfigurant déjà l'idée de réseau[1038] ». En 2022, l'établissement est néanmoins mis en vente par son médecin directeur et propriétaire[1039], et si le sort de La Chesnaie semble en suspens à la date de mars 2024, d'aucuns espèrent qu'elle ne connaîtra pas le même sort que celui de la clinique de Freschines, fondée en 1973 par le docteur René Bidault, collègue de Jeangirard à La Borde, puis vendue à un groupe privé en 2014[1040].

[1037] Un temps en poste à Fleury-les-Aubrais, Georges Daumézon y instaure d'ailleurs un cadre propice à la création de ses patients, au nombre desquels André Robillard. Placé dès l'âge de sept ans à l'école de l'hôpital psychiatrique de Fleury-les-Aubrais, il y est interné à dix-neuf ans, et recruté en 1964 pour effectuer plusieurs tâches, notamment l'entretien de la station d'épuration. C'est dans le petit local attenant que son employeur Raoul Deville découvre en mars 1964 un « fusil » assemblé par Robillard, avant de l'adresser au docteur Paul Renard. S'ensuit une production de plus en plus importante, de fusils et de pistolets de bric et de broc, « pour tuer la misère », mais aussi des sculptures et des dessins sur ses thèmes de prédilection – la faune, l'astronomie, les avions, etc. Dernier artiste identifié à l'Art Brut par Jean Dubuffet de son vivant, les deux hommes se rencontrent à Paris en 1975. Robillard, qui vit encore en 2024 à Fleury-les-Aubrais, bénéficie d'une reconnaissance internationale : son travail est présenté et collectionné dans plusieurs pays.

[1038] Clinique de CHAILLES, « L'histoire de la Chesnaie » [En ligne], *Clinique de Chailles – La Chesnaie*, 25 novembre 2019.

[1039] Les équipes, réunies au sein de l'association des « Ami.e.s de la Chesnaie », ont alors formé une coopérative pour tenter de racheter les lieux et continuer à le faire vivre. Voir notamment Jordan Pouille, « La clinique psychiatrique de la Chesnaie, un symbole à vendre » [En ligne], *Le Monde*, 26 mai 2022 ; ou encore Amélia Brechet, « La reprise de la Chesnaie au péril des promesses du passé » [En ligne], *Mediapart*, 7 novembre 2022.

[1040] Installée dans un château elle aussi, celui de Villefrancoeur, toujours dans le Loir-et-Cher, la clinique a été démantelée après son rachat par la Générale de santé, groupe d'établissements privés. Les lits ont été délocalisés, les services transformés en Maison d'accueil spécialisé et le château historique accueille désormais des chambres d'hôtes. Voir Éric Bogaert, « Âme(s) à vendre ! (1) » [En ligne], *Pratiques. Cahiers de la médecine utopique*, 8 juillet 2022.

1957-1962. PSYCHIATRIE ET CINEMA

1. « L'incontinence audiovisuelle[1041] » de la nouvelle psychiatrie

Pour convaincre le plus grand nombre des progrès réalisés à Saint-Alban, François Tosquelles s'approprie à partir des années 1950 un nouveau moyen de communication, la vidéo. La caméra qu'il achète lui permet de documenter son quotidien mais aussi les expériences menées en Lozère et présentées à diverses occasions, colloques ou rencontres scientifiques. L'hôpital dont il prend la tête en 1953 devient la scène d'un théâtre quotidien où les pensionnaires et les soignants sont désormais – et littéralement – les acteurs de leur séjour. Devant la richesse des archives et des vidéos aujourd'hui conservées, il est nécessaire d'établir une typologie des films réalisés par ses soins, des films de famille aux projets plus professionnels, conçus dans un cadre particulier. Du reste, Tosquelles n'est pas le seul à introduire la caméra à Saint-Alban, qui devient en 1961 le laboratoire de ce que Ruspoli, réalisateur de métier, appelle le cinéma-vérité, et les trois films tournés sur place confirment l'innovation des méthodes de la psychothérapie institutionnelle, toujours en quête de nouveaux outils aptes à redonner un visage et une voix à ses usagers, humains avant d'être malades.

Les films de famille

Deux films se démarquent de la production cinématographique, certes amateure, de Tosquelles, en ce qu'ils accompagnent la « continuation des pratiques psychiatriques qui ont marqué la psychiatrie avant-gardiste de la Seconde République et qui ont été appliquées sur le front républicain pendant la Guerre civile[1042] ». Ils ont pour titre *La Nostra Sardana* (1955-1964) et *Société lozérienne d'hygiène mentale* (1957) « à la frontière entre cinéma amateur et reportage familial » ; le dernier étant également connu sous le titre de *Socialthérapie – Ergothérapie – Fêtes*, tel qu'il a été proposé au IV^{ème} Congrès international de psychothérapie de Barcelone en 1958. Il s'agit alors d'une des nombreuses manifestations organisées par le régime franquiste à partir des années 1950 pour arborer « un engagement de façade envers la discipline psychiatrique », et diffusées grâce au NO-DO [Noticiarios y Documentales],

[1041] Cristina Bernaldo, « Ce qui aurait pu être et ne fut pas. Une perspective cinématographique de la psychiatrie catalane en exil » [En ligne], *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, vol. 26, printemps 2021.
[1042] *Ibid*.

« véhicule audiovisuel permettant de rendre visibles ces politiques […] en tant qu'emblème […] de la propagande franquiste[1043] ».

La Nostra Sardana, évoqué précédemment parce que Tosquelles y rend hommage à la terre natale qu'il abandonne en 1939, constitue en l'occurrence le seul « témoignage audiovisuel hors des frontières espagnoles et aussi parce que, dans ses films, on peut voir la poursuite des pratiques psychiatriques catalanes de nombreux spécialistes exilés[1044] ». Il serait un « lieu pour la réflexion dans l'enregistrement et le montage des images de son exil » imaginé par le Catalan, et dont l'absence de linéarité structurelle œuvre à l'idée de déconstruction de sa propre personnalité. Dès les premières secondes, il annonce que « le film que vous allez voir joue avec l'ambiguïté qui concerne l'objet perdu », avant d'enchaîner sur une seconde partie présentant le voyage de la famille Tosquelles en Catalogne, au début des années 1960. *La Nostra Sardana* est une référence précieuse parce qu'il constitue l'un des rares films montés, à partir des images tournées par « l'homme à la caméra[1045] », acquise 1953 suite à un accident. L'argent de l'assurance lui sert à acheter sa caméra 8mm dont il ne se sépare plus, commençant à « filmer comme un amateur la famille, les congrès, les voyages, les fêtes[1046] », etc. [Doc. 108].

La pratique cinématographique de Tosquelles se confond chez lui avec celle de la psychiatrie, dans l'évolution d'une pratique que Carles Guerra qualifie de « communiste[1047] ». La plupart des films ne sont pas attribués à François Tosquelles lui-même, mais plutôt présentés sous le nom de « Film Tosquelles ». Le psychiatre en serait plutôt le producteur, quand les auteurs des images sont nombreux à se passer la caméra, avec lui-même, parfois son épouse, ou d'autres personnes non identifiées, de manière à ce que chacun puisse à la fois se mettre à la place du filmeur et du filmé. Le spectateur s'imprègne d'autant mieux du processus de captation qu'il est invité, à la façon dont toute la vie de l'hôpital s'organise, à intégrer le collectif et sa production d'images communes. L'individualisation est ainsi celle des patients – pour peu qu'on n'oublie pas non plus l'importance du groupe dans le soin – et non pas celle du filmeur. Ces films aspirent certes à une forme d'observation de ce que la psychothérapie institutionnelle a déployé à l'intérieur de l'hôpital, poursuit Carles Guerra, mais en réalité ils ne sont montrés à l'extérieur de l'établissement qu'à partir de 1958, au Congrès international de Barcelone à l'occasion. Ils ont une dimension pédagogique, servent à « enregistrer et revoir, enregistrer et

[1043] Cristina Bernaldo, « Regards documentaires sur la folie dans le cinéma espagnol, du Franquisme à la Transition démocratique » [En ligne], *Cahiers de civilisation espagnole*, vol. 23, automne 2019.
[1044] Bernaldo, 2021.
[1045] D'après Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, Union soviétique, Production VUFKU, 1929, 80 minutes.
[1046] Banquetdelagrasse, « Carles Guerra, Tosquelles et le cinéma » [En ligne], *YouTube*, 9 août 2022.
[1047] *Ibid*.

revoir[1048] », pour mieux comprendre l'expérience à laquelle on assiste maisils se déploient aussi sous la forme de souvenirs personnels, parfois intimes.

Ils sont constitués de bribes d'images difficilement datables, parfois sans son, et qui se succèdent sans logique particulière, faites des évènements épars du quotidien, anecdotiques mais révélateurs de la vie qui s'organise derrière les murs de l'hôpital. La réalisatrice Martine Deyres a contribué à la découverte de ces œuvres en 2019 en présentant au public le film *Les Heures heureuses*[1049] composé de scènes d'archives tournées à Saint-Alban par Tosquelles et ses collègues, superposées à la mémoire orale recueillie auprès des témoins encore en vie. « Ce qui était intéressant, c'était le regard que le film jette sur les personnes filmées[1050] » et la réalisatrice le découvre en même temps que plusieurs dizaines de bobines, qu'elle aurait exhumées par hasard d'un carton entreposé dans la bibliothèque de l'hôpital et aujourd'hui conservées à la Cinémathèque de Perpignan, l'Institut Jean Vigo. Comme souvent dans l'histoire des lieux, les circonstances exactes de cette découverte ne sont pas réellement établies, et certains Saint-Albanais affirment que les bobines étaient simplement rangées dans la bibliothèque en attendant un stockage plus adapté – comme le sont beaucoup d'objets et d'archives que nous avons pu voir lors d'un séjour à Saint-Alban en juin 2024, des rapports administratifs s'empilant non loin d'un appareil de sismothérapie dans la pièce en question.

Complétant le catalogue filmographique de Tosquelles, *Noël de chez nous* montre sa famille attablée dans ses appartements privés à la veille de Noël puis le réveil des enfants au matin, se précipitant vers le sapin et leurs cadeaux. *Pour notre plaisir à tous* expose activités, jardinage et ménage, des patients vaquant à leurs occupations, les travaux de réfection d'un pavillon ou la visite d'un laboratoire – Tosquelles accompagne d'autres médecins, peut-être extérieurs et venus découvrir l'expérience saint-albanaise. On assiste même au défilé d'infirmières, de soignants, de pensionnaires même, réclamant « plus de WC », manifestant « Pour [leurs] pécules » ou du « Riz o'llé [*sic*] » [Doc. 109]. L'ergothérapie a toujours sa place, représentée par les ateliers, celui de l'imprimerie par exemple, ou les festivités immortalisées dans *Fête votive*. Ce film-là est en couleurs, fait de rondes, de jeux, spectacles et même de feux d'artifice, comme le plus tardif *Bonjour 1967*. Dans *Pour que le blé ne meure pas*…, évoqué au chapitre précédent, le cortège funéraire du père de Tosquelles se dirige vers le cimetière de l'hôpital en sortant de l'église. Patients, soignants et villageois se mêlent à la foule pour

[1048] *Ibid.*
[1049] Martine Deyres, *Les Heures heureuses*, France/Suisse/Belgique, Les Films du Tambour de Soie/Bande à Part Films/Lux fugit films, 2019, 77 minutes.
[1050] Yves Faucoup, « Saint-Alban ou la psychiatrie des ''Heures heureuses'' » [En ligne], *Mediapart*, 19 avril 2022.

accompagner le dernier voyage du défunt, puis des images de travaux, de spectacles dans la cour du château viennent encore, ou du nettoyage au tuyau d'arrosage d'une grande salle, auquel participent les soignants. Toutes ces séquences construisent l'image d'un hôpital tout à fait tourné vers la vie en collectivité, où tout le monde participe et se retrouve à égalité – et, à défaut de celui d'une colonie psychiatrie, cultive le reflet d'une colonie quasi familiale.

À plus d'un titre, la relecture de ces films les rapproche de ce que Roger Odin qualifie justement de « film de famille » en 1995[1051], et sur lequel il se penche à nouveau en 2004 dans l'ouvrage collectif dirigé par Nathalie Tousignant, *Le film de famille*[1052]. Dès les premières pages du livre, l'historien Jean Puissant livre sur cette « composante nécessaire de la mémoire collective[1053] » un regard empreint de l'influence d'Odin qu'il cite lorsqu'il définit le genre comme « un film (ou une vidéo) réalisé par un membre d'une famille à propos de personnages, d'évènements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de la famille[1054] ». Les images tournées par Tosquelles au sein de son foyer s'y apparentent en premier lieu. Puissant rappelle également qu'Odin aspire à un public élargi, comptant jusqu'aux « amis, animaux familiers, maison, jardin ; sujet et destination de la réalisation » mais, cette fois, le lien avec l'œuvre « tosquellien » s'atténue. À Saint-Alban, la sphère de l'intime voisine avec celle de l'hôpital, au cœur duquel le domicile du psychiatre accueille parfois les patients eux-mêmes comme les membres d'une grande famille – ce que confirment aujourd'hui encore les enfants des Tosquelles, des Bonnafé et de leurs pairs.

Parce que le texte de Jean Puissant est une sorte d'avant-propos aux contributions suivantes, il précède les affirmations d'André Huet à propos de « la profession [qui] crée l'amateur », ou de Éric de Kupyer à propos des origines du cinéma, familiales, tandis que l'amateur serait aussi celui qui, littéralement, « aime » le cinéma. Par goût personnel, les cinéastes amateurs ont donc créé un genre auquel l'industrie cinématographique a désormais recours, alors que le « stéréotype » du film de famille compte sur l'innocence et l'insouciance bienheureuse pour plaire au public. Tosquelles y participe, offrant au spectateur-voyeur les premières images de l'intimité de la population d'un hôpital psychiatrique, milieu fermé au grand public, et contribue en même temps à ce que Jean Puissant qualifie d'« illustration, plus efficace qu'un long traité, de la ségrégation sociale, ethnique, spatiale » caractéristique de ces lieux invisibilisés. Et la valeur de ces témoignages de justifier l'intérêt croissant porté aux

[1051] Roger Odin (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
[1052] Nathalie Tousignant (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004.
[1053] Jean Puissant, « Le film de famille, composante nécessaire de la mémoire collective », dans Tousignant, 2004, p. 9-14.
[1054] Odin, 1995, p. 27.

archives d'amateurs par des institutions comme la cinémathèque de Perpignan, l'Institut Jean Vigo.

Dans le même ouvrage, Roger Odin propose encore une « approche sémio-pragmatique » des « merveilleux documents » que constituent ces films de famille[1055]. En plus de Vigo, la Cinémathèque de Bretagne, la Filmoteca de Andalucía en Espagne et d'autres institutions à travers le monde multiplient désormais les collectes et reçoivent volontiers les dépôts de fonds particuliers. Pourtant, affirme l'ancien professeur, le film de famille « n'est pas fait pour être un document » car selon lui, « Dans l'espace familial, filmer tient du jeu collectif, un jeu qui d'ailleurs est loin d'être aussi innocent qu'on a tendance à le penser. C'est que celui qui se trouve derrière la caméra n'est pas un opérateur quelconque, mais en général le père[1056]. » On le vérifie aisément dans les « Films Tosquelles », à la fois dans l'omniprésence du psychiatre derrière l'objectif et dans le caractère collectif simultané de l'acte de filmer – de là la dimension « communiste » du film saint-albanais.

Ce dernier a un rôle qui rejoint encore celui du film de famille. Il travaille lui aussi « à reconstruire […] l'histoire (mythique) de la famille[1057] », comprise dans sa plus grande appréciation, englobant patients et soignants comme autant de membres de la famille élargie de l'hôpital. « Ce qui est important n'est pas ce que montrent les images, mais les interactions collectives (à la prise de vues ou lors du visionnement du film) ainsi que le discours intérieur suscités[1058] » et les films réalisés par Tosquelles, aspirant à sensibiliser le public l'aventure de Saint-Alban, relèveraient à ce titre plutôt du film d'amateur que de celui de famille. Il présente une plus grande discursivité, une véritable volonté de construction que le film de famille qui apparaît plutôt dans le contexte spécifique de crise – collective, familiale ou personnelle. Selon la formule de Georges Perec, « les cinéastes familiaux sont à leur façon des *anthropologues endotiques* involontaires[1059]. » Et Odin d'asséner que « les films de famille [sont] la seule façon de faire exister en mémoire ces communautés (raciales, ethniques, culturelles, sociales) qui ont été marginalisées par la version officielle de l'histoire », en l'occurrence la communauté asilaire, indirectement mise en lumière par ses interactions nombreuses avec la famille Tosquelles. Et si, d'après Peter Mac Namara « les films amateurs sont de merveilleux

[1055] Odin, « Les films de famille : de ''merveilleux documents'' ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant, 2004, p. 41-53
[1056] *Ibid*.
[1057] *Ibid.*
[1058] *Ibid.*
[1059] Georges Perec, « Approche de quoi », *Le pourrissement des sociétés*, Paris, 10/18, « Cause commune », 1975, p. 251-255.

documents pour une histoire démocratique[1060] », la chercheuse Patricia Zimmerman assure qu'ils donnent « la parole aux exclus de toutes sortes » et contribuent à « refaire le monde[1061] ».

Transformation, reconstruction… l'efficacité du film de famille se mesure à son authenticité, qui doit se libérer du montage pour livrer des images brutes. Le réalisateur américain David Lynch lui-même juge que, dans ce type de films, le montage « détrui[t] le souvenir de chacun au profit de la vision autoritaire, unilatérale, de celui ou celle qui a pris la responsabilité du film[1062]. » C'est probablement la raison pour laquelle les bobines réunies par Martine Deyres, comme les pellicules récupérées par les enfants Tosquelles, n'ont rien perdu de leur valeur mais montrent sans détour la vie de l'établissement et les métamorphoses qui s'y opèrent, lentement. La chance du Catalan est d'avoir pu compter parmi les rares possesseurs, à l'époque, d'une caméra personnelle – encore qu'il faille attendre les années 1960 pour que les caméras silencieuses, en 16mm et avec son synchrone, n'apparaissent. Jusque dans les années 1970, les films familiaux sont le plus souvent muets, et en noir et blanc, sans empêcher l'exercice collectif de la réalisation. « La prise de vues de vue collective qui fait partie du dispositif du film de famille est un autre indicateur pertinent de [s]a spécificité. Rien ne s'oppose en effet à ce que la caméra passe de mains en mains, chacun pressant le bouton à son tour[1063] », si précieuse soit-elle alors.

En somme, le film de famille s'apparente aussi à la pratique institutionnelle de la psychiatrie développée depuis le massif du Gévaudan en invoquant la réparation de l'institution, familiale cette fois. Ce que mettent là-bas en place les psychiatres, c'est la réparation, le soin de l'institution par l'attention portée à sa réorganisation, et le film de famille fonctionne sur le même modèle à l'égard du noyau familial. Nathalie Tousignant démontre indirectement comment la psychothérapie institutionnelle s'immisce dans le domaine du cinéma amateur chez Tosquelles, qui documente le quotidien de l'institution en question et introduit une nouvelle réflexion à son propos[1064]. Le film de famille est un lieu de mémoire, au sens où Pierre Nora l'a développé dans les années 1970, c'est-à-dire que « les lieux de mémoire […] sont d'abord des restes[1065] » et que la mémoire a besoin de supports extérieurs pour se matérialiser. Dans le cadre du film de famille, la pellicule et la projection occupent ces fonctions et œuvrent à la

[1060] Peter Mac Namara, « Amateur Film as Historical Record. A Democratic History? », *Journal of Film Preservation*, vol. XXV, n° 53, 1996, n.p.
[1061] Patricia Zimmermann, « Cinéma amateur et démocratie », *Communications*, n° 68, 1999, p. 281-292.
[1062] Colette Piault, « Films de famille et films sur la famille », dans Tousignant, 2004, p. 55-65.
[1063] *Ibid.*, p. 60.
[1064] Nathalie Tousignant, « Le film de famille, cadre structurant et lieu de mémoire », dans Tousignant, 2004, p. 179-192.
[1065] *Ibid*.

préservation des *Souvenirs de la maison des fous*. Elles témoignent de la particularité des enregistrements laissés par François Tosquelles, qui entremêlent caractéristiques des films de famille, et spécificités du film documentaire. On peine à identifier si l'objectif est simplement d'immortaliser le quotidien des siens, ou s'il s'agit aussi de faire la preuve des évolutions de l'hôpital. Pour autant et dans la mesure où les deux se répondent, la distinction ne serait pas nécessairement utile, ni pertinente. À la croisée de deux pratiques, empruntant à l'une la dimension collective des prises de vues, à l'autre la destination extra-familiale de certaines séquences, son travail contribue finalement à faire le lien entre l'institution psychiatrique et l'institution familiale d'un psychiatre pleinement investi dans une institution justement *totale*.

Il semblerait y avoir encore une démarche similaire chez Georges Daumézon. Quelques années avant Martine Deyres, Catherine Bernstein ouvre elle aussi la voie à la redécouverte des archives filmées de celui-ci. « Un grand carton oublié au fond d'une cave. Des dizaines de bobines de pellicule 8mm. De rares indications de lieu et de date. Des films de famille et des images tournées dans une vingtaine d'hôpitaux psychiatriques » : voilà comment se présente *Asylum*[1066], né en 2008 de la rencontre de la réalisatrice avec son homologue cinéaste. À la même époque que Tosquelles, Daumézon s'est lui aussi emparé d'une caméra pour immortaliser le quotidien des établissements psychiatriques de France et d'ailleurs. Pêle-mêle avec des images familiales, dont la différence ne tient finalement qu'au sujet puisque le rendu reste teinté d'amateurisme, ces archives sont aujourd'hui conservées à la Cinémathèque de Bretagne, à Brest.

Dans les deux cas, des images tremblantes et un rythme saccadé, un cadrage hésitant se retrouvent. Le noir et blanc et la couleur alternent de temps à autre et présentent des images tournées à l'hôpital psychiatrique de Dôle, Sainte-Ylie, faites de scènes de la vie de tous les jours, des bâtiments et des activités qui s'y déroulent – un gros plan sur un trousseau de clés à la ceinture d'une infirmière rappelle l'importance du symbole – et dans le même film, d'autres tournées à l'hôpital psychiatrique départemental de Lorquin, en Moselle. Ici encore des images de cellules, des salles communes, quelques plans de malades et d'infirmiers précèdent d'autres, de Saint-Alban d'ailleurs, avec les « travaux d'amélioration[1067] » entrepris par les équipes, de Lannemezan (Hautes Pyrénées) et ses ateliers d'ergothérapie, ses fêtes et ses « portes avec des grosses serrures[1068] », Sainte-Anne, à Paris, visité le 24 décembre 1957 et décoré pour Noël, Clermont-Ferrand, Lyon, Rouffach ou Sarreguemines (Moselle), Bassens (Gironde), l'hôpital

[1066] Catherine Bernstein, *Asylum*, France, Paris Brest Productions, 2008, 40 minutes.
[1067] « A-8 / Saint-Alban (Lozère) » [En ligne], *Cinémathèque de Bretagne*, s.d.
[1068] « A-14 / Travail, cuisine, gymnastique » [En ligne], *Cinémathèque de Bretagne*, s.d.

de Saint-Avé à Lesvellec (Morbihan) ou de Fleury-les-Aubrais (Loiret), Pau, Aix-en-Provence – dont l'une des infirmières est encore filmée en gros plan avec ses clés à la taille [Doc. 110]

Les sujets bénéficient d'un même traitement, celui d'une grande proximité, d'une intimité même du médecin avec la maladie. Les fêtes font penser aux kermesses, les ateliers de peinture et de dessin, souvent représentés à l'écran, à ceux dispensés aux enfants en fin d'année scolaire. Dans les hôpitaux comme dans les écoles, on rééduque, on réenseigne. On touche aussi à ce registre dans les images tournées à l'hôpital de Blida vers 1955, où la vétusté de certains bâtiments répond à la modernité des activités proposées, comme la réunion d'un groupe de musiciens berbères jouant pour des soldats algériens internés, encadrés par l'équipe soignante.

Les films « médicaux »

Les films médicaux relèvent en revanche d'une autre ambition, celle de conjuguer les images enregistrées à une lecture purement médicale, ou bien à un message promotionnel à l'intention de partenaires éventuels. En Suisse par exemple, le Laboratoire d'anatomie cérébrale de la Waldau a produit sous l'impulsion du docteur Ernst Grünthal, entre 1934 et 1965, une centaine de films documentant les différents troubles rencontrés par le psychiatre chez ses patients[1069] tandis que Henri Collomb, pionnier de l'ethnopsychiatrie, réalise en 1967 *N'doep*[1070], film révélateur de la manière « dont les cultures tribales peuvent *accompagner*, comme participants concernés, celui qui perd la tête[1071] ». De son côté, Tosquelles présente donc sa première tentative de film scientifique au Congrès international de psychothérapie de Barcelone, organisé du 1er au 7 septembre 1958. Intitulé *Socialthérapie – Ergothérapie – Fêtes* il est présenté le 5 septembre à dix-huit heures et, pour la première fois, à un public extérieur à l'hôpital de Saint-Alban. Constitué d'images saisies sur place au long des années 1950, plusieurs versions existent qui ont été montrées par bribes au personnel et aux patients de l'établissement lozérien au sein du ciné-club, et participent d'abord de l'idée d'un « film de famille » destiné au cercle restreint du foyer. En aspirant à montrer « la vie sociale de l'hôpital[1072] » à travers ces séances, c'est tout le travail de retour sur soi-même que l'institution – ici à la fois psychiatrique et familiale – opère, ainsi que l'évoque Carles Guerra[1073].

[1069] Ces archives, conservées au Musée de la Psychiatrie de Berne, font l'objet d'une thèse de Doctorat en cours de préparation à l'Université de Lausanne, par Raphaël Tinguely : *Les films neuropsychiatriques d'Ernst Grünthal au Hirnanatomisches Institut de la Waldau (1930-1960).*
[1070] Henri Collomb, Andréas Zampani, *N'Doep*, France, réalisation M. Meignant, 1967, 40 minutes.
[1071] Bonnafé, 2002, p. 143.
[1072] Masó, « Un film muet très parlant », 2022, p. 228.
[1073] Carles Guerra, dans un entretien réalisé pour *Corbières matin* à l'occasion de « Demain la veille », banquet du livre d'été organisé à Lagrasse du 5 au 12 août 2022 : Banquetdelagrasse, 2022.

Or, la projection en dehors de l'hôpital, aux yeux du grand public, fait glisser le film vers le documentaire, qui fascine les personnes présentes dans la salle. D'une durée de soixante-six minutes, le film enchaîne les séquences muettes en noir et blanc, entrecoupées de cartons explicatifs. Pour seul son, le choix de la Symphonie n° 9 d'Anton Dvorak (1841-1904), *From the New World* (1893), composée pendant son propre exil aux États-Unis[1074], n'est pas anodin et renvoie au déracinement personnel de Tosquelles[1075]. Du reste, à la manière d'un article académique, la première partie du « Film Tosquelles » pose les bases théoriques et géographiques de l'expérience. Puisque la psychiatrie pratiquée sur place est une psychiatrie située, on découvre le panneau d'entrée du village, qui « concrétise l'espace géographique[1076] ». Au détour d'un virage, la silhouette des habitations se découpe à l'horizon, le château les surplombant. D'ailleurs le parcours de la caméra n'est pas choisi au hasard et procéderait à une sorte de mise en abîme de l'histoire personnelle de Tosquelles, celle de son exil, lui qui a aussi serpenté entre les massifs des Pyrénées à pied, et qui a découvert à l'occasion d'un virage, la promesse d'une terre d'accueil[1077]. À Saint-Alban, il trouve un véritable asile, « Un vieil Asile » comme les autres – alors que la législation de 1937 les a renommés « hôpitaux psychiatriques » – qui dévoile sa vétusté, les dortoirs rudimentaires, collectifs. Rien ne distingue tout à fait l'hôpital lozérien de ceux d'autres départements, l'observation montre que l'expérience entreprise sur place est possible n'importe où ailleurs, pour peu qu'on ait les bonnes personnes sur place, et illustre aussi la « misère de la psychiatrie » d'après-guerre en France. Mais, apprend-t-on, « ça va changer ».

C'est tout le propos du film que de promouvoir la transformation de l'établissement et de montrer quels moyens ont été mis en place à cet effet. La présentation dans un second temps des méthodes employées pour parvenir à la transformation escomptée de l'institution introduit justement la socialthérapie, soit le travail collectif – « ça change grâce à l'effort de tous », lit-on plus loin – puis l'ergothérapie, la thérapie par le travail, l'activité de manière plus large. Des images des ateliers de vannerie, de menuiserie et d'imprimerie suivent, ainsi que du Club des malades, cœur de la vie sociale de l'hôpital. Un troisième et dernier temps entend produire les chiffres concrets du succès rencontré, au-delà des images de liesse collective, des fêtes, et de spectacles inédits – troublante scène d'une troupe de cirque invitée par le Club à se produire dans la cour du château, exhibant son dromadaire déambulant dans un hôpital psychiatrique

[1074] Célèbre compositeur d'origine tchèque, il est nommé en 1892 directeur du Conservatoire national de New York et ne regagne sa Bohême natale qu'en 1895.
[1075] Bernaldo, 2021.
[1076] *Ibid*.
[1077] *Ibid*.

reculé des années 1950. On aperçoit bientôt le départ discret d'une patiente, sur le perron du château, ses effets personnels à la main, qui rejoint ceux que l'on suppose être ses parents pour lesquels elle quitte les religieuses qui l'accompagnent dehors. Quant aux chiffres exposés les uns après les autres sur plusieurs intertitres, ils rassurent le spectateur. « Ça a bien changé », la transformation est effective, l'hôpital est métamorphosé [Doc. 111].

Il faut encore dire un mot du titre du film pour comprendre combien il est important dans la lecture qu'on fait de l'histoire saint-albanaise, alors qu'il est souvent proposé de nos jours sous le nom de *Société lozérienne d'hygiène mentale*, dans une version raccourcie et retravaillée du film original. Conservé sur plusieurs bobines distinctes à l'Institut Jean Vigo, et d'un découpage hasardeux, le film original apparaît en réalité sous le titre « Socioterapia – Ergoterapia – Fiestas » (Socialthérapie – Ergothérapie – Fêtes) dans le programme du Congrès de 1958 et, bien qu'il expose deux des composantes essentielles de la psychothérapie institutionnelle baptisée en 1952, ne la nomme pas comme telle. D'autres évoquent le titre de *Transformation de l'hôpital psychiatrique*[1078] mais, dans l'ensemble, le principe reste que la construction, la discursivité du film, renvoie à la vocation première de celui-ci, à savoir la promotion de la psychothérapie institutionnelle par le biais de ses propres outils. Un carton annonce, certes, « l'absence de toute mise en valeur de technique psychiatrique », mais il s'agit surtout de sensibiliser la communauté scientifique internationale aux bénéfices que l'on peut tirer de la méthode.

Ici l'amateurisme des films de famille produits à la même époque par Tosquelles semble délaissé au profit d'une attention accrue portée aux détails, à la narrativité du récit, à la progression aussi de ce qui se met en place. On assiste en temps « réel » à l'évolution de la vie quotidienne et le film est un manifeste audiovisuel de l'expérience du Catalan et de ses confrères. À la même date, ce dernier réalise aussi avec Maurice Lambilliotte un autre film « promotionnel », *Le Clos du Nid. Un service pour débiles profonds en Lozère* (1958). Il s'agit cette fois d'une commande expresse d'un laboratoire médical, probablement pour en faire la publicité auprès de partenaires potentiels. La construction reprend le même principe que celui de *Socialthérapie*, quelques images du début situent le propos au cœur de la Lozère et d'un paysage rural, puis l'objectif se porte sur le bâtiment lui-même, installé à Grèzes, tout près de Marvejols. Dans cet ancien édifice militaire, l'association du Clos du Nid fondée par l'abbé Lucien Oziol (1920-2004) prend ses quartiers, appelée à devenir le principal employeur du

[1078] Banquetdelagrasse, « Carles Guerra, Tosquelles et le cinéma », *op. cit*.

département qui, en 1971, compte quatre cents employés répartis dans sept établissements. Son histoire remonte à 1954, lorsque Tosquelles fait découvrir son travail auprès des jeunes malades du Villaret à l'abbé, vicaire et responsable des enfants de la paroisse de Marvejols qui, séduit, obtient dès l'année suivante la possibilité de louer le site de Grèzes. De par la vocation première de celui-ci et sa propre charge, l'inauguration des lieux se fait en présence d'officiers de l'Armée et dignitaires de l'Église qui se retrouvent, l'espace d'un instant, côte-à-côte avec Tosquelles, communiste convaincu aux tendances anarchistes.

Ici encore un second temps permet à la méthodologie mise en place au Clos du Nid de se dévoiler. Les « techniques de maternage thérapeutique » par exemple y prennent toute la dimension que Tosquelles souhaite leur confier, elles supposent une technique psychothérapeutique qui aspire à établir entre le patient et le médecin ou l'infirmier une relation analogue à celle d'un enfant avec sa mère. Le Catalan aurait été le premier à concevoir cette « méthode éducative véritablement adaptée aux arriérés profonds » qui dépasse ce que la pédagogie spéciale a pu promouvoir jusqu'alors. Au dos de l'ouvrage que Tosquelles consacre à la méthode en 1966[1079], on lit qu'en empruntant une « voie naturelle », il met en place le « résultat d'une longue observation et d'une longue expérimentation jointes à une véritable intuition de la relation mère-enfant aux premiers âges ». Il s'inscrit alors dans la poursuite des méthodes actives développées par Maria Montessori[1080] (1870-1952) par exemple, et les adapte aux troubles plus profonds. Parmi les outils à disposition des soignants, les œuvres plastiques produites par les enfants semblent en bonne place et de nombreux passages s'y réfèrent, abordant la « mise en commun des observations les plus spontanées » et « l'examen attentif de dessins vraiment libres […] plus figuratifs du moi profond de l'enfant ». Les œuvres apparaissent çà et là, étudiées par les thérapeutes selon différents critères qui rappellent l'approche psychopathologique des psychiatres réunis en 1950 à Sainte-Anne.

Ces techniques, avec d'autres activités encadrées, forment le socle de l'organisation du Clos du Nid mais malgré la dimension humaine réintroduite dans le soin, le commentaire du film éponyme, en voix-off, contraste sensiblement avec celle-ci. Ici la voix monotone du commentateur accumule les termes scientifiques sans les nuancer, évoquant « le niveau intellectuel très bas » des uns, qualifiant de « débiles profonds » les autres – encore que le terme

[1079] François Tosquelles, *La pratique du maternage thérapeutique chez les débiles mentaux profonds*, Paris, Jean-Louis Aupetit éditeur, 1966.
[1080] Maria Montessori est une médecin et pédagogue italienne, qui a donné son nom à une méthode d'éducation alternative, reposant sur plusieurs principes comme le libre choix des activités, l'autodiscipline, l'apprentissage par l'expérience et le respect du rythme de chacun. L'éducation sensorielle a une importance capitale dans sa démarche, qui peut sous certains aspects s'apparenter à l'ergothérapie.

est ici à comprendre au sens médical. On perd le caractère amateur du premier film, en même temps que l'authenticité qui l'accompagne. Certes, les enfants eux-mêmes participent à la réalisation des intertitres, dessinés et écrits par leurs soins, mais on reconnaît cette fois immédiatement la valeur « promotionnelle » du film. La conclusion, brève, s'étire sur les dernières minutes pour présenter les résultats obtenus dans cette « terre de moutons, terre d'amour, terre de joie aussi », à l'occasion notable des fêtes et d'images semblables à celles qui clôturent aussi *Socialthérapie* [Doc. 112].

Un peu plus tardif car des années 1960, un dernier film a pour titre *Les ateliers de maternage*. Produit par le Groupe d'Études et de Recherches des Infirmiers Psychiatriques (le G.E.R.I.P., fondé en 1967) et primé au « Concours de films amateurs organisé en 1970 avec la collaboration des Laboratoires Delagrange », il est d'une durée de seize minutes, soutenu par le Club Paul-Balvet et l'Association du Personnel de Saint-Alban et, annonce-t-on dès les premiers mots de la voix off, ses « images posent plus de problèmes qu'elles ne prétendent en résoudre ». Le film répond au besoin de montrer des « techniques [qui] ne sont pas connues du public. Nous cheminons avec chacun d'entre eux, et le groupe tout entier. Ces tranches d'images, sans mise en scène, ne reflètent qu'un moment de notre recherche. » La caméra suit un même groupe de patients au cours de plusieurs activités comme un atelier de modelage d'argile puis un atelier de peinture, une promenade à l'extérieur, un jeu de marelle et une partie de ballon qui clôturent la journée et le film en même temps, la caméra suivant les patients jusqu'à leur retour à l'intérieur des bâtiments. L'objectif semble moins bien défini que dans les deux cas précédents et, hormis quelques commentaires pendant les premières minutes, la suite n'est accompagnée d'aucune voix autre que celle des patients, qui échangent avec les encadrants, de façon à peine audible. On gravite une nouvelle fois dans un entre-deux du film amateur, avec des moyens visiblement modestes et des velléités documentaires à destination d'un public large. Les Laboratoires Delagrange, fondés en 1932, sont spécialisés dans la fabrication de neuroleptiques et leur collaboration aspire sans doute à cultiver une nouvelle identité pour l'entreprise familiale, en prenant une part active à la réalisation d'un documentaire sur les bienfaits d'une thérapie alternative, non médicamenteuse.

Le court-métrage révèle, comme *Le Clos du Nid*, les soins portés aux malades à travers des images brutes, crues, dévoilant l'intimité de leur toilette par exemple ou d'autres séquences qui, pour l'œil extérieur porté sur des documents censés ne circuler qu'à l'intérieur de l'hôpital, penchent vers un certain voyeurisme. C'est d'ailleurs tout le problème posé par ce glissement progressif de documents qui sont certes voisins des « films de famille » mais tournés *dans*

l'univers médical, *vers* le monde extérieur. Ce qui se vérifie dans les films de voyages ou de fêtes est assurément plus problématique encore quand l'origine psychiatrique des documents est avérée. La question du voyeurisme se pose, qui s'ajoute à celle du secret médical. L'histoire somme toute récente de ces institutions a été vécue par certaines personnes toujours en vie, capables d'identifier celui ou celle qu'elles reconnaissent à l'écran ou d'être elles-mêmes identifiés, si elles apparaissent. Dans le cadre de l'exposition « La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles » par exemple, l'installation *Sans titre* (2021) de l'artiste catalan Roger Bernat propose au public une sonorisation collective des pellicules non montées conservées à Perpignan [Doc. 113]. En plus d'un laboratoire photo dans lequel les patients de Saint-Alban peuvent dans les années 1950 faire développer leurs propres pellicules, l'atelier ciné photo dont ils disposent également leur permet de procéder à la sonorisation des films dont ils sont les acteurs/sujets. Roger Bernat, avec son installation, suggère au visiteur de l'exposition de se mettre à leur place à partir d'un premier écran sur lequel sont diffusés les films amateurs tournés sur place, et d'objets variés destinés au bruitage, d'un micro pour le doublage, et d'un second écran de sortie produisant les mêmes images, par-dessus lesquelles les sons enregistrés à l'étape précédente ont été ajoutés. L'idée étant de redonner vie à ces scènes muettes, l'artiste doit cependant composer avec les objections de quelques anciens personnels de Saint-Alban, reconnaissant sur les images – en particulier de *Techniques de maternage* – certains patients vivants, d'où le choix final de retirer par exemple ce film précis de l'installation.

Saint-Alban et le cinéma-vérité

À l'aube des années 1960, Saint-Alban accueille, enfin, le pionnier du « cinéma-vérité » Mario Ruspoli. Apparue sous la plume du sociologue Edgar Morin[1081] (né en 1921), l'expression se rapporte aux mots du cinéaste Dziga Vertov (1895-1954) qui théorise dans les années 1920 le « Kino-Glaz » [ciné-œil] et fonde la revue *Kino-Pravda* [ciné-vérité]. En Amérique du Nord, elle se développe au Canada par l'intermédiaire du documentariste John Grierson (1898-1972) qui produit entre 1958 et 1960 la série *Candid Eye*, ou via les recherches notables de Michel Brault (1928-2013), tandis qu'aux États-Unis, on doit son expansion à l'œuvre de Richard Leacock (1921-2011) ou de Robert Drew (1924-2014), entre autres. De notre côté de l'Atlantique, c'est toutefois dans l'idée d'Egard Morin et de ses contemporains

[1081] Edgar Morin, « Pour un nouveau ''cinéma-vérité'' », *France-Observateur*, n° 506, 14 janvier 1960.

réunis en mars 1963 à Lyon, à l'occasion d'un congrès organisé par la RTF[1082] et que Georges Sadoul considère comme le plus important de ce type[1083], que le cinéma-vérité gagne donc en reconnaissance. Ses défenseurs le présentent comme le label d'un cinéma du réel, une manière nouvelle de filmer nourrie par les besoins de l'ethnographie et de la sociologie. Bientôt rebaptisé « cinéma direct », c'est le réalisateur Jean Rouch (1917-2004) qui, le premier, l'expérimente en France pour *Moi un noir*[1084], en 1958.

Dans ses pas, Ruspoli se pose également en maître d'œuvre de cette pratique nourrie par une expérience solide. Il est notamment le producteur de films comme *Nuit et brouillard*[1085], *La Jetée*[1086] ou encore *Masculin féminin*[1087], mais se laisse rapidement séduire par les promesses du cinéma-vérité. Ainsi qu'il l'explique dans un rapport présenté à l'UNESCO en 1963, « Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger », le genre prend essentiellement appui sur une manière inédite de filmer, permettant l'enregistrement simultané des images et du son, de façon synchrone. Jusqu'à cette époque, le matériel ne permet que de présenter des images accompagnées d'une voix off, ce qui créé un décalage essentiel entre le spectateur et le sujet.

Parce que ce qui se déroule à l'écran correspondant désormais à ce que l'on entend, le cinéma vérité entend donc proposer une expérience nouvelle, atténuant la présence de la caméra et l'éloignement entre le regardeur et le regardé. Auparavant, explique François Bovier, le cinéma s'apparente à ce qu'Antonin Artaud qualifie d'« impouvoir », qui « disloque sa pensée et désagrège son écriture[1088] ». Les associations d'idées rendues impossibles par des réflexions entrechoquées nuisent à la fluidité du discours et de sa compréhension, dans l'esprit d'Artaud comme dans la non-correspondance, à l'écran, des images et des sons. Le cinéma vérité, lui, s'offre alors comme le « sismographe qui enregistre les dérèglements de la pensée et les difficultés de corps en souffrance[1089] » en même temps qu'il rend possible leur étude. Surtout,

[1082] Les Journées d'Études du Marché International des Programmes et Équipements du Service de la Recherche de la Télévision Française, du 2 au 4 mars 1963.
[1083] Dans son carnet, il écrit : « depuis 15 ans, jamais assisté à un colloque et à une sélection de films d'un tel intérêt ». Reproduit dans Georges Sadoul, « Cinémois », *Cinéma 63*, n° 76, mai 1963, p. 8. Cité dans Séverine Graff, « Réunion et désunions autour du ''cinéma-vérité'' : le MIPE-TV 1963 de Lyon », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 64, 2011, p. 65.
[1084] Jean Rouch, *Moi, un noir*, France, Les Films de la Pléiade, 1958, 73 minutes.
[1085] Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, France, Cocinor/Argos Films/Como-Films, 1956, 32 minutes.
[1086] Chris Marker, *La Jetée*, France, Argos Films, 1962, 28 minutes.
[1087] Jean-Luc Godard, *Masculin féminin*, France/Suède, Anouchka Films/Argos Films/Sandrews/Svensk Filmindustri, 1966, 110 minutes.
[1088] « Un impouvoir à cristalliser inconsciemment, le point rompu de l'automatisme à quelque degré que ce soit » : Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs*, Zürich, Abrüpt, 2020 (1925), p. 22.
[1089] François Bovier, « Regards sur l''impouvoir'' : le ''cinéma direct'' de Ruspoli, de la terre à l'asile », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 18, 2011, p. 14.

l'une des particularités du travail de Ruspoli renvoie à la catégorie des individus qu'il choisit de filmer. En couplant un dispositif novateur à la rencontre de milieux habituellement absents des salles de cinéma, il « instaur[e] les conditions de possibilité d'une écoute de paroles qui sont littéralement inouïes ou aliénées [et] ses films ‘'directs apparaissent comme des caisses de résonance de voix minoritaires ou réprimées[1090] […] ».

Aussi, avec son travail, l'abord cinématographique de l'intérêt porté à la maladie mentale, et plus particulièrement à la manière dont elle est traitée depuis l'hôpital de Saint-Alban, s'inscrit à la suite des expériences personnelles de François Tosquelles. Ruspoli connaît ce dernier par sa mère, issue d'une des plus anciennes familles lozériennes. Son histoire familiale le lie à l'aristocratie italienne d'un côté – son père descend de la lignée princière des Ruspoli de Poggio Susa – et de l'autre à la famille de Chambrun, ancrée de longue date dans le paysage de la Lozère. Sa mère l'informe donc de cette aventure qui s'organise dans le château de Saint-Alban et il s'y rend sitôt le tournage de *Chronique d'un été*[1091] terminé, en 1961. Avec lui, les deux opérateurs du film Michel Brault et Roger Morillière partent dans un premier temps à la découverte de la population agricole de la Lozère, emportant au passage la caméra réservée au plateau de tournage et dont la légèreté permet « une qualité de parole » inédite, « empreinte d'une infinie douceur qui est tout sauf mièvre et se révèle souvent déchirante[1092] ». *Les Inconnus de la terre*[1093] en livrent la première preuve.

Tosquelles, qui s'est lui-même porté à la rencontre des paysans lozériens dès son arrivée en janvier 1940, accompagne dans sa tâche l'équipe de tournage. Il assure la médiation – « essentiel[le] entre l'aristocrate Ruspoli et le monde paysan[1094] » – avec les personnes interrogées, parfois aidé de Roger Gentis et de Yves Racine, futur directeur de l'hôpital de Saint-Alban. Un instituteur itinérant, un dénommé « Gazo » bien connu des locaux, se joint à eux mais le dialogue n'est pourtant pas toujours aisé. Le Catalan « imagine en dehors du travail une quête possible du bonheur et [d'un] jeune agriculteur pour qui le bonheur, c'est d'abord d'échapper à la misère et au taudis[1095] » mais, jusque dans la mise en scène sommaire, s'opposent « les manuels et les intellectuels[, ceux] qui ont en charge la terre et ceux qui ont

[1090] *Ibid*., p. 15.
[1091] Jean Rouch, *Chronique d'un été*, France, Argos Films, 1961, 86 minutes.
[1092] François Ekchajzer, « Mario Ruspoli, le prince des baleines qui aimait aussi les humains » [En ligne], *Télérama*, 29 septembre 2016.
[1093] Mario Ruspoli, *Les Inconnus de la terre*, France, Argos Films, 1961, 39 minutes.
[1094] François Amy de la Bretèque, « Martin de la Soudière, *Sur les traces de Mario Ruspoli*, En Lozère. Retour sur *Les Inconnus de la terre* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 73, 2014, p. 223.
[1095] Anne Brunswic, « Dispositif à nu » [En ligne], *Images de la culture*, dossier « Cinéma vérité et vérité du cinéma », décembre 2012.

charge d'âme[1096]. » Pour autant, malgré ce que dit Raymond Borde d'une « esthétisation de la misère » dans un film « qui considère les Lozériens comme des insectes[1097] », l'œuvre de Ruspoli livre le tableau terriblement fidèle de la condition des habitants de l'un des départements les plus pauvres de France, et tout spécialement de ses agriculteurs. En 1962, le réalisateur évoque face à Nicole Zand son projet initial qui devait, sous le titre *Toi, l'Auvergnat*, être un simple film sur les paysans. Mais lorsqu'il s'aperçoit « qu'en Lozère, trop de paysans finiss[ent] à l'hôpital psychiatrique », il choisit d'en faire le sujet de son étude « sociologique, ethnographique aussi […]. On aurait pu appeler cela *Les Aliénés de la terre*, puisqu'il est évident que certaines conditions sociales sont aliénation pour l'homme ».

De manière générale, le film séduit le public. Dans le dossier de presse publié par la société productrice Argos Films, en 1962, Roland Barthes (1915-1980) est cité, qualifiant de savoureuse la « chaleur [qui] circul[e] à travers les images, les objets, les paroles [tandis qu']une confiance réciproque met une vibration vivante entre la caméra et ces hommes, ces paysages, entre les questionneurs et les questionnés[1098]. » Quelques lignes plus bas, c'est à Simone de Beauvoir (1908-1986) de se réjouir de ce qu'« avec leurs mots à eux, avec leurs visages et leurs gestes silencieux, il a fait parler les paysans les plus déshérités de France et nous reconnaissons soudain notre prochain dans ces hommes oubliés du siècle[1099]. » L'influence des *Inconnus de la terre* ne se limite d'ailleurs pas aux seuls contemporains de leur réalisateur alors qu'en 2014, Martin de la Soudière se rend, caméra à l'épaule, « sur les traces de Mario Ruspoli » pour le film *Traces*[1100]. Avec son équipe, il retrouve les lieux de tournage du film de 1961 et quelques-uns de ses participants, parfois indirectement, par le biais des souvenirs qu'ils ont laissés aux populations locales, où émergent parfois les noms de Tosquelles ou de l'instituteur Gazo. Loin de « réduire au seul hommage intimidé et référent[1101] » son œuvre, Martin de la Soudière en fait le prolongement de l'invitation lancée initialement à toutes ces expériences qui se croisent en Lozère, et à la rencontre provoquée entre le cinéaste italien, son collègue canadien Michel Brault et d'autres, ainsi Michel Zéraffa (1918-1983) assurant le commentaire en voix off et appelé à devenir un « grand sociologue de la littérature[1102] ». À l'instar des parcours entrecroisés au cœur de l'hôpital, la campagne environnante se pose en

[1096] *Ibid.*
[1097] Raymond Borde, « Problèmes du cinéma-vérité », *Positif*, n° 49, décembre 1962, p. 4. Cité dans Bovier, 2011, p. 23.
[1098] Roland Barthes, « *Les Inconnus de la terre* », dans *Ibid.*
[1099] Simone de Beauvoir, dans *Ibid.*
[1100] Jean Christophe Monferran, Françoise-Eugénie Petit, Martin de la Soudière, *Traces*, France, CNRS Images, 2012, 60 minutes.
[1101] de la Bretèque, 2014, p. 223.
[1102] *Ibid*., p. 223.

point de ralliement de ces passionnés d'un cinéma nouveau, à l'occasion de ce qui reste le premier documentaire français dont l'image et le son ont été synchronisés directement au cours du tournage[1103].

L'année suivante, Ruspoli et Tosquelles travaillent de nouveau ensemble à la réalisation de *Regard sur la folie*[1104] puis de *La Fête prisonnière*[1105], tous les deux tournés dans l'enceinte de l'hôpital de Saint-Alban. Ruspoli est cette fois accompagné de son épouse, la réalisatrice Dolorès Grassian (1921-2009), et *Regard sur la folie* est le premier film auquel elle participe, elle qui fut initialement peintre. Elle apparaît à plusieurs reprises à l'écran, s'entretenant avec les patients auprès desquels sa prévenance est d'un précieux secours. La parole ainsi recueillie, par ses soins et ceux de ses collaborateurs, se présente sous plusieurs formes – entretiens individuels, conversations enregistrées ou débat organisé – qui, toutes, participent à la mise en valeur de sa circulation au sein du milieu particulier de la psychiatrie. Une patiente du nom de Blanche est par exemple interrogée par son thérapeute au cœur de la salle commune. C'est aussi de la foule et du groupe que peuvent s'extraire les individualités et tout l'art du médecin est de parvenir à entendre ces voix isolées, à les écouter. Pour autant la patiente est bel et bien consciente de la présence de la caméra, malgré la mise en scène d'une discussion « volée » qui semblerait la seule manière possible pour qu'elle paraisse si paisible et accepte de se livrer ainsi. Pourtant un geste de celle-ci trahit le filmeur, qu'elle pointe brièvement du doigt avant de reprendre. Au-delà de la discrétion, c'est la confiance établie entre l'équipe de tournage et les patients qui confère au film son authenticité – celle, justement, du « cinéma vérité ». De même, à la fin de *La Fête prisonnière*, c'est à un certain « Roux » qu'un autre docteur s'adresse, cette fois au milieu de la fête qui bat son plein, au milieu des rires et des danses – « danse brise-carcan / […] danse saute-prison[1106] », comme dirait Aimé Césaire. Par la proximité qui s'instaure entre le filmé et le spectateur, abolissant la distance habituelle provoquée par la mise en scène, « le cinéaste permet au spectateur d'entrer au contact avec la folie de tout un chacun, sans jamais trancher par l'énoncé d'un diagnostic psychiatrique[1107] ». Vincent Bouchard, qui s'applique à analyser le travail de Ruspoli en Lozère, ajoute que celui-ci entretient aussi le doute sur le statut de celui ou celle qui parle : s'agit-il d'un patient, ou d'un simple visiteur[1108] ?

[1103] D'après Vincent Bouchard, « Dispositif léger et synchrone appliqué : le tournage direct de Mario Ruspoli », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 18, « Mario Ruspoli et le ''cinéma direct'' », 2011, p. 92.
[1104] Mario Ruspoli, *Regard sur la folie*, France, Argos Films, 1962, 53 minutes.
[1105] Mario Ruspoli, *La Fête prisonnière*, France, Argos Films, 1962, 22 minutes.
[1106] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, « Poésie », 2017 (1983), p. 64.
[1107] Bouchard, 2011, p. 95.
[1108] *Ibid.*, p. 95.

Le cinéma « ruspolien » repose sur des ressorts variés, tels qu'« improviser au tournage[,] se déplacer au milieu des gens et […] s'adapter aux évènements[1109] » et d'ailleurs, ni *Regard sur la folie*, ni *La Fête prisonnière* n'entendent donner « une vision complète de l'hôpital : les traitements physiques et chimiques modernes, largement utilisés comme partout [et] les soins […] n'y sont pas abordés[1110] ». On retrouve le même souhait que celui que Tosquelles affiche dans *Socialthérapie – Ergothérapie – Fêtes* à propos de « l'absence de toute mise en valeur de technique psychiatrique », car l'essentiel est dans la réorganisation de la vie à l'hôpital et sa réhumanisation. C'est dans les relations de confiance établies entre les uns et les autres que la psychothérapie institutionnelle se révèle la plus efficace et l'objectif de la caméra est là pour les immortaliser. Pour Sartre, Ruspoli « nous fait comprendre à la fois que les hommes ne sont pas des fous, mais que tous les fous sont des hommes[1111] », et il en fait même, en quelque sorte, sa marque de fabrique. Deux ans plus tard, son film *Le Dernier Verre*[1112] célèbre ainsi ce que Raymond Bellour perçoit comme « la qualité de la relation qui unit les deux hommes : un médecin obscurément voué à sa cause et un patient étrangement capable de se commenter[1113]. »

Selon Bellour, la fête est assurément un lien avec l'extérieur pour le patient mais elle est aussi un moyen pour « l'homme dit normal de comprendre un peu celui ‘’qui a perdu la raison[1114]’’ ». Il y a déjà de cette conviction dans la remise au goût du jour, par le docteur Jean-Martin Charcot (1825-1893), éminent neurologue et directeur de l'hôpital parisien de la Salpêtrière, du « bal des folles[1115] », à la fin du XIX^{ème} siècle [Doc. 114]. Une fois l'an, pour Mardi Gras, les « hystériques » du service neurologique de l'établissement participent à une fête en compagnie de visiteurs extérieurs, issus de la noblesse parisienne. Un autre bal est également organisé avec les enfants épileptiques soignés sur place, et si le docteur Charcot se défend d'un quelconque voyeurisme, les motivations des uns et des autres restent, tout de même, pour le moins ambiguës. Le film populaire – certes très romancé – de Mélanie Laurent, *Le Bal des folles* (2021), en donne un aperçu autre que celui des sources de l'époque. Alors que celles-ci témoignent du « succès » de ces festivités, dans les pages du *Figaro* par exemple, où

[1109] *Ibid.*, p. 95
[1110] *Ibid.*, p. 95
[1111] D'après *Regard sur la folie de Mario Ruspoli (prix du film expérimental et d'avant-garde au festival de Bergame 1962*), Paris, Argos Films, 1962, p. 1. Cité dans Ekchajzer, 2016.
[1112] Mario Ruspoli, *Le Dernier Verre*, France, Argos Films, 1964, 22 minutes.
[1113] Ekchajzer, 2016.
[1114] Raymond Bellour, « Regard sur la folie. Mario Ruspoli » [En ligne], *Ardèche Images*, n.d.
[1115] Sur ces bals, voir la série « Le bal des folles de la Salpêtrière » (2020) sur France Culture, avec Michel Caire, psychiatre et historien, Yann Diener, psychanalyste, Anne Fauvel, historienne de la psychiatrie et Yves Edel, psychiatre également.

un certain Albert Wolff se demande « si c'est la raison qui fait danser la folie, ou la démence qui reçoit la raison. […] Le costume, qui est de rigueur, établit une triste égalité entre les folles et leurs gardiennes[1116] », la réalité se révèlant sans doute plus sordide que ne le laisse admettre la curiosité parfois malsaine des convives. Livrées aux hommes qui viennent à leur rencontre, attendant tout de ceux qui pourraient peut-être les faire sortir, elles sont souvent victimes d'abus. Rares sont celles qui connaissent un sort favorable tel celui de Jeanne Louise Beaudon (1868-1943), internée en décembre 1882 et partie prenante de plusieurs bals au cours desquels elle attire l'attention des personnes présentes, avant d'être libérée en 1884. Elle se fait alors danseuse de cabaret sous le nom de Jane Avril, et rencontre en 1892 un peintre qui écume à cette époque les nuits parisiennes pour trouver l'inspiration : Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Il fera de Jane Avril l'une de ses muses [Doc. 115].

Retournant au *Regard sur la folie* de Ruspoli, on soulignera l'importance qu'y occupe la parole. L'historien de l'art François Bovier analyse « les manques et dérobements » de celle-là, qui sont au cœur du film[1117] qualifié au passage de « film ''anti-psychiatrique'', qui traque l'avènement et la libération d'une ''parole soufflée'' que nulle enceinte ne saurait contenir[1118]. » Tant l'importance de la parole dans la psychothérapie institutionnelle que celle de la voix dans le cinéma direct concourent au succès de l'œuvre, couronnée du Prix du film expérimental et d'avant-garde du Bergamo Film Meeting, en 1962. Dans une volonté double de la part du réalisateur de « porter un regard sur la folie comme une dimension de l'humain, et donner à voir un hôpital psychiatrique dont la définition minimale pourrait être qu'il est peuplé de malades et de médecins[1119] », les deux alternatives au cinéma et à la psychiatrie que proposent Tosquelles et Ruspoli aspirent à un même souhait, celui d'une réhumanisation de la maladie et à un retour en force de la parole comme rouage essentiel du soin.

La convergence de ces deux champs rejoint, chez Mireille Berton, « l'hypothèse d'une dimension ''surréalisante[1120]'' » de *Regard sur la folie* qui tient dans les affinités que tous deux entretiennent avec le groupe surréaliste. Outre la formation plusieurs fois évoquées de certains membres dans le milieu psychiatrique, la culture précoce de certains psychiatres en termes d'avant-gardes littéraires et artistiques engage aussi le cinéma et la psychothérapie sur un

[1116] Albert Wolff pour *Le Figaro*. Cité dans Frantz Vaillant, Liliane Charrier, « ''Le bal des folles'' : l'enfer des femmes jadis enfermées à la Salpêtrière » [En ligne], *TV5MONDE*, 14 septembre 2021.
[1117] Bovier, 2011, p. 25.
[1118] *Ibid*., p. 30.
[1119] David Benassayag, « Au bord du lit » [En ligne], *Images de la culture*, dossier « Cinéma vérité et vérité du cinéma », décembre 2012.
[1120] Mireille Berton, « *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, 1962) », dans Guerra, Masó, 2021, p. 207.

chemin commun. Encore une fois, le premier essuie des critiques féroces à l'encontre de ce que Claude Beylie qualifie par exemple de « profil de fou découpé dans la pénombre de l'asile, cherchant dérisoirement à exprimer quelque chose par le langage des mots[1121] » ou encore d'« expérience inouïe de ce qui relève assurément de quelque inframonde, pathétique plongeon dans la nuit très obscure où l'âme subit une totale érosion[1122] ». L'incompréhension que suscite chez les plus virulents la méthode de Ruspoli confond l'authenticité qu'il recherche dans la relation des médecins et des patients avec des « témoignages atroces, pathétiques, insoutenables[, d']infirmiers pas toujours compréhensifs et de médecins qui essaient de comprendre, ce qui ne facilite pas le dialogue[1123]. » Globalement pourtant, la réception est plutôt bonne. Dans les confins de la Lozère porte en effet « un faisceau d'influences où se mêlent psychanalyse, militantisme et surréalisme[1124] ».

Dès les premiers instants de *Regard sur la folie*, la récitation de textes d'Antonin Artaud par l'acteur Michel Bouquet (1925-2022) ancre non seulement le film dans la mouvance surréaliste, « mouvement littéralement hanté par la poétique de la folie[1125] », mais l'ensemble contribuerait davantage encore à « un mouvement de réforme asilaire […] remettant en question la vision bourgeoise de la folie, revendication […] déjà formulée par les surréalistes[1126]. » D'autres signes inscriraient *Les Inconnus de la terre* dans les traces de Luis Buñuel et de *Las Hurdes*[1127], avec lequel Ruspoli partage les codes du documentaire surréaliste, « la négativité de son ton et la crudité du regard porté sur le monde[1128] ». Tout porte à croire que le cinéma de Ruspoli a finalement beaucoup à voir avec le « théâtre de la cruauté[1129] » d'Artaud, cette cruauté que le poète revendique et qui renvoie à sa propre souffrance personnelle, partagée par nombre de patients à l'écran. Si les interviewers se refusent au misérabilisme autant qu'au

[1121] Claude Beylie, « La nature crie (*Regard sur la folie*) », *Cahiers du cinéma*, n° 137, novembre 1962, p. 53-54. Cité dans Berton, « *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, 1962) », dans Guerra, Masó, 2021, p. 207
[1122] *Ibid*., p. 209.
[1123] J.-P. G., dans *Le Canard enchaîné*, 19 septembre 1962. Cité dans *Ibid*., p. 209.
[1124] *Ibid*., p. 209.
[1125] *Ibid*., p. 210.
[1126] *Ibid.*, p. 211.
[1127] Luis Buñuel, *Las Hurdes, tierra sin pan*, Espagne/France, Production Ramón Acin et Luis Buñuel, 1932, 27 minutes. *Terre sans pain*, de son titre français, est l'unique film documentaire réalisé par Buñuel. Tourné dans la région espagnole des Hurdes, il traite de la misère rurale dans les environs de l'Estrémadure, et s'appuie sur une thèse ethnographique soutenue par le Français Maurice Legendre (1878-1955) en 1927 : *Las Hurdes : étude de géographie humaine* (Bordeaux, Féret et fils). Si le film de Buñuel essuie quelques critiques selon lesquelles certaines scènes auraient été reconstituées pour donner plus d'ampleur aux images, le montage « brut » et l'usage fréquent de gros plans ainsi que la sonorisation – certes postérieure – des images en font une œuvre toujours étudiée. D'ailleurs, la violence sourde des images à l'écran lui vaut d'être censuré dès sa sortie par l'Espagne républicaine : la version finale et complète n'est présentée par le réalisateur qu'en 1965.
[1128] Bovier, 2011, p. 18.
[1129] D'après Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », *Nouvelle Revue française*, n° 229, 1er octobre 1932. Cité dans *Ibid.*, p. 23.

sensationnalisme, les interrogés évoquent sans détour leur condition, parfois empreints d'une poésie qui n'est pas étrangère aux aspirations sacrées, métaphysiques, recherchées par Artaud. « Atmosphère asphyxiante[1130] » ou « asphyxiante culture[1131] » : l'existence retrouve un souffle nouveau dans la parole libérée et le dialogue encouragé par une caméra discrète.

« La folie, c'est l'agonie parlée[1132] » : Noël Roux

Dans les dernières minutes de *La Fête prisonnière*, un patient esseulé au milieu de la fête organisée à l'hôpital et interrogé sur celle-ci, la qualifie de « prisonnière », « puisqu'elle se passe dans une prison[1133] ». « Patient ''poète[1134]'' », Noël Roux, auteur d'un poème intitulé « La Victoire de Samothrace » et d'un autre sur « Trois rois mages » qu'il déclame dans le film, incarnerait un « modèle de la folie surréaliste[1135] », emblème parfait d'une

> « […] vision de la folie commune à l'équipe soignante et à l'équipe de filmage : c'est dans l'expression artistique/discursive que le malade retrouve un peu de son identité humaine […]. Le ''poète'' de Saint-Alban représente, par sa créativité, son discours réfléchi, sa pensée raffinée et sa révolte intérieure, une sorte de double d'Antonin Artaud, qui ne cessera, lui aussi, d'appeler à une reconnaissance de son statut d'homme et d'artiste[1136]. »

Parce qu'une place centrale est accordée à l'écriture et à la poésie dans ce film, Roux est l'exemple tout trouvé du pensionnaire qui opère « un ressaisissement de sa pensée à travers l'effort d'écriture[1137] ». Et si celui-ci n'est pas « comparable à la densité et à la fulgurance des textes recueillis dans *L'ombilic des limbes*[1138] » d'Antonin Artaud, les parallèles que Mireille Berton et François Bovier établissent entre Roux et Artaud restent intéressants dans l'histoire commune de ces deux poètes. Roux ne semble être que l'un des nombreux visages tirés de l'anonymat par la caméra dirigée vers lui, l'un de ces individus extraits de la « masse » et qui restent méconnus. En réalité, nos recherches montrent que l'histoire personnelle de Noël Roux,

[1130] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 47.
[1131] Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1968.
[1132] Noël Roux, *Le Livre des Créatures*, Paris, Gallimard, « Un portrait, une œuvre », 1947, p. 94.
[1133] Bovier, 2011, p. 31.
[1134] *Ibid.*, p. 28.
[1135] Berton, « *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, 1962) », dans Guerra, Masó, 2021, p. 213.
[1136] *Ibid*., p. 212.
[1137] Bovier, 2011, p. 28.
[1138] *Ibid*., p. 28.

né en 1915 et décédé en 1970, en fait l'un des personnages exceptionnels de l'aventure saint-albanaise encore méconnus.

Né à Paris d'un père travaillant au sous-secrétariat d'État de l'Enseignement et d'une mère professeure d'anglais, il est l'aîné de cinq enfants et ne suit pas d'études régulières. Peu de choses subsistent en réalité de son parcours personnel jusqu'à son apparition, à partir des années 1940, parmi les auteurs de revues comme *L'Heure nouvelle*[1139], *84*[1140], *La Tour de Feu*, *Points*[1141] ou encore *Terre des Hommes*[1142]. Il habite alors Montparnasse, intègre les cercles intellectuels du quartier et se lie particulièrement avec le secrétaire de *Terre des Hommes*, l'auteur Henri Thomas, proche d'Antonin Artaud tout comme son épouse, Colette Gibert (1918-2006). Elle-même hospitalisée à l'hôpital psychiatrique du Bon Sauveur à Caen, en août 1941, elle épouse Thomas en 1942 et tous deux rendent visite à Artaud à Rodez en mars 1946. Une relation particulière s'engage entre la jeune femme et le poète interné qui lui adresse l'essentiel des lettres contenues dans son dernier recueil, *Suppôts et supplications*. C'est pourtant à Paris, après le retour d'Artaud, qu'ils se rapprochent encore plus, au point que le poète s'inquiète de sa santé déclinante en 1947 dans une lettre à sa mère, quelques semaines avant une nouvelle crise de démence qui la saisit en présence d'Artaud.

Henri Thomas et son épouse font partie du comité qui se réunit pour le transfert d'Artaud à Paris, alors qu'il est soigné chez le docteur Ferdière à Rodez. Dans le double numéro 5-6 de la revue *84*, plusieurs auteurs prennent la parole pour dénoncer le traitement subi par le poète, parmi lesquels Arthur Adamov (1908-1970), dont le témoignage lui vaut la colère de Roux qui la manifeste auprès de Marcel Bisiaux (1922-1990), fondateur de la revue. Le 5 novembre 1948, après avoir été « à nouveau très malade », il lui écrit à propos d'Artaud qu'il a rencontré quelques fois, épris de « la grande tristesse, du sentiment d'impuissance que [lui] causaient sa présence dans l'état qui était le sien à son retour à Paris[1143]. » S'il reconnaît que l'article d'Adamov est probablement le plus important qui ait été écrit sur Artaud, il assure aussi que c'est « le plus dangereusement faux ». Roux écrit notamment que « si l'on ne peut pas demander compte à un homme de ce qu'il est, on doit demander compte à un homme de ce qu'il écrit, parce que là seulement, peut-être, il est libre ». Il dénonce la « honte » qu'Adamov dit ressentir

[1139] On lui doit notamment dans le 1er numéro de la revue, de septembre 1945 : « Légitime défense » (p. 7-8), « L'Actualité » (p. 9), « Les Origines » (p. 38-43) et « La Danse de mort, par August Strindberg » (p. 60-61).
[1140] « La mouche qui travaille – Le messager – Enfer et paradis » (n° 2, 1947, p. 34-35) ; « L'homme et ses démons / Le Regard » (n° 12, 21 novembre 1949, p. 484-487) ; « Récit » (n° 13, mars 1950, p. 25).
[1141] « Le petit chaperon gris / La mort du consul », n° 5, janvier-février 1950, p. 11.
[1142] Il y écrit un compte-rendu de l'« Exposition de dessins d'enfants au ''British Council'' » (n° 3, 13 octobre 1945, p. 7.
[1143] Noël Roux, Lettre à Marcel Bisiaux, 5 novembre 1948, collection particulière.

envers Artaud mais assure que « aimer un homme, c'est l'aimer dans ce qu'il a, non dans ce qui lui est retiré » et qu'un tel sentiment de honte serait déplacé s'il n'était provoqué que par l'internement « médiatique » d'Artaud. « Le poète, conclut-il, est celui pour qui le mal est devenu superflu » et ses paroles sont devenues la seule chose qui « pourra frapper cet homme qui a cessé de se frapper lui-même ». Elles seules gardent la puissance nécessaire de l'émotion.

Plusieurs correspondances établissent la proximité qui lie Thomas et Roux, essentiellement à travers une série de courriers de 1947 dans lesquels Roux se plaint régulièrement de « tortures dentaires » persistantes qui le font souffrir depuis janvier 1939, à le rendre fou. Une opération prévue en Suisse devrait lui permettre de « redevenir un homme[1144] » mais les courriers suivants laissent imaginer que ses malheurs ne sont pas terminés, comme celui du 9 mai 1947, alors qu'il écrit depuis l'Hôpital Pasteur où « la misère matérielle, seule, cette fois [l'y] a conduit[1145] ». Ses déboires continuent avec l'accueil qu'on lui réserve à l'Entraide française, ancêtre du Secours Populaire : « On les connaît les artistes – c'est fini maintenant » lui assène-t-non à son arrivée, et Roux de se désoler que « ''Sortir de l'hôpital'' veut dire ''entrer dans un autre[1146]''. » Ses maux ne l'empêchent pourtant visiblement pas de continuer à écrire tandis que le 3 juillet, il adresse à Thomas quelques mots d'un « livre achevé il y a deux mois, sur des faits de [sa] propre vie[1147] » et lui envoie le 12 un conte, pour avis.

L'œuvre principale de Roux tient cependant dans son *Livre des Créatures,* publié en 1947 chez Gallimard. L'essentiel du propos se concentre sur l'amour, la famille, les enfants – tout ce dont il a été privé suite à son divorce avec Marguerite Jeanne Godon, « Jeanne-Marguerite », à qui il dédie pourtant son livre. Marié avec elle en 1943 – l'acte de mariage le qualifie alors de « bibliographe » –, il choisit à l'époque pour témoin le peintre suédois Gustav Bolin (1920-1999), lui-même installé à Montparnasse où il fréquente Arthur Adamov, Marthe Robert, tous celles et ceux qui réclament en 1946 le retour d'Artaud à Paris. À propos du texte de Roux, « humanité de remplacement[1148] », la critique en dit ce qui suit :

> « Il y a une telle souffrance dans ces pages, l'expérience spirituelle et humaine de l'auteur vous atteint si profondément que, non seulement vous ne pouvez douter une seconde de sa tragique authenticité. […] Imaginez Pascal – dont Noël Roux a la frappe elliptique, la clarté sans ménagement pour lui-même ni pour

[1144] Noël Roux, Lettre à Henri Thomas, 15 avril 1947, collection particulière.
[1145] Noël Roux, Lettre à Henri Thomas, 9 mai 1947, collection particulière.
[1146] *Ibid*.
[1147] Noël Roux, Lettre à Henri Thomas, 3 juillet 1947, collection particulière.
[1148] Roux, 1947, p. 11.

autrui, l'évidence jusque dans l'irrationnel – doublé d'un humoriste de classe, pétillant d'une malice bien française[1149]. »

En frontispice, son frère Olivier réalise son portrait – on reconnaît déjà les traits fatigués qu'on lui retrouve en 1962 dans le film de Ruspoli [Doc. 116]. Mireille Gauzy, en plus d'un portrait à l'huile de Roux qu'un infirmier de l'hôpital aurait également réalisé[1150], se rappelle comme Yves Baldran[1151] sa « présentation très négligée », tout en assurant qu'enfant, elle et ses camarades avaient « l'intuition que cela était porté par [leurs] aînés, [ils étaient] en quelque sorte plus ou moins explicitement invités à dépasser les apparences[1152]. » Les pages sont empreintes d'une souffrance latente, la même qu'il évoque auprès de Thomas dans leurs correspondances, et il y dénonce « les asiles, ces bûchers modernes[1153] » par lesquels il a déjà, à l'époque, dû passer. « Il y a des cas de folie par caries dentaires » assure-t-il, engendrant des douleurs telles qu'elles ont « eu le temps de décevoir définitivement […] ce quelque chose sans quoi l'homme consent à n'être plus rien[1154]. » Aussi, Roux prend la parole pour continuer à être, pour asseoir sa propre vérité, assurant que « Ce n'est pas [lui] qui [est] fou, c'est la vérité qui est folle[1155] ». De son expérience des hôpitaux, il conserve une rancune à l'égard des psychiatres qui l'ont « fait ennemi de [s]on propre sang. Personne ne porte un inconscient moins connu et plus actif qu'eux, dont l'activité prétend être d'éclairer l'inconscient des autres[1156]. »

L'ouvrage ne rencontre pas le succès escompté ainsi que le laisse entendre un échange épistolaire entre Henri Thomas et Albert Camus qui indique avoir demandé à la comptabilité de Gallimard un geste en faveur de Roux, dont le livre ne s'est vendu qu'à trois ou quatre cents exemplaires. Il obtient qu'on lui envoie trois mille francs mais se désole : « Simplement, ayant fait ce que j'ai pu pour Roux, je n'ai plus d'imagination. Comment l'aider ? Je n'en ai aucune idée. Je persiste à croire qu'il a eu tort de quitter l'asile relativement confortable que nous lui avions procuré. Mais je sais aussi que rien n'est simple[1157]… » Outre son *Livre des Créatures*, Roux évoque encore auprès de Thomas d'autres projets, comme un « journal inactuel[1158] » dans

[1149] Sylveire, « Noël ROUX : *Le Livre des créatures* (Gallimard) », *Esprit*, n° 146, juillet 1948, p. 150-151.
[1150] Dans un échange avec l'auteur, le 10 mars 2023.
[1151] Dans un échange avec l'auteur, le 30 juin 2022, Yves Baldran se rappelle de Roux comme d'un « grand fou lettré, très intéressant à écouter sur le plan intellectuel à condition de faire le tri de ses propos délirants sur un mode persécutoire. »
[1152] Dans un échange avec l'auteur, le 10 mars 2023.
[1153] Roux, « Prière d'insérer », 1947.
[1154] *Ibid*., p. 86.
[1155] *Ibid*., p. 45.
[1156] *Ibid*., p. 61.
[1157] Albert Camus, Lettre à Henri Thomas, 31 octobre 1947, collection particulière.
[1158] Noël Roux, Lettre à Henri Thomas, 15 avril 1947, collection particulière.

lequel il s'interroge sur la manière dont « nous avons pu croire au Temps », tout en se plaignant des manières de « crapule » de Gallimard. À Saint-Alban aussi il continue à écrire et Mireille Gauzy se rappelle de ses poches toujours pleines d'écrits qu'il cherchait à faire retranscrire[1159].

Il faut aussi évoquer une autre amitié fondamentale dans la vie de Noël Roux, celle de son beau-frère le poète russe Adrian Miatlev (1910-1964). Celui-ci, émigré en France avec ses parents en 1921, se fait rapidement une place dans les cercles littéraires parisiens. En 1938, il écrit dans la revue *Esprit* sur l'artiste et poète Camille Bryen (1907-1977), sur l'écrivain Pierre Boujut (1913-1992) mais surtout sur René Massat, déjà ami de Lucien Bonnafé et des surréalistes toulousains. Aux côtés de ce dernier, il collabore aussi à la revue *Poésie*, tout comme Antonin Artaud, Louis Aragon, Jean Marcenac – membre fondateur du Trapèze volant –, Joë Bousquet et Georges Sadoul. À *La Tour de feu*, on le retrouve même avec Gaston Ferdière. Ces liens ont peut-être influencé le transfert de Noël Roux à l'hôpital de Saint-Alban, alors que Miatlev rencontre la sœur de celui-ci en 1946, Madeleine. Les deux hommes se rapprochent et Miatlev – après avoir échappé de justesse à l'internement à Saint-Anne « grâce à l'intervention et au dévouement de sa belle-sœur Denise Roux[1160] » – séjourne à plusieurs reprises dans l'ancien logement de Noël, à Bleury (Eure-et-Loir). C'est d'ailleurs là-bas qu'il écrit son *Sacrement du divorce*, publié par Jean Paulhan chez Gallimard en 1960, avant que gravement malade, il ne gagne la Suisse avec sa famille.

Noël Roux, lui, décède, le 30 août 1970 à l'hôpital de Châteaudun. Il effectue à l'époque son quatrième séjour à la clinique psychiatrique voisine de Bonneval, alors dirigée par le docteur Henri Ey. De là à affirmer que ses problèmes de santé à répétition l'ont conduit à perdre la raison, il n'y a qu'un pas. Lui-même se compare à un « pauvre animal furieux[1161] » et les pièces éparses du puzzle de sa vie laissent clairement à penser que ses séjours réguliers d'hôpital en hôpital ont fini par le conduire définitivement à l'asile. Sa chance relative est d'avoir passé par Saint-Alban, où il peut compter sur la considération de l'équipe médicale et de l'équipe du film de Mario Ruspoli, engagée en faveur de la déstigmatisation de la maladie mentale. Aussi l'objectif de la caméra capture-t-il non pas la mélancolie d'un homme mais sa liberté retrouvée – celle, comme Roux lui-même la reconnaît à Artaud, de n'avoir pas à mentir et d'être comme il est.

[1159] Dans un échange avec l'auteur, le 10 mars 2023.
[1160] Pierre Boujut, Marcel Pinon, *Adrian Miatlev*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1987, p. 80.
[1161] Noël Roux, Lettre à Henri Thomas, 15 avril 1947, collection particulière.

2. « La caméra, outil pédagogique » (F. Deligny, 1955)

La caméra, instrument d'une psychiatrie nouvelle que ses explorateurs documentent au quotidien, donne vie entre leurs mains et pour la première fois au fourmillement méconnu des asiles du milieu du XX^{e} siècle. L'agitation n'y est pas celle de pensionnaires violents, errant seuls entre les murs et les surveillants mais celle d'une institution en plein essor, dont il s'agit de saisir par l'image l'organisation en perpétuelle évolution. Il y a de la pédagogie dans les films amateurs tournés par Tosquelles à l'adresse de ses confrères, que les cartons disséminés entre les scènes successives explicitent. Toutefois la folie, à l'écran, reste encore celle qui inquiète, qui surprend et qui nourrit un imaginaire fécond, à la fois chez le public et chez quelques réalisateurs qui en font un élément récurrent de leur filmographie. Alfred Hitchcock (1899-1980) est de ceux-là, qui atteint à une certaine authenticité de la représentation de la folie. Il faut davantage se tourner vers le cinéma plus expérimental des surréalistes, à l'instar de Luis Buñuel, pour que le traitement de la maladie mentale convienne aux psychiatres – en particulier à Saint-Alban. L'onirisme mêlé d'une inquiétante étrangeté qui sourd dans les films du groupe de Breton inspire les médecins qui s'emparent d'un médium et l'intègrent, bientôt, au processus thérapeutique lui-même.

La représentation de la folie à l'écran

En octobre 1955 Fernand Deligny publie « La caméra, outil pédagogique ». Depuis Salzuit (Haute-Loire), il adresse à la revue *Vers l'éducation nouvelle* quelques pages sur la tentative d'introduire dans l'éducation de jeunes « inadaptés » le biais de la caméra. Depuis la Libération, Deligny travaille au plus près de ces adolescents rejetés des hôpitaux psychiatriques ou des structures d'accueil spécialisées et, avec La Grande Cordée qu'il fonde en 1949, il réunit autour de lui des éducateurs qui partagent son envie d'une alternative pour eux. La caméra, écrit-il, permet non seulement à celui qui la manipule de s'approprier une image déjà omniprésente dans la société, mais elle lui offre aussi de révéler sa propre vision du monde. Les projets de films se multiplient, beaucoup restent en suspens, ce qui importe étant, comme dans la production asilaire, le processus de création. L'aboutissement importe finalement peu pourvu que la technique ait permis d'acquérir de nouvelles compétences et de donner forme à ce que le langage peine à exprimer. « Le cinéma est un ''langage[1162]'' » dont il faut apprendre les clés aux cinéastes en herbe. « Il ne faut pas que les enfants croient que ce qu'ils voient au cinéma

[1162] Fernand Deligny, « La caméra, outil pédagogique » (1955), *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 415.

est un échantillon brut de réalité[1163] » et la caméra ne doit plus être le moyen d'enregistrer l'action pédagogique, mais d'y participer.

À Saint-Alban, la Super-8 participe à la mémoire des activités de l'hôpital, ou bien œuvre au récit que Tosquelles donne de sa propre vie, confondue avec sa mission de psychiatre alors que Deligny souhaite solliciter la collaboration directe des enfants qu'il filme – et qui se filment entre eux. Tous deux entretiennent tout de même un rapport commun à la l'authenticité dont ils veulent revêtir de ce qu'ils immortalisent – « Mise en scène ? Non. Mise en vie. Mise au clair. Mise en public[1164] ». La caméra arrache la vie de l'hôpital à la pénombre et l'expose aux yeux de tous. Destinée « à produire une conscience neuve chez l'enfant caméraman » avant de devenir outil clinique, « induisant l'ouverture d'un espace relationnel inédit[1165] », elle est encore « outil d'individuation [qui] comme tel, […] fabrique du commun.[1166] » À Saint-Alban, la dimension collective de l'exercice imprègne fortement ce que Carles Guerra, on l'a dit, qualifie de « pratique communiste » du cinéma, mais les patients ne tiennent vraisemblablement pas la caméra. L'une et l'autre des initiatives appartiennent en tout cas au registre des films documentaires, à destination d'un public majoritairement spécialisé – du moins à l'origine.

En parallèle de ce regard scientifique, la folie portée à l'écran se découvre à l'époque un intérêt de la part du grand public. L'apparition de la psychanalyse, précisément, coïncide avec celle du cinéma et les rapproche l'un de l'autre[1167], dans une veine cependant essentiellement sensationnaliste, voire voyeuriste du côté des grands studios cinématographiques. Les premières images animées sur le sujet témoignent ainsi de la curiosité d'un large public à l'égard de la maladie. Elles abordent les théories psychanalytiques comme chez l'Allemand Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) en 1926, et *Les Mystères d'une âme*[1168]. Le scénario, inspiré de faits réels comme l'indiquent les premiers cartons, a été écrit avec l'aide de deux psychanalystes, les docteurs Karl Abraham et Hanns Sachs. Sigmund Freud lui-même est sollicité mais refuse de participer. Du reste, les images de Pabst restent liées à des motivations poétiques, esthétiques plutôt que des fondements scientifiques.

[1163] *Ibid*., p. 415.
[1164] *Ibid*., p. 417.
[1165] Catherine Perret, « À propos d'un ''geste nôtre''. La caméra dans la tentative de Fernand Deligny » [En ligne], *Pour un atlas des Figures*, s.d.
[1166] *Ibid*.,
[1167] Édouard Zarifian, « La psychiatrie et le cinéma, une image en miroir », *Les Tribunes de la santé*, vol. 2, n° 11, 2006, p. 43.
[1168] Georges Wilhelm Pabst, *Geheimnisse einer Seele* [Les Mystères d'une âme], Allemagne, Production Hans Neumann, 1926, 97 minutes.

En 1931, *La Fin du monde*[1169] d'Abel Gance rattache comme on l'a vu la crainte de la fin du monde à une angoisse généralisée, à une anxiété qui s'empare de la société tout entière à la manière de ce qu'Artaud lui-même, pressenti pour y jouer un rôle, ressent durant ses crises. En 2022, à l'occasion d'une journée d'étude organisée à Marseille, la chercheuse Elena Vogman revient d'ailleurs sur l'expérience de la fin du monde par Artaud et sur *Le vécu de la fin du monde dans la folie* de François Tosquelles. Dans une intervention intitulée « Le milieu et le cerveau. Les médias de la psychothérapie institutionnelle », elle cite le Catalan qui désigne les crises comme l'expression « de la perte du monde et en même temps [comme] une tentative de reconstruction ». Parce qu'il les rapproche d'une « impuissance de la pensée », Elena Vogman y trouve l'écho de la notion d'impouvoir également développée par Gilles Deleuze écrivant que « Ce que le cinéma met en avant, ce n'est pas la puissance de la pensée, c'est son ''impouvoir[1170]'' ». Plus loin, elle cite à nouveau le philosophe selon lequel « au lieu de rendre la pensée visible ou la soumettre à l'inconscient, il s'agit pour Artaud de ''rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau''. » Ce « cinéma du cerveau », Deleuze l'a développé en 1985 dans *L'Image-temps*[1171] en s'intéressant au cinéma expérimental de manière plus large, puis plus précisément aux films modernes partagés entre le concret (le corps) et l'abstrait (le cerveau). Dans l'œuvre plutôt abstrait de certains réalisateurs s'expriment à la fois « la créativité du monde [et] ses couleurs suscitées par un nouvel espace-temps[1172] », peut-être seules capables de rendre une image fidèle de la folie et de son univers propre.

Aussi ne doit-on plus uniquement s'interroger sur la manière dont la folie est représentée à l'écran, et questionner également la raison de cette représentation. Le souhait de sensibiliser les spectateurs est important, et l'écran – petit ou grand, télévisuel ou cinématographique – aurait largement contribué à rendre visible la maladie mentale. Selon Alfred Hitchcock, dans un des épisodes de sa série télévisée *Alfred Hitchcock Presents* diffusée entre 1955 et 1962, « La télévision a beaucoup fait pour la psychiatrie, en informant dessus aussi bien qu'en contribuant au besoin d'elle[1173] ». Au-delà du sensationnalisme, le grand écran comme la télévision introduisent la maladie mentale dans le quotidien de la société, et des liens importants

[1169] Abel Gance, *La Fin du monde*, France, K. Ivanoff, 1931, 105 minutes.
[1170] Gilles Deleuze, cité dans Perrine Coudurier, « Cinéma du corps, cinéma du cerveau. Journée d'étude sous la direction de Marie Rebecchi (Université Aix-Marseille), Jacopo Bodini (Université Lyon 3) et Stanislas de Courville (Université Aix-Marseille) » [En ligne], *Fabula. La recherche en littérature*, 10 juin 2022.
[1171] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
[1172] *Ibid*., p. 266.
[1173] « Television has done much for psychiatry by spreading information about it as well as contributing to the need for it » (1960), cité dans Rick du Brow, « ''Improvement's'' Williams Keeps Producing Hits » [En ligne], *Los Angeles Times*, 11 février 1992.

se tissent entre l'un et l'autre. Jean Oury lui-même évoque par exemple le film *Zéro de conduite*[1174] de Jean Vigo, auquel serait particulièrement fidèle l'esprit de La Borde, empreint d'une certaine désinvolture savante[1175]. Plus près de nous, Jean-Claude Polack publie en 2009 dans *L'Obscur objet du cinéma*[1176] ses « réflexions [de] psychanalyste cinéphile. »

Hitchcock reste l'un des réalisateurs dont la carrière porte l'influence indubitable de la psychiatrie et de la représentation de la folie. Nombre de ses films mettent en scène plusieurs types de pathologies, en particulier au cours des années 1950-1960. *Marnie*[1177], le célèbre *Psycho*[1178], *The Birds*[1179] ou encore *Vertigo*[1180] sont autant d'odes aux pulsions et à la confusion qui envahissent l'écran. Musique, couleurs, cadrages et montage participent « avec efficacité et élégance [à] la mise en scène [qui] rend compte du trouble des personnages » et « fait de la folie une pierre angulaire de son œuvre[1181] ».

Spellbound[1182] (1945), sur l'amour du docteur Constance Peterson, psychiatre psychanalyste, pour « John », un homme malade qui prétexte être le renommé docteur Edwardes, précède le délire de persécution de Rose Balestrero qui provoque son internement psychiatrique dans *The Wrong Man*[1183]. *Psycho* est également un coup de maître de la part du réalisateur, qui réussit à le faire produire par Universal à une époque où aborder la question de la folie mentale au cinéma avec l'un des principaux studios d'alors, relève de l'exploit. L'exercice n'est pas aisé car si quelques autres films – parmi lesquels on ne peut oublier *One Flew Over the Cuckoo's Nest*[1184] en 1973 – rencontrent un succès relatif, les années 1960 ne semblent pas tout à fait prêtes à accorder à la folie une place dans ses salles sombres. Hitchcock y arrive pourtant et renoue pour *Psycho* avec le noir et blanc, ce qui ajoute à la dimension « réelle » de l'histoire autant qu'à son atmosphère lugubre, et permet au personnage de Norman Bates de devenir l'une des plus incarnations les plus populaires de la folie au cinéma.

[1174] Jean Vigo, *Zéro de conduite*, France, Production Jean Vigo, 1933, 42 minutes.
[1175] Jean Oury, « L'Élève Tabard », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 3, n° 84, 2014, p. 9.
[1176] Jean-Claude Pollack, *L'Objet obscur du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéphile*, Paris, Campagne Première, « Un Parcours », 2009.
[1177] Alfred Hitchcock, *Marnie* [Pas de printemps pour Marnie], États-Unis, Alfred J. Hitchcock Productions, 1964, 130 minutes.
[1178] Alfred Hitchcock, *Psycho* [Psychose], États-Unis, Alfred J. Hitchcock Productions, 1960, 109 minutes.
[1179] Alfred Hitchcock, *The Birds* [Les Oiseaux], États-Unis, Universal Pictures/Shamley Productions, 1963, 120 minutes.
[1180] Alfred Hitchcock, *Vertigo* [Sueurs froides], États-Unis, Paramount Pictures/Alfred J. Hitchcock Productions, 1958, 128 minutes.
[1181] « Le trouble et la folie chez Hitchcock » [En ligne], *Infolocale*, mars 2023.
[1182] Alfred Hitchcock, *Spellbound* [La Maison du docteur Edwardes], États-Unis, Selznick International Pictures, 1945, 111 minutes.
[1183] Alfred Hitchcock, *The Wrong Man* [Le Faux coupable], États-Unis, Warner Bros. Pictures, 1956, 105 minutes.
[1184] Milos Forman, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [Vol au-dessus d'un nid de coucou], États-Unis, United Artists Michael Douglas Production, 1975, 133 minutes.

Autre point essentiel, la « tentative d'étude progressive d'utiliser les symptômes des psychoses majeures […] dans un processus réfléchi de travail sur la folie dans une forme narrative[1185] » dont témoignent les trois films réalisés par Hitchcock dans les années 1950 – *The Wrong Man*, *Vertigo* et *Psycho*. Dans le plan initial de ce dernier, Norman Bates enveloppé dans une couverture rappellerait l'imagerie des fous en camisole reproduits dans les articles de presse de l'époque, ainsi de *Life* publiant le reportage photographique « Bedlam 1946 » en 1946 [Doc. 117]. De pair avec le documentaire « Out of Darkness », diffusé sur CBS aux États-Unis dix ans plus tard, filmé à travers un miroir sans tain pour mieux illustrer les « sessions psychothérapeutiques réelles d'une jeune patiente psychotique et son combat douloureux vers le rétablissement », les deux réalisations secouent véritablement l'imaginaire collectif autour de la vie en milieu psychiatrique[1186]. Aussi retrouve-t-on fréquemment à Hollywood des représentations inspirées de ces photographies de l'après-guerre.

Pour autant l'objectif de Hitchcock n'est pas de se conformer à ces images convenues. Il cherche même plutôt à intégrer des références à un monde en perpétuelle évolution, comme à la réflexion qui émerge à l'époque autour de la désinstitutionalisation. Dans une autre scène de *Psycho*, alors qu'un autre personnage lui suggère de placer sa mère dans un établissement psychiatrique, Norman Bates refuse en lui demandant s'il a déjà connu « les rires et les larmes et les yeux cruels qui vous étudient[1187] ». Bates argue que Mère, comme il l'appelle dans le film, « devient juste un peu folle parfois » et que, de toute manière, « nous devenons tous un peu fous, parfois ». Ses mots rejoignent ceux de beaucoup de psychiatres tournés depuis les années 1940 vers une meilleure compréhension de la maladie, et la définition d'une autre altérité, d'une étrangeté différente qui ne consomme pas tout à fait la rupture entre la personne saine et la personne malade.

Il n'est pas certain que Hitchcock soit informé de telles recherches, et son travail aurait plus à voir avec celui de Michel Foucault dans son *Histoire de la folie*. Selon Cynthia Erb, plusieurs éléments de *Psycho* renvoient une nouvelle fois au courant anti-institutionnel. Par exemple lorsque la voix de Mère – qui n'existe d'ailleurs que pour Norman Bates, le seul à l'entendre – est qualifiée de « moralisatrice et autocontrôlée », à la manière d'une parodie de discours institutionnel, la promiscuité de la scène corrobore la démonstration de « méthodes de

[1185] Cynthia Erb, « ''Have You Ever Seen the Inside of One of Those Places?'': *Psycho*, Foucault, and the Postwar Context of Madness », *Cinema Journal 45*, n° 4, été 2006, p. 51.
[1186] *Ibid.*, p. 48. Par la suite, le documentaire « Out of Darkness » deviendra un film éducatif à destination des personnels en formation, ou simplement des intéressés.
[1187] *Ibid.*, p. 45.

contrôle médical abstraites et internalisées[1188] ». De même, le rythme inégal du film ferait écho à la distorsion temporelle subie par le personnage comme symptôme de l'anxiété qui l'assaille.

Du point de vue symbolique aussi, la présence de la pensée freudienne imprègne l'ensemble du film hitchcockien. Bien que le réalisateur ait été plutôt méfiant à l'égard de la psychanalyse, « ses concepts et ses motifs » seraient récurrents à l'écran[1189], dans *Psycho* bien évidemment comme dans *Vertigo*, véritable « étude de maître du fantasme et de l'anxiété[1190] ». *Spellbound* est aussi une mise en scène du concept de « répression », essentiel chez Sigmund Freud pour lequel elle est synonyme de maîtrise de ses pulsions. Beaucoup des films hollywoodiens des années 1950 sur la folie appuient d'ailleurs leur intrigue sur la première topique freudienne, « ayant pour finalité de faire coïncider la logique de résolution de l'énigme posée par le symptôme avec la levée du refoulement à travers le maniement du flash-back[1191]. » Chez Hitchcock en 1945, la répression est la condition de la civilisation, du contrôle, autant que le devoir du psychiatre qui se substitue au détective, et c'est donc au médecin qu'incombe la responsabilité de résoudre le mystère qui entoure la situation du prétendu « docteur Edwardes ». Le tour de force du Britannique est de proposer ce qui constitue l'un des premiers films hollywoodiens dans lequel l'enquête n'est pas résolue par un détective privé – cependant le psychiatre n'est-il pas lui-même enquêteur ? Si l'on se rappelle la démarche des médecins cinéastes, leur initiative a bien quelque chose de l'enquête de terrain, ethnographique certes plutôt que policière, mais l'objectif commun semble être de mettre à jour la nature réelle des sujets filmés, révéler la vérité sur leur existence. Quant à la symbolique plus visuelle, plus spectaculaire, elle se manifeste dans une scène de rêve dont le décor a été conçu avec l'aide du peintre Salvador Dalí [Doc. 118]. D'immenses yeux surplombent une salle de casino, dont le caractère inquiétant semble évoquer tant l'interdit que la vérité, le désir aussi que peinent à refréner les personnages principaux des films de Hitchcock.

Ce dernier aurait affirmé que le moyen de se défaire de ses peurs était de faire des films sur elles[1192], et force est de constater que cet exutoire laisse aussi transparaître une véritable fascination pour la psychiatrie. « Son goût pour l'étrangeté, le mystère et l'angoisse trouvait

[1188] *Ibid.*, p. 56.
[1189] Mo Costandi, « The Psychology of Alfred Hitchcock » [En ligne], *Neurophilosophy.wordpress.com*, 17 octobre 2006.
[1190] *Ibid*.
[1191] Éric Le Toullec, « La folie à Hollywood : Mankiewicz, Forman, Scorsese », *Savoirs et clinique*, vol. 2, n° 14, 2011, p. 67.
[1192] Costandi, 2006.

son compte dans la folie et la peur[1193] », lit-on chez le psychiatre Édouard Zarifian, qui renforce la conviction de Cynthia Erb à propos de la « schizophilie[1194] » commune chez Hitchcock et Michel Foucault. L'un et l'autre, « dans leurs tentatives de rendre compte de la folie à travers différents appels à l'avant-garde[, en] exemplarisent [même] la tradition moderne[1195] ». C'est d'ailleurs tout le paradoxe d'un engouement certain pour la maladie qui glisse vers « la surreprésentation de la folie dans l'art et la culture » voire même le paradoxe de la marginalisation des malades, au cœur de la circulation permanente de leurs images[1196].

L'approche de la folie à travers l'objectif d'Alfred Hitchcock interroge jusqu'à Gilles Deleuze, ami des médecins saint-albanais. Ses travaux rapprochent un peu plus encore les expériences des uns et des autres en une forme de « carte du territoire de la pensée » autour duquel elles gravitent et dont le cinéma serait « un des satellites d'observation possibles[1197]. » L'idée de déambuler à travers cette géographie nouvelle répond à l'interprétation des actions, affections et perceptions qui paraissent à l'écran, ainsi chez le réalisateur de *Psycho* pour qui « les images ne sont que les méandres d'un seul et même raisonnement[1198]. » Tout concourt à une ambiance plurielle dans laquelle « l'ensemble des relations dans lesquelles l'action et son auteur sont pris[1199] » est capitale. À l'instar de la psychothérapie institutionnelle, on assiste à une « pratique située ».

L'importance du contexte appelle une précision quant à la particularité qu'a l'image hitchcockienne de rendre compte des recherches psychanalytiques en cours quand, de manière générale, le cinéma hollywoodien réduit la représentation de la folie à un schéma basique. Bien souvent, celui-ci porte à l'écran l'opposition entre deux types de thérapies, une *talking cure* caricaturale, c'est-à-dire une thérapie par la parole libératrice, ou une approche plus directe défendant le recours à la neurochirurgie, administrée de force à l'interné totalement contraint[1200]. Les patients souffrent, eux, d'une image aussi stéréotypée que les gestes mécaniques qu'ils exécutent devant la caméra, occupés « à des tâches dérisoires (vannerie, tricot…)[1201] ». Plutôt que le mépris, c'est sans doute la méconnaissance que l'auteur a des

[1193] Zarifian, 2006, p. 41.
[1194] Selon le concept développé par le sociologue français René Lourau (1933-2000), cité dans Peter Stastny, « From Exploitation to Self-Reflection: Representing Persons with Psychiatric Disabilities in Documentaray Film », *Literature and Medicine*, vol. 17, n° 1, printemps 1998, p. 90.
[1195] Erb, 2006, p. 54.
[1196] *Ibid.*, p. 54.
[1197] « L'image mentale » [En ligne], *Harrystaut*, 24 janvier 2011.
[1198] Gilles Deleuze, « La crise de l'image action », *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 270. Cité dans *Ibid.*
[1199] *Ibid.*
[1200] Le Toullec, 2011, p. 64.
[1201] *Ibid.*, p. 66.

techniques thérapeutiques qu'il faut déchiffrer dans sa manière de qualifier de dérisoires ces activités. Décontextualisées, ces activités semblent futiles mais nous avons prouvé à de nombreuses reprises la valeur qu'elles peuvent avoir dans le processus de soin, aussi ne faut-il pas les voir comme un simple passe-temps, et plutôt comme une étape véritable de la responsabilisation des malades, comme une distraction en réalité essentielle.

L'ignorance des cinéastes en matière de psychiatrie n'est pas sans conséquence et, si les deux disciplines « ont toujours fait bon ménage si l'on en juge par la fréquence de ce thème d'inspiration pour le grand écran[, il] n'est pas certain […] que la psychiatrie, les psychiatres et leurs institutions en sortent grandis[1202]. » À l'inverse des films documentaires tournés à Saint-Alban ou dans d'autres établissements, ceux destinés au grand public ne défendent pas « une vision triomphante de la science, des techniques ou des médicaments en psychiatrie[1203] ». Les représentations de la folie y sont souvent caricaturales et de nombreux films – comme *Shock Corridor*[1204] (1963) – mettent en scène un personnage principal enfermé dans un service psychiatrique, contre son gré ou non, qui finit par être « contaminé » par la maladie de ses codétenus. Alors qu'au cinéma on imagine la folie contagieuse, les tenants de la psychothérapie institutionnelle défendent une position radicalement opposée. À Saint-Alban comme dans ses sites satellites, on est au contraire convaincu que le contact avec l'extérieur permet de soigner plus rapidement les psychoses, davantage encore l'aliénation sociale des patients. L'ouverture sur l'extérieur permet de retrouver un équilibre perdu dans l'isolement et la réclusion, alors que le cinéma véhicule souvent l'image inverse. Au-delà de la fascination que le septième art semble éprouver pour la psychiatrie, le dialogue des deux disciplines est donc biaisé par le « miroir déformant de la folie[1205] » qu'est le cinéma.

Dans cette situation particulière, face à une sorte d'« étrange image en miroir où le cinéma s'inspire de la psychiatrie et où la psychiatrie se regarde dans le cinéma[1206] », quelques exceptions émergent quelques fois. Des films à la croisée du documentaire et du divertissement ont célébré dans les décennies suivantes la mémoire de certaines figures de l'art asilaire, depuis la biographie fictionnelle d'Aloïse Corbaz[1207] jusqu'à celle de Ligabue[1208], d'après la vie d'Antonio Ligabue (1899-1965), présenté comme « un individu pour le moins bizarre[1209] »

[1202] Zarifian, 2006, p. 39.
[1203] *Ibid.*, p. 39.
[1204] Samuel Fuller, *Shock Corridor*, États-Unis, Sam Firks/Leon Fromkess/Samuel Fuller, 1963, 101 minutes.
[1205] Zarifian, 2006, p. 40.
[1206] *Ibid.*, p. 39.
[1207] Liliane de Kermadec, *Aloïse*, France, Unité Trois, 1975, 115 minutes.
[1208] Salvatore Nocita, *Ligabue*, Italie, Organizzazione Produzioni Cinematografiche/RAI Radiotelevisione Italiana, 1977, 200 minutes.
[1209] « Ligabue » [En ligne], *Festival du Film Italien de Villerupt*, 2018.

encore récemment au Festival du film italien de Villerupt. Né en Italie, il est interné à plusieurs reprises entre 1917 et 1945 et découvre la peinture à l'huile avant son entrée à l'hôpital qu'il pratique ensuite durant toute sa vie et ça n'est que tardivement qu'il accède à une certaine reconnaissance, qui résonne avec celle de Séraphine de Senlis dont la vie a été portée à l'écran en 2008 par le réalisateur Martin Provost[1210].

La caméra accompagne donc les velléités du cinéma grand public de faire connaître la maladie, et on peut toutefois regretter que ce dernier entretienne souvent les clichés. Au prix du sensationnalisme, la folie dépeinte à l'écran engendre une mauvaise représentation de ses symptômes et rompt avec la tradition tosquellienne des cinéastes improvisés de la psychothérapie institutionnelle, lesquels aspirent à célébrer la ressemblance plutôt que la différence d'avec le monde extérieur. Entre les mains des médecins-cinéastes, la caméra sert toutefois des objectifs pédagogiques mieux définis, à commencer par le désir de montrer la maladie telle qu'elle est réellement. Les malades filmés deviennent acteurs de leur propre biopic, sous le couvert de l'objectif qui instaure une distance rassurante entre eux-mêmes et le filmeur. À condition d'atteindre l'équilibre entre cette distance et l'isolement, la caméra permet une certaine neutralité dans le regard porté sur la folie par les médecins et proposé au public. Ce faisant, la transversalité des expériences filmées atténue un peu plus encore la frontière entre le milieu psychiatrique, la société et leurs pratiques respectives et, quand Danielle Roulot affirme face à Patrick Faugeras que Tosquelles est un « monstre sacré », celui-ci lui fait remarquer que c'est « un terme qu'on utilise au théâtre, au cinéma, pour les acteurs ou les stars », et Roulot de lui répondre : « Ah, il y avait de ça[1211] ! »

De tels films doivent en tous cas être appréhendés comme archives ou témoignages directs, au point que plusieurs pays les intègrent désormais à des vidéothèques spécialisées. Aux États-Unis, Édouard Zarifian cite par exemple le cas d'universités qui ont constitué des catalogues de films sur la base de critères diagnostiques « susceptibles d'éclairer les étudiants sur les pathologies et leur contexte[1212] ». Au Texas, le catalogue de Ruth Levine, professeure de psychiatrie, recense ainsi des films hollywoodiens comme *Citizen Kane*[1213], pour le réalisme supposé de sa mise en scène du narcissisme.

[1210] Martin Provost, *Séraphine*, France/Belgique, TS Productions/France 3 Cinéma/Climax Films/RTBF, 2008, 125 minutes.
[1211] Faugeras, 2007, p. 323.
[1212] Zarifian, 2006, p. 44.
[1213] Orson Welles, *Citizen Kane*, Mercury Productions/RKO Pictures, 1941, 119 minutes.

Cinéma, folie et surréalisme

Les surréalistes ont leur part de responsabilité dans le développement des représentations de la folie au cinéma, mais il faut admettre que leur recherche d'une esthétique particulière a su se joindre à celle de la vraisemblance des images. Aussi, en 1957, au ciné-club animé par les malades du Club Paul-Balvet et accueilli dans la salle de cinéma du village de Marvejols, une projection de *Él*[1214], de Luis Buñuel, est proposée au public avant un moment d'échange. Également connu sous le nom de « Tourments », le film brosse le portrait d'un homme paranoïaque et jaloux, un certain Francisco Galván de Montemayor tombé amoureux de la jeune Gloria Milalta. Peu après leur union, la véritable nature de Francisco se révèle aux yeux de son épouse, d'une manière si cliniquement précise qu'elle vaut à Buñuel la reconnaissance du milieu psychiatrique. En refusant le sensationnalisme d'une folie trop souvent réduite à des clichés, le réalisateur catalan s'immisce dans les subtilités de la paranoïa au point de décider Jacques Lacan à utiliser ce cas pour illustrer son propos au cours d'une des séances de son séminaire à Sainte-Anne[1215].

Les études d'entomologie que Buñuel a d'ailleurs suivies auraient servi à exprimer avec méthodologie et concision sa lecture de la maladie. Paul Begin, dans un article pour la revue *Screen*[1216], assure que le regard d'entomologiste du Catalan alors exilé au Mexique n'est pas sans rappeler sa démarche d'anthropologue. Outre la récurrence des apparitions d'insectes dans les films qu'il réalise, il y aurait une dimension philosophique dans la position du cinéaste qui se rapproche de la « biologie comparative » de Roger Caillois. Et la perspective entomologique dans le cinéma de Buñuel participe dès lors de l'illustration de la nature instinctive de l'Homme, au-delà de la culture que Dubuffet qualifie d'« asphyxiante ». Ici populaire, elle abandonne la réalité de la folie au profit de sa spectacularisation, rares étant ceux qui comme Buñuel réussissent à rester fidèle à son image authentique, conjuguant à sa poésie la juste rigueur scientifique nécessaire.

Dans l'œuvre du surréaliste, la maladie se retrouve de fait portée plusieurs fois devant son objectif, dès *Un Chien andalou*[1217]. Dans ce film de 1929, un certain automatisme dirige un scénario fait de surimpressions, de motifs démultipliés et associés les uns aux autres selon des

[1214] Luis Buñuel, *Él* [Tourments], Mexique, Producciones Tepeyac, 1953, 92 minutes.
[1215] « Lacan vit le film à Paris, au cours d'une projection organisée pour cinquante et un psychiatres, à la Cinémathèque. Il me parle longuement du film, où il reconnaissait l'accent de la vérité, et le présenta à ses élèves à plusieurs reprises » : Luis Buñuel, cité dans Alain Bergala, « ''Ne pas arriver à…'' : le cas particulier de *Él* dans l'œuvre de Buñuel », *Savoirs et clinique*, vol. 1, n° 17, 2014, p. 18.
[1216] Paul Begin, « Entomology as anthropology in the films of Luis Buñuel », *Screen*, vol. 48, n° 4, hiver 2007, p. 425-442.
[1217] Luis Buñuel, *Un Chien andalou*, France, Production Luis Buñuel, 1929, 21 minutes.

raisonnements propres au réalisateur. Une colonie de fourmis se transforme progressivement en aisselle, elle-même remplacée par un oursin aux épines pointues – l'oursin séduisant déjà, deux ans plus tôt, le réalisateur Jean Painlevé lui aussi féru d'associations d'idées : « ''Les Oursins'', c'était pour moi un film d'architecture, il y avait là toute une série de structures très belles, des colonnades extraordinaires. Je ne veux pas dire du mal des colonnes de Buren, mais les colonnes des oursins étaient au moins aussi importantes[1218]. » Surtout, les nombreux plans empreints d'une « inquiétante étrangeté » agissent comme le creuset d'une folie qui se recompose, voire d'une « réhabilitation de la folie[1219] » qui accompagne l'introduction de personnages étranges et la construction d'un univers merveilleux. Celui-ci se propage d'ailleurs à d'autres champs plus larges, comme celui du cinéma grand public que les yeux, omniprésents dans *Un Chien andalou*, investissent justement par le biais de Dalí dans *Spellbound*.

À l'inverse, un autre des films que Buñuel réalise depuis le Mexique dans les années 1950, *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*[1220], rejoint *Él* dans la description d'une folie furieuse et dangereuse. Sorti dans les salles en 1955, il met en scène Archibald de la Cruz, possesseur d'une boite magique lui permettant de provoquer la mort des femmes par la pensée et qui, s'assurant de ce pouvoir, développe une réelle obsession pour le meurtre et finit par assassiner – indirectement – nombre de femmes dont il croise la route. Le portrait alors dressé de la folie tranche cette fois avec une représentation non pas tant bienveillante, mais du moins plus paisible. Si elle se nourrit parfois d'un rythme effréné, étourdissant, et de l'accumulation de scènes et de plans jusqu'à la saturation et la désorientation du spectateur, les films des années 1950 sont, chez Buñuel, le théâtre d'une violence en prise avec les stigmates latents de la guerre.

Pour autant la folie n'est pas nécessairement au centre même des films surréalistes. Elle n'en n'est pas l'objet exclusif, plutôt une facette récurrente présente en filigrane dans les productions issues des rangs du surréalisme ou qui s'en rapprochent. Dans son *Orphée*[1221], inspiré du mythe antique du même nom, Jean Cocteau (1889-1963) met en scène la « mania » ou l'« hybris » d'un homme s'imaginant égal aux dieux, transposée à l'époque contemporaine. Six ans plus tard, Abel Gance livre avec Nelly Kaplan (1931-2020) *Magirama*[1222], composé de

[1218] Jean Painlevé, *Les Oursins*, France, Les Documents Cinématographiques, 1927, 10 minutes. Cité dans « Les Oursins de Jean Painlevé » [En ligne], *Unifrance*, s.d.
[1219] Julia Wahl, « Un chien andalou de Luis Buñuel » [En ligne], *Format Court*, 22 avril 2020.
[1220] Luis Buñuel*, Ensayo de un crimen* [La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz], Mexique, Production Luis Buñuel, 1955, 89 minutes.
[1221] Jean Cocteau, *Orphée*, France, Les Films André Paulvé/Films du Palais Royal, 1950, 96 minutes.
[1222] Abel Gance, Nelly Kaplan, *Magirama (J'accuse)*, France, Production Abel Gance et Nelly Kaplan, 1956, 57 minutes.

quatre courts-métrages, dont l'un a pour titre *Fête foraine* et n'est pas sans faire penser à la *Fête prisonnière* de Mario Ruspoli. La fête est le lieu de passions exacerbées, l'espace d'une liberté – relative dans l'hôpital – qui s'exprime de manière décomplexée dans le jeu, la danse, l'euphorie généralisée. Chez Gance, elle se manifeste comme une « polyphonie visuelle[1223] », une sorte de synesthésie déroutante que n'a pas à envier, ailleurs, Maya Deren (1917-1961). « Icône du cinéma expérimental[1224] », fille du psychiatre russe Solomon David Derenkowsky, Deren est proche du groupe par son travail sur la transformation de la réalité. Initiée à l'anthropologie, elle rédige notamment en 1942 un essai sur « La possession religieuse dans la danse[1225] », et ses films plongent le spectateur dans l'embarras, absorbant toute cohérence temporelle ou géographique. À l'écran, les angoisses personnelles de la réalisatrice prennent forment comme dans *Ritual in Transfigured Time*[1226] (1946). Aux côtés d'Anaïs Nin (1903-1977), le film aborde de nouveau la danse comme moyen d'étude des normes sociales. Le croisement d'une technique surréalis(an)te et d'une critique culturelle et sociale se retrouvera en 1960 chez Hitchcock, dans *Psycho* mais l'exercice hitchcockien se perd cependant dans la représentation de ce qu'il cherche lui-même à éviter, à nouveau cette « schizophilie » évoquée par Cynthia Erb[1227] et la perpétuation des clichés liés à la maladie. Chez Deren, la forme du commentaire social lui permet d'éviter l'écueil en l'abordant sous un angle plus poétique, expérimental et par-là moins sensationnaliste. L'approche est surtout plus personnelle, inspirée de sa propre vie.

Aussi accompagne-t-elle le passage d'une scène à l'autre de chorégraphies sensuelles, rapprochant les corps et l'objectif de la caméra, substituant les uns aux autres les personnages qui dansent devant comme autant de ses amants ou de ses proches. Le spectacle se double d'une dimension spirituelle, traduisant le dédoublement puis la réunion de Deren elle-même avec ses partenaires de danse ; l'amour et le deuil se succédant, dialoguant et donnant naissance à un récit tourmenté où l'esprit s'abandonne à une incertitude persistante, déstabilisante. L'un de ses derniers films, *The Very Eye of the Night*[1228] aborde « le monde intérieur de l'homme, dans lequel il entre au moment où il s'endort[1229] ». Renouvelant le recours à la danse, il célèbre le

[1223] Béatrice de Pastre, « Magirama (J'accuse) » [En ligne], *La Cinémathèque française*, s.d.
[1224] D'après Derwell Queffelec, « Maya Deren, icône du cinéma expérimental » [En ligne], *Radio France*, 19 mai 2020.
[1225] Maya Deren, « Religious Possession in Dancing », *Education Dance: The Journal of Dance in Education*, vol. 4, n° 9, mars 1942, p. 4-6 ; vol. 4, n° 10, avril 1942, p. 9-11 ; vol. 5, n° 3, août-septembre 1942, p. 7-10.
[1226] Maya Deren, *Ritual in Transfigured Time*, États-Unis, Production Maya Deren, 1946, 14 minutes
[1227] Erb, 2006, p. 57.
[1228] Maya Deren, *The Very Eye of the Night*, États-Unis, Production Maya Deren, 1958, 15 minutes.
[1229] D'après « The Very Eye of the Night » [En ligne], *Light Cone*, s.d.

sommeil de la raison, qui n'engendre pas uniquement des monstres mais également le spectacle de corps et d'esprits libérés du poids de la conscience.

Aussi la folie surréaliste se joue-t-elle au cinéma de la réalité, c'est là son principal argument et sans doute ce qui concourt à la rapprocher particulièrement de la folie elle-même. La déformation du monde qui entoure l'individu malade le conduit à la perte de repères à la fois géographiques, chronologiques ou sociaux. C'est par le même canal qu'opèrent les réalisateurs et réalisatrices, par la sursollicitation des sens, alors qu'aux sons étourdissants répondent les images délirantes, réunis dans des scènes incongrues qui en appellent à la manifestation des instincts les plus basiques de l'être humain, délivré des obligations sociales. Les références qu'invoque le Tchèque Jan Svankmajer (né en 1934) pour *Les Fous*[1230] sont souvent nommées par les compagnons d'André Breton, ainsi du Marquis de Sade (1740-1814) – Donatien Alphonse François de Sade de son vrai nom – ou de Franz Kafka (1883-1924). Le premier a longuement étudié les vices humains sous leurs formes les plus obscènes, violentes et malsaines, tandis que le second a laissé derrière lui un œuvre empreint de mystère et d'étrangeté, des récits labyrinthiques et cauchemardesques laissant leurs personnages impuissants face à des forces qui leur sont supérieures – une forme de paranoïa, voire de délire de persécution qui doit, une nouvelle fois, être rapprochée de l'aliénation mentale. En l'occurrence, *Les Fous* s'inspire également d'Edgar Allan Poe (1809-1849) et de deux de ses nouvelles, *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume* (1845) ainsi que *L'Enterrement prématuré* (1844). Il met en scène un certain Jean Berlot, dont la mère a fini ses jours en hôpital psychiatrique et qui croise le chemin d'un homme aussi dérangé que lui, persuadé qu'il est le Marquis de Sade. Entre codes du quotidien brouillés – le pseudo-marquis se croit en France, au XVIII^{e} siècle, alors qu'il est en République tchèque en 2005 – et fantasmagorie érotique, le film adopte les codes du film d'horreur, non sans l'aide du décor d'un hôpital psychiatrique. Membre du Groupe surréaliste de Prague depuis 1970, Svankmajer entrecroise des références variées au service d'une « réalité supérieure », comme la définit André Breton en 1924[1231], parmi lesquelles *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll[1232], ou les mannequins/marionnettes dont il peuple par exemple *Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar*, son premier film[1233].

[1230] Jan Svankmajer, *Šílení* [Les Fous], République tchèque, Production Jaromír Kallista, 2005, 118 minutes.
[1231] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989 (1924), p. 36.
[1232] Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* [Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles], Londres, McMillan and Co., 1869.
[1233] Jan Svankmajer, *Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara* [Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar], République tchèque, Krátký Film Praha, 1964, 12 minutes.

Le fait est que les « délires surréalistes » et leurs jeux reflètent leurs affinités avec les vastes champs de l'expression – artistique, plastique, musicale, cinématographique –, ils coïncident avec des symptômes tout aussi récurrents dans le milieu psychiatrique. Dans *L'Imitation du cinéma*[1234], le Belge Marcel Mariën (1920-1993) s'essaie à ce qui constitue sa seule expérience derrière la caméra, un film « blasphème et absurdement initiatique[1235] » relatant la rencontre d'un jeune homme avec un prêtre qui lui offre un exemplaire de *L'Imitation du Christ*. Œuvre de piété vraisemblablement écrite entre le XIV^e^ et le XV^e^ siècles, l'ouvrage est le plus imprimé au monde après la Bible. Chez Mariën, il précipite une piété telle chez le jeune lecteur que celui-ci s'identifie immédiatement au Christ et cherche à tout prix à lui ressembler, jusqu'à espérer se faire crucifier. L'identification à Jésus est justement un trouble fréquent auquel les psychiatres ont à faire face, comme chez Arthur Bispo do Rosário, certain d'avoir reçu la visite d'anges le 22 décembre 1938, lui annonçant qu'il était lui-même Jésus Christ[1236], ou chez Yanko Domsic. Né en 1915 en Croatie, décédé en 1983, Domsic dessine sur des morceaux de carton au crayon, au feutre ou au stylo, des figures humaines stylisées aux attitudes multiples. S'il semble que Domsic s'identifie à cet être aux traits changeants, il revêt parfois ceux du Christ lui-même. Mariën multiplie, enfin, le motif de la Sainte Croix jusqu'à en donner la forme à une frite, à la manière des stéréotypies caractéristiques de l'art psychiatrique – sa représentation de l'Église lui vaut d'ailleurs d'être qualifié par le Centre catholique d'action cinématographique, de « psychopathe[1237] ». Ainsi la volonté de *L'Imitation du cinéma* d'échapper à « tous les principes esthétiques et moraux » et d'entretenir « une confusion délibérée des temps et des espaces[1238] », l'inscrit-il au registre des films surréalistes nourris par l'imaginaire de la folie.

Un ultime exemple est incarné par *La Cravate*[1239] d'Alejandro Jodorowsky (né en 1929). En 1957, le réalisateur franco-chilien donne vie à l'histoire d'un jeune homme épris d'une femme qu'il tente d'abord de séduire en lui offrant des fleurs puis, face à son refus, en s'achetant plusieurs têtes qu'il lui présente tour à tour, essuyant chaque fois un nouveau refus. Jodorowksy non plus n'est pas surréaliste à proprement parler. Arrivé à Paris en 1953, metteur en scène, marionnettiste et psychothérapeute, il suit les cours de Gaston Bachelard et lit Carl Gustav Jung

[1234] Marcel Mariën, *L'Imitation du cinéma*, Belgique, Production Marcel Mariën, 1959, 36 minutes.
[1235] « L'Imitation du cinéma » [En ligne], *Centre Pompidou*, s.d.
[1236] Roberta Smith, « For Bispo do Rosário, Art Could Only Be a Divine Calling » [En ligne], *New York Times*, 5 mai 2023.
[1237] Valentine Defraigne, « Le tollé de *L'Imitation du cinéma* » [En ligne], *Culture, le magazine culturel de l'Université de Liège*, mai 2011.
[1238] « Cinéma surréaliste » [En ligne], *HiSoUR Art Culture Histoire*, s.d.
[1239] Alejandro Jodorowsky, *La Cravate*, France, Production Alejandro Jodorowsky, 1957, 20 minutes.

(1875-1961). Il fréquente seulement les surréalistes et prend ses distances d'avec eux en 1962 lorsqu'il fonde le groupe « Panique[1240] », avec Fernando Arrabal (né en 1932) et Roland Topor (1938-1997). Reste que la multiplicité des visages qu'affiche le personnage central de *La Cravate* souligne une certaine forme de dissociation, couplée à une franche obsession qui mène à l'effacement de la personnalité première du jeune homme. Il s'engage dans sa quête jusqu'à se perdre lui-même, dans une mise en scène évoquant celle d'une pièce de théâtre par la modestie des décors. C'est, selon Jodorowsky, une façon de « [s]'enlever du monde[1241] ». Avec un autre film plus tardif relatant la folie meurtrière d'un homme échappé de l'hôpital psychiatrique, *Santa Sangre*[1242], Jodorowsky contribue résolument à l'enrichissement du catalogue cinématographique surréaliste de la folie à l'écran.

Dans son *Histoire du cinéma mondial* parue en 1968, Georges Sadoul, brièvement passé par l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole pendant la Seconde Guerre mondiale en raison de ses activités de Résistant, fait débuter les expériences surréalistes liées au cinéma en 1928. Il est en bonne posture pour commenter les activités du groupe puisqu'il rejoint ses rangs en 1925, et apparaît même dans plusieurs œuvres de ses camarades, comme une huile sur toile de Magritte, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (reproduit dans *La Révolution surréaliste*[1243]) ou un autre de Max Ernst, *Au rendez-vous des amis* (reproduit dans *Le Surréalisme au service de la révolution*[1244]). L'historienne de l'art Elizabeth Legge remarque que l'étonnante pose des artistes représentés dans le *Rendez-vous*, qui semblent animés de mouvements incontrôlés, irrationnels, seraient à rapprocher de l'imagerie des manuels de psychiatrie dont Ernst est familier, du fait de ses études. Plus précisément, des illustrations comme celles du *Textbook of Psychiatry* de Emil Kraepelin (1856-1926) présentent des patients dans des postures similaires, qui confirmeraient l'hypothèse selon laquelle Ernst a volontairement représenté ses amis dans une telle position, afin de les doter des mêmes

[1240] « Panique » prend en février 1962 la relève du groupe « Burlesque » créé en 1960 par les trois mêmes amis – Arrabal, Jodorowsky et Topor – et s'affirme comme « style de vie » ou « anti-mouvement ». Par le refus notable de toute hiérarchie, de tout dogmatisme, l'écart se creuse avec le surréalisme bien que la pluralité des médiums employés et le jeu de l'humour noir ou de la contradiction permanente l'inscrivent dans son sillage.
[1241] Alejandro Jodorowsky, cité dans Elisabeth Pouilly, « Alejandro Jodorowsky, l''artiste multiple'' » [En ligne], *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, vol. 16, 2019.
[1242] Alejandro Jodorowsky, *Santa Sangre*, Mexique/Italie, Productora Filmica Real/Produzioni Intersound, 1989, 123 minutes.
[1243] *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 73
[1244] *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931, p. 37.

capacités créatrices[1245]. Quant à Sadoul, il se revendique « intoxiqué du cinéma », comme « tous les jeunes de [s]a génération l'ont été[1246] », Breton en tête qui « dans *Nadja* [écrit] qu'il aimait errer, en fin d'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle, et entrer parfois dans certains cinémas[1247]. »

À la date de 1928, Germaine Dulac (1882-1942) inaugurerait le cinéma surréaliste en réalisant, d'après un scénario d'Antonin Artaud aspirant « à réaliser cette idée de cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes[1248] », *La Coquille et le Clergyman*[1249]. Puis, en 1930, *L'Âge d'or* de Buñuel constituerait déjà à la fois point d'orgue et point final du cinéma surréaliste. « Le scénario de Buñuel et Dalí fut un essai d'explication du monde par Freud, Lautréamont, le marquis de Sade et… Karl Marx[1250] » et il est, avec *Un Chien andalou*, le seul film qui aurait reçu l'approbation d'André Breton – d'où la filmographie surréaliste particulièrement restreinte proposée par Sadoul[1251]. Ces deux dates, séparées d'une courte période de deux ans, balisent la tentative d'anticipation d'un « monde où les frontières entre réel et imaginaire, entre rêve/hallucination et perception, sont floues », preuve que « les rêves et la folie ont […] intéressé les hommes de cinéma depuis toujours[1252] ». Parmi les motivations surréalistes, le psychologue et spécialiste du cinéma Pablo Bergami interroge la place du goût que ses membres partagent pour les œuvres populaires. Plus que le film expérimental, le film grand public entretient la curiosité de celles et ceux qui revendiquent un « refus ludique de la culture bourgeoise[1253] » et l'allusion n'est pas si lointaine qui rapprocherait le cinéma surréaliste de l'Art Brut développé par Jean Dubuffet, lui aussi opposé aux « arts culturels ». Par le biais

[1245] Voir Elizabeth M. Legge, *Max Ernst: The Psychoanalytic Sources*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989. Cité dans Karen A. Sherry, « Collective Subjects: The Politics and Paradox of Surrealist Group Portraiture », *Athanor*, vol. XXI, 2003, p. 66.
[1246] « Cahier Jeunesse », inédit, 1940-1944, n.p., collection privée Yvonne Baby.
[1247] Georges Sadoul, *Rencontres, chroniques et entretiens*, Paris, Denoël, 1984, p. 40.
[1248] Antonin Artaud, « La Coquille et le clergyman », *Nouvelle Revue française*, n° 170, novembre 1927. Cité dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1961, p. 23.
[1249] Germaine Dulac, *La Coquille et le Clergyman*, France, Studio-Films, 1928, 44 minutes.
[1250] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial,* Paris, Flammarion, 1949, p. 201 Cité dans Pablo Bergami G. Barbosa, « Le surréalisme sans inconscient – cinéma surréaliste, inconscient et contemporanéité », *Topique*, vol. 2, n° 119, 2012, p. 135.
[1251] À celle-ci, Henri Béhar en propose une plus documentée en 2014, en admettant l'avoir retrouvée dans ses archives sans se souvenir qui en est l'auteur. Concentrée sur le rapport des surréalistes *dans* et *autour* du cinéma, il réunit des productions étalées sur plusieurs périodes : « Autour de l'impressionnisme cinématographique (1919/1925) », « Autour d'un ''cinéma pur'' entre abstraction et dadaïsme (1923-1929) », « Autour d'un cinéma surréaliste (1928-1930) », « La continuation de l'avant-garde après l'arrivée du cinéma parlant (1929-1944) », « De nouvelles tentatives de cinéma d'obédience surréaliste (1949-1969) », la date de 1969 correspondant à la dissolution du groupe historique. Concernant la période surréaliste proprement dite, Henri Béhar ajoute aux noms de Luis Buñuel ou de Germaine Dulac, *La Perle* (1929) de Georges Hugnet, *Fleurs meurtries* (1928-1930) de Roger Livet, *Souvenirs de Paris* (1928) de Pierre Prévert, ou encore *L'Étoile de mer* (1929) et *Le Mystère du château de Dé* (1929), de Man Ray.
[1252] Bergami G. Barbosa, 2012, p. 125.
[1253] *Ibid*., p. 135.

de la malléabilité de la réalité, de sa transformation aisée, la caméra la propose comme nouvelle forme d'expression. La « disparition du réel[1254] » est l'une des facettes de la recherche plus large des psychiatres et des surréalistes en quête d'une *autre* réalité, ou du dépassement de la nôtre. À plus forte raison chez les tenants de la psychothérapie institutionnelle, on assiste au développement d'outils propres à redonner une place à la maladie dans la réalité du monde. Le cinéma se présente alors comme matériau inédit, où utopie et réalité introduiraient une société débarrassée de ses préjugés : « […] Rêves projetés dans les rues des grandes villes, vie projetée dans les rêves des hommes, le cinéma atteindra son but suprême : l'abolition de toutes les barrières[1255]. »

À leur échelle, les surréalistes ont donc aidé à la vulgarisation de la psychiatrie, bien qu'en jouant des codes de la représentation de la folie. Bien plus que *Les Mystères d'une âme* de Pabst ou que *La Maison du Docteur Edwardes*, Pablo Bergami assure que les films de Buñuel ont eu un rôle de premier ordre dans la rencontre du grand public avec la maladie mentale et la dimension poétique qu'elle peut revêtir[1256]. C'est dire encore combien les trois pratiques s'interpénètrent, combien, placés sous le signe du surréalisme, « cinéma et poésie sont indissociables ou, du moins, que le cinéma est une forme nouvelle de poésie[1257]. »

En pratique, les rapports qu'entretiennent ainsi le surréalisme et le cinéma ne sont déjà plus que secondaires au cœur des années 1950. « L'âge d'or » du cinéma porté par le groupe se concentre à la charnière des années 1930 et décline à mesure que la parole s'empare du médium. Les films produits au milieu du XX^{e} siècle seraient davantage « surréalisants », mais ils accompagnent néanmoins l'arrivée de la revue *L'Âge du cinéma*, publiée entre 1951 et 1953 en six numéros seulement. Fondée par Ado Kyrou (1923-1985), directeur, Robert Benayoun (1926-1996), rédacteur en chef et Georges Goldfayn (1933-2019), « complice », elle prend « le temps de relancer les amours contrariés entre surréalisme et cinéma, après que les surréalistes s'en furent désintéressés quand il devint parlant dans les années 30[1258] ». Un numéro attire particulièrement l'attention, sous la forme d'une de ces revues surréalistes à tirage limité et devenues objets de collection, un double numéro (n°4/5) paru en août/novembre 1951 et

[1254] D'après Pablo Bergami G. Barbosa, « Le cinéma de David Lynch, l'inquiétante étrangeté et la ''disparition du réel'' : notes d'anthropologie psychanalytique », dans Angélique Christaki (dir.), Florian Houssier (dir.), *L'inquiétante étrangeté : De la clinique à la créativité*, Paris, In Press, « Ouvertures psy », 2020, p. 95-106.
[1255] Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2004 (1953), p. 303-304. Cité dans Bergami G. Barbosa, 2012, p. 137.
[1256] *Ibid*., p. 125.
[1257] Alain Virmaux, « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle », *Cahiers de l'AIEF*, n° 20, 1968, p. 258.
[1258] Richard Walter, « *L'Âge du cinéma*, entre nostalgie assumée et lendemains rêveurs », *La Revue des revues*, 2021, vol. 1, n° 65, p. 66.

entièrement consacré au cinéma surréaliste[1259]. Cent cinquante exemplaires sont imprimés, signés par les collaborateurs et enrichis d'une lithographie de Wifredo Lam. Parmi les rubriques, « Voyez / Ne voyez pas » dresse la liste des films de 1951 qu'il convient ou non de regarder. Un détail intrigue d'ailleurs dans les recommandations, celui des films de Pabst désigné « mort en 1932 » alors qu'il ne décèdera qu'en 1967, et que les surréalistes annoncent en réalité mort pour exprimer leur mécontentement à propos de son *Don Quichotte* parlant, présenté en 1932.

« Éloge de l'amour fou et de la révolte tout aussi folle[1260] », l'incursion surréaliste dans le cinéma des années 1930 et l'empreinte qu'elle y laisse dans les décennies suivantes jouent donc un rôle décisif dans la visibilité de la maladie mentale. Si elle peine à se défaire totalement des clichés associés à la folie, elle a du moins le mérite d'œuvrer à sa poétisation et à la reconnaissance des capacités créatrices dont les surréalistes sont persuadés qu'elle est la condition. La valeur pédagogique réitérée de la caméra rejoint ici son potentiel poétique auquel, enfin, les malades eux-mêmes ajoutent parfois la possibilité du soin.

Les Dents du singe (1962)

Dans cette hypothèse, il faut ainsi considérer la jonction du soin et de la poésie qui opère à travers le cinéma, et ouvrir une parenthèse autour d'un film réalisé par René Laloux en 1960 au sein de la clinique de La Borde. « Esquisse d'une poétique de l'image » davantage qu'« œuvre aboutie[1261] », *Les Dents du singe*[1262] appellent une analyse appuyée pour éclairer la valeur ajoutée que le cinéma représente au sein de la démarche psychothérapeutique, et plus particulièrement des ateliers d'ergothérapie.

Sur un scénario proposé par Jean Oury et Félix Guattari, d'après le résultat de plusieurs ateliers d'écriture et de dessin organisés avec les patients de La Borde, le court-métrage de onze minutes est accompagné de la musique de Maurice Ohana (1913-1992). Compositeur et co-fondateur notable du groupe Zodiaque en 1946, attaché à la défense « de la liberté d'expression contre les esthétiques dictatoriales alors en vogue[1263] » », il est accompagné par le Serbe Ivo Malec (1925-2019), compositeur et dirigeant pour l'occasion les musiciens de l'orchestre, engagé dans des recherches expérimentales depuis le « Groupe de recherches musicales » de

[1259] Les trois premiers numéros (mars 1951, mai 1951 et juin/juillet 1951) sont sans thématique précise, et le sixième et dernier numéro, en 1952, traite du « Documentaire expérimental et [du] film d'avant-garde ».
[1260] Walter, 2021, p. 76.
[1261] « Les Dents du singe » [En ligne], *Allociné*, 5 juillet 2019.
[1262] René Laloux, *Les Dents du singe*, France, Les Films Paul Grimault, 1960, 11 minutes.
[1263] « Biographie » [En ligne], *Maurice Ohana*, s.d.

l'ORTF dont il est un des principaux animateurs. Leur présence à tous les deux au générique d'un film d'animation somme toute sommaire, dans lequel le résultat esthétique n'apparaît que secondaire, étonne autant qu'elle explique sans doute la reconnaissance du film de René Laloux, récompensé du prix Émile Cohl 1962, « décerné au meilleur dessin animé français », du Ducat d'or au Festival International de Mannheim 1962, « décerné au meilleur film d'animation » et du Prix de la Qualité du CNC.

L'histoire, pourtant, est simple, présentée comme celle « d'un pauvre qui a mal aux dents et qui va chez le dentiste, mais il ignore que celui-ci vole les dents des pauvres pour les vendre aux riches ». Dans une ville étalée jusqu'à l'horizon, vide, une maison individuelle perdue au milieu des immeubles démesurés s'ouvre sur un homme d'apparence modeste, courbé, le pas traînant, en chemin vers le dentiste. Celui-ci l'anesthésie avant de lui arracher les dents une par une, et de les placer dans l'une des nombreuses boîtes préaffranchies qui occupent son bureau, chacune adressée à un patient riche auquel le dentiste envoie celles qu'il prélève sur ses victimes endormies. Durant le rêve du patient-protagoniste, un demi-éveil entremêle ses rêves et la réalité alors que les convives d'un mariage – vêtus d'habits blancs en contraste avec l'atmosphère rose de la salle, comme autant de dents dans une bouche – sont attablés autour de lui et de son épouse avant d'être « extraits » par une pince géante jusqu'à ce qu'il se retrouve seul. Du mariage, la scène passe alors à un champ de bataille, constellé de cratères et de soldats morts, blessés, parmi lesquels le malade qui s'éveille alors que le dentiste ayant terminé son affaire vient de le déposer sur un terrain vague. À l'arrière-plan, un singe à vélo actionne sa sonnette pour le sortir du sommeil et lui faire prendre conscience de ce qui vient de lui arriver, avant qu'il s'engage dans une course poursuite en ville. Des policiers mal intentionnés assistant à la scène prennent en chasse le patient plutôt que le médecin abusif, croisent dans leur course d'autres passants qui leur échappent en se « transformant » en morceaux de viande dans la vitrine d'une charcuterie. Le protagoniste finit par se réfugier dans un lycée où les hommes de loi le suivent et se métamorphosent en enfants pour ne pas attirer son attention. Dans la salle d'anatomie, ils identifient le protagoniste maquillé en mannequin, mais, rappelés à l'ordre par l'instituteur, ils abandonnent leur chasse alors que le malade sort de l'école, se défaisant de son demi-costume. Pendant ce temps, le singe de retour attaque le dentiste chez lui, lui arrache les dents pour les rendre à sa victime qui, lors d'une heureuse scène finale, roule à vélo, un grand sourire aux lèvres [Doc. 119].

Les Dents du singe fait l'objet d'interprétations variées qui tentent d'identifier les séquences et motifs successifs aux maux auxquels les patients sont en proie – replongeant à l'occasion dans une tentative de lecture psychopathologique. La question de l'identité compte

parmi les principaux concepts avancés, remise en question par les uns à travers le demi costume de mannequin qui symboliserait une identité présentée « comme quelque chose d'incomplet, sujette à une redéfinition permanente ». La présence d'un miroir dans les dernières minutes du film, ou encore la projection du protagoniste sous les traits d'un jeune marié, puis d'un soldat enrichissent une telle lecture qui voudrait aussi que le singe lui-même soit l'expression des instincts primaires de la victime, sa part animale rôdant tout d'abord puis passant à l'action, sautant sur le dentiste et, détail curieux, se caressant la queue à plusieurs reprises avant de s'attaquer à ses dents. S'agit-il d'un rappel appuyé de l'animalité du personnage, d'une violence sous-jacente ou d'une allusion phallique à la reconquête de sa puissance ? C'est que « perdre ses dents en rêve est considéré comme un signe d'impuissance[1264] » – laquelle est réaffirmée par la répétition des figures autoritaires oppressives, du médecin à la police –, ou comme « signe de perte future de richesse, ici humaine[1265] ». Par extension, les trous laissés dans la bouche deviendraient même « les vides causés par la maladie, personnifiée par le dentiste[1266] ». Il est à noter que les dents représentent aussi toute l'obsession d'un autre patient déjà évoqué, Noël Roux, dont les courriers qu'il échange avec ses proches avant d'entrer à Saint-Alban ressassent les douleurs qu'il ressent aux dents pendant de longues années, et qui seraient à l'origine même de la déliquescence de sa santé mentale. Quant au protagoniste des *Dents du singe*, nous ajouterons à la sensation de vide et de dépersonnalisation qui semblent l'étouffer l'incongruité de la maison du protagoniste, qui apparaît à plusieurs reprises comme une habitation individuelle complètement isolée au milieu d'immeubles gigantesques, à l'image de l'isolement vis-à-vis de la société dont les malades sont habituellement victimes. Aussi le résultat est-il assez déstabilisant, non sans rappeler les productions surréalistes. « Confrontation d'une imagerie morbide […] avec une approche esthétique des plus primaires », le film de Laloux met en scène des « figures […] à l'état brut, dans une transposition parfaite d'une sensibilité à un support » et s'offre comme « manifeste du film d'animation pour adultes[1267] ».

Il est surtout le film qui contribue à la renommée de son réalisateur, sans pour autant en être le coup d'essai puisqu'il a réalisé trois ans plus tôt *Tic-Tac*[1268] avec les patients de La Borde. Arrivé à la clinique en 1956 en tant que moniteur d'activités, il y assure l'animation d'ateliers de peinture ou la création, avec les malades, de spectacles de marionnettes – il a lui-

[1264] « Rosalie210 », « Les Dents du singe » [En ligne], *Cinepassion*, 3 mars 2018.
[1265] « DanielToscanSéplanté », « Cadavre exquis » [En ligne], *Senscritique*, 28 octobre 2015.
[1266] *Ibid*.
[1267] « Les Dents du singe » [En ligne], *Allociné*, 5 juillet 2019.
[1268] René Laloux, *Tic-Tac*, France, Production René Laloux, 1957, 8 minutes.

même été formé auprès d'Yves Joly (1908-2013), spécialiste français du genre – et de théâtre d'ombres chinoises. Emanuele Cidonelli, historienne du cinéma, lui prête même une collaboration avec le musicien Jacques Besse (1921-1999), interné à La Borde à partir de 1955 et qui aurait composé quelques morceaux pour accompagner les pièces de théâtre jouées par les patients des ateliers de Laloux[1269]. Un autre projet de film sonorisé par le père de la musique concrète, Pierre Schaeffer (1910-1995)[1270], aurait enfin été esquissé avant d'être abandonné tandis que *Tic-Tac*, en revanche, est bel et bien mené à terme et octroie à son réalisateur une certaine visibilité.

Captation d'une de des pièces de théâtre d'ombres qu'il organise, le film relate l'histoire d'une antiquaire dont les objets prennent vie, telles une lampe et une horloge anthropomorphisées parties pour un voyage à travers les airs, suivies par la marchande accrochée à des ballons tentant de les rattraper. Sur leur route, tous les trois croisent celle d'un homme dont on peine à saisir les motivations, qui s'engage à leur poursuite lui aussi. S'accrochant du bout de sa canne à la chaussure de la femme, celle-ci ne parvient à se débarrasser de son suiveur qu'en le précipitant dans la gueule béante d'un dragon gigantesque. Enregistré avec l'aide de l'artiste et cinéaste Jacques Brissot (1929-2020), le film tourné en 16mm et en noir et blanc est vendu à Frédéric Rossif (1922-1990), qui anime à l'époque l'émission Cinépanorama, à la télévision. Ce qui n'était qu'un film amateur, produit par un autodidacte encore inconnu, se retrouve diffusé à une heure de grande écoute, « ''entre un Fernandel et un Christian Jacques'', dirait Laloux[1271]. »

Désireux de pousser plus loin sa chance, et de développer sa pratique, le réalisateur entend « monter un autre film, un ''vrai[1272]'' » en 35mm, et en couleurs. Avec l'aide de Rossif qui organise des rendez-vous avec ses amis cinéastes, il rencontre le producteur Samy Halfon (1905-1986) qui accepte d'investir dans le projet des *Dents du singe*. Son accord est un véritable pari puisqu'hormis les quelques noms déjà cités, les intervenants sont absolument inconnus, pour la simple raison qu'il s'agit de patients, une quinzaine, réunis par Laloux dans le cadre d'une sorte d'improvisation collective, un cadavre exquis inspiré d'un test de Carl Gustav Jung[1273]. Tour à tour, chacun doit inscrire une nouvelle ligne à ce qui constitue le noyau du scénario et rapidement, à la manière des cadavres exquis surréaliste, un premier synopsis

[1269] Emanuele Cidonelli, « René Laloux, le maître du temps » [En ligne], *Academia*, s.d.
[1270] « Canmom », « Animation Night 93 – René Laloux » [En ligne], *canmom.tumblr.com*, 17 février 2022.
[1271] Cidonelli, « René Laloux, le maître du temps », *art. cit*.
[1272] Gilles Ciment, « Né un 13 juillet. Entretien avec René Laloux » [En ligne], *Le sitouèbe de Gilles Ciment*, s.d. Propos recueillis le 16 juin 1994 et publiés dans *Positif*, n° 412, juin 1995, p. 90-95.
[1273] *Ibid.*

émerge. Pour la conception des images elles-mêmes qui sont en réalité des papiers découpés puis animés au montage, il est demandé aux participants des ateliers peinture de les concevoir de toutes pièces. Certains s'exécutent rapidement, d'autres peinent un peu plus et les décors sont entièrement confiés à un seul d'entre eux, « plus intéressé et plus doué[1274] » et qui finit par donner son unité graphique à un film dans lequel « les lois de la dramaturgie et de la réalité physique ont été complètement abandonnées, et le dialogue […] a été absolument banni[1275] ».

Aussi le succès rencontré par le film doublement récompensé satisfait-il à la fois l'investisseur Samy Halfon, le réalisateur René Laloux et les patients qui bénéficient alors de la reconnaissance du monde extérieur. La dimension pédagogique de la caméra enveloppe cette fois l'autoreprésentation des patients dans l'apprentissage des techniques propres au cinéma d'animation mais aussi dans la mise en forme de leurs pensées, à la manière du psychodrame de Moreno. Ici le jeu ne s'effectue pas directement sur scène mais par l'intermédiaire des ateliers, de la caméra puis de l'écran, il s'exporte au-delà des murs de l'asile et explicite une démarche qui n'est pas exclusivement liée au soin. L'animation de l'hôpital, de la vie sociale et la mise en exergue des rapports que les uns entretiennent avec les autres agissent à la base du processus de création qui, au demeurant, « était tel que Laloux dira même, lors d'un entretien, qu'il n'a plus jamais éprouvé autant de liberté et de plaisir à faire un film[1276]. » Pour autant, *Les Dents du singe* ne font que marquer le début de sa carrière. À l'occasion de la cérémonie de remise du prix Émile Cohl Roland Topor se présente à lui, fasciné par son travail[1277], et tous deux s'engagent bientôt dans une série de collaborations qui aboutit au point d'orgue de leurs carrières respectives, *La Planète sauvage*, « western surréaliste[1278] » plusieurs fois récompensé[1279] et « l'un des plus grands films de science-fiction jamais réalisés[1280] ».

Cependant, réserver à Laloux l'exclusivité du travail d'animation avec des patients internés serait une erreur. D'autres ont également longuement collaboré avec des malades, à l'instar des époux suisses Gisèle (1923-1993) et Ernest, dit « Nag » (1925-2013), Ansorge[1281].

[1274] *Ibid.*
[1275] Craig Keller, « The schizophrenic cinema of René Laloux » [En ligne], *The Master of Cinema Series*, 2006.
[1276] « DanielToscanSéplanté », 2015.
[1277] Keller, 2006.
[1278] René Laloux, cité dans « La Planète sauvage » [En ligne], *La cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, juin 2021.
[1279] René Laloux, *La Planète sauva*ge, France/République tchèque, Les films Armorial/Service de la recherche ORTF/Československý Filmexport, 1973, 72 minutes. Le film obtient notamment le prix spécial du jury au festival de Cannes en 1973, le prix Saint-Michel à Bruxelles l'année suivante, le prix du jury international du festival de Trieste, le grand prix du film d'animation au festival d'Atlanta et un prix au festival de Téhéran.
[1280] Fabrice Blin, *Les mondes fantastiques de René Laloux. Avec des témoignages de Topor, Moebius, Caza*, Chaumont, Le Pythagore, 2005. Cité dans « La Planète sauvage », *art. cit*.
[1281] Pour plus d'informations, voir la bibliographie sélective proposée par l'UNIL, Université de Lausanne, en collaboration avec la cinémathèque suisse : « Cinéma, psychiatrie, art brut », dans le dossier « Le cinéma de Nag

Cinéastes de formation, ils se sont fait connaître en produisant une série de courts-métrages animés avec le Groupe d'étude cinématographique des malades de l'hôpital psychiatrique de Cery, en Suisse. Repérés en 1962 par un certain Professeur Müller alors qu'ils tournent un documentaire sur l'établissement, les Ansorge suscitent sa curiosité et il décide d'acquérir une caméra pour ses patients. Dix-neuf années de travail commun suivront, permettant de monter treize films dont huit d'animation, d'une durée moyenne de quinze minutes. À l'instar des travaux de Laloux, les Ansorge privilégient les papiers découpés pour une meilleure répartition des tâches dans le groupe et conférer « à chacun un sentiment de responsabilité vis-à-vis du travail accompli[1282] ». En plus d'« inciter les patients qui ont des difficultés de contact avec autrui à sortir d'eux-mêmes et à collaborer avec les autres[1283] », il s'agit aussi de garantir l'autonomie du groupe qui se réunit et travaille sans la présence des médecins et infirmiers, mais avec celle de Nag Ansorge, bien qu'il lui faille se faire discret. Une année est nécessaire pour la réalisation du film, à raison d'une séance hebdomadaire réunissant sept à huit patients, et le premier des projets aboutit en 1963 avec *Le Poète et la Licorne*, relatant « l'histoire d'un poète qui veut se libérer de ses rêves » et mêlant animation et prises de vues directes. Le même résultat est obtenu avec un second film, *Bonjour Mon Œil* (1964) dont l'héroïne, une patiente imaginaire, coupée du monde, devient le canal d'expression des patients par lequel ils expriment leurs propres revendications. Jusqu'en 1981, les Ansorge s'activent donc à une production qu'ils rapprochent eux-mêmes volontiers des *Dents du singe*, à la différence que les dessins y sont animés par des professionnels et pas par les malades eux-mêmes. Une autre réalisation, plus tardive et due au studio Robert, à Bruxelles, prend pour titre *Un Noël pas comme les autres*[1284]. Écrite par des artistes atteints de troubles psychiques, ce sont aussi eux qui l'interprètent, l'animent et la sonorisent. Nag Ansorge insiste à propos de cette aventure sur le fait qu'elle ne doit pas « susciter de la compassion, mais un intérêt et une prise de conscience active face au mystère de la maladie mentale[1285] ».

Lucien Bonnafé aurait un jour répondu à quelqu'un lui demandant pourquoi il n'avait jamais été analysé par Lacan qu'étant donné qu'ils se rendaient souvent au cinéma ensemble, il

et Gisèle Ansorge » [En ligne], *Collaboration UNIL+Cinémathèque suisse*, s.d. On y retrouve notamment la mention d'un dossier réuni par le Centre d'études de l'expression plastique de la Clinique psychiatrique universitaire de Lausanne : *Catalogue de 28 films réalisés à l'Hôpital de Céry de 1963 à 1981*, 1982.

[1282] Nag Ansorge, « Le Film d'Animation en Psychiatrie » [En ligne], *Animation World Magazine*, 1998.

[1283] *Ibid*.

[1284] Marco Paulo, *Un Noël pas comme les autres*, Belgique, Studio Robert, 1997, 26 minutes.

[1285] Nag Ansorge, 1998.

n'en n'avait pas besoin : les projections faisaient office de séances d'analyse[1286]. La conscience du potentiel thérapeutique du médium cinéma se manifeste avec une certaine évidence chez les tenants de la psychothérapie institutionnelle, qui ont fait de la caméra un des outils privilégiés de leur pratique. Devant l'objectif se reflètent la complicité qui les unit entre eux et celle qui les lie aux patients, et c'est toute la leçon saint-albanaise qui prend forme. Les techniques qu'on y déploie, résolument « pédagogiques », participent à la formation des jeunes médecins comme à celle des malades auxquels on apprend à être au monde, à nouveau. La mise en scène de leur quotidien, celle de leurs craintes et de leurs joies tissent le canevas d'une toile où *Les Dents du singe*, grâce à Oury, Guattari et Laloux, couronne de succès une entreprise tournée vers d'autres moyens d'expression. Tous participent d'un même regard porté sur l'hôpital avec une tendresse, un engagement introduisant le plan personnel et le plan intime, familial, des médecins et patients devenus cinéastes le temps d'un film. Il se déploie aussi sur le plan professionnel, où il aspire à une meilleure reconnaissance des pratiques menées dans le cadre de la psychothérapie institutionnelle et des patients qui en font l'expérience. De ces instants de jeu et de gratitude réciproque, de ces témoignages vivants, redonnant son et mouvement à une vie qu'on pense à tort figée, et de ces expériences collaboratives qui naissent d'ateliers variés placées sous l'égide de « la caméra, outil pédagogique », le spectateur ne peut que tirer l'enseignement d'une vie hospitalière en pleine redéfinition.

Pour autant les médecins et leurs pairs se défendent de représenter le milieu asilaire dans son exhaustivité et leurs réalisations n'ont pas, pour eux et dans ce cadre précis, vocation à montrer la part d'obscurité et la violence quotidienne de l'enfermement, même lorsqu'il est « apaisé », ce dont se chargent plutôt les films grand public, sensationnalistes. Tout n'est cependant pas négatif dans l'approche que ces derniers proposent de la maladie, il faut au moins leur reconnaître le mérite d'un intérêt renouvelé pour ces populations abandonnées à leur sort. Les surréalistes – bien qu'en prise avec une forme d'intellectualisation élitiste en même temps qu'avec un goût pour la culture populaire – tirent notamment leur épingle d'un jeu embrassant la poésie d'un monde en constante évolution, la violence – toujours – de l'aliénation et les possibilités nouvelles d'un cinéma avec lequel ils se sont longtemps fâchés, au moment de l'introduction de la parole.

Les années 1950 laissent cependant émerger quelques tentatives d'obédience surréaliste, dont se réclament jusqu'aux plus grands noms du cinéma hollywoodien. Entre pervertissement des aspirations surréalistes et hommage à leurs travaux, les films à gros budgets perpétuent les

[1286] D'après Marcel Béteille, ancien infirmier de Saint-Alban-sur-Limagnole, entendu à l'occasion des 38e Rencontres de Saint-Alban organisées du 16 au 17 juin 2023.

représentations déformées du malade mental, parfois consciemment. À défaut de sensibiliser la population à sa cause, l'absurdité assumée de certaines œuvres isole les clichés que la société véhicule et permet de mieux les identifier, donc de les traiter. Tiraillée entre l'expérimentation pointue des uns, et le goût pour le spectacle des autres, la caméra passe de main en main pour dévoiler les facettes multiples de la maladie, jusqu'à le faire sous le signe de l'autoportrait.

***

Les observations de ce chapitre explicitent davantage encore le lien entre le surréalisme et la psychiatrie. Leurs parcours respectifs se croisent régulièrement, en particulier au cours du récit de la psychothérapie institutionnelle et alors que celle-ci atteint, pendant les années 1950, sa période de maturité. Baptisée près de vingt ans après la mise en place de ses premières bases, par le docteur Masson arrivée à Saint-Alban en 1933, elle se situe en 1952 au faîte de sa gloire, forte des liens tissés ou renforcés pendant la Seconde Guerre mondiale avec des réseaux extrêmement variés. La scène artistique, la Résistance et le monde médical ont chacun abreuvé l'expérience saint-albanaise de leurs enseignements féconds et la Libération a permis le plein essor de l'école de liberté fondée par Tosquelles et ses pairs. À l'heure du constat de l'état misérable de la psychiatrie française, l'alternative proposée depuis l'hôpital lozérien est une véritable lueur d'espoir qui fédère et prend forme à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *Esprit*. Puis, forts de ce succès, les uns et les autres participent à la diffusion de la psychothérapie dans divers endroits où finalement, l'on s'étonne à peine de retrouver la trace du surréalisme. Despinoy en Martinique bénéficie du souvenir laissé par André Breton auprès du couple des Césaire, qui connaissent au demeurant Fanon, originaire de l'île lui aussi. Ces allers et venues, ces circonvolutions d'une même pensée préparent le terrain pour la psychothérapie, de même qu'en Amérique du Sud où Josep Solanes, passé par Rodez auprès de Ferdière et d'Artaud, s'engage sur des terres parcourues depuis l'exil massif des Européens au moment de la Seconde Guerre mondiale par quelques surréalistes, et des psychiatres ayant introduit jusqu'au Mexique et au Venezuela les préceptes de l'École de Valence auxquels Tosquelles n'est pas étranger.

En Algérie, Fanon tente de transposer ce qu'il a appris en Lozère, non sans se heurter aux différences culturelles qu'il n'avait pas nécessairement anticipées, du moins pas dans la

mesure où elles pourraient compliquer sa démarche. Du reste, la guerre d'indépendance qui éclate en 1954 le pousse bientôt à quitter Blida pour s'engager sur le front, tandis que le conflit révèle les dérives de la psychiatrie coloniale dans toute leur ampleur, importée par les Blancs dès le début de la colonisation et appuyée sur le présupposé raciste d'une infériorité mentale de « l'indigène ». La guerre cristallise ce que dénoncent en réalité depuis des années ceux des Français que motivent des convictions anticolonialistes, parmi lesquels de nombreux membres du groupe surréaliste. En 1931, ils s'opposaient déjà à l'Exposition coloniale organisée à Paris et cultivent en parallèle un goût affirmé pour les cultures extra-occidentales, leurs croyances – animistes, magiques, spirituelles – et leurs productions plastiques, objets rituels, utilitaires ou artistiques. En interrogeant le statut de ces productions, à la lumière des pillages auxquels se livrent les colons en Afrique ou ailleurs, c'est toute la question des collections de la sorte qui entre en jeu, et de là des doutes similaires sur la constitution des collections d'art asilaire ou d'art brut. Les surréalistes comme les psychiatres ou d'autres amateurs Dubuffet en tête, réunissent quantités de productions sans que l'on sache toujours dans quelles circonstances elles l'ont été et, cette fois, le lien du surréalisme à l'art brut et à l'aventure saint-albanaise se joue au prisme de la circulation de ses œuvres.

Reste enfin l'important catalogue de films amateurs ou professionnels tournés en Lozère, qui caractérise spécifiquement les dernières évolutions de l'hôpital à la fin de cette décade. Les interventions de Mario Ruspoli à Saint-Alban auprès des équipes de soin et des patients ont contribué à faire reconnaître la particularité de la psychiatrie telle qu'on la pratique du haut de la Margeride, mais elles n'atteignent encore qu'une faible audience, surtout à l'époque où les images tournées par Tosquelles ne circulent pas au-dehors de l'établissement. En revanche, ce que le goût pour le cinéma du Catalan, de Bonnafé quelques années plus tôt, et de leurs confrères, exprime de nouveau une inspiration puisée du côté de Luis Buñuel, de Salvador Dalí et des leurs. Les surréalistes seraient les seuls à avoir su saisir la folie dans toute son authenticité, à l'inverse de bien des réalisateurs hollywoodiens – exception faite, peut-être, d'Alfred Hitchcock. La réussite de ces films quelques fois projetés aux patients lors du ciné-club, n'est pas sans inspirer les médecins eux-mêmes qui, comme Oury à La Borde, s'emparent littéralement de l'outil-caméra, pédagogique selon Fernand Deligny, pour apprendre aux autres et apprendre *des* autres. Sa maîtrise, pourtant, coïncide déjà avec les dernières lueurs de l'effervescence saint-albanaise.

Chapitre III. 1962-1972

Les années 1950 marquent l'apogée d'une psychothérapie institutionnelle portée par la ferveur de l'après-guerre et un enthousiasme général pour une manière plus humaine de repenser l'institution, ainsi que ses nouveaux médias. Elle aura brièvement éclipsé les développements de l'Art Brut dans notre étude, mais Dubuffet semble lui-même avoir contraint ses recherches à un mutisme relatif en dissolvant la Compagnie en 1951 et en exilant sa collection aux États-Unis pendant près de dix ans. À Saint-Alban, l'aventure lozérienne opère un tournant important lorsque François Tosquelles quitte l'hôpital en 1962, sans prendre fin pour autant. La poursuite des recherches initiées par ses soins et ceux de ses pairs illustre combien le succès dépend davantage d'une volonté commune que de motivations individuelles. Le changement de direction ouvre alors la voie à une remise en question de la place effective du médecin psychiatre dans les asiles, et dans son sillage celle de toute une mythologie constituée à Saint-Alban sur la base de récits plus ou moins fantasmés. Parallèlement, Jean Dubuffet et sa collection rentrent la même année de leur long séjour américain sans être parvenus à rencontrer outre-Atlantique le succès escompté, bien que l'expérience aie redonné au collectionneur le goût de la prospection. L'Art Brut s'institutionnalise et se donne les moyens de ses ambitions, s'appropriant les codes d'une culture légitimante familière des essais éditoriaux, réconciliée avec les musées et le grand public.

Malgré ce qu'ils se doivent réciproquement, l'Art Brut et la psychothérapie institutionnelle ne parviennent pourtant pas à cohabiter longtemps ensemble, et alors que Dubuffet finit par atteindre la reconnaissance de son entreprise par les milieux artistiques, l'histoire saint-albanaise touche à sa fin. Les années 1960 trahissent une profonde remise en question de l'institution elle-même, qu'une tentative de réhumanisation ne semble plus capable de résoudre. L'éclatement de l'hôpital en secteurs psychiatriques, puis les concessions « plastiques » des psychiatres auprès d'un public auquel ils s'adressent par des biais plus esthétiques ne suffisent pas à freiner l'expansion des courants antipsychiatriques. Le passage de témoins, à l'heure de Mai 68 et des critiques violentes à l'égard de l'État et de ses institutions, donne aux usagers l'occasion de dévoiler avec une liberté de parole inédite les dessous de l'hôpital. Fragilisée, l'institution psychiatrique se résoud à un « retour à l'ordre » en cédant aux gestionnaires et aux administrateurs la direction des établissements spécialisées. À Saint-Alban, le départ d'Yves Racine, dernier médecin-directeur de l'hôpital, illustre comme ailleurs la fin d'une ère.

1962-1967. DECONSTRUIRE LE BEAU RECIT

1. Architecture d'un mythe

En 1958, l'historien Georges Dumézil (1898-1986) publie *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*[1287], ouvrage dans lequel sa thèse sur les similitudes que partagent les différentes mythologies indo-européennes trouve sa première démonstration. Il y présente les résultats d'une étude approfondie des récits mythiques et épiques des civilisations réunies par cette même origine linguistique, et en tire la conclusion d'un schéma mental qui leur serait commun, matérialisé dans la division de la société en trois ordres, trois fonctions que sont la fonction sacerdotale, la fonction guerrière et la fonction productrice. Or, à Saint-Alban, une tripartition semblable semblerait expliquer comment la légende qui entoure les lieux s'est érigée sur trois pôles, certes moins bien délimités que ceux de Dumézil, mais du reste éclairants sur la construction de la mémoire de la psychothérapie institutionnelle. Ainsi l'élévation de la chapelle relèverait à la fois de la fonction sacerdotale et de celle productrice, où la rejoint la démolition du mur d'enceinte, chantier collaboratif. Resterait la fonction guerrière, qu'une figure paraît avoir, en Lozère, su particulièrement bien pourvoir : celle du Psychiatre.

Iconographie du psychiatre

Ni heaume, ni épée, ni monture, « le psychiatre, homme de la folie, est aussi chevalier de la folie. […] Il aime livrer, sinon des batailles perdues d'avance, du moins un combat contre des moulins[1288] ». Il est de ces êtres qui nourrissent dans l'imaginaire collectif un certain nombre de fantasmes. Figure d'autorité dans un univers hautement hiérarchisé, il inspire le respect, et intrigue le commun des mortels auquel il semble se soustraire au point qu'on le nimbe volontiers de mystère, de secret, voire d'un héroïsme dont les historiens ont souvent à tâche de questionner l'authenticité. À Saint-Alban, on l'a vu[1289], le fondateur de l'hôpital, frère Hilarion, a lui-même été célébré pour des exploits que Claire Favrot-Meunier a finalement infirmés dans la thèse qu'elle a consacrée au proto-aliéniste du XIX^{e} siècle[1290]. On a ainsi longtemps cru que Joseph « Hilarion » Tissot avait été interné à Charenton et que l'expérience lui avait valu, à sa sortie, de parcourir la France à pied, fondant çà et là près d'une vingtaine

[1287] Georges Dumézil, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens*, Paris, Latomus, 1958.
[1288] Lucien Bonnafé, « Le personnage du psychiatre. Étude méthodologique », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 3, octobre-décembre 1948, p. 30.
[1289] Voir Chap. I, A, 1, § « La langue de l'exil », p. 36-40.
[1290] Claire Favrot-Meunier, *La vie et l'œuvre de Joseph-Xavier Tissot, dit Frère Hilarion (1780-1864), fondateur d'hospices d'aliénés dans la première partie du XIXe siècle. Contribution à l'histoire du mouvement aliéniste*, thèse de Doctorat, Médecine, Université Paris V Cochin Port-Royal, 1997.

d'hospices et d'asiles. En réalité, les recherches effectuées par Claire Favrot-Meunier prouvent que Joseph *Xavier* Tissot ne passe pas par les services de Jean-Étienne Esquirol, mais qu'il y découvre plus vraisemblablement la folie et la médecine en rendant visite à son frère Joseph *François* Tissot, interné de 1810 à 1814. Quant à la vingtaine d'établissements dont il serait le fondateur, seule semble en réalité documentée la création de neuf institutions. En outre, l'intrigante personnalité de Tissot lui vaut un temps d'être pris pour Napoléon I^er^ en personne tant sa ressemblance avec l'empereur déchu serait frappante et ses talents d'orateur tels qu'ils troublent ses voisins à son arrivée à Saint-Alban. Une enquête est menée par le sous-préfet de la Lozère, Armand Marquiset, qui conclut rapidement que ce « Napoléon ressuscité semble parfois ''plus dérangé que ses malades[1291]'' » et qu'il ne s'agit bien évidemment pas de l'empereur. Reste que sa biographie romancée et son parcours étonnant suscitent l'admiration de ses successeurs, à l'instar de Tosquelles et du portrait qu'il en peint.

La fascination dont les psychiatres font l'objet se teinte d'une réciprocité que manifeste sous une autre forme un article de Lucien Bonnafé. En 1948, il publie « Le personnage du psychiatre. Étude méthodologique », analyse d'une trentaine de pages de la place du spécialiste dans l'imaginaire collectif et dans le cadre plus spécifique du milieu médical. Fidèle aux leçons surréalistes, Bonnafé entrelace le ton médical de son étude à des références littéraires nombreuses et imagées, ouvrant par exemple sur la comparaison de l'œuvre du psychiatre et de l'épopée de Don Quichotte :

> « Chevalier, qui que tu sois, qui contemples ce terrible lac, si tu veux obtenir le trésor caché sous ses sombres eaux, montre la grandeur de ton noble courage, et précipite-toi dans ces ondes brûlantes : sans quoi tu n'es pas digne d'admirer les merveilles renfermées dans les sept châteaux des sept fées qui gisent sous cette masse obscure[1292] ».

Les merveilles de ces châteaux, parmi lesquels celui des Morangiès, s'entendent au sens de la richesse d'une vie aux côtés des malades telle que les équipes de Saint-Alban l'ont encouragée. Toutefois par ce même choix de vouer son existence à une population isolée, crainte et repoussée aux confins de la société, le psychiatre/héros se condamne à sa propre aliénation sociale, dont il lui faut aussi s'extraire. Pour se faire accepter des uns et des autres, auxquels il

[1291] Marielle Brie, « Les faux Napoléon : une histoire de fous » [En ligne], *Napoléon Cologne le Blog*, 2 août 2021.
[1292] Bonnafé, 1948a, p. 23.

inspire parfois la crainte, il lui faut jouer « un personnage polymorphe toujours plus faux, plus énigmatique, plus imaginaire que tout autre être social, si l'on excepte son malade[1293]. »

Nous retrouvons là la notion de masque, abordée plus haut en même temps que les jeux surréalistes du jeune Bonnafé et de ses camarades. Hélène Chaigneau rappelle l'anecdote du masque mortuaire que ce dernier, alors étudiant, réalise à partir de son propre visage et écrit :

> « Il était poète, chacun le sait. Troubadour ? Adonné depuis toujours à la blague, comme cette fois où, avec des copains de jeunesse, il avait mimé sa propre mort, le visage masqué de plâtre, et conservé le moule. J'ai sur ma cheminée un exemplaire de ce masque […] immobile renfermant toutes les essences de la jeunesse, de l'intrépide, et le ferment d'une mémoire vivante et agissante, en même temps qu'une disponibilité à l'écoute[1294]. »

L'objet du travail du psychiatre réside dans cette écoute fondamentale, puisque la parole de ses patients ne s'obtient qu'à la condition d'obtenir sa confiance. Pour la gagner, tous les stratagèmes sont bons – ainsi qu'en parle aisément Tosquelles à de nombreuses reprises, convoquant son accent étranger, ses tics de langage et sa bonhommie apparente comme gages de la confiance qu'il inspire. D'ailleurs Bonnafé affirme qu'« Il est particulièrement caractéristique de constater que, dans l'imagerie populaire, […] retrouvant son sens profond, étymologique, le psychiatre se transpose dans un personnage d'étranger[1295] ». Pierre Delion reconnait justement à Tosquelles quelque chose du

> « señor de Olivera de la Figuera dans *Tintin*, ce personnage qui fait en sorte que tu te retrouves avec un tas d'objets dont tu n'avais pas du tout imaginé qu'ils pouvaient être importants, mais tu les prends quand même parce que tu te rends compte que ça va peut-être te servir un jour, ces trucs-là. Alors tu descends du bateau avec plein d'objets exotiques, et en fait, ça va te servir un jour[1296]. »

[1293] *Ibid*., p. 24.
[1294] Hélène Chaigneau, « Lucien Bonnafé, un ami » (2003), dans Bernadette Chevillion (dir.), *Lucien Bonnafé, psychiatre désaliéniste*, Paris, L'Harmattan, « Pratiques de la folie », 2005, p. 53.
[1295] Bonnafé, 1948a, p. 48.
[1296] Patrick Faugeras, *L'ombre portée de François Tosquelles*, Toulouse, ERES, « Des travaux et des jours », 2007, p. 314. Cité dans Nils Gascuel, « 46. L'aube à Saint-Alban », *Dans le midi de Lacan. Le mouvement psychanalytique dans le sud de la France*, Toulouse, ERES, « Point Hors Ligne », 2015, p. 291.

Tosquelles et sa légende[1297] ont de fait un rôle essentiel dans la visibilité de l'épopée lozérienne, ils sont l'incarnation même du mythe du psychiatre exubérant, digne successeur de frère Hilarion. « Professeur Psychiste, Docteur Déconniâtre, Chevalier Don Psyquichotte[1298] », la multiplicité des personnages qu'il se crée sont une contribution précieuse à la circulation de l'histoire de l'hôpital dans la mémoire collective, dont témoignent de nombreuses photographies. Au-delà des textes scientifiques, les représentations de Saint-Alban, animées ou fixes, ont laissé une empreinte profonde dans l'imaginaire des lieux sur lesquels plane la figure omniprésente du Catalan prenant volontiers la pose. Il multiplie les grimaces, se laisse photographier dans un parc d'enfant, une cigarette aux lèvres, ou pieds nus sur le toit du poulailler de l'hôpital, brandissant un bateau d'Auguste Forestier. À elles seules, ces images ont sans doute le mieux fait basculer l'histoire de l'hôpital dans une culture visuelle aisément identifiable, et aujourd'hui encore, la plupart des expositions consacrées à ce sujet communiquent à partir de ces clichés. Ces derniers finissent par entretenir un imaginaire autour d'un Tosquelles quasi-héroïque, à l'image du travail graphique effectué par le Centre de Cultura Contemporània de Barcelona pour l'exposition « Francesc Tosquelles. Com una màquina de cosir en un camp de blat » (8 avr.-28 août 2022), qui réinterprète plusieurs portraits photographiques de Tosquelles au prisme de l'imagerie communiste, dans un style épuré, rouge et blanc proche des affiches éditées par les partis marxistes tels que le POUM, dont Tosquelles fut membre. [Doc. 120].

Tosquelles revendique ce jeu d'acteur et fait de l'hôpital la scène sur laquelle il représente le psychiatre, sur laquelle il *se* représente. Ce recul sur lui-même prend la forme d'un intéressant autoportrait crayonné, d'inspiration clairement surréaliste [Doc. 121]. Parmi les différents tableaux qu'il peint et que conservent aujourd'hui ses enfants, ce dessin représente, posée sur une sorte de plateau non terminé, une tête à deux faces où les profils s'entremêlent dans une veine cubiste. Les lunettes et la moustache le rendent facilement identifiable mais les autres parties se désolidarisent et s'emboîtent en même temps, à la manière de pièces d'un puzzle qui renverraient à la multitude de facettes qui composent un individu. Surtout, dans la position particulière qu'il occupe en tant que médecin, Tosquelles dédoublé voit devant et autour de lui en même temps : le voici omniscient. On peut encore considérer la face de profil, dont la vie semble absente puisque les lunettes reposent sur un visage dépourvu d'yeux, comme un masque derrière lequel se cache le véritable sujet, suspendu dans une sorte d'attente non sans

[1297] D'après « Tosquelles et sa légende » [En ligne], *La Nouvelle République*, 20 mars 2018.
[1298] Frédéric Naud, *La Méningite des poireaux*, Paris, Éditions d'une, 2018, p. 17.

rappeler celle du moulage du masque de Bonnafé dont Hélène Chaigneau dit qu'il semble, dans son immobilité, attentif, à l'écoute.

Comédien, orateur, poète… et « médecin-philosophe » ? Pour Bonnafé, peu de choses séparent finalement le psychiatre de ce titre « qui, selon Hippocrate, l'assimile aux dieux[1299] ». Les représentations semblables au *Docteur Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière, en 1795* (1876) de Tony Robert-Fleury (1837-1911), érigent le médecin au rang des thaumaturges, dont le seul toucher a le pouvoir de guérir tous les maux, et en 1804, Antoine-Jean Gros (1771-1835) emprunte à la même iconographie pour *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* [Doc. 122]. Quant aux rois de France, tous sont réputés pouvoir guérir les écrouelles d'un simple toucher : ne pourrait-on pas en attendre autant du *Roi fou* sculpté par Forestier et trônant sur la cheminée de Paul Eluard ? En lieu et place des écrouelles, c'est l'académisme que celui-ci soignerait, la froide rigueur d'un art institutionnel que l'art asilaire, méconnu à l'époque, réfuterait. Ce *Roi fou*, ou plus sûrement Pinel et Bonaparte, s'inscrivent dans une tradition séculaire qui accorde à quelques élus ce don exceptionnel. Pourtant, s'il y a du soin dans l'art du psychiatre, c'est davantage grâce à ce que Bonnafé identifie comme le « pouvoir du verbe », car ses paroles « touchent » le malade, il est le « médecin qui soigne avec des mots[1300] ».

Ceux-là soignent la folie, mais pansent aussi la réalité. Invisibilisée, méconnue à l'époque, la psychothérapie institutionnelle souffre à ses débuts d'un désintérêt que les mots peuvent soigner en lui accordant une visibilité accrue, et que quelques écarts peuvent soustraire à la réalité pour l'enjoliver. Double tranchant que celui de l'histoire de Saint-Alban racontée par ses acteurs les plus engagés, où images et récits accroissent la visibilité de l'épopée lozérienne tout en rendant difficile la distinction des faits réels ou imaginaires. L'intérêt prononcé de Balvet, Tosquelles, Bonnafé, Gentis et bien d'autres de leurs collègues pour la poésie n'y est d'ailleurs pas étranger. Le pouvoir du verbe sert les desseins d'un mythe qui s'écrit à la lueur des croyances populaires – l'ombre de la Bête du Gévaudan, Tissot-Napoléon, etc. – et des exploits rapportés par une mémoire déjà lointaine, pas toujours fidèle.

Écueil supplémentaire, la fascination pour le Psychiatre contraste avec le monde d'anonymat que créé l'hôpital psychiatrique. Dans ces lieux où l'aliénation confisque aux patients leur identité, jusqu'à leur nom et leur visage que le monde extérieur oublie,

[1299] Bonnafé, 1948a, p. 43. Bonnafé fait ici référence à la citation d'Hippocrate (ca.460 av. J.-C - ca.377 av. J.-C.), considéré comme le père de la médecine : « Le médecin-philosophe est égal aux dieux », reproduit dans *Médium*, vol. 1, n° 26, 2011, p. 203.
[1300] Bonnafé, 1948a, p.32.

l'omniprésence de quelques personnages dénote une inégalité criante. Il faut se garder cependant de généraliser, même à Saint-Alban où la plupart des médecins et des infirmiers ne bénéficient que d'une « célébrité » relative. Parfois, elle est davantage due aux relations que certains entretiennent avec un milieu mieux connu du plus grand nombre, qu'à leurs réalisations en tant que psychiatres. Ainsi en va-t-il de la présence des surréalistes dans le château, qui dament le pion à leurs colocataires occasionnels. Et « alors que Saint-Alban sert de refuge à des résistants, des poètes comme Eluard, des philosophes comme Georges Canguilhem, l'histoire devient légende et recouvre peu à peu le parcours et le travail singulier de ce médecin catalan[1301] », ou de ses confrères.

Aussi la mise en scène de soi-même cache-t-elle un combat pour la reconnaissance de sa propre identité et, à plus long terme, de son travail. Bonnafé identifie le psychiatre à « Moïse sur la montagne, ''puissant et solitaire''[, qui] vit en situation d'isolement, plus porté encore à approfondir le contact avec son frère en exil, le malade[1302] ». Son propre séjour en Lozère est certes court, mais il lui laisse le temps d'apprécier la solitude des lieux en même temps que la convivialité de la communauté qui l'accueille. Il y laisse le souvenir d'un amateur d'autodérision, répondant à ceux qui le qualifient de poète qu'il est plutôt un « *poët poët*, ainsi qu'il aimait se moquer, dans la veine surréaliste maniant l'ironie positive chère à Marcel Duchamp, si souvent cité par lui[1303] ». Il est plus rare sur les images que son compagnon exilé, et y apparaît le plus souvent accompagné, d'Eluard ou des frères Matarasso avec lesquels lui aussi « se produit », comme dans les plaines d'altitude où ils rejouent ensemble *L'Éloge du hazard*, clin d'œil aux retrouvailles « fortuites » de ces deux amis semblant se saluer sur le plateau de la Margeride. Sa discrétion face à l'objectif dénote une autre facette du psychiatre avenant, extraverti que dessine Tosquelles, et lui se complaît plus volontiers dans une solitude recherchée dont il aime à rendre compte, non sans poésie. Jean Oury se souvient du récit qu'il fait de « sa rencontre avec ''Platon'', l'errant, le vagabond, dans les montagnes d'Andorre, un soir. Dans une anfractuosité, il lisait Platon, solitaire. […] Beaucoup d'histoires, de pensées en forme de poèmes[1304] », qui œuvrent à la complexité de la figure du psychiatre et de ses actions.

Réelles ou fantasmées, les images saisies sur le vif ou recomposées au gré des souvenirs vacillants multiplient les zones d'ombres. Les photographies collectives, dont toutes

[1301] Michaël Poutayo, « François Tosquelles, *Soigner les institutions*, Paris/Barcelone, L'Arachnéen/Arcàdia, 2021 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, vol. 1, n° 25, 2023, p. 257.
[1302] Bonnafé, 1948a, p. 37.
[1303] Marie Bonnafé, « Révolution surréaliste, révolution psychiatrique. Changer de regard, un travail infini », dans Chevillion, 2005, p. 15.
[1304] Jean Oury, « Lucien Bonnafé, toujours là, en résistance » (2003), dans Chevillion, 2005, p. 53.

témoignent de l'énergie qui parcourt l'hôpital et ses activités, sont rarement mises en scène, au contraire des portraits individuels. Ceux d'André Chaurand sont par exemple beaucoup plus rares, et témoignent d'une discrétion à toute épreuve, malgré le rôle essentiel qu'il joue dans l'histoire des lieux [Doc. 123]. À l'opposé, ceux de Tosquelles sont donc une contribution non négligeable à « l'album » saint-albanais dont les pages alternent entre précision et approximations. Plusieurs épisodes qui ont fait de cet établissement un lieu exceptionnel peinent à être vérifiés, comme la prétendue colonne de blindés allemands en direction de l'hôpital mais se trompant de route, ou Sœur Théophile, les attendant sur le perron du château avec une mitraillette en bandoulière. Ces anecdotes semblent davantage appartenir à ces récits de temps de guerre, partagés entre héroïsme et terreur, teintés d'épisodes fictifs. Il faut pourtant en tenir compte, en ce qu'ils sont représentatifs de la construction d'une mémoire collective, tout en parvenant à distinguer la part de vérité qu'ils contiennent. C'est la raison pour laquelle il faut libérer les lieux comme Saint-Alban de leurs mythologies respectives, comme David Macey appelle à le faire pour Frantz Fanon[1305].

Le séjour de Fanon à Saint-Alban ne fait, lui, l'objet d'aucun doute. Il est même relaté dans la bande dessinée éponyme, *Frantz Fanon*[1306], qui vient enrichir le nouvel intérêt du milieu pour la psychiatrie et ses personnages emblématiques. Ces romans graphiques viennent étoffer le catalogue des représentations d'une histoire longtemps réservée à ses seuls acteurs pour l'ouvrir à de plus larges horizons. Par le biais de nouveaux médiums, la figure du psychiatre profite d'une nouvelle popularité qui ne dépend plus de sa propension à se montrer lui-même, ou à se mettre en scène. Si sa propre image lui échappe, elle n'en contribue que mieux à la désacralisation de la psychiatrie et la psychothérapie institutionnelle en tire aussi bénéfice, ainsi du côté des éditions Futuropolis, où *La troisième population*[1307] rend compte du séjour des deux auteurs à la clinique de La Chesnaie, haut-lieu de la leçon saint-albanaise. Invité à découvrir les grands noms de la psychiatrie et, par extension, de l'art brut ou singulier, du Facteur Cheval à « Petit Pierre », inventeur du manège éponyme conservé à Dicy dans la collection de la Fabuloserie[1308], le grand public a désormais accès à ces histoires exceptionnelles au travers

[1305] D'après « Frantz Fanon, une vie. David Macey » [En ligne], *Éditions La Découverte*, 2013.
[1306] Frédéric Ciriez, Romain Lamy, *Frantz Fanon*, Paris, La Découverte, 2020.
[1307] Aurélien Ducoudray, Jeff Pourquié, *La troisième population*, Paris, Futuropolis, 2018.
[1308] Philippe Bonifay, Julien Grycan et Thierry Schneyder, *Le Palais Idéal du facteur Cheval*, Paris, Glénat, « Vécu », 2006, et Daniel Casanave et Florence Lebonvallet, *Petit Pierre,* Paris, Casterman, 2019. On peut également citer Anne-Caroline Pandolfo et Terkel Tisbjerg, *Enferme-moi si tu peux* (Paris, Casterman, 2019) ou le plus récent *Un monde d'art brut* de Christian Berst et Oriol Malet (Paris, Delcourt, « Encrages », 2021). Le même Oriol Malet collabore d'ailleurs avec le CCCB de Barcelone à l'occasion de l'exposition « Com una

d'outils plus accessibles, qui croisent portraits des médecins biographies et autobiographies. De surcroît, l'exercice a le mérite de simplifier la rencontre avec des sujets parfois lourds, sur un ton décomplexé et teinté d'humour, à l'image de *Grabuges intergalactiques*[1309], courte bande-dessinée publiée dans le trente-septième numéro du magazine *P L S* édité par le Palais de Tokyo (Paris) à l'occasion de l'exposition « Toucher l'insensé[1310] ». On y découvre la « planète Oury », du nom du fondateur de La Borde jusqu'alors absent de l'imagerie populaire, dont les « habitant·es […] maîtrisent sur le bout des antennes la ''psychothérapie institutionnelle'' » et où, jusque « dans les écoles ouryennes, on enseigne […] l'histoire du psychiatre catalan François Tosquelles » [Doc. 124].

« Oubliez Tosquelles[1311] ! », lance le réalisateur Enric Miró, comme une invitation à réconcilier l'histoire de Saint-Alban avec la constellation Tosquelles, dont le Catalan est un ressort central sans en être l'unique représentant. « Son humanisme profond et ses contradictions face à la folie » font de lui un « homme singulier, maladroit[1312] », fort d'une place essentielle au catalogue des mythes saint-albanais. Tosquelles ne résume pas toute cette aventure, mais il s'en démarque, tire le mieux son épingle du jeu en tournant à son avantage les objectifs qui le fixent dans son environnement. Ceux-là, toutefois, ne doivent pas faire oublier le coût d'une personnalité parfois excessive. Aussi l'année 1962, à la croisée des « mythes fondateurs » du mur et de la chapelle, marque-t-elle paradoxalement le départ de celui qui, pendant douze ans, aura inscrit dans la pierre de la Margeride son enseignement de la folie.

Les circonstances de son départ sont à nouveau ambiguës, ses derniers mois à la tête du centre hospitalier se passent dans une tension croissante avec certains employés qui s'opposent à ce que son gendre, Salah Ou-Rabah (1932-2017), soit nommé au poste de médecin en chef alors qu'il n'en n'aurait pas les compétences. Surtout, le contexte de la guerre d'Algérie, dont est natif Ou-Rabah vaut à Tosquelles les critiques d'infirmiers lozériens qui refusent également d'être placés sous les ordres d'un Algérien quand leurs proches et leurs amis se battent justement dans l'ancienne colonie française. La polémique finit par avoir raison de François Tosquelles qui préfère quitter la Lozère après vingt-deux ans passés à Saint-Alban, les postes se succèdent, d'abord La Timone à Marseille de 1962 à 1967, puis Melun jusqu'en 1970. Il est

màquina de cosir en un camp de blat », pour le « Glossaire Tosquelles » mis en ligne sur le site internet de l'institution : Carles Guerra, Joana Masó, « Dins l'exposició. Glossari Tosquelles » [En ligne], *CCCB*, 2022.

[1309] Victoria Bernard, Simon Burneel-Millon, Pauline Lecerf, *et al.*, *Grabuges intergalactiques*, Paris, Palais de Tokyo, 2024.

[1310] « Toucher l'insensé », 16 fév.-30 juin 2024, Palais de Tokyo, Paris.

[1311] D'après Enric Miró, *Oblideu Tosquelles !*, Espagne, Production Loca Canut, 2023, 88 minutes.

[1312] « Oblideu Tosquelles! Enric Miró » [En ligne], *Zumzeig*, s.d.

nommé chef de service de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent à La Nouvelle Forge, dans le même département, jusqu'en 1975 et termine sa carrière en tant que directeur du service de psychiatre de La Candélie, à Agen, de 1975 à 1979. Dans ces établissements successifs, ses expériences ne rencontrent pas le succès escompté, comme si Tosquelles sans Saint-Alban, malgré des liens renoués avec sa ville natale de Reus et la formation des infirmiers de l'Institut Pere Mata, semble s'essouffler, pendant qu'à l'inverse la décennie qui s'ouvre reste encore particulièrement active du haut de la Margeride.

La chapelle Saint-Pierre

De tous les lieux de l'hôpital, la chapelle constitue aujourd'hui un précieux témoignage des efforts collectifs menés en faveur d'une réappropriation de l'espace par l'ensemble de la population de l'établissement. « La construction commune s'incarnerait dans l'édification de la nouvelle chapelle de l'hôpital[1313] » qui, contrairement au Club Paul-Balvet ou au cimetière, ne subit aucune des transformations successives qui ont touché les autres bâtiments.

S'il est admis que le chantier a duré de quatre à cinq ans, il est difficile de l'affirmer avec certitude tant les sources se contredisent. D'emblée, le mythe qui semble s'être construit autour de ce chantier hors normes rejoint l'habitude saint-albanaise des récits mêlant réalité et imaginaire, sous le signe de la « déconniatrie ». Aujourd'hui, un papier distribué à l'entrée de la chapelle annonce la date de 1958 pour le début des travaux, alors que François Tosquelles est encore directeur, et celle de 1966 pour leur fin. Pour autant, la première mention explicite du chantier n'est annoncée dans les documents administratifs qu'à partir de 1964, accompagnée des tâches effectuées par les ouvriers[1314]. Ça n'est alors qu'en 1966, à la fin du mois d'octobre, que la chapelle est déclarée terminée et en 1968 seulement qu'il est fait mention de la démolition de l'ancien édifice[1315]. Ce travail de fond, mené par Lucile Johnes comparant les écrits officiels aux souvenirs qui se sont transmis oralement, « contredit le ''récit des origines[1316]'' » et complique un peu plus la restitution de la chronologie. En réalité, des discussions auraient eu lieu entre Tosquelles et Jean Lyonnet, architecte départemental, à propos d'un bâtiment à destination des religieuses dès 1953. La destruction de l'ancienne chapelle réclamée par les Services du Patrimoine précipite les échanges, alors que les sœurs de la communauté de Saint-

[1313] Johnes, 2010, p. 63.
[1314] Hôpital psychiatrique de Saint-Alban, *Rapport Moral et Administratif et Rapports Médicaux de l'année 1964*, Marvejols, Imprimerie Castanier-Guerrier, 1965, p. 42.
[1315] Hôpital psychiatrique de Saint-Alban, *Rapport Moral et Administratif et Rapports Médicaux de l'année 1968*, Marvejols, Imprimerie Castanier-Guerrier, 1969, p. 18.
[1316] Johnes, 2010, p. 102.

Régis s'opposent vivement à la destruction du lieu de culte dont les plus anciennes traces physiques remonteraient au plan que l'architecte Germer-Durand réalise en 1878, ou à celui, plus détaillé, que Victor Fierad dresse du site de l'hôpital dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Au nombre des bâtiments identifiés, la chapelle compte environ cinq mètres de large pour douze de long, complétée d'une sacristie entre la nef et un hangar situé à l'arrière du bâtiment. Au début du siècle suivant, de nombreuses cartes postales sont éditées à partir de vues aériennes de l'asile, sur lesquelles on remarque les contreforts du lieu de culte, scandés de quelques baies en lancettes. Sur des vues prises depuis le sol apparaît l'entrée principale de la chapelle, une double porte ouvragée en bois devant laquelle se tient, sur l'une, un homme vêtu de noir – probablement l'aumônier. Sur d'autres photographies, une cheminée apparaît qui devait correspondre à un poêle installé dans la chapelle [Doc. 125]. L'ensemble paraît complètement intégré à l'architecture d'ensemble, et on comprend le déchirement qu'a pu représenter à l'époque la décision d'abattre un lieu qui semble avoir de tout temps fait partie du paysage. Aujourd'hui encore, une porte condamnée est apparente dans le mur sud du château, qui servait d'accès direct à la chapelle pour les religieuses.

Aux protestations des religieuses s'ajoutent bientôt celles des malades et du personnel, regrettant la disparition d'un des édifices historiques de l'hôpital, jusque dans les pages du journal interne où les invectives se multiplient. C'est à Yves Racine qu'on doit d'avoir trouvé un point d'entente, en promettant en échange de la disparition de l'ancienne la construction d'une nouvelle chapelle. « Vous voulez une chapelle, vous n'avez qu'à la faire. Pas besoin de décision administrative pour ça. On mettra le temps et l'argent qu'il faut[1317] », aurait-il déclaré. Sur l'emplacement de l'ancien cimetière, la chapelle devra s'élever grâce aux efforts conjoints des malades, des personnels et, bien sûr, des professionnels engagés pour l'occasion. C'est tout un projet de rénovation qui est initié dès 1958, sous le nom de « travaux du bloc[1318] », et comprend la réalisation de bâtiments pour les services généraux, le déménagement des cuisines, de la pharmacie, des magasins, de la lingerie, de la communauté des religieuses, et de la chapelle dont quelques images tournées par la caméra de Tosquelles attestent de la présence [Doc. 126]. Tandis qu'on aperçoit brièvement l'ancienne chapelle dans *Socialthérapie – Ergothérapie – Fêtes* alors qu'une troupe de cirque se produit sur l'esplanade, un film sans titre documente la bénédiction de la chapelle, le 12 novembre 1966. Devant une large audience, la cérémonie se conclut sur la sortie des fidèles et un plan vers le château alors que, contre le mur de celui-ci,

[1317] Johnes, 2010, p. 63.
[1318] Hôpital psychiatrique de Saint-Alban, *Rapport Moral et Administratif et Rapports Médicaux de l'année 1958*, s.l. 1959, p. 26.

semble encore adossé le petit bâtiment qui prolonge l'ancienne chapelle – et donc potentiellement celle-là aussi.

Et si Jean Lyonnet est donc choisi pour en dessiner les plans, la postérité a davantage retenu le nom de Roger Marion. Ce sculpteur né à Paris en 1934 a suivi les cours des sculpteurs Marcel Bodart (1916-1997) et de Léon Séverac (1903-1996), lui-même ancien élève d'Antoine Bourdelle (1861-1929). Il développe une sculpture de grand format, des réalisations souvent colossales parmi lesquelles prédominent les silhouettes féminines tout en rondeurs. Ces courbes se retrouvent d'ailleurs dans les décors qu'il dessine et exécute pour la chapelle de Saint-Alban, aidé dans leur réalisation par les patients et leurs soignants. Installé en 1958 en Ardèche, à Saint-Laurent-sous-Coiron, ses premières réalisations trahissent le besoin impérieux de subvenir à ses besoins et à ceux de son foyer, à savoir quelques pierres tombales gravées çà et là, à côté de travaux réguliers dans les fermes environnantes. Une première exposition, modeste, lui donne un peu de visibilité, suffisamment pour attirer l'attention de Roger Gentis sur cet artiste curieux des territoires qu'il explore, attiré par les spécificités culturelles locales, par la « rencontre avec le pays, [la] rencontre avec les hommes[1319] ». Ses projets postérieurs révèlent une pratique nourrie par une certaine spiritualité, tel un buste du père Charles de Foucault, réalisé à Viviers en 1987 et qu'il revendique lui-même comme l'expression de l'ouverture à l'autre. Ailleurs, à Granges-lès-Valence, c'est la Résistance qu'il célèbre sous la forme d'une flamme en pierre locale – celle de Cruas.

Au-delà des symboles, l'emploi récurrent de matériaux spécifiques à la région est révélateur de ce rapport qu'il entretient lui aussi avec son environnement. « La culture dépend d'abord de ceux qui vivent et qui créent sur place, bien plus que des activités qu'on importe[1320] », affirmait Marion, et le chantier de Saint-Alban, son premier d'importance, en est la plus évidente preuve. Du décor dont il a eu la charge, il livre le maître-autel, les vitraux, les bas-reliefs et un chemin de croix alternant bois de châtaigner, grès rose du Rouget – un hameau de Saint-Alban – et granit de Serverette, un village plus au sud. L'intérêt est certes économique, il permet de se fournir en matériaux assez facilement, de réduire les transports. L'essentiel est pourtant ailleurs, dans l'effort que Marion déploie pour ne pas dépayser les soignés puisqu'il est aussi convaincu du besoin de tout faire pour que leur environnement leur reste familier. L'ambiance, de nouveau, est le ressort essentiel de l'entreprise à laquelle le sculpteur lui-même

[1319] Pierre Ladet, « Hommages à nos confrères décédés en 2015. Roger Marion (1934-2015) » [En ligne], *Académie des Sciences, Lettres et Arts de l'Ardèche*, 2015.
[1320] *Ibid*.

s'essaie en l'expérimentant directement, en s'installant avec sa famille à l'hôpital pendant la durée des travaux – son épouse donnant naissance à l'une de leurs filles sur place.

Pour mieux comprendre les enjeux de la réalisation de la chapelle, un document précieux, redécouvert en novembre 2023 par Mireille Gauzy et nous-même, constitue l'unique trace ou presque des échanges qui ont précédé la réalisation de la nouvelle chapelle [Doc. 127]. Il s'agit de la retranscription d'une « conférence » donnée par Roger Marion au Club Paul-Balvet, le 14 février 1964 et en présence d'une assemblée nombreuse composée de malades, médecins, religieuses, de l'économe de l'hôpital, d'ouvriers, d'une secrétaire et de « la plupart des moniteurs », avec des élèves, des infirmiers et des infirmières. Les échanges, empreints des remarques sans filtre – « brutes » – des patients et des traits d'humour de Marion lui-même, visiblement à son aise, reflètent la spontanéité du dialogue qui s'installe ici comme dans toutes les réunions auxquelles sont conviés les cohabitants de Saint-Alban. Ils mettent encore en avant toute l'attention que le sculpteur porte à convaincre médecins et patients de son projet, en s'assurant de leur aval et en s'efforçant, toujours, de répondre à leurs questions.

Aussi le premier des mots qu'adresse Marion à son auditoire entend-il préciser sa position de sculpteur, et non de « décorateur ». ll refuse qu'on applique à ce qu'il s'apprête à réaliser dans la chapelle la valeur d'un simple décor, non seulement parce que le terme ne serait pas adéquat à l'égard de la nature des lieux, mais également parce qu'il le voit davantage comme l'expression d'un travail commun avec l'architecte. Il déplore néanmoins que les travaux aient commencé avant son arrivée, affirmant avoir « pensé à utiliser ce qui existe déjà sans penser à critiquer, le trouvant satisfaisant pour le continuer[1321]. » Reste que le choix des matériaux lui laisse l'occasion d'apposer sa propre signature à l'édifice par la sélection d'une pierre du pays. On sent, à le lire, combien les qualités du matériau se partagent ses propriétés comme son histoire, son origine. « Grande richesse du ‘’pays’’ » malgré la difficulté à cultiver les champs sur un tel sol, elle participe de ce que, « À toutes les époques on a utilisé ce qu'on avait autour du sol. Les matériaux avaient beaucoup d'importance pour la vie des hommes[1322] ». Sans par ailleurs évoquer l'intérêt économique d'employer un matériau local, il poursuit en avançant plutôt que « les gens qui travaillent avec [lui] et qui sont chez eux vont travailler leur matériau qui leur est habituel[1323] ». Trente-cinq tonnes de cette pierre viendront prendre place sous la

[1321] Roger Marion, retranscription d'une conférence donnée au Club Paul-Balvet le vendredi 14 février 1964, p. 1, archives de la SACPI, Saint-Alban-sur-Limagnole.
[1322] *Ibid*.
[1323] *Ibid.*

voûte en coque de bateau, soutenue par des piliers dont les irrégularités illustrent les compétences inégales des « ouvriers », professionnels ou non, prenant part à leur érection.

À la fin de la réunion, un malade du nom de Pendariès prend la parole et propose qu'apparaisse sur le mur resté nu, à droite en entrant dans la chapelle, un motif de montagnes. La suggestion réaffirme l'importance de faire appel à un catalogue de formes familières, et montre aussi la manière dont les malades s'approprient progressivement le chantier. L'initiative est encouragée par Marion qui imaginait pour le même mur « un concours de dessins » pour définir le motif qui l'habillerait – en tapisserie ou en mosaïque. La technique de la mosaïque présente d'ailleurs un intérêt de choix pour le sculpteur, puisqu'elle est « une technique très complète : il faudrait un pochoir, faire de petites surfaces et tracer au fur et à mesure. Ce serait un travail d'équipe complet[1324] ». Un certain Margerin, dans l'assistance, regrette néanmoins que « dans ce vote, il n'y [ait] qu'une petite majorité de malades au courant[1325] », tandis que le choix final se porte sur la figure de saint Pierre. Et Marius Bonnet de préciser plus loin : « Dans un Hôpital Psychiatrique il ne peut y avoir que des clés[1326]. » Symbolique, le choix l'est aussi quant à tous les autres thèmes que Marion décide d'employer pour habiller l'édifice dont le chemin de croix en reçoit l'essentiel, où se succèdent la couronne d'épines, le fouet, les mains, Marie, saint Jean, la Sainte Face, le calvaire, etc.

Les propositions restent cependant floues, il attend des échanges avec les habitants de l'hôpital de pouvoir identifier leurs propres souhaits. Aussi quand Yves Racine s'étonne qu'il ne soit pas venu avec des projets de croix parmi lesquels on aurait pu se décider, Marion lui affirme que sur quatorze croix, huit ont déjà été réalisées dont la partie inférieure sera sculptée desdits symboles, tandis que leur sommet sera coiffé d'une autre croix, en bois. Le corps, exécuté en pierre du Rouget, répond à la nécessité « de prendre un matériau qui tranche avec tout ce qu'il y a dans la chapelle[1327] », sans convaincre tout à fait le même Margerin, craignant un chemin de croix trop petit, trop rouge, où les gravures ne se verraient pas alors qu'il faut ici du concret, quelque chose par quoi les gens puissent se sentir touchés. Ce point n'échappe pas à Roger Marion, qui assure travailler à ce que tout reste accessible au plus grand nombre et, s'appuyant sur l'exemple de la première station, qui présente une balance aux plateaux de hauteur inégale, il explique que c'est parce que « La Justice n'a pas été équitable à l'égard de Jésus[1328] ». La compréhension du motif est simple – de même que l'exécution. Ce à quoi

[1324] *Ibid.*, p. 10.
[1325] *Ibid.*, p. 9.
[1326] *Ibid.*, p. 10.
[1327] *Ibid.*, p. 5.
[1328] *Ibid.*, p. 5.

Margerin répond que, outre son inquiétude quant au Christ fait d'un alliage de fer et de cuivre, alors qu'il devrait à son sens être en cuivre pur, et à ses dimensions (« Vous n'avez pas peur que ce gigantesque christ face ouvrage pour grand cimetière militaire ? »), le chemin de croix « fait plutôt statique et pas pragmatique[1329] ».

Ces échanges permettent d'apprécier la proximité, la complicité presque, qui s'installe entre le maître-d'œuvre et ses interlocuteurs. Paraissant prendre à la lettre l'invitation à « déconner » avec eux de François Tosquelles, il rentre à plusieurs reprises dans leur jeu, répondant par exemple à un dénommé Soulier – un autre patient – qui l'interroge sur la paire de sabots à ses pieds, qu'il « porte des sabots parce que les sabots ne [le] portent pas ». Comme contagieuse, l'impertinence qui imprègne tout Saint-Alban atteint jusqu'aux médecins, ainsi Roger Gentis faisant remarquer « qu'il s'appelle Soulier ! », et bientôt toute la communauté de l'hôpital. Dès son arrivée, Marion intrigue d'ailleurs ses futurs voisins, comme Racine qui se demande alors s'il est un médecin ou un malade, et reconnaît après coup qu'il s'est rapidement adapté à l'ambiance. Une religieuse le confirme peu après : « Quand je suis venue vous rendre visite dans votre atelier, j'ai été frappée par la bonne ambiance qui y régnait[1330]. »

Cette relation quasi amicale permet à Marion d'arrondir les angles – littéralement. Soulier le questionne encore sur la forme des croix, affirmant qu'un ordre avait été donné aux artisans de tailler les pierres de telle sorte, que le sculpteur reprend à son arrivée sur le chantier, en taillant après eux les angles. Celui-ci reconnait leur expertise tout en affirmant qu'il ne « leur demande pas des croix de cimetière. […] Pour les ouvriers c'est une victoire de réussir une croix, car c'est très délicat de faire les bras ; ça casse facilement. Mais pour faire du relief, il faut bien [qu'il] taille dans les angles[1331] ! ». Le travail du Rouget, « pierre noble » comme du granit, « dur, noble et fondamental, robuste », est une tâche dont Marion respecte les exécuteurs avec autant d'ardeur qu'il en met à défendre son propre projet.

Toute l'attention qu'il porte à ses collaborateurs au sein de ce chantier participe de l'indispensable réflexion collective qu'il entend amorcer. « Ce seront peut-être […] les conversations que nous aurons ensemble qui apporteront quelque chose. […] Il faut que la chapelle soit une œuvre commune[1332] » assène-t-il, avant de répondre plus loin à Pendariès lui demandant s'il a besoin de gens pour l'aider : « J'y compte bien ! » La question elle-même illustre aussi l'envie que les soignés ont de participer à cette aventure à laquelle ils s'identifient

[1329] *Ibid.*, p. 6.
[1330] *Ibid.*, p. 8.
[1331] *Ibid.*, p. 7.
[1332] *Ibid.*, p. 2.

d'autant plus que Marion réfute toute visée égocentrique. Il cite l'exemple du siège de l'UNESCO à Paris, orné d'œuvres de Pablo Picasso, Joan Miró ou Alexandre Calder[1333] et affirmant que « Le culte de la personnalité, c'est notre époque. [Pourtant] un artiste, ce ne doit être qu'un canal, un passage entre le cosmos et le monde[1334] » [Doc. 128]. Aussi parvient-il à susciter la curiosité des malades, à l'instar de Noël Roux, lui aussi présent et qui exprime son désir de voir les participants aux ateliers de l'établissement « garnir » la chapelle. Il semble tout particulièrement séduit par la démarche du sculpteur défendant la nature vivante des matériaux sélectionnés – le bois, la pierre, le cuivre... « Ce qui fait votre capacité c'est d'être sensible à la nature. […] Si chacun de nous y mettait du sien on arriverait à faire quelque chose de bien, de vivant[1335]. »

Cette analyse du document retranscrivant la conférence de 1964 éclaire à plus d'un titre la nature du dialogue établi entre Roger Marion, les équipes de l'hôpital de Saint-Alban et leurs patients. Elle prouve aussi combien le chantier a participé à ce que Lucile Johnes appelle la « décarcéralisation de l'hôpital[1336] », dans une démarche de réappropriation des lieux par tout un chacun. Il reste toutefois à dire quelques mots de la dimension symbolique que revêt un tel lieu, ne serait-ce qu'en raison des rapports étroits qu'entretiennent la religion et la spiritualité à la pratique artistique en contexte psychiatrique. L'art brut est familier des spirites, des mystiques ou du « vécu de la fin du monde », dont les dessins de Benjamin Arneval ou les œuvres ruthénoises d'Antonin Artaud telles que *La tour de Babel dans la bouillabaisse de formes* ou *La révolte des anges sortis des limbes* semblent l'expression. Et à leurs noms déjà cités peuvent s'en ajouter d'autres, comme celui de Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982), artiste d'origine russe installé en Allemagne où il subit plusieurs séjours en hôpital psychiatrique, entre lesquels il se déclare notamment astrologue, ou fonde une secte chrétienne, sous le nom d'« Eliot le roi soleil ». Ses œuvres sont peuplées de créatures étranges, d'anges, de démons et de chimères affrontant des hommes d'Église aux visages monstrueux, ou d'animaux anthropomorphes en prière (*Der blinde betende Loewe (Geschaendete Kraft) [Le lion aveugle priant (La Force outragée)]* (1955) [Doc. 129].

À s'attarder sur cette propension de l'art asilaire à dialoguer avec les religions, on retrouve de même un certain nombre de lieux de culte directement transformés, voire édifiés de

[1333] À ce sujet, écouter « Les trésors d'œuvres d'art de l'UNESCO » [En ligne], *UNESCO*, 2023, 16 minutes.
[1334] Marion, 1954, p. 3.
[1335] *Ibid.*, p. 4.
[1336] Johnes, 2010, p. 63.

toutes pièces par des créateurs singuliers. L'une des plus anciennes manifestations est probablement l'église du Menil-Gondouin, dans l'Orne, dont le curé Victor Paysant (1841-1921) passe près d'une quarantaine d'années à couvrir les murs, la voûte, le sol et la façade de décors exceptionnels [Doc. 130]. On objectera que Paysant est un homme de lettres, qu'il étudie le latin et l'hébreu, les textes sacrés et leur iconographie, et que sa pratique « ne peut se satisfaire de l'accès direct, de l'immédiateté supposée dans l'art brut[1337] ». Mais nous avons déjà exposé les ambiguïtés d'un concept que Dubuffet a défini en 1948 pour le laisser évoluer avec les années, s'ouvrir à d'autres horizons qui ont en commun d'embrasser les formes marginales de création. Au Menil-Gondouin, il y a très certainement de la marginalité chez l'abbé Paysant, répudié par ses pairs et ses supérieurs pour son entreprise, au point où son travail est totalement recouvert à sa mort pour n'être redécouvert après restauration qu'à partir de 2004. Là aussi la facture naïve de ces fresques extravagantes, barrées de phylactères nombreux, renvoie à un délire mystique et installe définitivement l'Église – en tant qu'espace – comme lieu de l'art, même le plus étonnant. Œuvre de propagande religieuse, certes, mais œuvre d'une vie que son créateur a à cœur de promouvoir à renfort de cartes postales éditées par ses soins, et qui lui vaut d'être régulièrement apparenté à l'art brut.

De la même manière, les qualificatifs ne manquent pas qui associent la « cathédrale d'art singulier » de Jean Linard (1931-2010) à une « œuvre monumentale d'art brut[1338] » [Doc. 131]. La véritable nature de la cathédrale que le céramiste érige dans son jardin de Neuvy-les-Clochers (Cher) entre 1983 et 2009 se situe probablement à la frontière d'un art brut à proprement parler et de ses bourgeons plus contemporains. Son éducation – il a étudié la gravure à l'École Estienne puis exerce un temps en tant que graveur – interdit de rapprocher son œuvre de celui des artistes issus du milieu psychiatrique et « indemne de toute culture artistique ». Il n'empêche que sa construction insolite a beaucoup à voir avec la profusion naïve qui caractérise bon nombre d'œuvres asilaires. Elle amalgame motifs animaliers et symboles cultuels dans un Jardin d'Eden décrit comme « la plus haute [cathédrale] du monde, car son toit n'est autre que le ciel[1339] » et dont l'architecture n'est pas sans rappeler l'ambition d'autres environnements singuliers célèbres – tel le Palais Idéal du Facteur Cheval. Entre les mains de Linard, le matériau de son église devient le médium d'une désaliénation d'autant plus efficace qu'elle s'attaque à la Religion, parmi les institutions sociales les plus contraignantes. En cela partage-t-elle avec

[1337] Patrice Peccatte, « À propos d'une ''église vivante et parlante'' : art brut et art de propagande » [En ligne], *Déjà vu*, 15 mai 2018.
[1338] Odile Morain, « Dans le Berry, la cathédrale d'art singulier de Jean Linard brille de nouveau de mille feux » [En ligne], *Franceinfo Culture*, 27 juillet 2022.
[1339] *Ibid*.

la chapelle lozérienne de Saint-Alban le biais d'une libération par le travail, par l'édification d'un lieu par essence collectif, passé au tamis des fantasmes personnels de son auteur.

À Monthey, dans le canton suisse de Valais, s'élève une autre chapelle à l'histoire particulière. Construite entre 1922 et 1923, elle prend place dans le parc de l'hôpital psychiatrique de Malévoz, fondé en 1899 par le docteur Paul Repond, où plusieurs pavillons recomposent aujourd'hui un établissement aux allures de village. Ils ont été transformés au fil des années, vidés des services pour accueillir par exemple, au « Torrent », des artistes en résidence, ou au « Quartier culturel de Malévoz », un théâtre, une galerie, une buvette et un autre espace dédié aux artistes invités. Cents ans plus tôt, la chapelle était installée un peu au-dessus des pavillons, et dédiée à sainte Dympna, patronne des malades mentaux. « Sainte des fous furieux » plus familière du monde anglo-saxon que de nos pays latins[1340], on lui prête le pouvoir de rendre la raison aux malades et on la retrouve sur la voûte du chœur, représentée en 1948 par le peintre Albert Chavaz (1907-1990) [Doc. 132]. Habitué de l'exercice (il a orné de nombreuses églises à travers son pays natal), il réalise pour Malévoz une fresque de facture assez naïve, empruntant au registre habituel des peintures d'églises médiévales – un Christ en majesté entouré du tétramorphe, d'anges et d'une procession de fidèles.

Surtout, il importe de préciser que sa construction répond au besoin d'un nouveau lieu de culte alors que le précédent, « une toute petite chapelle[1341] » installée au troisième étage du pavillon du Muguex à côté de la direction médicale et des logements des sœurs infirmières, est rapidement devenu trop petit pour le nombre croissant de patients, et de religieuses qui en ont la charge. Il est donc décidé de bâtir un nouveau lieu de prière et, là aussi, il semblerait que les pensionnaires aient été sollicité pour participer au chantier[1342]. À l'instar de la chapelle Saint-Pierre de Saint-Alban, Sainte-Dympna n'est donc pas qu'un simple lieu de recueillement, elle est aussi le creuset d'une tentative inédite en faveur d'un espace privilégié pour la rencontre de l'art et du soin. On ne peut cependant pas faire l'impasse sur les motivations d'abord économiques du travail des patients, que le docteur Repond assume :

> « Aussi, en 1922, le Grand Conseil accorda-t-il à l'unanimité le crédit de 180 000.– frs. destinés à construire un bâtiment d'administration et une chapelle.

[1340] Gabriel Bender, chef du service socioculturel de l'Hôpital de Malévoz, cité dans Thomas Schurch, « Une chapelle dans un hôpital psychiatrique : anecdotes à gogo à Malévoz » [En ligne], *Rhône FM*, 31 décembre 2021.
[1341] Catherine Fussinger, Deodaat Tevaerai, *Lieux de folie. Monuments de raison : architecture et psychiatrie en Suisse romande, 1830-1930*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, « Revues de l'Institut de théorie et d'histoire de l'architecture », 1999, p. 96.
[1342] « Chapelle de Malévoz » [En ligne], *Paroisses catholiques de Monthey-Choex*, s.d.

> Cette somme eut été nettement insuffisante, étant donné l'envergure des constructions projetées, si nous n'avions pu compter, d'une part, sur les subsides du chômage, versés par la Confédération, et, d'autre part, sur l'aide des malades et des employés de l'établissement. […] Ce furent de même nos malades et employés qui amenèrent à pied d'œuvre la plupart des matériaux, pierres et sables notamment, et remplacèrent pour la construction les ouvriers manœuvres partout où cela se pouvait. Grâce à ces précieux concours, le coût des deux belles nouvelles constructions […] se tint strictement dans les limites financières prévues[1343]. »

Pour ces mêmes raisons, sans doute, les deux constructions sont élevées à partir du grès du pays et dotées de plusieurs fonctions, à l'image du sous-sol de la chapelle abritant la salle d'autopsie et la morgue. En outre, Repond évoque assez timidement la dimension thérapeutique de l'entreprise, mentionnant le bénéfice « indispensable du traitement des malades mentaux [par] la dérivation de l'activité du malade sur des tâches utiles[1344] ». La notion même d'utilité renvoie néanmoins ici davantage au profit de l'institution plutôt qu'à celui du pensionnaire.

De tels lieux occupent une place centrale jusque dans le paysage quotidien des établissements de santé mentale, à plus forte raison à une époque où ces mêmes institutions sont placées sous le contrôle de congrégations religieuses. La société d'alors, très pratiquante, octroie d'office aux lieux de culte un rôle essentiel que quelques médecins avisés ont su mettre à profit et marier à l'intérêt thérapeutique des malades. Conscients de la valeur de cette invitation, l'enthousiasme des patients pour ces chantiers participatifs avant l'heure se mesure d'ailleurs à leur investissement, à l'instar des échanges retranscrits à l'issue de la conférence de Roger Marion en Lozère. Sacrés lieux, en somme, qui se partagent en Gévaudan le titre des événements majeurs de l'historiographie saint-albanaise avec un autre chantier, celui de la démolition du mur d'enceinte.

La démolition du mur d'enceinte

Avec celle de l'ancienne chapelle, la démolition du mur d'enceinte fait partie des développements majeurs de l'expérience d'une psychiatrie humaniste en Margeride.

[1343] André Repond, *La maison de santé de Malévoz, Monthey (Canton du Valais)*, Zürich, Édition Eckhardt & Pesch, 1956, p. 9.
[1344] *Ibid.*, p. 41.

Manifestation symbolique de l'ouverture de l'hôpital sur le monde extérieur, l'événement revêt une dimension mythique aussi importante que le chantier collectif de la chapelle, avec lequel elle coïncide globalement. Là encore Lucile Johnes regrette l'absence de toute source écrite sûre, à l'exception d'un rapport de 1964 évoquant la « démolition du mur d'enceinte menaçant ruines, depuis la villa des médecins jusqu'au pavillon de l'économe[1345] ». « N'ayant plus de raison d'être[1346] » du fait de la politique engagée par l'hôpital depuis plusieurs décennies, on retrouve pourtant le mur évoqué dans des rapports ultérieurs, et on apprend même qu'en 1965, « l'entreprise CROS Joseph, de Saint-Alban, a effectué d'une part la démolition de l'ancienne cuisine […] et d'autre part la construction de la nouvelle entrée et du nouveau mur de clôture[1347] ». De fait, en 1966-1967 aurait eu lieu la réfection d'une partie de l'enceinte ou tandis qu'un rapport de stage de 1968 fait état de grilles encore en place[1348].

Les photographies de l'hôpital, nombreuses, ne sont que d'une utilité relative pour dater la disparition d'un élément. S'il apparaît souvent au second plan des scènes saisies par l'appareil des Tosquelles, c'est à l'image du rôle anecdotique qu'on a tendance à lui accorder, alors que ce mur est la condition même de l'existence de l'hôpital en tant qu'asile, en tant que refuge coupé de l'extérieur [Doc. 133]. Une carte postale, d'après une vue aérienne du bâtiment de l'administration et de l'entrée principale du site, immortalise justement l'arrivée (ou le départ) d'un patient. Un véhicule arrêté au niveau du portail et un groupe de personnes affairées de part et d'autre de la clôture figent le rôle essentiel du seul point d'accès entre l'asile et l'au-delà. Le cabanon du concierge, situé tout près, ajoute au cérémonial de l'ouverture des portes et à la contrainte qu'elles matérialisent.

Dans le récit de ses souvenirs de jeunesse en Lozère, Marie-Rose Ou-Rabah évoque de son côté plusieurs clichés qui confirment la nature immuable de cette enceinte. Prenant la pose avec d'autres enfants « devant le mur de l'hôpital, en 1941 », ou avec ses parents à la même période, « devant le mur d'enceinte », elle multiplie les références à cette limite physique avec le monde extérieur, ajoutant plus loin :

> « Cette porte, fermée sur la photo, est ouverte régulièrement plusieurs fois au cours de la journée pour permettre le passage du personnel soignant et ouvrier

[1345] Racine, 1965, p. 42. Cité dans Johnes, 2010, p. 103.
[1346] Dominique Giffard, « ST ALBAN, LIEU DE PSYCHOTHÉRAPIE INSTITUTIONNELLE » [En ligne], *Psychiatrie infirmière*, 2007.
[1347] Hôpital psychiatrique de Saint-Alban, *Rapport Moral et Administratif et Rapports Médicaux de l'Année 1965*, Marvejols, Imprimerie Castanier-Guerrier, 1966, p. 37.
[1348] Johnes, 2010, p. 104.

> qui accompagne les équipes de malades dans leurs activités diverses. […] À onze heures et à dix-sept heures, le grand portail s'ouvre pour le passage de la voiture attelée à la jument qui amène les repas aux enfants du Villaret. En hiver, avec les fortes chutes de neige et le vent du nord, la tourmente ferme la route, alors la voiture remisée est remplacée par un traîneau. Mon père emprunte aussi cette porte pour se rendre dans les services. Évidemment tout cela n'apparaît pas sur ces photos[1349]. »

On se rappelle à ce propos le carton introduisant en 1962 *Regard sur la folie*, où l'on lit que « Le film ne donne pas une vision complète de l'hôpital […]. Nous n'avons pas voulu rassurer le public par des images souriantes, et il en est, d'un établissement moderne sans murs ni grilles ». Il semble impossible de restituer à travers l'objectif d'une caméra ou d'un appareil photo le reflet exact de ce qui se joue devant et à Saint-Alban, la multiplicité des angles de vue confère au quotidien des lieux son caractère insaisissable. En fait d'établissement « sans murs ni grilles, » ce sont les patients qui caractérisent le mieux l'hôpital comme, dans le film de Ruspoli, le dénommé Riquet affirmant que « les murs sont ennuyeux » et son compagnon Noël Roux qu'ils sont bien en prison, « puisqu'il y a des murs ».

Aussi le récit de la démolition du mur – et avant cela, de son existence – concentre tout ce que la mythologie saint-albanaise a pu produire d'efficace quant à sa propre construction. Certains témoins de l'événement ne comprennent pas réellement l'engouement autour de celui-ci, affirmant ne pas même s'en souvenir précisément, « comme si le mur avait disparu progressivement sans que personne n'en prenne l'initiative[1350] ». D'autres affirment encore que sa démolition précipite la fin de la libre déambulation dans l'hôpital, voire qu'elle est vécue par plusieurs patients comme un véritable traumatisme. C'est que le mur protège autant le monde extérieur de l'hôpital, qu'il protège les malades du monde extérieur et, en faisant sauter ce verrou, cette protection de pierre, ce sont les angoisses des plus reclus qui les envahissent en même temps que la liberté à laquelle aspirent pourtant les médecins. En 1998, un rapport établi sur la psychiatrie en Lozère expose justement les conséquences inattendues de la chute du mur. Les pavillons sont désormais fermés à clé pour éviter que les patients circulent librement et s'enfuient alors que l'installation des malades dans le village, dans des foyers communautaires,

[1349] Ou-Rabah, 2014, p. 81-82.
[1350] Johnes, 2010, p. 104.

serait en réalité « le signe d'un abandon plus que d'une liberté retrouvée » pour d'anciens infirmiers[1351].

La force symbolique des images entretient sans doute la mémoire collective d'un jalon essentiel de l'histoire saint-albanaise. Tosquelles et ses pairs, à la manière d'un Philippe Pinel accompagné de son assistant Jean-Baptiste Pussin (1745-1811), libèrent les aliénés. Robert-Fleury représente la scène, qui coche toutes les cases de la représentation archétypale de la folie et de l'aliéniste, depuis le médecin thaumaturge qui scrute la figure centrale, une femme aux cheveux déliés, la manche tombant sur son épaule et le regard vague – la folie incarnée – tandis qu'une autre, reconnaissante envers son libérateur, lui baise la main. Autour s'activent plusieurs malades, l'une couchée au sol, la poitrine dénudée, la tête renversée, les autres encore enchaînées aux piliers qui retiennent leurs corps affaissés, auxquelles on reconnaît des traits de communs aux *Monomanes* de Géricault. Glorifié aussi par Charles-Louis Müller (1815-1892) dans *Pinel faisant tomber les fers des aliénés de Bicêtre en 1792* (XIX^{e} siècle), l'illustre médecin n'est pourtant pas l'acteur principal de la libération des malades mentaux parisiens [Doc. 134]. Ce serait davantage le fait de Pussin, infirmier en psychiatrie avant l'heure qui, comme à Saint-Alban où longtemps Tosquelles a monopolisé l'attention, a été relégué par l'Histoire dans l'ombre d'un homme plus « médiatique ».

Aussi la culture de l'image engage-t-elle l'importance du souvenir collectif autour de l'élément « mur ». Du côté des ordonnateurs de sa démolition, elle célèbre la mémoire de médecins humanistes qui libèrent les aliénés, symboliquement, alors que du côté des patients, elle se lit dans l'omniprésence de l'enceinte dans leur quotidien. Si l'on s'en tient aux représentations visuelles, Aimable Jayet l'illustre à travers les quelques vues générales de Saint-Alban qu'il exécute sur ses papiers d'emballage couverts de textes manuscrits. Au LaM, à Villeneuve-d'Ascq, il représente le château entouré de différents bâtiments auxquels on accède par l'escalier dessiné dans le coin inférieur droit [Doc. 135]. Un alignement d'arbres hauts encadre la cour, accompagné du mur en question. Discret bien que présent, il est pour les malades aussi l'élément constitutif de l'hôpital même s'il n'est pas tout à fait hermétique. Il participe néanmoins à l'ambiance, si chère à la psychothérapie institutionnelle.

Dans *Un lieu sans raison*, Anne-Claire Decorvet multiplie les occurrences du mot « mur » et de son champ lexical, comme pour insister sur la place qu'il occupe au quotidien. Elle fait dire à Marguerite Sirvins qu'en 1937, alors que le terme d'asile est définitivement

[1351] Gérard Massé, François Mousson, Sarah Saragoussi, *et al.*, *Rapport sur la psychiatrie dans le département de la Lozère*, *n°5547*, Paris, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité – Mission Nationale d'Appui en Santé Mentale, 1998. Cité dans *Ibid.*, p. 104.

abandonné au profit de celui d'hôpital psychiatrique, « depuis quelques mois, pour l'Administration, l'asile a disparu. En réalité, les murs et les grilles n'ont pas changé, mais ce sont les mots qu'on a rejetés[1352]. » C'est dire combien l'enceinte, la frontière érigée entre le dedans et le dehors, définissent à elles-seules ce qu'est l'institution psychiatrique et plus loin, un passage consacré à l'épisode de sa démolition le réaffirme :

> « Ainsi l'éboulement menace et les fondements tremblent. Jusqu'aux médecins qui n'en peuvent plus de vivre enfermés ! / - Rasons d'abord un mur intérieur, dit le docteur T. / Ce sera la première muraille abolie, au début du printemps [...] Les coups résonnent dans la poitrine des folles, une vibration de tout le corps qui les affole. Elles se mettent en rang devant la brouette et regardent évacuer les pierres, graves comme au passage d'un cercueil[1353]. [...] »

Malgré sa disparition, sa place est telle que les malades n'acceptent pas immédiatement les conséquences ne serait-ce que symboliques de cette brèche dans l'univers carcéral de la psychiatrie, dans une frontière « inscrite dans la mémoire de leurs corps, et quand la verdure aura caché tout souvenir de son existence, elles y penseront encore[1354]. »

On le mesure aussi à la diversité de ses représentations dans les œuvres exécutées en milieu asilaire. Il apparaît sur les vues aériennes et les photographies de l'hôpital comme élément secondaire, comme détail d'un ensemble qu'on ne peut gommer du paysage sans pour autant chercher à l'immortaliser. L'une des photographies les plus célèbres de Tosquelles le présente avec un des bateaux confectionnés par Auguste Forestier, et la légende communément admise spécifie « François Tosquelles avec un bateau d'Auguste Forestier, sur le toit du poulailler. Vue sur la plaine *au-delà du mur de l'hôpital* » [Doc. 136]. La précision semble anodine, elle n'a pourtant pas été oubliée.

On retrouve en même temps le mur dans un très grand nombre d'œuvres de malades. Jusque dans l'espace intérieur, les « éléments constitutifs d'une maison – mur, toit, porte, fenêtre[1355] […] » sont présents. L'exposition « Maisons » (19 nov. 2021-14 mai 2022), présentée au Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, dresse justement l'état des

[1352] Decorvet, 2015, p. 247.
[1353] *Ibid.*, p. 360-362.
[1354] *Ibid.*, p. 360-362.
[1355] Margaux Pisteur, « Sur le chemin de la maison », dans Anne-Marie Dubois (dir.), *Maisons*, Paris, in fine/Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, 2021, p. 10.

lieux d'une thématique récurrente y compris dans les collections de l'institution. Un chapitre de l'exposition – et du catalogue éponyme – revient précisément sur « La Maison-Hôpital » à travers le travail notable de René Héroult (1913-?). Interné à Sainte-Anne, il en représente les espaces et la cour extérieure à plusieurs reprises comme dans *Ste-Anne*, où la grille d'entrée est l'objet central tandis que dans *Vue sur la cour 3ème quartier H*, ladite cour est dessinée entourée d'un haut mur percé de rares ouvertures grillagées. Imposant, il barre l'horizon là où au contraire, une autre gouache reproduit la cour depuis un étage du bâtiment proche, dévoilant un jardin grillagé et au-delà des murs, la ville, les maisons – l'extérieur. La même obsession parcourt encore les dessins d'un certain Charles-Octave Leg… dont une huile sur carton expose le mur sur l'essentiel de la composition, rectangle de pierres qui barre le champ visuel et ponctué d'un seul tronc d'arbre, fragile. À la surface de la paroi, des apparitions, des visages féminins dont les traits se mêlent aux contours inégaux des pierres comme autant de spectres enfermés, coupés du monde extérieur [Doc. 137].

À Ville-Évrard, Émile Josome Hodinos choisit explicitement de représenter le mur de l'établissement. S'il est connu pour les médailles dont les croquis préparatoires l'occuperont de longues années, il établit au préalable « de longues listes dans lesquelles il énumèr[e] les thèmes à traiter » et, parmi « les étapes clé de son existence », compte notamment la « Caserne de l'Oratoire – Cour de l'Oratoire, Mur de l'Oratoire[1356] » ou ce qu'il appelle ailleurs le *Mur Murant – Paris*[1357]. C'est dire combien le mur n'est pas seulement la frontière qui sépare l'hôpital de l'extérieur, combien il est aussi un élément familier, quotidien, que certains s'approprient directement. Les psychiatres eux-mêmes ne s'y trompent pas, inspirés par les journaux qui parsèment le front de la guerre d'Espagne – les *Periódico mural* – et reproduisant l'expérience dans leurs services, à Trieste chez l'Italien Basaglia (1924-1980) et même à Saint-Alban, où la publication de *Le Chemin* de 1948 à 1949 prolonge justement une première version du journal interne, directement affichée aux murs [Doc. 138].

Au Crichton Royal Hospital, à Londres, le docteur William A. F. Browne (1805-1885) affirmait au siècle précédent que « la beauté des formes et des couleurs peut élever et raffiner ; et leur plus humble tâche peut être de briser la continuité du mur que l'on dit si douloureuse

[1356] Lise Maurer, « Émile Josome Hodinos », dans *L'Art Brut 18. Émile Josome Hodinos*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1994, p. 30-31. Citée dans Lydia Couet, *Soigner la folie et collectionner « l'art des fous » : l'art asilaire au XIXe siècle : archéologie de l'art brut*, thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Université Bourgogne Franche-Comté, Dijon, 2019, p. 187.
[1357] Émile Josome Hodinos, *Sans titre (Mur Murant - Paris)*, 1876-1896, encre sur papier, 22,7 x 23,9 cm, inv. : AM 2022-853, Musée national d'art moderne, Paris.

pour les captifs[1358] ». Aussi, pour conjurer la monotonie des lieux et le sort auquel ils condamnent, restent la peinture, le dessin, la poésie. « Sur les murs de mon ennui / J'écris ton nom », annonce Eluard dans *Liberté*. Et Clément Fraisse d'assurer à Jean Oury, plusieurs années après son internement à Saint-Alban, qu'il a gravé les parois de sa cellule « ''pour faire quelque chose'' car il s'ennuyait ferme[1359] ». Graver, écrire, dessiner sur les parois de brique, de crépi ou de béton devient l'outil d'une émancipation, la reconquête d'un territoire à part entière. D'ailleurs ce n'est pas l'apanage des artistes internés et dans les années 1950, Brassaï a longuement photographié les *Graffitis* des rues parisiennes[1360], mais il est vrai que ceux que les mêmes murs enferment, maintiennent prisonniers, sont plus à même d'en faire ressurgir le potentiel poétique et exutoire [Doc. 139].

En Italie, Fernando Oreste Nannetti (1927-1994) couvre les murs extérieurs de l'hôpital psychiatrique de Volterra, en Toscane, d'une écriture aux accents étrusques, faite de signes qui lui seraient dictés par des ondes électriques et magnétiques[1361]. Pendant neuf ans, il s'attelle à ce projet monumental, de près de soixante-dix mètres de long. On retrouve également au Vinatier Sylvain Fusco qui, dès 1935, peint sur les murs de sa chambre et ceux de la cour de l'institution. En 1949, il a déjà succombé à la Seconde Guerre mondiale et à ses privations, mais peut-être est-ce l'une de ses réalisations que l'on devine sur une série de cinq photographies prises aux alentours de 1949 dans la cour de l'hôpital, immortalisant les « murs peints par des patients », d'après la légende – succincte – des archives du Vinatier. L'une, de bonne qualité, montre que sur la surface austère ont été gravés, peints, dessinés des portraits en médaillon, des silhouettes remarquablement exécutées, aux muscles saillants, un chemin bordé d'arbres qui disparaît à l'horizon ou de nombreuses inscriptions, parfois grossières. Comme tout autre support de récupération, comme tout autre élément que le patient arrache à l'hôpital psychiatrique pour s'assurer un bref instant de liberté, le mur reçoit lui aussi les témoignages de l'enfermement. Il s'agirait, selon l'artiste et architecte lyonnaise Chantal Dugave, d'agir à ce que « la masse inerte du mur devienne une matière vivante[1362] ». Intervenante depuis de nombreuses années au sein du même Vinatier, elle encadre notamment en 2017-2018 un projet

[1358] *Sixteenth Annual Report*, 11 novembre 1855, p. 33-34, in Annual Reports 14th – 31st, DGH1/2/2/2/6, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. Dumfries, Royaume-Uni. Cité dans Couet, 2019, p. 85.
[1359] Jean Dubuffet, « Le Lambris de Clément », *L'Art Brut 1. Le Prisonnier de Bâle, Le Lambris de Clément, Dessins médiumniques du Facteur Lonné, Palanc l'Écrituriste, et quelques autres cas d'art inventif*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964, p. 79.
[1360] Voir à ce sujet l'exposition « Brassaï – Graffiti », 9 nov. 2016-30 janv. 2017, Musée national d'art moderne, Paris. L'exposition, apprend-t-on sur le site, « replace la série dans le contexte de la fascination pour l'art brut d'artistes et écrivains proches de Brassaï » : « Brassaï – Graffiti » [En ligne], *Centre Pompidou*, 2016.
[1361] « Nannetti, Fernando Oreste » [En ligne], *Collection de l'Art Brut*, s.d.
[1362] Chantal Dugave, « UHSA (LYON) » [En ligne], *chantaldugave.net*, s.d.

culturel au sein de l'Unité hospitalière spécialement aménagée Simone Veil pour inciter les usagers de l'UHSA à s'approprier « les murs de la cour exutoire pour en faire un espace de rêverie et de voyage[1363] ».

En 1959, le romancier Hervé Bazin (1911-1996) signe pour *France Soir* et après un bref séjour à Saint-Alban-sur-Limagnole un nouvel épisode de son « Tour d'Europe de la folie[1364] » [Doc. 140]. Dédié à l'expérience qu'il découvre en Lozère, il rend compte de la « méthode Tosquelles » qui aura su « tirer parti des bâtiments médiocres » pour déployer toute son inventivité. La même année, le réalisateur Georges Franju (1912-1987) réalise *La Tête contre les murs*[1365], d'après le roman éponyme de Bazin lui-même (Paris, éditions Bernard Grasset, 1949) dont le récit suit la folie présupposée du personnage principal. Jamais véritablement explicitée, elle est sous-entendue par la sensation d'étouffement, d'enfermement qui l'envahit progressivement, lui et le lecteur/spectateur. Sa claustrophobie s'exprime dans des passages tels que : « La bouche rouillée des serrures paraphrase pour lui le verset : Les murs sont avant tout tes murs. Ils peuvent reculer devant tes pas, mais ta liberté même reste une enceinte, si tu ne sors pas de toi-même[1366]. » Or, sortir de soi avant de sortir de l'hôpital, s'affirmer, se responsabiliser et se réhumaniser, c'est là que réside l'essentiel de la psychothérapie institutionnelle. Et les murs, au titre desquels celui d'enceinte occupe la place la plus prégnante, n'ont finalement qu'une valeur symbolique, tant que les soins dispensés en leur sein visent à la libération de l'esprit. Transformer l'atmosphère des lieux, l'ambiance de l'hôpital, c'est bien avant de détruire ou d'abattre les murs se les réapproprier, se réconcilier avec eux et en faire le lieu d'une expression inédite, intime – organique, même, dans le cas de Mary Barnes , internée en 1965 à Kingsley Hall où elle couvre les murs de sa cellule de ses propres excréments[1367].

Bien qu'avérée, l'importance de la destruction du mur d'enceinte de Saint-Alban est sans doute surestimée, comme l'illustrent les doutes qui persistent sur sa chronologie exacte, et l'on peut raisonnablement supposer que si le geste avait à ce point défini l'identité des lieux, quelque chose de plus précis en serait resté. S'il est certain qu'il n'en reste plus rien au début des années 1970, il n'est en fait déjà plus vraiment contraignant dans les années qui suivent l'arrivée de Bonnafé, Tosquelles et leurs confrères. Cette même année 1970, Roger Gentis

[1363] « Évasion sous-marine », dans Coline Rogé, *Éclats d'art. Réseau des projets artistiques des unités de soin du Centre Hospitalier Le Vinatier. Appel à projets 2017-2018*, plaquette de présentation du projet « Éclats d'art », Bron, La Ferme du Vinatier, 2017, p. 3.
[1364] Hervé Bazin, « Le tour d'Europe de la folie », *France-Soir*, samedi 25 avril 1959.
[1365] 1959, France, La Société des films Sirius, 92 minutes.
[1366] Hervé Bazin, *La Tête contre les murs*, Paris, Le Livre de poche, 1964, p. 167.
[1367] Voir plus bas, Chap. III, B, 1, § « ''Psycho-''. Critique de la psychiatrie », p. 367-376.

publie également *Les murs de l'asile*, cri de colère contre une psychiatrie toujours malade, recluse derrière les lourdes portes de l'asile qui « purge, décante, purifie, il recueille en ses murs toute la folie du monde. Les grilles de l'asile séparent, elles démarquent : au-dehors le normal, à l'intérieur le pathologique[1368]. » Pas plus qu'elle n'a conditionné la liberté des patients lozériens, la démolition de l'enceinte du château n'aura servi de modèle à une nouvelle ouverture – littérale – des établissements de soin.

2. Un autre discours, sur les pas de l'art brut

En parallèle de la mythologie saint-albanaise s'écrit une autre histoire dont les ressorts sont finalement communs. Déplacée par Jean Dubuffet exilé aux États-Unis, l'aventure de l'Art Brut traverse l'Atlantique à la rencontre d'un nouveau public, mais ses ambitions la rattrapent bientôt. Les cercles d'initiés auxquels la collection de Dubuffet s'offre ne semblent pas des plus réceptifs, ni la plus large audience à laquelle quelques expositions dans une galerie new-yorkaise la présentent. Les efforts vains du collectionneur l'obligent à se reconcentrer sur une part jusqu'alors délaissée de son travail, la documentation de ses prospections. Aussi le récit de l'Art Brut, dont les participants lozériens constituent autant de références fondatrices, s'invite-t-il aux pages de publications diverses, qui deviennent les instruments de sa légitimation et de son institutionnalisation.

La Compagnie de l'Art Brut : histoire d'un aller et d'un retour (1952-1962)

En parallèle de cette mythologie saint-albanaise s'établit donc un autre discours, porté par Jean Dubuffet et son « grand œuvre ». Au gré des (més)aventures de sa Compagnie de l'Art Brut, celui-ci se met en quêtes d'alternatives pour pérenniser son œuvre de diffusion et si l'année 1963 se révèle à ce titre particulièrement fructueuse, l'on doit d'abord revenir sur la décennie d'exil américain qui a contraint l'Art Brut à un silence relatif, avant de lui offrir la possibilité d'un retour au cœur duquel l'histoire saint-albanaise occupe une place privilégiée.

Ainsi retournons-nous au début des années 1950 et aux tensions croissantes qui confrontent « l'art des fous » à l'art brut dans les échanges de plus en plus virulents entre Dubuffet et André Breton, compagnon de la première heure. Alors que le chef de file du surréalisme affirme que l'art asilaire doit être distingué des autres catégories de l'art brut, l'opposition farouche de son inventeur précipite la rupture entre les deux hommes. Ajoutée à d'autres facteurs parmi lesquels l'exiguïté des locaux dont bénéficie la Compagnie de l'Art

[1368] Roger Gentis, *Les murs de l'asile*, Paris, Maspero, « Petite collection maspero », 1970, p. 18.

Brut, alors sise dans le pavillon prêté par les éditions Gallimard, et à un intérêt finalement modéré, y compris de la part de ses membres (dont Henri Michaux, Joan Miró ou Claude Lévi-Strauss), Dubuffet décide sa dissolution en 1951 trois ans seulement après sa constitution. Celle-ci a « au moins pour résultat de lever des équivoques quant à l'adhésion de certaines personnes à la Compagnie[1369] », mais plonge son fondateur dans l'embarras.

Pour protéger le fruit de ses prospections d'un oubli certain, il lui faut trouver un endroit capable de l'accueillir et de lui offrir une visibilité nouvelle. Or, quelques mois plus tôt, Dubuffet vient d'entamer une relation amicale avec le peintre américain Alfonso Ossorio (1916-1990). Introduit par une connaissance commune, Jackson Pollock (1912-1956), Ossorio se montre très intéressé par la pratique artistique de Dubuffet et le rencontre en novembre 1949 à Paris[1370]. Sa curiosité pour l'art brut participe pleinement à l'établissement d'une relation au long cours, et l'année suivante, Dubuffet et son épouse Lili découvrent New York où ils restent six mois, font de nombreuses rencontres parmi lesquelles celles d'Yves Tanguy et rendent plusieurs fois visites à Ossorio. Le 20 décembre 1951, il prononce même un discours fondamental à l'Arts Club de Chicago, « Anticultural positions », traduit en anglais avec l'aide de Marcel Duchamp. Cette prise de parole est aujourd'hui considérée comme l'un des jalons de l'introduction de l'art brut aux États-Unis, et aurait notamment inspiré à John McGregor (né en 1941) les travaux dont rend compte son ouvrage pionnier, *Discovery of Art of the Insane*[1371].

Du reste, les échanges fournis entre Dubuffet et Ossorio laissent envisager une autre solution à laquelle tous les deux travaillent avec ardeur. Lorsqu'Ossorio s'installe à son tour à Paris pour près de deux ans, il accompagne les Dubuffet dans leurs voyages en Belgique, aux Pays-Bas, et séjourne même avec eux et son compagnon Ted Dragon dans une colonie nudiste du Sud-Est de la France[1372]. En avril 1952, enfin, l'accord est trouvé et Dubuffet accepte d'envoyer l'ensemble de sa collection aux États-Unis, chez Ossorio qui a acquis une immense demeure, The Creeks, dans la ville de East Hampton. La plupart des œuvres ont été acquises dès les débuts de l'Art Brut, entre 1945 et 1951, mais d'autres envois réguliers arrivent par bateau du Havre jusqu'en 1957. Les premiers mois laissent toutefois planer le doute sur la motivation d'Ossorio puisque de nombreux travaux sont encore à réaliser dans sa villa et,

[1369] Michel Thévoz, *L'Art brut*, Paris, La Différence, 2016 (1975), p. 52
[1370] Forrest Selvig, « Oral history interview with Alfonso Ossorio, 1968 November 19 » [En ligne], *Smithsonian Archives of American Art*, 19 novembre 1968, p. 9.
[1371] John M. MacGregor, *Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989. D'après Barbara Safarova Decharme, *L'œuvre d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn dans le cadre de l'Art Brut. Approche interdisciplinaire*, thèse de Doctorat, Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image, Université Paris Diderot, 2008, p. 19.
[1372] J. C. Hallman, « The Shock of the Crazed. The hidden world of art brut », *The Baffler*, n° 32, 2016, p. 129.

lorsque Dubuffet quitte les États-Unis pour rentrer en France en avril 1952, aucune des quinze caisses initialement expédiées n'a encore été ouverte. Ça n'est qu'au printemps 1953 que le chantier est terminé et que les collections sont finalement sorties de leur emballage, alors que leur propriétaire commence à se demander si les mondanités n'intéressent pas plus leur hôte que leur présentation[1373].

Une fois qu'il s'attelle à la tâche, Ossorio dispose d'une liberté totale quant à l'accrochage des œuvres, qui l'incite à faire encadrer et restaurer celles qui le requièrent, et à défaut d'avoir été à la hauteur des espérances initiales de Dubuffet, Valérie Rousseau souligne que le séjour de sa collection à East Hampton aura au moins été utile à sa conservation et à sa pérennisation[1374]. Leur exposition coïncide avec le refus de toute forme de hiérarchie chez Dubuffet, les œuvres côtoient celles de la collection personnelle d'Ossorio, riche de nombreux objets de curiosité (ex-votos mexicains, fossiles, coquillages, tapis orientaux[1375]…), ou certaines de ses propres œuvres. Certes, Pollock aurait regretté cette absence de distinction[1376] mais la plupart de ses contemporains – pour beaucoup issus de l'expressionnisme abstrait – dont Willem de Kooning (1904-1997) et Lee Krasner (1908-1984), ou Dubuffet lui-même ne s'en émeuvent guère. Pour le critique d'art J. C. Hallman, il y aurait dans cette cohabitation quelque chose d'une revanche sur « l'art dégénéré » de 1937[1377], bien qu'il faille préciser qu'à l'exception des pièces préférées d'Ossorio, c'est aux étages supérieurs que l'essentiel est présenté, en partie pour préserver l'autonomie de l'art brut requise par Dubuffet[1378].

L'ambition première est de profiter de ces lieux où se presse toute l'élite intellectuelle et artistique pour en tirer une visibilité nouvelle, toutefois le peintre américain se montre longtemps réticent à offrir l'art brut aux yeux de ceux qu'il reçoit et le confine aux parties privées de son appartement, où il n'est accessible qu'à ses plus proches amis. L'ouverture « officielle » des salles dans lesquelles les objets sont disposés est sans cesse reportée et Ossorio refuse même différentes propositions qui lui sont faites pour exposer en dehors de sa propriété ne serait-ce qu'une sélection de la collection[1379]. Du sous-sol de la galerie René Drouin aux

[1373] Jean-Louis Lanoux, « Exposer », dans Collectif, *abcd. Une collection d'art brut*, Paris, Actes Sud/ABCD, 2000, p. 317.
[1374] Valérie Rousseau, « Révéler l'Art Brut : à la recherche d'un musée idéal », *Culture & Musées*, n° 16, 2010, p. 69.
[1375] Valérie Rousseau, « Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet », dans Valérie Rousseau (dir.), *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet*, New York, American Folk Art Museum, 2015, p. 15.
[1376] Hallman, 2016, p. 130.
[1377] *Ibid.*, p. 128.
[1378] Lucienne Peiry, citée dans Rousseau, 2015, p. 15.
[1379] Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 2001, p. 110.

combles d'Ossorio, celle-là se complaît dans cette demi-obscurité, dans les recoins qu'on lui réserve, où elle s'entasse sur des étagères chargées. « De façon épurée [...], en une succession de six pièces spacieuses aux murs blancs », voilà la collection « confinée aux cadres privés de cette maison[1380] » [Doc. 141]. Elle y retrouve quelque chose de sa confidentialité, entre l'esthétique du *white cube* et celle du cabinet de curiosités, propice à l'inspiration que le propriétaire des lieux y puise pour ses propres travaux. Pénétré de l'art brut, l'œuvre d'Ossorio trouvera plus tard naturellement sa place dans la collection de Dubuffet.

Profondément marqué par sa « rencontre » avec ces auteurs et leurs productions, le peintre éprouve d'ailleurs un certain regret à voir repartir les œuvres en France. Dubuffet semblait préparé à cette éventualité et se montre compréhensif dans un premier temps, avant d'insister lorsqu'il constate le peu de réactivité d'Ossorio, à qui il a demandé de lui renvoyer les œuvres. Celui-ci confirme l'attachement qu'il éprouve à leur égard et demande le droit de garder quelques objets, à quoi celui-ci répond que ce serait « un sacrifice équivalent à la perte d'un œil[1381] ». Finalement, Dubuffet se résigne et Ossorio obtient de conserver une douzaine d'œuvres qu'il laissera exposées en permanence dans sa demeure, l'une, chère à ses yeux, étant un monstre marin ailé d'Auguste Forestier, sa pièce préférée[1382]. Outre l'influence qu'on s'autorise à voir de Forestier dans la série des assemblages des *Congregations* – et dans *Feast and Famine II* (1967) en particulier, assemblage de cornes, d'os et d'objets glanés çà et là –, on remarquera le rôle essentiel du travail de Forestier dans la diffusion de la création saint-albanaise à travers le monde, par l'entremise des réseaux artistiques [Doc. 142].

À la manière de Eluard et de son *Roi fou* exposé dans son appartement parisien dix ans plus tôt, le peintre new-yorkais est aussi l'un des relais essentiels de la production saint-albanaise auprès de nombreuses personnalités de son entourage. Des photographies prises par l'Américain Hans Namuth (1915-1990) témoignent de la présence de nombreux objets provenant de Saint-Alban-sur-Limagnole dans les pièces à vivre de The Creeks, et notamment du monstre ailé cédé par Dubuffet à son ami. Devant les étagères se croisent Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell (1915-1991), Claes Oldenburg (1929-2022), Andy Warhol (1928-1987) ou Marcel Duchamp, de même que les critiques Clement Greenberg (1909-1994) ou Harold Rosenberg (1906-1978). Il semble cependant que les réactions de ses invités soient partagées, tel qu'Ossorio l'écrit dès 1953 à son correspondant, regrettant que certains

[1380] Rousseau, 2010, p. 69.
[1381] D'après Lucienne Peiry, citée dans « Alfonso Ossorio » [En ligne], *The Art Story*, s.d.
[1382] Rousseau, 2015, p. 28. Cette sculpture a ensuite été acquise par le collectionneur français Bruno Decharme, pour sa collection abcd. Elle a rejoint les collections du Musée national d'art moderne (Paris) en 2021, avec le reste de la donation Bruno Decharme.

s'opposent aussi furieusement à la notion d'art brut et nient tout rapport avec leurs propres travaux, « intelligents[1383] ».

« Art Brut », Galerie Cordier-Warren, New York, 1962

De son côté, Dubuffet profite de l'exil de l'Art Brut pour se recentrer sur ses propres travaux, jouissant du soutien inébranlable de Daniel Cordier, galeriste à Paris. Cet ancien résistant, secrétaire de Jean Moulin, a commencé en 1946 à constituer une collection, bien qu'il se définisse lui-même comme amateur d'art davantage que comme collectionneur. Après avoir fait la rencontre de Dubuffet en 1952, il devient l'un de ses plus fervents défenseurs, le présentant dans ses galeries à Paris, à Francfort et à New York. Sa première exposition personnelle date de 1958, rue de Duras, et de nombreuses autres suivent jusqu'en 1964.

L'attrait de Cordier porte sur des créations alternatives aux grands courants plastiques de son époque, dont celles qui relèvent du surréalisme. Entre décembre 1959 et février 1960, il présente dans sa galerie parisienne la huitième Exposition intErnatiOnale du Surréalisme (E.R.O.S.)[1384], où figurent entre autres Aloïse Corbaz, Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982) ou encore Eugène Gabritschevsky (1893-1979), voisins célèbres de l'art brut. Sans doute sa sensibilité à l'égard de la création singulière rejoint-elle celle des camarades d'André Breton, et le pousse à s'intéresser à la grande aventure initiée par Dubuffet.

En 1962, il accueille alors dans la galerie qu'il dirige à New York avec son associé Michel Warren, la première exposition d'art brut aux États-Unis, du 20 février au 3 mars. Ossorio, qui en est l'organisateur et que Cordier affectionne particulièrement[1385], préface la plaquette de présentation dans laquelle sont reproduites plusieurs œuvres exposées, comme un silex de Juva (1887-1961), trois masques de Pascal-Désir Maisonneuve (1863-1934), une broderie de Jeanne Tripier (1896-1944) et trois sculptures d'Auguste Forestier, dont un *Petit char* et surtout un *Monstre ailé à queue de poisson* [Doc. 143]. Dubuffet lui-même semble beaucoup tenir à ce *Monstre* qu'on trouve déjà dès 1949 dans « L'art brut préféré aux arts culturels », ou plus tard, en 1967, au Musée des arts décoratifs de Paris. Il est également reproduit dans les catalogues correspondants comme dans le huitième fascicule de l'Art Brut. Au 980 Madison Avenue, le succès est toutefois relatif car au même moment, Dubuffet expose

[1383] Alfonso Ossorio, Lettre à Jean Dubuffet, novembre 1953. Cité dans Valérie Rousseau, 2015, p. 16.
[1384] « XIII[e] Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme », 15 déc. 1959-15 févr. 1960, Galerie Daniel Cordier, Paris.
[1385] Cordier lui consacre trois monographies différentes dans ses galeries : « Alfonso Ossorio. Une sélection de peintures. 1941-1961 » (18 déc. 1961-20 janv. 1962, Galerie Cordier-Warren, New York), « Alfonso Ossorio » (avril 1962, Galerie Daniel Cordier, Francfort), « Alfonso Ossorio. Constructions » (16 oct.-9 nov. 1963, Galerie Cordier-Ekström, New York).

son propre travail au MoMA, dans une grande rétrospective ensuite proposée à Chicago puis à Los Angeles[1386]. La présentation de l'art brut chez Cordier-Warren n'est citée dans la presse qu'en écho à celle-là, « majeure ». « L'art brut n'a donc pas encore acquis d'autonomie esthétique : les œuvres d'art brut ne semblent avoir d'autre intérêt que celui d'éclairer le travail personnel de Dubuffet[1387] », reconnaît Céline Delavaux.

Certaines expositions proposées chez Cordier montrent en tout cas des goûts similaires à ceux de Dubuffet, tel Eugène Gabritschevsky[1388] que l'inventeur de l'Art Brut a découvert en 1950 en le rencontrant brièvement à l'hôpital psychiatrique de Haar (Allemagne). Il le fait découvrir à son nouvel ami, le galeriste Alphonse Chave installé à Vence où le couple Dubuffet vient d'emménager après avoir quitté Paris pour des raisons de santé. Les deux hommes sont fascinés par l'ancien généticien russe, qui a aussi l'intérêt de Cordier, et tous trois se répartissent une bonne partie des dessins qu'il a exécutés. Cordier acquiert soixante-quatorze de ses œuvres, tandis que Chave achète près de la totalité de ses cinq mille dessins, sur les conseils de Dubuffet qui en possède lui-même environ soixante-dix. La rencontre avec Chave est l'un des éléments déclencheurs du renouveau de l'Art Brut, et de la reprise des recherches après près de huit années de pause. Elle est aussi l'occasion d'une exposition, la première consacrée à l'Art Brut dans une galerie depuis 1949[1389]. Toutefois, la participation de Chave à une autre exposition, cette fois à Paris, précipite la rupture entre les deux hommes alors que le Vençois présente conjointement des auteurs d'art brut et des artistes plus « officiels[1390] », contre l'avis de Dubuffet qui reconnaît, pourtant, que

> « si les ténors du répertoire empruntent à leurs heures à l'art brut – c'est leur honneur – il faut dire que ce dernier dans bien des cas, lui-même aussi, bâtarde un peu sa sauce et je ne veux pas qu'on puisse prononcer : ceci est de l'art brut

[1386] « Jean Dubuffet », 21 févr.-8 avr. 1962, Museum of Modern Art, New York ; « Work by Jean Dubuffet », 18 mai-17 juin 1962, Art Institute of Chicago, Chicago ; « The Work of Jean Dubuffet », 10 juill.-12 août 1962, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
[1387] Céline Delavaux, *Dubuffet et l'Art Brut : les enjeux d'un discours*, thèse de Doctorat, Littérature française/Études littéraires, Université Paris 8/Université du Québec à Montréal, 2005, p. 13
[1388] Il est présenté dans l'exposition « Eugène Gabritschevsky », 24 oct.-11 nov. 1961, Galerie Cordier-Warren, New York.
[1389] « Art Brut », 18 août-19 oct. 1959, Galerie Les Mages, Vence. On y retrouve une quarantaine d'œuvres de Jacqueline B, Ursula Bluhm, Aloïse Corbaz, Gaston Duf., Paul End., Miguel Hernandez, Marthe Isely, Juva, Marius Oddo, Jean-François Ozenda, Francis Palanc, Friedrich Schröder-Sonnenstern et d'anonymes.
[1390] « La Collection privée d'un marchand de tableaux de Provence », 19 mars-10 avr.1964, Galerie Henriette Le Gendre, Paris. Parmi les artistes présentés, Ursula Bluhm, figure de l'Art Brut, le Russe Boris Bojnev ou le peintre Michel Couchat, résolument « officiel ». D'après Delavaux, 2005, p. 14.

et ceci du faux art des singes de l'école. Les choses ne sont jamais si simples[1391]. »

De l'autre côté de l'Atlantique, l'entrée en scène américaine de la Collection se révèle donc beaucoup moins fracassante que prévue. Cela tient sans doute, explique la marchande d'art américaine Jane Kallir[1392], à un public moins enclin à lier la créativité et la psychose. Là-bas, ce rapprochement peine à séduire une large audience qui s'en tiendrait à une valeur purement esthétique, voire théorique. Ossorio lui-même, dans l'essai qu'il rédige pour la plaquette de l'exposition chez Daniel Cordier[1393], justifie ce rendez-vous raté par un malentendu tenace aux États-Unis, selon lequel l'art brut ne serait que « l'art des fous », et regrette que les Américains n'aient pas su saisir la véritable nature de ce champ artistique.

Désabusé lui aussi, Dubuffet décide alors de rapatrier pour de bon la Collection de l'Art Brut en France, et ce dès décembre 1962. Il installe l'ensemble dans un hôtel particulier parisien 137, rue de Sèvres où la Fondation éponyme siège encore aujourd'hui. Son ami de longue date, l'artiste Slavko Kopač (1913-1995) y est chargé de la conservation et des archives, ainsi que de l'accueil des visiteurs triés sur le volet. « De la clandestinité, l'Art Brut passe à la claustration[1394] » alors qu'encore une fois, son inventeur regrette le peu d'intérêt que les élites manifestent à son égard, tout en refusant son accès au plus grand nombre. Paradoxalement, les dons affluent, plus nombreux que les visiteurs et, les recherches se multipliant aussi, de nouvelles découvertes viennent considérablement accroître la collection.

L'Art Brut à Paris, acte deux

Dubuffet relance la Compagnie en janvier 1963 et réunit autour de lui une centaine d'adhérents dont de nombreux nouveaux venus, tels Raymond Queneau ou Asger Jorn[1395] (1914-1973). En juillet 1962, il a même repris contact avec les équipes de Saint-Alban et bien que Jean Oury soit désormais en poste à la clinique de Saumery, il lui répond avec enthousiasme. Il accepte son invitation à venir découvrir à Paris « le nouveau domicile de ses

[1391] Jean Dubuffet, « L'art brut » (août 1959), cité dans *Ibid*., p. 181.
[1392] Jane Kallir, « At a Crossroads. The Audrey B. Heckler Collection in Historical Context », dans Valérie Rousseau (dir.), *The Hidden Art. 20th- & 21st-century Self-Taught Artists from the Audrey B. Heckler Collection,* New York, Skira Rizzoli, 2017, p. 12.
[1393] *Ibid*., p. 23.
[1394] Lucienne Peiry, citée dans Delavaux, 2005*,* note 24, p. 14.
[1395] En tant que membre fondateur du groupe CoBRA, Asger Jorn développe un intérêt particulier pour la création chez les enfants et les aliénés. Il a lui-même brièvement travaillé à l'hôpital psychiatrique de Roskilde, au Danemark, en 1939. Proche de Dubuffet, ils s'essaient tous les deux au début des années 1960 à la musique expérimentale, ou plutôt la *Musique phénoménale*, du nom du disque qu'ils enregistrent entre décembre 1960 et mars 1961, puis édité par la Galleria del Cavallino, à Venise.

collections, qui constitue désormais le siège d''un Institut de l'art brut[1396]'' ». Oury s'y rend en octobre suivant et apprend à son correspondant, qui s'en émeut, la disparition de Jayet et de Forestier, respectivement en 1953 et 1958. Dubuffet entreprend alors de retourner à Saint-Alban en écrivant cette fois à Roger Gentis, en poste depuis 1956. La réponse de ce dernier, reprise par Sarah Lombardi, éclaire parfaitement la prise de conscience de Gentis quant à la nécessaire entreprise de Dubuffet pour préserver les créations de ces auteurs disparus (au nombre desquels se trouve aussi Marguerite Sirvins, décédée en 1957) :

> « [...] J'en ai profité pour faire le tour des greniers de Saint-Alban et j'ai encore récupéré deux maisonnettes de Forestier [....]. Je crois aussi qu'on devrait, parmi les gens qu'on connaît, effectuer le ramassage, à fin de préservation, des quelques trésors qui subsistent dans les asiles, avant que ne s'en emparent les spécialistes de l'art psychopathologique, à leurs fins édifiantes et soi-disant scientifiques[1397]. »

Désireux d'épauler Dubuffet dans ses collectes comme Oury qui depuis Paris l'aide à compléter les dossiers qu'il possède sur les artistes de la collection, le docteur Gentis lui fournit tout ce qui peut l'aider à identifier et localiser d'autres créations, de Marguerite Sirvins ou d'auteurs intégrant, à posteriori, la « Neuve Invention » (Lucienne Genet, Gérard Olive ou encore Paulette A.). Il lui fait ainsi envoyer trois broderies de Sirvins, l'une étant sa dernière réalisation et l'autre sa pièce maîtresse, la *Robe de mariée*. En retour, Dubuffet lui répond : « je suis émerveillé des trois très beaux ouvrages de Mlle Sirvins reçus hier et en premier lieu la si émouvante robe de mariage[1398] ». Trois autres réalisations rejoignent à quelques jours d'intervalle le premier envoi, le 3 février suivant.

En comptant aussi la découverte et l'acquisition du lambris de Clément Fraisse, 1963 marque donc une étape importante dans l'histoire de la Collection de l'Art Brut. Roger Gentis y est pour beaucoup, qui rend visite à Dubuffet à Paris quelques mois plus tard. Tout le travail de ses prédécesseurs est bien entendu à prendre en compte, à commencer par Tosquelles qui, malgré le premier accueil réservé à son correspondant près de vingt ans plus tôt, lui répond par courrier en 1965 que quatre Forestier qu'il avait mis de côté pour lui l'attendent toujours dans

[1396] Jean Dubuffet, Lettre à Jean Oury, le 5 juillet 1962. Cité dans Lombardi, « De l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban à la Compagnie de l'Art Brut », dans Guerra, Masó, 2021, p. 190.
[1397] Roger Gentis, Lettre à Jean Dubuffet, 17 octobre 1962. Cité dans *Ibid*., p. 191.
[1398] Jean Dubuffet, Lettre à Roger Gentis, 26 janvier 1963. Cité dans *Ibid.*, p. 191.

une valise[1399]. Et Sarah Lombardi de conclure que « C'est grâce ces hommes d'exception que Jean Dubuffet a pu [...] réunir [ces œuvres], les préserver et faire en sorte qu'elles nous survivent[1400] ». L'échange est toutefois mutuel puisque Jean Dubuffet a été le promoteur essentiel de ces objets sans lequel ils auraient peut-être survécu à l'indifférence du plus grand nombre, aux caves et aux greniers, mais seraient restés inconnus.

L'Art Brut aux Arts déco (1967)

Une date reste à signaler, qui couronne d'une certaine manière tous les efforts entrepris en faveur de l'Art Brut et de sa reconnaissance : celle de 1967 et de l'exposition majeure que lui consacre le Musée des arts décoratifs de Paris, le premier grand musée à accueillir la Collection de Dubuffet. À l'époque, François Mathey (1917-1993) en est le conservateur en chef depuis peu et s'il le reste jusqu'en 1985, il entame son mandat par un projet ambitieux qui prolonge sa curiosité à l'égard des grands collectionneurs et les raisons qui motivent leur travail d'accumulation. On lui doit déjà tout un cycle d'expositions sur ces collections hors-normes, ainsi de celle de Solomon Guggenheim en 1958[1401], une autre sur les « collections d'expression française[1402] », et il organisera en 1974 « Ils collectionnent[1403] », autour de quatre-vingts collections différentes.

En 1967, il se félicite de l'évènement que crée « L'Art Brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut » affirmant qu'« Aujourd'hui, et c'est une gageure, l'Art Brut entre au musée : autant dire qu'il perd sa virginité et devient, paradoxalement, de ce fait, culturel[1404] ». Mathey s'intéresse en réalité à la Collection de l'Art Brut dès 1965, et il lui faut près de deux ans pour mettre sur pied une exposition en faveur de la démocratisation culturelle qu'il estime devoir passer par l'introduction « au musée des modes d'expression populaire comme l'art brut ou la bande dessinée », ou en proposant « bon nombre d'expositions alors qualifiées de ''sociologiques[1405]'' ». De telles manifestations font la part belle à des médiums souvent mésestimés, jugés de peu de valeur en raison de leur nature ordinaire ou de la familiarité avec laquelle, par exemple, le public expérimente la bande dessinée. Pour l'art brut, au sein

[1399] François Tosquelles, Lettre à Jean Dubuffet, novembre 1965. Cité dans *Ibid*., p. 194.
[1400] *Ibid*., p. 194.
[1401] « Collection Solomon R. Guggenheim », 23 avr.-1er juin 1958, Musée des arts décoratifs, Paris.
[1402] « Collections d'expression française », juill.-oct. 1962, Musée des arts décoratifs, Paris.
[1403] « Ils collectionnent », 15 févr.-13 mai 1974, Musée des arts décoratifs, Paris.
[1404] Brigitte Gilardet, « François Mathey et les collectionneurs : une exposition emblématique, ''Ils collectionnent'' au musée des Arts Décoratifs, Paris, 1974 » [En ligne], *HAL*, 2014, p. 7.
[1405] Brigitte Gilardet, « L'action originale de François Mathey en faveur de la démocratisation culturelle (1953-1985) » [En ligne], *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 20 juin 2016.

duquel se mêlent par exemple « art des fous » et « art des enfants », la dimension artistique échappe à beaucoup des visiteurs confrontés à ce qu'ils estiment être des « gribouillages » sans intérêt. La dimension sociologie renvoie alors à une vision restreinte, qui ne tiendrait justement compte que de l'origine sociale des auteurs dont les travaux sont présentés, que de leur parcours de vie, souvent chaotique. C'est ce regard réducteur que Mathey cherche à confronter à une vision plus large de la création, dont Dubuffet lui-même, de concert avec celles et ceux qu'il collectionne, est l'un des représentants. Le conservateur des Arts déco obtient même de celui-ci, à qui il exprime son admiration, une donation de cent quatre-vingts œuvres. Il aurait certes préféré la Collection de l'Art Brut[1406], il aura au moins la primeur d'introduire le travail de Dubuffet dans le circuit des grandes institutions muséales.

En 1967, ce sont donc sept cents œuvres de soixante-quinze auteurs différents qui sont réunies, parmi les plus belles pièces de l'Art Brut et exposées d'une manière inédite dans un accrochage plus aéré que d'ordinaire, sous une lumière plus tamisée pour respecter les normes de conservation. Les vitrines desquelles les œuvres de la Compagnie ne sont pas familières subliment certaines pièces comme la spectaculaire sculpture du Prisonnier de Bâle (1877-1934), *La Tribune*, apparaissant sur une vue de l'exposition, et certains dispositifs seront même récupérés par Dubuffet pour son Institut du 137, rue de Sèvres[1407] [Doc. 144].

Une nouvelle fois, Saint-Alban se retrouve bien représenté. Treize Forestier prennent place dans les salles des Arts déco, parmi lesquels des monstres ailés, des attelages hétéroclites, certains de ses soldats, trois profils sculptés et deux épées. Si l'on s'étonne de l'absence d'Arneval, pourtant déjà acquis par le collectionneur, le grand lambris sculpté de Fraisse s'y retrouve également, avec neuf œuvres de Jayet, essentiellement des cahiers, et sept travaux de Sirvins, uniquement des broderies et aucun de ses dessins que Dubuffet possède pourtant en nombre puisque, comme il l'indique dans un courrier de 1963, ses travaux au crochet l'intéressent plus que ses œuvres graphiques[1408]. Sa *Robe* est également présente à Paris, pour la première fois mais aussi la dernière – depuis l'ouverture de la Collection de l'Art Brut à Lausanne en 1976, elle n'a plus jamais été prêtée. Au total, une trentaine d'œuvres en provenance du Gévaudan intègrent le parcours de l'exposition parisienne. Vingt ans plus tôt,

[1406] Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée - François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985*), chapitre 5, « François Mathey et Jean Dubuffet », Dijon, Les presses du réel, 2014.
[1407] Rousseau*,* 2010, p. 69.
[1408] « […] Je me demande si les travaux faits par elle après 1955 […] ne feraient pas mieux notre affaire », écrit-il à Gentis : Jean Dubuffet, Lettre à Roger Gentis, 2 janvier 1963. Cité dans Lombardi, « De l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban à la Compagnie de l'Art Brut », dans Guerra, Masó, 2021, p. 191-192.

au sous-sol de la galerie Drouin, elles étaient déjà une quinzaine mais la faible progression n'est pas proportionnelle aux nouvelles acquisitions réalisées par Dubuffet entretemps, qui a depuis réuni un nombre important d'objets lozériens.

En revanche, les catalogues des deux expositions respectives laissent entrevoir une évolution quant au traitement accordé à leurs auteurs, à propos desquels la question de l'anonymat a déjà été évoquée. En 1949, les patients de Saint-Alban étaient désignés par « ARN. », « Auguste FOR. », « JAY. » et « Demoiselle SIR. » et en 1967, les voilà désormais respectivement nommés « Auguste FOR. », « Aimable Jayet », « Marguerite », auxquels s'ajoute « Clément » (Fraisse). L'Art Brut mûrit avec la pensée de son inventeur, et ce dernier assume désormais progressivement le statut d'artiste qu'il reconnaît aux auteurs. Du chemin reste à faire, alors que seul Jayet est clairement nommé, mais le choix n'en constitue pas moins une première étape vers la légitimation de leur travail.

Aux Arts déco, l'idée est de frapper le public, qui se déplace en nombre. Vingt mille visiteurs se rendent sur place, mais la critique se montre dans l'ensemble peu convaincue. Dans un entretien radiophonique du 10 avril 1967, François Mathey répond aux questions du journaliste qui relève que sans « le support du catalogue, [...] l'exposition était un rassemblement de cailloux et de racines[1409] ». Le journaliste poursuit sur « Le grand mérite […] de l'exposition au Musée des arts décoratifs », à savoir que cette fois « le public et surtout les esprits cultivés n'auront plus d'excuse à confondre l'art brut avec d'autres formes d'art. » Les échanges qui suivent illustrent combien la définition de l'art brut reste difficile, tandis que l'un invoque par exemple l'absence de toute histoire, le dégagement de toute « mythologie culturelle » et la spontanéité des auteurs d'art brut. À ceci près que certains auteurs semblent réfléchir en amont à leurs créations, ainsi d'Auguste Forestier qui produit en série les éléments qu'il assemble ensuite sur son atelier de fortune.

Du reste, près de la moitié des artistes présentés aux Arts décoratifs sont internés et le public découvre ainsi « des peintures, […] des sculptures, […] des objets, créés dans la solitude par des gens obsédés par le désir de s'exprimer. » Les comparaisons que le journaliste effectue, de même que les associations auxquelles peuvent parfois recourir les visiteurs, ne participent-elles pas d'une tentative de les arracher à cet isolement ? Lorsque les assemblages de coquillages de Pascal-Désir Maisonneuve sont rapprochés du « maniérisme d'Arcimboldo », c'est l'auteur de ces sculptures qui se trouve réintégré à l'histoire de l'art, accompagné par

[1409] « François Mathey sur l'exposition ''Art brut'' au Musée des arts décoratifs » [En ligne], *Radio France*, 10 avril 1967.

l'aura de ces figures tutélaires, autant que le regardeur qui cherche à comprendre ce qui lui semble si familier qu'il ne sait plus comment l'appréhender. Ses propres connaissances l'ancrent dans une réalité que les auteurs d'art brut ne partagent pas nécessairement, elles ont une valeur rassurante qui combat l'aliénation double de l'internement d'un côté, et de l'incompréhension de l'autre. Et Mathey d'ajouter, au micro de France Culture, que « notre curiosité de l'art brut et notre curiosité de l'art primitif » relèvent d'un même phénomène. « L'intensité vécue » commune à la rencontre avec les deux registres de création favorise la familiarisation progressive du visiteur avec des formes certes usuelles, mais extraites de leur contexte ordinaire. La frontière brouillée entre la technique académique, apprise, et l'urgence d'un art spontané, viscéral et hors normes, en appelle à une nouvelle perception de l'art à laquelle le public n'est, en 1967, pas encore habitué.

Si cette première exposition majeure consacrée à l'Art Brut ne recueille pas tous les suffrages, elle attire quand même critiques et journalistes qui signent près d'une centaine d'articles à son propos. Elle suscite également la curiosité de nombreux artistes qui, comme Karel Appel en 1950 à l'Hôpital Sainte-Anne découvrant l'exposition internationale d'art psychopathologique, sont profondément touchés par ces productions asilaires. Son intérêt pour l'art brut, la plasticienne Annette Messager (née en 1943) reconnaît par exemple qu'elle le doit d'abord à son père[1410], mais que sa découverte de l'exposition des Arts décoratifs en 1967 achève de la convaincre. Elle se souvient de l'émotion ressentie à l'époque devant les dessins d'Adolf Wölfli, qui la fascinent[1411], mais aussi des personnages d'Aloïse Corbaz, « reine qui n'aura jamais eu de roi[1412] ». Les broderies de Jeanne Tripier ou de Juliette-Élisa Bataille (1896-1972), elles, inspirent directement son travail. Dans l'œuvre *Mes ouvrages* (1988), leur influence transparaît à travers l'usage de matériaux familiers, « un crayon, une aiguille, de la colle, dépourvus de l'apanage de noblesse des matériaux du grand art[1413] » [Doc. 145]. On ne peut pas, alors, ne pas penser aux ouvrages de Marguerite Sirvins qui conçoit également des poupées à partir de matériaux ordinaires, comme Messager bien qu'elle les mette en scène pour ses propres besoins, quand l'autrice saint-albanaise les destine aux enfants de l'hôpital.

1967 marque aussi le point de départ du travail de collecte de l'architecte Alain Bourbonnais (1925-1988). À l'origine de la constitution de ce qui compose aujourd'hui La

[1410] D'après Émilie Bouvard, « Annette Messager » [En ligne], *AWARE*, s.d.
[1411] Daniel Baumann, « Adolf Wölfli » [En ligne], *Treger Saint Silvestre*, s.d.
[1412] Annette Messager, dans Lucienne Peiry, « Entretien avec l'artiste française Annette Messager » [En ligne], *YouTube*, avril 2016.
[1413] Catherine Grenier, citée dans Joan Simon, « Annette Messager, ''Surtout la multiplicité'' », extrait reproduit dans le dossier de presse de l'exposition « Annette Messager. Les messagers », 6 juin-17 sept. 2007, Centre Pompidou, Paris, p. 16.

Fabuloserie, ouverte en 1983 à Dicy (Yonne) pour accueillir la collection d'art « hors-les-normes[1414] », Alain Bourbonnais fait correspondre sa visite de l'exposition au Musée des arts décoratifs. Séduit par le concept, il entreprend d'ouvrir en 1971 l'Atelier Jacob – la première galerie parisienne réservée à cette nouvelle frange des arts singuliers. Les œuvres réunies par Bourbonnais font quelques années plus tard l'objet d'une autre exposition-manifeste, cette fois organisée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, « Les Singuliers de l'art[1415] », sous le commissariat de Suzanne Pagé, accompagnée par Michel Ragon et Michel Thévoz. Selon Laurent Danchin, c'est

> « cette exposition qui, pour la première fois, a fait découvrir à un très large public, tellement enthousiaste qu'il a fallu la prolonger de plusieurs mois, des créations tout à fait marginales, d'auteurs pour la plupart autodidactes et inconnus, proches de l'art brut mais n'appartenant plus au sens strict à ce domaine[1416]. »

La rigidité du cadre imposé par Dubuffet à l'art brut aura peut-être eu raison de l'enthousiasme du public, de même que ses propres contradictions, ou bien est-ce le temps, un recul bénéfique qui accordent à Bourbonnais plus de succès auprès du public, apparemment plus séduit par l'exposition de ses arts singuliers que par celle de son prédécesseur, à l'image du collectionneur Bruno Decharme, qui se rappelle avoir visité l'exposition de 1967 et en parle comme d'une « exposition qui [l]'a intéressé... sans plus[1417] ».

En plus du peu de succès de ses projets auprès du public français, Dubuffet se confronte en parallèle à la timidité des institutions culturelles du pays, auprès desquelles il tente, en vain, de vendre l'installation de sa Collection dans un musée entièrement dédié. Le conseil municipal de Paris refuse d'abord de reconnaître son projet « d'utilité publique » et André Malraux lui-même, alors ministre de la Culture, ne prend pas clairement position sur la question[1418]. Certes il dispose de soutiens au sein de son propre réseau, à commencer par François Mathey, mais

[1414] C'est Jean Dubuffet qui aurait suggéré à Alain Bourbonnais ce terme, puisqu'il souhaitait conserver l'exclusivité de l'appellation d'« art brut » : voir « Accueil » [En ligne], *La Fabuloserie,* s.d.
[1415] « Les Singuliers de l'art », 19 janv.-5 mars 1978, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
[1416] Laurent Danchin, dans Laurent Danchin, Jean-Philippe Catonné, « L'art brut, ou autodidacte. Questions à Laurent Danchin », *Raison* présente, n° 122, 2e trimestre 1997, p. 98.
[1417] Barbara Safarova, « abcd, entretien avec Bruno Decharme » (décembre 1999), dans *abcd. Une collection d'art brut*, *op. cit.*, p. 306.
[1418] D'après Céline Delavaux, « Art brut, un art historique », dans *Ibid*., p. 303.

devant la passivité des pouvoirs publics il se résout à trouver un autre lieu. Il se tourne vers la Suisse, territoire de ses premières prospections au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il entretient des liens personnels avec le pays et la ville de Lausanne, puisqu'elle est isolée des circuits artistiques principaux, offre une certaine autonomie vis-à-vis d'eux. En l'estimant comme un environnement favorable à la monstration, autant qu'à la préservation et surtout au respect de l'esprit originel de son travail, Dubuffet décide donc de céder l'intégralité de la Collection de l'Art Brut à la ville lacustre. L'accord est signé en 1971 et ce sont près de cinq mille œuvres qui sont expédiées au Château de Beaulieu mis à disposition par la mairie. À nouveau, c'est l'une de ces flamboyantes demeures qui accueille les productions de patients qui, pour bon nombre d'entre eux, ont été internés dans des hôpitaux souvent installés dans des châteaux. Cette fois, l'anonymat y laisse place à une reconnaissance qu'eux-mêmes ne visent pas, par définition, mais qui leur permet d'accéder à une place légitime au sein de l'histoire de l'art.

Inaugurée en 1976, la Collection de l'Art Brut conserve en 2024 plus de soixante-dix-mille œuvres et continue le travail entamé par Dubuffet dès les années 1940 sur les traces d'un récit inédit. Ce dernier se livre aussi dans les témoignages collectés auprès des acteurs directs de l'aventure, sous la forme des *Fascicules* dans les pages desquels, comme aux cimaises de l'Art Brut, Saint-Alban et ses créateurs renouent avec les faits, quoique parfois largement subjectifs. « Que de chemin parcouru depuis les hôpitaux de Saint-Alban-sur-Limagnole[1419] ! »

Saint-Alban et les Fascicules de l'Art Brut

L'histoire de Saint-Alban épouse en partie celle de la Compagnie de l'Art Brut. On peine à dissocier l'une et l'autre au regard de la place des auteurs lozériens dans la collection de Jean Dubuffet, tandis que leurs productions n'auraient pu atteindre une telle visibilité, une telle reconnaissance, sans le concours de l'artiste. Mais les expositions restent des manifestations éphémères, longtemps recluses dans des espaces excluant le grand public et dont la trace écrite comme celle des pérégrinations de leur initiateur, constituent en revanche une mémoire matérielle, physique, que Dubuffet a aussi fait sienne jusque dans sa pratique personnelle. Son désir de documenter ses propres expériences tient dans les pages de ses cahiers d'atelier[1420], par exemple, bien que ce soit encore l'Art Brut qui mobilise l'essentiel de ses efforts documentaires. Ses albums photographiques déjà évoqués en sont sans doute la forme la plus directe, qui compilent les vues de ses propres acquisitions, de collections particulières ou même d'œuvres

[1419] Bruno Jansem, « L'anti-musée idéal » [En ligne], *Aubertjansem.ch*, 13 mars 2021.
[1420] Voir Marianne Jakobi, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

qui ne relèvent pas directement de l'art brut tout en permettant de l'envisager sous le prisme d'un corpus élargi.

L'idée de documenter ses acquisitions, elle, émerge dès 1948, trois ans à peine après ses premières trouvailles. Le projet de l'*Almanach de l'Art Brut* donne à voir la distribution de « cahiers » successifs qui présenteraient, chacun, un ou une des artistes de la Collection. Entamé vers mai/juin 1948, il n'est jamais finalisé mais le manuscrit original égrène tout de même les artistes qu'il envisage de présenter, parmi lesquels on s'étonne de ne trouver aucun auteur de Saint-Alban n'apparaît. Pourtant Dubuffet connaît déjà le travail d'Auguste Forestier, qu'il a pu découvrir chez Paul Eluard en 1945, seulement il n'en possède pas encore lui-même. Eluard quitte en effet la Lozère en février 1944 avec plusieurs créations du sculpteur, puis arrivé à Paris, en distribue (ou échange, ou vend, les sources manquent) à Raymond Queneau, Dora Maar ou Pablo Picasso, sans qu'aucune n'échoie à l'inventeur de l'Art Brut. Celui-ci, plutôt bourgeois et qui s'est enrichi pendant la guerre grâce au marché noir, est certes reçu chez le poète, toutefois on lui reproche ses actes sous l'Occupation et il n'a pas tout à fait la sympathie d'Eluard et de ses amis. Il lui faut donc attendre novembre 1948 pour parvenir à entrer en contact avec les équipes de Saint-Alban-sur-Limagnole d'où on finit par lui envoyer des objets de Forestier, quelques mois avant l'abandon de l'*Almanach*.

Bientôt, c'est aussi la notion de « cahier » qu'il abandonne au profit de celle de « fascicule », à savoir d'« ouvrage complet faisant partie d'une collection[1421] ». La récurrence de la forme de l'item, élément d'un plus grand ensemble appelé à faire collection, est prégnante. Elle souligne le caractère évolutif de son œuvre, la progression d'un travail de collecte des objets, et des renseignements les concernant, nécessaires à la compréhension globale du projet. Il s'attelle en réalité à ce type de publication dès 1947, faisant produire par les éditions Gallimard un numéro unique, non paginé et non distribué, intitulé *Les Barbus-Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*[1422] [Doc. 146]. C'est la « première attaque avortée menée contre le système des Beaux-Arts » par Dubuffet[1423] qui y réfléchit en fait avant même de baptiser l'art brut en août 1945. Le 21 mai précédent, dans un courrier qu'il adresse à Pablo Picasso, justement à propos de l'œuvre de Forestier qu'il a obtenue auprès d'Eluard, il écrit

[1421] « FASCICULE » [En ligne], *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d.
[1422] Il est réédité en octobre 1979 par le musée Barbier Müller, à Genève.
[1423] Baptiste Brun, « Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut » [En ligne], *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 1, 2012, p. 11.

vouloir rendre compte du fruit de ses enquêtes en « publi[ant] les reproductions et monographiques par fascicules[1424]. »

Le premier numéro paraît à la fin de l'année 1964[1425], quelques mois seulement après le retour de la Collection de l'Art Brut en France et la reconstitution de la Compagnie éponyme en janvier 1963. Les dix premiers numéros paraissent sous la direction de Dubuffet entre 1964 et 1973, puis la Collection installée à Lausanne prend le relais de 1977 à 2001. Dubuffet continue dans un premier temps d'y prendre part, jusqu'au treizième fascicule, une monographie sur Reinhold Metz parue juste avant son décès le 12 mai 1985[1426]. Michel Thévoz, premier conservateur de l'institution lausannoise, dirige la publication jusqu'au vingt-deuxième numéro, le suivant étant assuré par Lucienne Peiry et les autres repris par la nouvelle directrice de l'établissement, Sarah Lombardi. Outre ces spécialistes de l'art brut, toutefois, les rédacteurs sont aussi des médecins comme Jacqueline Porret-Forrel (1916-2014), autrice d'une thèse de médecine consacrée à Aloïse Corbaz[1427] et corédactrice du septième fascicule, dédié à la créatrice[1428]. Jean Oury est également un collaborateur régulier, auteur des notes qui composent l'essentiel du texte sur Benjamin Arneval[1429] et de celui sur Aimable Jayet[1430].

Le projet de Dubuffet est ainsi de faire appel non pas à des universitaires ou à des historiens de l'art pour rédiger ces notices, mais à des médecins, à des soignants et à des auteurs qui ont personnellement connu les artistes dont il est question. Dans une lettre au même Oury, il écrit qu'il incombe à « chaque rédacteur [...] d'apporter dans son texte des éléments de la biographie de [l'auteur], et quelques faits concernant son comportement, ses manières d'être, sa personne physique, enfin des détails qui rendent le personnage bien vivant pour qui ne le connaît pas[1431] ».

De la même manière que les expositions qu'il organise chez Drouin ou dans le pavillon de Gallimard ne présentent aucune explication, aucun cartel, il s'intéresse davantage aux créateurs qu'à leurs ouvrages. Les *Fascicules* sont encore une fois partie prenante de l'entreprise de Dubuffet pour réhumaniser ces créateurs, à l'image de ce que, à Saint-Alban par exemple, tentent de faire les médecins aspirant, eux, à une réhumanisation des soins. Et le

[1424] Jean Dubuffet, Lettre à Pablo Picasso, le 21 mai 1945, collection privée/Musée des Lettres et des Manuscrits, Paris. Cité dans *Ibid.*, p. 5.
[1425] *L'Art Brut 1. Le Prisonnier de Bâle, Le Lambris de Clément, Dessins médiumniques du Facteur Lonné, Palanc l'Écrituriste, et quelques autres cas d'art inventif*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964.
[1426] *L'Art Brut 13. Reinhold Metz*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1985.
[1427] Jacqueline Porret-Forrel, *Aloyse ou la peinture magique d'une schizophrène*, Lausanne, Henri Jaunin, 1953.
[1428] *L'Art Brut 7. Aloïse*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966.
[1429] Jean Dubuffet, Jean Oury, « Benjamin Arneval », *L'Art Brut 1*, *op. cit.*, p. 113-129.
[1430] Jean Oury, « Présence d'Aimable Jayet », *L'Art Brut 3. Augustin Lesage, Salingardes, Le Cabinet du Professeur Ladame, et autres*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965, p. 123-126.
[1431] Jean Dubuffet, Lettre à Jean Oury, 28 janvier 1962. Cité dans Peiry, 2001, p. 153.

collectionneur s'efface alors derrière ses propres contributions aux fascicules, rédigeant la plupart des textes des premiers numéros sans les signer. Tout est fait pour accorder aux artistes une place centrale, pour reconnecter leur existence, en quelque sorte, avec les lecteurs, au profit d'un enchaînement d'histoires individuelles dont les narrateurs sont désignés « non pas pour leur professionnalisme – aucun n'est historien de l'art ni critique – mais pour les relations qui les lient aux créateurs[1432]. » Puisqu'il s'agit encore « de restituer un portrait des plus fidèles et des plus animés[1433] » de ceux-là, les titres des monographies successives, bien loin de verser dans le pathos, adoptent un ton plus léger. « Gustav le Démoniste », « Le Mineur Lesage » ou « Filaquier le Simplet », par le biais de sobriquets affectueux, entendent cultiver une certaine familiarité avec celles et ceux qu'ils désignent.

« Quelques cas d'art inventif »

Parmi les biographies publiées, celle de « Jayet le Boucher » introduit le travail de l'ancien pensionnaire de Saint-Alban, après celles de Clément Fraisse et de Benjamin Arneval. Ces deux-là apparaissent de manière très précoce dans l'entreprise éditoriale de l'Art Brut, dès le premier numéro. La place qui leur est donnée est à l'image de l'importance qu'ils ont au sein des collections, et la nature spectaculaire du lambris de Fraisse n'y est sans doute pas pour rien. Il bénéficie d'un long texte d'une quarantaine de pages, accompagnée de quarante-cinq figures, certaines en couleur[1434] [Doc. 147]. Le lambris y est minutieusement étudié, panneau par panneau. Des croquis complètent l'ensemble, ainsi qu'un rapport sur l'auteur, « aimablement rédigé à notre usage par le Dr Roger Gentis[1435] », retraçant l'arrivée du patient, le déroulement de son séjour et les raisons qui le motivent à sculpter les parois de sa cellule. L'analyse que Dubuffet réalise des cent quatre-vingts panneaux établit les grandes lignes, les caractéristiques plastiques, géométriques de l'œuvre, affirmant par exemple que les traits communs des figures laissent apparaître une importante symétrie, qui confine à une certaine stéréotypie. D'ailleurs, on lit bientôt combien le travail de Fraisse est représentatif de beaucoup d'autres productions d'art brut, du moins aux yeux de Dubuffet à qui « il semble opportun de traiter aussi à présent de la facture sommaire et elliptique qui est flagrante dans le travail de Clément et se rencontre elle aussi un peu partout dans les ouvrages relevant de l'art brut, de sorte [qu'il] pren[d] l'occasion d'en parler ici une fois pour toutes[1436]. »

[1432] *Ibid.*, p. 152.
[1433] *Ibid.*, p. 152.
[1434] Jean Dubuffet, « Le Lambris de Clément », *L'Art Brut 1*, *op. cit.*, p. 76-112.
[1435] *Ibid.*, p. 79.
[1436] *Ibid.*, p. 95.

Plus loin, Benjamin Arneval fait l'objet d'un article de Jean Oury[1437], plus étonnant à la lumière de la lecture préalable de l'avant-propos de Dubuffet. La parution de ce premier fascicule est l'occasion pour lui de justifier le contenu de cette collection, notamment à propos du grand nombre d'artistes issus du milieu psychiatrique. Il écrit :

> « Au nombre des ouvrages qui sont présentés dans ce premier recueil et qui le seront dans les suivants s'en trouvent certains dont les auteurs présentent une singularité qui ne manquera pas d'interloquer les tenants du rationalisme : celle d'être pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques. […] Nous […] ne prendrons égard qu'au mérite créatif des œuvres considérées sans nous soucier du tout d'épineux problèmes que nous laissons aux médecins[1438]. »

Il s'agit donc de ne pas s'en tenir au parcours médical des patients réunis par un même intérêt pour le pratique artistique. Loin de là, pour capter l'attention du public un peu plus large auquel les *Fascicules* s'engagent finalement à s'adresser, il convient d'adopter une position alternative, focalisée sur la dimension plastique des œuvres présentées en faisant abstraction le plus possible d'observations médicales et des risques de l'interprétation qu'elles pourraient engendrer. Pourtant, et c'est la raison pour laquelle le rappel de l'avant-propos est important, le texte consacré à Arneval se constitue de notes du docteur Oury, invoquant des concepts abrupts pour le lecteur ordinaire. Le vocabulaire pointu, l'évocation des concepts de « Wahnerlebnis et délire », de « Troubles affectifs et moteurs » et d'« Examen somatique » compliquent l'exercice, que le psychiatre conclut d'un aride commentaire : « ARNEVAL appartient au type leptosomatique robuste[1439] ».

À la suite de cette première incursion saint-albanaise dans les fascicules, « Jayet le Boucher » emboîte donc le pas dans un troisième opus. Lui aussi a été sélectionné parmi la « soixantaine des cas les plus remarquables[1440] », et sous la plume d'un Oury au ton assez paternaliste, du moins chaleureux, presque nostalgique, nous sont présentés « les seuls documents que nous possédions » sur l'ancien pensionnaire lozérien[1441]. Le psychiatre, à l'époque en poste à la clinique de La Borde, tente de raviver « un souvenir [qui] même se vide

[1437] Oury, « Benjamin Arneval », *Ibid.*, p. 113-129.
[1438] Jean Dubuffet, « Avant-propos », *Ibid.*, p. 3.
[1439] *Ibid.*, p. 117.
[1440] Jean Dubuffet, « Publications de la Compagnie de l'Art Brut dirigées par Jean Dubuffet », feuillet inséré dans *L'Art Brut 3, op. cit*.
[1441] Claude Edelmann, « Les cahiers d'Aimable Jayet », *Ibid.*, p. 127.

et s'éparpille », en rendant hommage à la qualité du témoignage de premier ordre que Jayet livre lui-même sur son état. « Il me faisait le ''rapport'' du jour et de la nuit précédents. [...] C'était mieux, infiniment plus fouillé, plus phénoménologique que tout rapport d'infirmier ou de ''Chef de quartier[1442]'' », écrit-il. La brève biographie à laquelle Oury se livre est suivie d'une seconde partie signée par Claude Edelmann, collaboratrice régulière des *Fascicules* qui décrit dans « Les cahiers d'Aimable Jayet », les principales caractéristiques de cet adepte de « la liaison par le genre des mots[1443] ». Le dossier est conséquent, il trahit la tentative de retourner à la source de l'inspiration du créateur, au fil « des noms, des adresses, des allusions [qui] redessinent sans cesse le profil de son existence passée[1444] ». Les reproductions sont nombreuses – vingt-et-une – et accompagnées de cinq extraits de ses cahiers manuscrits. Le traitement réservé à Jayet illustre l'importance de son cas, au regard du dossier sur Pascal-Désir Maisonneuve qui ne compte que neuf pages[1445], et d'un autre, plus équivalent, sur « Le mineur Lesage[1446] » que Dubuffet rédige lui-même en quarante pages. Ces enquêtes approfondies révèlent l'ambition du projet, à savoir la constitution d'une documentation encore inédite.

Deux autres numéros des *Fascicules* présentent des créations issues de Saint-Alban. Celles de Marguerite Sirvins, d'abord, sont évoquées dans le sixième numéro compilant des informations d'abord communiquées par Roger Gentis[1447]. Les quelques paroles qui sont rapportées ont surtout trait aux broderies de Sirvins, puisque ses dessins intéressent moins Dubuffet, qui se justifie en expliquant que « Les petits tableaux aux crayons de couleur qui sont ci-dessus qualifiés de dessins ont de petits formats (feuilles de cahiers) et, traités de façon un peu trop sagement académique, présentent beaucoup moins d'intérêt que ceux obtenus par le moyen de broderies[1448]. » Néanmoins Gentis n'a jamais connu Sirvins, il a rejoint l'hôpital après son décès, et Dubuffet ajoute donc à son récit celui de Roger Millon « qui a, lui, bien connu la brodeuse et porté vif intérêt à ses ouvrages, et il a fort aimablement rédigé pour nous à leurs propos les commentaires ci-après[1449] ». Le registre, toutefois, diffère assez manifestement puisque Sirvins est dénommée « la malade », et son cas exploré sous l'angle de

[1442] Oury, « Présence d'Aimable Jayet », *Ibid.,* p. 123.
[1443] Edelmann, « Les cahiers d'Aimable Jayet », *Ibid.*, p. 128.
[1444] *Ibid*., p. 134.
[1445] Claude Edelmann, « Les Coquilles de Maisonneuve », *L'Art Brut 3*, *op. cit.,* p. 154-163.
[1446] Jean Dubuffet, « Le mineur Lesage », *Ibid.,* p. 5-45
[1447] Jean Dubuffet, « Robe nuptiale et tableaux brodés de Marguerite », *L'Art Brut 6. Carlo, La Double vie de Laure, Simone Marye, Anaïs, Robe nuptiale et tableaux brodés de Marguerite*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, n° 6, 1966, p. 133-146.
[1448] *Ibid*., p. 134.
[1449] *Ibid*., p. 139.

l'évolution de sa maladie, d'une « psychose schizophrénique vers une ''paranoïsation'' simple ».

Même constat du côté d'Auguste Forestier. Il faut attendre le huitième opus pour que les *Fascicules* s'intéressent à « La fabrique d'Auguste[1450] », et plus spécifiquement aux sculptures exécutées entre 1935 et 1949. On peut s'étonner que Dubuffet n'ait pas fait appel à Oury, qui rédige en 1956 un article monographique sur le créateur pour la revue *Bizarre*, et auquel il écrit deux ans plus tôt, qu'il « serait bien que la Notice sur Forestier ne soit pas trop scientifique, trop médicale, ne fasse pas abus de terminologie médicale[1451] ». Or, la notice portée au fascicule n° 8 n'est pas de Oury, elle est rédigée par le couple Metge, l'une infirmière et l'autre surveillant-chef de l'hôpital « et qui furent longtemps en contact quotidien avec notre artiste[1452] ». On y glane des informations précieuses, comme l'habitude du patient de disposer ses réalisations sur un muret pour mieux les proposer à la vente des curieux, ou l'emplacement supposé de son atelier.

Repris dans la plupart des monographies du natif de Langogne, ces souvenirs se confrontent aujourd'hui à des observations que nous avons pu faire directement sur place, au château de Saint-Alban. Les Metge affirment ainsi que Forestier a son atelier dans un couloir contigu aux magasins et aux cuisines, conduisant vers le service « Château femmes » qui correspond à la cour arrière du château. D'après d'anciens plans des lieux, plusieurs passages permettent d'y accéder mais pour les enfants Tosquelles, celui dont il est question traverserait une grande pièce aujourd'hui vide, après avoir accueilli le « Se.Te.Spe. ». Dans son article de 1956, Oury confirme que « son atelier est un couloir qui relie l'arrière-cuisine à une cour intérieure[1453] », et le local actuel et la largeur des portes qui le coupent de part et d'autre laissent difficilement envisager l'installation d'un établi, même modeste, dans un passage si étroit. Pourtant, une courte scène d'un énième film réalisé dans l'hôpital, cette fois par les ateliers « photo-ciné » et « sonorisation », semble appuyer l'hypothèse. Dans *Journée d'école à l'hôpital psychiatrique*[1454], quelques images probablement tournées dans les années 1960 d'une des salles de classe dévoilent le même espace dans lequel Forestier aurait été installé, et l'on aperçoit bel et bien un mur, qui pourrait matérialiser l'endroit isolé dans lequel son atelier

[1450] Jean Dubuffet, « La fabrique d'Auguste », *L'Art Brut 8*. *Messages et clichés de Jeanne Tripier la Planétaire, La fabrique d'Auguste, Gustav le Démoniste, François, Olive, Pièces d'arbre historiées de Bogosav Živković*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966, p. 73-87.
[1451] Jean Dubuffet, Lettre à Jean Oury, 28 janvier 1962. Cité dans Peiry, 2001, p. 154.
[1452] Jean Dubuffet, « La fabrique d'Auguste », *L'Art Brut 8, op. cit.*, p. 75.
[1453] Jean Oury, « Auguste For. », *Bizarre*, n° 6, novembre 1956, p. 48.
[1454] Les ateliers Photo-ciné et Sonorisation du Comité Hospitalier de ST-Alban, *Journée d'école à l'hôpital psychiatrique*, s.d., 29 minutes.

prenait place. Du reste, les lieux ayant été modifiés à de nombreuses reprises, notamment lors du déménagement des cuisines mentionné dans le *Rapport* des activités de l'hôpital de 1958[1455], il ne reste plus de traces de l'espace en question.

Reconnaissance et légitimation

Des photographies aideraient en l'occurrence à identifier de manière beaucoup plus simple l'emplacement exact de cet atelier, seulement aucun photographe – amateur ou professionnel – ne semble s'être aventuré auprès du patient désormais célèbre. Même par bribes, les anecdotes relatées dans les *Fascicules* esquissent donc le portrait de ces auteurs par le biais de leurs habitudes, de leurs traits de caractère quand, la plupart du temps, on ne dispose pas de leur portrait. Forestier apparaît sur de rares photographies de groupe, Sirvins nulle part, et c'est grâce à Gérard Vulliamy qui les représente lors de son séjour en Gévaudan après la guerre, qu'on peut se faire une idée assez précise des traits des deux malades. Dubuffet a-t-il d'ailleurs jamais su à quoi ressemblait Forestier ? Sèchement reçu par le directeur des lieux en 1945, il ne peut qu'apprendre son décès lorsqu'il reprend contact avec Oury en 1963, et il ne fait jamais mention de son portrait par Vulliamy. Les visages des uns et des autres se perdent dans la foule des fêtes votives ou dans les cours de l'hôpital, et tout l'enjeu du travail éditorial de l'Art Brut est donc de redonner à ces auteurs leur identité, en dépassant les seules observations médicales pour célébrer davantage leur inventivité, et ce qu'elle doit à leurs caractères respectifs. Grâce à leurs œuvres, Fraisse, Arneval, Jayet, Sirvins et Forestier renouent avec une humanité, élevés à une certaine reconnaissance sociale dont ils se réjouissent même parfois[1456].

Si l'on regarde aujourd'hui ces auteurs comme des créateurs exceptionnels, ils ne sont que des patients parmi les autres à l'époque de leur internement. La raison pour laquelle les images d'eux manquent tient sans doute à ce qu'ils ne sont pas considérés de manière particulière par les médecins, les soignants et les employés de l'hôpital, en dehors de certains liens affectifs et de la familiarité qui s'installe souvent au cours d'une vie presqu'entière passée derrière les murs de l'asile. Tosquelles lui-même affirme ne pas savoir que dire de plus à Dubuffet qui l'interroge sur Forestier après sa mort, que « tel jour, il m'a offert une cigarette et

[1455] Hôpital psychiatrique de Saint-Alban, 1959, p. 26.

[1456] Dans *Trait d'union*, il est fait mention d'une exposition organisée par les malades de Saint-Alban le 1er mai 1951, dans le village. Un certain S. Bourgade « se félicite de l'influence favorable de cette exposition sur l'opinion publique ; reconnaissances propices au désaliénisme » : Mireille Gauzy, « À propos des liens et échanges : De Saint-Alban au foyer de l'art brut », dans Collectif, *L'Invention du lieu. Résistances et création en Gévaudan*, Villeneuve-d'Ascq/Saint-Alban-sur-Limagnole, LaM/Château de Saint-Alban, 2014, p. 48.

qu'un jour nous avons parlé de la pluie et du beau temps, que j'étais plus ou moins près de lui lorsqu'il étouffait luttant contre la mort. Cela ne peut rien vous apporter. » Et Valérie Rousseau, qui rapporte ces propos[1457], d'interroger la manière dont on parle au nom de ces auteurs, « l'approche interprétative et la médiation de œuvres créées » par eux. L'initiateur des *Fascicules*, fidèle à la variabilité de ses définitions, semble lui-même pris au piège de la valeur scientifique des textes qu'il commande, qui l'enthousiasment et paraissent flatter son ego alors même qu'il demande le contraire aux premiers auteurs.

Outre l'injonction à Oury de rédiger un texte qui ne soit pas trop scientifique, il vise selon ses propres mots « un texte strictement documentaire, biographique, objectif, une espèce de rapport clinique sans littérature ni considération esthétique[1458]. » Pourtant, lorsque son Hubert Damisch (1928-2017), philosophe, lui adresse un courrier deux ans plus tard pour le remercier de l'envoi du premier fascicule, celui-ci écrit n'avoir « pas encore eu le loisir d'étudier ce recueil dont les allures hautement scientifiques ne sont pas sans m'impressionner[1459] ». Dubuffet, oubliant sa volonté de « laisser aux médecins les épineux problèmes » qui les concernent pour leur préférer le « mérite créatif » de ces artistes, répond, charmé : « J'ai du bon temps, je me fais du bon sang, quand vous faites mention des ''allures hautement scientifiques'' du fascicule de *L'Art Brut*. Ah oui ! Hautement scientifiquement, voilà ce que j'aime, voilà ce que j'ai voulu[1460]. »

Dans le même échange, on apprend que « Le Lambris de Clément » a été reproduit dans *Le Mercure de France*[1461], revue littéraire de renom. Outre la nouvelle preuve de l'intérêt des éditions Gallimard pour l'Art Brut, auxquelles appartient la revue, cette parution illustre combien Dubuffet a œuvré pour sortir certains des pensionnaires de Saint-Alban de leur isolement, pour les arracher au plateau du Gévaudan, « évité par les voyageurs, immense, dramatiquement sauvage et dépeuplé[1462] ». Ses publications successives sont d'un apport considérable au rayonnement de la production lozérienne et, par-là, de toute l'aventure qui s'est déroulée au cœur du château des Morangiès. Dès les premières pages de ses fascicules, il a su leur réserver une place de choix puis répartir sur la longueur les quelques exemples remarquables de ces créateurs hors pair, jusqu'au huitième opus célébrant Auguste Forestier,

[1457] François Tosquelles, Lettre à Jean Dubuffet, le 22 novembre 1965. Cité dans Rousseau, « L'existence esthétique d'Auguste Forestier », dans Guerra, Masó, 2021, note 28, p. 185.
[1458] Jean Dubuffet, Lettre à Charles Gimpel, le 14 décembre 1962. Cité dans Peiry, 2001, p. 153.
[1459] Hubert Damisch, Lettre à Jean Dubuffet, le 20 juillet 1964. Cité dans Sophie Berredi (dir.), *Hubert Damisch, Jean Dubuffet. Entrée en matière*, Zürich/Paris, JRP|Ringier/La maison rouge, 2016, p. 134-136.
[1460] Jean Dubuffet, Lettre à Hubert Damisch, le 26 juillet 1964. Cité dans *Ibid.*, p. 134-136.
[1461] Jean Dubuffet, « Le lambris de Clément », *Le Mercure de France*, n° 1207, mai 1964, p. 18-36.
[1462] Jean Dubuffet, « La fabrique d'Auguste », *L'Art Brut 8, op. cit.*, p. 73.

sans doute le plus admiré par le peintre. Aussi n'est-ce pas tant la proximité des médiums qui semble justifier l'ordre de parution des biographies, puisque Jayet précède les pages consacrées aux « Coquilles de Maisonneuve[1463] » et Sirvins est à bonne distance des « Broderies d'Élisa[1464] », qu'une logique propre à Dubuffet, peut-être justifiée par le cours de ses recherches. Le texte de Forestier paraît ainsi en 1966, quelques mois après qu'il ait reçu de Tosquelles sa réponse évasive sur le sculpteur et sa confirmation que quatre de ses œuvres lui seraient prochainement envoyées. Quant à Clément Fraisse, sa monographie paraît dans le premier numéro, un an à peine après que Dubuffet ait appris l'existence du lambris et il est probable que, la considérant comme une pièce exceptionnelle, il ait tenu à marquer les esprits dès le début de son projet éditorial, ainsi qu'à faire preuve de bonne foi auprès du créateur lui-même. Fraisse ayant quitté l'hôpital en mai 1945, il est en contact personnel avec le prospecteur, et négocie directement avec lui le prix de vente des panneaux. Accompagnant le mandat qu'il destine à l'artiste, Dubuffet y joint d'ailleurs un exemplaire du *Fascicule* comprenant son texte[1465].

Selon Baptiste Brun, les *Fascicules* fonctionneraient « à la fois comme révélateur et étalon méthodologique » de l'Art Brut. L'exercice biographique envisagé dès la conception de l'*Almanach de l'Art Brut* serait l'origine du « grand œuvre critique de Jean Dubuffet[1466] », destiné à un autre succès dans les pages ultérieures des publications initiées en 1964. Celles-ci sont désormais des références incontournables de la littérature spécialisée, au point qu'Annette Messager, évoquant ses souvenirs de la visite de l'exposition de 1967 avec Lucienne Peiry, admet avoir dérobé la série des fascicules de l'époque, dont les reproductions constituent alors « un répertoire d'images déterminant pour l'œuvre dans laquelle elle s'engage dès 1970[1467] ». Répertoire d'images, la collection est aussi un répertoire des créateurs et des auteurs qui, les uns et les autres, confondent d'un même geste la poésie de l'écriture et celle de la pratique artistique. Ces travaux éditoriaux sont ainsi à rapprocher de l'importance capitale dans l'art brut de l'écriture, ou de bribes textuelles intégrées aux formes plastiques – ainsi des cahiers d'Aimable Jayet ou des écrits bruts nombreux dans les collections des archives cantonales

[1463] Claude Edelmann, « Les Coquilles de Maisonneuve », *L'Art Brut 3*, *op. cit.*, p. 154-163
[1464] Jean Dubuffet, « Broderies d'Élisa », *L'Art Brut 5. Gaston le Zoologue, Broderies d'Élisa, le Philatéliste, Joseph Crépin, et autres*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965, p. 20-43
[1465] Sarah Lombardi, « De l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban à la Compagnie de l'Art Brut », Guerra, Masó, 2021, p. 193.
[1466] Baptiste Brun, « Prêter l'œil et l'oreille. Les *vite* de l'art brut, ou la parole confisquée », *Perspective*, 2022, « Raconter », p. 264.
[1467] Peiry, 2016.

vaudoises, notamment. Michel Thévoz cite à ce propos Paul Klee expliquant que « l'acte d'écrire et l'acte de représenter sont à la base une seule et même chose[1468] » et, dans le même ouvrage, relève d'ailleurs la ressemblance entre les compartiments réalisés par Clément Fraisse, sur les cent quatre-vingt-neufs panneaux de son lambris, et les damiers que l'on doit à Klee[1469].

L'écrit est l'un des médiums de la patrimonialisation de l'art brut, et l'intégration d'un artiste et de son œuvre à l'un des *Fascicules* éponymes revient à son accession au rang de figure tutélaire de la Collection[1470]. Si Jane Kallir regrette en 2017[1471] que ces livrets s'attardent sur la personnalité des auteurs et leur biographie au détriment d'une analyse du point de vue de l'histoire de l'art, on doit objecter que les souvenirs qui parviennent çà et là des voix collectées par Dubuffet recomposent, certes péniblement, une histoire des lieux au sein desquels cette pratique artistique s'est manifestée. Sans verser complètement dans l'interprétation et la symptomatologie, les éléments réunis dans les pages des fascicules aident à la compréhension des conditions dans laquelle s'exprime la création au cœur d'un hôpital. À Saint-Alban, ces récits sont indispensables pour nuancer la mythologie qui enveloppe l'établissement et les événements certes fondateurs, mais aussi fortement biaisés par la mémoire collective, qui président à la curiosité de Dubuffet et de ses contemporains.

C'est qu'une telle histoire en appelle à une forte subjectivité, qui n'a d'égale que celle de ces patients dont la création s'est enracinée à la lisière de l'art conventionnel. Leur contemplation confronte chacun à une expérience esthétique et sensible unique, à l'intensité d'un vécu inédit. Aussi la parole des plus familiers de ces créateurs est-elle précieuse, ancrant leurs gestes dans un environnement particulier et une réalité propre à chacun d'eux. Plus encore, peut-être, la parole des auteurs eux-mêmes est le médium le plus direct de cette rencontre, rares étant celles et ceux qui finissent par échapper à l'aliénation, et réussissent à rendre compte de ce qu'ils ont traversé : leur récit doit être écouté avec la plus grande attention.

[1468] Paul Klee, *Écrits sur l'art*, t. 1, Paris, Dessain et Tolra, 1973, cité dans Thévoz, 2016, p. 131.
[1469] *Ibid*., p. 59.
[1470] Brigitte Gilardet, « À propos de l'art brut et de sa patrimonialisation, en France » [En ligne], *HAL*, 2020, p. 7.
[1471] Kallir, « At a Crossroads. The Audrey B. Heckler Collection in Historical Context », dans Rousseau, 2017, p. 14.

1968-1972. L'HOPITAL EN QUESTIONS, OUVERTURES THEORIQUES

1. Le psychiatre, psychogéographe ?

Alors que l'âge d'or de la psychiatrie saint-albanaise touche à sa fin, elle est précipitée par les mouvements sociaux animant la France de 1968. La menace plane depuis quelques années déjà, amplifiée par des positions plus radicales encore que celles des psychiatres humanistes. L'émergence de courants antipsychiatriques de part et d'autre du pays, en Angleterre puis en Italie, resserre l'étau autour de la psychothérapie institutionnelle. À cette critique globale de l'institution psychiatrique répondent des tentatives de la réanimer, comme l'éclatement de l'hôpital en secteurs géographiques. Les médecins, parmi lesquels les pionniers formés en Lozère, déploient de nouveaux outils de communication, dont l'esthétique aspire à rendre plus accessible leurs discours. Ces évolutions successives, parfois simultanées, recomposent une cartographie de l'institution au cœur de la société, des grands mouvements qui l'animent, des flux et des courants de pensée qui rythment son existence.

« Psycho- ». Critique de la psychiatrie

Dans le sillage des expériences de Tosquelles en faveur de l'ambiance des lieux, de l'environnement de l'hôpital, du statut des médecins psychiatres et des rapports d'autorité, du patient et de sa rencontre avec l'altérité, avec l'extérieur, les années 1960 voient aussi l'éclosion d'une réflexion plus poussée sur la place même que l'institution psychiatrique occupe. Au-delà de l'unique souhait de la « guérison » de l'hôpital, la psychothérapie institutionnelle sème aussi les graines d'autres courants de pensée interrogeant jusqu'à la pertinence même de son modèle, comme l'antipsychiatrie, qui tire son nom d'un ouvrage publié en 1967 par le psychiatre britannique David Cooper (1931-1986), *Psychiatry and Anti-Psychiatry*[1472]. Cinq ans auparavant, Cooper fondait à Londres le Pavillon 21, un service qu'il dirige jusqu'en 1966 et qui constitue alors « la première expérience concrète d'antipsychiatrie[1473] ». La plupart des patients sont des schizophrènes, âgés d'une vingtaine d'années, et qui n'ont qu'une expérience modérée de l'hôpital, des séjours successifs pouvant provoquer une forme d'accoutumance au cadre rigoureux de la psychiatrie. Or, Cooper cherche à éviter cette habitude pour mener à bon terme ses recherches car lui-même est familier des institutions asilaires et de leur

[1472] David Cooper, *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, Londres, Tavistock Publications, 1967.
[1473] Federico Dotti, *La remise en question de la psychiatrie : du mouvement de l'antipsychiatrie aux groupes militants dans la Genève des années 1970*, mémoire de Master, Éducation spéciale, Université de Genève, 2015, p. 28.

fonctionnement, et c'est de leur enseignement qu'il tire justement la conviction qu'un autre modèle est nécessaire.

Son point de vue prend le contrepied de la leçon saint-albanaise, puisqu'il affirme que le système familial est au cœur de l'apparition de la maladie et sa lecture, là où Clos du Nid, fondé en Lozère dès les années 1950 par François Tosquelles et l'abbé Oziol, développait le maternage thérapeutique comme solution aux troubles psychotiques sévères de l'Enfant. La famille, en tant qu'institution, offre pour Tosquelles une structure stable, une base saine sur laquelle appuyer la psychothérapie. Pour autant, Cooper renvoie également à la responsabilité de la société, et plus précisément à la place que le capitalisme et la religion occuperaient dans l'émergence des troubles psychiques. Aussi les établissements qui fonctionneraient, comme en Gévaudan, sous la houlette de congrégations religieuses ne pourraient par exemple qu'être partiellement efficaces. Le modèle des communautés qu'il tente d'abord d'établir au Pavillon 21 participe aussi des *sixties* et d'idéaux portés par des mouvements contestataires à l'image du courant hippie, et il résonne avec un mouvement de désinstitutionnalisation, plus large, non seulement pensé du point de vue de la psychiatrie mais également comme un sujet de société. Toute forme de hiérarchie est à abolir au profit d'une organisation plus horizontale, et l'établissement de soins doit dès lors devenir l'un des laboratoires de ce type d'expériences. Au même moment, Lucien Bonnafé parle plus volontiers de désaliénisme[1474], dont les ressorts restent du moins assez proches, promouvant un fonctionnement ouvert sur la cité et en réaction à l'aliénation – spécifiquement sociale – des patients enfermés à l'écart du monde.

Désinstitutionnaliser, désaliéner… Dépathologiser aussi ? Le mouvement d'ensemble qui porte ces prises de parole encourage une déconstruction des modèles, que Michel Foucault reconnaîtrait, selon Federico Dotti, dans « l'ensemble de la psychiatrie moderne[,] au fond traversé par l'antipsychiatrie, si on entend par là tout ce qui remet en question le rôle du psychiatre chargé autrefois de produire la vérité de la maladie dans l'espace hospitalier[1475] ». Il y a aussi débordement au-delà des frontières de la médecine, jusqu'aux franges de l'art telles que les imagine Jean Dubuffet en refusant de limiter la lecture de l'Art Brut à ses seules origines pathologiques. Certes, son « Appel aux médecins-psychiatres[1476] » [Doc. 148] n'entend pas, comme la « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous[1477] » publiée dans *La Révolution*

[1474] Voir Lucien Bonnafé, *Désaliéner ? : folie(s) et société(s)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992.
[1475] Dotti, 2015, p. 25.
[1476] Jean Dubuffet, « Appel aux médecins psychiatres », dans « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut », Paris, Compagnie de l'Art Brut, septembre 1948.
[1477] Antonin Artaud, Robert Desnos, Théodore Fraenkel, « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 29.

surréaliste en 1925, discréditer l'hôpital. Lui appelle plutôt les psychiatres éclairés, curieux des productions de leurs patients à l'aider dans l'identification de créateurs singuliers, quand la *Lettre* est une charge violente contre la figure du psychiatre omnipotent, attaquant « l'existence douteuse des maladies mentales » et comparant l'asile à « la caserne, à la prison, au bagne[1478] ». Toutefois Dubuffet s'oppose aussi à la stigmatisation de la maladie et, pour ses propres desseins, regrette l'évocation systématique du parcours médical des créateurs réunis dans sa collection. S'il « n'existe pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou[1479] », alors l'invocation permanente de la dimension psychiatrique des œuvres de l'Art Brut ne peut qu'être contre-productive. L'antipsychiatrie, terme suffisamment large pour permettre des approches multiples, se manifeste chez lui sous une autre forme, déconnectée des préoccupations médicales mais élevée contre l'imperméabilité des catégories artistiques, bien qu'il reconnaisse que sa quête d'un art *autre* passe logiquement par l'hôpital psychiatrique.

La multiplicité des discours complique ainsi la définition précise de l'antipsychiatrie, c'est du côté de la pratique qui l'accompagne qu'on obtient un meilleur aperçu de ce qu'est vraiment ce rejet de l'institution psychiatrique traditionnelle. Au Royaume-Uni, une expérience illustre à propos combien les préceptes du courant baptisé par Cooper, portés à leur paroxysme, mettent en branle le fonctionnement des établissements de soin. Ses revendications ouvrent sur un champ des possibles où la folie des pensionnaires se conjugue à celle de leurs soignants, sous le couvert d'un militantisme à toute épreuve en faveur d'une liberté plus totale encore. Cooper en est de nouveau à l'origine, mais accompagné cette fois par une autre figure de la psychiatrie d'Outre-Manche, Ronald D. Laing (1927-1989).

Tous deux inaugurent en 1965 un lieu aussi révolutionnaire qu'éphémère, motivé non plus par le projet d'une psychiatrie alternative, mais par celui d'une alternative à la psychiatrie, Kingsley Hall. À l'instar de son collègue, Laing a été formé dans une clinique assez traditionnelle, la Tavistock Clinic – « assez traditionnelle » car fondée en 1920 par le docteur Hugh Crichton-Miller (1877-1959) qui, en dehors d'un double intérêt marqué pour la médecine et l'art, a aussi été l'un des premiers à imaginer, pendant la Seconde Guerre mondiale, des communautés thérapeutiques à l'usage des névrosés de guerre. Quarante ans plus tard, Laing, alors jeune psychiatre, se forme de 1956 à 1964 dans l'institution en parallèle d'une éducation progressive à la littérature, à la philosophie, à l'influence de Karl Marx, de Maurice Merleau-

[1478] *Ibid*.
[1479] Dubuffet, 1949, p. 16.

Ponty ou de Jean-Paul Sartre[1480]. Ces compétences variées nourrissent sans doute la pensée de celui qui co-écrit à Kingsley Hall, le récit d'une psychiatrie qui se sépare d'elle-même, s'affranchit de tous ses codes et « rime avec contre-culture[1481] ». L'histoire du lieu contribue à la pérennité de sa mémoire, jalonnée d'anecdotes comme le séjour que Mahatma Gandhi y réalise en 1931. C'est cependant en 1965 qu'il devient le théâtre d'une expérience hors-normes, grâce au concours des deux sœurs Lester, propriétaires du bâtiment auquel elles souhaitent donner une utilité sociale.

Elles autorisent ainsi Cooper et Laing à s'y installer, ainsi que les autres membres de la Phidalephia Association sous l'égide de laquelle ils placent leurs recherches. Ils sont rejoints par le psychothérapeute américain Joseph Berke (1939-2021), le psychiatre Aaron Esterson (1923-1999) ou encore l'auteur américain Clancy Sigal (1926-2017), pour les plus célèbres. Le bâtiment est transformé en communauté alternative afin de traiter des cas de schizophrénie lourds sans aucun moyen de contention ni médicaments. Dans ce qui reste encore l'une des plus radicales expériences psychiatriques, les pensionnaires et leur folie disposent de tout l'espace dont ils ont besoin pour s'y abandonner et donner libre cours au chaos qui les anime de l'intérieur. L'influence du chamanisme et du mysticisme est essentielle dans la démarche de Laing, qui regrette que la psychiatrie occidentale tienne trop peu compte de ces courants de pensées, sans leur reconnaître une dimension thérapeutique qu'il estime évidente[1482]. L'état de transe, par exemple, permettrait selon lui une forme de dissociation qui, à terme, achève de séparer l'individu de sa pathologie, de l'embrasser complètement avant de pouvoir s'en défaire durablement.

« Comment ne pas penser ici à ce que, de l'autre côté de la Manche, les cliniciens de la psychothérapie institutionnelle (Tosquelles, Oury, Guattari) esquissaient déjà puis théoriseraient ensuite[1483] » ? Kingsley Hall encourage l'errance des patients, leur déambulation, comme une forme d'appropriation des lieux. L'absence de restriction physique – et de manière plus globale de toute règle, ou presque – participe d'une reconquête de leur espace par les pensionnaires, à l'instar de la première et la plus célèbre d'entre eux, Mary Barnes. Infirmière de formation, elle subit à l'âge de vingt ans sa première rupture psychotique puis une longue série d'autres crises, de séjours en unité fermée, et de séances d'électrochocs. Désireuse d'en

[1480] Celui-ci préface d'ailleurs en 1960 l'ouvrage commun de Laing et Copper, *Raison et violence : dix ans de la philosophie de Sartre (1950-1960)*, Paris, Payot, 1972 (1960).
[1481] Camille Veit, « ''Door's open'' : Joseph Berke [1939-2021] *À propos de …* ''Mary Barnes. Un voyage à travers la folie'', de Mary Barnes et Joseph Berke », *L'Évolution psychiatrique*, n° 86, 2021, p. 854.
[1482] Francis Huxley, « Liberating Shaman of Kingsley Hall », *The Guardian*, 25 août 1989.
[1483] Veit, 2021, p. 855.

apprendre davantage sur son cas, elle découvre au détour d'une lecture *The Divided Self*[1484], de Ronald Laing. Séduite par la pensée du psychiatre, elle se rapproche de lui pour solliciter son aide, puis entre à Kingsley Hall et y reste cinq années. Elle séjourne dans l'immense demeure dont elle parcourt les moindres recoins, et « s'arrang[e] pour occuper deux des chambres de l'Appartement, une des cellules, trois des quatre chambres du premier, la Salle de méditation, la chapelle et même la cave […]. Les autres pièces étaient envahies par ses peintures[1485] ». Car Barnes écrit d'abord beaucoup. Des poèmes qui vibrent de l'expérience de l'enfermement et d'une liberté – physique et psychique – retrouvée :

> Door - to door,
> And not sure whether to go,
> Leaning back toward heaven,
> The inevitable push -
> I fought free -
> Alright don't speed
> The rush of death -
> Is but of Breath.
> Wait, take it easy
> No need to fight -
> The flight to light[1486].

Elle peint également, en refusant dans un premier temps les matériaux habituels pour n'employer que ses propres excréments.

Son entrée à Kingsley Hall coïncide avec l'arrivée Joseph Berke des États-Unis, où il a lui aussi été conquis par *The Divided Self* dont il cherche à rencontrer l'auteur. Fraîchement arrivé à Londres, il est intégré à l'équipe de Kingsley Hall et se voit confier la responsabilité de cette patiente qui, un jour, « chercha à éprouver [s]on amour pour elle par un test ultime. Elle

---

[1484] Ronald Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Chicago, University of Chicago/Quadrangle, 1960.
[1485] Joseph Berke, dans Mary Barnes, Joseph Berke, *Mary Barnes. Un voyage à travers la folie*, Paris, Le Seuil, 2002 (1973), p. 271.
[1486] « Porte à porte / Et incertaine de partir, / Me penchant vers le ciel, / La poussée inévitable - / Je me suis libérée - / D'accord, ne te précipite pas / La précipitation de la mort - / N'est que de la respiration. / Attends, prends ton temps / Pas besoin de lutter - / Le vol vers la lumière. » : Mary Barnes, « Voyage of My Soul », dans Mary Barnes, Ann Scott, *Something sacred, conversations wiritings paintings,* London, Free Association Books, 1989, p. 115. Cité dans Camille Veit, « Ce que Mary Barnes nous enseigne de la pair-aidance », *L'Information psychiatrique*, vol. 94, n° 7, 2018, p. 558.

se couvrit de merde et attendit [s]a réaction[1487] ». Passé le choc et des premiers échanges difficiles, Berke et Barnes tissent rapidement une relation de confiance mutuelle, pétrie d'« éclats transférentiels » au point que les rôles se renversent parfois. « C'est Mary qui me donne des leçons ! » assure-t-il. Malheureusement ces transferts ne sont pas suffisamment pris en compte par les équipes de Kingsley Hall, ni leurs bénéfices ni les risques qu'ils pourraient entraîner, et les conséquences de ces relations mal évaluées, au nom de l'anarchie cultivée des lieux, précipitent l'échec de l'institution qui n'arrive pas à tirer de résultats probants de ses expérimentations. Il y a tout de même du positif dans le partage des expériences et des émotions des uns et des autres, ainsi de l'exaltation de Barnes alors qu'elle réalise un « Christ triomphant » de sept mètres cinquante de haut dans le réfectoire, que Berke partage lui-même, emporté par la contemplation de l'œuvre[1488] [Doc. 149]. Leur voyage commun à travers la folie, dont ils rendent compte dans un ouvrage paru en 1971, célèbre l'aventure fugace de Kingsley Hall et l'audace de ses acteurs, poussant à son paroxysme la leçon d'une psychiatrie réhumanisée.

Les deux auteurs semblent en réalité traversés simultanément par la folie, chacun à leur manière. Celle de Barnes est pathologique, celle de Berke imprégnée de « cette quête individuelle et collective de libération portée par la génération contre-culturelle[1489] ». Leur interaction n'est pas sans rappeler la déconniatrie saint-albanaise, à la différence que, dans l'établissement londonien, les marges dans lesquelles évoluent les personnages principaux de cette histoire confondent une réflexion nouvelle sur la psychiatrie et un libertarisme accru. Les médecins eux-mêmes se montrent de plus en plus radicalisés dans leur démarche, en se réunissant par exemple en juillet 1967 à l'occasion d'un congrès organisé par Berke, « Dialectics of Liberation[1490] ». Écrivains, philosophes, sociologues, militants et psychiatres se retrouvent à Londres pour ce qui devait engager un tournant majeur dans le développement de l'antipsychiatrie et précipite, en réalité, la prise de distance progressive de ses deux figures britanniques tutélaires, Laing et Cooper. Le premier radicalise son discours et s'apprête à abandonner la psychiatrie, « la jugeant trop ‘’bourgeoise[1491]’’ », tandis que le second se tourne davantage vers le bouddhisme et le LSD à des fins thérapeutiques. Kingsley Hall est marqué par les « idées radicales et les idéaux hippies [qui] éclosent et meurent dans les villes à travers

[1487] Veit, 2021, p. 854.
[1488] Barnes, Berke, 2002, p. 467.
[1489] Veit, 2021, p. 855.
[1490] « Congress on the Dialectics of Liberation », organisé par Joseph Berke, 15-30 juillet 1967, Roundhouse Theatre, Londres.
[1491] Veit, 2021, p. 856.

le globe[1492] » dans les années 1960, il est riche du souvenir des visiteurs nombreux – mystiques, universitaires ou même acteurs, comme le britannique Sean Connery –, ou de jeux, encouragés au nom des bienfaits de la régression au stade de l'enfance, mais aussi de quelques controverses. Par exemple, la distribution aux patients de LSD, alors légal au Royaume-Uni et que Laing considère comme une sorte de « laxatif spirituel[1493] », pose un certain nombre de questions éthiques. Avec du recul, et les quelques cas de défenestration attribués à leur consommation, on s'interroge sur les circonstances dans lesquelles ces expériences ont pu être menées mais, à l'époque, elles apparaissent avant tout comme le laboratoire d'une redéfinition de l'autorité, de la famille, ou encore de la maladie[1494], à préserver.

Un mot peut aussi être dit de Franco Basaglia, qui porte de l'autre côté de la France la voix d'une partie du corps médical désireuse d'en finir avec la structure même de l'asile. Après avoir travaillé dans une clinique de Padoue de 1953 à 1961, sa curiosité pour la philosophie, la phénoménologie et l'existentialisme le porte vers la transformation profonde de l'établissement dont il occupe la direction à partir de 1961, l'hôpital psychiatrique de Gorizia. Les lieux ont d'abord tout d'un hôpital ordinaire, de près de cinq cents lits, mais deux ans après sa prise de fonctions, l'ouverture de plusieurs pavillons à gestion communautaire marque un premier tournant. Cherchant une solution à la misère des pensionnaires, l'évidence d'une réorganisation de l'institution l'avait frappé dès son arrivée. Comme à Saint-Alban et dans les « succursales » de cette ancienne école de la liberté, il s'agit de comprendre à Gorizia qu'« aucune action thérapeutique ne peut être entreprise sans avoir d'abord offert à la personne la possibilité de sortir de sa condition de misérable ; en reconnaissant au patient le statut de personne (sujet) et non pas seulement de malade (objet de la psychiatrie)[1495]. »

Basaglia défend déjà ce qui deviendra le socle de sa « psychiatrie démocratique », du nom du mouvement qu'il initie depuis Bologne le 8 octobre 1973, Psichiatria Democratica[1496]. Elle se développe en parallèle d'une conscience aiguë de l'intérêt des activités à proposer aux

---

[1492] *Ibid.*

[1493] D'après Francis Gillet, un ancien patient de Kingsley Hall, cité dans Sean O'Hagan, « Kingsley Hall: RD Laing's experiment in anti-psychiatry » [En ligne], *The Guardian*, 2 septembre 2012.

[1494] Dominic Harris, cité dans *Ibid.*

[1495] Dotti, 2015, p. 32.

[1496] À cette occasion, un programme est établi par les membres du groupe réunis autour de Basaglia. Il prône entre autres la poursuite de la lutte contre l'exclusion, en analysant et en dénonçant ses origines dans les aspects structurels) et superstructuraux de la société, la poursuite de la lutte contre « l'asile de fous », comme lieu où l'exclusion trouve son expression paradigmatique la plus évidente et la plus violente et la dénonciation des dangers dans la reproduction de mécanismes institutionnels d'exclusion. Pour plus de détails, voir Gian Franco Minguzzi *et al.*, « Documento programmatico ed istituzionale di Psichiatria Democratica », Bologne, octobre 1973. Reproduit dans Barbara Bianchini, « Cos'è rimasto du Psichiatria Demicratica, oggi ? » [En ligne], *Psichiatria Democratica*, 2004.

patients, et à plus forte raison des activités artistiques, productrices d'abord, et dotées ensuite d'une valeur plastique, esthétique. Son désir d'une autre psychiatrie se conjugue de fait dans les rues de Trieste à la déambulation de « Marco Cavallo », immense cheval bleu en carton-pâte. Conçue par des usagers, des soignants et des artistes de la région, la sculpture est un hommage rendu au cheval de trait éponyme, véritable coqueluche de l'hôpital tout juste décédée. Elle est conduite au-dehors des grilles de l'établissement, pour que les patients puissent « se réapproprier symboliquement la ville », et sa sortie de l'hôpital, spectaculaire, a été immortalisée par plusieurs photographes en même temps que sa conception [Doc. 150].

Basaglia nie d'abord son appartenance à l'antipsychiatrie. « Je ne suis pas un antipsychiatre parce que c'est une attitude intellectuelle que je refuse. Je suis un psychiatre qui veut donner au patient une réponse alternative à celle qui lui a été jusqu'alors donnée[1497]. » Il partage en revanche avec ses homologues britanniques un point de vue sur la maladie mentale que Jean-Louis Feys, psychiatre belge, rapproche d'une pensée constructiviste. En reprécisant l'origine du constructivisme, apparu dans les années 1920 et nourri par les avant-gardes russes, le mouvement De Stijl ou le Bauhaus, il pointe la réflexion centrale qui l'anime, autour de la « volonté de ne plus représenter des objets réels mais uniquement des constructions émanant de [l']imaginaire, de [l']esprit[1498]. » Le docteur Feys évoque l'appropriation de cette pensée, dans les années 1960, par des psychiatres qui sont de plus en plus nombreux à refuser la nosographie traditionnelle, la classification systématique des troubles qui ne laisse aucune place à la subjectivité de l'individu malade. Vent debout contre le déterminisme de la folie, qui « déresponsabilise la personne et occulte [sa propre] dimension anthropologique[1499] », les antipsychiatres constructivistes suggèrent la redéfinition de ce qui fait maladie, convaincus que « C'est la conception de la maladie mentale qui détermine les possibilités de prendre en considération ou non les droits du patient, non l'endroit où s'opèrent les soins[1500]. »

Aussi, les années 1960 accompagnent un désir plus global d'en finir avec le modèle de la psychiatrie classique, et surtout de son lieu d'exercice. Sa remise en question déborde du cadre médical pour prendre la forme d'un projet de société auquel les mouvements sociaux qui éclosent à travers le monde d'alors ne sont pas tout à fait étrangers, imprégnés non pas tant de « l'amour de l'autre » que du respect de l'autre. Les préceptes dessinés en Lozère dès les années

[1497] Franco Basaglia, *Psychiatrie et démocratie*, Toulouse, ERES, 2007, p. 137. Cité dans Jean-Louis Feys, « Les fondements constructivistes de l'antipsychiatrie », *L'Information psychiatrique*, vol. 93, n° 6, 2017, p. 461.
[1498] Feys, 2017, p. 458.
[1499] *Ibid.*, p. 462.
[1500] *Ibid.*, p. 462.

1940 se précisent deux décennies plus tard dans ce souhait de l'abolition totale des structures asilaires – physiques comme sociales.

Parce qu'il est plus engagé encore, plus militant peut-être que celui de la psychothérapie institutionnelle, le courant de l'antipsychiatrie doit aussi se saisir de cet élan créateur transposé sous des formes visuelles au service d'une « antipsychiARTrie ». Au Venezuela, dès les années 1950, le souhait de renverser l'ordre établi des structures psychiatriques est passé au crible de la pratique artistique. Au sein du Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, déjà évoqué dans un précédent chapitre[1501], les ateliers d'art mis à disposition des patients n'ont pas exactement une fonction thérapeutique mais participent à une remise en question globale de l'institution et de sa hiérarchie, à l'occasion d'activités mêlant étroitement – et sur un même plan – la maladie, l'art et la littérature. Parce qu'ils « bouleversent la manière de traiter le malade et, parfois, brouillent la verticalité présente dans les hôpitaux psychiatriques », il est possible que « les cas latino-américains de l'atelier d'art du Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II et de [la revue] *Nanacinder* [aient anticipé] les propositions que l'antipsychiatrie générera à partir des années 1960 et 1970[1502] ».

Soixante ans plus tard, en 2019, les travaux de l'association ATHAMAS – Art et antipsychiatrie, illustrent bien que la question est plus que jamais actuelle. Ses membres se penchent sur la question avec le concours de l'Institut national d'Histoire de l'art et, de mars à juin, effectuent une résidence de recherches dont le résultat est ensuite présenté sous la forme de projections de vidéos et de films, d'ateliers et, surtout, de l'exposition « AntipsychiARTrie » »[1503] [Doc. 151]. Présentée dans la Galerie Colbert, l'exposition tirée de leurs recherches et « sans nier l'importance des productions de l'art brut et des pratiques de l'art-thérapie, […] se concentre sur la manière dont les artistes se sont appropriés les propositions théoriques et les pratiques révolutionnaires de ces nouvelles psychiatries[1504] ». Elle éclaire la proximité qui réunit les courants qui naissent au mitan du XX^{e} siècle, à l'image de « la psychothérapie institutionnelle qui émerge en France […] dans le sillage de Francesc Tosquelles[1505] ».

Aussi si la « révolution » semble être le maitre-mot des nouvelles formes de la psychiatrie d'alors, c'est qu'elle effectue un tour sur elle-même, réexaminant jusqu'aux

[1501] Chap. II, A. 2, § « Les Amériques », p. 216-226.
[1502] Ascanio Barrios, 2020, p. 117-118.
[1503] « AntipsychiARTrie. Des liens entre art et antipsychiatrie de 1960 à nos jours », 16 mai-29 juin 2019, Institut national d'Histoire de l'art, Paris.
[1504] « AntipsychiARTrie » [En ligne], *INHA*, 2019.
[1505] Nicolas Ballet, « AntipsychiARTrie. Des liens entre art et antipsychiatrie de 1960 à nos jours » [En ligne], *nicolasballet.com*, 2019.

fondements-même de son organisation et avec, l'institution qui n'est plus seulement à soigner mais à transformer en profondeur. Des établissements variés qui s'offrent comme terrains de jeu aux Cooper, Laing et Basaglia, toujours installés dans des lieux définis, identifiés, d'aucuns proposent encore de se passer définitivement. Alors que l'antipsychiatrie peine à démêler ce qui relève en elle du désaliénisme, de la désinstitutionnalisation et de la dépathologisation, n'est-ce pas parce qu'elle reste attachée à une géographie particulière ? C'est celle du château reconverti, de l'hôpital, de la clinique ou du simple service, au sein desquels l'attention semble davantage portée à transformer le monde, ce qui « peut produire une espèce de frein pour le traitement de nos malades actuels[1506] ».

« -géo- ». Le temps du secteur

L'éclatement de la structure hospitalière vient interroger le modèle psychiatrique tel qu'il est en place, tout au long de la décennie 1960. Au fond des Cévennes, l'histoire de Fernand Deligny (1913-1996), éducateur de formation, est à souligner. Lui ne se revendique pas de l'antipsychiatrie, il s'efforce de défendre des soins adaptés aux enfants difficiles ou autistes, sans passer par l'hôpital psychiatrique, tout en faisant partie de ces médecins rompus au fonctionnement traditionnel des asiles (il est passé par celui d'Armentières, de 1934 à 1943). En 1948, Deligny initie une première expérience alternative, La Grande Cordée, tournée vers la cure libre à l'adresse d'adolescents psychotiques. Néanmoins c'est dans les Cévennes où il s'installe en juillet 1967 qu'il donne à ses recherches leur plein essor, alors qu'il vient de travailler deux ans à La Borde, invité par Jean Oury et Félix Guattari. Il pose ses valises dans un village du Gard avec sa compagne et leur fils ainsi qu'un jeune homme de douze ans, Janmari. Jean-Marie J. de son vrai nom, est le premier enfant autiste accueilli par Deligny, mais d'autres suivront, nombreux, que lui envoient Maud Mannoni, Françoise Dolto et Émile Monnerot, autant d'acteurs qui, bientôt, prennent part à l'important réseau d'accueil pour les jeunes autistes qui se met en place.

La question du langage occupe une grande partie des recherches que Deligny et ses collègues mènent auprès de leurs jeunes patients, pour la plupart mutiques, et ils peuvent aussi compter avec l'aide des paysans et les travailleurs sociaux des environs. Cette « tentative » – Deligny en donne le nom aux expériences qui jalonnent sa vie professionnelle – est mue par la conviction que le langage peut être la clé de compréhension des troubles psychotiques de ces

[1506] Julian de Ajuriaguerra, alors directeur de l'hôpital de Bel-Air, à Genève, interrogé dans Pierre-Henri Zoller, Frank Pichard, *Psychiatrie. Science, parole et liberté*, Suisse, RTS, 1971, 62 minutes.

enfants. « Quand on se met du côté des délinquants, des fous, des lycéens, de la justice, l'école, l'asile, ont une drôle de gueule ; et bien, de la même façon, quand on se met du côté des mutiques, c'est le langage qui a une drôle de gueule[1507]. » L'éducateur propose alors une réflexion autour d'une autre forme de langage, plastique davantage que verbale, physique plus encore, imaginées sous le nom de « lignes d'erre ». Au cœur de l'une des plus expérimentales des institutions « éclatées » nées du rejet de la psychiatrie classique, les lignes d'erre sont imaginées en 1969, à partir du tracé des trajets effectués par les jeunes autistes sur leur territoire quotidien. Les éducateurs les transposent sur des plans, pour tenter de recomposer jour après jour le cheminement de chacun et identifier d'hypothétiques lieux-clés. À la surface du papier apparaissent des zones de croisement, où l'itinéraire de l'enfant s'approche de celui de l'adulte, des espaces communs qui devraient être partagés mais où les enfants semblent buter sur une frontière invisible [Doc. 152]. Le langage des corps se substitue alors à la parole, absente, dans un dialogue avec l'Autre auquel l'enfant semble réticent. À l'orée du territoire « qu'il délimite souvent lui-même […] par une ligne invisible à l'œil, inexistante, qu'il ne franchit pourtant jamais seul[1508] », le corps et ses mouvements prennent la place des mots.

On retrouve chez Jean Oury tout un travail sur ce sujet. Au micro de France Culture, en 1990[1509], il s'attarde sur la notion de passage, intéressante du point de vue du déplacement de l'individu en soi, comme à celui de ses interactions physiques avec son environnement. Auguste Forestier, par exemple, ne recherche pas l'isolement pour créer, comme le font Marguerite Sirvins ou Aimable Jayet. Lui s'installe dans un couloir à l'écart, certes, toutefois les religieuses y vont et viennent, entre la cuisine, les réserves et les services. Plus encore, Oury s'interroge sur la symbolique du seuil et de son franchissement. Réel ou figuré, le seuil est d'après lui l'expression d'un niveau élevé de civilisation, que les comportements que nous adoptons face à lui traduisent. La frontière symbolique que représente le seuil est pleine de sens dans les relations que nous entretenons avec autrui, nous ne pouvons vraiment le franchir qu'en fonction de celles-là, au risque de s'exposer soi-même. Dans l'œuvre vidéo *La Folle* (2000), l'artiste Myriam Mihindou (née en 1964) explore justement le franchissement d'une ligne d'apparence anodine, qui matérialise pourtant une zone de confort, une sécurité qu'on abandonne, alors que des rires moqueurs éclatent au moindre dépassement de cette trace [Doc. 153]. Et Oury de

[1507] Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 865. Cité dans Igor Krtolica, « La ''tentative'' des Cévennes. Deligny et la question de l'institution », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 1, n° 72, 2010, p. 74.
[1508] Sylvie Besson, dans Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2017, p. 996.
[1509] Cécile Hamsy, Jean Oury, « À Voix nue. Épisode 5/5 : Jean Oury : ''Chez Giacometti l'œuvre n'est jamais atteinte, il y a une mise en forme permanente, sans fin'' » dans « Les Nuits de France Culture » [Émission de radio], *France Culture*, 28 septembre 1990.

renvoyer une nouvelle fois à Jayet, qui accepte volontiers d'ouvrir la porte de sa cellule non sans systématiquement exécuter une sorte de danse rituelle avant de faire entrer la personne présente, effectuant plusieurs tours sur lui-même, comme pour conjurer quelque chose, avant d'accorder à son interlocuteur l'accès à la « surface de rencontre ».

Il est possible qu'il y ait des enjeux semblables du côté des jeunes autistes accueillis par Deligny, et il importe de prendre en compte non seulement la limite en question, mais aussi ce qui se situe avant, ce qui la précède. Dans ce « pré- », continue Oury, c'est l'élan retenu qui se matérialise, l'émergence d'un rythme qui est le seul et unique lieu de création véritable. Bien qu'on ne prenne que rarement en compte cet espace particulier, il joue un rôle essentiel, aussi bien chez les psychotiques que chez les sujets lambdas ou les artistes, par exemple Alberto Giacometti (1901-1966) dont *L'Homme qui marche* serait l'incarnation d'un « corps en apparition ». La notion d'intermonde à laquelle travaille l'artiste franco-italienne Tatiana Trouvé (née en 1968) depuis 2007 renvoie à un même espace intermédiaire, plongé dans l'incertitude inquiète d'un univers où se mêlent les matières naturelles que sont la roche ou le métal et des éléments empruntés au quotidien, glanés au fil de ses recherches.

Aussi ces tracés ne sont pas simplement des observations, ils permettent encore « l'évacuation du langage, mais aussi [l']évacuation de l'angoisse thérapeutique[1510] », à la fois pour les jeunes malades et leurs encadrants. Sous la forme d'un nouvel alphabet s'écrit une histoire quotidienne, une manière de poétiser l'espace du foyer, riche d'un lexique tout inventé fait de « lignes d'erre », de « chevêtres », de « nous autres là », de « Y », etc. Autant d'éléments qui se superposent sur les feuilles aux innombrables traces – physiques – des déambulations des uns et des autres, certaines sous la forme de cercles répétés, lorsque l'enfant tourne sur lui-même. Au cœur de ces cercles, Deligny écrit directement, conjuguant ses mots à cette forme, « vingt-septième lettre de l'alphabet » et « non-lettre[1511] » à la fois. Outre le fait que les réseaux tentaculaires qui se déploient sur les cartes inspirent la théorie du rhizome chez Deleuze et Guattari[1512], ou leurs concepts de déterritorialisation et de territorialisation, ils s'épanouissent dans une esthétique remarquable, forme plus visuelle de la mémoire hypocritique imaginée par François Tosquelles pour découvrir le monde par la marche et le contact avec la terre.

[1510] *Cahiers de l'immuable. 1* (1976), cité dans Brigitte Riéra, « Deligny : la démarche – Lignes d'erre et cartes » [En ligne], *Pratiques sociales*, septembre 2022.
[1511] Riéra, 2022.
[1512] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

Dubuffet partage cet intérêt pour la matière en question et le sol qu'elle compose avec Tosquelles se promenant pieds nus à Saint-Alban, ou l'Espagnol Perejaume (né en 1957), auteur de la pièce *Caminar* faite de plaques de liège collectées en Catalogne et assemblées au sol du musée des Abattoirs en 2021, pour que le public puisse aussi s'essayer à « la méthode hypocritique », à la découverte de nouvelles sensations – celles des aspérités naturelles épousant la plante de leurs pieds nus [Doc. 154]. Pour sa part, Dubuffet réclame une « peinture pleine d'odeurs de tout cela – donc des décors, des badigeons, des enseignes et des pancartes, et des tracés du talon sur la terre[1513]. » Du talon ou de la pointe du pied, ces tracés sont pour Deligny la retranscription physique d'une parole retenue, de l'éparpillement de la pensée, la divagation libre de celles et ceux à qui manquent d'autres moyens d'expression. Moins rythmée peut-être, la marche n'est pourtant pas totalement étrangère à la danse, à laquelle le LaM consacre une exposition en 2019. C'est dire combien le médium est d'importance parmi l'éventail des formes de l'art brut, où il renvoie à cette idée d'un corps qui ne serait pas seulement la main qui fait « danser » le crayon ou le pinceau sur la feuille, mais également le support à part entière de l'expression, « entre émergence du mouvement et gestuelle de résistance[1514] ». Il y a de la création dans le fait de marcher, de se déplacer, une forme d'efficience à laquelle Deligny est rompu, qui publie *Les vagabonds efficaces*[1515]. La mise à profit du geste a déjà été explorée par Tosquelles, dans le voisinage de Dada et des promenades organisées à Paris au début du siècle, alors que chez l'éducateur cévenol, elle épouse une dimension nouvelle, conjuguée à sa forme matérielle et à son observation. De tels « pas de côté » révèlent comment le corps s'éparpille en même temps que la pensée et la réflexion thérapeutique elle-même, dans une géographie dessinée par les zones visitées par les jeunes autistes. Cette dernière réarticule le soin et sa mise en pratique, comme le font au même moment les premiers « secteurs » psychiatriques.

Davantage que médicale, la dimension sociale du travail qu'entreprend Deligny souligne l'importance de *l'aller vers*. Ça n'est pas que la marche, la dérive ou le vagabondage qui sont intéressants, mais aussi la rencontre, le croisement voire la confrontation. En ce sens, les années 1960 s'ouvrent, près de dix ans avant l'apparition des lignes de Deligny, sur une prise de conscience commune aux défenseurs de l'antipsychiatrie et à ceux du désaliénisme, bien que moins critique à l'égard de la pratique de la psychiatrie qu'envers le cadre dans lequel

[1513] Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1973, p. 22.
[1514] Dossier de presse de l'exposition « Danser brut (28 septembre 2018-6 janvier 2019) », LaM - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq.
[1515] Fernand Deligny, *Les vagabonds efficaces et autres récits*, Paris, Maspero, « Les textes à l'appui », 1970.

elle est dispensée. Tous réfléchissent ensemble au rôle qu'ils doivent jouer dans la mise en place d'un nouveau modèle là où, selon Remy Puyuelo[1516], le problème de la psychothérapie institutionnelle est de s'être tellement penchée sur le collectif qu'elle a pu en oublier l'individu. Il s'agit de réconcilier ambiance, environnement et développement d'une « psychiatrie sans frontières[1517] », celles de l'asile n'étant d'ailleurs pas invisibles comme celles de l'enfant autiste face aux adultes, et nécessitant encore de faire tomber les murs pour s'en débarrasser. Déjà à Saint-Alban, dès les années 1930/1940, les psychiatres se rendent directement chez les patients bloqués par la neige de la Margeride, chaque hiver. À Tunis, où Frantz Fanon se rend après un passage par Blida, il s'attelle dès 1956 à d'autres propositions structurelles, notamment sous la forme d'un centre psychiatrique de jour, ouvert sur l'extérieur[1518]. Mais à cheval entre les années 1950 et 1960, d'un même mouvement, le monde extérieur et le patient se rapprochent au bénéfice d'une rencontre appuyée sur de nouveaux instruments, et de nouvelles structures.

Il y a là quelque influence de la phénoménologie, du côté d'Eugène Minkowski affirmant que « le croisement du monde intérieur de l'individu avec le monde des autres et l'environnement, engendre un processus de compréhension de la folie remettant en question l'explication purement médicale du phénomène[1519] ». La confrontation du patient avec le monde extérieur est provoquée, recherchée, encadrée, et elle participe d'une redéfinition de l'espace de soin, plus seulement confié aux institutions spécialisées mais démultiplié en autant de centres d'accueil, de foyers, d'ateliers thérapeutiques ou d'hôpitaux de jour. De pensionnaire, d'interné, il devient usager, et les institutions totalitaires d'Erving Goffmann, leurs manifestations concentrationnaires, éclatent en autant de secteurs hospitaliers, zones géographiques et démographiques spécifiques.

En France, les bases de la « sectorisation » sont posées le 15 mars 1960, dans une circulaire promulguée par Bernard Chenot, alors ministre de la Santé publique et de la Population. Il faut en revanche attendre 1972 pour que la législation s'empare plus sérieusement de la question, bien que déjà se dessinent les grandes lignes d'une politique assise sur la division de chaque département

> « en un certain nombre de secteurs géographiques, à l'intérieur de chacun desquels la même équipe médico-sociale devra assurer pour tous les malades,

[1516] Dans un entretien avec l'auteur le 21 janvier 2024.
[1517] Stéphane Boussat, Michel Boussat, « À propos de Henri Collomb (1913-1979) : de la psychiatrie coloniale à une psychiatrie sans frontières », *La Pensée sauvage*, vol. 3, n° 3, 2002, p. 411.
[1518] Jean Khalfa, « Décoloniser la folie », dans Guerra, Masó, 2021., p. 121.
[1519] Dotti, 2015, p. 18.

hommes et femmes, la continuité indispensable entre le dépistage, le traitement sans hospitalisation quand il est possible, les soins avec hospitalisations et, enfin, la surveillance de postcure[1520]. »

À l'éclatement des pratiques répond la division du territoire, son maillage en autant de zones à échelle humaine et adaptées aux besoins de chacun. En réalité, l'idée est suggérée dès la fin des années 1950, par la voix de l'ASM13 – Association de Santé Mentale du 13e arrondissement de Paris – dans la capitale, fondée par Philippe Paumelle. Ami et collègue de Daumézon, Bonnafé, Tosquelles et les autres, il se rapproche toutefois de la pédopsychiatrie tout en restant convaincu que, de manière générale, la psychiatrie a tout à gagner de la mise en place de structures plus adaptées au soin que les immenses institutions asilaires. Les propositions nées de la sectorisation prennent formes multiples, comme les groupes d'entraide mutuelle (GEM), les hôpitaux de jours, les foyers, les centres de crise ou les centres d'accueil thérapeutiques à temps partiel (CATTP), et favorisent la rencontre et la déstigmatisation des populations concernées. Elles sont aussi contemporaines d'un mouvement qui progressivement légitime ou du moins assied sur des bases juridiques plus solides, les expériences de la psychothérapie institutionnelle. C'est ainsi qu'en juin 1960, une dizaine de psychiatres[1521] se réunissent à Saint-Alban pour les premières rencontres du GTPSI – Groupe de travail de psychothérapie et de sociothérapie institutionnelles. Près d'une quinzaine de réunions seront organisées jusqu'en décembre 1966 à un rythme bisannuel, de la Lozère à Paris, en passant par Grenoble, Mâcon, Orléans et d'autres villes où elles articulent les recherches du groupe autour des nombreuses variations de l'institution en tant que concept. Si cette « avant-garde psychiatrique » témoigne toutefois d'un dynamisme certain, elle reste fugace et « le moment GTPSI[1522] » s'interrompt aussi soudainement qu'il s'est manifesté.

Sa brièveté n'enlève par contre pas grand-chose à l'importance des échanges qui se tiennent dans ses rangs, relais essentiel de la transformation de l'hôpital qui passe justement par la sectorisation récente. Dans une page extraite du rapport des premières journées[1523], les 4 et 5 juin 1960, on lit les paroles de Jean Oury invoquant un secteur à réorganiser lui aussi. C'est

[1520] Bernard Chenot, « Circulaire relative au programme d'organisation et d'équipement des départements en matière de lutte contre les maladies mentales », *Bulletin Officiel Santé*, n° 1960.12 bis, 16 mars 1960. Reproduit dans Michel Caire « Circulaire du 15 mars 1960 » [En ligne], *Histoire de la Psychiatrie en France*, s.d.
[1521] Parmi lesquels François Tosquelles, Jean Oury, Roger Gentis, Horace Torrubia, Jean Ayme, Yves Racine, Jean Colmin, Maurice Paillot et Hélène Chaigneau.
[1522] D'après Olivier Apprill, *Une avant-garde psychiatrique, le moment GTPSI (1960-1966)*, Paris, EPEL, « Des sources », 2013.
[1523] Compte-rendu tapuscrit des premières rencontres du GTPSI à Saint-Alban-sur-Limagnole, les 4 et 5 juin 1960, p. 10. Reproduit sur « Images d'archives » [En ligne], *GTPSI.fr*, s.d.

celui des bureaux dont l'agencement, vis-à-vis de celui des services adjacents comme la lingerie, est partie intégrante de la réflexion posée sur l'ensemble de l'hôpital comme entité vivante. D'autres documents conservés à la suite de ces rencontres inaugurales montrent encore un document de travail reproduisant le plan du château dans sa « II° période : 1835-1890 » et la distribution des différents services. Un court film d'archives présente une sorte de fresque murale reproduisant le château et un ensemble de bâtiments autour de lui dont l'on reconnaît, malgré la perspective particulière qui semble davantage une projection schématisée qu'une véritable représentation de la géographie des lieux, la chapelle, le Villaret ou l'administration [Doc. 155]. Outre ces quelques traces succinctes mais précieuses, le GTPSI a aussi publié à onze reprises les actes de ses rencontres. Au cœur même de sa réflexion, pourtant, la place de l'institution et les débats autour de sa pertinence et de ses transformations nécessaires ne peuvent que précipiter sa propre perte, et la mise en pratique des enseignements théorisés s'accompagner de la dissolution du groupe, seule garante de la liberté de ses membres. « On pourrait dire que le GTPSI n'a d'avenir qu'en disparaissant », raconte Oury en écho à la phrase similaire de Francis Picabia, « Le dadaïsme n'a d'avenir qu'en disparaissant[1524] ».

Avec la sectorisation, l'entrée de la santé mentale dans la Ville et dans la vie quotidienne perturbe un schéma figé de longue date. Le tissu urbain s'articule autour de nouveaux points d'ancrage qui composent une nouvelle géographie du soin psychiatrique – une psychogéographie, en quelque sorte. Par son biais Guy Debord entend dénoncer l'isolement, l'exclusion et donc l'alinéation provoqués par l'urbanisme fonctionnaliste. Celui-ci découpe aussi la ville en plusieurs îlots, en unités qui disposent chacune d'une ambiance propre à laquelle il faut travailler pour améliorer l'expérience de la vie citadine [Doc. 156]. Ces unités sont reportées par les situationnistes sur des cartes psychogéographiques, permettant d'identifier les liens qui existent entre les différents quartiers et les émotions que ressentent celles et ceux qui les traversent. Or, de telles projections ne sont pas sans rappeler celles qu'à Monoblet, dans les Cévennes, Deligny et ses collègues tirent également de la dérive de leurs jeunes pensionnaires. De la ville à la campagne, des zones précises émergent de ces cartes, au demeurant plus artistiques que scientifiques, et qui doivent faire l'objet d'une attention particulière puisque c'est là que se joue en partie l'appréhension sensible du monde qui entoure les uns et les autres. Les structures de secteurs imaginées dans le sillage de l'ASM13 et de la circulaire de mars 1960 s'en font le relais.

[1524] Francis Picabia, d'après Faugeras Gentis, Oury, 2020, p. 161.

Ces structures nouvelles accompagnent le développement d'outils déjà expérimentés dans les établissements hospitaliers, à l'instar des ateliers thérapeutiques mis en place en Lozère avec le Club des malades. La sectorisation aide à l'éclosion d'ateliers variés, inspirés de l'ergothérapie du début du siècle parmi lesquels la création artistique, plastique, occupe de nouveau une place de choix. Ces activités relèvent d'une réflexion profonde sur la dimension thérapeutique de la création esthétique, en particulier lorsqu'elle est encadrée, encouragée. En France, elles coïncident avec le développement de l'art-thérapie alors que le docteur Robert Volmat, celui-là même à l'origine de l'exposition d'art psychopathologique à Sainte-Anne en 1950, fonde en 1959 la Société internationale de psychopathologie de l'expression et d'art-thérapie (SIPE-AT). À Saint-Alban, les artistes d'abord identifiés par Dubuffet n'exercent en l'occurrence que dans le secret de leur cellule, ou du moins de leur propre chef mais dans les ateliers, les soignants et les intervenants encouragent les participants et ouvrent de nouveaux champs d'action :

> « bien qu'ils aient leur origine dans la psychiatrie[, la création esthétique des patients psychiatriques et la perspective à partir de laquelle les projets émergent] parviennent à se reterritorialiser dans de nouveaux espaces de création où la science médicale se mêle à l'art et à la littérature[1525]. »

Quelques années plus tard, en 1981, le docteur Roger Gentis inaugure d'ailleurs le projet Aloïse à Fleury-les-Aubrais. Tournée vers la création artistique, l'expérience ne dure qu'une dizaine d'années – jusqu'au départ de Gentis – suffisamment longtemps pour illustrer combien « les deux dimensions [du] travail en psychiatrie publique, l'aspect social et l'aspect psychothérapique ne suffis[ent] pas. Que ce soit à l'hôpital où à l'extérieur on se rendait bien compte que ce qui avait le vent en poupe, c'étaient les activités créatives[1526]. » Il importe surtout aux yeux du psychiatre de parvenir à raccorder ce projet à la psychiatrie de secteur, et d'en faire un ensemble conceptuel qui n'aurait pas qu'une dimension thérapeutique isolée. Pour atteindre au plus grand nombre d'usagers, la diversification des méthodes est de fait nécessaire, et se conjugue chez Gentis à son intérêt de longue date pour la création des patients, à l'instar de celle d'André Robillard (né en 1931) qui revendique, d'ailleurs, Auguste Forestier comme son

[1525] Ascanio Barrios, 2020, p. 117.
[1526] Roger Gentis, dans Patrick Faugeras, Damien Lallemand, Marie Allione, Michel Fadat, Claude Allione, Dominique Fabre, « Roger Gentis, une pensée inactuelle », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 1, n° 100, 2022, p. 94.

« père spirituel » et a déjà effectué plusieurs résidences artistiques à Saint-Alban à ce titre [Doc. 157]. En 1982, dans l'ouvrage éponyme *Projet Aloïse*, Gentis insiste sur le triple enjeu de cette tentative : « Projet thérapeutique ? Oui sans doute – mais aussi projet culturel, et politique – de façon indissociable[1527] ».

« -graphe ». Esthétique du schéma

À l'image des chemins pluriels qu'emprunte à l'époque la psychiatrie, la parole de leurs découvreurs – et explorateurs – se retrouve portée par des orateurs de plus en plus nombreux. La décennie accompagne la reconnaissance des expériences d'avant-garde initiées vingt ans auparavant par une circulation de l'information renouvelée. Aux congrès, aux rencontres, aux colloques, la complexité de la psychothérapie institutionnelle et de ses efflorescences se retrouve portée sous la forme de schémas dont quelques-uns se font les promoteurs, et non des moindres, parmi lesquels François Tosquelles et Jean Oury. Leurs schémas ou graphiques à destination du public achèvent de compléter le triptyque placé sous l'égide du « psychogéographe ». Après la tentative de l'antipsychiatrie à l'égard de la désinstitutionalisation de la *psycho*-se et de son encadrement, après le psychiatre *géo*-graphe à la recherche d'un maillage du territoire au profit d'une redistribution des soins, le *graphe* explicite la pensée de ses acteurs sous une forme perpétuant une expression qui ne distingue plus la recherche scientifique d'une dimension plastique sûre.

Les deux anciens collègues pourraient incarner, à leur manière, ces « graphomanes extravagants » auxquels Lucienne Peiry consacre un ouvrage en 2010. L'un et l'autre

> « touchent à la valeur sacrée ou magique de la parole qu'ils restituent, à la construction d'un nouveau monde [de la psychiatrie, ndla] grâce à des inventaires et des listes vertigineuses ou, dans une ambition démiurgique, à la réorganisation du cosmos par l'image et le verbe conjugués[1528]. »

L'emploi de ces graphes apparaît de manière quasi simultanée chez eux, à la suite de premiers « échange[s] important[s] sur les rapports entre la pensée et l'écriture, au niveau de la mise en forme d'une pensée », alors que Oury aide Tosquelles à réécrire sa thèse en français[1529]. À la

[1527] Roger Gentis, *Projet Aloïse,* Paris, Éditions Scarabée, « L'ouverture psychiatrique », 1982, p. 179. Cité dans Faugeras, Lallemand, Allione, *et al.*, 2022., p. 134.
[1528] Lucienne Peiry, « Graphomanes extravagants », *Écrits d'Art Brut*, Paris, Seuil, 2020, p. 11.
[1529] D'après Ginette Michaud, dans Faugeras, 2007*,* p. 187.

fin des années 1960, le Catalan déploie ses schèmes alors qu'il participe à la formation des futurs infirmiers de l'Institut Pere Mata, à Reus, où il met aussi en place les « groupes de cassettes[1530] ». Oury, de son côté, est désormais installé à La Borde où il prépare l'organisation du séminaire hebdomadaire éponyme, le premier se tenant en février 1971 et les suivants, chaque samedi soir. Cette appétence commune pour la transmission fournit donc le terreau idéal à l'invention de nouveaux outils.

Du Catalan, l'hôpital universitaire de Pere Mata conserve aujourd'hui plusieurs exemplaires des « tableaux-parois » [Quadres de la paret[1531]] conçus pendant les années 1970. Ce sont les héritiers de l'enseignement déployé par le psychiatre au long de sa carrière, à l'aide desquels « il introduisait, avec un bon sens pratique et pédagogique, des concepts psychanalytiques dans la formation clinique du personnel soignant[1532]. » Plusieurs scènes du film *Le Clos du Nid* montrent à l'écran quelques occurrences précoces aussi, des cartons dessinés pour expliciter les techniques expérimentées sur place. Les services et leurs pensionnaires, petits personnages enfantins, s'y animent de manière triviale pour illustrer les points plus théoriques qui leur font face, à l'instar du trio « édification/connaissance/maîtrise du Moi corporel » ou des « techniques paternelles » renvoyant à plusieurs items conceptuels – discrimination sensorielle, techniques fonctionnelles de la main et de l'espace, techniques psychomotrices de groupe, échanges verbaux [Doc. 158]. Par la suite Tosquelles recourt à des outils similaires, souvent des schèmes – des principes généraux d'organisation, représentés sous la forme de tableaux copieusement annotés. D'un point de vue philosophique, en particulier chez Emmanuel Kant, le terme désigne d'ailleurs la représentation mentale qui permet le passage d'un concept pur à sa réalisation, et « esquisse pour le sens interne la signification conceptuelle de ce qui fait actuellement impression sur nos sens[1533] ».

Quatre schèmes sont reproduits en 2021 dans l'exposition présentée aux Abattoirs, « La Déconniatrie » [Doc. 159]. L'un, « Las investigaciones experimentales clinicales », insiste sur l'importance des sens dans la démarche démonstrative du psychiatre, l'ordre y est évident et les colonnes rangées les unes à côté des autres, encadrées d'épais traits rouges. Une étonnante forme se superpose en revanche au texte, plus organique, une sorte de système circulatoire où le jaune orangé et le bleu sont comme autant de fluides distribués depuis un point central,

[1530] Voir à ce sujet Masó, « Transmettre Tosquelles », 2021, p. 317-337.
[1531] *Ibid.*, p. 321.
[1532] Enrique Serrano, dans Faugeras, 2007, p. 256.
[1533] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 (1781), p. 153.

étrangement détaillé, traversé par une sorte d'échelle horizontale. Les flèches qui constituent ces lignes de direction insistent sur la circulation du sens, et les différents symboles qui gravitent autour donnent à l'ensemble un aspect proche de certaines productions d'art brut. Surtout, la partie gauche de la feuille est ordonnée par Tosquelles en quatre colonnes qui portent chacune le nom d'un des cinq sens, dont l'odorat, la vue, l'ouïe et le toucher. À l'exception du goût, absent, les sens présents activent l'empirisme du schème, et de la démarche exploratoire, sensible, de la psychothérapie institutionnelle.

Un second schème a pour titre « La folie phénomène humain », distribuant les blocs de textes de manière harmonieuse, renvoyant les uns aux autres par un système dense de fléchage. Quelques zones crayonnées trahissent un souci plus visuel, cernant des ensembles conceptuels précis tout en laissant apparaître le geste répétitif de leur auteur. La couleur participe à la distinction des ensembles, ici le orange ou le bleu. Dans « L'économie des pulsions des soignants en thérapeutique », l'ordre est plus géométrique, l'architecture de la pensée plus visible même si certaines circonvolutions crayonnées semblent sans utilité particulière, ne délimitant aucune zone précise. Elles confèrent à l'ensemble une dimension plus plastique, en même temps qu'elles appuient en fait le flux de la pensée, une fluidité qui emporte le lecteur au fil des propositions qu'elle égrène. La composition faite d'aplats et de formes colorées évoque une respiration, beaucoup plus organique en tout cas que ne peut l'être « La Sociedad », ultime schème relevant davantage d'une sorte de circuit électronique dont chaque item serait un composant. L'écriture resserrée résonne plus que jamais avec les feuilles couvertes par les auteurs d'écrits bruts – à la différence qu'eux n'ont pas vocation à être diffusés et sont le plus souvent exécutés dans l'intimité la plus complète –, à la surface desquelles le moindre espace est comblé, dans une *horror vacui* qui n'a d'égale que l'inventivité du psychiatre.

Jean Oury parle pour sa part plus volontiers de « graphes », nés de sa fascination pour ceux de Jacques Lacan qu'il aurait aimé « construire […] avec du fil de fer, ou bien, comme les anciens plans du métro parisien avec les boutons lumineux à la place des stations : en appuyant sur les boutons on verrait se dessiner le fantasme[1534]. » Lacan est l'auteur de plusieurs de ces graphes[1535], le plus célèbre ayant pour titre « le Graphe du désir » [Doc. 160]. Présenté lors de

[1534] Jean Oury, à l'occasion du Séminaire de Sainte-Anne, « Qu'appelle-t-on ''Soin'' (2008-2009) », 18 février 2009. Cité dans Annick Bouleau, « Prises de notes » [En ligne], *Ouvrir le cinéma*, 2009, p. 10.
[1535] Jacques-Alain Miller en énumère quelques-uns, dont le schéma de la dialectique intersubjective, le modèle optique des idéaux de la personne, la structure du sujet, ou les réseaux de surdétermination. Dans Jacques-Alain Miller, « Supplément : Les graphes de Jacques Lacan », *Cahiers pour l'Analyse*, vol. 2, « Qu'est-ce que la psychologie ? », février 1966, p. 167-175.

son séminaire de 1957-1958 il reprend la forme du trait d'esprit, « la plus éclatante sous laquelle Freud lui-même nous indique les rapports de l'inconscient avec le signifiant et ses techniques[1536] ». Cependant, à la rigueur des « mathèmes » que le psychanalyste invente pour articuler son graphe, Oury oppose des croquis plus brouillons, moins ordonnés. Certains comportent quantité de biffures, de graffitis, de coups de crayon qui n'ajoutent ni n'enlèvent rien au contenu scientifique. D'autres sont au contraire numérotés, comme pour expliciter la suite logique dont ils sont l'expression. Tous, enfin, déploient la réflexion du psychiatre autour d'un sujet particulier plus qu'ils ne présentent sa pensée globale.

La visée pédagogique est le premier dessein de leur auteur, et « Sous la forme presque de graffitis, [on] discerne des pense-bêtes, des concepts, des graphes, des mathèmes que n'aurait pas reniés Lacan, des traces d'erre aurait dit Deligny, des articulations et du mouvement aussi[1537]… ». Tous explorent le langage de la même manière que Oury explore la folie et ses concepts, le long d'un cheminement, de tâtonnements parfois, mais toujours d'une quête qui à défaut d'une issue définie, aboutit au moins à des découvertes qui viennent étayer sa réflexion. « Boucle ouvrant boucle, ou boucle décidant boucle, ''canevas'' de travail préparatoire à ses séminaires[1538] », le graphe du directeur de La Borde est un outil qui donne à voir, le support visuel du mouvement qui anime ses propres prospections mentales, drapées d'une musicalité que les lettres manuscrites rythment par à-coups. Rondes, noires, plus ou moins alignées et parfois difficilement lisibles, elles glissent du champ visuel au champ lexical, et nous emportent avec elles. L'on parle « d'une musique qui aurait le pouvoir de nous transporter d'un lieu à l'autre, d'un temps à un autre, peut-être aussi parce que ces graphes comprennent en eux-mêmes des temps logiques[1539] ».

L'éditrice Élisabeth Gailledrat s'est intéressée de près aux graphes de Oury. Dans le numéro spécial de la revue *Institutions*, consacré en mars 2016 au psychiatre décédé deux ans plus tôt, elle se souvient s'être « prise à rêver qu'un éditeur puisse un jour en faire un ''livre d'art[1540]'' ». Faute d'en avoir trouvé un, elle dédie plusieurs pages à ces « ''diagrammes'', chemins, cartes ou itinéraires préalables à ''habiter'' les séminaires et les conférences » que le médecin donne. Elle aussi reconnaît à ces productions les « formes dansées du crayon dans la

[1536] Sigmund Freud, cité dans Liliane Fainsilber, « La naissance du graphe du désir le 6 novembre 1957 » [En ligne], *Le goût de la psychanalyse*, 22 septembre 2012.
[1537] Jean Oury, Jean-François Gomez, Lise Gaignard, « Entretien avec Jean Oury », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 4, n° 88, 2005, p. 19.
[1538] « La raison des graphes. Note de l'éditeur », dans Jean Oury, *Préfaces*, Paris, Hermann, « Hermann psychanalyse », 2008, p. 201.
[1539] *Ibid*.
[1540] Élisabeth Gailledrat, « Des graphes », *Institutions. Revue de psychothérapie institutionnelle*, numéro spécial, « Jean Oury », mars 2016, p. 129.

main[1541] » et la carte mentale qu'elles recomposent. Les lignes d'erre de Deligny étaient reportées par les encadrants des jeunes autistes accueillis au cœur des Cévennes, d'une encre inscrivant sur le papier les pérégrinations des enfants, sujettes à leurs désirs autant qu'à des besoins plus spécifiques, à des attentes que leurs mouvements rendent concrets, à défaut de pouvoir les verbaliser. L'arrêt qu'ils marquent à proximité des espaces occupés par les adultes équivaut aux zones d'ombre, de doute qui délimitent le territoire des connaissances d'Oury. Au contraire, les lieux où les enfants tournent sur eux-mêmes, se tiennent un instant, et que les soignants entourent pour en souligner l'importance, sont ces mêmes points d'intérêt que les schémas manifestent, blocs de textes plusieurs fois cernés de coups de crayon appuyés.

Les graphes présentés dans *Institutions* sont au nombre de neuf, le premier datant d'avril 1968 et le dernier, d'avril 2010. L'essentiel a toutefois été réalisé à la charnière des années 1960 et 1970. Tous déploient un même arsenal de flèches, de cercles et de colonnes, dans une organisation relative qui répond essentiellement à la logique personnelle de Oury. C'est d'ailleurs le paradoxe de tels documents, supposés aider à la compréhension de sa pensée alors qu'ils superposent tant de signes, de symboles et d'expressions difficilement lisibles qu'ils semblent n'appartenir qu'à leur auteur. L'un, le dernier, daté du 20 avril 2010 et intitulé « Hors-Temps », a tout d'un brouillon, il présente de nombreuses ratures, des biffures et de multiples marques qui donnent une impression d'ébauche, de brouillon [Doc. 161]. N'est-ce pas justement là que se révèle d'autant mieux la valeur esthétique de ces « dessins » ?

Il existe bien une esthétique du désordre, une poésie du chaos auxquelles les graphes ou les « tableaux-parois » de Tosquelles ne sont pas complètement étrangers. Davantage qu'une désorganisation, la dé-organisation de la pensée institutionnelle épouse un modèle schématique à la limite de l'abstraction. Il y a de l'obsessionnalité dans les traits et les formes jetées sur le papier par Tosquelles et Oury, presque un rappel de la stéréotypie tôt étudiée par Hans Prinzhorn dans *Expressions de la folie*. Une lecture psychopathologique de ses schèmes, à la lumière de la folie revendiquée par le Catalan, serait néanmoins un comble et il faut plutôt y voir l'expression d'une pensée en révolution permanente, le mouvement incessant des idées imprimé au support de leur communication.

L'ambiguïté de la psychothérapie institutionnelle réside dans une volonté de partage que la complexité des formes entrave, à l'image d'une véritable « écriture à l'excès[1542] ». En fait, la transversalité des champs qu'explorent Tosquelles, Oury et leurs homologues oblige à un effort

[1541] *Ibid.*, p. 103.
[1542] Pascale Criton, « L'esthétique déterritorialisée », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 2, n° 77, 2012, p. 25.

de compréhension, là où Félix Guattari parle d'une « démultiplication polyphonique des composantes d'expression[1543] ». Dans un entretien accordé à la télévision grecque en 1992[1544], le philosophe s'attarde sur les éléments qui composent à son sens le concept d'esthétique, et recoupent pour beaucoup l'articulation des schémas étudiés. Sous un angle artistique, l'esthétique renverrait à une idée de matière, de sensation et de production de sens, sans doute à l'instar des symboles constellant les réalisations d'Oury et Tosquelles. Plus encore, couplé à une approche politique, le concept se développe autour de celui de réseau. C'est cette fois la multiplication des fléchages qui appuie dans les graphes les échanges et les interactions entre les blocs de textes, entre les registres superposées, entrecroisés, mis à face à face. Sous une forme plastique et textuelle, *graphique*, les schémas produits par les deux psychiatres transposent donc la synthèse de leurs enseignements respectifs.

De tels documents témoignent du besoin constant que cette génération de psychiatres a d'un support visuel, supposément lié à la complexité d'une démarche où tant de points de vue se rejoignent et s'entrechoquent à la fois, depuis la désinstitutionalisation jusqu'au désaliénisme ou à l'antipsychiatrie. Les graphes trouvent d'ailleurs leur origine dans l'analyse structurale, dans l'étude des réseaux et des relations que chaque élément d'un réseau entretient avec les autres. Parce que leur intérêt « réside dans la découverte des principes d'organisations auxquels obéit une structure[1545] », ils sont essentiels à la théorisation de la psychothérapie institutionnelle, qui s'intéresse davantage au fonctionnement de l'institution, à l'organisation interne de l'établissement, qu'au comportant de chaque individu qui y évolue. Aussi s'agit-il d'un « instrument plus approprié à l'analyse des processus qu'à celle des systèmes », à plus forte raison dans le cadre de cette nouvelle psychiatrie qui fait de l'institution l'objet d'une constante remise en question, d'une transformation parfois mesurée, bien que toujours en cours.

Au travers d'un tel outil, la circulation des préceptes de Saint-Alban et de ceux qui en découlent, dans le prolongement ou par opposition, se complaît dans une représentation plastique à la hauteur de l'intérêt manifesté pour la créativité. Abraham Moles (1920-1992), pionnier français des sciences de l'information et de la communication, consacre dans sa « Théorie informationnelle du schéma » plusieurs lignes à la créativité artistique, indissociable

[1543] Pascale Criton, « *Chaosmose*, une lecture collective », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 2, n° 77, 2012, p. 8.
[1544] Georges Veltsos, « Entretien avec Félix Guattari », dans l'émission de télévision « Les chemins de la pensée », *TV Grecia*, 1992.
[1545] Vincent Lemieux, « Théorie des graphes et sciences sociales », dans Nicole Ramognino, Gilles Houle (dir.), *Sociologie et normativité scientifique*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1999, p. 92.

selon lui de la réalisation de schémas, étape par étape. D'abord l'étape heuristique accompagne la formulation de l'hypothèse, sa compréhension et sa justification. Puis la normalisation et la correction grammaticale interviennent, avant la réalisation d'un brouillon définitif. Ça n'est qu'ensuite qu'arrivent le développement esthétique et le contrôle scientifique[1546]. L'élaboration progressive d'un schéma-modèle accorderait ainsi une place centrale au développement esthétique et à la performativité des images et des symboles, elles-mêmes contribuant à l'abstraction finale de l'hypothèse. En étudiant l'iconicité décroissante des composants d'un schéma, assure Moles, douze catégories se détachent[1547]. Les graphes d'Oury comme les schèmes de Tosquelles correspondraient au douzième et dernier degré de son tableau puisque, constitués de « signes purement abstraits sans connexion imaginable avec le signifié », ils appartiennent aux « mots normalisés » et aux « formules algébriques », ponctués de quelques signes, de flèches, ou de cercles.

« Partout, les dessins sont cernés à l'encre. Ils englobent les textes et sont à leur tour englobés par eux, de sorte que l'écriture et l'illustration se fondent l'une dans l'autre, se soutiennent et sont inséparables[1548] ». L'observation de Claude Edelmann pourrait porter sur les graphes étudiés bien qu'elle évoque les dessins d'Aimable Jayet, dont Oury fut le découvreur. Il est intéressant de noter combien l'appel de Tosquelles à « déconner » au même niveau que le patient résonne à plusieurs niveaux avec la pratique des psychiatres qui ont fait leurs classes avec lui. Aussi le fondateur de La Borde et « Jayet le Boucher », baptisé ainsi par Dubuffet dans l'article monographique qu'il lui consacre, affichent tous les deux un goût pour la mise en espace du texte. Chez l'un comme chez l'autre, il semble que les

> « signes induisent entre les […] textes des correspondances implicites. Certaines phrases, certains termes sont mis en valeur au crayon, puis repassés à la plume. Les ponctuations sont inexistantes ainsi que la grammaire. Une foule de mots s'infiltrent entre les lignes, dans les marges, se surajoutant aux textes, aux dessins, débordent de partout[1549]. »

À la croisée du *Divided Self* de Ronald Laing et de la psychogéographie de Guy Debord, la psychiatrie semble à la fin des années 1960 en proie à un phénomène de dissociation. Un

[1546] Abraham Moles, « Théorie informationnelle du schéma », *La Revue de la BNU*, vol. 10, 2014, p. 90.
[1547] « Fiche de travail ayant servi à A. Moles pour la rédaction de son article (provenance inconnue, fonds Moles-BNU) », reproduit dans Moles, 2014, p. 91.
[1548] Edelmann, « Les cahiers d'Aimable Jayet », *L'Art Brut 3, op. cit.*, p. 127.
[1549] *Ibid*., p. 128.

triple partage la renvoie d'abord face à ses contradictions, sous la forme d'une critique de ses propres fondements – soit de l'antipsychiatrie, et ses multiples visages. La voilà aussi déplacée de ses terres habituelles, reterritorialisée au cœur du tissu urbain au profit de secteurs psychiatriques, escales pour usagers et soignants à la dérive. Elle accorde enfin une importance réassurée à la transmission et à l'héritage des enseignements saint-albanais, alors que la psychothérapie se dote d'instruments proprement graphiques. Schèmes, graphes et autres supports visuels éclaircissent la théorie complexe de psychiatres qui vivent, particulièrement en Lozère, les dernières heures d'une époque bientôt révolue.

2. La fin des années 1960 et la crise de la psychiatrie

Malgré les efforts entrepris, Mai 68 porte un coup fatal au monde psychiatrique d'alors, secoué à l'échelle internationale de plusieurs crises. L'autoritarisme du médecin et, dans les régimes totalitaires, la répression au service de laquelle la santé mentale est placée, condamnent la discipline à l'opprobre, affichée dans les rues par les étudiants de la Sorbonne et leurs compagnons de lutte. À leurs voix s'ajoutent celles des psychiatrisés, des usagers qui prennent à leur tour la plume pour réunir dans la presse alternative,leurs témoignages sur la dérive de la psychiatrie et ses abus. Des groupes de parole se constituent, certains prônant la violence pour se faire justice, comme le SPK, à Heidelberg. À Saint-Alban, Yves Racine affronte ses supérieurs administratifs mais le sort s'acharne, si bien qu'en 1972, il quitte son poste et devient le dernier médecin à avoir dirigé l'hôpital psychiatrique.

Mai 68, et la « psychiatrie policière ». Une radicalisation dans les pas de l'anti-psychiatrie

La fin des années 1960 ne devait pas aider davantage à calmer la voix des détracteurs de l'institution psychiatrique, à plus forte raison à l'approche des événements de Mai 68. Après que cent quarante-deux étudiants décident d'occuper un bâtiment administratif de la faculté de Nanterre, le 22 mars 1968, pour protester contre la guerre du Vietnam, l'occupation de la Sorbonne débutée le 3 mai suivant constitue le point de départ d'une révolte qui gagne bientôt toute la société française. Jusqu'aux hôpitaux psychiatriques dont le fonctionnement renvoie encore à ces institutions traditionnelles qui sont les cibles premières des manifestants, les grévistes se mobilisent en masse. Les conséquences sur la société sont nombreuses, et la psychiatrie n'y échappe pas, les échos somme toute modestes se concentrant d'abord autour d'assemblées organisées dans les facultés de médecine. À plus long terme, et indirectement, la réforme de l'enseignement supérieur actée à la fin de l'année se traduit notamment par la

création d'un certificat d'études spéciales (CES) de psychiatrie[1550] – que les professionnels du milieu réclament depuis plusieurs décennies. Dans la foulée, en 1972, c'est un CES de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent qui vient compléter à la fois la professionnalisation et la légitimité de la discipline.

L'autoritarisme de l'État cristallise les tensions et résonne tout à fait avec la forme autoritaire que revêt aussi l'institution psychiatrique, celle de sa hiérarchie comme celle de ses figures savantes, et omnipotentes. Conjuguées au souhait de redonner la parole à celles et ceux qui en sont habituellement privés, les revendications des étudiants et des grévistes de Mai 68 ne peuvent que trouver chez les critiques de la psychiatrie classique une oreille attentive. Des raccourcis sont faits, qui englobent d'une manière un peu trop synthétique la plupart des établissements de soins, au détriment des expériences alternatives menées sous la houlette de la psychothérapie institutionnelle. Aussi « L'apparition au cours des événements de Mai d'accusation contre les psychiatres assimilés à des policiers de l'esprit et à des gardiens des normes sociales va rendre le travail de ceux qui croient dans la réforme du système de prise en charge possible plus délicat[1551]. » Il faut dire que les événements sont aussi propices à l'apparition d'autres débats, de revendications nouvelles autour du féminisme ou de l'homosexualité. Le combat se propage à ces communautés depuis longtemps stigmatisées, victimes du désintérêt des uns et de la violence des autres. La reconnaissance à laquelle ces individualités aspirent se confronte à un milieu médical qui, historiquement, a tendance à catégoriser les comportements jugés « anormaux » par ses représentants du côté des déviances psychiques. Au détriment des psychiatres plus ouverts, leur discipline se retrouve ainsi associée à une forme de police de la pensée qui ne peut dans ce contexte social que faire l'objet des critiques les plus virulentes.

Aux murs de Paris fleurissent d'innombrables affiches imprimées par les étudiants des Beaux-Arts qui occupent leur école, et certaines s'attaquent frontalement à la psychiatrie, comme à beaucoup d'autres des sciences pour ce qu'elles représentent d'un milieu particulièrement autoritaire[1552] [Doc. 162]. « Dénonçons la psychiatrie policière !! » lit-on sur un placard anonyme représentant une fourgonnette de police flanquée de ses deux portières ouvertes et d'étroites fenêtres rappelant les murs d'un asile. De part et d'autre se tiennent un

[1550] Par arrêté du 30 décembre 1968 : « Création d'un certificat d'études spéciales de psychiatrie », *Journal officiel de la République française*, 7 janvier 1969, p. 280.
[1551] « Mai 68 : la révolution de la psychiatrie » [En ligne], *The Conversation*, 16 mai 2018.
[1552] Une série de courtes vidéos de l'Inserm (Institut national de la santé et de la recherche médicale) s'y attarde, abordant les différentes critiques adressées aux milieux scientifiques par le biais des affiches placardées dans les rues. Voir, en l'occurrence : Inserm, « Mai 68 La science s'affiche ''Dénonçons la psychiatrie policière'' #6 Traitement psychiatrique en 68 » [En ligne], *YouTube*, 9 mai 2018.

psychiatre vêtu d'une simple blouse blanche et équipé d'un stéthoscope, ainsi qu'un policier trapu, aussi large que haut, matraque à la main, casque enfoncé sur la tête alors qu'au-dessus du camion et de ces deux caricatures se déroule l'inscription « Hôpital psychiatrique ». Une autre version de la même affiche existe aussi, sur laquelle le policier est cette fois absent et son camion renversé tandis qu'à côté, bras dessus-dessous, le psychiatre, une infirmière et un ouvrier apparaissent souriants. D'autres affiches privilégient le texte, bien que d'une écriture manuscrite assez graphique elle aussi, et sont signées par « Les psychiatres désaliénistes de la Seine ». L'une a pour titre « La psychiatrie dans les poubelles » et défend « malades mentaux [qui] ne sont pas des déchets que l'on déverse des dépotoirs de banlieue ». Les auteurs dénoncent « la politique aberrante du pouvoir qui répond répression concentrationnaire quand on lui parle de soins. » Dans la seconde, intitulée « La psychiatrie contre la police », ils assurent que « les psychiatres ne doivent plus être les défenseurs de la société actuelle [et] veulent enfin avoir affaire à la maladie et non à ce qui est jugé perturbant de l'ordre social. »

Ces affiches sont assez représentatives de l'essentiel de ce qui est imprimé pendant les événements de Mai 68, où les messages trahissent une volonté esthétique, tant dans la composition que dans le choix de textes originaux écrits à la main. Elles sont les héritières du graffiti, démultipliées à l'identique dans toutes les rues de la capitale et « prennent l'aspect, même quand elles n'en sont pas ouvertement, de journaux muraux[1553] ». Toujours, cet outil d'information plusieurs fois évoqué comme l'usage que François Tosquelles a pu en faire, en Estrémadure puis en Lozère, revient. Il est le canal de messages qui ne se limitent plus seulement aux patients et aux soignants et s'adressent dorénavant au plus grand nombre, par le biais d'une écriture et de revendications éminemment personnelles en même temps que collectives. Dans un souci d'économie matérielle, elle se refuse aux moyens techniques comme à la rigidité administrative, institutionnalisée, qui s'affiche en caractères d'imprimerie. « Leur code les singularise. […] L'aspect brut, renforcé par l'écriture manuscrite et l'opacité de l'encre largement utilisée, donne une impression vigoureuse qui frappe[1554] », selon l'historien de l'image Laurent Gervereau. Intéressé par cette forme d'expression dont les ateliers des Beaux-Arts se sont emparés en 1968 avec une extraordinaire créativité, il relève que, dans leur tentative de rattacher ces affiches à des formes artistiques plus « légitimes », résonne l'influence du « dessin ramassé et drôle d'un Savignac ou [de] l'utilisation du graffiti par Dubuffet[1555] ». On

[1553] Laurent Gervereau, « Les affiches de ''mai 68'' », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-12-13, 1988, p. 169-170.
[1554] *Ibid.*, p. 169-170.
[1555] *Ibid.*, p. 171.

pourrait y ajouter le souvenir des recherches de Brassaï sur ces mêmes graffitis qui inondent l'espace urbain, sous une apparence plus visuelle à laquelle répondent aussi tout un autre pan de l'estampe soixante-huitarde.

Mai 68 invite donc la psychiatrie et ses critiques aux murs de Paris. La brique, le ciment ou le plâtre portent l'expression spontanée d'une révolte contre l'ordre établi, qu'il s'agisse de celui de la pesanteur des institutions – y compris asilaires – ou de celui de l'État tout entier. Dans ce rapport de la psychiatrie à ses critiques, les messages lapidaires s'affichent au-delà des frontières françaises, jusqu'en Italie, tant la symbolique de ces hauts murs, rassurants et inquiétants à la fois, semble universelle et convenir tout à fait à la visibilité que l'on souhaite donner à ses revendications. À Trieste, où Franco Basaglia a semé les germes d'une loi qui porte son nom lorsqu'elle est votée en 1978[1556], on retrouve sur les murs de l'ancien hôpital de Parco San Giovanni une phrase de l'artiste Ugo Guarino (1927-2016), « La libertà é terapeutica » (La liberté est thérapeutique). Inscrite ici en lettres capitales, on la lit encore en légende d'un collage exécuté entre 1977 et 1980, par le même auteur de ces dessins « suspendus entre le surréalisme, la satire et le conte de fées[1557] » [Doc. 163]. Dans le pays de Basaglia, la psychiatrie et le combat de ceux qui s'y opposent gravent de nombreux souvenirs dans la conscience collective, Mai 68 trouvant là-bas un écho dans le Sessantotto italien, mouvement de contestation démarré dans les universités avant de gagner une bonne partie du pays. En avril 1969, le troisième Colloque italo-franco-québécois qui se tient à Florence[1558] voit des étudiants en médecine et des internes distribuer en marge des rencontres des prospectus imprimés du slogan « Hôpital psychiatrique = camp de concentration ». Aussi est-ce de ce constat que Jean Oury et la psychologue Aïda Vasquez partent en 1971, afin d'affirmer que « la vieille institution a été secouée. Malgré les replâtrages, des fissures subsistent par où l'air pénètre, et les inadaptés respirent ; depuis 1968 le nombre des utopistes a augmenté[1559]. » La virulence des critiques adressées à l'égard de leur discipline a bien quelque chose de déstabilisant – « Même dans nos

[1556] Encore appelée « Loi 180 », elle officialise une importante réforme du système psychiatrique et le remplacement progressif de tous les établissements spécialisés, après leur fermeture, par des services dispensés au sein même de la communauté.
[1557] D'après Dino Buzzati, cité dans Luca Bergamine, « Le vignette e i disegni di Ugo Guarino a Trieste » [En ligne], *Icon Magazine*, 10 juillet 2015.
[1558] Ce troisième colloque italo-franco-québécois est placé sous le signe d'une double thématique : celle des visites à domicile et celle de la formation des psychiatres. Il fait suite aux deux premières éditions qui réunissent des spécialistes de la santé mentale des trois pays, essentiellement autour des questions de secteur et de la psychothérapie institutionnelle. D'ailleurs, la précédente édition, tenue les 25, 26 et 27 mars 1968 à Courchevel, marque la rencontre de Franco Basaglia avec ses homologues français, Roger Gentis y présentant avec Horace Torrubia le rapport introductif, « Notes sur la psychothérapie institutionnelle en 1968 », reproduit dans *L'Information psychiatrique*, vol. 45, n° 2, 1969, p. 144.
[1559] Daniel Lindenberg, « Une autre préhistoire de Mai 68 : les mouvements institutionnels », *Esprit*, vol. 5, 2008, p. 99.

débordements de mai précédent, nous n'avions pas été jusque-là[1560] ! » – sans qu'elle suffise à avoir raison des projets engagés par les psychiatres humanistes, du moins ceux placés sous l'égide de la sectorisation. Au même moment, néanmoins, la psychothérapie institutionnelle s'essouffle à mesure que ces alternatives à l'institution psychiatrique se développent.

L'actualité internationale expose à la même époque les dérives d'une psychiatrie employée à des fins politiques ou autoritaires, face auxquelles la seule volonté de chercher à soigner l'institution semble trop mesurée. Bien au-delà des tendances qualifiées de répressives de ses représentants en France et dans son voisinage direct, l'attitude totalitaire des médecins spécialistes prend une tout autre dimension à l'extrémité orientale de l'Europe, du côté de l'URSS. La situation tend un peu plus les relations entre les étudiants, les militants et la figure d'autorité que représente le psychiatre, alors que plusieurs scandales éclatent sous le régime soviétique qui enferme ses dissidents au nom de prétextes fallacieux. Les milieux intellectuels ou politiques français s'engagent pour dénoncer l'extrême violence des internements forcés, par exemple celui de l'écrivain Vladimir Boukovski (1942-2019). Premier à dénoncer la psychiatrie répressive mise en place contre les prisonniers politiques, il en fait lui-même les frais lors d'un premier internement, de juin 1963 à février 1964, pour avoir organisé des rencontres de poésie dans Moscou, au pied d'une statue du poète révolutionnaire Vladimir Maïakosvki (1893-1930). En 1971, il réussit à faire passer à l'Ouest cent cinquante pages rédigées sur son expérience de l'instrumentalisation de la psychiatrie, alors qu'il est lui-même emprisonné sous un faux prétexte et partage sa cellule avec le psychiatre ukrainien Semen Gluzman (né en 1946). Ce dernier aussi compte parmi les premiers à s'opposer publiquement à l'utilisation abusive de la psychiatrie comme moyen de répression en URSS et s'associe avec Boukovski pour la rédaction d'un *Guide de psychiatrie pour les dissidents*[1561]. En outre, de nombreuses autres formes d'écrits éclosent à la lueur de la dissidence en URSS, par le biais initial de la presse clandestine – la *samizdat* –, pour informer le monde sur le cas de nombreux citoyens jugés non-conformistes et diagnostiqués malades mentaux par le régime soviétique. Des retranscriptions d'entretiens avec des psychiatres, des dossiers psychiatriques, des récits personnels ou des œuvres littéraires, parfois de la poésie étayent leurs écrits. De nombreux titres clandestins circulent, par exemple *A Chronicle of Current Events*, édité entre 1968 et 1982 à raison d'un numéro tous les deux à quatre mois par un groupe anonyme de défenseurs des droits

[1560] Michel Gillet, « Retour à la raison l'après 68 », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 71, p. 54.
[1561] Vladimir Boukovski, Semen Gluzman, « Guide de psychiatrie pour les dissidents soviétiques : dédié à Lonia Pliouchtch, victime de la terreur psychiatrie », *Esprit*, vol. 9, n° 449, septembre 1975, p. 307-332.

humain, soit soixante-quatre numéros au total. Tous sont aujourd'hui accessibles sur le site internet éponyme où ils ont été numérisés et traduits en anglais, accompagnés de documents d'archives dont des portraits photographiques des différents dissidents emprisonnés ou internés dans des établissements spécialisés.

Ces prises de parole témoignent du rapport ambigu que le régime soviétique entretient de longue date avec la psychiatrie, qu'il plie à ses besoins. Dès 1959, Nikita Khrouchtchev (1894-1971), chef du gouvernement, déclare devant l'Union des Écrivains soviétiques que la définition d'un crime est « une déviation par rapport à des valeurs reconnues, généralement provoquée par un désordre mental[1562] ». Cette déviance sert de socle à ce que le psychiatre Andreï Snezhnevsky (1904-1987), éminent médecin soviétique, appelle « l'art » du diagnostic, ce qui, en pratique, « signifiait adapter la vie des dissidents à des récits diagnostics préétablis, façonnés par les normes artistiques de l'État lui-même[1563]. » Boukovski est l'une des premières victimes malheureuses de cette psychiatrie punitive mais il est loin d'être le seul. Les dissidents Aleksandr Volpin et Petro Grigorenko, ou encore les écrivains Joseph Brodksy et Andrei Sinyavsky ainsi qu'un mathématicien ukrainien du nom de Leonid Pliouchtch sont internés au même titre. L'hospitalisation forcée de ce dernier fait l'objet d'une campagne internationale en faveur de sa libération à partir du moment où, depuis l'établissement psychiatrique moscovite de Serbsky où il est retenu de 1972 à 1976, il gagne la sympathie notable de ses homologues étrangers, comme de Lucien Bonnafé ou Roger Gentis[1564] qui prennent publiquement fait et cause à son égard jusqu'à sa libération et son émigration en France en 1977.

Paradoxalement, l'acharnement du régime soviétique à faire taire les écrivains, poètes et artistes dissidents est corollaire de la fascination du pays tout entier pour la folie et ses représentations artistiques. On a pu évoquer plus tôt le texte fondateur de Pavel Karpov, *L'activité créatrice des aliénés*, contemporain des recherches occidentales de Benjamin Pailhas, d'Auguste Marie ou de Hans Prinhzorn. Mais Alice Cazaux en donne un aperçu autrement plus fourni dans la thèse qu'elle soutient en 2015, *De l'idiot au fou dédoublé. Recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*[1565]. De la folie, thématique récurrente dans les

[1562] Angela Brintlinger, Ilya Vinitsky, *Madness and the Mad in Russian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 4.
[1563] D'après Rebecca Reich, *State of Madness: Psychiatry, Literature and Dissent after Stalin*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2018. Citée dans Stuart Roberts, « State of Madness: Psychiatry, Literature and Dissent After Stalin » [En ligne], *University of Cambridge*, s.d.
[1564] Notamment d'après Georges Lewkowicz, « Roger Gentis, Freudaines, La psychiatrie, ça sert à quoi au juste ? Chroniques de La Quinzaine », *Essaim*, vol. 2, n° 27, p. 164.
[1565] Alice Cazaux, *De l'idiot au fou dédoublé. Recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, thèse de Doctorat, Arts (histoire, théorie, pratique), Université Bordeaux Montaigne, 2015.

œuvres littéraires de Fiodor Dostoïevski[1566] (1821-1881) ou de Nicolas Gogol (1809-1852), auteur du *Journal d'un fou* (1834), elle retrace aussi l'histoire russe à travers la création plastique des XIX^e^ et XX^e^ siècles, jusqu'au début du vingt-et-unième. Illustrant son propos par le croquis que l'artiste Ilya Kabakov (1933-2023), réalise pour son installation *L'Asile d'aliénés ou l'Institut de recherches créatives* (1991) [Doc. 164], ou de performances d'Oleg Kulik (né en 1961), enfermé nu dans une cage pour *I bite America and America bites Me* (1997) [Doc. 165], elle balaie jusqu'à l'introduction de la notion d'art brut en Russie, dont l'un des représentants les plus connus reste Aleksander Lobanov (1924-2003). Souvent au cours du siècle précédent, de tels choix artistiques ont pu participer à la critique du pouvoir en place, et ce parce qu'il semble y avoir « une longue tradition d'écrivains et de poètes dissidents considérant à la fois l'État et la Société comme une maison de fous métaphorique. En se réappropriant leurs propres diagnostics ''punitifs'', ces auteurs les inversent et détournent en autant de preuves de leur propre santé mentale, et de la folie de l'État[1567]. » Andreï Siniavski est en l'occurrence le premier à être ouvertement condamné sur la seule base de ses travaux littéraires. En 1966, il lui est reproché de calomnier l'État à travers ses descriptions littéraires de la déviance psychologique, à quoi il répond qu'on se méprend en lui attribuant des paroles de ses personnages – « une erreur qui affirme l'incapacité à dissocier l'art et la vie qui, dans son travail, rend la société elle-même folle[1568]. »

Nombreux sont les rescapés de ces internements arbitraires qui prennent la parole dès leur sortie, pour dénoncer ce qu'ils ont eux-mêmes vécu des terribles conséquences de la psychiatrie punitive. Et la chute de l'URSS, en 1989, n'a pas mis un terme définitif à ces pratiques, alors que plusieurs pays l'exercent encore aujourd'hui. En 2017, par exemple, le journaliste vénézuélien Teodoro Petkoff, directeur du journal local *Tal Cual* et critique acerbe du régime du président Nicolás Maduro, est condamné à un séjour en unité psychiatrique sur la base d'un diagnostic de « démence vasculaire[1569] ». Le témoignage de ces prisonniers politiques est des plus précieux, et il est à doubler de celui d'autres observateurs directs de l'expérience asilaire, alors qu'à la même période, en France et dans les pays voisins, Mai 68 fait aussi émerger ou converger des groupes d'usagers désireux de relater leur histoire.

[1566] Les *Souvenirs de la maison des fous* de Paul Eluard, écrits à Saint-Alban, sont d'ailleurs un hommage aux *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski (1862), premier récit sur le système pénitentiaire russe dont la critique n'est pas sans rappeler celle de l'asile, l'une et l'autre appartenant au modèle de l'institution totalitaire et/ou concentrationnaire.
[1567] Roberts, « State of Madness: Psychiatry, Literature and Dissent After Stalin », *art. cit.*
[1568] *Ibid.*
[1569] Hector Schamis, « Psiquiatría soviética en Venezuela » [En ligne], *El Païs*, 1^er^ octobre 2017.

Passages de témoins : la parole aux groupes d'usagers

Dans la course au droit à la parole relancée par Mai 68, les usagers de la psychiatrie, qui abandonnent leur place d'« internés » alors que l'institution s'ouvre et éclate en antennes à travers la ville, travaillent à instaurer une autre forme d'échange et de partage de leur expérience. Par l'intermédiaire d'associations ou de groupes, la nature collective de leurs efforts les dote d'une visibilité nouvelle et de la mise en commun de leurs témoignages, pour qu'en soient tirées des leçons. Nécessairement, les souvenirs douloureux qu'ils conservent de leur passage par les services psychiatriques les engage sur la voie d'une critique pure et simple de ceux-là. L'artiste Tania Gheerbrant (née en 1990) s'est attentivement penchée sur l'apparition de ces groupes, en particulier dans l'après-68, et souligne qu'ils « revendiquent un autre rapport à la médecine, fait de consentement éclairé, d'autodétermination, de choix, de droits, de la notion de rétablissement subjectif[1570]. » Au nom de la valeur de leur expertise sur le fonctionnement de l'institution dont ils ont été, sur une période plus ou moins longue, les pensionnaires, elle rappelle le cœur de leur revendication, résumé en quelques mots : « Rien sur nous sans nous[1571] ». La constitution des clubs de malades ou la publication de journaux internes offrent dans un premier temps, nous l'avons vu, un espace de parole libre aux patients, mais la figure du soignant, médecin ou infirmier, plane toujours sur les réunions. Sans forcément parler de censure, sa présence induit probablement une forme d'autocensure, peut-être une méfiance ou une retenue, voire un biais, ne serait-ce qu'infime, dans l'échange. Il est surtout important pour les patients qui ont réussi à sortir du système psychiatrique de parler de leur expérience personnelle par leurs propres moyens. Dans le cas des groupes plus proches de l'antipsychiatrie, c'est aussi l'occasion de dénoncer les dysfonctionnements dont ils ont fait les frais et pour cela s'affranchir de l'autorité que représente le psychiatre est indispensable.

Aussi l'apparition de ces groupes n'est pas sans rapport avec le souffle retrouvé des courants anarchistes au printemps 1968. Par exemple, le GIA (Groupe Information Asiles) est fondé en 1972 sur le modèle du GIP (Groupe Information sur les Prisons), en profitant de l'élan de l'après-Mai 1968 et grâce au docteur Dimitri Crouchez et de ses collègues du centre hospitalier spécialisé de Perray-Vaucluse. À l'origine, ses membres revendiquent la filiation avec la mouvance gauchiste « issue du maoïsme français et [qui] veut l'abolition du système

[1570] Tania Gheerbrant, « Bienvenue chez les rêveurs/rêveuses », *P L S. Le magazine du Palais de Tokyo*, n° 37, « cosa mentale. désaliéner les institutions », février 2024., p. 90-91.
[1571] Magali Molinié, dans « Les usagers de la santé : pratiques d'auto-détermination », émission de radio, *R22*, 15 décembre 2015.

psychiatrico-policier[1572] », cependant ils font régulièrement référence à d'autres inspirations. Parmi celles-là, l'influence des *Murs de l'asile* et leur auteur, Roger Gentis, établit un nouveau pont avec Saint-Alban. Les membres fondateurs du GIA sont dans un premier temps issus du corps médical, mais bientôt ils quittent les rangs du groupe pour être remplacés, d'abord par « quelques intellectuels psychanalysants du CERFI (rattaché à la clinique de La Borde) qui tentèrent de récupérer son énergie mobilisatrice[1573] ». Rapidement, des tensions apparaissent pourtant entre les membres, alors que certains se radicalisent. C'est davantage à partir des années 1980 que les usagers « ayant été psychiatrisées, au titre de l'internement sous contrainte ou dit ''libre'', ou de[s] personnes concernées par le militantisme contre l'abus et l'arbitraire en psychiatrie[1574] » constituent la majorité des rangs du GIA.

En Allemagne, un autre groupe fait office de précurseur, sous le nom de SPK, pour Sozialistisches Patientenkollektiv – Collectif des patients socialistes fondé par le psychiatre Wolfgang Huber (né en 1935) et cinquante-deux patients[1575]. Créé en février 1970 à Heidelberg, « sur les mêmes bases que la psychiatrie institutionnelle portée par Tosquelles, dans le sens où l'on peut la pratiquer à partir d'un service de psychiatrie classique[1576] », le SPK a pour mot d'ordre « Faire de la maladie une arme ». Selon ses membres, la maladie mentale serait la conséquence du système capitaliste, dont les médecins représenteraient la classe dominante tout en étant responsables de l'empoisonnement de l'espèce humaine. Plutôt qu'un trouble, qu'une anomalie psychique, ce que l'on nomme « maladie » serait en réalité la norme et la base de l'espèce humaine, une sorte d'état premier – brut – par laquelle s'exprimerait une forme de contestation, consciente ou non, contre le capitalisme. Le manifeste du SPK, *SPK – Turn Illness into a Weapon* l'expose de manière précise et reprend les codes de l'agitprop, propagande politique révolutionnaire d'inspiration marxiste. Il le fait sous plusieurs formes, l'une plus visuelle à renforts d'illustrations, quoique rares, ou de photographies [Doc. 166]. Quelques reproductions trouvent leur place entre les pages du programme, dont l'une justement intitulée « Agit-Comix », qui présente en cinq cases un homme, probablement un ouvrier, de retour de sa journée à l'usine qu'on aperçoit à l'arrière-plan. Visiblement épuisé, il se plaint de l'air pollué et du manque de sommeil, avant de se décider à « parler à ses collègues » le lendemain. On

[1572] « Présentation du G.I.A. » [En ligne], *CRPA. Cercle de Réflexion et de Proposition d'Actions sur la psychiatrie*, s.d.
[1573] Claude Deutsch, « Les associations d'usagers citoyennes », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 77, 2003, p. 20.
[1574] *Ibid.*
[1575] Nous avions brièvement évoqué ce dernier dans le précédent chapitre : voir Chap. II. B. 2., § « Une tradition d'ouverture », p. 260-265.
[1576] Florent Gabarron-Garcia, dans Cécile Kiefer, « Pour une psychiatrie de combat » [En ligne], *CQFD. Mensuel de critique et d'expérimentation sociales*, 27 mai 2022.

devine une critique des conditions de travail qui, si elles renvoient ici à un ouvrier d'usine, peuvent aussi bien s'appliquer à un personnel d'hôpital psychiatrique – à l'exception des médecins, voire de quelques infirmiers, qui appartiennent rarement aux milieux prolétaires.

Les liens que les auteurs du manifeste tissent par ce biais entre leurs propres convictions et le constat d'autres catégories sociales décidées à se battre pour une meilleure qualité de vie, et une reconnaissance légitime, se prolongent plus loin dans une série de photographies apparemment sans contexte. Sur la première, des policiers armés et casqués semblent longer la façade d'un bâtiment, en attendant d'y pénétrer. À défaut d'une légende, nous supposons qu'il s'agit d'une photographie prise en 1970, alors que les membres du SPK occupent un bâtiment de l'Université d'Heidelberg jusqu'à ce que les forces de l'ordre les délogent. Sur une autre image, on lit encore une fois un slogan peint en lettres capitales sur un mur – celui de la prison de Stammhein, à Stuttgart – indiquant « Bullen rein, Gefangene raus ! », en français « Prisonniers dehors, flics dedans ! ». La phrase y aurait été inscrite après le suicide, le 18 octobre 1977, de trois détenus, anciens dirigeants de la Fraction Armée Rouge, organisation d'extrême-gauche classée parmi les groupes terroristes par le gouvernement allemand. En soulignant la proximité de leurs idées avec celles de la « FAR », le SPK s'engage dans une voie qui l'éloigne résolument de la psychothérapie institutionnelle, sans toutefois couper tous les ponts avec des références puisées jusque dans l'histoire saint-albanaise. Parce qu'il s'inscrit dans un courant – certes radical – de l'antipsychiatrie, les textes de Roger Gentis ne lui sont pas étrangers. C'est encore sans compter la préface au manifeste, justement signée par Jean-Paul Sartre, référence de Tosquelles et de ses collègues lozériens. Intitulée « Chers camarades ! », elle déroule le soutien total de son auteur à ce qu'il considère comme « l'unique radicalisation possible de l'anti-psychiatrie[1577] », tout en pressentant que leurs recherches les « exposent à la pire répression de la société capitaliste et qu'elles doivent déchainer contre [eux], les représentants de la culture, les politiques et les policiers[1578]. » Sartre se tient depuis longtemps informé des évolutions de la pratique psychiatrique en France et anticipe les critiques auxquelles s'expose quiconque s'attaque à l'institution, comme Tosquelles en son temps. On a aussi vu Sartre commenter *Regard sur la folie*, tourné par Mario Ruspoli à Saint-Alban, ou préfacer l'ultime livre de Frantz Fanon, publié après son passage par la Lozère (*Les Damnés de la terre*). Dans les écrits de Wolfgang Huber et de ses camarades de lutte, il reconnaît néanmoins un « réel et authentique progrès. »

[1577] Jean-Paul Sartre, « Chers camarades ! », dans Collectif, *SPK – Turn Illness into a Weapon*, Heidelberg, KRRIM – self-publisher for illness, 1993, p. 1.
[1578] *Ibid.*, p. 4.

Les années qui suivent la constitution du SPK sont émaillées par un certain nombre d'incidents, nourris par des « agitations », d'abord sous la forme de prospectus distribués, puis d'actions individuelles ou collectives. Leurs activités les conduisent ainsi à occuper un service de l'université avant d'en être expulsés *manu militari* tandis que plusieurs membres sont suspectés d'avoir participé à un échange de coups de feu entre la police de Heidelberg et des hommes armés, en juin 1971. Huber, sa compagne et d'autres militants du SPK sont arrêtés le temps de l'enquête, puis relâchés faute de preuves, tandis que le groupe se réunit désormais çà et là, au domicile de ses membres. Au gré du mouvement dans ses rangs, le SPK évolue et, en 1973, change de nom pour celui de Patients' Front, le « Front des Patients ». Ses rangs grossissent, comptant jusqu'à cinq cents membres au plus fort, mais ses méthodes semblent rester les mêmes, apparemment hermétiques à toute forme d'expression plastique ou artistique. Leur rejet de la Culture « légitime », institutionnelle, capitaliste, a sans doute raison de tentatives éventuelles en direction de manifestations artistiques, qui se cantonnent à l'impression de flyers ou à la réalisation de cases d'agit-comix, telles qu'évoquées.

Pourtant, l'influence du SPK est régulièrement revendiquée par des écrivains, des artistes ou des musiciens. Entre 1977 et 1978 par exemple, l'Australien et infirmier en hôpital psychiatrique Graeme Revell (né en 1955), fonde avec Neil Hill (1956-1984), parfois présenté comme collègue, parfois comme patient de l'établissement, le groupe de musique industrielle SPK. Aussi radicaux que les références dont ils se réclament, les morceaux évoquent régulièrement les troubles psychotiques ou l'aliénation mentale, et certaines des paroles du single *Slogun*, sorti en 1980, témoignent de l'influence directe du manifeste du SPK et de la violence à laquelle il appelle pour atteindre la libération des psychiatrisés : « Kill, Kill, Kill for inner peace / Bomb, Bomb, Bomb for mental health / Therapy through violence! » [Tue, tue tue, pour la paix intérieure / Bombarde, bombarde, bombarde pour la santé mentale / La thérapie par la violence !]. Loin de se limiter à un cercle d'initiés, les œuvres du groupe SPK ont toutefois accédé à une certaine reconnaissance, jusqu'à attirer l'attention de l'écrivain américain William S. Burroughs (1914-1997). Du côté de la création plastique, le groupe d'écrivains, d'artistes et d'intellectuels turcs Surrealist Action Turkey, compte aussi parmi les sources de ces actions le Collectif des patients socialistes. Fondé en 2007, il n'est actif que cinq années avant sa dissolution en 2012, et il ne reste aujourd'hui du SET (pour « Surrealist Eylem Turkyie ») qu'un blog en ligne qui témoigne de l'intense activité de ses membres. Parmi leurs tentatives de prolonger les expériences historiques du surréalisme occidental, on retrouve toute

une production de « Papillons », « papillons du 21e siècle […] mutants, plus colorés[1579] » qui réinterprètent les tracts-papillons réalisés par les surréalistes français à partir de 1924 [Doc. 167]. En outre, on peut lire sur le blog un long article daté de 2008 sur le SPK, et intégralement repris de la revue *Ruprecht*, éditée par l'Université d'Heidelberg[1580].

Un dernier exemple, celui du magazine en ligne *Cryzine*, fondé en 2017 et fermé depuis 2021, date du dernier article publié, fait le lien entre l'influence du SPK et celle du surréalisme. L'auteur du site y ajoute celle de l'internationale situationniste dans la page de présentation où se mêlent citation d'André Breton – « La beauté est convulsive ou elle ne sera pas » –, référence aux « formes aliénées de lutte » décrites par Guy Debord et critique acerbe du collectif allemand adressée à « celui qui prétend vouloir ''observer les faits sans passion'' [et de fait,] est soit un ''idiot'', soit un ''dangereux criminel[1581]'' ». L'appel à la violence – intellectuelle chez les uns, physique chez les autres – que l'auteur anonyme de *Cryzine* croit lire dans les trois références qu'il cite, participent selon lui du constat d'une révolte nécessaire, qui ne peut toutefois se faire sans débordement. Il y a de l'anarchisme dans les grandes lignes qui définissent son projet, mêlé à une franche provocation et à l'affirmation que pour « échapper à notre misérable, terrible époque, nous avons besoin de l'exprimer de manière originale : vive, directe, disruptive, explosive[1582]. » L'expression plastique ne semble de nouveau pas nécessairement retenir l'attention de *Cryzine*, mais parmi les formes nouvelles que son fondateur appelle à mettre en pratique pour continuer le combat, la poésie occupe en revanche une bonne place. Une rubrique du site y est consacrée, proposant des conseils d'écriture[1583], des billets dédiés à la série des Penguin Modern Poets ou bien encore quatre poèmes. Dans l'un, il signe un hommage rendu autant à l'OuLiPo qu'à l'Anna Karénine de Tolstoï ou aux écrits de Karl Marx[1584].

La radicalité qui s'exprime à travers la pensée que laissent derrière eux les groupes d'usagers constitués au lendemain des événements de Mai 68 étend la virulence des propos que la psychiatrie a fait sienne depuis les premières remises en question de l'institution traditionnelle au cœur des années 1940, en Lozère. Puis, une vingtaine d'années plus tard, la quête d'une psychiatrie alternative ne suffisant plus à signifier la nécessité d'une transformation profonde du système de soins, l'apparition des courants antipsychiatriques porte à un cran

[1579] « S.E.T'in Kelebekleri/Papillons of S.E.T » [En ligne], *Surrealist Eylem Turkiye*, 11 janvier 2011.
[1580] « Sozialistisches Patientenkollektiv – SPK », *Ruprecht*, n° 35, 16 mai 1995. Reproduit sur *Surrealist Eylem Turkiye*, 9 septembre 2008.
[1581] « About Cryzine » [En ligne], *Cryzine*, s.d.
[1582] *Ibid*.
[1583] « Some thoughts on poetry » [En ligne], *Cryzine*, 9 mai 2020.
[1584] « Inheritance fungus » [En ligne], *Cryzine*, 10 mai 2020.

supérieur la colère des concernés. En parallèle de la sectorisation, la constitution de groupes d'usagers permet justement à ceux qui les fréquentent d'accorder leur voix à celles des psychiatres, infirmiers et autres professionnels pour réclamer davantage. Le ton se durcit et les canaux se diversifient qui octroient à ces mêmes « psychiatrisés » une liberté de parole jamais atteinte, sous la forme de journaux plus seulement internes, diffusés sur les mêmes réseaux que la presse alternative. Le « vocabulaire radical » de ces revues se mesure notamment à la lumière de certains slogans qui y apparaissent, comme au sixième numéro de la revue *Gardes Fous*, intitulé « Pour un nouveau rapport de forces en psychiatrie[1585] ».

Du journal interne à la presse alternative

Il faut nous autoriser un modeste dépassement de notre chronologie pour évoquer ce qui reste l'un des périodiques les plus exemplaires de cette presse antipsychiatrique née au tout début des années 1970, dans la descendance directe des journaux publiés dans certains hôpitaux trente ans auparavant. Du *Chemin* – nom du premier journal édité par les patients et les soignants de Saint-Alban dans les années 1940 –, le support papier en a fait jusqu'au *Gardes Fous* qui paraît la première fois en février-mars 1974. En tant que numéro inaugural, l'ambition est de poser le champ d'action du comité de rédaction qui réunit à l'époque dix-sept membres, soignants et soignés (au moins trois, à en juger les patronymes tronqués). Cinq numéros par an sont prévus, la périodicité établie permettant d'envisager une régularité plus rigoureuse que les *Trait d'Union, Notre Journal* et autres. Des collaborations ponctuelles sont également prévues, à l'image de celles du GIA ou du groupe Scription Rouge[1586]. Et l'objectif affiché, lit-on dès la première page, est de répondre au « triple blanc qui frappe tout autant l'institution psychiatrique, que l'ensemble du discours de la Folie[1587] ». Le premier silence concerne le déroulement des luttes, le second les rapports de l'institution psychiatrique aux autres institutions dans leur ensemble et le troisième, « la faiblesse de l'élaboration théorique et les balbutiements confus qui montent de l'extrême-gauche révolutionnaire dès qu'elle se trouve confrontée aux problèmes qui ici nous préoccupent[1588]. » Quelques lignes plus loin, le parallèle établi entre Trotsky et Breton, sur la place qu'ils accordent à la psychanalyse « dans leur projet de ''Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant'' » achève d'ancrer la revue dans un

[1585] Deutsch, 2003, p. 20.
[1586] Dirigé par Pierre Souesme, *Scription Rouge* est un périodique qui se présente comme un « organisme d'intervention pour une scientificité marxiste-révolutionnaire par une pratique textuelle différenciée », publié de 1972 à 1974, en sept numéros.
[1587] Jacques Hassoun, « Gardes Fous : Projet éditorial », *Gardes Fous*, n° 1, février-mars 1974, p. 2.
[1588] *Ibid.*, p. 3.

cadre qui conjugue l'engagement politique à une sensibilité artistique évidente. Celle-là transparaît avant même le premier sommaire, sous le crayon d'un certain Schohn, collaborateur régulier et auteur, ici, d'un dessin présentant trois personnages. À gauche, on devine un patient, dans une camisole, une ceinture à boucle entravant ses bras et une autre lui serrant le front. À droite, vêtu d'un manteau fermé par une ceinture semblable, gratifié d'un nœud-papillon et d'un sourire en coin, on imagine le psychiatre, caché derrière des lunettes aux verres opaques. Au centre, enfin, apparaît l'infirmier coiffé d'un képi à croix et muselé par une nouvelle ceinture, identique aux autres.

Le patient empêché dans ses mouvements – de corps et d'esprit –, le soignant interdit de s'exprimer et le psychiatre satisfait campent tous trois les stéréotypes de cette institution qu'entendent justement combattre les *Gardes Fous* auteurs de la revue. Les malades affichent aussi le souhait de profiter de la parole qui leur est donnée, ainsi d'une dénommée Michèle qui s'en empare dès la quatrième page dans une « Lettre à des militants » :

> « […] Je trouve extrêmement grave que les malades mentaux soient aussi coupés des groupes militants dans leur lutte, car ils risquent d'en prendre plein la gueule pour pas grand-chose (le SPK en Allemagne par exemple). D'autre part, je trouve absurde que les malades soient exclus de leur propre libération[1589] ! ».

Ils aspirent également à défendre leurs droits, dont ils seraient parfois privés sous couvert d'une psychiatrie humaniste qui, selon *Gardes Fous*, abuserait de l'image du travail salvateur pour exploiter les participants aux ateliers. L'ergothérapie, écrivent-ils, contribue à la violence asilaire sous le masque d'une activité non rémunérée et dont les bénéfices peuvent être retirés par les encadrants, les soignants ou l'établissement lui-même. Plus fort, ils poussent jusqu'à comparer le modèle ergothérapique au fonctionnement des états capitalistes ou ouvriers, tous deux « bureaucratiquement dégénérés ». Soit dit en passant, le terme « dégénérés » n'est pas sans rappeler les heures les plus sombres de la psychiatrie européenne, à l'heure des expositions d'art éponyme présentées en 1937 en Allemagne. Volontiers provocateurs, les membres du comité de rédaction interpellent le lecteur sur « le statut du fou [qui] se situe aussi par rapport au salariat et à la division du travail[1590] ».

On comprend dès lors l'autre objectif du périodique, mis en circulation sur les canaux habituels de distribution de la presse, bien qu'alternative. En affichant leur mépris à l'égard des

[1589] Michèle, « Lettre à des militants », *Gardes Fous*, *op. cit.*, p. 4.
[1590] « Thèses », *Gardes Fous*, *op. cit.*, p. 6.

ateliers protégés, les rédacteurs seraient bien en peine de promouvoir leurs revendications dans les pages d'un journal interne, modèle de l'objet ergothérapeutique par excellence. Et parmi les rubriques où se pressent le souvenir de Roger Gentis ou de Horace Torrubia, voire de Lucien Bonnafé[1591], les dessins qui parsèment les articles ajoutent à la plus grande légitimité de ce journal « véritable ». Au contraire de rares illustrations qui ponctuent *Trait d'Union*, les numéros successifs de *Gardes Fous* octroient une place centrale à l'image. Le dénommé « Schohn » collabore très régulièrement, on le retrouve d'ailleurs dans le même numéro, à la page 12, où il croque un infirmier, toujours avec blouse et képi. Il se tient penché par-dessus l'épaule d'un soldat en habits militaires, une casquette ornée d'une étoile sur la tête, qui prend des notes tandis que tous deux observent un homme, vraisemblablement un civil, se mesurer au pied non pas d'une échelle normale, mais d'un mât coiffé de la faucille et le marteau communistes, en guise d'étalon. On pense ici aux normes qu'imposent le régime soviétique, dont le militaire semble être le représentant, et que les citoyens sont tenus de respecter sans quoi l'infirmier, à droite, l'emmènera de force dans un établissement spécialisé. Et si l'homme mesuré, habillé d'une veste, portant la cravate et son chapeau à la main, fait bonne impression, son voisin, cheveux et barbe broussailleux, semble beaucoup moins serein. Dans le second numéro, l'importance du dessin est confirmée par un encart assurant que « le dessin peut être une manière d'expression complémentaire de l'écriture. *Gardes Fous* ne demande pas mieux que de s'exprimer également ainsi : les dessins proposés faisant au collectif de rédaction l'objet de la même analyse que les textes[1592]. » Schohn s'y exerce à de nombreuses reprises, en tant que principal illustrateur des parutions de la revue, bien que d'autres dessinateurs apparaissent de temps à autre, un Jean-Louis Faure reproduisant par exemple le *Salon d'attente d'un psychiatre connu*[1593], ou un certain P. Audran au style minimaliste, assez proche de celui de Schohn [Doc. 168].

À la même époque, à Vancouver, la Mental Patients Association (MPA) est créée en réponse à la désinstitutionalisation qui vide les établissements canadiens pour livrer les patients à eux-mêmes, dans la rue. D'anciens usagers décident alors de se réunir et de mettre en place différents projets aspirant à défier le pouvoir de la psychiatrie ainsi qu'à leur redonner leur indépendance. En 2011, la MPA produit un film sur ses premières années et donne la parole à

[1591] Dans Bernard Tauber, « Sur le secteur… Sur le foutoir », *Gardes Fous, op. cit.,* p. 7-12.
[1592] *Gardes Fous*, n° 2, avril-mai 1974, p. 1.
[1593] Collectif, « Matelassage psychiatrique, rembourrage psychanalytique (suite et fin) », *Gardes Fous*, n° 4, automne 1974, p. 31.

certains de ses membres, tout en présentant les concepts qui président, quarante ans plus tôt, à la création de l'association. Parmi les moyens qu'ils se donnent pour se faire connaître, une lettre d'information est publiée dans les mois qui suivent, *In a Nutshell*. « C'était juste une autre façon de dire que nous existions[1594] », assure l'un des participants, Lanny Beckmann.

À partir de juillet 1972, un véritable périodique lui succède, au sein duquel les formes d'expression sont encore nombreuses. Il vient aussi à la vie « à travers l'art et la poésie. Il faisait vraiment sens pour ses membres qu'un croquis ou une prose apparaissent[1595] » dans ses pages. Après la première newsletter en mai 1971, qui n'est alors qu'une simple page dactylographiée annonçant des informations succinctes, tels un pique-nique, une réunion générale et la « visite de la Reine », douze numéros similaires suivent. C'est à partir du quatorzième numéro, toutefois, que le format change et laisse effectivement une grande place à l'image dessinée. Bien que le sous-titre précise toujours « Mental Patients Association Newsletter », il n'a plus grand-chose à voir avec une lettre d'information. La vingtaine de pages qui le compose débute par une couverture, signée par un dénommé Glen Underwood, et semble emprunter autant à une composition surréaliste qu'aux grands traits expressionnistes de Jean-Michel Basquiat. Dans les pages suivantes, une copie de la *Vénus de Milo*, une photographie d'un atelier de bougies de sable à Wreck Beach animé par les patients et d'autres petites illustrations jalonnent la lecture.

Puis, plus les parutions avancent, plus l'image gagne du terrain, jusqu'à devenir omniprésente dans les pages du seizième numéro par exemple[1596]. Celui-ci s'ouvre sur une couverture composée à la manière d'un page de *comics*, divisée en plusieurs cases teintées d'un humour caustique – « Hands up those with more than 2 », peut-on notamment lire. Elle annonce d'emblée des sujets qui dépassent le seul sujet de la psychiatrie au profit de questions de société, à commencer par le consumérisme. Dans la veine des montages effectués par l'Américaine Barbara Krüger (née en 1945) à charge contre la société de consommation et ses dérives – ainsi de *I shop therefore I am* (1987) –, les cases reprennent les codes de la publicité, pour du dentifrice, de la nourriture (« Eat, drink and be addicted the Amerikan way »). Aux façades de gratte-ciels dessinés, les injonctions « Buy. Save. Spend. Love. Eat. Buy » s'affichent en lettres capitales auxquelles semble répondre, cette fois, *Protect me from what I want* (1985), projetée sur un écran géant de Times Square, à New York, par l'artiste américaine Jenny Holzer (née en

[1594] MPA Documentary Collective, *The Inmates Are Running the Asylum*, Canada, History of Madness Productions Inc., 2013, 36 minutes.
[1595] « MPA – In A Nutshell Collection, 1971-1981 » [En ligne], *Madness Canada*, s.d.
[1596] *In a Nutshell*, n° 16, décembre 1972.

1950). Enfin, le numéro d'*In a Nutshell* se termine par l'annonce des activités proposées par l'association pour la deuxième quinzaine de décembre, sous la forme d'un calendrier de l'avent présenté par un Père Noël irrévérencieux – « Don't fuck around. Get out and enjoy yourself » [Doc. 169].

La différence principale d'avec *Trait d'Union* et les autres journaux internes est d'abord portée par une époque qui s'attache de plus en plus à la reconnaissance des droits de communautés opprimées. Dans les journaux à vocation thérapeutique, produits par des malades dans un cadre hospitalier, institutionnel, le dessin participe au processus de soin. L'exemple du journal du CFDJ, le Centre Familial de Jeunes de Vitry, est représentatif de ces périodiques issus d'ateliers spécifiques, ici celui d'un centre actif des années 1950 jusqu'à 1983. Intitulé *L'Oreille qui parle* (*OQP*, « occupé », en clin d'œil à la thérapie occupationnelle), il est le lieu que la psychologue Claude Martin (1940-1983) choisit pour publier ses dessins d'« Élenfants ». Ils sont le fruit de ses recherches sur les « systèmes de défense » des jeunes usagers du CFDJ, qu'elle présente dans le cinquième numéro d'*OQP*. Joseph Finder, directeur du centre, la précède d'un « avertissement en guide d'introduction », à l'adresse des « graphophiles [qui] seront surpris de trouver sous le stylo feutre d'un professeur de Psychologie hautement qualifié, des expressions picturales aussi dépouillées[1597] » et dont la simplicité n'a d'égale que la complexité des graphes de Jean Oury ou des schèmes de Tosquelles. Finder estime à l'inverse que « lorsqu'on a atteint la saturation, seul un retour aux sources permet d'espérer de nouveaux progrès[1598] » et qu'à ce titre, les dessins de sa collègue concentrent en de simples traits toute la richesse des outils qu'elle met en forme – outils, certes, car il accompagne son introduction de quelques indications. « Sur le plan pratique : vous avez quelqu'un à recevoir, vous devez le subir, le comprendre ou l'aider. Examinez-le attentivement et essayez ou tentez de trouver les équivalences de défenses par rapport aux dessins de cet ouvrage », écrit-il. Les défenses sont celles des Élenfants de Claude Martin, dessins d'éléphants qui, d'un geste épuré, cartoonesque, reproduisent différentes manières qu'ont les jeunes malades d'interagir socialement à travers des mécanismes de *défense*, justement. D'un *Éléphant se reposant sur ses défenses*, on passe à un *Éléphant adulte ayant des défenses infantiles*, à un *Éléphant normal… mais il ne faut pas se fier aux apparences* ou encore un *Éléphant muré dans ses défenses* [Doc. 170]. Chaque fois, la

[1597] François Piron, « Claude Martin, les Élenfants du Centre Familial de Jeunes », *P L S. Le magazine du Palais de Tokyo*, *op. cit.*, p. 85.
[1598] *Ibid.*

situation présentée joue sur le double sens les représentations littérales – l'animal aux « défenses infantiles » ayant des organes hypertrophiés – de comportements métaphoriques.

En s'essayant à ce tracé enfantin, Claude Martin prolonge les recherches qu'elle mène sur « Le dessin et les adolescents difficiles[1599] », dont un film du même nom rend également compte, produit par les laboratoires pharmaceutiques Sandoz[1600]. Ces réalisations, s'étonne-t-elle, sont souvent délaissées par les thérapeutes alors que leur nombre est important. Ni les difficultés de certains adolescents devant l'activité, ni le « tarissement de la production graphique à la fin de l'enfance[1601] » ne retiennent l'attention des soignants, quand leurs origines peuvent être multiples et trahir des problèmes d'ordre intellectuel, affectif ou socio-éducatif. Martin regrette plus encore « la scission amorcée entre les sciences et les arts, […] peu à peu résumée en une distinction abusive entre l'utile et l'inutile[1602] », là où ses propres dessins ont justement une utilité, une fonction – comme le souligne Finder dans sa note d'introduction. Outre leur valeur esthétique, ils font office de grille d'évaluation pour d'éventuels troubles à identifier chez un proche. La psychologue rejoint en ce sens la position de certains de ses confrères qui, à l'image de Bonnafé, n'ont jamais cessé de croire aux vertus thérapeutiques du dessin, pas plus qu'à sa performativité. Dans une série non datée, présentée en ligne par La Criée, Collectif de recherche sur l'institutionnel et l'éthique à Reims[1603], l'ancien psychiatre saint-albanais exécute d'ailleurs une dizaine de croquis empreints d'humour, habités de « bonshommes bâtons » dans des situations toujours cocasses. Ce qui importe, au demeurant, ce sont les légendes qui les accompagnent, toujours sous la forme de questions, ainsi d'un groupe de personnages escaladant un imposant mur d'enceinte à l'aide d'une échelle alors qu'une immense arche s'ouvre sur l'extérieur juste à côté. « Qui fuit qui ou quoi ? Où ? Pourquoi ? Comment ? ». « Qu'est-ce que cet homme a dans la tête ? », « Que manque-t-il a ce dessin ? » ou « Pourquoi cette image vous paraît-elle pudique ? Impudique » complètent ailleurs le panel, avec plusieurs occurrences d'une phrase plus injonctive, « Imaginez les suites de l'évènement ». Un peu à la manière des tests de Rorschach ou du Congo T.A.T., les questions

[1599] Claude Martin, Stanislas Tomkiewicz, Joseph Finder, « Le dessin et les adolescents difficiles », *Bulletin de psychologie*, vol. XX, n° 253, 1967, p. 140-145.
[1600] Quatre cent cinquante films ont été produits par Sandoz, particulièrement impliqué dans la collaboration avec le milieu médical. Ils sont conservés dans un fonds cinématographique auquel la chercheuse Lea Petříková s'est intéressée en 2019 et dont elle a tiré une typologie précise du catalogue, établissant que les films relevant de la catégorie « psychiatrie » sont les plus nombreux. Ils représentent soixante-dix-sept entrées, dont trois spécifiquement consacrées à la psychiatrie infantile. Voir Lea Petříková, « Sandoz Film production in Novartis Archives », *Cahiers d'histoire du Cnam*, vol. 12, 2019, p. 159-172.
[1601] Martin, Tomkiewicz, Finder, 1967, p. 140.
[1602] *Ibid.*, p. 141.
[1603] Benjamin Royer, « La disparition de Jean Oury, Conférence Hommage par P. Delion » [En ligne], *La Criée*, 17 novembre 2014.

ouvertes suggèrent au sondé des pistes d'interprétation dont la lecture sera ensuite effectuée par le médecin.

L'efficacité de l'activité graphique reste tout de même au CFDJ liée de manière égale au soin, au même titre que les autres activités proposées comme la photographie, le cinéma ou encore le théâtre. Sans se substituer à l'étude clinique, la production graphique peut l'étayer, nous dit-on, en ce qu'elle peut « renseigner sur le vécu quotidien de l'adolescent et sur les fluctuations et ses relations avec les adultes significatifs. [Les dessins] contribuent ainsi à illustrer l'évolution de son adaptation[1604] ». Tout est donc fait à Vitry pour encourager la pratique, ainsi de l'organisation de « soirées de dessin » ou de la mise en place de récompenses, sous la forme de gratification orale ou de remises de prix. De fait, tout est aussi sujet d'étude, jusqu'à la question du matériel, et l'on sait combien celle-ci suscite de longue date la curiosité des amateurs de cet art créé en milieu psychiatrique. Les médecins saint-albanais encouragent Marguerite Sirvins à troquer la laine grossière avec laquelle elle confectionne ses broderies contre de la soie, plus colorée, plus solide et précieuse. Claude Martin s'interdit en revanche de suggérer d'autres matériaux que ceux qui ont la préférence de ses patients, dont le crayon feutre, le plus souvent de couleur. Selon elle, « le trait noir [ne] permet aucune erreur, est trop intellectualisé et n'a pas de ce pouvoir libérateur[1605] » qu'on identifie en effet dans les productions d'art brut par exemple, d'ordinaire colorées ou, du moins, très rarement épurées.

Du côté de *Nutshell* ou de *Gardes Fous*, en revanche, le rapport au dessin abandonne toute velléité thérapeutique. Dans leur quête commune d'ouverture, une diffusion de ces outils de réadaptation, de déstigmatisation et d'autonomisation qui serait limitée aux seuls cercles psychiatriques se révèlerait totalement contre-productive. Ces titres s'extraient justement de l'institution spécialisée, circulent plus librement comme à Vancouver, grâce à un système d'abonnements mis en place par le MPA. Interrogés sur ce point en 2013, des membres de l'association se rappellent qu'il leur arrivait de tomber sur des exemplaires de *Nutshell* dans des endroits improbables tandis que des copies étaient envoyées à travers toute l'Amérique du Nord, chez des particuliers abonnés ou des bibliothèques du monde entier. La sortie de l'hôpital, la redécouverte de la Cité ne peut être effective qu'à condition que le journal se libère des codes de l'ergothérapie, à laquelle il se rattache en premier lieu. Aussi le dessin qui s'immisce dans les pages de ces périodiques ne relève plus non plus de l'ergothérapie et renvoie davantage à la sphère du dessin de presse. Plus subjectif, il est surtout plus engagé et critique à

[1604] Martin, Tomkiewicz, Finder, 1967, p. 142.
[1605] *Ibid.*, p. 145.

l'égard de la société par rapport à laquelle son auteur affirme sa position. Le dessin de presse manifeste l'opinion de celui qui le réalise, et, sous les traits de la caricature et de la satire comme de ses expressions les plus régulières, est doté d'une dimension combattive. Dans les pages de *Gardes Fous*, les dessins de Schohn et de Audran s'y réfèrent sous la forme de traits très simples, de gestes épurés qui ne s'encombrent pas de réalisme tout en donnant vie à des scènes critiques à l'égard de l'état de la médecine. Les attributs des personnages sont souvent stéréotypés, ainsi des représentations de malades mentaux coiffés d'un entonnoir et au regard vague, ou affectant un strabisme. Ces dessins aussi, comme les idées qu'ils illustrent et accompagnent, se nourrissent de ce même élan de révolte qui gronde à la fin des années 1960. La caricature apparaît dès l'Antiquité et épouse régulièrement les grands mouvements de pensée des époques qu'elle traverse alors qu'à l'heure de Mai 68, elle prolifère en France et s'empare fréquemment des débats sur la psychiatrie, non sans le concours de figures qui nous sont désormais bien connues. Ainsi de Roger Gentis, par exemple, qui contribue de temps en temps au mensuel *Charlie Hebdo*.

Celui-ci est né le 23 novembre 1970, à la suite de l'interdiction de l'hebdomadaire *Hara-Kiri* publié à partir de septembre 1960, mais censuré par le Ministère de l'Intérieur le 17 novembre 1970. Déjà, les liens de ce premier journal avec la psychiatrie existent, où « parfois la lettre d'un lecteur, sur l'antipsychiatrie, par exemple, devient un article informatif, explicatif et dénonciateur[1606] », et c'est même un psychiatre bordelais, Daniel Cosculluela, qui tâchera de relancer le titre en 1990 en le rachetant. Du reste, *Charlie Hebdo* prend le relais en 1970 et entretient encore de nos jours un rapport privilégié avec la question psychiatrique. Jusqu'aux attentats terroristes du 7 janvier 2015 et la disparition tragique de son autrice, la psychiatre et psychanalyste Elsa Cayat, le journal propose la rubrique « Charlie Divan ». Plus récemment, en mars 2024, le mensuel consacre même un article à Saint-Alban-sur-Limagnole et l'héritage de la psychothérapie institutionnelle, désormais à peine palpable parmi « les ruines d'un hôpital historique[1607] ». Le dessin accompagnant l'article dans sa version en ligne reprend d'ailleurs l'iconographie habituelle du sujet et représente un hôpital coiffé de multiples entonnoirs [Doc. 171].

Dès les débuts du journal, Roger Gentis est invité aux réunions du comité de rédaction du mensuel, qu'il trouve « plus rigolo que les sociétés savantes ». Auparavant, il a déjà exercé

[1606] Patrick Le Cellier, « Hara-Kiri / Charlie Hebdo : Cavanna, Cabu et les autres vus de 1974 » [En ligne], *Mediapart*, 13 juin 2012.
[1607] Yann Diener, « Psychiatrie publique : en passant par Saint-Alban » [En ligne], *Charlie Hebdo*, 20 mars 2024.

sa plume à un style acerbe similaire, en particulier dans les *Murs de l'asile* qui accélèrent sa reconnaissance en 1977, et dont il se rappelle avoir « fait ça pour vider un peu [s]a bile, pour provoquer et [s]'amuser aussi, ça [l]'amusait aussi d'écrire de cette façon-là, dans le style *Charlie Hebdo*[1608] ». Au comité du journal, la liberté d'écriture dont il bénéficie n'est pas sans rappeler celle dont jouissent les pensionnaires qui participent en Lozère à la rédaction de *Trait d'Union*. Gentis prend par ailleurs part à d'autres revues, plus sérieuses comme *La Quinzaine littéraire*, mais *Charlie* lui « convenait bien parce que je pouvais écrire d'une façon décontractée[1609]… ». C'est François Cavanna (1923-2014), dit « Cavanna », cofondateur de *Hara-Kiri* puis de *Charlie*, qui invite le psychiatre à tenir la première rubrique du journal consacrée à la santé mentale « pour faire craqueler les éléments de langage que se donnent les sociétés et les familles[1610] ». Il l'aurait d'abord contacté pour une consultation[1611], mais la conversation déborde et la rubrique « Chez les fous » (en hommage au livre éponyme d'Albert Londres, paru en 1932) apparaît le 20 décembre 1971, dans le cinquante-septième numéro et sous la plume de Gentis, accompagné des dessins de Georges Wolinski (1934-2015), autre figure historique du mensuel. Le premier article relate le licenciement de Guy Caro, médecin-directeur de la clinique psychiatrique de Rennes, qui bénéficie du soutien du personnel et des patients. En guise de protestation, ceux-là décident alors d'occuper les locaux pendant trois mois et d'y organiser des rencontres et des échanges. L'année suivante, la rubrique est renommée pour « Chez les débiles », à partir du n° 85 du 3 juillet 1972.

La culture visuelle représente un ressort fondamental dans le développement de ces journaux irrévérents, satiriques en même temps qu'engagés dans la défense de la cause des invisibilisés, et contre l'État et ses différentes institutions. *In a Nutshell* ou *Gardes Fous* sont parmi les premiers à voir le jour, et d'autres éclosent en nombre au même moment, ainsi de l'organe de presse du GIA, *Psychiatrisés en lutte*, publié de 1975 à 1979 et dont la couverture emprunte à l'iconographie révolutionnaire, un poing levé au premier plan, des barreaux – d'une cellule, d'une fenêtre ? – au second. Citons encore *Marge*, publié de 1974 à 1979 par le groupe anarchiste du même nom, réclamant le rassemblement de tous les marginaux, psychiatrisés mais aussi homosexuels, prostituées ou anciens prisonniers. La structure de ces périodiques est souvent proche, faite de pages de texte compactes, successions d'articles critiques, virulents, et de manifestes ou d'appels divers. Et les dessins, toujours, sont bien présents, notamment en

[1608] Faugeras, Lallemand, Allione, 2022, p. 93.
[1609] *Ibid*., p. 95.
[1610] Jacques Munier, « La parole cathartique » [En ligne], *France Culture*, 24 septembre 2020.
[1611] Yann Diener, « Fêlures » [En ligne], *Charlie Hebdo*, 29 novembre 2017.

couverture où *Marge* opte pour plusieurs variations d'un même drapeau noir portant le titre du journal, non sans évoquer la piraterie et à l'exception de quelques numéros, comme le sixième d'avril-mai 1974, simplement intitulé « Pourriture de psychiatrie ».

Yves Racine, dernier médecin-directeur de Saint-Alban-sur-Limagnole

Aussi l'effervescence qui s'empare de la santé mentale et de ses acteurs, parfois au nom de cette antipsychiatrie nouvelle, précipite-t-elle paradoxalement le déclin progressif de la psychothérapie institutionnelle telle qu'elle est enseignée à Saint-Alban. Mai 68 cristallise les tensions qui nouent le milieu et provoquent la rupture avec un grand nombre de praticiens ou de théoriciens, voire d'usagers eux-mêmes désireux d'en finir avec un modèle que la sectorisation a déjà mis à mal. L'éclatement de l'institution conduit en effet à la désertion des établissements, tandis que les antennes ouvertes en ville ou ailleurs, au plus près des psychiatrisés, drainent une bonne partie de leurs effectifs. Et la multiplication des journaux, plus seulement journaux internes mais bel et bien véritables outils de communication à l'attention du plus grand nombre, achève de mobiliser penseurs et militants envers une autre conception du soin, d'abord, et de la maladie elle-même.

Sont-ce ces tensions qui crispent aussi les autorités confrontées au prolongement des expériences saint-albanaises par le docteur Racine ? Du haut du château lozérien, le successeur de Tosquelles s'intéresse particulièrement à la question de l'argent qui circule à l'intérieur de l'hôpital. Il participe d'abord à l'ouvrage collectif tiré de la seconde rencontre du GTPSI, *L'argent à l'hôpital psychiatrique*[1612]. Avec Tosquelles, Gentis, Robert Millon, Michel Baudry et d'autres, il s'interroge sur la valeur symbolique de l'argent au sein de l'institution, tous reconnaissant la dimension thérapeutique du pécule ou de sommes symboliques accordés pour des cigarettes, des friandises ou d'autres menus plaisirs. On regrette en revanche qu'ils n'abordent pas le fait, certes rare – en fait limité au seul cas documenté d'Auguste Forestier – des sommes offertes aux patients en échange de leurs créations plastiques. Les productions ergothérapiques sont différentes, elles assurent un salaire modeste pour les participants, bien que Michel Baudry assure que dans les « établissements qui marchent bien, [il] y a une grosse activité ergothérapique avec de gros bénéfices. Ils arrivent à avoir des millions – mais c'est l'aliénation de l'ergothérapie pour elle-même[1613] ». Les revenus de Saint-Alban ne sont pas si importants, bien que les femmes reçoivent par exemple cinquante pourcents des bénéfices sur

[1612] Collectif, *L'argent à l'hôpital psychiatrique*, Paris, Éditions d'une, « Actes du GTPSI », 2015.
[1613] *Ibid.*, p. 40.

les objets fabriqués[1614]. Cela dit, la lassitude gagne jusqu'aux sœurs qui supervisent les ateliers : « Depuis le temps qu'on fait ça, ça ne se vend pas, tout le monde en fait[1615] ».

À l'inverse, Racine renverse l'expérimentation à la toute fin des années 1960, en instaurant des repas gratuits pour les soignants qui accepteraient de déjeuner avec les patients. François Tosquelles a préconisé plus tôt les repas communs entre les soignés et les soignants, sauf que ces derniers doivent alors les payer. Racine, parce que la psychothérapie institutionnelle envisage tout l'entourage du malade dans le processus de soin, étend l'invitation aux médecins, tout comme aux infirmiers, aux personnels administratifs ou d'entretien, aux proches et à la famille. La quantité non négligeable de repas offerts, ajoutée à la totale autonomie dans laquelle Racine agit, lui vaut les réprimandes de sa hiérarchie. En 1977, la Cour de discipline budgétaire et financière le condamne à deux mille francs d'amende à l'issue d'un procès clos cinq années après le départ du psychiatre de Saint-Alban. Il officie désormais au service de pédopsychiatrie de Ville-Évrard mais les griefs qui lui sont reprochés le rattrapent. Le *Journal officiel* du 26 mars de la même année, qui rend publique sa condamnation, livre en outre les détails du dossier où on lui reproche donc d'avoir agi sans consulter la commission de surveillance, contrairement à ce que prévoit la loi, et l'absence totale de surveillance et de contrôle dans l'instauration de ces « repas thérapeutiques », ce qui aurait permis des abus « dont l'instruction a établi la réalité[1616] ». On apprend encore que Racine « fait valoir aussi que l'octroi de repas gratuits au personnel infirmier aurait mis fin à une pratique irrégulière admise par ses prédécesseurs : la permission donnée aux agents de prendre leurs repas pendant les heures de service hors de l'établissement », sans que cela ne lui évite d'être reconnu coupable.

L'engagement de Gentis, en ces temps troubles, joue en sa défaveur. Quelques mois plus tôt, il manifeste un soutien de poids auprès des grévistes de l'hôpital, au cours des événements liés à Mai 68. Les personnels en colère le retiendraient dans son bureau en l'empêchant de sortir, ainsi qu'il l'annonce chaque jour au téléphone, à la préfecture. Lorsqu'on lui demande s'il faut faire intervenir les forces de l'ordre, il préfère qu'on s'abstienne puisqu'ils le retiennent, mais le traitent bien. En réalité, « dès que le téléphone est raccroché, le directeur, ayant rempli son rôle officiel, distribue de l'argent aux grévistes et piquets de grève[1617] ». Racine entretient avec ses personnels de bons rapports, et il s'assure notamment de leur qualification en instaurant également l'obligation, pour les infirmières en soins généraux qui

[1614] *Ibid.*, p. 43.
[1615] *Ibid.*, p. 47.
[1616] « Cour de discipline budgétaire et financière, Hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole (Lozère), 8 juillet 1976 » [En ligne], *Doctrine.fr*, s.d.
[1617] Giffard, 2007.

désirent travailler à Saint-Alban, d'un diplôme d'infirmier de secteur psychiatrique. Il faut de plus lui reconnaître l'obtention de quatre nouveaux pavillons gagnés par « ruse », après que le ministère de la Santé ait accordé les fonds nécessaires à l'érection de deux pavillons. Le directeur les partage en engageant les travaux pour quatre services à l'insu des tutelles et, évidemment, l'argent ne suffit qu'à conduire la moitié des travaux au terme desquels il invite le préfet à une fausse inauguration. Mis devant le fait accompli, ce dernier, furieux, est contraint de doubler le budget initial pour terminer les quatre pavillons entamés. Ces stratégies n'ont pas aidé Racine à gagner les faveurs de ses responsables et là où Tosquelles bénéficie plus tôt d'une impunité relative, les tensions qui secouent le paysage politique et social français d'alors cristallisent probablement la méfiance de ses supérieurs.

Ce ne sont pourtant pas tant ces événements qui précipiteront son départ, que le dramatique incendie qui se déclare dans les combles du château en avril 1971. Il aurait été déclenché par un jeune patient laissé sans surveillance qui, pris au piège par le feu, y laisse la vie, bien que les circonstances exactes aient souvent été remises en question. L'origine humaine de l'incendie, le nombre de protagonistes présents et même la mort de l'auteur ont pu être discutés, pour autant, dans les pages de *Midi Libre* en 2019, un certain Georges Chassang habitant depuis de longues années dans le village en contrebas assure que l'auteur de l'incendie a bien été retrouvé parmi les décombres un mois après l'incident. Il déclare notamment : « J'avais un atelier de photographie dans la pièce du bas, j'initiais les patients. Je revenais de vacances et j'ai trouvé mon atelier en cendres. Le corps du patient a été découvert un mois plus tard dans les gravats[1618] ». Les autres malades et les personnels qui logent encore dans le château sont en revanche évacués rapidement mais les pertes matérielles, elles, sont lourdes aussi, une partie importante des archives les plus anciennes de l'hôpital sont même avalées par les flammes. Quant aux salles ravagées par la catastrophe, elles sont laissées à l'abandon et en présentent aujourd'hui encore les stigmates. La plupart des pièces ne sont pas ouvertes au public bien qu'elles soient accessibles, alors que les combles sont impraticables, les poutres carbonisées se détériorant avec le temps.

Tous ces événements précipitent le départ de Racine, dernier médecin-directeur de l'hôpital. Lorsqu'il quitte ses fonctions en 1972, un court intérim est assuré par le docteur Janine Camplo, alors directrice de l'hôpital psychiatrique de Béziers. Bien vite, un administrateur est nommé à sa suite à la tête de l'hôpital, clôturant définitivement l'âge d'or saint-albanais pour

[1618] JDM, « Lozère : à Saint-Alban-sur-Limagnole, le château conte son histoire » [En ligne], *Midi Libre*, 14 août 2019.

reléguer l'établissement au rang des hôpitaux ordinaires, appelés à se vider progressivement, et de ses patients, et de son esprit de révolte.

Conclusion

À l'heure où nous écrivons ces pages, l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole n'est plus que l'ombre de lui-même. La route longe les bâtiments séculaires, le château médiéval et l'Office de Tourisme installé en son rez-de-chaussée. Elle serpente entre la chapelle et le pavillon de la Terrasse datant de l'époque d'Agnes Masson, puis remonte jusqu'au « Peigne », un ensemble de trois pavillons reliés comme autant de dents d'un peigne à la nouvelle administration et, enfin, aux vestiges du cimetière des fous. Le mur d'enceinte est tombé depuis longtemps et on circule plus librement que jamais dans ce lieu, alors que la majorité des hôpitaux en activité comme Sainte-Anne ou Ville-Évrard, à Paris, campent encore derrière leurs immenses parois de pierre. Seulement, il n'y a plus personne pour circuler à Saint-Alban, à peine une centaine de résidents et de rares médecins, pour la plupart venus des villes alentour le temps d'une journée, de quelques consultations. Ce sont désormais les touristes de passage qui animent l'esplanade du château, remplaçant les malades sous l'œil du saint Pierre sculpté ornant la porte de la chapelle. Passent des pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle qui découvrent les lieux au détour de la *via Podiensis*, au départ du Puy-en-Velay, mais n'apprennent presque rien de ce qui en a fait un lieu par trois fois exceptionnel. Pas un mot de la psychothérapie institutionnelle, presque rien de l'art brut et à peine plus de la Résistance, dont le souvenir se résume à la stèle reproduisant le poème d'Eluard installée dans le cimetière et quelques panneaux éparpillés çà et là, signalant le salon « Auguste Forestier » (on y retrouve une photographie d'un de ses bateaux et une biographie succincte) ou la salle Gérard Olive, du nom de cet ancien patient, aujourd'hui en maison de retraite, qui gérait le club ciné des malades. Une scénovision installée plus bas dans le village présente, succincte, l'histoire des lieux en y mêlant aussi le spectre de la Bête du Gévaudan.

Il faut atteindre L'Escapade, la cafétéria de l'hôpital où travaillent encore certains patients pour trouver de l'animation, ou attendre chaque mois de juin les « Rencontres ». Organisées depuis 1985, sur une idée originale de Lucien Bonnafé qui souhaitait célébrer le quarantième anniversaire du passage d'Eluard en Lozère, elles réunissent chaque année jusqu'à six cents personnes, mais les patients qui déambulaient librement parmi les invités se font de plus en plus rares. On y rend hommage aux grandes heures de la psychothérapie institutionnelle, on organise des petites expositions ou on réactive la vieille presse de l'imprimerie pour produire des affiches à tirage limité. On projette des films sur l'hôpital – en 2024, *Oubliez Tosquelles !* d'Enric Miró –, on se remémore ses années de formation ou d'exercice et on présente ce que les

uns et les autres font pour prolonger l'expérience. Partout en France, des structures tentent en effet à leur échelle de perpétuer les enseignements dispensés près d'un siècle plus tôt entre les murs de l'institution, et toutes constatent les mêmes difficultés auxquelles elles se heurtent, du fait de l'incompréhension de l'administration ou de son manque de souplesse.

Ici comme ailleurs, à l'orée des années 1970, c'est l'intervention de l'administration qui a provoqué la chute de la psychothérapie institutionnelle, et rendu d'autant plus nécessaire la recherche que nous avons menée. Pour l'extraire d'une vision par trop hospitalo-centrée, nous l'avons articulée autour de ces deux axes qui forment les deux brins de l'ADN de Saint-Alban-sur-Limagnole : la psychothérapie institutionnelle et l'histoire de l'art, rédigée au fil des découvertes et des pratiques des patients en premier lieu, puis de leurs soignants ou d'individus sensibles à leur cause. Leurs développements respectifs s'enroulent autour d'un axe mu par le désir d'une psychiatrie humaniste, dispensée dans un établissement adapté à celles et ceux qu'il protège et soigne, après les avoir trop longtemps « gardés ». Les chaînons que constituent les figures tutélaires de l'entreprise de Jean Dubuffet, ainsi d'Auguste Forestier ou de Marguerite Sirvins, pour ne citer que les deux plus célèbres, sont les parfaits représentants de ce que l'Art Brut doit depuis ses débuts à l'aventure rendue possible en Lozère. L'isolement de l'établissement et le peu d'intérêt qu'il a longtemps inspiré aux yeux des pouvoirs publics y sont pour beaucoup, comme la ferveur des médecins qui en ont eu la responsabilité, et des soignants qui les ont épaulés. Sans la découverte qu'Eluard fait, en 1943, de l'œuvre de Forestier, ses sculptures ne seraient pas parvenues jusqu'à Paris, sous les yeux des cercles les plus fermés de la scène artistique du premier XX^{e} siècle. Elles n'auraient pas suscité la convoitise de Dubuffet, ni ne l'auraient poussé à se rendre dans les terres désargentées de Margeride pour en extraire le corpus historique d'une collection qui s'expose moins de dix ans plus tard à New York, et aujourd'hui à travers le monde. Et le concours de Jean Oury ou de Roger Gentis puis, plus tardivement et avec quelques réserves, de François Tosquelles, aura été essentiel à une documentation précise des cas inventoriés par Dubuffet, leurs échanges épistolaires attestant l'immense dette du collectionneur à l'égard de ces psychiatres qui acceptent de partager avec lui leurs connaissances, leur sensibilité et leur expertise.

La mise en lumière des évènements qui ponctuent le développement contemporain de ces deux axes aura également rendu manifeste le constat inverse, à savoir que l'histoire de Saint-Alban doit énormément à ce que Dubuffet a pu faire de l'Art Brut en érigeant en grande partie cet hôpital comme socle historique de sa démarche. Sa dette est aussi conséquente à l'égard du surréalisme, pourtant c'est Dubuffet, initialement malmené par Tosquelles et sa « bande

d'ennemis » puis décidant d'une parenthèse de près de dix ans dans ses prospections, qui ouvre grand les portes de l'hôpital sur un monde nouveau, celui de l'art. Ses correspondances illustrent tous les efforts qu'il met à comprendre jusqu'aux plus infimes ressorts de la création asilaire, et à constituer un catalogue aussi exhaustif que possible des expressions artistiques de la folie – parmi les autres registres d'un art marginal. Il reconnaît personnellement les errances théoriques des premières années de ses recherches et revient volontiers sur des définitions initiales, par trop limitatives. Surtout, son acharnement hisse progressivement l'œuvre de sa vie aux plus hautes sphères de l'institution artistique, admettant aussi que les cercles d'initiés auxquels il réservait ses découvertes dans les années 1940 ne pouvaient offrir la visibilité nécessaire que leur qualité appelait. Tout au long de l'aventure « brute », les objets de Saint-Alban apparaissent au premier rang de ses préoccupations, ils sont présents dans la plupart des catalogues et motivent les biographies complètes reproduites dans les fascicules publiés par la Compagnie à partir de 1964. C'est par le biais de Dubuffet et de la scène artistique que la psychothérapie institutionnelle connaît également un engouement particulier auprès des publics curieux de cette expérience capable de produire des résultats si esthétiques. Là où la théorie est à destination d'audiences averties, l'œuvre plastique parle au plus grand nombre, et le nom de l'hôpital devient indissociable de celui des patients célèbres qui y ont été soignés. L'expérience française et les réseaux internationaux évoqués dans le titre même de notre recherche qualifient aussi bien la psychothérapie que l'Art Brut, qui l'un et l'autre se déploient à partir de la Lozère vers des horizons multiples. Les motivations politiques, plurielles, de leurs acteurs recomposent un paysage nouveau où l'art et la psychiatrie s'interpénètrent, sous l'égide d'aspirations sociales et égalitaires, voisines de l'anticolonialisme, de l'anticapitalisme et parfois teintées d'écologie, à l'aune de l'importance de l'environnement dans la psychothérapie et des tendances souvent animistes de l'art asilaire, quand des courants théoriques internationaux s'intéressent aujourd'hui aux « autres ontologies », Philippe Descola en étant, en France, l'un des représentants.

Il aura fallu, pour l'établir, retracer le parcours d'une psychiatrie d'abord marquée par les remous de la Seconde Guerre mondiale. François Tosquelles est la figure introductive d'un premier chapitre tourné vers celui qui a abandonné ses premières expériences en Espagne pour fuir le régime franquiste, puis échoué dans le camp de concentration de Septfonds. Il s'y confronte pour la première fois à la ressemblance frappante du sort réservé aux exilés politiques, aliénés sociaux coupés du monde, et de celui réservé aux aliénés mentaux, tous enfermés à l'écart de la société au prétexte d'agissements troublant l'ordre établi, d'une certaine forme de

déviance à son égard. À Septfonds aussi, l'inventivité des prisonniers esquisse un premier lien entre l'enfermement et la création comme issue à l'isolement, à l'ennui et au désespoir. Le départ forcé des républicains espagnols résonne d'emblée avec celui des Français quittant la zone Nord en 1940, et initie la chorégraphie macabre d'une guerre « en mouvements », arrachant les populations à leur terre natale pour les envoyer ailleurs, là où la langue maternelle elle-même, ressort essentiel de l'identité, devient une frontière presque infranchissable. Le second mouvement est justement celui de l'arrivée, de l'afflux massif des intellectuels, des artistes et des scientifiques espagnols dans le Sud-Ouest de la France où de premiers échanges s'imposent, le savoir-faire contre quelques maigres rations. Tâche aux internés d'organiser leur quotidien, rythmé, à Septfonds, par les nombreuses activités proposées par chacun. Comme dans les asiles, la plume, le crayon ou la musique deviennent le moyen d'exprimer la nostalgie de leur terre natale, de dénoncer le sort qu'ils subissent ou de se remémorer les disparus, tels les dizaines de milliers d'aliénés morts de faim ou de maladie sous l'Occupation. L'art comme la poésie rappellent le souvenir de ceux qui restent et donnent la parole à ceux qui vivent encore, ou survivent. La fascination que les malades de Saint-Alban exercent sur Eluard qui s'y cache à l'hiver 1943, atteint de même tous ceux qui passeront par les combles du vieux château le temps de se remettre de leurs blessures ou d'atteindre d'autres refuges. Le philosophe Georges Canguilhem, l'historien du cinéma Georges Sadoul ou les anciens amis de Bonnafé, les frères Jacques et Léo Matarasso ou Jean Marcenac, transitent par l'asile, voisin du maquis du Mont-Mouchet. Ils immortalisent leur séjour en quelques lignes ajoutées à une autobiographie ultérieure, ou dans le bel hommage produit par Canguilhem sous la forme d'une thèse de médecine inspirée par sa rencontre avec les « fous ». Eluard, lui, écrit des poèmes, des lettres à ses proches, ou participe à l'auto-proclamée Société du Gévaudan avec Bonnafé, Tosquelles, André Chaurand et d'autres. Ces traces physiques, poétiques souvent, invoquent aussi la mémoire de ceux qui *y* restent, victimes innombrables d'une guerre d'usure et, dans les asiles dévastés, d'une « extermination douce ». Les « cimetières des fous » se remplissent de croix anonymes, les défunts disparaissent de la conscience collective, avalés par ces lieux tabous, enceintes closes au cœur même des murs de l'asile. La présence de tels espaces subsiste pourtant encore, discrète comme à l'arrière-plan de photographies et de rares scènes filmées par les médecins de Saint-Alban. Mais ce « lieu sans raison », sans doute est-ce aussi Eluard qui le célèbre le mieux en lui dédiant l'ultime texte du recueil *Souvenirs de la maison des fous*, accompagné des dessins de son gendre, Gérard Vulliamy. Déjà, Saint-Alban doit son salut, son sauvetage du silence et de l'isolement du Gévaudan, à l'art.

La fin de la guerre en mai 1945 y est pour beaucoup, puisqu'à la Libération, c'est toute la France qui s'ouvre à nouveau et la vie qui reprend. À la sidération des semaines qui suivent succède vite une volonté de reconstruire le pays et ses institutions, parmi lesquelles l'hôpital psychiatrique, victime collatérale de l'Occupation et des besoins sur le front qui vident les établissements de leurs effectifs en laissant les malades livrés à eux-mêmes. Quelques mois seulement après la fin des combats, Tristan Tzara, Vulliamy et Cécile Eluard, fille de Paul, se présentent à Saint-Alban, curieux de voir de leurs yeux cet asile dont leur a parlé le poète. Jean Dubuffet les y croise – brièvement – puis d'autres suivront dans ce village où plus qu'ailleurs, les malades mentaux ont échappé à la mort. Le succès de l'organisation de l'établissement au plus fort de la guerre est à la hauteur de celui de ses enseignements qui font école et attirent des jeunes médecins en formation. On y vient pour tout apprendre d'une psychiatrie révolutionnaire, dont les premiers résultats prennent forme dans la cellule de celles et ceux qui s'improvisent peintres, dessinateurs ou sculpteurs. À l'Hôpital Sainte-Anne aussi, à Paris, on s'intéresse à l'inventivité hors-normes de ces auteurs et de leurs productions, que d'anciennes générations de psychiatres convoitaient déjà. On leur consacre désormais des expositions, qui peinent toutefois à gagner en autonomie face au regard des médecins et aux innombrables diagnostics qu'ils cherchent à tirer de leur observation. L'influence de l'art psychopathologique est à nuancer, tant elle limite la création à la psychose, alors que Dubuffet organise des accrochages plus modestes au sous-sol de la galerie René Drouin, où ils ont le mérite de prendre leurs distances d'une lecture trop médicale. Y siègent notamment, en majesté, les monstres et autres *Roi fou* d'« Auguste For. ». Ces objets produits spontanément par les pensionnaires, nous l'avons vu, concentrent l'attention d'un public d'amateurs que se dispute par ailleurs la leçon saint-albanaise en tant que telle. Avec les visiteurs de renom qui contribuent à la reconnaissance des lieux afflue un autre public, davantage porté sur les circonstances de cette création, et par conséquent la psychiatrie telle qu'elle est pratiquée sur place. La structuration des services interroge d'autant plus qu'elle traduit une souplesse remarquable où disparaissent les frontières hiérarchiques habituelles entre médecins et patients. La création du Club des malades, du journal *Trait d'union* ou le déroulement de nombreuses activités d'ergothérapie inspirent les jeunes internes qui se pressent en Lozère pour repartir quelques mois plus tard, riches des leçons apprises. De ce curieux asile où les patients participent pleinement à leurs propres soins et sont considérés comme des acteurs à part entière de la vie collective, les nouveaux professionnels tout juste formés parlent volontiers à leur sortie, et multiplient les relais de propagation des enseignements dispensés par les défricheurs de la psychiatrie moderne.

Plus loin, et forts du constat que la guerre et l'immédiat après-guerre ont joué un rôle essentiel dans l'émergence d'une profonde réflexion sur la psychiatrie, nous avons pu démontrer que la décennie suivante accompagne la légitimation de leur démarche. Le baptême de la psychothérapie institutionnelle par Georges Daumzéon et Philippe Koechlin en 1952 rend manifeste le souhait de prolonger et d'étendre le champ des recherches initiées en Lozère. À l'heure où des psychiatres et des infirmiers révoltés contre l'état de la santé mentale en France s'expriment collectivement dans les pages d'un numéro de la revue *Esprit* appelé à faire date, il devient plus qu'urgent de défendre la transformation de la psychiatrie qu'ils réclament, et qui garantirait aux patients un meilleur traitement. Cela étant, d'autres essayent de porter individuellement les bienfaits de la psychothérapie au-delà des frontières françaises, à l'instar de Frantz Fanon, éminent défenseur de la cause noire tout juste nommé à l'hôpital de Blida-Joinville en Algérie en 1952. Sa tentative de reproduire l'expérience découverte en 1951 auprès du docteur Despinoy, alors directeur de Saint-Alban, se heurte aux spécificités culturelles de l'Afrique du Nord qui l'encouragent à s'adapter aux coutumes locales. Despinoy, à son départ pour la Martinique, a plus de chance, la région n'étant pas étrangère à une folie qui s'offre autrement au regard. Sans doute vibre-t-elle encore, à l'époque de l'installation du psychiatre, du souvenir d'André Breton et de ses amis de passage sur l'île. C'était en 1941, Aimé et Suzanne Césaire avaient alors accueilli à bras ouverts les représentants du surréalisme, qui précède toujours de quelques pas l'arrivée d'une psychiatrie plus ouverte sur le monde qui l'entoure. Repoussant plus loin encore les limites de l'influence saint-albanaise, Josep Solanes, compagnon d'infortune de Tosquelles avec lequel il traverse les Pyrénées en 1939, voyage jusqu'au Venezuela et l'hôpital psychiatrique de Carabobo. La présence d'une école dite de Valence arrivée tout droit d'Espagne a déjà filtré en Amérique latine et l'arrivée de Solanes ajoute à la poursuite de leurs travaux. Lui aussi reconnaît à la production des patients un intérêt particulier, un avis partagé par plusieurs de ses nouveaux collègues alors que Rio de Janeiro accueille dès 1952 l'un des premiers musées d'ampleur consacré à cette création, le Museu de Imagens do Inconsciente fondé par la psychiatre Nise da Silveira.

Toutes ces entreprises ne sont pourtant pas couronnées de succès et si nous évoquions brièvement l'échec de Fanon, nous avons également choisi d'en expliquer plus longuement les circonstances. Liées aux différences culturelles, essentiellement, elles sont d'autant plus intéressantes qu'elles reflètent aussi le contexte de l'Algérie coloniale. Lorsque la guerre d'indépendance éclate en 1954, deux ans à peine après l'arrivée du jeune psychiatre, elle fait apparaître plus crûment encore le traitement réservé aux populations locales par la médecine européenne. Les premières dérives trahissent une psychiatrie portée par la conviction d'une

prédisposition, chez les « indigènes », à des capacités mentales réduites tandis qu'au nom d'une prétendue mission civilisatrice, les pires sévices sont imposés aux civils et aux combattants indépendantistes. Des motifs semblables habitent aussi certains psychiatres français exerçant dans les hôpitaux métropolitains et rapprochent le sort des colonisés de celui des aliénés mentaux. Parmi l'arsenal de la psychiatrie française, n'existe-t-il pas d'ailleurs les « colonies psychiatriques », comme à Dun-sur-Auron ? Dès le début du siècle, le docteur Dubuisson, grand-père de Lucien Bonnafé, déplorait le nombre de « fous d'Afrique » arrachés à leur pays pour être internés à Saint-Alban mais cinquante ans plus tard, les égards réservés aux aliénés comme aux colonisés ont à peine évolué. Et puisque nous tentions avant tout d'établir le rôle central de l'art brut, il a aussi fallu rappeler le jeu trouble auxquels les aliénistes collectionneurs se sont prêtés dès le XIX^{e} siècle, en s'appropriant des productions sans se soucier du consentement de leurs auteurs. La démarche de Dubuffet lui-même peut aussi soulever quelques interrogations, alors qu'on a souvent critiqué le « pillage » auquel il se serait livré dans les hôpitaux qui lui ouvraient leurs portes. Malades et colonisés subissent un même pillage, alors que leurs productions partagent une valeur éminemment symbolique, voire rituelle. La politique de restitution entamée par la France en 2018 au travers du rapport Savoy-Sarr à propos de certaines pièces réclamées de longue date par d'anciennes colonies comme le Bénin, interroge sur d'éventuelles extensions au statut des œuvres spoliées dans les hôpitaux. Dubuffet semble en l'occurrence avoir composé avec l'attention de Jean Oury ou de Roger Gentis au respect des patients artistes de Saint-Alban comme en atteste leur correspondance fournie, mais ça n'est pas nécessairement le cas ailleurs, pas plus que les psychiatres d'aujourd'hui se renseignent systématiquement sur les droits que les patients conservent sur les œuvres d'art-thérapie, par exemple. Du reste, l'intégrité des équipes lozériennes conforte l'institution dans son rôle modèle pour une génération de successeurs qui s'établit à La Borde dès 1953, puis se disperse à travers le territoire. Dans ces établissements aussi, souvent des cliniques privées, la bonne organisation des services ne peut s'affranchir de la conscience aigüe du confort des malades, passant par la création d'un environnement favorable. Les lieux se parent alors des témoignages d'une aventure collective et les murs – intérieurs – de l'asile reçoivent toutes les preuves d'une réappropriation du bâti par les pensionnaires, des espaces communs aux parois de leur chambre.

En épousant volontiers l'époque qu'elle traverse et ses progrès, la psychothérapie institutionnelle porte une attention appuyée aux nouveaux outils que la technique, médicale ou non, permet. Au cœur des années 1950, Tosquelles introduit le cinéma dans l'hôpital en acquérant une caméra personnelle qui, dès lors, ne le quitte plus. Il enregistre sa famille, ses collègues et ses patients dans la vie de tous les jours et les archives visuelles qu'il constitue à

cette occasion sont un témoignage unique du fonctionnement des établissements de santé mentale du milieu du siècle. Ces images, bien que documentaires, ont largement contribué à faire de l'hôpital le siège d'une psychiatrie esthétique, visuelle, et connue du plus grand nombre grâce à leur dépôt dans les cinémathèques de Perpignan et de Reus. Elles y rejoignent des fonds cinématographiques riches, deviennent matériaux artistiques mais ne présentent pas la même structure, la même construction que les films médicaux qui sont réalisés à la même époque. En inaugurant le Clos du Nid ou en préparant sa participation au Congrès de Barcelone de 1958, Tosquelles s'essaie à un format plus travaillé, alternant images et cartons parfois dessinés, à la recherche d'une esthétique plus attrayante pour la communauté à laquelle il s'adresse. L' « incontinence audiovisuelle » de la psychothérapie s'abreuve des scènes que le quotidien de l'hôpital offre à qui sait les voir et en saisir l'essence-même, à l'instar du cinéaste Mario Ruspoli dont les films ont propulsé l'expérience saint-albanaise dans des sphères qui lui restaient inaccessibles. Après avoir conquis les milieux artistiques, littéraires et intellectuels, c'est au monde du cinéma de découvrir la *Fête prisonnière* à laquelle s'adonnent chaque jour les patients lozériens. D'ailleurs le matériel de Ruspoli lui permet de capter la parole des malades, ce que ne pouvait pas faire Tosquelles, et désormais les visages muets – mais pas moins expressifs – retrouvent leur voix. Un cas aura retenu notre attention, celui de Noël Roux qui déclame son poème face à la caméra dans *Regard sur la folie*. Les archives que nous avons parcourues sèment çà et là quelques traces de sa présence en Lozère, suffisantes pour que nous ayons tenté d'en révéler davantage sur lui. C'est l'intérêt même de ces films, familiaux, médicaux ou professionnels, en pleine application. Il a aussi été dit un mot de la représentation plus générale de la folie à l'écran, en dehors de toute considération médicale, par des réalisateurs de renom, Alfred Hitchcock en tête. Le cinéma hollywoodien a longtemps nourri une série de stéréotypes liés à la maladie mentale qui lui font plus de tort qu'ils ne familiarisent le public avec une réalité complexe. Pour un reflet plus crédible de la *Psychose*, justement, c'est encore du côté du surréalisme que les psychiatres de Saint-Alban eux-mêmes se tournent volontiers. Les films de Luis Buñuel programmés au ciné-club des patients, ou le court-métrage de Jean Oury, ses patients de La Borde et le réalisateur René Laloux, proche de Topor, le réaffirment avec force.

Ces vingt premières années disséquées à la lumière de l'hégémonie de l'expérience artistique au cœur de Saint-Alban-sur-Limagnole nous ont finalement conduit à une ultime décennie, où l'éclat de la psychothérapie institutionnelle finit par s'estomper derrière celui d'un Art Brut en plein essor. Déçu du peu d'intérêt que sa démarche provoque chez les élites

parisiennes après la guerre, Jean Dubuffet avait expédié sa collection aux États-Unis en 1952. Dix ans plus tard, son retour en 1962 marque une étape décisive dans le succès de son entreprise alors qu'en Lozère, les équipes de l'hôpital se séparent de leur psychiatre historique, Tosquelles. Son départ nous a semblé l'occasion d'en éclaircir les circonstances, et de régler par la même occasion quelques détails relatifs à la véritable histoire de Saint-Alban. L'histoire de l'art a elle-même contribué à la construction d'un imaginaire fantasmé autour de la figure du Psychiatre, depuis l'époque d'Esquirol et de Pinel, fondateurs de l'aliénisme en France parfois représentés dans des scènes quasi héroïques. Le Catalan, soucieux de son image au moins autant que facétieux, n'était pas non plus avare d'anecdotes plus ou moins authentiques. La mémoire collective a aussi retenu des événements majeurs dans l'épopée lozérienne, en particulier la construction de la chapelle Saint-Pierre. Nous avons démontré que l'édifice constitue en effet un bâtiment remarquable, obtenu par la communauté de l'hôpital à l'issue d'âpres négociations et si un document, le compte-rendu de la première réunion d'information, le 17 février 1964, témoigne de la présence de patients dans l'audience, force est de constater que leur rôle dans le chantier en lui-même n'a été que modeste. On a voulu leur attribuer la construction de la chapelle avec les ouvriers alors qu'ils ont plutôt aidé à dégrossir les pierres de taille et l'idée d'en faire une sorte de « chapelle Sixtine de l'art brut » ne tient finalement pas, pas plus que les récits selon lesquels les médecins et les malades auraient envisagé un beau jour la destruction du mur d'enceinte aux côtés des médecins. Le mur d'enceinte n'était déjà plus entretenu lorsqu'il a été décidé d'abattre ce qui en restait dans les années 1960, et les grilles supposées fermer l'accès à l'hôpital étaient déjà ouvertes la plupart du temps. Reste que le mur fait partie de la symbolique asilaire sur laquelle, à l'époque, Dubuffet compte aussi de son côté pour la promotion de l'Art Brut qu'il a souhaité rapatrier en France. Outre Atlantique, la scène américaine et son public se sont montrés dubitatifs face à « l'art des fous » et les rares soutiens dont il bénéficie, auprès du galeriste Daniel Cordier ou de son ami, le peintre Alfonso Ossorio, ne satisfont pas exactement ses ambitions. De retour dans son pays, une rencontre le relance dans ses prospections, celle du galeriste vençois Alphonse Chave avec lequel il organise une exposition, puis François Mathey, directeur du Musée des arts décoratifs à Paris de 1953 à 1985 et du Centre de création industrielle de 1968 à 1976, lui ouvre une nouvelle voie. Il présente d'ailleurs en 1977, dans l'exposition « Artiste/Artisan[1619] ? », la question des hiérarchies et celle du « mineur » en art comme un « problème de société[1620] », auquel s'intéressent encore aujourd'hui les chercheurs. Grâce à lui, Dubuffet présente pour la première fois dans une grande

[1619] « Artiste/Artisan ? », 23 mai-5 septembre 1977, Musée des arts décoratifs, Paris.
[1620] François Mathey, *Artiste/Artisan ?*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1977, p. 37.

institution parisienne une sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut en 1967, dont une trentaine d'œuvres issues de Saint-Alban. Avec la parution de ses *Fascicules* initiée trois ans plus tôt, son entreprise gagne en légitimité et rassure les médecins qui doutaient encore de ses motivations. Le contact est rétabli avec l'hôpital en Gévaudan, où le docteur Gentis confie un nombre important de productions au collectionneur. Faste période pour Dubuffet, les années 1960 participent aussi pleinement à l'inscription de Saint-Alban dans la géographie de l'art brut et lui ouvrent un nouvel horizon à l'heure où celui du succès au long cours de la psychothérapie institutionnelle s'assombrit.

La fin de la décennie, à partir des années 1967-1968, creuse en effet l'écart entre une psychiatrie qui s'essouffle et la contamination croissante du milieu par une pratique artistique protéiforme. Le psychiatre sud-africain David Cooper vient de publier *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, le premier ouvrage consacré à la toute nouvelle « antipsychiatrie » qu'il baptise par la même occasion. Elle conclut à l'épuisement des tentatives de préservation d'une psychiatrie dont le modèle autoritaire et très hiérarchisé ne convient plus à l'époque marquée par d'importants mouvements sociaux. En France, l'ouverture théorique pratiquée par ce courant résonne avec celle de l'hôpital éclaté en secteurs psychiatriques, c'est-à-dire en lieux de soin au cœur de la cité. L'initiative favorise des « usagers » qui n'ont plus à être internés mais peuvent être soignés et rentrer chez eux, de même que l'apparition d'ateliers divers, parmi lesquels ceux d'art-thérapie. Les efforts collectifs menés par les psychiatres saint-albanais convergent comme nous l'avons vu vers une démonstration plus visuelle de leurs théories, là où l'expression plastique renoue avec la prise de parole par le biais d'un retour aux sources de la psychothérapie institutionnelle et de ses outils. Dès l'Espagne, Tosquelles avait instauré la réalisation de journaux muraux, et presque quarante ans plus tard, il reprend ses schèmes et développe une esthétique du discours partagée avec Oury, auteur de graphes inspirés de ceux de Jacques Lacan. Les résultats ne sont pour autant pas des plus convaincants et n'épargnent pas à l'école saint-albanaise les critiques acerbes adressées par les manifestants de Mai 68 dont les événements qui secouent à l'époque Paris, puis la France entière, éclairent d'une lumière plus crue les limites d'une science accusée d'autoritarisme ou de répression. Cette « psychiatrie policière », nous l'avons rapprochée d'abus systématisés sous des régimes totalitaires, comme l'URSS. La campagne menée à l'autre bout du globe contre les dissidents politiques, internés arbitrairement, revêt une dimension plus inquiétante peut-être que les dérives dont on accuse la psychiatrie française au cours des années 1960, cependant elle est révélatrice d'un mouvement d'ensemble qui condamne l'hégémonie de méthodes plus ou moins « traditionnelles » (l'internement, la médication, la contention, etc.). D'ailleurs, quoi qu'en disent les affiches

imprimées par les étudiants des Beaux-Arts qui pullulent à Paris et critiquent une science répressive, la condamnation internationale des dérives soviétiques, notamment, illustre la position des médecins français. Elle encourage aussi la prise de parole des « psychiatrisés » qui souhaitent s'exprimer sur leur propre sort et des groupes d'usagers éclosent çà et là en France, qui s'emparent bientôt des instruments de la psychothérapie institutionnelle. Les journaux internes sont exhumés sous une forme nouvelle et destinée à la presse alternative, pour ne plus les réserver aux hôpitaux uniquement et les rendre accessibles au plus grand nombre, comme au Canada où *In a Nutshell* propose un système d'abonnement. Ces journaux perpétuent une tradition de la caricature et du dessin de presse qui témoigne d'une évolution du regard que les patients portent sur leur propre condition. Encore ici, le fil que nous tirons depuis le début de notre recherche déroule le chemin identique que suivent la psychiatrie et l'art, participant d'une évolution conjointe, indistincte. Pour autant l'aventure touche à sa fin en Lozère, alors que l'effervescence intellectuelle qui a fait sa renommée vit ses derniers instants sous la direction du docteur Yves Racine. Les grèves de Mai 68 auxquelles le psychiatre apporte son soutien contre l'avis des autorités lui valent de perdre la confiance de ses supérieurs, tandis qu'un incendie meurtrier frappe l'hôpital en 1971, détruisant une partie du château et des archives anciennes dont il était responsable, en tant que chef d'établissement. Plus généralement, l'heure est partout à la précaution après que les manifestations parisiennes aient durablement atteint les institutions françaises, et les prises de positions plus générales de Racine, dont certaines lui vaudront plus tard un procès, achèvent de convaincre les autorités administratives qu'il est temps de mettre un terme aux « frasques » des médecins qui se succèdent à la tête de l'établissement depuis longtemps. De là son départ précipité et son remplacement par un gestionnaire referme la page de l'âge d'or de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole.

Ainsi souhaitions-nous synthétiser la conduite de nos recherches en reprenant la chronologie des faits observés, et valoriser le lien établi entre les trois périodes principales de la psychothérapie institutionnelle. Une décennie de mise en place, une seconde d'institutionnalisation et une dernière de remise en question construisent l'approche que nous avons adopté en calquant son évolution sur celle de l'Art Brut. L'art asilaire, rappelons-le une dernière fois, n'a pas attendu Jean Dubuffet pour s'épanouir dans les hôpitaux psychiatriques français, mais il aura eu le mérite de le faire reconnaître au dehors des cercles médicaux. Les premières années de tâtonnements correspondent d'ailleurs à celles de la psychothérapie développée à Saint-Alban, jusqu'aux années 1950 qui brisent la continuité de leurs évolutions

respectives, alors que l'Art Brut est mis entre parenthèses par son inventeur. Ça n'est qu'en 1960 que son institutionnalisation – l'exposition aux Arts décoratifs y aide, de même que la parution des fascicules, véritable entreprise de légitimation intellectuelle – prend forme concrète. Le décalage d'une dizaine d'années n'interrompt pas pour autant les échos que l'un et l'autre se renvoient, et la visibilité de Dubuffet et de son travail ne croît qu'à mesure du succès remporté par l'expérience saint-albanaise, en même temps que celle-là s'exporte aux États-Unis par le biais indirect de l'exposition de ses productions chez Alfonso Ossorio, puis chez Daniel Cordier. Les soubresauts d'une psychiatrie contemporaine séduite par la plasticité du dessin, de la sculpture, voire des écrits ou des images filmées des malades, opèrent un renversement du regard porté à la création. Celle-là n'est plus qu'une distraction, elle est l'instrument de leur propre émancipation pour les aliénés, de la reconstruction de l'identité abandonnée au seuil de l'asile. Elle devient aussi un moyen d'expression des effets de l'ambiance cultivée par la psychothérapie. L'art conquiert les murs de l'asile, avec ou sans l'aide des soignants, il investit l'espace intime d'abord, puis les espaces communs, les salles dont le Club, en premier lieu, puis les couloirs, les cours…

Ce sont les allers et venues dont témoignent ces traces semées au gré des vagabondages qui inspirent notamment les lignes d'erre de Fernand Deligny. Et les graphes et les schèmes des uns, la mise en scène des autres, devant l'objectif plus ou moins discret tourné vers la vie à l'hôpital, transforment l'institution en scène de théâtre où tout est représentation. On représente la folie comme on l'imagine ou comme on la vit, on représente l'autre comme on le perçoit, ou on se représente soi-même. L'art des hôpitaux psychiatriques est de ces reflets d'une création intime, pour soi avant tout, puis plus largement le cas de toutes les formes d'expression apparues dans ces établissements. Saint-Alban-sur-Limagnole en est l'un des plus riches foyers, encore faut-il le replacer au sein des réseaux auxquels il appartient, à en juger par l'éventail des références et des influences réciproques que nous avons pu relever entre des établissements aussi distants, par exemple, que celui-ci et la colonie psychiatrique de Bárbula au Venezuela, ou le centre psychiatrique Pedro II de Rio de Janeiro.

Il nous apparaissait donc indispensable de rétablir la genèse de l'histoire de cet asile lozérien au travers des personnalités qui l'ont écrite et de celles qui l'ont prolongée. Il était nécessaire de dresser le portrait d'une époque marquée par l'éclosion concomitante de réflexions sur l'altérité, depuis le surréalisme jusqu'à la psychiatrie, le cinéma ou la psychopathologie de l'expression, l'art brut et ses ramifications, ou la psychothérapie institutionnelle. Ce faisant, il s'est avéré que nous étions amenés à apporter précisions et

corrections aux travaux antérieurs au nôtre, réajustant quelques observations faites depuis la fin des années 1990 à partir de documents complétés de découvertes plus récentes, ou du croisement de différents témoignages oraux. L'originalité première de notre recherche reste toutefois l'inscription de l'histoire saint-albanaise dans sa plus large définition au sein de l'Histoire de l'art, et par là la description de nouveaux outils capables d'affirmer que ce récit a survécu à la disparition de la psychothérapie institutionnelle par l'unique – ou presque – intermédiaire de la création de ses patients, aujourd'hui présente à Lille, à Lausanne ou à Paris. L'unique travail mené en 2011 par une chercheuse en Histoire de l'art présentait jusqu'alors une synthèse appréciable de « l'activité intellectuelle et artistique » de l'hôpital sur une période proche de la nôtre, sans toutefois interroger davantage la circulation de ces productions et l'intérêt qu'a pu y trouver la psychothérapie. Nous la complétons d'un panorama plus large des « splendeurs et misères[1621] » de la psychiatrie de l'époque et de ses liens fondamentaux avec la création artistique.

Nous ne pouvions pas non plus prétendre à l'exhaustivité, et il nous faut reconnaître à notre travail les limites suivantes. La première concerne d'abord la courte période traitée, de 1940 à 1972. La date de 1972 se justifie dans le départ du dernier médecin-directeur de l'établissement, un phénomène qui s'observe d'ailleurs à l'échelle nationale et met un terme à de nombreuses expériences menées par une même génération de psychiatres humanistes, les forçant à se rabattre sur le secteur privé. En revanche la date de 1940 correspond à l'arrivée de François Tosquelles alors que d'autres réformes sont menées bien avant par les médecins saint-albanais, dès 1914 et l'intérim de Maxime Dubuisson à la tête de l'asile. Cependant nous réaffirmons que Tosquelles a donné toute son ampleur à l'histoire que nous venons d'explorer, bien que son impertinence complique parfois la tâche des historiens lorsqu'il multiplie volontairement de fausses anecdotes. Par ailleurs sa proximité avec la scène surréaliste catalane résonne avec celle de Lucien Bonnafé et du groupe surréaliste toulousain, en favorisant la participation d'Eluard ou de Tzara – et donc indirectement de Dubuffet – à l'histoire qui nous concerne.

De même la géographie traitée est-elle partielle, volontairement européo-centrée parce que rattachée au point de départ que constitue le village de Saint-Alban-sur-Limagnole. Nous nous sommes attachés à explorer, à des échelles variées, les différents espaces qui composent la mosaïque de la psychothérapie institutionnelle, de l'individu lui-même et sa cellule, au

[1621] Nous empruntons ici le titre du roman d'Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847).

service ou à l'hôpital, puis au village, aux secteurs psychiatriques et au pays tout entier. Les axes étirés jusqu'aux relais directs de cette histoire, notamment assurés par les médecins formés en Lozère ou les artistes et intellectuels voyageant avec les souvenirs rapportés de leur séjour, ont été déployés pour les besoins de notre analyse. Il existe cependant d'autres contextes tout aussi riches que nous laissons inexplorés pour le moment, à la manière de la psychanalyse qui constitue à notre sens un sujet à part entière, à plus forte raison du fait de la position ambiguë que les médecins lozériens adoptent à son égard. Plus encore, l'analyse est un réel débat dans la réception de l'art asilaire, quand beaucoup cherchent à interpréter les œuvres alors que d'autres, et Dubuffet en première ligne, s'y refusent catégoriquement, du moins en dehors de la perspective de l'histoire de l'art. À ce propos, les œuvres qui constituent notre corpus emprunté à la production saint-albanaise ont souvent été présentées, à plusieurs reprises depuis quelques années. Les découvertes de nouvelles œuvres sont rares, elles succèdent souvent à la disparition d'anciens employés de l'hôpital, ou de villageois en contact avec les patients qui les leur ont confiées, vendues ou échangées. Si l'on sait par exemple combien Forestier a pu être productif, il n'a jamais été tenu d'inventaire exact de ses échanges, de ses cadeaux ou de ses ventes et on peut simplement supposer, comme beaucoup le rapportent, que de nombreuses œuvres sont encore chez des soignants à la retraite, des habitants de la région ou leurs éventuels descendants ou proches. Malheureusement, les prospections menées par le Département de la Lozère en vue de la revalorisation du château ont montré les limites de ces enquêtes de terrain, alors qu'une certaine méfiance plane encore chez les Saint-Albanais. D'aucuns affirment que Saint-Alban et ses environs accueilleraient encore des sculptures mais, curieusement, personne ne sait jamais qui en possède. On imagine le secret bien gardé par celles et ceux pour lesquels la valeur des objets est avant tout sentimentale.

Ces lacunes compliquent quelque peu l'étude de la production saint-albanaise, de même que d'autres conflits récents ternissent les rapports que l'administration entretient avec les historiens locaux. En 2021, plusieurs feuilles appartenant à un projet de plan de l'asile d'aliénés départemental datées de la fin du XIX^{e} siècle, prêtées pour une exposition par un particulier qui assure les avoir sauvées de la benne à ordures, ont été réclamées par les archives départementales de la Lozère. L'affaire s'est soldée par la réclamation, et la restitution des documents aux archives départementales, mais risque dorénavant de décourager davantage encore d'autres collectionneurs éventuels, si bien intentionnés aient-ils été en collectant de tels documents. En attendant, œuvres et archives qui resteraient chez des particuliers le sont rarement dans des conditions de conservation adéquates et, faute de pouvoir s'en assurer, risquent de se détériorer et de disparaître définitivement. Ces matériaux représentent néanmoins

pour ceux qui les détiennent une histoire personnelle et familiale, qui dépasse l'intérêt mercantile et pose la question de la légitimité que l'historien de l'art, par exemple, aurait à réclamer qu'ils deviennent propriété de l'État.

Le moment venu de conclure, d'autres pistes restent encore à explorer. Les perspectives offertes par un sujet si vaste sont nombreuses et nous avons précédemment évoqué les recherches entreprises par des chercheurs issus de disciplines différentes. Du point de vue de l'histoire de l'art, nos dernières observations justifient pleinement le besoin d'un inventaire le plus exhaustif possible des œuvres des pensionnaires saint-albanais. Il n'était pas indispensable à notre recherche dans la mesure où les corpus déjà identifiés suffisent à illustrer la circulation des œuvres, en particulier à travers le réseau de l'Art Brut. Nous avons également insisté sur les difficultés qui s'opposent aujourd'hui à la localisation claire des œuvres que certains particuliers pourraient détenir sans souhaiter le faire savoir, et le projet initié par le Conseil Départemental de la Lozère pourra sans doute, à terme, présenter un certain nombre de pistes. En attendant, à l'image des éléments réunis sur Auguste Forestier, de loin le plus prolifique et en même temps l'un des plus mystérieux auteurs de Saint-Alban, c'est la perception et la réception de son travail auprès de la communauté scientifique et artistique qui intéressaient en premier lieu notre étude. À ce propos, plusieurs aspects de la production de Forestier restent à éclaircir pour compléter ce que de rares souvenirs comme ceux de Jean Oury dans la revue *Bizarre* ou du couple Metge dans les *Fascicules*, ainsi qu'une photographie de groupe et un portrait au crayon de Gérard Vulliamy, établissent aujourd'hui à son sujet. L'on s'étonne de ne pas trouver davantage d'éléments sur celui qui a suscité tant de curiosité et qui n'apparaît nulle part alors même qu'à l'époque d'Eluard déjà, des photographies témoignaient du quotidien de l'hôpital, rejointes dans les années 1950 par la caméra de Tosquelles. Son atelier aussi intrigue, dont l'emplacement se dérobe à toute certitude et qu'aucune archive, de quelque ordre que ce soit, ne vient confirmer. À vrai dire, il n'a été réalisé qu'une seule thèse monographique sur un auteur de Saint-Alban, Aimable Jayet, alors que chacun de ses camarades d'internement ferait un sujet tout à fait intéressant. Une monographie sur Forestier serait ambitieuse et consoliderait l'image de l'hôpital comme un vivier de véritables artistes, dont l'inventivité du geste n'a d'égale que la naïveté de la facture. Et Marguerite Sirvins, à laquelle deux œuvres littéraires ont déjà été consacrées, le mériterait de même, ou Benjamin Arneval, et Clément Fraisse aussi. D'autres noms comme celui de Jeanne-Marthe Privat ou de Charlotte Morin-Jégo restent aussi à découvrir, qu'on retrouve cités dans les derniers ouvrages consacrés aux écrits bruts car elles ne dessinent pas, elles produisent des textes d'une poésie hors-normes. Il y a, enfin, quelques

noms que nos propres recherches ont fait ressurgir, ainsi de celui de Noël Roux, fidèle des cercles littéraires parisiens, connu d'Albert Camus et proche d'Adrian Miatlev, dont nous souhaiterions poursuivre l'identification.

Enfin, la psychothérapie institutionnelle telle que la décrivent les présentes pages n'existe sans doute plus, du moins pas sous une forme pérenne, quoique son souvenir soit plus vif que jamais. L'extension de ses enseignements a traversé les décennies, survivant largement à la désertification de l'hôpital de Saint-Alban-sur-Limagnole, et l'émulation autour de cet endroit particulier ne doit pas invisibiliser les démarches qui s'en revendiquent sans se rattacher à une structure institutionnelle précise. Ces dernières années, des collectifs de soignants en formation (Utopsy), de soignants révoltés (le collectif des 39) se partagent la scène avec des collectifs d'artistes comme Pounchd ou Zones d'attraction et entendent perpétuer un héritage contemporain tout à fait propice à des recherches attentives.

Paul Valéry écrit en 1926 que « l'action est une brève folie[1622] ». À Saint-Alban-sur-Limagnole, où art, psychiatrie et politique se confondent en un kaléidoscope d'expériences qui se répandent de la Lozère au Venezuela en l'espace de trente ans, c'est la folie collective qui s'empare brièvement des lieux qui aura engendré une activité extraordinaire.

[1622] Paul Valéry, « Rhumbs », *Tel quel…*, Paris, Gallimard, 1944 (1926), p. 36.

Annexe 2. Bibliographie

OUVRAGES IMPRIMES

Articles

« Aux lecteurs de *Trait d'union* », *Trait d'union*, n° 36, 16 mars 1951, n.p.

« Enquête sur l'amour », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 65-76

« Instantanés de Frantz Fanon », *Revue A*, n° 5, septembre 2019, p. 33-36

« Mlle. J. », *Trait d'union*, décembre 1954, n.p.

« Psychothérapie institutionnelle à Blida », *Tumultes*, vol. 2, n° 31, 2008 p. 31-45

« Reconnaissance à Joë Bousquet », *Les Cahiers du Sud*, n° 303, 2ème semestre 1950, p. 203

« Sozialistisches Patientenkollektiv – SPK », *Ruprecht*, n° 35, 16 mai 1995

« Thèses », *Gardes Fous*, n° 1, février-mars 1974, p. 6

AGAY Cécile, « J'ai visité des femmes enfermées dans leur propre univers », *Les Étoiles*, 9 octobre 1945, p. 3

ALIZON Jacques, « Avertissement au Lecteur », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 915-919

ALIZON Jacques, « L'internée dans son cadre », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 872-876

ALIZON Jacques, MARCHENOIR Henri, OMBREMONT Daniel, KOECHLIN Nicole, KOECHLIN Philippe, « Textes de médecins : extrait du rapport du médecin-chef de l'hôpital psychiatrique de X… à M. l'Inspecteur Général », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 821-842

AMARISTA Félix José, « La personalidad según Alberto Mateo Alonso (una concepción original) », *Gaceta Médica de Caracas*, vol. 113, n° 1, janvier 2005, p. 12-18

AMY DE LA BRETEQUE François, « Martin de la Soudière, *Sur les traces de Mario Ruspoli*, En Lozère. Retour sur *Les Inconnus de la terre* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 73, 2014, p. 222-224

ANDERS Günther, « Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification », *Recherches philosophiques*, vol. 6, n° 7, 1936, p. 2-54

ANZIEU Didier, « Les débuts du psychodrame en France (1946-1972) », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol. 1, n° 56, 2011, p. 9-24

ARTAUD Antonin, « La Coquille et le clergyman », *Nouvelle Revue française*, n° 170, novembre 1927, p. 561-567

ARTAUD Antonin, « Le théâtre de la cruauté », *Nouvelle Revue française*, n° 229, 1er octobre 1932, n.p.

ARTAUD Antonin, DESNOS Robert, FRAENKEL Théodore, « Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous », *La Revue surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 29

ARTAUD Antonin, « Los Ángeles asados al cinabrio », *Sardio*, n° 7, avril-mai 1960

AYME Jean, « Essai sur l'histoire de la psychothérapie institutionnelle », *Institutions : revue de psychothérapie institutionnelle*, n° 44, 2009, p. 111-153

BALVET Paul, « La valeur humaine de la folie », *Esprit*, n° 137, septembre 1947, p. 289-305

BARN Léonec, « À propos d'un asile d'aliénés », *L'Afrique du Nord illustrée*, 19 juin 1920, n.p.

BATAILLE Georges, « Le Gros orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 297-302

BAZIN Hervé, « Le tour d'Europe de la folie », *France-Soir*, 25 avril 1959

BEGIN Paul, « Entomology as anthropology in the films of Luis Buñuel », *Screen*, vol. 48, n° 4, hiver 2007, p. 425-442

BEGUIN Albert, « Qui est fou ? », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 777-788

BENEZECH Michel, « La famine à l'hôpital psychiatrique de Cadillac durant la Seconde Guerre mondiale », *Les Annales Médico-Psychologiques*, n° 176, 2018, p. 155-157

BERGALA Alain, « ''Ne pas arriver à…'' : le cas particulier de *Él* dans l'œuvre de Buñuel », *Savoirs et clinique*, vol. 1, n° 17, 2014, p. 17-24

BERGAMI G. BARBOSA Pablo, « Le surréalisme sans inconscient – cinéma surréaliste, inconscient et contemporanéité », *Topique*, vol. 2, n° 119, 2012, p. 123-139

BERNALDO Cristina, « Ce qui aurait pu être et ne fut pas. Une perspective cinématographique de la psychiatrie catalane en exil », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, vol. 26, 22 juillet 2021, n.p.

BERNARD Victoria, BRUNEEL-MILLON Simon, LECERF Pauline, MANSOUR Camille, RANDRIAMANANTENA Miangaly, « Grabuges intergalactiques », *P L S. Le magazine du Palais de Tokyo*, n° 37, « cosa mentale. désaliéner les institutions », février 2024

BERST Christian, « Penser l'art brut aujourd'hui », *Multitudes*, vol. 4, n° 69, 2017, p. 33-37

BEYLIE Claude, « La nature crie (*Regard sur la folie*) », *Cahiers du cinéma*, n° 137, novembre 1962, p. 53-56

BISCHOFF Georges, « Strasbourg – Clermont 1939-1945. L'Université de la Résistance », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, vol. 91, n° 3, 2011, p. 339-351

BOLLOTTE Gabriel, « Les châteaux de frère Hilarion », *L'Information psychiatrique*, nº 42, 1966, p. 723-733

BONNAFE Lucien, « Devant la réciprocité des intolérances », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 16, 2002, p. 139-146

BONNAFE Lucien, « Psychiatrie et politique », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 13, n° 4, 1948, p. 75-106

BONNAFE Lucien, « Résistances à l'obscurantisme colonialiste », *Raison présente*, n° 120, 4e trimestre 1996, p. 17-23

BONNAFE Lucien, « Sur la résistance de fond. Un modèle : Georges Canguilhem » (octobre 1995), *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 29, 1996, p. 171-180

BONNAFE Lucien, « Sur les réunions du personnel », *L'Information psychiatrique*, n° 8, 1949, p. 275-279

BONNAFE Lucien, DAUMEZON Georges, « La Résistance : Saint-Alban. Entretien avec François Tosquelles », *Recherches*, n° 17, 1975, n.p.

BONNAFE Lucien, « Le personnage du psychiatre. Étude méthodologique », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 3, octobre-décembre 1948, p. 23-56.

BONNAFE Lucien, FOLLIN Sven, KESTEMBERG Jean *et al.*, « La psychanalyse, idéologie réactionnaire », *La Nouvelle Critique*, juin 1949

BONNET Marius, « Le témoignage d'un infirmier », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 815-820

BONNET Olivier, QUETEL Claude, « La surmortalité asilaire en France pendant l'Occupation », *Nervure*, vol. 4, n° 2, 1991, p. 22-32

BORDE Raymond, « Problèmes du cinéma-vérité », *Positif*, n° 49, décembre 1962, p. 1-8

BOUCHARD Vincent, « Dispositif léger et synchrone appliqué : le tournage direct de Mario Ruspoli », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 18, « Mario Ruspoli et le ''cinéma direct'' », 2011, p. 86-99

BOUGEROL Christiane, « Actualité de la sorcellerie aux Antilles », *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, n° 189-190, 2008, p. 267-281

BOUKOVSKI Vladimir, GLUZMAN Semen, « Guide de psychiatrie pour les dissidents soviétiques : dédié à Lonia Pliouchtch, victime de la terreur psychiatrique », *Esprit*, vol. 9, n° 449, septembre 1975, p. 307-332

BOULANGER Christophe, « Les victimes mortes se vengent très bien… », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 3, n° 78, 2012, p. 209-216

BOURDERIE Marie-Annick, CHEVILLION Bernadette, ESCARRET Jean-Louis, ROUXEL Valérie, « Hors du sillon. L'association Arimage dans les pas de Lucien Bonnafé », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 4, n° 88, 2005, p. 74-83

BOUSSAT Stéphane, BOUSSAT Michel, « À propos de Henri Collomb (1913-1979) : de la psychiatrie coloniale à une psychiatrie sans frontières », *La Pensée sauvage*, vol. 3, n° 3, 2002, p. 409-424

BOVIER François, « Regards sur l'''impouvoir'' : le ''cinéma direct'' de Ruspoli, de la terre à l'asile », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 18, « Mario Ruspoli et le ''cinéma direct'' », 2011, p. 14-31

BRISSET Claire, « Faut-il raser les hôpitaux psychiatriques », *Le Monde*, 3 septembre 1980, p. 14-15

BRUIT Guy, GAUTHIER-DARLEY Michel, BONNAFE Lucien, « Surréalisme et psychiatrie : la solitude des résistants de fond. Entretien avec Lucien Bonnafé », *Raison présente*, n° 120, 4e trimestre, 1996, p. 25-56

BRUN Baptiste, « Prêter l'œil et l'oreille. Les *vite* de l'art brut, ou la parole confisquée », *Perspective*, « Raconter », 2022, p. 263-276

BRUN Baptiste, « Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 4, 2014, p. 56-66

BULLARD Alice, « The critical impact of Frantz Fanon and Henri Collomb: race, gender, and personnality testing of North and West Africans », *Journal of the History of Behavioral Sciences*, vol. 41, n° 3, été 2005, p. 225-248

CAIRE Michel, « L'hospitalisation des Juifs en psychiatrie sous Vichy dans le département de la Seine », *Histoire des Sciences Médicales*, vol. 52, n° 4, 2008, p. 349-358

CAMILLE, RENEE, E. H., NICOLE et JEAN, « Textes de malades », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952

CAPUL Maurice, « Le roman de Saint-Simon », *Empan*, vol. 1, n° 65, p. 129-135

CAPUL Maurice, « Une personne centrale : André Chaurand (1908-1981) », *Empan*, vol. 3, n° 71, 2008, p. 117-126

CARRIGUEL Olivier, « Les revues littéraires sous l'Occupation », *Revue des Deux Mondes*, mars 2007, p. 73-83

CHAMSON André, « In Memoriam : Jacques Jaujard », *Causses et Cévennes. Revue du club cévénol*, 73e année, vol. 11, n° 3, 1968 [1967]

CHERKI Alice, « Frantz Fanon, le psychiatre », *Le Journal de Nervure*, tome XIV, n° 1, février 2001, p. 1-2 et 8-10

CHEVASSUS-AU-LOUIS Nicolas, « La Résistance à l'Institut Pasteur (1940-1944) - Une confrontation de la mémoire pastorienne aux sources archivistiques », *Association des Anciens Élèves de l'Institut Pasteur*, 3e trimestre, n° 49, 2007, p. 118-127

CIMENT Gilles, « Né un 13 juillet. Entretien avec René Laloux », *Positif*, n° 412, juin 1995, p. 90-95

COLLECTIF, « ''Ce n'est pas rien quand même !'' 50 ans du Club de ''La Chesnaie'' – Clinique de Chailles (41) », *Institutions*, n° 45, mars 2010, n.p.

COLLECTIF, « Matelassage psychiatrique, rembourrage psychanalytique (suite et fin) », *Gardes Fous*, n° 4, automne 1974, p. 31-37

COLLOMB Henri, « Histoire de la psychiatrie en Afrique noire francophone », *Psychopathologie africaine*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 87-117

COMBRES Laurent, « Critique et discours sur le colonialisme : Fanon vs Mannoni », *Association Recherches en psychanalyse*, vol. 2, n° 2, 2016, p. 218a-226a

CREVEL René, « Un cas social à Sainte-Anne », *Commune*, n° 22, juin 1935, p. 1163-1165

CRITON Pascale, « *Chaosmose*, une lecture collective », *Chimères*, vol. 2, n° 77, 2012, p. 7-10

CRITON Pascale, « L'esthétique déterritorialisée », *Chimères*, vol. 2, n° 77, 2012, p. 23-34

DANCHIN Laurent, CATONNE Jean-Philippe, « L'art brut, ou autodidacte. Questions à Laurent Danchin », *Raison présente*, n° 122, 2ème trimestre 1997, p. 97-118

DARQUENNE Roger, « L'extermination douce. La mort de 40 000 malades mentaux dans les hôpitaux psychiatriques en France, sous le régime de Vichy (recension du livre de Max Lafont) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 68, n° 4, 1990, p. 1052-1054

DAUMEZON Georges, « Philippe Paumelle (1923-1974) », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 39, n° 3, 1974, p. 99-101

DAUMEZON Georges, KOECHLIN Philippe, « La psychothérapie institutionnelle française contemporaine », *Anais portugueses de psiquiatria*, vol. 4, n° 4, décembre 1952, n.p.

DEBORD Guy, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n° 6, 1955, p. 11-15

DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n° 9, 1956, n.p.

DELION Pierre, « La psychothérapie institutionnelle : d'où vient-elle et où va-t-elle ? », *Empan*, vol. 4, n° 96, 2014, p. 104-112

DEQUEKER Jean, « Naissance de l'image », *La Tour de feu*, n° 63-64, décembre 1959, p. 25

DEQUEKER Jean, FANON Frantz, LACATON Raymond, MICUCCI M., RAMEE F., « Aspects actuels de l'assistance mentale en Algérie », *L'Information psychiatrique*, vol. 31, n° 1, janvier 1955, p. 11-18

DEREN Maya, « Religious Possession in Dancing », *Education Dance: The Journal of Dance in Education*, vol. 4, n° 9, mars 1942, p. 4-6

DEREN Maya, « Religious Possession in Dancing », *Education Dance: The Journal of Dance in Education*, vol. 4, n° 10, avril 1942, p. 9-11

DEREN Maya, « Religious Possession in Dancing », *Education Dance: The Journal of Dance in Education*, vol. 5, n° 3, août-septembre 1942, p. 7-10

DEUTSCH Claude, « Les associations d'usagers citoyennes », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 77, 2003, p. 17-23

DIATKINE-FOLLIN Dominique, « La création du Centre de traitement et réadaptation sociale de Ville-Évrard », *Perspectives Psy*, vol. 59, n° 1, 2020, p. 86-93

DUBUFFET Jean, « Le lambris de Clément », *Le Mercure de France*, n° 1207, mai 1964, p. 18- 36

DUEZ David, « Pour en finir avec une rumeur : du nouveau sur le scandale de *L'Âge d'or* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 32, 2000, p. 149-158

ERNST Max, « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'art*, vol. 11, n° 6, 1936, n.p.

ERNST Max, « Le rendez-vous des amis », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931, p. 37

ERB Cynthia, « ''Have You Ever Seen the Inside of One of Those Places?'' : *Psycho*, Foucault, and the Postwar Context of Madness », *Cinema Journal 45*, n° 4, été 2006, p. 45-63

FANON France-Lyne, « Congruence du parcours de Frantz Fanon », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 89, 2006, p. 21-24

FANON Frantz, « Hier aujourd'hui et demain », *Trait d'Union*, n° 138, 6 mars 1953

FANON Frantz, « L'expérience vécue du Noir », *Esprit*, vol. 5, n° 179, mai 1951, p. 657-659

FANON Frantz, « L'homme face aux choses », *Trait d'Union*, n° 133, 30 janvier 1953

FANON Frantz, « Le syndrome nord-africain », *Esprit*, vol. 2, n° 187, février 1952, p. 237-248

FANON Frantz, « Rôle thérapeutique de l'engagement », *Trait d'Union*, n° 141, 27 mars 1953

FANON Frantz, AZOULAY Jacques, « La socialthérapie dans un service d'hommes musulmans : difficultés méthodologiques », *L'Information psychiatrique*, vol. 30, n° 9, 1954, p. 349-361

FATO Ana Elisa, « La Colonia Psiquiátrica de Bárbula, 1947: Arquitectura y Salud », *Historia y Patrimonio*, 2014, p. 682-693

FAUGERAS Patrick, « Rencontre avec Roger Gentis et Jean Oury », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 125, 2015, p. 20-33

FAUGERAS Patrick, LALLEMAND Damien, ALLIONE Marie, FADAT Michel, ALLIONE Claude, FABRE Dominique, « Roger Gentis, une pensée inactuelle », *Chimères*, vol. 1, n° 100, 2022, p. 87-162

FERDIERE Gaston, « Notes préliminaires sur les ‘’Portmanteau Words’’ (ou mots-valises) de Lewis Carroll au cours de la schizophrénie », *Acta Neurologica et Psychiatrica Belgica*, vol. 57, n° 12, 1957, p. 993-1003

FERDIERE Gaston, VIE Jacques, « Appel en faveur d'un musée psychopathologique », *Annales médico-psychologiques*, n°1-2, janvier-février 1939, p. 130

FEYS Jean-Louis, « Les fondements constructivistes de l'antipsychiatrie », *L'Information psychiatrique*, vol. 93, n° 6, 2017, p. 457-463

FORTIN Béatrice, « L'homme du sous-sol et l'art brut », *Le Coq-Héron*, vol. 3, n° 202, 2010, p. 68-74

FOSSIER Arnaud, « Le grand renfermement », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 1, 2002, p. 1-11

FOUCAULT Didier, « 1940-1945. Une diaspora en quête de refuge », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 43, automne 2015, p. 46-51

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies. », *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 12-19

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Esthétiser la démocratie. L'art (n'est plus hors) du commun », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n° 21, 2018, p. 167-179

GAILLEDRAT Élisabeth, « Des graphes », *Institutions. Revue de psychothérapie institutionnelle*, numéro spécial, « Jean Oury », mars 2016, p. 128-140

GARCIA SISO Andrés, « El Dr. Francesc Tosquelles i Llauradó: Posición del autor dentro de la psiquiatría catalana anterior a la Guerra Civil y proyeccíon de esta posicíon en su obra posterior », *Revista Asociasón Española de Neuropsiquiatría*, n° 46, vol. 13, 1993, p. 49-64

GELINEAU Jean-Claude, « Aperçu sur le sort des œuvres d'art pendant la Seconde Guerre mondiale », *La Gazette des Amis de la Maison Fournaise*, 2e semestre, n° 11, 2015, p. 107-140

GENTIS Roger, TORRUBIA Horace, « Notes sur la psychothérapie institutionnelle en 1968 », *L'Information psychiatrique*, vol. 45, n° 2, 1969, p. 144

GERVEREAU Laurent, « Les affiches de ‘’mai 68’’ », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-12-13, 1988, p. 160-171

GHEERBRANT Tania, « Bienvenue chez les rêveurs/rêveuses », *P L S. Le magazine du Palais de Tokyo*, n° 37, « cosa mentale. désaliéner les institutions », février 2024, p. 90-91

GILLET Michel, « Retour à la raison l'après 68 », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 71, 2001, p. 52-57

GIRARD Mathilde, « *Pénibles* absences », *Multitudes*, vol. 1, n° 55, 2014, p. 102-108

GOMEZ Jean-François, « Traces vivantes de Tosquelles et de quelques autres. Chronique à propos du camp de Septfonds, de la *Retirada*, et d'une paire d'espadrilles usées jusqu'à la corde », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 105, 2010, p. 123-128

GRAFF Séverine, « Réunion et désunions autour du ''cinéma-vérité'' : le MIPE-TV 1963 de Lyon », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 64, 2011, p. 64-89

GUILLEMAIN Hervé, « La psychose est-elle le fruit de l'Histoire ? À propos de la crise de septembre 1938 et de l'exode de mai-juin 1940 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 1, n° 257, 2015, p. 37-52

GUTTON Jean-Pierre, « Enfermement et charité dans la France de l'Ancien Régime », *Histoire, économie & société*, vol. 10, n° 3, 1991, p. 353-358

HABAY Murielle, HERBERICH-MARX Geneviève, RAPHAEL Freddy, « L'identité-stigmate. L'extermination de malades mentaux et d'asociaux alsaciens durant la Seconde Guerre mondiale », *Revue des Sciences Sociales*, n° 18, 1990, p. 38-62

HALLMAN J. C., « The Shock of the Crazed. The hidden world of art brut », *The Baffler*, n° 32, 2016, p. 122-132

HASSOUN Jacques, « Gardes Fous : Projet éditorial », *Gardes Fous*, n° 1, février-mars 1974, p. 2-3

HECHT Samuel, « Saulo HECHT. Volontaire russe des Brigades internationales. *Son album de photos vide…* », *Gurs. Souvenez-vous*, n° 131, juin 2013, p. 7-9

HEISE Ursula K., « Surréalisme et écologies : les métamorphoses d'Aimé Césaire », *Écologie & Politique*, vol. 2, n° 36, 2008, p. 69-83

HURLU, « Trapèze volant », *La Vie toulousaine*, 17 juin 1933, p. 9

HUXLEY Francis, « Liberating Shaman of Kingsley Hall », *The Guardian*, 25 août 1989

ISOU Isidore, « Antonin Artaud torturé par les psychiatres (les ignobles erreurs de André Breton, Tristan Tzara, Robert Desnos et Claude Bourdet dans l'affaire de l'internement d'Antonin Artaud) », *Lettrisme*, n° 13, septembre 1970, n.p.

KERSAUZE Alain, « Enterré à Saint-Lizier venant du Vernet », *Revue de Neuropsychiatrie de l'Ouest*, n° 118, octobre 1995, p. 13-22

KRTOLICA Igor, « La ''tentative'' des Cévennes. Deligny et la question de l'institution », *Chimères*, vol. 1, n° 72, 2010, p. 73-97

LANGLADE Philippe, « Qui sommes-nous ? », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 797-799

LARROUY Mireille, « Trois ‘’surréalistes’’ à Rodez », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 43, automne 2015, p. 52-57

LE GUILLANT Germaine, « Fleury-les-Aubrais 1948 : Les Ceméa s'engagent dans le champ de la santé mentale », *VST – Vie sociale et traitements*, n° 72, octobre 2001, p. 50-51

LE GUILLANT Louis, « Une expérience de réadaptation sociale instituée par les événements de guerre », *L'Hygiène mentale*, n° 6, 1946-1947, p. 85-102

LE GUILLANT Louis, BONNAFE Lucien, « La condition du malade à l'hôpital psychiatrique », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 843-871

LEIRIS Michel, « 45, rue Blomet », *Revue de Musicologie*, vol. 68, n°1-2, 1982, p. 57-63

LEMOINE Patrick, « 50 000 malades mentaux victimes de la guerre. Qui en a parlé ? La bête de l'eugénisme psychiatrique peut être prompte à se réveiller. Sinistres réminiscences », *Libération*, 6 mars 1998, n.p.

LE TOULLEC Éric, « La folie à Hollywood : Mankiewicz, Forman, Scorcese », *Savoirs et clinique*, vol. 2, n° 14, p. 64-75

LEWKOWICZ Georges, « Roger Gentis, Freudaines. La psychiatrie, ça sert à quoi au juste ? Chroniques de La Quinzaine », *Essaim*, vol. 2, n° 27, 2011, p. 163-165

LINDENBERG Daniel, « Une autre préhistoire de Mai 68 : les mouvements institutionnels », *Esprit*, vol. 5, 2008, p. 94-100

MAC NAMARA Peter, « Amateur Film as Historical Record. A Democratic History? », *Journal of Film Preservation*, vol. XXV, n° 53, 1996, n.p.

MANDIN André, « Paul Valéry et la médecine », *Histoire des sciences médicales*, vol. 26, n° 1, 1992, p. 35-42

MARCHAND Aurélie, « La folie, un espace de ‘’trouble dans le genre’’. Ethnographie, genre et performance à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban », *Cahiers de littérature orale*, n° 82, 2017, p. 93-118

MARQUIS Paul, « Du camp à l'asile : Les hospitalisations psychiatriques d'internés et de détenus politiques pendant la guerre d'indépendance algérienne », *L'Année du Maghreb*, vol. 20, 2019, p. 179-194

MARTEL Henri, « Au sujet d'une circulaire qui attribue un supplément de ration alimentaire aux malades internés des hôpitaux psychiatriques », *Bulletin de l'Académie nationale de médecine*, 9 février 1943, n.p.

MARTIN Claude, TOMKIEWICZ Stanislas, FINDER Joseph, « Le dessin et les adolescents difficiles », *Bulletin de psychologie*, vol. XX, n° 253, 1967, p. 140-145

MARTINO Paul, « Henri Collomb : 1913-1979 », *Psychiatrie Française*, n° 2, 1989, p. 41-47

MASO Joana, « Du collectif avec les femmes. Soin et politique autour de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, 1930-1960 », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 73, 2022, p. 233-262

MASSAT René, « La poésie : *Au rendez-vous allemand*, par Paul Eluard (Minuit) / *Le désir attrapé par la queue*, par Pablo Picasso (Gallimard) / *Paix séparée*, par Adrien Miatlev (Seuil) / *CVII quatrains*, par Alexandre Arnoux (Jacques Haumont) », *Poésie 45*, n° 25, juin-juillet 1945, n.p.

MASSE Gérard, GINESTET Daniel, « Une lecture des ‘*'Annales*'' de l'Occupation. La vie dans les Hôpitaux psychiatriques de 1939 à 1945 », *Actualités psychiatriques*, n° 3, 1977, n.p.

MAURER Lise, « Christ à l'eau », *Essaim*, vol. 1, n° 36, 2016, p. 43-58

MESBAH Mohamed Chafik, « Psychiatrie, santé mentale et société en Algérie. Entretien avec Farid Kacha, chef du service hospitalo-universitaire de psychiatrie de Cheraga », *Le Soir d'Algérie*, 23 mai 2009, p. 7-9

MESMIN D'ESTIENNE Jeanne, « La folie selon Esquirol. Observations médicales et conceptions de l'aliénisme à Charenton entre 1825 et 1840 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 40, 2010, p. 95-112

METGE Jean-Baptiste, « Gardien », *Le Chemin*, n° 1, 1948, n.p.

MICHELE, « Lettre à des militants », *Gardes Fous*, n° 1, février-mars 1974, p. 4

MIGNOT Roger, « Les Mutilés du cerveau », *Journal des mutilés*, 31 décembre 1921, n.p.

MILLER Jacques-Alain, « Supplément : Les graphes de Jacques Lacan », *Cahiers pour l'Analyse*, vol. 2, « Qu'est-ce que la psychologie ? », février 1966, p. 167-175

MILLON Robert, FARGEOT Xavier, TEULIE Yves, « Réflexions sur une institution sociothérapique, le club P. Balvet à St-Alban », *Revue pratique de psychologie de la vie sociale et d'hygiène mentale*, 1954, n.p.

MINISTERE DE LA SANTE PUBLIQUE, « Création d'un certificat d'études spéciales de psychiatrie », *Journal Officiel de la République française*, 7 janvier 1969, p. 280

MINISTERE DE LA SANTE PUBLIQUE, « Recrutement et statut des médecins du cadre des hôpitaux psychiatriques autres que la Seine », *Journal Officiel de la République Française*, 8 avril 1937, p. 4024-4027

MINISTERE DE LA SANTE PUBLIQUE ET DE LA POPULATION, « Exercice de la profession d'infirmier ou d'infirmière », *Journal Officiel de la République Française*, 81e année, n° 38, 13 février 1949, p. 1637-1639

MINISTERE DE LA SANTE PUBLIQUE ET DE LA POPULATION, « Réorganisation de la formation professionnelle du personnel soignant des hôpitaux psychiatriques », *Journal Officiel de la République Française*, 87e année, n° 191, 13 août 1955, p. 8160-8162

MINISTERE DE LA SANTE PUBLIQUE ET DE LA POPULATION, « Traitements maxima des infirmiers et infirmières des hôpitaux psychiatriques », *Journal Officiel de la République Française,* 78e année, n° 148, 26 juin 1946, p. 5752

MOLES Abraham, « Théorie informationnelle du schéma », *La Revue de la BNU*, vol. 10, 2014, p. 88-91

MOLINIER Pascale, « L'accueil et le plaisir de soigner », *Le sujet dans la cité*, vol. 2, n° 7, 2016, p. 141-150

MONTPIED Bruno, « D'où vient l'art brut ? Esquisses pour une généalogie de l'art brut », *Ligeia*, vol. 17, n° 53-56, juillet-décembre 2004, p. 155-164

MOREAU RICAUD Michelle, « Une ''utopie'' à la croisée de la psychiatrie et de la psychanalyse : la psychothérapie institutionnelle », *Topique*, vol. 3, n° 88, 2004, p. 95-108

MOREL Odile, « Montredon, un asile sous l'Occupation », *Histoire sociale Haute-Loire*, n° 3, 2012, p. 109-134

MORIN Edgar, « Pour un nouveau ''cinéma-vérité'' », *France-Observateur*, n° 506, 14 janvier 1960

MURARD Numa, « Psychothérapie institutionnelle à Blida », *Tumultes*, vol. 2, n° 31, 2008, p. 31-45

NANTET Marie-Victoire, « Camille Claudel, folie attestée, folie contestée », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 217, 2015, p. 241-243

NONNENMACHER Francis, « L'asile de STEPHANSFELD - Hier », *Contact*, n° 35, 2003, p. 16-17

O'HAGAN Sean, « Kingsley Hall: RD Laing's experiment in anti-psychiatry » [En ligne], *The Guardian*, 2 septembre 2012

ODIER Samuel, « La surmortalité des asiles d'aliénés français durant la Seconde Guerre mondiale (1940-1945) », *FRENIA*, vol. 7, 2007, p. 145-166

OUDIN-BASTIDE Caroline, « La relation au travail dans la société esclavagiste de la Guadeloupe et de la Martinique (XVIIe-XIXe siècles) », *Martin Média*, vol. 2, n° 20, 2008, p. 137-154

OURY Jean, « Auguste For. », *Bizarre*, n° 6, novembre 1956, p. 46-55

OURY Jean, « Du côté de Jean Dubuffet et de ''l'Art Brut'' », *Ligeia*, vol. 17, n° 53-56, juillet-décembre 2004, p. 165-170

OURY Jean, « L'Élève Tabard », *Chimères*, vol. 3, n° 84, 2014, p. 9-11

OURY Jean, « Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 95, 2007, p. 110-125

OURY Jean, « Psychothérapie institutionnelle : transfert et espace du dire », *L'Information psychiatrique*, vol. 3, n° 59, 1983, p. 413-423

OURY Jean, « Transfert, multiréférentialité et vie quotidienne dans l'approche thérapeutique de la psychose », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 2, n° 21, 2003, p. 155-165

OURY Jean, GOMEZ Jean-François, GAIGNARD Lise, « Entretien avec Jean Oury », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 4, n° 88, 2005, p. 18-22

PAILHAS Benjamin, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », *L'Encéphale*, n° 8, août 1908, p. 427-428

PARIZOT Suzanne, RECA Martin, « Interview de Freddy Seidel-Diaz », *L'Information psychiatrique*, vol. 4, n° 90, 2014, p. 281-288

PECLARD Marie-Sophie, « Itinéraire d'une robe de mariée », *L'Agenda*, n° 59, 2019, n.p.

PETRIKOVA Lea, « Sandoz Films production in Novartis Archives », *Cahiers d'histoire du Cnam*, vol. 12, 2019, p. 159-172

PIAZZA François, « Sur le *Chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí », *Psyché*, n° 27-28, 1949, p. 148-154

PICARD François, TOSQUELLES François, « François Tosquelles et la guerre d'Espagne » (1987), *VST – Vie sociale et traitements*, 3e trimestre, n° 75, 2002, p. 49-52

PINIELLA Isabel, « Cadáver del objeto: basurologia y escatología en El Techo de la Ballena », *Mitologías hoy*, vol. 17, juin 2018, p. 51-64

PIRON François, « Cladue Martin, les Élenfants du Centre Familial de Jeunes », *P L S. Le magazine du Palais de Tokyo*, n° 37, « cosa mentale. désaliéner les instituions », février 2024, p. 83-89

POLLACK Jean-Claude, « Oury avec Félix », *Chimères*, vol. 3, n° 84, 2014, p. 17-80

PONET Blandine, « Je puis dire, moi, vraiment, que je ne suis pas au monde », *Pratiques en santé mentale*, vol. 68, n° 2, 2002, p. 61-67

POUJOL Olivier, « Notes de lecture », *Revue du Gévaudan des Causses et des Cévennes*, n° 40, 2015, 2e semestre, n.p.

POUTAYO Michaël, « François Tosquelles, *Soigner les institutions*, Paris/Barcelone, L'Arachnéen/Arcadià, 2021 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, vol. 1, n° 25, 2023, p. 256-257.

RABOURDIN Dominique, « André Breton et Saint-Cirq-Lapopie. Habiter en poète », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 43, automne 2015, p. 58-65

RAUCHS Paul, « La nostalgie ou le malentendu du retour », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 64, n° 2, 1999, p. 281-288

RAZANAJAO Claudine, POSTEL Jacques, « La vie et l'œuvre psychiatrique de Frantz Fanon », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 22, 2007, p. 147-174

REQUET André, « Santé psychique 1941-1942 », *Le Journal de Médecine de Lyon*, 1943, p. 187-189

RISS Laëtitia, « Utopier le présent : le rêve historique des utopies », *Mouvements*, vol. 4, n° 108, 2021, p. 29-38

ROJAS MALPICA Carlos, DE LA PORTILLA GEADA Néstor, « Bosquejo Histórico de la Psiquiatría en Carabobo. La Escuela de Valencia », *Archivos Venezolanos de Psiquiatría y Neurología*, vol. 54, n° 110, janvier-juin 2009, p. 14-21

ROUSSEAU Valérie, « Révéler l'Art Brut : À la recherche d'un musée idéal », *Culture & Musées*, n° 16, 2010, p. 65-92

ROUX Noël, « Enfer et Paradis », *84*, n° 2, 1947, n.p.

ROUX Noël, « Exposition de dessins d'enfants au ''British Council'' », *Terre des Hommes*, n° 3, 13 octobre 1945, p. 7

ROUX Noël, « L'Actualité », *L'Heure nouvelle*, n° 1, septembre 1945, p. 9

ROUX Noël, « L'homme et ses démons / Le Regard », *84*, n° 12, 21 novembre 1949, p. 484-487

ROUX Noël, « La Danse de mort, par Auguste Strindberg », *L'Heure nouvelle*, n° 1, septembre 1945, p. 60-61

ROUX Noël, « La mouche qui travaille – Le messager – Enfer et Paradis », *84*, n° 2, 1947, p. 34-35

ROUX Noël, « Légitime défense », *L'Heure nouvelle*, n° 1, septembre 1945, p. 7-8

ROUX Noël, « Le petit chaperon gris / La mort du consul », *Points*, n° 5, janvier-février 1950, p. 11

ROUX Noël, « Les Origines », *L'Heure nouvelle*, n° 1, septembre 1945, p. 38-43

ROUX Noël, « Récit », *84*, n° 13, mars 1950, p. 25

ROUZEL Joseph, « La langue de l'oppresseur… », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 1, n° 141, 2019, p. 28-33

ROYNETTE Claude, « À propos de négritude : Senghor et Fanon », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 87, 2005, p. 70-72

RUSPOLI Mario, « *Regard sur la folie*. Entretien avec Roux et Riquet, deux pensionnaires de l'Hôpital Psychiatrique de Saint-Alban (Lozère) », *Cinéma 63*, n° 72, janvier 1963, p. 41-45

SADOUL Georges, « Cinémois », *Cinéma 63*, n° 76, mai 1963, p. 8

SALEZ RUIZ Valéria, ATHAYDE Vladimir, NOGUEIRA FILHO Irapoa, ZAMBRONI-DE-SOUZA Paulo César, ATHAYDE Milton, « François Tosquelles, sua história no campo da Reforma Psiquiátrica / Desinstitucionalização e suas pistas para uma abordagem clínica do trabalho centrada na atividade », *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, vol. 13, n° 3, 2013, p. 855-877

SARTRE Jean-Paul, « Lettre-préface au SPK », *Obliques*, n°18-19, 1979, p. 62-63

SAURET Jaume, TOSQUELLES François, « Invalidesa i treball. A proposit dels mutilats de guerra » [Handicap et travail. À propos des mutilés de guerre], *Endavant*, n° 9, octobre 1945, n.p.

SCHOTTE Jacques, « Nosographie », *Institutions*, hors-série, « La boîte à outils », 2011, p. 85-92

SEDAR SENGHOR Léopold, « Henri Collomb ou l'art de mourir aux préjugés », *Psychopathologie Africaine*, vol. XV, n° 2, 1979, p. 138-139

SEGHERS Pierre, « Paul Eluard », *Art & Style*, n° 2, juin 1945, n.p.

SHERRY Karen A., « Collective Subjects: The Politics and Paradox of Surrealist Group Portraiture », *Athanor*, vol. XXI, 2003, p. 61-77

SIBERTIN-BLANC Guillaume, « Décolonisation du sujet et résistance du symptôme. Clinique et politique dans *Les Damnés de la terre* », *Cahiers philosophiques*, vol. 3, n° 138, 2014, p. 47-66

SIVADON Paul, « Espoir », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 921-934

SLYOMOVICS Susan, « Des lieux pour un ‘’non-lieu’’ : Le camp algérien Paul-Cazelles et Hocine Kahouadji, militant FLN », *L'Année du Maghreb*, vol. 20, 2019, p. 139-158

SOLANES Josep, « Captivitat i exili : notes per a una psicologia de l'exiliat », *Quaderns*, n° 13, février 1946, n.p.

SOLANES Josep, « Els remeis de l'exili : notes per a una psicologia de l'exiliat », *Quaderns*, n° 10, octobre 1945, n.p.

SOLANES Josep, « Exil et troubles du temps-vécu », *L'Hygiène Mentale*, vol. 37, n° 5, 1948, p. 62-78

SOUDY Louise, « Exposition à Sainte-Anne. Peinture de fous ou extériorisation du subconscient et du ‘’Moi’’ intime », *Paris-Montparnasse*, février-mars 1951, n.p.

STAROBINSKI Jean, « Le concept de nostalgie », *Diogène*, n° 54, 1966, p. 92-115

STASTNY Peter, « From Exploitation to Self-Reflection: Representing Persons with Psychiatric Disabilities in Documentary Film », *Literature and Medecine*, vol. 17, n° 1, printemps 1998, p. 68-90

SYLVEIRE, « Noël ROUX : *Le Livre des Créatures* (Gallimard) » *Esprit*, nouvelle série, n° 146, juillet 1948, p. 150-151

TARRAGONI Federico, « Topiques du possible : l'utopie chez Miguel Abensour. Miguel Abensour, Utopiques (2010-2013) », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 12, 2015, p. 190-194

TAUBER Bernard, « Sur le secteur… Sur le foutoir », *Gardes Fous*, n° 1, février-mars 1974, p. 7-12

TELLEZ Pedro, « Nanacinder (1954-1962) Revista Literaria. Una Fruta Tropical por Pedro Téllez », *La Tuna de Oro*, n° 39, janvier-mars 2002, p. 9-10

THEIL Henri (de), « Une visite à l'Hôpital Psychiatrique de Blida-Joinville », *L'Afrique du Nord illustrée*, 14 décembre 1935, p. 4-5

TILLIER Bertrand, « Éthique et politique de la restitution des biens culturels à l'Afrique : les enjeux d'une polémique. Entretien avec Maureen Murphy », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n° 48, 2019, p. 257-270

TOSQUELLAS Jacques, « Courriers Tosquelles-Balvet », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 19, 2004, p. 171-184

TOSQUELLAS Jacques, « Entretien avec Maurice Despinoy », *Sud/Nord*, n° 22, 2007, p. 105-114

TOSQUELLES François, « Éditorial », *Trait d'union*, n° 1, 14 juillet 1950, n.p.

TOSQUELLES François, « Éditorial », *Trait d'union*, n° 4, 4 août 1950, n.p.

TOSQUELLES François, « Frantz Fanon à Saint-Alban », *Sud/Nord*, n° 22, 2007 (1975), p. 9-14

TOSQUELLES François, « Frantz Fanon et la psychothérapie institutionnelle », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 14, 2001, p. 71-78

TOSQUELLES François, « L'effervescence saint-albanaise », *L'Information psychiatrique*, vol. 63, n° 8, 1987, p. 957-963

TOSQUELLES François, « Symposium sur la psychothérapie collective », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 17, n° 3, 1952, p. 572-574

TOSQUELLES François, « Une politique de la folie », *Chimères*. *Revue des schizoanalyses*, n° 13, automne 1991, p. 66-81

TOSQUELLES François, FANON Frantz, « Sur quelques cas traités par la méthode de Bini », *L'Information psychiatrique*, vol. 51, n° 10, 1975, p. 1091-1093

TRYSTRAM Didier, « Frantz Fanon, le ‘’chaînon manquant’’ de la psychiatrie martiniquaise », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 22, 2007, p. 39-43

TZARA Tristan, « Note 6 sur l'art nègre », *SIC*, n° 21-22, 1917, p. 2

VENAISSIN Gabriel, « Vains conseils à un romancier sur le point d'écrire un roman de fou », *Esprit*, vol. 12, n° 197, « Misère de la psychiatrie », décembre 1952, p. 910-914

VIRMAUX Alain, « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle », *Cahiers de l'AIEF*, n° 20, 1968, p. 257-274

VEIT Camille, « Ce que Mary Barnes nous enseigne de la pair-aidance », *L'Information psychiatrique*, vol. 94, n° 7, 2018, p. 557-562

VEIT Camille, « ‘’Door's open’’ : Joseph Berke [1939-2001] *À propos de…* ‘’Mary Barnes. Un voyage à travers la folie’’, de Mary Barnes et Joseph Berke », *L'Évolution psychiatrique*, n° 86, 2021, p. 853-857

VON BUELTZINGSLOEWEN Isabelle, « Le militantisme, de la Libération à nos jours. Quelle histoire ?! », *Sud/Nord*, vol. 1, n° 25, 2010, p. 13-26

VON BUELTZINGSLOEWEN Isabelle, « Les ‘’aliénés’’ morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, n° 76, 2002, p. 99-115

WALTER Richard, « *L'Âge du cinéma*, entre nostalgie assumée et lendemains rêveurs », *La Revue des revues*, vol. 1, n° 65, 2021, p. 66-85

ZARIFIAN Édouard, « La psychiatrie et le cinéma, une image en miroir », *Les Tribunes de la santé*, vol. 2, n° 11, 2006, p. 39-45

ZIMMERMANN Patricia, « Cinéma amateur et démocratie », *Communications*, n° 68, 1999, p. 281-292

Chapitres d'ouvrages

BERGAMI G. BARBOSA Pablo, « Le cinéma de David Lynch, l'inquiétante étrangeté et la ‘’disparition du réel’’ : notes d'anthropologie psychanalytique », dans CHRISTAKI Angélique (dir.), HOUSSIER Florian (dir.), *L'inquiétante étrangeté : De la clinique à la créativité*, Paris, In Press, « Ouvertures psy », 2020, p. 95-106

BOROT Marie-France, « Deux petits restes de Salvador Dalí », dans LAFONT Suzanne, *Le Reste*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2006, p. 93-106

BRUN Baptiste, « L'*Almanach*, une étape-clé dans le devenir de l'Art brut », dans DUBUFFET Jean, BRUN Baptiste, LOMBARDI Sarah *et al.*, *Almanach de l'Art Brut*, Milan, 5 Continents éditions, 2016, p. 11-24

CLIFFORD James, « Du surréalisme ethnographique », dans *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, « Espaces de l'art », 1996, p. 121-152

DELAUNAY Alice, « Un demi-siècle de Croix-Marine », dans ARVEILLER Jean-Paul (dir.), *Pour une psychiatrie sociale*, Toulouse, ERES, 2002, p. 9-10

DELILLE Emmanuel, « *Le Bon Sens*, revue de l'Entr'Aide psycho-sociale féminine d'Eure-et-Loir (1949-1974). Contribution à l'histoire de la vie quotidienne en hôpital psychiatrique », dans TISON Stéphane, GUINARD Laurence, GUILLEMAIN Hervé, *Expériences de la folie. Criminels, soldats, patients en psychiatrie. XIX^{e}-XX^{e} siècle*, Rennes, PUR, « Histoire », 2013, p. 251-260

FERDIERE Gaston, « 3. Le Cabinet du docteur Ferdière. L'art psychopathologique. *Entretien avec Laurent Danchin* », dans DANCHIN Laurent, ROUMIEUX André, *Artaud et l'asile*, Paris, Séguier, 2015, p. 712-727

GENTIS Roger, « Après-coup », dans FAUGERAS Patrick, *Rencontre avec Roger Gentis. Un psychiatre dans le siècle*, Toulouse, ERES, 2019, p. 207-215

KHALFA Jean, « Fanon, psychiatre révolutionnaire », dans FANON Frantz, *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, La Découverte, « Poche / Sciences humaines et sociales », 2018 (2015), p. 161-202

LE MALEFAN Pascal, « Marguerite Burnat-Provins, l'hallucinaire. À propos de ''Ma ville'', visions peintes », dans BRUN Anne (dir.), CHOUVIER Bernard (dir.), *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur. À travers l'œuvre de Rimbaud, Nin, Artaud, Pessoa, Andrews, Novarina*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2011, p. 157-180

LEMIEUX Vincent, « Théorie des graphes et sciences sociales », dans RAMOGNINO Nicole, HOULE Gilles (dir.), *Sociologie et normativité scientifique*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1999, p. 91-109

MICHAUD Éric, « Sur la provenance ''ethnique'' des objets d'art », dans TOUSSAINT Évelyne (dir.), *Postcolonial / Décolonial. La preuve par l'art*, Toulouse, PUM, « Tempus Artis. Essais », 2021, p. 125-136

MICHEL Julien, « Marguerite Sirvins. Le mariage du brut et du merveilleux », dans CHASSAGNOL Anne (dir.), *Féérie et esthétique. Les arts du merveilleux*, 2025 [À paraître]

OURY Jean, « Chapitre XI. Présence d'Aimable J. », *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle*, Nîmes, Champ social, « Psychothérapie institutionnelle », 2001, p. 143-146
PEREC Georges, « Approche de quoi », dans PEREC Georges, *Le pourrissement des sociétés*, Paris, 10/18, « Cause commune », 1975, p. 251-255
TENEZE Annabelle, « Picasso et l'exil », dans COLLECTIF, *Guernica*, Paris, Musée national Picasso-Paris/Gallimard, 2018, p. 266-275

Ouvrages imprimés

ABENSOUR Miguel, *Utopiques. 1. Le procès des maîtres rêveurs*, s.l., Les Éditions de la Nuit, 2011
AIME Denise, *Relais des errants*, Paris, Desclée de Brouwer, 1945
ALARY Éric, *L'Exode*, Paris, Perrin, « Tempus », 2013 [2010]
ALEXANDRIAN Sarane, *Georges Henein*, Paris, Seghers, 1981
ALVAREZ DE TOLEDO Sandra (dir.), *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*, Paris, L'Arachnéen, 2013
AMARGER René, *Des braises sous la cendre*, Malesherbes, Maury imprimeur, 2003
ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985
APPEL Karel, *Psychopathological Notizbuch*, Berne/Berlin, Gachnang & Springer, 1997
APPRILL Olivier, *Une avant-garde psychiatrique, le moment GTPSI (1960-1966)*, Paris, EPEL, « Des sources », 2013
ARNOLD A. J., *Modernism and negritude. The poetry and poetics of Aimé Césaire*, Cambridge, Harvard University Press, 1981
ARTAUD Antonin, *Artaud le Mômo*, Paris, Bordas, 1947
ARTAUD Antonin, *Le Pèse-Nerfs*, Zürich, Abrüpt, 2020 (1925)
ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938
ARTAUD Antonin, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2008 [1977]
ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961
ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. XV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981
ARVEILLER Jean-Paul, *Pour une psychiatrie sociale*, Toulouse, ERES, 2002
AYME Jean, *Chroniques de la psychiatrie publique. À travers l'histoire d'un syndicat*, Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours », 1995

BARNES Mary, BERKE Joseph, *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, Paris, Seuil, « Essais », 2002 (1973)

BARNES Mary, SCOTT Ann, *Something sacred, conversations writings paintings*, Londres, Free Association Books, 1989

BARON Jacques, BATAILLE Georges, BOIFFARD Jacques-André *et al.*, *Un cadavre*, Paris, Imp. Sp. du Cadavre, janvier 1930

BARTHELEMY Sophie, BILHERAN Ariane, *Le délire*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2007

BASAGLIA Franco, *Psychiatrie et démocratie*, Toulouse, ERES, 2007

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1943

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970

BAZIN Hervé, *La Tête contre les murs*, Paris, Le Livre de poche, 1964

BELLMER Hans, BRUN Jean, *Bellmer, 3 tableaux, 7 dessins, 1 texte*, Revel, Imprimerie A. Lapeyre, 1944

BELLMER Hans, ZURN Unica, *Lettres au docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1994

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907

BERREDI Sophie (dir.), *Hubert Damisch, Jean Dubuffet. Entrée en matière*, Zürich/Paris, JRP|Ringier/La maison rouge, 2016

BERST Christian, MALET Oriol, *Un monde d'art brut*, Paris, Delcourt, « Encrages », 2021

BLIN Fabrice, *Les mondes fantastiques de René Laloux. Avec des témoignages de Topor, Moebius, Caza*, Chaumont, Le Pythagore, 2005

BOHNY-REITER Friedel, *Journal de Rivesaltes 1941-1942*, Genève, Zoé, 1993

BONNAFE Lucien, *Désaliéner ? : folie(s) et société(s)*, Toulouse, PUM, 1991

BONIFAY Philippe, GRYCAN Julien, SCHNEYDER Thierry, *Le Palais Idéal du facteur Cheval*, Paris, Glénat, « Vécu », 2006

BOUJUT Pierre, PINON Marcel, *Adrian Miatlev*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1987

BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Club français du livre, 1957

BRETON André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955 (1932)

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989 (1924)

BRETON André, *Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1948

BRETON André, *Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972

BRETON André, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992

BRETON André, ELUARD Paul, *L'Immaculée conception*, Paris, Éditions surréalistes, 1930

BRETON André, PERET Benjamin, BRAUNER Victor *et al.*, *Le surréalisme en 1947*, Paris, Pierre à feu/Maeght, 1947

BRINTLINGER Angela, VINITSKY Ilya, *Madness and the Mad in Russian Culture,* Toronto, University of Toronto Press, 2007

BRUN Anne (dir.), CHOUVIER Bernard (dir.), *Les enjeux psychologiques de l'acte créateur. À travers l'œuvre de Rimbaud, Nin, Artaud, Pessoa, Andrews, Novarina*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2011

BRUN Baptiste, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Dijon, Les presses du réel, 2019

BRUN Baptiste, LOMBARDI Sarah, MONTPIED Bruno *et al.*, *Les Barbus Müller. Leur énigmatique sculpteur enfin démasqué !*, Genève, Musée Barbier-Mueller, 2020

CARDINAL Roger, « Madge Gill », *Outsider Art*, Londres, Studio Vista, 1972

CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland* [Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles], Londres, McMillan and Co., 1869

CASANAVE Daniel, LEBONVALLET Florence, *Petit Pierre*, Paris, Casterman, 2019

CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, « poésie », 2017 (1939)

CESAIRE Suzanne, MAXIMIM Daniel (dir.), *Le grand camouflage, écrits de dissidence (1941-1945)*, Paris, Seul, 2015

CHAMPENOIS Émilie, *L'Art brut*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2020 [2017]

CHAR René, *La Parole en archipel*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983 [1962]

CHASSAGNOL Anne (dir.), *Féérie et esthétique. Les arts du merveilleux*, Rennes, PUR, à paraître

CHERKI Alice, *Frantz Fanon, portrait*, Paris, Seuil, 2011 (1975)

CHEVILLON Bernadette, *Lucien Bonnafé, psychiatre désaliéniste*, Paris, L'Harmattan, « Pratiques de la folie », 2005

CIRIEZ Frédéric, LAMY Romain, *Frantz Fanon*, Paris, La Découverte, 2020

CLAUDEL Paul, *Journal*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969

COLLECTIF, *abcd. Une collection d'art brut*, Paris, Actes Sud/ABCD, 2000

COLLECTIF, *Adolf Wölfli Univers*, Lille, MAMVILLENE, 2011

COLLECTIF, *Guernica*, Paris, Musée national Picasso-Paris/Gallimard, 2018

COLLECTIF, *L'argent à l'hôpital psychiatrique*, Paris, Éditions d'une, « Actes du GTPSI », 2015

COLLECTIF, *L'Art Brut 1. Le Prisonnier de Bâle, Le Lambris de Clément, Dessins médiumniques du Facteur Lonné, Palanc l'Écrituriste, et quelques autres cas d'art inventif*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964

COLLECTIF, *L'Art Brut 3. Augustin Lesage, Salingardes, Le Cabinet du Professeur Ladame et autres*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965
COLLECTIF, *L'Art Brut 5. Gaston le Zoologue, Broderies d'Élisa, le Philatéliste, Joseph Crépin, et autres*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965
COLLECTIF, *L'Art Brut 6. Carlo, La Double vie de Laure, Simone Marye, Anaïs, Robe nuptiale et tableaux brodés de Marguerite*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966
COLLECTIF, *L'Art Brut 7. Aloïse*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966
COLLECTIF, *L'Art Brut 8. Messages et clichés de Jeanne Tripier la Planétaire, La fabrique d'Auguste, Gustav le Démoniste, François, Olive, Pièces d'arbre historiées de Bogosav Živković*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966
COLLECTIF, *L'Art Brut 13. Reinhold Metz, Lausanne*, Paris, Collection de l'Art Brut, 1985
COLLECTIF, *L'Art Brut 18. Émile Josome Hodinos*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1994
COLLECTIF, *L'Invention du lieu. Résistances et création en Gévaudan*, Villeneuve-d'Ascq/Saint-Alban-sur-Limagnole, LaM/Château de Saint-Alban, 2014
COLLECTIF, *SPK – Turn Illness into a Weapon*, Heidelberg, KRRIM – self-publisher for illness, 1993
COLLECTIF, *Un exil intérieur : l'évacuation des Mosellans. Septembre 1939 – octobre 1940*, Lyon, Libel, 2009
COOPER David, *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, Londres, Tavistock Publications, 1967
COUSSON Corentin, *Un promoteur de la renaissance hospitalière et religieuse au XIXe siècle. Paul de Magallon d'Argens, Capitaine de la Grande Armée (1784-1859)*, Lyon, éd. Emmanuelle Vitte, 1959
DAENINCKX Didier, *Caché dans la maison des fous*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017 [2015]
DAGEN Philippe, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019
DANCHIN Laurent, ROUMIEUX André, *Artaud et l'asile*, Paris, Séguier, 2015
DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2007
DECORVET Anne-Claire, *Un lieu sans raison*, Orbe, Bernard Campiche Éditeur, 2015
DE LAMARTINE Alphonse, *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, chez l'auteur, 1860
DELANGLADE Frédéric, *Divagation onirique inspirée par Alice au Pays des Merveilles de Lewis Carroll : À Lys*, Paris, Delanglade et Forêt, 1963
DELAVAUX Céline, *Art brut. Le guide*, Paris, Flammarion, 2019
DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

DELEUZE Gilles, *Instincts et institutions*, Paris, Hachette, « Textes et documents philosophiques », 1953

DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1972

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit, 1976

DELIGNY Fernand, *Les vagabonds efficaces et autres récits*, Paris, François Maspero, « Les textes à l'appui », 1970

DELIGNY Fernand, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007

DE MEREDIEU Florence, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006

DIDE Maurice, GUIRAUD Paul, *Psychiatrie du médecin praticien*, Paris, Masson, 1922

DIEUDONNE Julien (dir.), JAKOBI Marianne (dir.), *Dubuffet et Paulhan. Correspondance 1944-1968*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2003

DREYFUS-ARMAND Geneviève, *L'exil des républicains espagnols en France : de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999

DREYFUS-ARMAND Geneviève, *Les Camps sur la plage, un exil espagnol*, Paris, Autrement, 1995

DREYFUS-ARMAND Geneviève, *Septfonds 1939-1944. Dans l'archipel des camps français*, Perpignan, Le Revenant, 2019

DUBOIS Anne-Marie, *De l'art des fous à l'art psychopathologique. La collection Sainte-Anne*, Paris, MAHHSA/Somogy, 2018

DUBOIS Anne-Marie, *De l'art des fous à l'œuvre d'art*, vol. 1, Paris, Édite/Centre d'étude de l'expression, 2007

DUBOIS Anne-Marie, PISTEUR Margaux, *Maisons. De Sainte-Anne et d'ailleurs*, Paris, in fine/Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, 2021

DUBUFFET Jean, *Anvouaiaje par un ninbesil avec de zimaje*, Paris, chez l'auteur, 1950

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1968

DUBUFFET Jean, *Fascicule de l'Art Brut N° 1*, Paris, Compagnie de l'Art Brut, 1964

DUBUFFET Jean, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949

DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1973

DUBUFFET Jean, *Labonfam Abeber par inbo nom*, Paris, chez l'auteur, 1950

DUBUFFET Jean, *Ler dla canpane par Dubufe J.*, Paris, L'Art Brut, 1948

DUBUFFET Jean, *Plukifekler moinkon nivoua*, Saint-Maurice-d'Ételan, L'Air du Temps, 1950
DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, t. IV, Paris, Gallimard, 1995
DUBUFFET Jean, BRUN Baptiste, LOMBARDI Sarah *et al.*, *Almanach de l'Art Brut*, Milan, 5 Continents éditions, 2016
DUCOUDRAY Aurélien, POURQUIE Jeff, *La troisième population*, Paris, Futuropolis, 2018
DUMEZIL Georges, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens*, Paris, Latomus, 1958
DURAND Pierre, *Le train des fous*, Paris, Syllepse, 2001 [1988]
ELLENBERGER Henri, *À la découverte de l'inconscient : histoire de la psychiatrie dynamique*, Lyon, SIMEP, 1974
ELLENBERGER Henri, *Ethno-psychiatrie*, Lyon, ENS Éditions, « Sociétés, Espaces, Temps », 2017 (1965)
ELUARD Paul, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968
ELUARD Paul, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, Paris, Pierre Seghers, 1942
ELUARD Paul, *Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet*, Paris, chez l'auteur, 1944
ELUARD Paul, *Sept poèmes d'amour en guerre*, Saint-Flour, La Bibliothèque Française, 1944
ELUARD Paul, *Souvenirs de la maison des fous*, Paris, Pro-Francia, « Vrille », 1946
EY Henri, *La Psychiatrie devant le surréalisme*, Paris, Centre d'éditions psychiatriques, « Bibliothèque neuro-psychiatrique de langue française », 1948
FANON Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, « Poche », 2011 (1959)
FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, « Poche », 2002 (1961)
FANON Frantz, *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011
FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points, « Essais », 2015 (1952)
FAUGERAS Patrick, *L'ombre portée de François Tosquelles*, Toulouse, ERES, « Des travaux et des jours », 2007
FAUGERAS Patrick, *Rencontre avec Roger Gentis. Un psychiatre dans le siècle*, Toulouse, ERES, 2019 [2005]
FAUGERAS Patrick, GENTIS Roger, OURY Jean, *L'arrière-pays. Aux sources de la psychothérapie institutionnelle*, Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours », 2020
FEDERICI Silvia, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Éditions Entremonde, 2017
FERDIERE Gaston, *Les Mauvaises fréquentations. Mémoires d'un psychiatre*, Paris, Éditions Jean-Claude Simoën, 1978
FONDANE Benjamin, *Le Mal des fantômes*, Paris, Éditions Paris Méditerranée, 1996 [1980]

FOURCADE Jean-François, *Livres anciens et modernes. Autographes, lettres et manuscrits, provenance pour d'entre eux : Raymond Queneau…*, Paris, avril 1998
FOUCAULT Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961
FUSSINGER Catherine, TEVAERAI Deodaat, *Lieux de folie. Monuments de raison : architecture et psychiatrie en Suisse romande, 1830-1930*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, « Revues de l'Institut de théorie et d'histoire de l'architecture », 1999
GALERIE HUBERT DUCHEMIN, « La collection de Roger Dérieux (1922-2015), un peintre de l'école de Paris », Paris, Galerie Hubert Duchemin, 2021
GASCUEL Nils, *Dans le midi de Lacan. Le mouvement psychanalytique dans le sud de la France*, Toulouse, ERES, « Point Hors Ligne », 2015
GAUTHIER Serge, DURAND Bernard, KAPSAMBELIS Vassilis *et al.*, *Philippe Paumelle, un psychiatre dans la cité. La force du soin*, Arcueil, John Libbey Eurotext, 2021
GAUZY Mireille, LOMMEL Madeleine, BEN FAOUR Karine *et al.*, *Trait d'union. Les chemins de l'art brut[6] à Saint-Alban-sur-Limagnole*, Villeneuve-d'Ascq, LaM Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2007
GEISMAR Peter, *Frantz Fanon*, New York, The Dial Press, 1969
GENTIS Roger, *Les murs de l'asile*, Paris, François Maspero, « Petite collection Maspero », 1970
GENTIS Roger, *Projet Aloïse*, Paris, Éditions Scarabée, « L'ouverture psychiatrique », 1982
GERVEREAU Laurent (dir.), *L'Art Brut existe-t-il ?*, Paris/La Force, Lienart éditions/Fondation John Bost, 2019
GILARDET Brigitte, *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon, Les presses du réel, 2014
GOFFMAN Erving, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 2021 [1968]
GRINDBERG Anouk, *Et pourquoi moi je dois parler comme toi ? Écrits bruts (et non bruts) réunis par Anouk Grindberg*, Paris, Le Passeur, 2020
GROSSMAN Évelyne, *Antonin Artaud, œuvres*, Paris, Gallimard, 2004
GUERRA Carles (dir.), MASO Joana (dir.), *La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*, Barcelone/Toulouse, Arcàdia/les Abattoirs, 2021
GUILHEM Florence, *L'obsession du retour. Les républicains espagnols 1939-1975*, Toulouse, PUM, 2020 [2005]
HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012

HILTON Leon J., *Sex, Identity, Aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan, 2021

HIPPOCRATE, *Œuvres complètes*, vol. 9, trad. Émile Littré, Paris, J.-B. Baillière, 1861

HOPITAL PSYCHIATRIQUE DE SAINT-ALBAN, *Rapport médical et administratif. Asile Public d'Aliénés de Saint-Alban. Exercice 1935*, Mende, Imprimerie Ignon, 1936

HOPITAL PSYCHIATRIQUE DE SAINT-ALBAN, *Rapport médical et administratif. Asile Public d'Aliénés de Saint-Alban. Exercice 1936*, Mende, Imprimerie Ignon, 1937

HOPITAL PSYCHIATRIQUE DE SAINT-ALBAN, *Rapport Moral et Administratif et Rapports Médicaux de l'année 1958*, Mende, Imprimerie Ignon, 1959

HOPITAL PSYCHIATRIQUE DE SAINT-ALBAN, *Rapport Moral et Administratif et Rapports Médicaux de l'année 1964*, Mende, Imprimerie Ignon, 1965

HOPITAL PSYCHIATRIQUE DE SAINT-ALBAN, *Rapport Moral et Administratif et Rapports Médicaux de l'année 1968*, Mende, Imprimerie Ignon, 1969

JEANGIRARD Claude, DE GRAAFF Will, *Le Concept de Curiosité Première*, Paris, éditions des Crépuscules, 2015

JACCARD Roland, *L'exil intérieur*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010

JAGUER Edouard, *Les Mauvaises fréquentations. Quelques-uns des tableaux, dessins, objets, sculptures ayant appartenu au Docteur Gaston Ferdière*, Paris, Galerie 1900-2000, mai 1992

JAKOBI Marianne, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS Éditions, 2006

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 (1781)

KLARSFELD Serge (éd.), *Peintures et dessins du camp du Vernet d'Ariège*, Paris, Fils et Filles des Déportés Juifs de France, 2008

KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2004 (1953)

KLEE Paul, *Écrits sur l'art*, t. 1, Paris, Dessain et Tolra, 1973

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

LAFONT Max, *L'extermination douce. La mort de 40.000 malades mentaux dans les hôpitaux psychiatriques en France, sous le régime de Vichy*, Nantes, AREFPPI, 1987

LAING Ronald L., *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Chicago, University of Chicago/Quadrangle, 1960

LAING Ronald L., COOPER David, *Raison et violence : dix ans de la philosophie de Sartre (1950-1960)*, Paris, Payot, 1972 (960)

LEGGE Elizabeth M., *Max Ernst: The Psychoanalytic Sources*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989

LE GUILLANT Louis, *Quelle psychiatrie pour notre temps ?*, Paris, ERES, 1984

LEVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983

LOMBARDI Sarah (dir.), *Les Albums photographiques de Dubuffet*, Lausanne/Milan, Collection de l'Art Brut/5 Continents éditions, 2017

LOMBROSO Cesare, *Genio e follia*, s.l., 1877

LOMBROSO Cesare, *L'uomo delinquente*, s.l., 1876

MACEY David, *Frantz Fanon. Une vie*, Paris, La Découverte, 2011 (2000)

MACGREGOR John M., *Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989

MANGIN-LAZARUS Caroline, *Maurice Dide : Paris 1873 – Büchenwald 1944 : un psychiatre et la guerre*, Toulouse, ERES, 1994

MANNONI Octave, *La psychologie de la colonisation*, Paris, sEuil, « Esprit : Frontière ouverte », 1920

MANNONI Octave, *Le racisme revisité*, Paris, Denoël, 1997 (1947)

MARCENAC Jean, *Je n'ai pas perdu mon temps*, Paris, Temps actuels, « La vérité vraie », 1982

MASO Joana, *François Tosquelles. Soigner les institutions*, Barcelone, Arcàdia, 2021

MASSE Gérard, MOUSSON François, SARAGOUSSI Sarah, SŒUR A., *Rapport sur la psychiatrie dans le département de la Lozère*, *n°5547*, Paris, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité – Mission Nationale d'Appui en Santé Mentale, 1998

MELGAARD Bjarne, *Psychopathological Notebook*, New York, Karma, 2016

MICHAUD Ginette, *Laborde… un pari nécessaire. De la notion d'institution à la psychothérapie individuelle*, Paris, Gauthier-Villars, « Interférences », 1972

MINKOWSKI Eugène, *Le Temps vécu*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013 [1933]

MIRA Y LOPEZ Emilio, *Manual de psicoterapia*, s.l., Aniceto Lopez, 1942

MIRA Y LOPEZ Emilio, *Manual de psiquiatría*, Barcelone, Salvat, 1935

MONDOR Henri, SCHWARZ-ABRYS, WALDEMAR Georges, *Exposition d'œuvres exécutées par des malades mentaux (Peintures, dessins, sculptures et décorations)*, Paris, Centre Hospitalier Sainte-Anne, 1946

MORGENTHALER Walter, *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*, Berne, Bircher, 1921

NADEAU Maurice, *Œuvres du marquis de Sade. Anthologie*, Paris, La Jeune Parque, 1948

NAUD Frédéric, *La Méningite des poireaux*, Paris, Éditions d'une, 2018

ODIN Roger (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, Paris, Méridiens Klinckieck, 1995

OHAYON Annick, *Psychologie et psychanalyse en France. L'impossible rencontre (1919-1969)*, Paris, La Découverte, 2006 [1989]

OMBREDANE André, *L'exploration de la mentalité des Noirs congolais au moyen d'une épreuve projective. Le Congo T.A.T.*, Bruxelles, Institut royal colonial belge, 1954

ORCHARD Karin (dir.), *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Freiburg, Rombach, 1994

OU-RABAH Marie-Rose, *À l'ombre des poiriers. Hélène et François Tosquelles*. *Un secret de famille*, Paris, Édilivre, 2014

OURY Jean, *L'Aliénation*, Paris, Galilée, 1992

OURY Jean, *Les séminaires de la Borde*, Nîmes, Champ social, 1998

OURY Jean, *Préfaces*, Paris, Hermann, « Hermann psychanalyse », 2008

OURY Jean, FAUGERAS Patrick, *Préalables à toute clinique des psychoses*, Toulouse, ERES, 2012

OURY Joëlle, *Daniel H. La modeste contribution d'un pâtissier à l'équilibre terrestre*, Paris, Hermann, « Hermann psychanalyse », 2012

OURY Fernand, PAIN Jean, *Chronique de l'école-caserne*, Paris, François Maspero, « Textes à l'appui/Pédagogie », 1972

PANDOLFO Anne-Caroline, TISBJERG Terkel, *Enferme-moi si tu peux*, Paris, Casterman, 2019

PARROT Louis, *Jean Dubuffet par Louis Parrot*, Paris, Seghers, 1944

PARROT Louis, *L'Intelligence en guerre. 1940-1945 : La résistance intellectuelle sous l'Occupation*, Montreuil, Le Castor Astral, 2003 [1945].

PAULHAN Jean, *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1947

PEIRY Lucienne, *Écrits d'Art Brut*, Paris, Seuil, 2020

PEIRY Lucienne, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 2001

PENOT-LACASSAGNE Olivier (dir.), *Artaud en revues*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005

PIGANI Paola, *Le Château des insensés*, Paris, Liana Lévi, 2024

PLAQUEVENT Jean, *Misère sans nom. Nouveaux postulats d'un monde humain*, Paris, Seuil, 1955

POLLACK Jean-Claude, *L'Objet obscur du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéphile*, Paris, Campagne Première, « Un Parcours », 2009

PONET Blandine, *Guillaume Pujolle – La peinture, un lieu d'être*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2024

Porret-Forrel Jacqueline, *Aloyse ou la peinture magique d'une schizophrène*, Lausanne, Henri Jaunin, 1953

PRINZHORN Hans, *Artistry of the Mentally Ill*, New York, Springer, 1995 [1922]

PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1984 [1922]

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987 [1954]

QUENEAU Raymond, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, 1938

RACINE Yves, *Argent et échanges à l'hôpital psychiatrique*, Paris, éd. du Scarabée, 1967

RAFANEAU-BOJ Marie-Claude, *Odyssée pour la liberté. Les camps de prisonniers espagnols, 1939-1945*, Paris, Denoël, 1993

REICH Rebecca, *State of Madness: Psychiatry, Literature and Dissent after Stalin*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2018

REPOND André, *La maison de santé de Malévoz. Monthey (Canton du Valais)*, Zürich, Éditions Eckhardt & Pesch, 1956

ROBCIS Camille, *Disalienation, Politics, Philosophy and Radical Psychiatry in Postwar France*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2021

ROSENBERG Pnina, *L'Art des indésirables : l'art dans les camps d'internement français, 1939-1944*, Paris, L'Harmattan, 2003

ROULLOT Danielle, *L'Avec schizophrénique*, Paris, Hermann, 2014

ROUSSEAU Valérie (dir.), *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet*, New York, American Folk Art Museum, 2015

ROUSSEAU Valérie (dir.), *The Hidden Art. 20th- & 21st-century Self-Taught Artistes from the Audrey B. Heckler Collection*, New York, Skira Rizzoli, 2017

ROUX Noël, *Le Livre des Créatures*, Paris, Gallimard, « Un portrait, une œuvre », 1947

RUDER Emil, *Typographie: A Manual of Design*, Teufel, Niggli, 2001 [1967]

SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1949

SADOUL Georges, *Rencontres, chroniques et entretiens*, Paris, Denoël, 1984

SAFOUAN Moustapha, *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan, 1964-1979*, t. II, Fayard, Paris, 2005

SCHERRER Pierre, *Un hôpital sous l'Occupation. Souvenirs d'un psychiatre*, Paris, Atelier Alpha bleu, 1989

SELIGMANN Kurt, *Le Miroir de la magie. Histoire de la magie dans le monde occidental*, Paris, Fasquelle, 1956

SIGALEA Robert, *De Bucarest à Siaugues ou le chemin des écoliers et les sentiers de la peur*, Félines, Éditions du Fayet, 2003

SIMON Hermann, *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt*, Berlin, Walter de Gruyte, 1929

SPK, LEVERVE Guy (dir.), WEIBER Luc (dir.), SARTRE Jean-Paul, *Faire de la maladie une arme*, Paris, Champ libre, 1995 (1972)

STRAUSS Erwin, *Du Sens des sens*, Berlin, Springer Verlag, 1935

SUDRES Jean Luc, ROUX Guy, LAHARIE Muriel, *Humeurs et pratiques d'art-thérapie*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 2003

SUTHERLAND NEILL Alexander, *Libres Enfants de Summerhill*, Paris, François Maspero, 1970 (1960)

TELLEZ Pedro Juan, *Historia de la Psiquiatría en Carabobo (1951-2001)*, Valencia, Universidad de Carabobo. Dirección de medios y publicaciones y RR. PP., 2005

THEVOZ Michel, *Collection de l'Art Brut, Lausanne*, Zurich, Éditions de l'Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001

THEVOZ Michel, *L'Art brut*, Paris, La Différence, 2016 (1975)

TISON Stéphane, GUINARD Laurence, GUILLEMAIN Hervé, *Expériences de la folie. Criminels, soldats, patients en psychiatrie. XIX^{e}-XX^{e} siècle*, Rennes, PUR, « Histoire », 2013

TOSQUELLES François, *Cours aux éducateurs*, Nîmes, Champ social, « Psychothérapie institutionnelle », 2003

TOSQUELLES François, *Cours aux infirmiers. Saint-Alban, 1943-1945 : psychologie, psychiatrie, soins à donner aux malades*, Paris, Éditions d'une, « La Boîte à outils », 2018

TOSQUELLES François, *De la personne au groupe. À propos des équipes de soins*, Toulouse, ERES, « Des travaux et des jours », 2003

TOSQUELLES François, *Fonction poétique et psychothérapie. Une lecture de « In Memorial » de Gabriel Ferrater*, Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours, 2003

TOSQUELLES François, *L'Enseignement de la folie*, Paris, Dunod, « Idem », 2014 [1992]

TOSQUELLES François, *La pratique du maternage thérapeutique chez les débiles mentaux profonds*, Paris, Jean-Louis Aupetit éditeur, 1966

TOSQUELLES François, *Le travail thérapeutique en psychiatrie*, Toulouse, ERES, « Trames », 2009

TOSQUELLES François, *Le Vécu de la fin du monde dans la folie : le témoignage de Gérard de Nerval*, Nantes, AREFPPI, 1986

TOSQUELLES François, *Le Vécu de la fin du monde dans la folie : le témoignage de Gérard de Nerval*, Grenoble, Jérôme Millon, 2012

TOSQUELLES François, *Trait-d'union. Journal de Saint-Alban. Éditoriaux, articles, notes (1950-1962)*, Paris, Éditions d'une, 2015

TOUSIGNANT Nathalie (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004

TZARA Tristan, MIRO Joan, *Parler seul*, Paris, Maeght, 1948-1950

VOLMAT Robert, *L'Art psychopathologique*, Paris, PUF, 1956

VON BEYME Ingrid, BRUN Baptiste, ROSKE Thomas, *Dubuffets Liste: Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, Heidelberg, Wunderhorn, 2015

VON BUELTZINGSLOEWEN Isabelle (dir.), *« Morts d'inanition ». Famine et exclusions en France sous l'Occupation*, Rennes, PUR, « Histoire », 2005

VON BUELTZINGSLOEWEN Isabelle, *L'Hécatombe des fous. La famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation*, Paris, Aubier, 2007

VON BUELTZINGSLOEWEN Isabelle (dir.), VERNY Benoît (dir.), *Interné d'office… Du camp de Beaune-la-Rolande à l'hôpital psychiatrique de Fleury-les-Aubrais. Les cahiers d'Abraham Zoltobroda*, Orléans, Éditions du CERCIL, « Études historiques », 2007

RESSOURCES EN LIGNE

Pages internet

« 1939 : 1ère période (février-mars 1939). Documents. Les revues du camp » [En ligne], *Mémorial du camp d'Argelès-sur-Mer*, s.d

« A-8 / Saint-Alban (Lozère) » [En ligne], *Cinémathèque de Bretagne*, s.d.

« A-14 / Travail, cuisine, gymnastique » [En ligne], *Cinémathèque de Bretagne*, s.d.

« About Cryzine » [En ligne], *Cryzine*, s.d.

« Accueil » [En ligne], *La Fabuloserie*, s.d.

« Alfonso Ossorio » [En ligne], *The Art Story*, s.d.

« AntipsychiARTrie » [En ligne], *INHA*, 2019

« Arneval, Benjamin » [En ligne], *Collection de l'Art Brut*, s.d.

« BELLMER (Hans). Deux lettres adressées à Maurice Nadeau » [En ligne], *Librairie Faustroll*, s.d.

« Biographie » [En ligne], *Maurice Ohana*, s.d.

« Chapelle de Malévoz » [En ligne], *Paroisses catholiques de Monthey-Choex*, s.d.

« Cinéma surréaliste » [En ligne], *HiSoUR Art Culture Histoire*, s.d.

« Cour de discipline budgétaire et financière, Hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole (Lozère), 8 juillet 1976 » [En ligne], *Doctrine.fr*, s.d.
« De Braqueville à Marchant, 150 ans d'histoire » [En ligne], *Centre Hospitalier Gérard Marchant*, 2008
« Denise Glaser » [En ligne], *AJPN*, 24 novembre 2019
« Dr. Manuel Matute: Historia de la psiquiatría en Venezuela » [En ligne], *Academia Biomédica Digital*, n° 17, octobre-décembre 2003
« FASCICULE » [En ligne], *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d.
« François Mathey sur l'exposition ''Art brut'' au Musée des arts décoratifs » [En ligne], *Radio France*, 10 avril 1967
« Frantz Fanon, une vie. David Macey » [En ligne], *Éditions La Découverte*, 2013
« Frédéric Delanglade » [En ligne], *The Surrealists*, 2014
« Histoire de l'hôpital » [En ligne], *Centre Hospitalier du Rouvray*, s.d.
« Histoire de l'Hôpital Purpan » [En ligne], *Centre Hospitalier Universitaire (CHU) de Toulouse*, 13 septembre 2004
« Historique » [En ligne], *Centre hospitalier de Rouffach*, 2014
« Historique de la profession des infirmiers en psychiatrie » [En ligne], *Infirmiers.com*, 18 décembre 2012
« Historique des CEMEA. L'Origine (1937 à 1943) » [En ligne], *CEMEA*, 9 mai 2007
« Historique des CEMEA. 1944 à 1969 : Développement des Ceméa et montée en puissance des activités » [En ligne], CEMEA, 11 mai 2007
« Hôpital Psychiatrique de Blida-Joinville » [En ligne], *BLIDA NOSTALGIE*, s.d.
« Images de la folie » [En ligne], *Canal U*, s.d.
« Inheritance fungus » [En ligne], *Cryzine*, 10 mai 2020
« Journée en mémoire de Maurice Despinoy au CH Édouard Toulouse (Marseille), le 5 octobre 2017 » [En ligne], *Psycause*, 13 octobre 2017
« L'image mentale » [En ligne], *Harrystaut*, 24 janvier 2011
« L'Imitation du cinéma » [En ligne], *Centre Pompidou*, s.d.
« L'odyssée Miguel Jordana » [En ligne], *Docplayer*, s.d.
« La Planète sauvage » [En ligne], *La cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, juin 2021
« Le cinéma de Nag et Gisèle Ansorge » [En ligne], *Collaboration UNIL+Cinémathèque suisse*, s.d.
« Le trouble et la folie chez Hitchcock » [En ligne], *Infolocale*, mars 2023

« Les 3 fresques de la salle de garde : 1936-1945 et 1964 » [En ligne], *Les bibliothèques du GHU Paris*, s.d.
« Les Dents du singe » [En ligne], *Allociné*, 5 juillet 2019
« Les Malgré-nous sont en ligne ! » [En ligne], *Mémoire des Hommes*, 2018
« Les origines » [En ligne], *Centre Hospitalier Isarien. Établissement Public de Santé Mentale de l'Oise*, s.d.
« Les Oursins de Jean Painlevé » [En ligne], *Unifrance*, s.d.
« Ligabue » [En ligne], *Festival du Film Italien de Villerupt*, 2018
« Mil Historias… » [En ligne], *Hospital Psiquiatrico JOD*, 6 janvier 2007
« MPA – In a Nutshell Collection, 1971-1981 » [En ligne], *Madness Canada*, s.d.
« Nanacinder (1954-1962) Revista Literaria. Una Fruta Tropical por Pedro Téllez » [En ligne], *Grupo Li Po*, 18 janvier 2011
« Nannetti, Fernando Oreste » [En ligne], *Collection de l'Art Brut*, s.d.
« Oblideu Tosquelles ! Enric Miró » [En ligne], *Zumzeig*, s.d.
« Présentation du G.I.A. » [En ligne], *CRPA. Cercle de Réflexion et de Proposition d'Actions sur la psychiatrie*, s.d.
« Restitution des biens culturels : une promesse tenue pour une nouvelle page des relations entre l'Afrique et la France » [En ligne], *Élysée.fr*, 18 décembre 2010
« Some thoughts on poetry » [En ligne], *Cryzine*, 9 mai 2020
« The Very Eye of the Night » [En ligne], *Light Cone*, s.d.
« The Whispering of Ghosts » [En ligne], *mohamedbourouissa.com*, s.d.
« Une communauté universitaire résistante » [En ligne], *Université de Strasbourg*, 2021

Articles en ligne

« Mai 68 : la révolution de la psychiatrie » [En ligne], *The Conversation*, 16 mai 2018
« S.E.T'in Kelebekleri/Papillons of S.E.T » [En ligne], *Surrealist Eylem Turkiye*, 11 janvier 2011.
« Tosquelles et sa légende » [En ligne], *La Nouvelle République*, 20 mars 2018
AFIF, « Cimetière des aliénés à Cadillac 33410, dit cimetière des ''fous'' » [En ligne], *Association Française d'Information Funéraire*, s.d.
AFP, « Art brut : de la folie à l'œuvre, quand Massou inventait le monde d'après » [En ligne], *La Croix*, 8 août 2020
AFP, « Karel Appel au Musée d'art moderne : le geste, la couleur, l'énergie » [En ligne], *Le Point*, 23 février 2017

AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce qu'un camp ? » [En ligne], *Jeu de paume*, 6 décembre 2018
ALLIOD Sylvain, « L'art des fous et la folie de la collection » [En ligne], *La Gazette Drouot*, 27 octobre 2017
ANGLARET Anne-Sophie, « Le serment de la Légion française des combattants : l'ordinaire combattant au service de la propagande de Vichy » [En ligne], *Histoire@Politique*, n° 40, janvier-avril 2020
ANSORGE Nag, « Le Film d'Animation en Psychiatrie » [En ligne], *Animation World Magazine*, 1998
ASCANIO BARRIOS Celiner « Formas bajo sospecha: *Nanacinder. Vocero de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula* (1954-1962). Casos y archivos de la escritura » [En ligne], *El taco en la brea*, n° 12, novembre 2020
ASSOCIATION LES AMI.E.S DE LA CHESNAIE, « À la Chesnaie, une psychiatrie à visage humain est encore possible » [En ligne], *Libération*, 12 août 2022
AZIMI Roxana, « L'œuvre d'Henry Darger, mort pauvre et inconnu, au cœur d'une bataille d'ayants-droit » [En ligne], *Le Monde*, 28 février 2022
BALLET Nicolas, « AntipsychiARTrie. Des liens entre art et antipsychiatrie de 1960 à nos jours » [En ligne], *nicolasballet.com*, 2019
BAUMANN Daniel, « Adolf Wölfli » [En ligne], *Treger Saint Silvestre*, s.d.
BEHAR Henri, *TZARA Tristan* [En ligne], *Le Maitron*, 3 juin 2021
BELLET Harry, « Boris Taslitzky, peintre des bouleversements du XXe siècle, une exposition à voir à Roubaix » [En ligne], *Le Monde*, 28 avril 2022
BELZEAUX Patrice, « Chronologie H. Ey » [En ligne], *SitEy. Le site de l'Association pour la Fondation Henry Ey*, s.d.
BENASSAYAG David, « Au bord du lit » [En ligne], *Images de la culture*, dossier « Cinéma vérité et vérité du cinéma », décembre 2012
BERGAMINE Luca, « Le vignette e i disegni di Ugo Guarino a Trieste » [En ligne], *Icon Magazine*, 10 juillet 2015
BERNALDO Cristina, « Ce qui aurait pu être et ne fut pas. Une perspective cinématographique de la psychiatrie catalane en exil » [En ligne], *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, vol. 26, printemps 2021
BERNALDO Cristina, « Regard documentaires sur la folie dans le cinéma espagnol, du Franquisme à la Transition démocratique » [En ligne], *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, vol. 23, automne 2019

BIANCHINI Barbara, « Cos'è romasto di Psichiatria Democratica, oggi ? » [En ligne], *Psichiatria Democratica*, 2004

BLACHERE Jean-Claude, « Breton, ascendant Césaire » [En ligne], *Mélusine*, s.d.

BOGAERT Éric, « Âme(s) à vendre ! (1) » [En ligne], *Pratiques. Cahiers de la médecine utopique*, 8 juillet 2022

BONNAFE Lucien, « Dr. L. Bonnafé – Exposé des titres et travaux – 9.IV.1956 [par lui-même] » [En ligne], *Histoire de la psychiatrie française*, s.d.

BONNET Olivier, « Faire la biographie d'un charlatan ? » [En ligne], *Cahiers d'histoire,* vol. 1, nº 47, 2002

BOUGEROL Christiane, « La sorcellerie aux Antilles : Interactions et malheurs » [En ligne], *Socio-anthropologie*, n° 5, 1999

BOULEAU Annick, « Le sentir » [En ligne], *Ouvrir le cinéma*, 2009

BOULEAU Annick, « Prises de notes » [En ligne], *Ouvrir le cinéma*, 2009

BOUVARD Émilie, « Annette Messager » [En ligne], *AWARE*, s.d.

BRECHET Amélia, « La reprise de la Chesnaie au péril des promesses du passé » [En ligne], *Mediapart*, 7 novembre 2022

BRIE Marielle, « Les faux Napoléon : une histoire de fous » [En ligne], *Napoléon Cologne le Blog*, 2 août 2021

BRUN Baptiste, « Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut » [En ligne], *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 1, 2012

BRUNSWICK Anne, « Dispositif à nu » [En ligne], *Images de la culture*, dossier « Cinéma vérité et vérité du cinéma », décembre 2012

CAIRE Michel, « Chronologie de Maison Blanche » [En ligne], *Histoire(s) & mémoire de Maison Blanche*, juin 2020

CAIRE Michel, « Circulaire du 15 mars 1960 » [En ligne], *Histoire de la psychiatrie en France*, s.d.

CAIRE Michel, « Philippe Paumelle » [En ligne], *Histoire de la psychiatrie en France*, s.d.

« CANMOM », « Animation Night 93 – René Laloux » [En ligne], *canmom.tumblr.com*, 17 février 2022

CHAUDIER Stéphane, « Ni début, ni fin : Proust et l'expérience du temps » [En ligne], *Fabula / Les colloques*, 2007

CIDONELLI Emanuele, « René Laloux, le maître du temps » [En ligne], *Acadomia*, s.d.

CIMENT Gilles, « Né un 13 juillet. Entretien avec René Laloux » [En ligne], *Le sitouèbe de Gilles Ciment*, s.d.

DE CHAILLES, « L'histoire de la Chesnaie » [En ligne], *Clinique de Chailles – La Chesnaie*, 25 novembre 2019

COSTANDI Mo, « The Psychology of Alfred Hitchcock » [En ligne], *Neurophilosophy.wordpress.com*, 17 octobre 2006

COSTANTINO Maurizio, GALLIO Giovanna, « L'école de liberté. Entretien avec François Tosquelles » [En ligne], août 1987

COUDURIER Perrine, « Cinéma du corps, cinéma du cerveau. Journée d'étude sous la direction de Marie Rebecchi (Université Aix-Marseille), Jacopo Bodini (Université Lyon 3) et Stanislas de Courville (Université Aix-Marseille) » [En ligne], *Fabula. La recherche en littérature*, 10 juin 2022

COUET Lydia, « Quand ''l'art des fous'' investit les galeries d'art dans les années vingt : ''L'Exposition des artistes malades'' à la galerie Max Bine (1929) » [En ligne], *Transversales*, 2017

CRESPON-LHERISSON Luc, « Quand Saint-Alban enterrait ses fous dans l'asile », dans *Midi Libre*, 1er novembre 2009

CSASZKOCZY Michael, « Beutekunst im Hörsaal der Mörder ? » [En ligne], *KONKRET*, n° 9, 2001

« DANIELTOSCANSPELANTE », « Cadavre exquis » [En ligne], *Senscritique*, 28 octobre 2015

DAVREUX-HEBERT Frédérique, « La dérive, radicalisation de la promenade surréaliste » [En ligne], *Ex_situ*, 30 août 2021

DE CHAISEMARTIN Jean-Marie, « De l'argent à l'inestimable, que gèrent les clubs thérapeutiques ? » [En ligne], *Psychiatrie Psychanalyse et Sociétés*, 15 décembre 2020

DEFRAIGNE Valentine, « Le tollé de *L'Imitation du cinéma* » [En ligne], *Culture, le magazine culturel de l'Université de Liège*, mai 2011

DE MONTCHALIN Véronique, « Clinique psychiatrique de la Chesnaie » [En ligne], *Ministère de la culture*, décembre 2006

DE PASTRE Béatrice, « Magirama (J'accuse) » [En ligne], *La Cinémathèque française*, s.d.

DIENER Yann, « Fêlures » [En ligne], *Charlie Hebdo*, 29 novembre 2017

DIENER Yann, « Psychiatrie publique : en passant par Saint-Alban » [En ligne], *Charlie Hebdo*, 20 mars 2024

DIU Isabelle, « Parler seul, de Tristan Tzara et Joan Miró » [En ligne], *Livres Hebdo*, 20 mars 2015

DOS SANTOS Mathilde, « Arthur Bispo do Rosario, l'art à l'état brut » [En ligne], *AICA Caraïbe du Sud*, avril 2013

DOUVILLE Olivier, « Le délire verbal : un dé-parler vrai » [En ligne], *Le Blog d'Olivier Douville*, 30 juin 2019

DU BROW Rick, « ''Improvement's'' Williams Keeps Producing Hits » [En ligne], *Los Angeles Times*, 11 février 1992

DUGAVE Chantal, « UHSA (LYON) » [En ligne], *chantalduvage.net*, s.d.

EKCHAJZER François, « Mario Ruspoli, le prince des baleines qui aimait aussi les humains » [En ligne], *Télérama*, 29 septembre 2016

FAINSILHER Liliane, « La naissance du graphe du désir le 6 novembre 1957 » [En ligne], *Le goût de la psychanalyse*, 22 septembre 2012

FAUCOUP Yves, « Saint-Alban ou la psychiatrie des ''Heures heureuses'' » [En ligne], *Mediapart*, 19 avril 2022

FAVEREAU Éric, « Jean Oury, fou de fous » [En ligne], *Libération*, 27 juin 1998

FAVEREAU Éric, « La Borde adoucit la folie depuis cinquante ans » [En ligne], *Libération*, 5 avril 2003

FONTANAUD Philippe, « D'une évacuation… l'autre. Quelques récurrences de l'Histoire » [En ligne], *SERPSY. Soin Étude et Recherche en Psychiatrie*, 20 septembre 2002

GIFFARD Dominique, « Philippe Paumelle » [En ligne], *Psychiatrie infirmière*, s.d.

GIFFARD Dominique, « Psychothérapie institutionnelle et Formation infirmière » [En ligne], *Psychiatrie infirmière*, 2011

GIFFARD Dominique, « St Alban, lieu de psychothérapie institutionnelle » [En ligne], *Psychiatrie infirmière*, 2007

GILARDET Brigitte, « À propos de l'art brut et de sa patrimonialisation, en France » [En ligne], *HAL*, 2020

GILARDET Brigitte, « François Mathey et les collectionneurs : une exposition emblématique, ''Ils collectionnent'' au musée des Arts Décoratifs, Paris, 1974 » [En ligne], *HAL*, 2014

GILARDET Brigitte, « L'action originale de François Mathey en faveur de la démocratisation culturelle (1953-1985) » [En ligne], *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 20 juin 2016

GOGEL D'ALLONDANS Thierry, GOMEZ Jean-François, « Interview de Jean Oury » [En ligne], *Les Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active*, 27 avril 2012

GRAUER Philippe, « Psychothérapie institutionnelle » [En ligne], *Centre interdisciplinaire de formation à la psychothérapie relationnelle*, 2013

GROS Frédéric, « Biopolitique » [En ligne], *Universalis*, non daté

GUILLAUMOT Julie, « Vidéo en milieu psychiatrique » [En ligne], *Vidéo des premiers temps*, 28 janvier 2016

HEMPTINE Pierre, « Le Plein pays » (Antoine Boutet) : le vent a dispersé voyelles et consonnes » [En ligne], *PointCulture*, 1er février 2012

HENRI Hugues, « Francesc Tosquelles, père de la psychiatrie humaniste française » [En ligne], *Academia*, 2021

HOLDERLIN Friedrich, « En bleu adorable » (1823) [En ligne], *Encyclopédie sur la mort*, 25 juin 2021

IVANOFF Hélène, « ''Art dégénéré'' et ''art allemand'' : les expositions de Münich en 1937 » [En ligne], *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, septembre 2008

JANSEM Bruno, « L'anti-musée idéal » [En ligne], *Aubertjansem.ch*, 13 mars 2021

JDM, « Lozère : à Saint-Alban-sur-Limagnole, le château conte son histoire » [En ligne], *Midi Libre*, 14 août 2019

JEANGIRARD Claude, DE GRAAFF Will, « Le Concept de Curiosité Première » [En ligne], *valas.fr*, 2014

KELLER Craig, « The schizophrenic cinema of René Laloux » [En ligne], *The Master of Cinema Series*, 2006

KIEFER Cécile, « La patiente se lamente : ''j'ai faim, j'ai faim'' » [En ligne], *CQFD. Mensuel de critique et d'expérimentations sociales*, n° 211, juillet-août 2022

KIEFER Cécile, « Pour une psychiatrie de combat » [En ligne], *CQFD. Mensuel de critique et d'expérimentations sociales*, n° 209, 27 mai 2022

KLARSFELD Serge, « Carnet de dessins (anonyme) » [En ligne], *Le camp de concentration du Vernet d'Ariège 1939 – 1944*, s.d.

KWATEH Adams, « Colson : la psychiatrie à la croisée des chemins » [En ligne], *France-Antilles*, 9 décembre 2014

LADET Pierre, « Hommages à nos confrères décédés en 2015. Roger Marion (1934-2015) » [En ligne], *Académie des Sciences, Lettres et Arts de l'Ardèche*, 2015

LEBOVICI Serge, « AJURIAGUERRA Julian de (1911-1993) » [En ligne], *Universalis*, s.d.

LE CELLIER Patrick, « Hara-Kiri / Charlie Hebdo : Cavanna, Cabu et les autres vus de 1974 » [En ligne], *Mediapart*, 13 juin 2012

LE COLLECTIF DES EVADES DU BOCAL, « Les évadés du bocal » [En ligne], *Lesevadesdubocal.com*, 18 janvier 2011

LESAUVAGE Magali, VAZZOLER Marine, « ''Art brut'' et éthique : un équilibre fragile » [En ligne], *Le Quotidien de l'art*, 23 juin 2022

LE TRITON, « ''Souvenirs, souvenirs'' à La Borde » [En ligne], *La Grenouille*, n° 38, janvier 2018

LEVY Benjamin, « Colonial, décolonial, postcolonial, psychanalyse » [En ligne], *AOC*, 26 janvier 2021

LEVY-BRUHL Hélène, « Tristan Tzara et le livre : ses éditeurs et ses illustrateurs » [En ligne], *Thèses de l'École nationale des chartes*, 2001.

LORIN Fabrice, « Histoire de la psychiatrie en Martinique. De la colonisation à nos jours » [En ligne], *PsychiatrieMed*, s.d.

MABIN Dominique, MABIN Renée, « Art, folie et surréalisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole pendant la guerre de 1939-1945 » [En ligne], *Mélusine*, 2015

MARQUIS Paul, « Frantz Fanon et le personnel soignant à l'hôpital psychiatrique de Blida-Joinville » [En ligne], *Le carnet des Glycines*, 16 février 2015

MARTIN Jean-Jacques, « ''Esthétique et psychiatrie : pourquoi de poètes ?'' : conférence, colloque ''Art & Disabilities'', Copenhague, mai 1996 » [En ligne], *École de Psychiatrie Institutionnelle de La Chesnaie*, s.d.

MELBY Julie L., « An Insane American » [En ligne], *Graphic Arts. Exhibitions, acquisitions, and other highlights from the Graphic Arts Collection, Princeton University Library*, 8 janvier 2010

MEZERETTE Baptiste, « En Mayenne, un cimetière de ''fous'' oublié par l'Histoire » [En ligne], *Ouest France*, 17 avril 2018

MORAIN Odile, « Dans le Berry, la cathédrale d'art singulier de Jean Linard brille de nouveau de mille feux » [En ligne], *Franceinfo Culture*, 27 juillet 2022

MOREL Pierre, « Sainte-Anne, 1945. Le surréalisme en salle de garde » [En ligne], *Histoire de la folie*, 2014

MUNIER Jacques, « La parole cathartique » [En ligne], *France Culture*, 24 septembre 2020

NANTET Marie-Victoire, « Camille Claudel parmi les fous » [En ligne], *3b Productions*, décembre 2012

OLIVEROS Alejandro, « Los exilios de José Solanes » [En ligne], *Prodavinci*, 3 juin 2017

OURY Jean, « Lucien Bonnafé (1912-2003) » [En ligne], *La Lettre de Psychiatrie Française*, avril 2003

PAYOT Marianne, « Séraphine Louis : l'ange au plumeau » [En ligne], *L'Express*, 25 septembre 2008

PECCATTE Patrice, « À propos d'une ''église vivante et parlante'' : art brut et art de propagande » [En ligne], *Déjà vu*, 15 mai 2018

PECOUT Gilles, « Joseph (ou Giuseppe) Garibaldi » [En ligne], *Recueil des commémorations nationales 2007*, 2007

PERONNET Valérie, « Reprendre racine dans l'exil » [En ligne], *L'École des parents*, vol. 3, n° 608, 2014

PERRET Catherine, « À propos d'un ''geste nôtre''. La caméra dans la tentative de Fernand Deligny » [En ligne], *Pour un atlas des Figures*, s.d.

PHILIPPOT Laurent, « Le ''cimetière des fous'' bientôt enseveli par le chantier de la déviation d'Évreux » [En ligne], *France Bleu Évreux*, 4 juillet 2021

POLLACK Jean-Claude, « La Borde en son temps » [En ligne], *Multitudes. Revue politique artistique philosophique*, s.d.

POUILLE Jordan, « La clinique psychiatrique de la Chesnaie, un symbole à vendre » [En ligne], *Le Monde*, 26 mai 2022

POUILLY Elisabeth, « Alejandro Jodorowsky, l''artiste multiple'' » [En ligne], *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, vol. 16, 2019

QUEFFELEC Derwell, « Maya Deren, icône du cinéma expérimental » [En ligne], *Radio France*, 19 mai 2020

REGUEIRA PONS Beatriz, « Plástica institucional. Una investigación clínica, estética y politíca » [En ligne], *La Escocesa*, 2022

RENOUX Pierre, « Le Cimetière des fous » [En ligne], *AKELA. Le cri du loup*, s.d.

RICHARD Dominique, « Gironde : le cimetière des fous de Cadillac est intouchable ! » [En ligne], *Sud-Ouest*, 15 septembre 2012

RICHE Selma, « À Mayenne, le cimetière de l'ancien hôpital psychiatrique tombe dans l'oubli » [En ligne], *France Bleu Mayenne*, 1er novembre 2021

RIERA Brigitte, « Deligny : la démarche – Lignes d'erre et cartes » [En ligne], *Pratiques sociales*, septembre 2022

ROBERTS Stuart, « State of Madness: Psychiatry, Literature and Dissent after Staline » [En ligne], *University of Cambridge*, s.d.

RODIER Henri, « ''Le cimetière des fous''. Poème de Paul Eluard écrit à Saint-Alban en 1943 – Revue *Souffles* n° 234-235, septembre 2011 » [En ligne], *Poésie d'Henri Rodier*, 17 mai 2011

ROSALIE210, « Les Dents du singe » [En ligne], *Cinepassion*, 3 mars 2018

ROYER Benjamin, « La disparition de Jean Oury, Conférence Hommage par P. Delion » [En ligne], *La Criée*, 17 novembre 2014
SABERAN Haydée, « Retour chez les fous » [En ligne], *Revue XXI*, 19 septembre 2022
SAFAROVA Barbara, « Art brut : réparer l'histoire » [En ligne], *abcd / ART BRUT. Collection Bruno Decharme*, s.d.
SCHAMIS Hector, « Psiquiatría soviética en Venezuela » [En ligne], *El Païs*, 1er octobre 2017
SCHURCH Thomas, « Une chapelle dans un hôpital psychiatrique : anecdotes à gogo à Malévoz » [En ligne], *Rhône FM*, 31 décembre 2021
SELVIG Forrest, « Oral history interview with Alfonso Ossorio, 1968, November 19 » [En ligne], *Smithsonian Archives of American Art*, 19 novembre 1968
SHELTER, « Se souvenir de l'asile » [En ligne], *Tant de peines*, 26 janvier 2020
SHIM Jiyoung, « Les livres illustrés de Joan Miró chez Maeght éditeur : de *Parler seul* (1948) à *Adonides* (1975) » [En ligne], *Textimage, Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 12, 2020
SMITH Roberta, « For Bispo de Rosario, Art Could Only Be a Divine Calling » [En ligne], *New York Times*, 5 mai 2023
TINAO MARTIN-PEÑA José Francisco, « Los médicos del exilio republicano en Venezuela » [En ligne], *Historia Actual OnLine*, n° 7, printemps 2005
TROMEL Jacky, « Les fresques de Boris Taslitzky au camp de Saint-Sulpice-la-Pointe » [En ligne], *Histoire pénitentiaire et Justice militaire*, 18 juillet 2010
VAILLANT Frantz, CHARRIER Liliane, « ''Le bal des folles'' : l'enfer des femmes jadis enfermées à la Salpêtrière » [En ligne], *TV5MONDE*, 14 septembre 2021
VILDART Alain, « Le chanteur Graeme Allwright se souvient de La Chesnaie » [En ligne], *La Nouvelle République*, 26 juillet 2016
VILDART Alain, « Les médias sous le charme d'Emmanuelle Guattari » [En ligne], *La Nouvelle République*, 7 octobre 2012
WAHL Julia, « *Un Chien andalou* de Luis Buñuel » [En ligne], *Format Court*, 22 avril 2020
WIDLÖCHER Daniel, « Psychothérapie » [En ligne], *Universalis*, s.d.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

ASCANIO BARRIOS Celiner, *Formas bajo sospecha. Cartografías del delirio, el arte y la escritura durante el siglo XX en Latinoamérica*, thèse de Doctorat, Littérature latino-américaine, Universidad Andina Simón Bolívar, 2020
AZOULAY Jacques, *Contribution à l'étude de la socialthérapie dans un service d'aliénés musulmans*, thèse de Doctorat, Médecine, Université d'Alger, 1954

BAZIN Quentin, *Perplexités – Institutions – Créativités* : De l'art brut au laboratoire itinérant, thèse de Doctorat, Philosophie, Université Jean Moulin, Lyon, 2019

CAZAUX Alice, *De l'idiot au fou dédoublé. Recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, thèse de Doctorat, Arts (histoire, théorie, pratique), Université Bordeaux Montaigne, 2015

COUET Lydia, *Soigner la folie et collectionner « l'art des fous » : l'art asilaire au XIXe siècle : archéologie de l'art brut*, thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Université Bourgogne Franche-Comté, 2019

DELAVAUX Céline, *Dubuffet et l'Art Brut : les enjeux d'un discours*, thèse de Doctorat, Littérature française/Études littéraires, Université Paris 8/Université du Québec à Montréal, 2005

DERRIEN Marie, *''La tête en capilotade''. Les soldats de la Grande Guerre internés dans les hôpitaux psychiatriques français (1914-1980)*, thèse de Doctorat, Histoire, Université Lumière Lyon 2, 2015

DEQUEKER Jean, *Monographie d'un psychopathe dessinateur ; étude de son style*, thèse de Doctorat, Médecine, Université de Toulouse, 1948

DOTTI Federico, *La remise en question de la psychiatrie : du mouvement de l'antipsychiatrie aux groupes militants dans la Genève des années 1970,* mémoire de Master, Éducation spéciale, Université de Genève, 2015

ESQUIROL Jean Étienne Dominique*, Des passions considérées comme causes symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, thèse de Doctorat, Médecine, École de Médecine de Paris, 1805

FAVROT-MEUNIER Claire, *La vie et l'œuvre de Joseph-Xavier Tissot, dit Frère Hilarion (1780-1864), fondateur d'hospices d'aliénés dans la première partie du XIXe siècle. Contribution à l'histoire du mouvement aliéniste*, thèse de Doctorat, Médecine, Université Paris V Cochin Port-Royal, 1997

GOURIOU Fabien, *Psychopathologie et migration : repérage historique et épistémologique dans le contexte français*, thèse de Doctorat, Psychologie, Université Rennes 2, 2008

GRUEV Radoslav, *Construction de l'acteur ''ennemi'' et institution concentrationnaire. Étude comparative entre les camps de Rivesaltes (sous Vichy) et de Béléné (République populaire de Bulgarie)* », thèse de Doctorat, Sociologie, Université Paris Descartes, 2013

HAEGELIN Lou, *La collection du Dr Pailhas au Bon-Sauveur d'Albi (1887-1936) : ''un vœu en faveur de la création''*, thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Université Paris 10, en cours

HENCKES Nicolas, *Le nouveau monde de la psychiatrie française. Les psychiatres, l'État et la réforme des hôpitaux psychiatriques de l'après-guerre aux années 1970*, thèse de Doctorat, Sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2007

JOHNES Lucile, *Désaliénisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole. L'accueil de la folie dans un hôpital public de la Lozère de la fin de la deuxième guerre mondiale au début des années 1970*, mémoire de Master, Histoire, Université Montpellier III-Paul Valéry, 2010

KRZYZANIAK Patrice, *Georges Daumézon (1912-1979) : un camisard psychiatre et pédagogie : une contribution singulière aux sciences de l'éducation*, thèse de Doctorat, Sciences de l'éducation, Centre Interuniversitaire de Recherche en Éducation de Lille, 2017

LAFEUILLADE Jean, *Structures et problèmes de l'hôpital psychiatrique moderne, exemple de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban (Lozère)*, mémoire de stage, décembre 1968, archives du Centre Hospitalier François Tosquelles, Saint-Alban-sur-Limagnole

LE COGUIC Elsie, *L'activité intellectuelle et artistique au sein de l'établissement psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole de 1914 à 1970*, mémoire de Master, Histoire de l'art contemporain, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011

MOREL JOURNEL Guillemette, *Le Corbusier, écrivain. Arpenter « Sur les 4 routes »*, thèse de Doctorat, Histoire et civilisations, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2010

NEUVILLE Raphaël, *L'« enchanteur noir » du surréalisme : le parcours d'Adrien Dax (1913-1979)*, thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Université Toulouse II – Jean Jaurès, 2016

NOIREAUD V., *La formation infirmière en psychiatrie*, thèse de Doctorat, Médecine, Université de Franche-Comté, Besançon, 1982, non publiée

OURY Jean, *Essai sur la conation esthétique*, thèse de Doctorat, Médecine, Faculté de médecine de Paris, 1950

POUILLADE Elie, *Psychose, psychothérapie institutionnelle et aliénation*, thèse de Doctorat, Psychologie, Université Paris XIII-Paris Nord, 2011

ROCHET Marion, *La vie de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole (Lozère) de septembre 1939 à mai 1945*, mémoire de Maîtrise, Histoire, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 1993

RUVEL Roxane, *Le paysage à la façon des surréalistes. « Ouverture sur un modèle innovant d'observation du paysage »*, travail personnel d'étude et de recherche (TPER) de la formation Paysagiste DEP, École nationale supérieure d'architecture et de paysage, Bordeaux, 2020

SAFAROVA Barbara, *L'œuvre d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn dans le cadre de l'Art Brut. Approche interdisciplinaire*, thèse de Doctorat, Histoire et Sémiologie du texte et de l'image, Université Paris Diderot, 2008

SIDOBRE Florian, *L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole de 1939 à 1945 : quand la psychiatrie fait de la résistance*, mémoire de Maîtrise, Histoire, Université Montpellier III-Paul Valéry, 1999

DOCUMENTS IMPRIMES

« Conférence », compte-rendu de la réunion de présentation du chantier de la chapelle Saint-Pierre de l'hôpital, 14 février 1964

Dossier de presse de l'exposition « Danser brut (28 septembre 2018-6 janvier 2019) », Villeneuve-d'Ascq, LaM-, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

BRETON André, ELUARD Paul, PERET Benjamin, SADOUL Georges, UNIK Pierre, THIRION André, CREVEL René, ARAGON Louis, CHAR René, ALEXANDRE Maxime, TANGUY Yves, MALKINE Georges, « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale », 1931, n.p.

CHENOT Bernard, « Circulaire relative au programme d'organisation et d'équipement des départements en matière de lutte contre les maladies mentales », *Bulletin Officiel Santé*, n° 1960.12 bis, 16 mars 1960

DUBOIS Anne-Marie, *Guide d'exposition. De l'art des fous à l'art psychopathologique. La Collection Sainte-Anne autour de 1960*, 2019

DUBUFFET Jean, « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut », Paris, Compagnie de l'Art Brut, septembre 1948

LOMBARDI Sarah, « Almanach de l'Art Brut. Dossier de presse », Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2016

MBEMBE Achille, « Les nouvelles relations Afrique-France : relever ensemble les défis de demain », octobre 2021

MINGUZZI Gian Franco, « Documento programmatico ed instituzionale di Psichiatria Democratica », Bologne, octobre 1973

MINISTERE DE LA SANTE PUBLIQUE, « Section XXI. Article 171 : Travail », *Circulaire Ministérielle du 5 Février 1938*

RAVEL Jean (dir.), « *Les Inconnus de la terre*. Une enquête cinématographique de Mario Ruspoli, rédigée par Jean Ravel », dossier de presse, Paris, Argos Films, 1962

RIERA Alejandra, « - en *y* passant -. *Ce muet très parlant. Une peinture du collectif* », non édité, 2017-2021

ROGE Coline, *Éclats d'art. Réseau des projets artistiques des unités de soin du Centre Hospitalier Le Vinatier. Appel à projets 2017-2018*, plaquette de présentation du projet « Éclats d'art », Bron, La Ferme du Vinatier, 2017

SIMON Joan, « Annette Messager, ''Surtout la simplicité'' », dossier de presse de l'exposition « Annette Messager. Les messagers (6 juin-17 septembre 2017) », Paris, Centre Pompidou, 2007

VON BUELTZINGSLOEWEN Isabelle, « Destin de fous. La famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation. L'exemple de l'hôpital du Vinatier », dossier de presse, Bron, La Ferme du Vinatier-CH Le Vinatier, 2003

SARR Felwine, SAVOY Bénédicte, « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle », novembre 2018

TANGUY Yves, SADOUL Georges, ARAGON Louis, BRETON André, THIRION André, ALEXANDRE Maxime, ELUARD Paul, UNIK Pierre, CHAR René, PERET Benjamin, CREVEL René, MALKINE Georges *et al.*, « Premier bilan de l'Exposition Coloniale », 3 juillet 1931, n.p.

CONFERENCES / COMMUNICATIONS

BALVET Paul, « Asile et hôpital psychiatrique : l'expérience d'un établissement rural », dans COLLECTIF, *Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France et des pays de langue française. XLIII^e^ session. Montpellier (28, 29, 30 octobre 1942). Comptes rendus*, Paris, G. Masson, 1942

FERDIERE Gaston, « Le génie de l'aliénation », conférence au Family-Ciné, Rodez, 1943

JDANOV Andreï, *Rapport d'André Jdanov sur la situation internationale*, présenté à la Conférence d'information des neufs partis communistes, Pologne, septembre 1947

MANGIN-LAZARUS Caroline, GINESTE Thierry, « Maurice Dide (1873-1944), aliéniste et résistant », intervention réalisée lors de la séance du 26 mai 1990 de la Société française d'Histoire de la Médecine

MOULINIER Ann-Gaël, « La création dans un cas d'hystérie grave : Mary Barnes, de l'excrément à la peinture. », intervention dans le cadre du Colloque interdisciplinaire des Jeunes chercheurs nantais, « La Création », Mai 2010, Nantes

OURY Jean, « Les sentiers de la création, les sous-jacences du cheminement créatif », conférence donnée pendant le colloque organisé par l'association culturelle *La Palabre* et l'association *L'Atelier* à Narsac, 4 avril 2009

DOCUMENTS SONORES

« À Voix nue. Épisode 5/5 : Jean Oury : ‘’Chez Giacometti l’œuvre n’est jamais atteinte, il y a une mise en forme permanente, sans fin’’ », dans l’émission « Les Nuits de France Culture », *France Culture*, 28 septembre 1990
« Épisode 3/5 : ‘’L’Afrique m’empêchait de basculer entièrement dans le surréalisme blanc », série « Aimé Césaire, la voix de la fraternité », *France Culture*, 16 novembre 2020, 23 minutes
« Le Cabinet du Docteur Ferdière. 2/5 : Les amitiés littéraires (André Breton, René Crevel, Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Robert Desnos, Antonin Artaud) », dans l’émission « Les chemins de la connaissance », *France Culture*, 14 janvier 1986
« *Les Otages* de Jean Fautrier », dans l’émission « L’art et les hommes », *RTF*, 4 février 1962
« Les trésors d’œuvres d’art de l’UNESCO » [En ligne], *UNESCO*, 2023
« Les usagers de la santé : pratiques d’auto-détermination », *R22*, 15 décembre 2015
« Profils perdus. Saint-Alban-sur-Limagnole en Lozère : L’esprit d’un lieu », *France Culture*, 21-28 septembre 1989
« Saint-Alban, lieu d’hospitalité. Épisode 1/2 : un asile à l’abri de la folie du monde », *France Culture*, 23 novembre 2019

DOCUMENTS VIDEOS

BANQUETDELAGRASSE, « Carles Guerra, Tosquelles et le cinéma » [En ligne], *YouTube*, 9 août 2022, 2 minutes
INSERM, « Mai 68 La science s’affiche ‘’Dénonçons la psychiatrie policière’’ #6 Traitement psychiatrique en 68 » [En ligne], *YouTube*, 9 mai 2018, 5 minutes
LUCIENNE PEIRY NOTES D’ART BRUT, « Entretien avec l’artiste française Annette Messager » [En ligne], *YouTube*, avril 2016, 3 minutes
ROSAZ Jean-Christophe, « La robe de mariée » [En ligne], *YouTube*, 20 janvier 2021, 6 minutes
TOSQUELLES François, *Bonjour 1967*, 1967, film muet, noir et blanc, 7 minutes
TOSQUELLES François, *Fête votive*, s.d., film muet, noir et blanc, 15 minutes
TOSQUELLES François, *Nostra Sardana*, vers 1955-1964, film sonore, couleur, 43 minutes
TOSQUELLES François, *Pour notre plaisir à tous*, s.d., film muet, noir et blanc, 34 minutes
TOSQUELLES François, *Socialthérapie – Ergothérapie – Fêtes*, 1958, film muet, noir et blanc, 66 minutes
VELTSOS Georges, « Entretien avec Félix Guattari », dans l’émission « Les chemins de la pensée », *TV Grecia*, 1992

DOCUMENTS CINEMATOGRAPHIQUES

AUREL, *Josep,* France, Les Films d'Ici Méditerranée, 2020, 74 minutes

BARRERE Igor, *La Borde ou le droit à la folie*, France, INA, 1977, 63 minutes

BERNSTEIN Catherine, *Asylum*, France, Paris Brest Productions, 2008, 40 minutes

BUÑUEL Luis, *Él* [Tourments], Mexique, Producciones Tepeyac, 1953, 92 minutes

BUÑUEL Luis, *Ensayo de un crimen* [La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz], Mexique, Production Luis Buñuel, 1955, 89 minutes

BUÑUEL Luis, *Un Chien andalou*, France, Production Luis Buñuel, 1929, 21 minutes

BUÑUEL Luis, *Las Hurdes, tierra sin pan*, Espagne/France, Production Ramón Acin et Luis Buñuel, 1932, 27 minutes

CANTALAPIEDRA Sonia, *Saint-Alban, une révolution psychiatrique*, France, Les Films d'un Jour, 2016, 60 minutes

COCTEAU Jean, *Orphée*, France, Les Films André Paulvé/Films du Palais Royal, 1950, 96 minutes

COLLOMB Henri, ZAMPANI Andréas, *N'Doep*, France, réalisation M. Meignant, 1967, 40 minutes

DE KERMADEC Liliane, *Aloïse*, France, Unité Trois, 1975, 115 minutes

DEREN Maya, *Ritual in Transfigured Time*, États-Unis, Production Maya Deren, 1946, 15 minutes

DEREN Maya, *The Very Eye of the Night*, États-Unis, Production Maya Deren, 1946, 15 minutes

DEYRES Martine, *Les Heures heureuses*, France/Suisse/Belgique, Les Films du Tambour de Soie/Bande à Part Films/Lux fugit films, 2019, 77 minutes

DULAC Germaine, *La Coquille et le Clergyman*, France, Studio-Films, 1928, 44 minutes

FRANJU Georges, *La Tête contre les murs*, France, La Société des films Sirius, 92 minutes, 1959

FULLER Samuel, *Shock Corridor*, États-Unis, Sam Firks/Leon Fromkess/Samuel Fuller, 1963, 101 minutes

GANCE Abel, *La Fin du monde*, France, Production K. Ivanoff, 1931, 105 minutes

GANCE Abel, KAPLAN Nelly, *Magirama (J'accuse)*, France, Production Abel Gance et Nelly Kaplan, 1956, 57 minutes

GODARD Jean-Luc, *Masculin féminin*, France/Suède, Anouchka Films/Argos Films/Sandrews/Svensk Filmindustri*,* 1966, 110 minutes

HITCHCOCK Alfred, *Marnie* [Pas de printemps pour Marnie], États-Unis, Alfred J. Hitchcock Productions, 1964, 130 minutes

HITCHCOCK Alfred, *Psycho* [Psychose], États-Unis, Alfred J. Hitchcock Productions, 1960, 109 minutes

HITCHCOCK Alfred, *Spellbound* [La maison du docteur Edwardes], États-Unis, Selznick International Pictures, 1945, 111 minutes

HITCHCOCK Alfred, *The Birds* [Les Oiseaux], États-Unis, Universal Pictures/Shamley Productions, 1963, 120 minutes

HITCHCOCK Alfred, *The Wrong Man* [Le Faux coupable], États-Unis, Warner Bros. Pictures, 1956, 105 minutes

HITCHCOCK Alfred, *Vertigo* [Sueurs froides], États-Unis, Paramount Pictures/Alfred J. Hitchcock Productions, 1958, 128 minutes

JODOROWSKY Alejandro, *La Cravate*, France, Production Alejandro Jodorowsky, 1957, 20 minutes

JODOROWSKY Alejandro, *Santa Sangre*, Mexique/Italie, Productora Filmica Real/Produzioni Intersound, 1989, 123 minutes

LALOUX René, *La Planète sauvage*, France/République tchèque, Les films Armorial/Service de la recherche ORTF/Československý Filmexport, 1973, 72 minutes

LALOUX René, *Les Dents du singe*, France, Les Films Paul Grimault, 1960, 11 minutes

LALOUX René, *Tic-Tac*, France, Production René Laloux, 1957, 8 minutes

MARIËN Marcel, *L'Imitation du cinéma*, Belgique, Production Marcel Mariën, 1959, 36 minutes

MARKER Chris, *La Jetée*, France, Argos Films, 1962, 28 minutes

MIRO Enric, *Oblideu Tosquelles !*, Espagne, Production Loca Canut, 2023, 88 minutes

MONFERRAN Jean-Christophe, PETIT Françoise-Eugénie, DE LA SOUDIERE Martin, *Traces*, France, CNRS Images, 2012, 60 minutes

MPA Documentary Collective, *The Inmates Are Running the Asylum*, Canada, History of Madness Productions Inc., 2013, 36 minutes

MREJEN Valérie, *Valvert*, France, Aurora Films / Bureau des Compétences et des Désirs, 2009, 52 minutes

NOCITA Salvatore, *Ligabue*, Italie, Organizzazione Produzioni Cinematografiche/RAI Radiotelevisione Italiana, 1977, 200 minutes

PABST Georges Wilhelm, *Geheimnisse einer Seele* [Les Mystères d'une âme], Allemagne, Production Hans Neumann, 1926, 97 minutes

PAULO Marco, *Un Noël pas comme les autres*, Belgique, Studio Robert, 1997, 26 minutes

PROVOST Martin, *Séraphine*, France/Belgique, TS Productions/France 3 Cinéma/Climax Films/RTBF, 2008, 125 minutes

RESNAIS Alain, *Nuit et brouillard*, France, Cocinor/Argos Films/Como-Films, 1956, 32 minutes

ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, France, Argos Films, 1961, 86 minutes

ROUCH Jean, *Moi, un noir*, France, Les Films de la Pléiade, 1958, 73 minutes

RUSPOLI Mario, *La Fête prisonnière*, France, Argos Films, 1962, 22 minutes

RUSPOLI Mario, *Le Dernier Verre*, France, Argos Films, 1964, 22 minutes

RUSPOLI Mario, *Les Inconnus de la terre*, France, Argos Films, 1961, 39 minutes

RUSPOLI Mario, *Regard sur la folie*, France, Argos Films, 1962, 53 minutes

SALLARES Mireia, *Histoire potentielle de François Tosquelles. La Catalogne et la peur*, Espagne/France, 2021, 135 minutes

SVANKMAJER Jan, *Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara* [Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar], République tchèque, Krátký Film Praha, 1964, 12 minutes

SVANKMAJER Jan, *Šílení* [Les Fous], République tchèque, Production Jaromír Kallista, 2005, 118 minutes

TOSQUELLES François, LAMBILLIOTTE Maurice, *Le Clos du Nid. Un service pour débiles profonds en Lozère*, France, 1958, 41 minutes

VANDEWEERD Pierre-Yves, *Les Tourmentes*, 2013, Belgique, Zeugma Films, 77 minutes

VERTOV Dziga, *L'Homme à la caméra*, Union Soviétique, Production VUFKU, 1929, 80 minutes

VIGO Jean, *Zéro de conduite*, France, Production Jean Vigo, 1933, 42 minutes

WELLES Orson, *Citizen Kane*, États-Unis, Mercury Productions/RKO Pictures, 1941, 119 minutes

ZOLLER Pierre-Henri, PICHARD Frank, *Psychiatrie. Science, parole et liberté*, Suisse, RTS, 62 minutes, 1971