

Université de Montréal

*Le rôle des collections
dans la légitimation de l'art marginal.
Le cas de la collection d'art pathologique Prinzhorn*

par
Julie Legault-Béliveau

Département d'histoire de l'art
et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Histoire de l'art

Septembre, 2010

copyright, Julie Legault-Béliveau, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

*Le rôle des collections
dans la légitimation de l'art marginal.
Le cas de la collection d'art pathologique Prinzhorn*

présenté par
Julie Legault-Béliveau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Bernier
président-rapporteur

Olivier Asselin
directeur de recherche

Nicole Dubreuil
membre du jury

Résumé

Au 20^e siècle en France et en Allemagne, l'art moderne prend son essor. Certains, comme Francastel, qualifient cet art de destruction d'un espace plastique classique. Cette destruction devient un vecteur de création chez plusieurs artistes qui, suite aux deux grandes guerres, remettent en question leur état « civilisé » et se tournent vers le « primitif » pour offrir une autre voie, loin de tout processus civilisateur. Cette admiration pour les peuples primitifs ainsi que pour les productions artistiques d'enfants, d'amateurs et de « fous » est visible chez plusieurs collectionneurs d'art. En constituant des collections d'art marginal, ces derniers défendaient une idéologie qui propose une autre forme de culture en remplacement d'une civilisation dépassée. Grâce à leurs collections, la libre expression se positionna contre le rationalisme occidental. On compte, parmi ces collectionneurs, le psychiatre Hans Prinzhorn, le marchand d'art Wilhelm Udhe et les artistes André Breton, Jean Dubuffet et Arnulf Rainer. Chacun d'eux a eu un impact sur la construction du récit de l'art moderne et de l'art contemporain. Leurs collections ont chacune sa spécificité et offrent des vocabulaires différents pour parler de productions artistiques marginales, c'est-à-dire se développant « hors culture ». C'est par l'analyse des terminologies employées par les collectionneurs, principalement la dénomination d'art pathologique, que nous tracerons un portrait de la construction historique de l'art marginal en lien avec l'art moderne

Mots clés : art moderne, art marginal, collectionneurs, France et Allemagne, 20^e siècle.

Resume

Modern art began its rise at the beginning of the twentieth century in both France and Germany. Some art theorists like Francastel, propose an identifying characteristic of modern art is the deconstruction of the classic plastic space. During the two World Wars, many artists used this deconstructive process, thus reinvigorating art with “primitive” styles which challenged the “civilized” art of the day. This fascination with the “primitive”, including art from children, amateurs, and the “mentally ill”, is apparent in many art collections of the time. By collecting these forms of art, the collectors were supporting this new ideology in opposition to occidental rationalism. The psychiatrist Hans Prinzhorn, along with the art sellers Wilhelm Udhe and the artists Andre Breton, Jean Dubuffet and Arnulf Rainer, are a few of the notable collectors. They each influenced the progress of Modern Art; the impact of which is now evident in contemporary art. The individuality of their unique collections offers different interpretations of the marginalized “outsider art”. By analyzing the terminologies employed by these collectors, particularly in regards to “pathological art”, we may outline a portrait of the development of “outsider art” as it progressed along side modern art.

Key words: modern art, outsider art, collectors, France and Germany, twentieth century

Table des matières

Introduction : L'art marginal et son statut non-professionnel ; histoire des terminologies ...	1
Chapitre I : Les collections d'art pathologique	11
• Les psychiatres collectionneurs d'art pathologique	11
• La nouvelle génération de psychiatres et leurs collections	15
• L'art pathologique et son statut non-professionnel	17
• L'intérêt des artistes envers les collections d'art pathologique	21
• Le Surréalisme : une histoire d'amour avec la folie	23
• Jean Dubuffet et l'Art brut	27
• Arnulf Rainer et l'art <i>Outsider</i>	30
• L'histoire de l'art écrite par les artistes collectionneurs	34
Chapitre II : Hans Prinzhorn et la constitution de sa collection d'art pathologique	36
• Parcours de Hans Prinzhorn avant la collection.....	36
• Description de la collection constituée par Prinzhorn à la clinique universitaire de Heidelberg.....	38
• Le statut de l'objet : entre art et document	42
• La tentation monographique : « Dix vies de créateurs schizophrènes ».....	43
• Réception originale de la collection et de l'ouvrage de Prinzhorn	59
Chapitre III : Réflexion théorique et justification de la collection Prinzhorn, par l'ouvrage <i>Bildneri der Geisteskranken</i>	62
• Présentation générale du livre <i>Bildneri der Geisteskranken</i>	63
• La création artistique expliquée par les pulsions de jouer, de parer et d'ordonner.....	64
• La pulsion d'imitation et le statut supérieur du réalisme dans l'art de l'Occident.....	66
• La genèse de la création artistique : processus de <i>Gestaltung</i>	70
• La collection Prinzhorn et le sentiment d'« inquiétante étrangeté ».....	74
• La collection de la clinique universitaire de Heidelberg et la communicabilité d'un « style schizophrénique »	77
Chapitre IV : Le destin de la collection : l'exposition <i>Entartete Kunst</i> (Art dégénéré) organisée sous le troisième Reich en Allemagne et le déplacement institutionnel	83
• Le sort de la collection Prinzhorn avant 1937	83
• Le contexte politique en Allemagne autour de 1933	85
• La propagande culturelle nazie : contexte et organisation de l'exposition <i>Entartete Kunst</i> (Art dégénéré)	86
• Description de l'exposition : liens entre art moderne et art pathologique	91
• La trahison des intentions de Prinzhorn dans l'exposition nazie	99
• Impact de l'exposition d'« art dégénéré » sur le monde artistique	100

- Le sort de la collection Prinzhorn après l'exposition d'« art dégénéré » et son déplacement institutionnel 101

Conclusion 104

Annexe d'images : La collection Prinzhorn, coïncidence ou inspiration? 108

Bibliographie 121

Table des illustrations 126

Remerciements

Merci à mon père qui fut un relecteur hors-pair.

Merci également à mon père académique que fut mon directeur de maîtrise.

Introduction

D'une manière générale, ce mémoire se propose d'examiner l'influence des collectionneurs sur l'histoire de l'art, autant sur le plan terminologique que sur le plan de la légitimation institutionnelle d'un art. Pour ce faire, notre étude se penchera sur le cas particulier de la collection d'art pathologique du psychiatre allemand Hans Prinzhorn, constituée dans les années 20 à la clinique universitaire de Heidelberg en Allemagne. Prinzhorn avait étudié la philosophie et l'histoire de l'art et il poursuivit des études en psychiatrie. C'est lors de sa rencontre avec le directeur de la clinique, le docteur Karl Wilmanns, qu'il se mit à étudier la petite collection d'art pathologique de la clinique. Grandement augmentée par Prinzhorn, elle fut théorisée par lui dans son ouvrage de 1922 intitulé *Bildneri der Geisteskranken* (Expression de la folie : dessin, peintures et sculptures d'asiles). Conçue comme une collection d'art et non uniquement comme une collection scientifique, elle mettait en lumière la valeur esthétique des objets qui la composaient. Cette nouvelle approche légitimait un art marginal encore méconnu du public.

Pour les besoins de ce mémoire, nous retiendrons l'expression générale d'« art marginal », qui, dans sa dimension historique, davantage sociologique qu'esthétique, rend bien compte de la principale caractéristique de cette production qui se distingue du circuit de l'art professionnel, du domaine de la culture établie, de ses conventions ou normes artistiques et de ses circuits de diffusion. La catégorie art marginal est en fait une traduction libre de *Outsider art*, qui fut utilisé par le théoricien Roger Cardinal afin de fournir un équivalent de la notion d'« art brut » inventée par l'artiste Jean Dubuffet dans les années 50. Nous aurions pu reprendre le terme « art brut » pour ce mémoire, mais nous le considérons trop contraignant, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, il s'applique principalement à la collection d'art pathologique et d'« art d'amateurs » constituée par Dubuffet. Ensuite, Dubuffet en refusa l'utilisation à l'artiste et collectionneur d'art pathologique Arnulf Rainer pour une de ses expositions en alléguant ses droits d'auteurs. De plus, l'« art brut » ne peut s'intégrer à la culture marchande de l'art. Finalement, la dernière raison qui nous encourage à utiliser le terme d'art marginal est le fait que Dubuffet concevait l'« art brut » comme la production d'artistes complètement « hors norme », ou « hors culture », ce

qui est malheureusement utopique. Pour Rainer, *Outsider* ne signifiait pas « anti culture », contrairement à ce que désignait l'expression art brut. Pour lui, aucun artiste n'est totalement vierge de toute image. Il ajoute que : « les artistes s'imaginent pouvoir se libérer des conventions, et c'est bien pour l'acte créatif. Ça les inspire de se sentir en dehors de l'histoire de l'art, en dehors de la culture ». (Cardinal 2005 p. 25) On peut dire que cette ambition d'une pratique « hors culture » ou « hors civilisation » est assez fréquente chez les artistes. Rousseau a probablement été le plus représentatif de ceux qui avaient cet idéal, par exemple lorsqu'il opposait la nature (vérité) à la culture. Dubuffet avait aussi tendance à faire ce rapprochement lorsqu'il admirait la proximité des peuples primitifs avec la nature. Selon Hervé Carrier l'être humain se définit comme étant un « animal culturel », et selon Freud la culture est le seul élément qui distingue l'être humain de l'animal. Certes, l'art en question se trouve en marge de la culture, mais il n'est pas complètement exempt de toute culture.

Plusieurs autres termes ont aussi été utilisés pour parler de cet art marginal comme par exemple : « primitivisme moderne » utilisé par Wilhelm Uhde (1874-1947), le marchand d'art et promoteur du douanier Rousseau ; « folk art » (art populaire) aux États-Unis ; ou « art indiscipliné » avec l'historienne et théoricienne d'art Valérie Rousseau. Les deux dernières expressions font en général référence à un art créé par des artistes amateurs majoritairement autodidactes et le terme « primitivisme moderne » représente un art produit par des artistes modernes professionnels, parfois par des autodidactes, dont le style s'apparente à l'« art des primitifs ». Étant donné les contraintes imposées par ces concepts, nous simplifierons notre approche terminologique en plaçant sous la bannière de l'art marginal quatre catégories distinctes de productions artistiques : l'« art des fous », l'« art des sauvages », l'« art des enfants » et l'« art des amateurs ». Pour les fins de ce mémoire, nous retiendrons par contre la notion d'art pathologique plutôt que celle d'« art des fous » pour parler d'un art réalisé par des individus atteints d'une maladie mentale. Nous découvrirons que les quatre catégories de l'art marginal sont souvent qualifiées au niveau stylistique de « naïves ». Mais voyons d'abord pourquoi il sera impossible de maintenir cette catégorie.

Comme nous l'avons précisé plus haut, il est impossible qu'un individu soit complètement éloigné de toute culture. Citons le cas du *Palais Idéal*, construit entre 1879 et 1912 par le Facteur

Cheval à Hauterives (France). Même si l'architecture est inspirée d'une pierre de prairie, cet artiste autodidacte érigea sur les côtés de son palais, des autels des temples hindous, des châteaux médiévaux et des temples romains. Il ne les a peut-être vus qu'en photographie mais il manifeste une bonne connaissance de ces architectures. André Breton souhaita qualifier cette architecture de « surréaliste », puisqu'elle représentait la réalisation d'un rêve; mais en 1969, André Malraux, alors ministre de la Culture, la classifia « art naïf » dans le patrimoine français.

Un autre cas qui montre qu'aucun artiste n'est complètement « naïf » ou « hors culture » est celui de l'artiste française Séraphine Louis, une ménagère de Senlis dont l'œuvre fut reconnue à titre professionnel à partir de 1913 grâce au marchand d'art Wilhelm Uhde. Séraphine s'était grandement inspirée, pour ses peintures, des couleurs et des motifs présentés dans les vitraux de la cathédrale de Senlis ; ce qui prouve que la culture ne provient pas seulement des musées d'art, les églises et les ouvrages religieux pouvant aussi servir d'inspiration aux artistes. D'ailleurs plusieurs artistes réputés dont Adolf Wölfli et d'autres moins connus issus d'institutions psychiatriques, se sont inspirés des enluminures d'ouvrages religieux. Udhe percevait que l'art des artistes dont il faisait la promotion avait une certaine ressemblance avec l'« art primitif », mais il refusait que l'on qualifie leur art de « naïf ». Voici ce qu'il a écrit en parlant de la « naïveté » du douanier Rousseau :

Si l'on veut désigner par là son ignorance de tout l'appareil extérieur du monde et des belles choses artificielles, ce terme est admissible. Pris dans tout autre sens, le mot serait inexact. [...] Car ces tableaux ne sont pas à comparer avec les œuvres des primitifs, qui n'étaient point capables de rendre les objets tels qu'ils impressionnent notre œil, qui n'avaient point appris à peindre la lumière et l'air. De Rousseau, nous savons qu'il savait tout cela, et il faut donc admettre de prime abord qu'il y a dans cette manière une intention stylistique. (Udhe 2009, p.48)

Les termes « naïf » et « primitif » ne sont pas synonymes mais possèdent plusieurs similarités. Ils sont tous deux péjoratifs parce qu'intrinsèquement liés à une conception colonialiste du monde. Le « naïf » représenterait la réalité de manière très symbolique, comme le « primitif » ; ce qui les différencie repose sur le fait que le « primitif » peut avoir une perception naïve du monde, alors que le « naïf » n'est pas nécessairement primitif. Dans son ouvrage *Le primitivisme et l'art moderne*, Colin Rhodes fait remonter les premières théories sur le primitivisme au Siècle des

Lumières, c'est-à-dire au 18^e siècle en Europe occidentale, ce qui coïncide avec le début du colonialisme. En général, le « primitivisme » est un terme employé en référence à l'art produit par des cultures non occidentales, tel que l'art précolombien, l'art d'Océanie, etc., mais il dénote surtout un art inférieur puisqu'il n'appartient pas à la culture occidentale et à ses standards en matière de représentation réaliste. Développant des organisations formelles qui utilisent rarement la perspective linéaire et les raccourcis, l'« artiste primitif » contrairement à l'artiste occidental privilégie le symbolisme et l'expressivité des formes.

Aussi nommé « art sauvage », « art archaïque » et « art premier », cet art est mis en relation avec la théorie évolutionniste de Darwin, selon laquelle toute forme de vie se situe sur une ligne ascendante allant d'un point A vers un point B. L'« art primitif » est considéré comme le point de départ et les Beaux-arts occidentaux comme l'art évolué. Par cette théorie évolutionniste appliquée à l'histoire de l'art, on oppose donc un « art abouti » à un « art premier », un peu comme si ce dernier constituait une ébauche ou un brouillon avant l'œuvre finale. Nous comprenons désormais qu'il n'est pas concevable de placer un art supérieur à un autre en utilisant le modèle de l'évolution linéaire. Un art n'est pas nécessairement inférieur parce qu'il est apparu plus tôt.

Dans ce même ordre d'idées, nous pourrions avancer que la notion d'« art brut » suggère aussi une vision dépréciative, si on fait le parallèle avec une pierre à l'état brut qui n'a pas encore été polie et dont l'éclat n'a pas encore jailli. En fait, les termes « art brut » et « art primitif » se ressemblent sur plusieurs points. Mais n'allons pas croire que Jean Dubuffet percevait négativement l'art brut. Au contraire, il plaçait les arts de la marge, tels que « l'art primitif », au-dessus des autres arts produits par la culture occidentale. Il considérait que certains aspects des peuples primitifs comme : « l'instinct, la passion, le caprice, la violence et la folie » ou le respect de la nature étaient plus intéressants que les valeurs rationnelles des Occidentaux.

Or, les primitifs n'existent pas seulement à l'extérieur de l'Occident. Rhodes a aussi écrit que nous possédons en Occident « nos » primitifs nommément : les paysans, les enfants et bien sûr les « fous ». Prinzhorn avait relevé à ce sujet des ressemblances entre les productions de ses patients et l'art montré lors d'expositions ethnographiques. Plusieurs théoriciens de l'époque

avançaient la thèse de la transmission stylistique, mais le cas de la collection d'Heidelberg démontre que certaines formes, styles ou symboles sont propres à l'humain peu importe sa situation temporelle ou spatiale.

Afin de pouvoir mieux étudier l'art produit dans un état de folie, nous croyons qu'il est maintenant important de parler de la folie en elle-même. Au cours des siècles, la conception de la folie s'est transformée avant qu'elle ne devienne au 19^e siècle une maladie. Durant l'Antiquité, la folie était perçue comme une vengeance issue de la colère des dieux. Transmise par les Érinyes, soit Alecto, Tisiphone et Mégère, qui étaient des créatures ailées à la chevelure en serpents, la folie se manifestait chez les meurtriers ou autres criminels sous la forme d'hallucinations. Pour le mal commis de façon collective, les Érinyes punissaient une région en propageant une épidémie. Toute plaie était une vengeance divine dirigée sur ceux qui ont commis des actes malsains ou criminels. C'est pourquoi chez les Romains, « le mal sacré » ou démence était considéré comme intervention des dieux qui châtiaient ceux qui le méritaient. Et lorsque la faute était lavée, si elle l'était, l'individu retrouvait la raison. Plusieurs mythes ont joué avec la notion de folie, notamment le culte voué à Dionysos.

Certaines divinités, associées au culte de Dionysos, telles les Ménades, sont soudain saisies du dieu et comme possédées par une force mystérieuse, qui leur fait perdre la raison et les pousse dans des courses folles et tumultueuses à travers les campagnes. (Guirand 2006, p.693)

Dionysos, que Hera par jalousie frappa de démence puisqu'il était le fils de Zeus et de la mortelle Sémélé, était connu comme étant le dieu qui introduisit la culture de la vigne dans le monde entier. C'est par ce culte qu'il serait devenu le symbole de « la puissance enivrante de la nature ». Ses disciples furent eux aussi atteints de certaines formes de démence à la suite d'une consommation excessive de vin.

À l'époque classique, Dionysos prit l'allure du dieu de la Vie Joyeuse, des Jeux et des Fêtes [...] il prit surtout ce caractère dans l'Empire romain sous le nom de *Bacchus*. Mais aussi important est le fait que les Grecs l'ont considéré comme le dieu protecteur des Beaux-arts, en particulier de la tragédie et de la comédie [...]. (Guirand 2006, p. 668)

Cette divinité se voyait donc associée aux notions d'art et de folie. Fascinés par le rapprochement de ces deux notions, de nombreux artistes, de l'antiquité à l'ère moderne, représentèrent cette figure de la folie dans l'art. Toujours durant l'Antiquité, bien avant la « découverte » de pathologies comme la psychose maniaco-dépressive, du latin *manico melancholicus*, on qualifiait de « mélancoliques » les gens qui manifestaient des symptômes de type bipolaire. Cette mélancolie n'était pas vue de façon uniquement négative, car vers la fin du Moyen Âge et durant les siècles humanistes, les artistes que l'on nommait « saturniens », c'est-à-dire assujettis à l'influence maligne de la planète Saturne, étaient perçus comme ayant un certain avantage sensible sur la perception du monde et n'étaient toujours pas exclus de la société. Depuis le 17^e siècle, l'identification de la psychose maniaco-dépressive, aujourd'hui appelée trouble bipolaire, permit de remplacer le concept de mélancolie; ce qui démystifia beaucoup le mal et le rendit presque banal. Devenue une maladie, la folie devait être soignée et le « fou » éloigné des « sains d'esprit ».

Dans son ouvrage intitulé *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault associait l'exclusion des fous en institution à l'isolement des lépreux au Moyen Âge. Il écrit à ce sujet :

La lèpre disparue, le lépreux effacé, ou presque, des mémoires, ces structures resteront. Dans les mêmes lieux souvent, les jeux de l'exclusion se retrouveront, étrangement semblables deux ou trois siècles plus tard. Pauvres, vagabonds, correctionnaires et « têtes aliénées » reprendront le rôle abandonné par le ladre [...]. (Foucault 1961, p. 19)

Ce transfert ne fut pas immédiat. On débuta par l'internement d'individus ayant des maladies vénériennes; comme ces maladies nécessitaient un contexte d'intervention autant médical que moral, on considéra que les cas de folie pouvaient être traités de la même manière. On n'isolait pas seulement les aliénés, on les éloignait aussi des villes par bateaux. L'exemple donné par Foucault est le motif du *Narrenschiff* (Nef des fous) qui fut souvent illustré dans les peintures de la Renaissance. En « Allemagne; à Nuremberg, pendant la première moitié du 15^e siècle, on avait enregistré la présence de 62 fous ; 31 ont été chassés [...]» (Foucault 1961, p. 22) Par contre, comme le souligne Foucault, les fous n'étaient pas toujours exclus des villes. En effet, les cités expulsaient surtout les étrangers et toléraient habituellement les « fous du village ».

Il a existé tout au long du Moyen Âge et de la Renaissance un lieu de détention réservé aux insensés ; c'est par exemple le Châtelet de Melun ou la fameuse Tour aux Fous de Caen ; ce sont les innombrables *Narrtürmer* d'Allemagne, comme les portes de Lübec ou le Jungfer de Hambourg. (Foucault 1961, p. 23)

Certaines grandes villes, comme Nuremberg, accueillait des fous de partout. Ces derniers n'étaient pas soignés dans des hôpitaux, ils étaient plutôt jetés en prison. On leur interdisait même l'accès aux églises. La plupart du temps, les déments étaient châtiés publiquement. On les poursuivait, les harcelait ou on les chassait tout simplement de la ville. Mais la folie n'était pas seulement effrayante; elle était aussi fascinante. Depuis la Renaissance, la figure de l'individu ayant perdu la raison envahit l'imaginaire. On peut observer un intérêt pour la notion de folie dans les peintures de Jérôme Bosch avec des toiles telles que *Cure de la folie* ainsi que dans des œuvres modernes ou contemporaines comme les *Ohne Titel* (sans titre) d'Arnulf Rainer.

Depuis le 19^e siècle, malgré le fait que l'institutionnalisation des aliénés ait changé ses pratiques, le fou est toujours maintenu éloigné de la société, à l'abri du regard des « sains d'esprit ». On éloigne, cache et enferme les malades mentaux dans des cliniques ou des instituts psychiatriques, comme si l'on craignait que la folie soit transmissible. Foucault déclarait à propos de ce phénomène : « la folie, c'est le déjà-là de la mort » (Foucault 1961, p 31). La peur que la démence ne se propage comme la lèpre, telle une épidémie est encore parmi nous.

L'intérêt développé pour l'univers de l'inconscient ne serait jamais apparu sans les écrits de Sigmund Freud. Depuis la découverte d'une instance non régie par la raison et présente en chacun de nous, l'être humain devenait responsable de sa folie. La cause du malheur n'était plus extérieure, ni attribuable à une vengeance divine. Les dérèglements pouvaient émaner de pulsions inconscientes et de leur refoulement par l'instance du « Surmoi ». Freud ne souhaitait pas que l'inconscient se révèle totalement. Dans son livre *le Malaise dans la civilisation* publié en 1929, le psychanalyste affirmait clairement que la culture devait être basée sur une recherche du « beau » et sur un renoncement pulsionnel grâce à des réglementations par la morale ou la religion. En fait Freud considérait que l'être humain était : « comme une planète [qui] tourne autour de son axe, tout en évoluant autour de l'astre central, l'homme isolé participe au développement de l'humanité, tout en suivant la voie de sa propre vie » (Freud 1971, p.82).

L'individu ne pouvait donc pas suivre uniquement ses besoins égoïstes, sinon c'eût été le chaos et la fin de la civilisation. La folie étant principalement basée sur un repliement sur soi-même et sur une coupure avec le monde extérieur, elle n'était pas une voie à suivre selon Freud. Ce qui n'empêcha pas pour autant plusieurs artistes d'aller à sa rencontre.

Avec la schizophrénie, maladie mentale découverte au 20^e siècle englobant plusieurs pathologies et caractérisée par « sa perte de contact, son repliement autistique, ses mimiques inadéquates, ses stéréotypies, ses blocages de la pensée, ou ses pensées imposées, etc. » (Prinzhorn 1984 p. XI), les observateurs avertis croyaient buter sur un véritable mal métaphysique, c'est-à-dire excédant de beaucoup le simple problème physique.

Selon le psychiatre suisse Eugen Bleuler, inventeur du terme « schizophrénie », et dont les études étaient bien connues des psychiatres comme Prinzhorn, l'un des premiers symptômes ou manifestations de la maladie était la « dissociation ». C'est d'ailleurs ce phénomène qui a conduit au nom de schizophrénie qui provient du grec « schizo » qui signifie fendre ou fractionner et de « phrenos » qui signifie pensée ou esprit. Il est important de constater que cette maladie ne produit pas de symptômes isolés : elle modifie la personne en entier. Le schizophrène semble porter en lui deux individus, ce qui cause son ambivalence affective. Mais, ce que cette maladie affecte le plus, c'est le rapport au monde extérieur. Le malade ne fait plus la différence entre le « réel » et l'« irréel », il préfère même à la réalité son propre univers mégalomane, ce qui aboutit à une « désagrégation de la personnalité » (Prinzhorn 1984 p. 102). Ainsi, selon Prinzhorn, il était impossible de parvenir à une compréhension objective de la schizophrénie ; l'autisme était pour lui le terme qui définissait le mieux le « phénomène psychique fondamental dans la schizophrénie » (Prinzhorn 1984, p.100). C'est pourquoi Prinzhorn déplorait le fait que Bleuler emploie uniquement le terme « autisme » pour parler d'un entêtement tendant vers l'égoïsme et le repli sur soi en psychologie normale. Voici comment Prinzhorn définissait le phénomène schizophrénique :

Le schizophrène, complètement isolé et replié sur lui-même, se construit donc son propre monde à partir d'impulsions instinctuelles, selon un arbitraire que rien ne freine : voilà en quoi consiste son autisme. On pourrait traduire par « crispation sur soi-même » (Prinzhorn 1984, p. 101).

Dans la modernité, l'opposition entre folie et raison demeure compliquée, surtout à cause de la médecine qui en fait une maladie et de la psychanalyse qui montre que tout individu est déterminé par un inconscient, c'est-à-dire par une déraison qui est incontrôlable. L'« homme fou » devient un être soumis à son inconscient et l'« artiste fou » celui qui révèle cet univers inconscient. D'abord collectionnées par curiosité scientifique, les « créations pathologiques » ont ensuite été rassemblées pour leur valeur esthétique. Le destin des collections d'« art pathologique », ainsi que l'influence de celles-ci sur l'art moderne, témoignent de ce déplacement, de cette légitimation relative.

La collection qui fut constituée par Prinzhorn est exemplaire pour analyser ce déplacement car elle témoigne des liens qui se tissent entre art pathologique et art moderne. Elle est exemplaire parmi toutes les collections d'art pathologique pour avoir très tôt légitimé les objets qui la composent à titre d'œuvre d'art. Elle a aussi la particularité d'avoir été théorisée par le collectionneur et le médecin, c'est-à-dire autant sur le plan artistique que scientifique. Son influence est visible sur de nombreux collectionneurs ainsi que sur la pratique artistique de plusieurs artistes. Cette collection d'envergure est en fait l'une des plus grandes collections d'art pathologique jamais constituée dans un institut psychiatrique. De plus, l'ouvrage *Bildnerei der Geisteskranken* (Expression de la folie) sur la collection de Heidelberg fut l'une des publications les plus marquantes de son époque, et ce, principalement chez les artistes et collectionneurs d'art. Influençant les artistes dans leurs œuvres et modifiant le regard sur l'art et la création artistique, cette collection et le livre qui la commenta ont marqué la naissance d'un intérêt pour un art marginal, c'est-à-dire un art réalisé par des artistes non professionnels et, pour la plupart, sans formation artistique.

Afin d'étudier les écrits et la collection de Prinzhorn, l'approche que nous privilégions est, historique, sociologique et esthétique. Pour l'analyse de la problématique de la définition de l'art marginal, nous favorisons plutôt pour une approche philosophique. Notre approche conjugue donc plusieurs domaines tels que la sociologie, la philosophie et l'ethnologie afin d'obtenir différents angles de vue sur un art produit par une minorité, les individus ayant une maladie mentale. Dans cette optique, nous observerons les jeux de pouvoirs en matière de culture, comme lors de l'étude sur la propagande nazie. Nous aurons recours aux *Cultural Studies* (Études

culturelles) ainsi qu'aux études postcoloniales lors des développements sur le « primitivisme » associé sur le plan stylistique à la collection Prinzhorn. Abordant les théories évolutionnistes, nous soulèverons leurs contradictions lorsqu'elles furent appliquées à l'histoire de l'art. Étudiant un art produit en institut psychiatrique, notre analyse touchera à la psychologie ainsi qu'à la psychanalyse avec des concepts comme celui de l'« inquiétante étrangeté » ou de l'« inconscient » provenant des écrits de Sigmund Freud.

L'ensemble de ce mémoire propose un regard sur l'importance des collections de psychiatres dans le cadre des avant-gardes, tel que l'expressionnisme allemand, le dadaïsme, le surréalisme. Nous observerons la découverte de l'immense créativité des schizophrènes par les psychiatres et les artistes tout en nous demandant si la folie serait un catalyseur de l'expression artistique. Pour étudier les rapprochements entre art pathologique, art moderne et art contemporain, nous consacrerons le premier chapitre de ce mémoire à l'étude des artistes et des collectionneurs qui se sont intéressés aux collections d'instituts psychiatriques, notamment à la collection Prinzhorn. Ce chapitre aura aussi pour but de soulever la problématique de la reconnaissance de l'art marginal comme un art à part entière. Les deux chapitres suivants nous serviront à mieux connaître la collection Prinzhorn ainsi que les écrits qui l'entourent. C'est au cours de ces deux sections que nous situerons le personnage de Hans Prinzhorn et le rôle qu'il a joué par sa réflexion théorique dans la légitimation de sa collection d'art marginal, notamment avec la notion de *Gestaltung* (mise en forme). Nous observerons donc les objets qui composent sa collection, les artistes qui les ont créés et la réception de leur art par le public. Finalement, afin d'étudier le pouvoir de propagande culturelle, nous verrons l'intégration de la collection d'Heidelberg 1938 à l'exposition *Entartete Kunst* (art dégénéré) qui eut lieu en Allemagne sous le Troisième Reich. Nous pourrions déterminer les conséquences historiques, sociales et culturelles de cette exposition sur l'art pathologique et sur l'art moderne. Ce dernier chapitre sera aussi révélateur du contexte politique dans lequel naquit la collection Prinzhorn et du contexte actuel de la collection.

Chapitre I

Les collections d'art pathologique

Afin de mettre en contexte la collection Prinzhorn, nous ferons, dans un premier temps, un bref historique des collections d'art marginal. Nous examinerons d'abord les collections de type pathologique constituées par les psychiatres. Nous aborderons ensuite l'avènement de la thérapie par l'art, issue de la nouvelle génération de psychiatres qui consiste à encourager des patients à dessiner pour les bienfaits qu'apporte la création. Nous parlerons donc du cas particulier du psychiatre Leo Navratil et de la clinique Gugging, située en banlieue de Vienne, où résident des patients atteints d'une maladie mentale et devenus artistes. Enfin, nous porterons notre regard sur les artistes et les collectionneurs pour qui les collections d'art pathologique et notamment la collection de la clinique psychiatrique de l'université d'Heidelberg furent une influence tant pour leur collection que pour leur production artistique. Parmi ces artistes collectionneurs de l'art des aliénés, nous ferons mention du chef des surréalistes, André Breton, ainsi que des artistes contemporains, Jean Dubuffet et Arnulf Rainer.

Dans un deuxième temps, nous ferons un survol des termes utilisés par les psychiatres, les artistes, les collectionneurs et les historiens d'art pour décrire cet art marginal. Étant donné l'importance des collectionneurs dans la légitimation de l'art pathologique, nous aborderons le problème de l'autocitation des artistes collectionneurs. Nous questionnerons la différence entre art amateur et art professionnel établie par les artistes et collectionneurs lorsqu'il s'agit d'un artiste atteint d'une maladie mentale. Bref, ce chapitre sera consacré à l'élaboration d'une vue d'ensemble portant sur l'intérêt accordé par les collectionneurs aux arts de la marge, plus spécialement aux productions artistiques des « fous ».

Les psychiatres collectionneurs d'art pathologique

L'intérêt pour l'art lié à la notion de folie s'est manifesté avant Prinzhorn. Comme le démontre la bibliographie réalisée par John M. MacGregor dans *The Discovery of the Art of the Insane* (La découverte de l'art chez les fous), cet engouement remonte certainement au 18^e siècle, peut-être

avant. Bon nombre de psychiatres ont exploré et collectionné les créations artistiques de leurs patients, par exemple : W. A. F. Browne (Melrose Hospital, Écosse), Theophilus Hyslop (Bethlem, Londres), Auguste Marie et Paul Meunier (service clinique de Villejuif, près de Paris), Charles Ladame (clinique de Bel Air, Genève), Walter Morgenthaler (Waldau, Berne), Guttman et Maclay (Maudsley Hospital, Londres), Gadelius (Konradsberg près de Stockholm). Comme le signalait Prinzhorn lui-même, il n'était pas le premier psychiatre à se constituer une collection à partir des réalisations de ses patients. En fait, ce genre de collection était particulièrement courant en France.

En Italie, Cesare Lombroso avait recueilli le fruit des activités plastiques de cinquante-sept malades à la clinique psychiatrique de Turin. C'est à ce professeur en médecine légale que l'on doit la thèse d'une « dégénérescence » de l'être humain comme explication de la déviance mentale, une thèse que reprendront d'ailleurs les Nazis. Nous ne pouvons par contre pas dire que Lombroso aurait embrassé l'idéologie raciste qui mena au nazisme puisqu'il a écrit dans un article de 1893 intitulé « L'antisémitisme et la science moderne », paru dans la *Neue Frei Presse*, que l'antisémitisme était une pathologie et démontrait que ses fondements n'étaient aucunement scientifiques. Pour sa part, Prinzhorn connaissait la collection de Lombroso et il avait lu l'ouvrage *Genio e follia* (Génie et folie), publié en 1864, et l'article « Sull'arte nei pazzi » (De l'art des fous, 1880). La thèse de Lombroso sur la « dégénérescence » comme explication de la maladie mentale ne fut pas reprise par la majorité de ses confrères psychiatres, d'ailleurs, Prinzhorn n'utilisa jamais ce terme dans ses écrits.

Un autre prédécesseur de Prinzhorn qui a collectionné l'art de ses patients est le docteur suisse Walter Morgenthaler. Ce dernier a réuni le travail de soixante-dix-sept cas à l'asile Waldau près de Berne en plus de réaliser un ouvrage sur un de ses patients intitulé *Ein Geisteskranker als Künstler : Adolf Wölfli* (Art et folie. La vie et la production d'Adolf Wölfli) publié en 1921, soit un an avant la publication de l'ouvrage de Prinzhorn. La nouveauté de l'ouvrage de Morgenthaler était que la production du patient y était considérée pour ses aspects artistiques et non cliniques. De plus, on y retrouvait le nom de l'artiste, contrairement à la pratique du pseudonyme qui était la plus courante. Morgenthaler considérait que l'artiste prenait le dessus sur le patient et ne

craignait probablement pas des remarques désobligeantes envers la famille de Wölflî fondées sur la thèse de l'hérédité de la folie.

Quant à l'art pathologique, Prinzhorn connaissait les collections et les écrits de plusieurs psychiatres. Il savait que les Français et les Britanniques étaient en avance sur lui de plus de dix ans. Prinzhorn connaissait l'*Étude médico-légale sur la folie* (1872) d'Ambroise Tardieu, « L'imagination dans la folie » (1876) et « Les écrits et les dessins d'aliénés » (1888) de Max Simon. Grâce à ces démarches antécédentes en matière de théorisation de l'art pathologique, Prinzhorn pouvait poser les bases de sa recherche. Au sujet de Tardieu, Prinzhorn écrit :

C'est avec raison que M. Tardieu avance que souvent un aliéné ne dessinera pas comme le ferait un homme sain d'esprit ; mais je crois qu'on peut aller plus loin et reconnaître fréquemment à la manière du dessin la spécificité du délire (Prinzhorn 1984, p. 20).

Bien que l'approche de Prinzhorn semble ici reposer uniquement sur le plan pathologique, l'auteur a néanmoins conclu qu'il était impossible de diagnostiquer la maladie mentale d'un individu par sa production artistique puisqu'il ne parvenait pas à établir des critères précis quant à un art typiquement « pathologique ». Ainsi, il se détachait de la thèse de nombreux psychiatres sur l'art de ses patients. Il se distancie aussi de la thèse de son confrère Hyslop sur l'« art psychotique ». Ce médecin-chef du Bethlem Royal Hospital de Londres jusqu'en 1910, déclarait, dans un article de 1911 intitulé « *Post-Illusionnism and the Art of the Insane* » (Le Post illusionnisme et l'art des aliénés), que les créations des malades mentaux étaient dangereuses pour l'art moderne. Inspiré par les écrits de Max Nordau, un disciple de Lombroso, Hyslop niait toute valeur esthétique aux productions artistiques des aliénés.

À l'inverse, l'ouvrage *L'art chez les fous* (1907)¹ du docteur français Paul Meunier (1873-1957) publié sous le pseudonyme de Marcel Réjà, était précurseur des positions de Prinzhorn. Ce livre faisait suite à un article de Réjà publié en 1901 dans la Revue Universelle, donc vingt ans avant l'ouvrage *Expression de la folie* de Prinzhorn. La popularité de l'article et la réédition de

¹ Les illustrations de l'ouvrage de *L'art chez les fous* provenaient principalement du « petit musée de la folie » du docteur Auguste Marie, ouvert en 1905 dans l'enceinte de l'hôpital de Villejuif en France.

l'ouvrage de 1907 lors de la même année démontre que le sujet de l'« art chez les fous » intéressait plusieurs personnes, autant du milieu scientifique qu'artistique.

Malgré une approche esthétique basée sur des jugements de valeur académique, Réjà considérait que les traits « maladifs » des productions artistiques des aliénés ne devaient pas être considérés comme « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme », remettant ainsi en question le statut marginal de cet art. On sait que Prinzhorn a lu Réjà, mais étonnamment, il ne le cite nulle part dans ses références. Pourtant, les idées des deux auteurs convergent sur plusieurs points, par exemple lorsqu'ils font des rapprochements entre l'« art des enfants » et celui des « primitifs » ou encore lorsqu'ils développent la thèse d'une « genèse de la création artistique ». Voici ce qu'écrit Réjà :

Les fous présentent ceci de particulier que, doués d'une mentalité d'adultes et de contemporains, et poussés par une nécessité d'émotion ou d'activité intellectuelle en rapport avec leur état morbide, ils écrivent ou dessinent la plupart du temps sans aucun entraînement technique. La forme de leur production est donc relativement élémentaire. [...] Pour en revenir aux œuvres des fous, leur étude systématique touche à un autre point essentiel : elle éclaire d'un jour particulier les conditions de la genèse de l'activité artistique (Réjà 1994, p.5-6).

De plus, Réjà décrivait la « beauté » des œuvres réalisées par les fous, ce qui était rare à cette époque et surtout de la part d'un médecin. À ce sujet, le choix du pseudonyme Réjà et de la maison d'édition *le Mercure de France*² démontrent que le propos n'est pas celui d'un scientifique puisque Meunier publia quelques années plus tard un ouvrage scientifique sous son véritable nom. Contrairement à Meunier, Prinzhorn conserva son propre nom et assumait entièrement les retombées que ses écrits pouvaient avoir sur sa carrière de psychiatre. Mais il demeure que chacun des deux psychiatres a connu, un peu comme leurs patients schizophrènes, une « double » personnalité en voulant concilier le regard objectif du scientifique et l'approche subjective de l'expérience esthétique.

De plus, Prinzhorn et Réjà avaient aussi en commun le fait qu'ils étaient en contact avec les artistes d'avant-garde de leur époque. Tout deux voulaient que l'on reconnaisse la valeur

² Le Mercure de France, à l'origine une revue, était une maison d'édition uniquement littéraire.

esthétique de l'art pathologique, sans qu'on le confonde avec l'art professionnel moderne souvent discrédité par cette association. Les termes : « marginal » et « hors culture » sont donc tout à fait appropriés pour parler des productions artistiques provenant d'asiles. On peut voir que ce statut marginal de l'art pathologique avait déjà été établi par des psychiatres comme Meunier et Prinzhorn, qui étaient eux-mêmes extérieurs au milieu de l'art.

À l'époque, la plupart des médecins ne concevaient pas les productions artistiques de leurs patients comme de l'art, mais bien comme des documents cliniques. Et de nombreux hôpitaux, dès le 19^e siècle, ont accumulé des collections analogues aux collections de bocaux des musées de pathologie. Mais certains médecins, tels Meunier (Réjà), Morgenthaler et Prinzhorn, se sont dégagés d'une analyse purement scientifique et ont adopté un regard plus esthétique. C'est en grande partie grâce à eux que l'on peut aujourd'hui apprécier les créations issues d'institutions psychiatriques.

La nouvelle génération de psychiatres et leurs collections

Pour la majorité des nouveaux psychiatres, l'activité créatrice prend une place considérable dans la thérapie d'un patient. Partout à travers le monde, plusieurs institutions psychiatriques ont intégré des ateliers de dessin ou de peinture pour ses bienfaits thérapeutiques. Visant à faire reconnaître l'art de personnes atteintes d'une maladie ou d'un handicap mental, les psychiatres ont même inscrit leurs patients, suite à l'initiative de Augustinum Stiftung, à un concours d'art pathologique biennal, initié en l'an 2000 à Munich. Le prix, nommé EUWARD (European Award Painting and Graphic Art for Artists with Mental Disability), est remis par un jury composé de professionnels à trois artistes lauréats et comprend une somme d'argent importante ainsi que la publication d'un catalogue. Ce concours nous a permis de découvrir des artistes tels qu'Adolf Beutler, Josef Hofer, Heliodor Doblinger et Erika Staudinger. L'initiative de la nouvelle génération de psychiatres en matière de programmes d'art thérapie et de concours d'art a permis la découverte d'artistes marginaux qui autrement seraient demeurés inconnus.

De plus, les instituts psychiatriques ont aussi décidé de s'associer avec des organisations artistiques et des galeries marchandes pour exposer et parfois vendre la production de leurs patients. Ce fut notamment le cas du *Centre des Impatients* fondé à Montréal en 1989 par la directrice du programme de thérapie par l'art de l'Hôpital Louis-Hippolyte Lafontaine, Madame Suzanne Hamel. L'un des premiers centres où l'art fut utilisé à des fins thérapeutiques et où un psychiatre voulut faire connaître et légitimer l'art de ses patients comme un art professionnel est la clinique Gugging dirigée par le docteur Leo Navratil.

Navratil (1921-2006) amorça sa carrière de psychiatre en 1946, près de Vienne, à l'hôpital de Klosterneuburg rebaptisé Gugging dans les années 60. À la suite d'une collaboration avec le psychiatre suisse Alfred Bader responsable d'Aloïse Corbaz, Navratil reconsidéra la production de ses patients en tant qu'œuvres d'art plutôt qu'à titre de documents cliniques. C'est aussi à la suite de la lecture des écrits de Morgenthaler et de Prinzhorn qu'il écrivit un livre sur les artistes du Gugging : *Schizophrenie und Kunst* (Schizophrénie et art) paru vers 1965 et dans lequel on put notamment découvrir l'artiste Johann Hauser (1926-1996). En 1981, Navratil fonda un pavillon indépendant de la clinique psychiatrique du Gugging nommé la *Haus der Künstler* (Maison des artistes). En 1986, ce fut Johann Feilacher, un psychiatre et sculpteur qui poursuivit le projet entamé par Navratil en contribuant à la reconnaissance des artistes de la maison. Vers 1992, dans un article intitulé « Les Schizophrènes sont des artistes », Navratil aborda à nouveau le sujet de la créativité exceptionnelle des schizophrènes. Grâce à Navratil et Feilacher, les artistes du Gugging ont pu être représentés par un grand nombre de galeries d'art contemporain en Europe et au Japon, où ils ont vendu leurs œuvres. Bon nombre de ces artistes sont aujourd'hui reconnus internationalement dont Johann Hauser, August Walla, Oswald Tschirtner et Johann Korec. La raison pour laquelle il n'y pas d'artiste femme au Gugging est parce qu'il s'agit d'un centre réservé aux hommes. Heidelberg l'était aussi, mais Prinzhorn put introduire dans sa collection des œuvres réalisées par des femmes comme Marie Lieb, Maria Kraetzing, Emma Hauck et Agnes Richter grâce à son association avec plusieurs institutions psychiatriques autant pour femmes que pour hommes.

Malgré un certain désir d'expression, plusieurs patients internés à l'asile ont besoin d'une motivation par le médecin traitant pour commencer à dessiner, peindre ou sculpter. Pour

Prinzhorn cette motivation consistait à procurer du matériel aux patients, même si parfois les artistes préféraient dessiner sur des matériaux inusités tels que du papier hygiénique ou encore réaliser des sculptures avec de la mie de pain. Quant à Navratil, c'est à la suite d'un stage au Maudsley Hospital de Londres durant l'hiver 1951-1952, et en découvrant le livre de la psychologue américaine Karen Machover intitulé *Personality Projections in the Drawing of the Human Figure : A Method of Personality Investigation* (Projections de la personnalité dans le dessin de la figure humaine. Méthode d'investigation), qu'il découvrit le potentiel des créations artistiques des patients en vue d'un diagnostic. Il lui vint naturellement l'idée de faire dessiner les nouveaux patients de la clinique en leur donnant un thème.

C'était d'ailleurs le seul moyen que Navratil trouva pour faire dessiner Tschirtner, un patient qui ne dessinait jamais par impulsion personnelle. Cet artiste avait la particularité de réussir à synthétiser au maximum, afin que son dessin ne soit pas trop long à réaliser. Si on lui demandait de dessiner un paysage, il traçait simplement une ligne qui déterminait l'horizon. La méthode de Navratil, quoique productive, était contraire au principe de spontanéité chez l'artiste, ce qui différencie les productions du Gugging de celles de la collection Prinzhorn. Pour Dubuffet, dont nous reparlerons plus en détail, ce critère de spontanéité était primordial pour intégrer des œuvres à sa collection d'« art brut », mais paradoxalement, il le laissa de côté et acheta des douzaines d'œuvres du Gugging, les qualifiant d'authentique « art brut ». Pour justifier cette insertion, Dubuffet expliqua que la qualité des créations avait pris le dessus sur le critère de spontanéité. Pour sa part, Navratil n'accepta jamais que l'on nomme le Gugging un « haut lieu de l'Art brut » puisqu'il considérait que la schizophrénie demeurait le critère principal de cet art et non celui d'un art situé hors du processus marchand. En fait, Navratil souhaitait que les créations de ses patients soient vues et reconnues dans les galeries et musées du monde entier et non intégrées uniquement à la collection de Lausanne où un artiste n'est pas reconnu comme un professionnel.

L'art pathologique et son statut non- professionnel

Or, le fait, que l'art pathologique soit intégré dans les musées d'art contemporain pose encore problème pour certains théoriciens de l'art. Michel Thévoz, conservateur de la Collection de l'Art

Brut de 1976 à 2001 et auteur des livres *Art brut* (1975) et *Requiem pour la folie* (1995), considère que les œuvres du Gugging ne devraient pas être intégrées dans les collections d'institutions muséales. Non pas qu'il les considère inférieures, mais il constate plutôt que les musées d'art contemporains suivent des modes auxquelles les artistes «hors norme» n'ont pas à se plier.

De plus, les collectionneurs d'art pathologique ne trouvent pas nécessairement facile de traiter avec des thérapeutes pour acheter des œuvres. L'artiste Arnulf Rainer qui collectionne cet art déclarait qu'il est désormais plus difficile de découvrir de vrais talents à travers cette production autrefois marginale, mais aujourd'hui très répandue. Il est vrai qu'avec l'apparition des neuroleptiques ou des antipsychotiques vers 1945, on a pu observer une baisse de la créativité chez les internés. Voici ce que Rainer constate.

Il n'y a plus de catatoniques, par exemple. On n'en voit plus, sauf si on voyage en Afrique ou dans un autre pays du tiers monde, où on ne peut pas se payer de médicaments. Autrefois on mettait les individus atteints de ces formes graves de maladie mentale derrière des barreaux ou dans une camisole de force. Cela aussi a disparu, grâce aux médicaments. Mais ces médicaments, lorsqu'on les administre à trop fortes doses, détruisent toute imagination. Les fous restent inactifs, tout le temps assis. [...] Un des mérites de Navratil a été précisément de surveiller les dosages, de façon à ce que les malades puissent travailler sans courir le danger de se faire du mal ou de faire du boucan. Ce traitement sur mesure est aussi un art, et les thérapeutes n'y ont pas accès. En règle générale le médecin et le thérapeute par l'art sont des individus distincts; dans le cas de Navratil, c'était une seule et même personne. (Cardinal, 2005, p. 30)

À l'époque de Prinzhorn, chaque patient se trouvait plongé dans son univers et créait de façon obsessionnelle. Depuis l'invention du largactyl vers 1950 et de la généralisation des traitements chimiothérapeutiques, les schizophrènes n'ont plus les crises d'autrefois, et il est possible que ces nouveaux médicaments administrés à trop forte dose affectent la créativité. La production artistique issue du Gugging, du Centre des Impatients et de différents instituts psychiatriques rassemblée dans le concours EUWARD est la preuve que l'art pathologique possède souvent une grande valeur créative. Les collectionneurs réalisent simplement que cet art n'est peut-être pas aussi rare qu'ils le croyaient.

De plus, certains collectionneurs remarquent que l'« art thérapeutique » peut poser problème lorsque les jugements esthétiques sont réalisés par le médecin traitant. En fait, le psychiatre considère presque toujours l'art de ses patients comme excellent. Excellent pour la thérapie certes, mais pas toujours sur le plan esthétique. Chaque psychiatre n'a pas nécessairement une formation en histoire de l'art comme Prinzhorn. Selon Kaiser, « le critère moraliste remplace le critère qualitatif. Dans l'art, pourtant, il s'agit essentiellement de qualité. L'art n'a rien à voir avec la morale » (Cardinal 2005, p.31). C'est cette « discrimination positive » qui pose problème selon certains collectionneurs. Si l'on en croit plusieurs artistes et théoriciens de l'art marginal, les œuvres d'art pathologique, étant principalement étudiées par des psychiatres, n'auraient donc pas toujours une valeur esthétique indéniable.

La différence entre art marginal et art professionnel demeure floue. Exposés dans les mêmes galeries et musées, ces arts ont en commun de détruire ou de détourner les conventions culturelles. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'à l'ère de l'art contemporain, où la beauté n'est même plus un critère de sélection, et où le champ de l'art s'élargit de jour en jour (comme avec la performance et l'art conceptuel), il est devenu difficile de déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Art moderne, art contemporain et art actuel sont souvent synonymes de provocation ce qui peut parfois mener à la censure. Les artistes du Gugging n'y ont pas fait exception. En fait, Navratil cachait les œuvres à saveur érotique de ses patients. Les dessins de Korec par exemple, représentant ses expériences sexuelles de manière détaillée, n'étaient pas montrés au public. C'est grâce à Rainer que la censure fut levée. Alors, qu'est-ce qui distingue les artistes marginaux des artistes professionnels? La réponse est parfois que l'artiste a une maladie mentale ou qu'il n'a aucune formation artistique ou encore qu'il exerce hors du champ de la culture. Pour Dubuffet et Rainer, il était primordial de faire la différence entre art professionnel et art pathologique. Rainer employa même l'expression *Nicht-Künstler* (non-artiste) lorsqu'il fut commissaire de deux expositions ayant eu lieu à Linz en 2002 et à Salzbourg en 2004. Malgré ses connotations péjoratives, Rainer utilisait ce terme pour signifier que même un non-professionnel peut atteindre un haut niveau artistique. En fait, Rainer croit qu'un artiste atteint d'une maladie mentale comme la schizophrénie a en permanence un rétrécissement de la pensée, comme sous l'effet de la drogue, ce qui l'empêche de devenir un artiste professionnel. Voici ce qu'il a constaté chez les artistes du Gugging:

Il n'y a que le monde restreint de l'établissement, et c'est là qu'intervient la curatelle, qui leur vire de l'argent avec lequel ils s'achètent des jouets. Le monde des chiffres lui aussi est restreint : pour un interné, les 10 euros avec lesquels il peut s'acheter des cigarettes ou un *Kaffee und Kuchen* (café-gâteau) sont importants. Il ne demande donc jamais que ces 10 euros comme prix de son dessin, et il se sent terriblement riche avec. C'est un problème. (Cardinal 2005, p. 29)

Comme ce fut le cas de Séraphine de Senlis, qui dépensait sans compter les montants faramineux provenant de la vente de ses toiles apportée par Udhe, l'argent servait à alimenter sa psychose. Par exemple, juste avant son internement à l'asile, elle s'acheta une robe de mariée sur mesure à prix très élevé et défila dans la ville disant qu'elle se mariait avec Dieu. Des artistes tels que Séraphine ou ceux du Gugging sont très talentueux, mais ils sont incapables de gérer seuls une carrière artistique. Mais, la maladie mentale n'est pas la seule explication de la difficulté qu'un artiste peut avoir à gérer une carrière et tout l'aspect pécuniaire qui y est rattaché.³

Étant un être sensible, l'artiste est parfois contraint d'être encadré par des gens plus terre à terre. Ce n'est pas le cas de tous les artistes, mais l'argument de la maladie mentale est-il suffisant pour différencier l'artiste amateur de l'artiste professionnel ? Cette distinction reste une question non résolue, certains mettent l'accent sur les différences, tandis que d'autres le mettent sur les ressemblances. Sans généraliser, l'artiste n'a pas toujours été responsable du budget de ses œuvres. Par exemple, bon nombre d'artistes de la Renaissance avaient leurs mécènes, et se faisaient souvent dicter le sujet de leur peinture ou sculpture. Ensuite vinrent tous les marchands d'art et galeristes qui demandaient souvent à l'artiste de produire un certain type d'œuvre, dicté par le marché. Ce mode transactionnel prévaut encore de nos jours. Bref, rarement la tâche de l'artiste a-t-elle consisté à se promouvoir ou à subvenir monétairement à ses créations. Le monde de l'art et de la culture est une énorme machine aux rouages multiples, comme le démontre Bourdieu, l'artiste n'est que le début de la chaîne. Le critère de la conscience monétaire d'une œuvre n'est donc peut-être pas nécessaire pour être un artiste professionnel. Un artiste deviendrait donc professionnel à partir du moment où d'autres individus donnent du mérite ainsi qu'une valeur monétaire à son travail.

³ L'artiste professionnel est souvent défini comme un individu qui gère lui-même sa carrière tout en faisant la promotion de son art. Mais comme le disait Bourdieu, l'artiste n'est souvent que le début d'une chaîne. Nous ne considérons donc pas comme critère l'autonomie absolue de l'artiste pour être qualifié d'artiste professionnel.

Il est évident que l'art pathologique peine à être reconnu comme un art égal à l'art culturel et professionnel. Plusieurs artistes contemporains ont d'ailleurs profité du statut marginal de ces productions pour s'en inspirer. Un artiste tel que Julian Schnabel a même produit des œuvres qui utilisent des écritures placées sur des panneaux, ensuite photographiées dans des lieux, exactement comme August Walla l'avait fait. En plus de copier l'idée, cet artiste contemporain n'a jamais évoqué sa visite au Gugging ni même parlé de Walla, qu'il avait pourtant rencontré. Ce genre d'histoire est plutôt rare mais il est vrai que plusieurs artistes modernes et contemporains se sont grandement inspirés de l'art issu d'institutions psychiatriques.

L'intérêt des artistes envers les collections d'art pathologique

Comme nous avons pu le constater, les psychiatres furent les premiers à s'intéresser à l'art produit par des individus atteints d'une maladie mentale. Ensuite, les artistes ont eu accès aux collections d'instituts psychiatriques et ils ont développé un intérêt pour le processus créateur à l'œuvre dans la folie. En 1912, Paul Klee déclara que « l'art des fous » devait être pris davantage au sérieux, plus même que certaines collections présentées dans les musées d'art de l'époque. En 1922, l'ouvrage de Prinzhorn devenait la lecture de chevet de Klee, qui considérait que les illustrations du livre étaient du « Klee à son meilleur ». Mais Klee n'était pas seul à s'intéresser aux collections des psychiatres, les courants d'art moderne en Europe tel que l'« expressionnisme allemand », le « dadaïsme » et le « surréalisme » sont de ceux qui furent les plus influencés par l'art pathologique. Aujourd'hui encore on peut ressentir l'influence de cet art marginal dans l'art contemporain et actuel lorsque par exemple l'artiste souhaite provoquer ou questionner le spectateur.

Par leur désir de s'éloigner du rationnel et des conventions, les artistes modernes et contemporains se sont sentis concernés par « l'art pathologique » et ont réclamé, comme les artistes internés, la liberté de création. Pour les artistes modernes, cet art « hors norme » était le paroxysme de la sensibilité humaine : la création sans convention. En bref, le fou est devenu un modèle de référence pour un grand nombre d'artistes modernes et contemporains.

Pour un artiste comme Alfred Kubin, la collection Prinzhorn à Heidelberg justifiait un nouvel art proposant des prototypes modernes qui pouvaient être universellement compris. Il déclarait que cela était paradoxal puisque les schizophrènes sont plongés dans état de non-communication. Les œuvres de la collection d'Heidelberg furent également marquantes dans l'univers pictural de plusieurs artistes tel que Max Ernst, qui avait fait circuler l'ouvrage de Prinzhorn parmi les surréalistes, dont Paul Eluard. On peut facilement voir l'influence d'un dessin d'August Neter (artiste de la collection Prinzhorn), nommé *Wunderhirte* (Berger miraculeux) sur l'œuvre de Max Ernst intitulées *Œdipe*. La ressemblance est flagrante tant au niveau de la composition que de la forme du personnage.

En fait, l'émulation entre artistes modernes et artistes « fous » était principalement basée sur une remise en question de la civilisation occidentale et rationaliste. C'est d'ailleurs ce que déclarait André Malraux après avoir vu la collection Prinzhorn, dans un passage de son premier volume des essais de *Psychologie de l'art* nommé *Le musée imaginaire* (1947).

L'art des fous, comme celui des enfants (mais non comme l'art naïf, qui n'ignore pas toujours le relief, s'il ignore la profondeur) est à deux dimensions. Le plus expressif de tous par l'angoisse qui l'anime, le plus trouble par son mélange de calligraphie et de fureur enchaînée. [...] Enfants, naïfs, populaires, fous, sauvages (et combien de nos primitifs?) figurent moins ce qu'ils voient que ce qu'ils savent. [...] Tous ces arts mettent sourdement en question la civilisation qui leur donne ou leur rend la vie. (Malraux 1947, p.124)

Probablement liée au contexte des deux guerres mondiales et au traumatisme social qui en résulta, la remise en question de la civilisation par les artistes consistait non seulement à s'éloigner du domaine de la raison dans la création artistique, mais aussi à remettre en question les différences entre folie et raison. C'est principalement ce qu'Antonin Artaud tenta de faire en 1925 en adressant une lettre aux médecins-chefs des asiles de fous déclarant que l'internement par les médecins était arbitraire et que la perception de la réalité par les aliénés était légitime. Il est tristement ironique qu'il fut lui-même interné vers la fin de sa vie. D'ailleurs, c'est en voyant la douleur infligé par les traitements à l'électrochoc et l'univers effrayant du délire que ses amis surréalistes nuancèrent leur propos face à la folie qu'ils avaient si longtemps idéalisée. Artaud ne

fut pas un cas unique parmi les artistes ; Vincent Van Gogh et Séraphine de Senlis furent également internés. Ce fut également le cas de l'historien d'art Aby Warburg.

Le Surréalisme : une histoire d'amour avec la folie

SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. On fait acte de SURRÉALISME ABSOLU. (Breton 2004, p.36)

Voici comment les surréalistes⁴ définissaient, dans le premier *Manifeste Surréaliste* publié en 1924, le terme « surréalisme » qu'avaient inventé Philippe Soupault et André Breton. Dans ce manifeste, les surréalistes proposaient un nouveau mode d'expression en remplacement du dadaïsme, que Breton qualifiait de « pessimisme infantile ». Ils offraient la possibilité de créer sans contraintes à la manière des « primitifs », des « enfants » ou des « fous ». En fait, Breton (1896-1966), chef de file des surréalistes, considérait ce qui se rapprochait le plus de la « vraie vie » était l'enfance, période primitive de la vie de tout être humain. L'artiste devait donc créer sans que la raison n'intervienne, d'où l'intérêt pour l'artiste « fou », un individu qui aurait en quelque sorte réussi à se déciviliser et à retourner à un état primitif.

Cette fascination qu'avait Breton envers la folie remonte au moment où il se destinait à devenir médecin, et peut-être même psychiatre. En juillet 1916, durant la Première Guerre mondiale, après des études en médecine à Paris et un travail comme interne à l'hôpital de Nantes, Breton se retrouva dans la section neuropsychiatrique du centre Saint-Dizier en Haute Marne, près de la ligne de front pour soigner les troupes. En traitant les patients, il s'intéressa aux rêves et à la psychologie de ceux-ci. Il déclara : « Les confidences des fous, je passerais ma vie à les

⁴ Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault et Vitrac.

provoquer. Ce sont des gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne » (Breton, 2004p.15). Durant cette période, il fut particulièrement fasciné par la capacité à échapper à la réalité d'un de ses patients, qui croyait que la Première Guerre mondiale n'était rien d'autre qu'un spectacle avec des feux d'artifices et des statues de cire. En contact avec l'imaginaire des déments dans les années 20, comme Prinzhorn, Breton observait le potentiel créatif de la folie.

Après avoir travaillé comme interne, Breton fit la connaissance de Pierre Reverdy, avec qui il collabora à la revue *Nord-Sud*. Reverdy contribua grandement à l'imaginaire surréaliste en concevant ce que l'on pourrait appeler la formule magique pour créer. Selon cette formule, plus on se distancie du réel, plus on est libre de s'exprimer. L'auteur ajoutait que l'image réalisée était plus puissante qu'une représentation de la réalité. Cette nouvelle façon de concevoir l'art, en opposition avec les courants artistiques réalistes, positionnait l'imaginaire au dessus du réel. Voici l'extrait d'un article écrit par Reverdy dans la revue *Nord-Sud* de mars 1918 et cité par Breton:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] (Breton 2004, p. 31).

Les deux réalités auxquelles Reverdy fait allusion sont probablement celle qui est subjective et celle qui est objective, ou encore celle qui est inconsciente et celle qui est consciente. En ce qui a trait à la notion d'« inconscient », les écrits de psychanalyse de Freud, dont les premiers remontent à 1896, ont grandement influencé les surréalistes. Breton a même tenté d'entrer en contact avec Freud à Vienne durant l'été 1922. Malheureusement, ce dernier refusa toute rencontre, qualifiant Breton et ses comparses de fous intégraux. On peut comprendre cette attitude de Freud puisqu'il considérait, contrairement aux surréalistes, que la culture ne pouvait exister sans un refoulement des pulsions de l'être humain.

Les ouvrages d'autres psychiatres comme *L'art chez les fous* (1907) de Marcel Réjà et *Bildnerer der Gesteskranken* (Expression de la folie 1922) de Prinzhorn ont aussi connu un grand succès

auprès des surréalistes. Breton admirait le fait que le livre de Prinzhorn présente dignement les productions des malades mentaux, mais il considérait que la comparaison à des œuvres contemporaines désavantageait celles des « fous ».

Ces ouvrages ont offert le premier contact des surréalistes avec l'art pathologique. Ayant vu la qualité de l'art produit par les « fous », les surréalistes souhaitaient atteindre ce niveau grâce à une liberté de création. Dans les années 20, Breton et Crevel ont expérimenté une sorte de repos forcé appelé « sommeil hypnotique ». En 1923, cette expérience prit fin alors que Breton se met à douter de la sincérité des uns et de l'état mental des autres. Pourtant, Breton écrivait dans le premier *Manifeste du surréaliste* que : « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination » (Breton 2004, p.16). Les surréalistes reprennent donc leurs expériences en 1925 en utilisant plusieurs techniques de dessin ou d'écriture automatique pour atteindre l'inconscient. Un des exemples les plus connus d'automatisme est la technique du « Cadavre exquis » qui consiste à poursuivre un dessin commencé par un autre sans savoir ni voir ce qu'il a dessiné, un peu à la manière des artistes internés qui dessinent de façon ludique sans but. On pourrait pratiquement dire que la folie devient une technique artistique. Étant contre toute forme de rationalisme, Breton va même jusqu'à écrire dans son livre *Nadja* paru en 1928, que le psychiatre est l'ennemi à abattre.

Je sais que si j'étais fou, et depuis quelques jours interné, je profiterais d'une rémission que me laisserait mon délire pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui me tomberaient sous la main. J'y gagnerais au moins de prendre place, comme les agités, dans un compartiment seul. On me ficherait peut-être la paix. (Breton 2004, p. 68)

Ces propos radicaux formulés dans *Nadja* nous rappellent ceux du second manifeste de 1930, où Breton écrivit que « l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » (Breton 2004, p. 74). Par cela, Breton ne souhaitait pas que les gens prennent ses déclarations au pied de la lettre; il voulait simplement montrer le « désespoir humain » à son extrême et frapper l'esprit du lecteur. Mais, pour les psychiatres, le passage de *Nadja* était sujet à controverse, puisqu'il les concernait tout particulièrement. Dans le *Journal de l'Aliénation mentale et de la Médecine légale des aliénés*, le psychiatre Paul Abély écrivait que ces propos incitaient au meurtre sur des médecins traitants. Il

y était d'autant plus sensible depuis que, en lisant ces écrits, un de ses patients avait souligné le passage. Cette communication mena à un débat entre les docteurs De Clérambault et Pierre Janet. Dans cette discussion, Janet prit la défense des surréalistes, accordant à leurs écrits un intérêt philosophique. Breton releva les propos de Janet lorsqu'il résumait l'approche des surréalistes:

Les surréalistes soutiennent que la réalité est laide par définition : la beauté n'existe que dans ce qui n'est pas réel. C'est l'homme qui a introduit la beauté dans le monde. Pour produire du beau, il faut s'écarter le plus possible de la réalité. (Breton 2004, p. 70)

Et par extension, s'il faut s'écarter de la laideur du réel, rien de mieux que la folie pour s'en distancer et ainsi plonger dans son univers intérieur. Cependant, le docteur De Clérambault estimait que cette démarche n'était pas légitime et il qualifiait la méthode artistique des surréalistes de « procédisme », c'est-à-dire une approche lâche qui dispense de réfléchir. Il considérait que le surréalisme témoignait d'une véritable paresse de la pensée. Disons simplement que De Clérambault et Breton étaient aux antipodes des bons rapports entre artistes et psychiatres comme ceux qu'entretenait Prinzhorn avec les expressionnistes allemands, ou encore Leo Navratil avec l'artiste Arnulf Rainer.

Pourtant, malgré ces conflits avec les psychiatres, c'est en partie à Breton que l'on doit la constitution de la collection de l'Art brut à Lausanne dès 1947, puisqu'il fit connaître à Dubuffet de nombreux artistes, dont Scottie Wilson et Augustin Lesage. Il participa également à la création de la Compagnie de l'art brut l'année suivante. D'autre part, Breton possédait aussi une collection personnelle. Celle-ci comprenait des objets d'« art primitif » tel un totem Haïda, un masque inuit et des poupées Katchina réalisées par les Indiens Hopis. Il possédait également des « objets d'aliénés », qui avaient fait partie d'une exposition d'art pathologique en 1929 et des dessins d'Aloïse Corbaz et d'Adolf Wölfli. Mais l'histoire d'amour entre l'art issu d'institutions psychiatriques et les artistes ne faisait que commencer avec les artistes modernes puisque Dubuffet consacra sa carrière à l'élaboration de sa collection d'« art brut ».

Jean Dubuffet et l'Art brut

Les œuvres d'Art Brut [...] se distinguent de l'art patenté aussi bien par la situation sociale et les dispositions mentales de leurs auteurs que par la singularité irréductible de leurs principes formels d'expression (Thévoz 1990, P.47).

Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901-1985) fut principalement connu comme sculpteur et plasticien, mais cet artiste contemporain doit également sa renommée à la constitution d'une collection d'envergure d'« Art Brut », concept qu'il inventa en 1945, dans une lettre au peintre suisse René Auberjonois. C'est vers 1923 que Dubuffet entama sa collection à la suite de la découverte de l'ouvrage *Bildneri der Geisteskranken* (Expression de la folie) de Prinzhorn, paru un an plus tôt à Berlin. Cet ouvrage, que lui offrit son colocataire Paul Budry, lui ouvrit l'univers fascinant de la création et de la folie. Peu de temps auparavant, il avait également découvert des cahiers illustrés par une dame nommée Clémentine Ripoché, dont la démence l'amenait à interpréter la forme des nuages en dessin. Ceci fut le début d'une passion pour un art qui se développait presque en cachette, loin des galeries, des musées et des écoles de Beaux-arts. Enfin, le 17 novembre 1947, lors d'une exposition organisée dans les sous-sols de la Galerie René Drouin, Dubuffet fonda le Foyer de l'Art brut. C'est d'ailleurs à cette occasion que Dubuffet rencontra Breton et que débuta leur association.

Malgré le fait que la collection de Dubuffet contienne de nombreuses productions d'artistes atteints de maladie mentale, ce dernier ne souhaitait pas que l'on associe trop étroitement art pathologique et art brut. C'est d'ailleurs ce qui constitua le principal différend entre Dubuffet et Breton en 1951 puisque, pour Breton, l'art pathologique était l'intérêt premier et il ne voyait pas l'utilité de créer une catégorie à part dans l'« art brut ». D'autant plus que c'est Dubuffet lui-même qui disait, lors de la création de la Compagnie de l'Art brut (1948), que celle-ci servait à « rassembler, conserver et exposer les œuvres de malades mentaux ». D'ailleurs, cette collection n'aurait probablement pas l'ampleur qu'on lui connaît sans maintes associations avec des psychiatres.

On sait qu'en plus de bien connaître la collection Prinzhorn, Dubuffet avait fait la rencontre du docteur Walter Morgenthaler lors d'une visite à l'hôpital psychiatrique de Waldau en Suisse.

C'est grâce à cette association que l'on peut aujourd'hui observer des œuvres d'Adolf Wölfli et de Heinrich-Anton Müller dans la collection de l'« Art brut ». Dubuffet a également fait la rencontre du docteur Ferdière, connu pour avoir été le psychiatre d'Antonin Artaud. C'est grâce à ce dernier que Dubuffet a pu découvrir les œuvres de Guillaume Pujolle et d'Auguste Forestier. On sait également que Dubuffet visita le « petit musée de la folie » en Suisse monté par le docteur Ladame.

Offerte par Dubuffet à la ville de Lausanne en 1971, la Collection de l'Art brut, qui avait été conservée durant dix ans à East Hampton par le peintre Alfonso Ossorio après la fermeture de la Compagnie de l'Art brut en 1951, comprend plus de deux mille œuvres de deux cents artistes « malades mentaux », prisonniers, spirites et enfants. Les œuvres sont présentées sur des murs noirs, renouant ainsi avec le caractère mystérieux qu'elles avaient dans le sous-sol de la Galerie René Drouin. En fait, Dubuffet ne se consacra pas seulement à l'art produit par les « fous », mais aussi aux productions médiumniques, c'est-à-dire créées par des artistes en transe sous l'influence d'un guide spirite. Grâce à sa collection d'« art brut » et à la Fondation de l'Art brut créée en 1971, Dubuffet rassembla le corpus nécessaire à l'élaboration d'une théorie qui mit en doute la suprématie de la culture d'élite. Exprimant sa haine envers les normes culturelles, Dubuffet publia en 1986 l'ouvrage *Asphyxiante culture*. En voici un passage :

La culture tend à prendre la place qui fut naguère celle de la religion.[...] C'est au nom de la culture maintenant qu'on mobilise, qu'on prêche les croisades.[...] On ne se débarrassera de la caste bourgeoise occidentale qu'en démasquant et démythifiant sa prétendue culture. Elle est en tout lieu son arme et son cheval de Troie (Dubuffet, 1986, p.10-11).

Selon Dubuffet, la culture prenait beaucoup trop de place et c'est en réaction à elle qu'il s'intéressa aux arts réalisés en marge de celle-ci. Il remarqua aussi que la notion de beauté, telle que la définissait Kant, était intrinsèquement liée à la culture et même à la civilisation. C'est pourquoi sa collection ne fut pas constituée sur des critères de beauté, un peu comme celle de Prinzhorn dont l'un des critères esthétiques était « l'inquiétante étrangeté ». Dubuffet souhaitait établir des normes strictes concernant les œuvres entrant dans sa collection. En résumé, il considérait que les artistes dont la production est qualifiée d'« art brut » devaient être non-

professionnels et indemnes de toute culture artistique. Ces artistes devaient aussi produire des œuvres spontanées hors des normes établies par la culture. Il mit ainsi en garde l'amateur d'art :

L'enculturé auquel on signale, hors du champ culturel, un *art brut*, croit invariablement qu'on veut parler de productions appartenant au registre culturel, comme celles de Van Gogh, du douanier Rousseau ou des surréalistes, lesquelles sont avec l'art brut dans le même rapport que la pacotille d'agence touristique avec l'île déserte (Dubuffet, 1986, p.44)

Paradoxalement, malgré l'étiquette « hors culture » imposée par Dubuffet, l'« art brut » s'est intégré au récit historique de l'art ainsi qu'à la culture et c'est Dubuffet lui-même qui y a contribué. Dubuffet a par contre réussi à ranimer l'art civilisé grâce à une source nouvelle d'inspiration. Il allait être régénéré grâce à un art que les Nazis avaient qualifié de « dégénéré ». De plus, il est évident que les œuvres de la collection d'Art brut furent une grande inspiration pour la production artistique de Dubuffet, qui s'échelonne sur près de quarante ans. L'un des meilleurs exemples de l'influence de cet art sur Dubuffet est probablement la rencontre, au début épistolaire, avec l'artiste Gaston Chaissac. À vrai dire, cette relation entre Dubuffet et Chaissac souleva une certaine polémique puisqu'il devint évident que les œuvres des deux artistes avaient beaucoup en commun. On remarquera par exemple l'utilisation de formes de type organique recouvrant entièrement la surface du fond ou de la figure comme s'il s'agissait de cerner des reliefs, tel un casse-tête. Même la palette de couleurs des deux artistes présente des similitudes, surtout basée sur le bleu, le blanc et le rouge (peut-être en références aux couleurs du drapeau français).

Mais la controverse prit de l'ampleur quand Dubuffet décida de retirer le statut d'art brut à la production artistique de Chaissac, parce que ce dernier s'était intégré aux sphères artistiques. Rappelons que, pour Dubuffet, le statut d'« art brut » signifiait que l'artiste devait se situer hors de la culture et même faire en sorte que ses œuvres soient invendables auprès des galeries commerciales. Pour Dubuffet, il était inacceptable qu'un artiste « brut » devienne professionnel. Il semblerait donc que la reconnaissance par le domaine culturel, et de ce fait économique, ait été refusée aux artistes représentés par Dubuffet. Il n'appliqua pas cette approche à sa propre œuvre, puisqu'apparemment, il se considérait comme un artiste contemporain et non comme un artiste marginal.

Arnulf Rainer et l'art *Outsider*

Un autre cas similaire à celui de Dubuffet est celui d'Arnulf Rainer. Né à Vienne en 1929, cet artiste contemporain toujours actif a déterminé que sa « naissance d'artiste » s'était produite à l'âge de 17 ans en réaction à la normalité. Rainer savait que dans les années 50 à Vienne un artiste avant-gardiste était perçu comme « fou ». Il en est autrement de nos jours, puisque la culture viennoise a été parmi les premières à reconnaître le talent des artistes marginaux ou handicapés mentaux en les incluant dans le champ de l'art contemporain, et ce, en grande partie grâce à Rainer et Navratil. Grâce à eux, des artistes comme ceux du Gugging ont été exposés dans les mêmes galeries que les artistes d'avant-garde. Un artiste est un artiste, peu importe qu'il ait une maladie mentale ou non. C'est ce que défend Rainer, tout en maintenant une distance entre l'artiste professionnel et l'artiste marginal.

Moins d'une vingtaine d'années après Dubuffet, soit dans les années 60, Rainer commença une collection de créations issues d'instituts psychiatriques. À cette époque, Rainer ne connaissait pas encore cet artiste français qui s'intéressait aux mêmes types de productions artistiques que lui. Il le découvrit seulement vers la fin des années 60 grâce à une publication. L'une des raisons pour laquelle Rainer amorça une collection d'art marginal est qu'il avait quelque peu perdu l'inspiration pour poursuivre son œuvre. Se constituer une collection de ce type dans les années 50 n'était pas chose simple. Rainer déclara qu'il n'y avait pas encore de marché pour ce genre de créations et qu'il était très difficile de remonter aux sources et d'acquérir des œuvres dans les asiles. Pour ce faire, Rainer procédait davantage par échange que par achat puisque les psychiatres ne faisaient pas de très bons marchands d'art. Heureusement, Rainer avait des contacts avec des institutions psychiatriques en Europe de l'Est grâce à sa femme qui était de nationalité tchèque. L'un des contacts les plus significatifs est probablement celui de la chercheuse et médecin, Madame Irène Jakab. Rencontrée lors d'une conférence en 1956, cette femme médecin avait publié un livre sur les créations en psychopathologie intitulé *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken* (Dessins et peinture de l'aliénation mentale, 1956). Cet ouvrage fut pour Rainer une révélation, puisque Mme. Jakab ne considérait pas uniquement les

productions des handicapés mentaux comme des documents, mais bien comme de l'art, un peu comme Prinzhorn et Réjà l'avaient fait.

L'autre avantage de Rainer est qu'il était membre dès les années 60 de l'association *Psychopathologie des Ausdrucks* (Psychopathologie de l'expression) fondée par le docteur Leo Navratil. C'est aussi grâce à cette association que Rainer a pu produire des œuvres avec les artistes du Gugging, dont un projet d'eaux-fortes. Cette longue association fut très importante pour la collection et les créations de l'artiste contemporain jusqu'en 1994. Par ailleurs, notons que Rainer connaissait également bien la collection Prinzhorn, et qu'il a même procédé par échanges pour obtenir des œuvres de la collection, et faire en sorte que la collection Prinzhorn possède des œuvres de Rainer (qui furent probablement revendues depuis).

La collection de Rainer, comme celle de Dubuffet, fut donc composée principalement grâce à des associations avec des instituts psychiatriques, comme la clinique Gugging et, bien sûr, celle de Heidelberg. Les œuvres de sa collection ont également été acquises par achat ou échange dans des asiles de la Tchécoslovaquie, de Pologne et de Hongrie. Notons aussi que l'une des raisons pour lesquelles les œuvres de sa collection sont de petite taille est que celles-ci provenaient des dossiers de patients. Une autre raison est le rétrécissement du champ de la pensée chez les malades mentaux, qui rend souvent difficile la création de grand format. La collection de Rainer ne comprend pas seulement des dessins mais aussi des histoires de maladie, des descriptions de pathologies et bien sûr des photographies d'aliénés. Les photos d'états catatoniques de malades mentaux, présents dans sa collection l'amènèrent à prendre des clichés de lui-même faisant des grimaces, projet qu'il nomma *Face Farces*. La collection contient également des œuvres d'artistes marginaux connus internationalement dont Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli, Scottie Wilson et Friedrich Schröder-Sonnenstern. L'ensemble compte environ trois mille pièces dont les principaux critères de sélection sont « les signes indubitables de démence, l'intensité de l'expression, l'extrémisme mental ou physique, l'excentricité formelle, etc. » (Cardinal 2005, p.41).

Un autre des critères de sélection de Rainer pour sa collection est assurément le caractère symbolique des œuvres choisies. Rainer a aussi privilégié le symbolisme dans ses propres œuvres. Celles-ci sont composées grâce à une appropriation du monde extérieur à la manière d'un

schizophrène. D'ailleurs dans son texte sur l'art des psychopathes, nommé « *Schön und Wahn* » (Beauté et folie, 1967), il vanta la valeur expressive des gestes schizophréniques. L'aspect symbolique souvent présent dans les créations marginales a été éclairci par l'anthropologue Gananath Obeyesekere. En se référant à la notion freudienne de « travail du rêve », Obeyesekere situe la recherche symbolique sur le réel comme étant le *work of culture* (le travail de la culture). Cette notion réfère aux interactions entre niveau culturel et niveau individuel. En fait, ce processus serait celui qui est responsable de la réinvention des formes symboliques dans une culture donnée, ce qui amène un détachement de leur signification originale. L'un des meilleurs exemples d'un détachement du sens, nommé *symbolic remove* par Obeyesekere, est la métaphore dans la sphère du langage. Celle-ci utilise des mots ayant leur signification propre et par association à d'autres mots ils prennent une nouvelle signification. C'est en quelque sorte ce processus qu'utilise Rainer lorsqu'il peint sur des photographies ou des œuvres d'autrui, telles que celles réalisées par les artistes de Gugging.

Rainer ne s'est pas uniquement intéressé aux créations des « fous », il possède également des œuvres d'artistes sans déséquilibre mental tel que Ted Gordon, Pietro Ghiazzardi et Shafique Uddin. En vue d'une reclassification sous le terme *Outsider*, Rainer intégra aussi à sa collection des œuvres d'Alfred Wallis et du peintre polonais Nikifor, étant habituellement qualifiées de « naïfs » ou de « primitifs ». Sa collection, comme celle de Dubuffet, représente des artistes en majorité autodidactes n'ayant pas de contact direct avec la culture et les galeries d'art, sauf en ce qui concerne les artistes du Gugging.

Donc, si l'on considère que les artistes marginaux ne sont pas complètement extérieurs à la culture, que dire de ceux influencés par l'art pathologique comme Rainer et Dubuffet? Étonnamment, chacun d'eux était réticent à l'idée que leur passion pour la collection d'art « hors norme » puisse avoir des répercussions sur son œuvre. Pourtant, l'influence est évidente, surtout dans le cas de Rainer, lorsqu'il retravaille les œuvres d'autrui avec ses *Übermalungen* (images surpeintes), créant le doute sur ses intentions. L'émulation entre ces artistes et les artistes de la marge complique la catégorisation de leurs productions respectives. Pour ce qui est de l'ensemble des créations artistiques de Rainer, Franz-W. Kaiser la subdivise ainsi :

[...] les œuvres du début, inspirées du surréalisme, les *Zentralisationen* (centralisations), les *Proportionsstudien* (études de proportions), les *Fingermalereien* (peintures aux doigts) et, évidemment, les *Übermalungen* (images surpeintes), devenues sa marque de fabrique (Cardinal 2005, p. 14).

On constate que Rainer a produit plusieurs œuvres dans un mode de pensée surréaliste. On sait même qu'il voulut se joindre au groupe des surréalistes; malheureusement, la plupart des artistes avaient déjà quitté Breton en partie à cause de sa grande intolérance politique. Comme les surréalistes, Rainer fut très marqué par les textes de Freud et cette idée d'atteindre ce qui est inaccessible à la conscience. À l'instar de Breton, Rainer expérimenta différentes manières d'accéder à l'inconscient telles que les drogues, pour imiter l'état dans lequel sont plongés les « fous ». Rainer créa aussi des œuvres de façon automatique, comme dans le cas de ses *Zentralisationen* (centralisations). Mais Rainer admet que cette expérience des drogues fut plutôt décevante. Malgré le fait qu'il consommait, la psilocybine et le LSD, sous surveillance médicale à la clinique universitaire de Lausanne ou au Max-Planck-Institut de Munich, il nota :

J'ai vite réalisé que la dose était trop forte [...] c'est seulement lorsque l'effet de la drogue s'est atténué que j'ai pu vraiment dessiner. Ce sont les dessins dits de stupéfiants ou de drogues. Ils sont toujours de petit format. Dans la psychose ou dans l'ivresse, le foyer se rétrécit toujours – pas seulement le format du papier, mais la pensée, l'attention aux autres. (Cardinal 2005, p. 24)

Rainer s'intéresse moins à la production des marginaux en tant que telle, qu'à leur état psychotique. Un peu comme Breton, Rainer, artiste en quête d'inconnu, souhaita vivre cet état d'incertitude absolue et créer sous son influence. Son attitude serait donc celle d'un acteur qui imite et incarne un personnage, celui de son propre « moi » inconscient aux fins d'un mimétisme de l'état de folie. D'ailleurs, lors d'une conversation avec Franz-W.Kaiser, Rainer disait que « l'artiste est inspiré et ça peut ouvrir une source en lui. Chaque ivresse, chaque folie est hautement individuelle » (Cardinal 2005, p. 25). Ce qui, pour Kaiser, démontre que la soi-disant objectivité de l'artiste est à l'opposé de la façon de concevoir l'art par Rainer.

L'histoire de l'art écrite par les artistes collectionneurs

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Breton, Dubuffet et Rainer se sont inspirés de leur collection dans leur propre production artistique et ont inventé des termes pour parler de l'art marginal. En fait, l'apparition de la figure de l'« artiste collectionneur » propose un nouveau questionnement que Bernard Vouilloux qualifie d'autocitation. Il écrit :

[...] c'est en quelque sorte boucler le circuit sur lui-même, en rabouter le début et la fin; c'est donner corps à cette circularité dans laquelle l'autonomie tardivement conquise du monde de l'art, indissociable de son destin moderne, se mue en une autocratie soupçonnée de refermer l'art sur lui-même et de le livrer au processus autophage de l'autocitation ou de l'autoréférence (Cardinal 2005, p. 46).

Pourtant, dans le cas de Dubuffet et de Rainer, ces artistes collectionneurs nient en grande partie le fait que leur collection ait influencé leur art. Vouilloux pose donc la question suivante : « Collectionneur heureux, artiste stérile? » (Cardinal 2005, p. 46). Nous pourrions juger que c'est parfois le cas, rappelons-nous le moment où Rainer avait perdu l'inspiration se mettant ainsi à collectionner l'art des autres, ou comparons des œuvres de Chaissac à celles de Dubuffet. On peut dire que, dans ces deux cas, les artistes se composent un peu comme Malraux, leur *Musée imaginaire* dans lequel les objets deviennent des sources d'inspiration. Mais attention, Breton, Dubuffet et Rainer ne sont pas pour autant les premiers artistes à s'être constitués des collections. Le peintre Léon Bonnat légua sa collection à Bayonne en 1891 et Gustave Caillebotte, l'ami des impressionnistes fit don de sa collection, à l'État qui n'en conserva par contre qu'une partie. Max Ernst et Picasso ont aussi collectionné de nombreux objets d'« art primitif », dont on peut également constater l'influence sur leurs productions artistiques.

En résumé, la constitution d'une collection vient d'abord d'une passion pour l'objet et prend la forme d'un éternel *work in progress*. Elle est déterminée par les goûts du collectionneur et contribue dans son ensemble à légitimer les objets qui la composent. Comme dans le cas de Morgantheler, Navratil, Prinzhorn, les collections de psychiatres se sont composées grâce à un intérêt pour le patient, en qui ils ont découvert avec étonnement l'artiste. Ce qui est captivant, c'est que ces individus reconnus pour leur rationalisme se sont laissés charmer par « l'art des

fous ». Et à la lumière de ce nous avons vu à titre de collections d'art pathologique, nous pouvons constater que celles-ci constituent encore une référence en matière de création artistique.

Chapitre II

Hans Prinzhorn et la constitution de sa collection d'art pathologique

Ce deuxième chapitre se propose d'expliquer les choix de Prinzhorn dans la constitution de sa collection à la clinique psychiatrique de l'Universitaire d'Heidelberg en Allemagne. Nous retracerons le parcours de Prinzhorn avant qu'il ne devienne psychiatre. Bien qu'il ne fût pas le premier à se constituer une collection de productions asilaires, nous verrons ce qui distingue la collection d'Heidelberg des autres collections de son époque. Nous examinerons ensuite l'influence de certains psychiatres français sur la réflexion de Prinzhorn. Intrinsèquement lié à la collection, l'ouvrage *Bildnerlei der Geisteskranken* nous permettra de mieux connaître les artistes qui la composent. En nous attardant comme Prinzhorn sur dix artistes schizophrènes, nous discuterons de la tentation monographique qu'eut l'auteur. Nous identifierons ainsi l'un des principaux enjeux de cette collection, soit l'opposition entre art moderne et art pathologique qui s'exprime notamment dans la question de l'anonymat des artistes de la collection.

Parcours de Hans Prinzhorn avant la collection

Hans Prinzhorn est né le 8 juin 1886 à Hemer, une bourgade de Westphalie. Il était le cinquième et dernier fils de Julie Varnhagen, elle-même fille d'un pasteur, et de Hermann Prinzhorn, fils d'un paysan et soldat de la guerre franco-allemande de 1870. Hans racontait qu'il ne se sentait pas proche de ses parents et qu'il les percevait même comme des étrangers. Selon lui, sa mère était froide, et son père incarnait l'autorité. Hans fréquenta durant trois ans une école primaire de son village pour ensuite étudier au lycée d'Iserlohn. C'est dans cet établissement qu'il réussit son baccalauréat, en 1904. À la fin des études de Hans, son père souhaita pour lui une profession commerciale, mais il finit par consentir aux désirs de son fils qui désirait étudier la philosophie et l'histoire de l'art. Hans fit un premier semestre à l'Université de Tübingen, les trois suivants à l'Université de Leipzig et finalement quatre autres à l'Université de Munich.

Pour que le père d'Hans accepte que son fils étudie au lieu de se trouver un emploi, il eut des conditions. Hans devait écrire, dans une lettre hebdomadaire, ce qu'il faisait à l'université et dans

ses autres activités. Dans le cadre de ces écrits, il relata avec flamme ses soirées au théâtre, les représentations du *Tristan* de Wagner (qu'il est allé voir à cinq reprises), les pièces d'Ibsen et son intérêt marqué pour les écrits de Nietzsche, ce qui déclencha des admonestations parentales. Après plusieurs mises en garde, ce père rappela à Hans qu'il lui devait obéissance tant qu'il n'était pas majeur. Cependant, Prinzhorn n'en fit qu'à sa tête, portant même le conflit à son paroxysme en prétendant qu'il allait se marier. Un professeur de l'université tenta une médiation entre Hans et son père, médiation qui échoua. Hermann Prinzhorn consentit tout de même à continuer le paiement des études de son fils à condition qu'elles se terminent rapidement. Il ordonna également à Hans de se trouver un emploi dans un musée ou une bibliothèque et de renoncer au mariage projeté. Prinzhorn obéit aux volontés de son père et remit en 1908 une thèse de doctorat en philosophie ayant pour sujet l'architecte et théoricien Gottfried Semper. Cette thèse préparait Prinzhorn à de futures recherches sur les origines psychologiques de l'activité artistique.

Prinzhorn entreprit ensuite des cours de chant en Angleterre afin de devenir un interprète professionnel. Il abandonna l'idée de cette carrière lorsqu'il servit comme chirurgien à l'armée, après avoir reçu une formation en médecine et en psychiatrie, durant la Première Guerre mondiale. En 1919, soit onze ans après le dépôt de sa thèse en philosophie, Prinzhorn compléta des études avancées en psychiatrie et devint assistant du professeur Karl Wilmanns à la clinique psychiatrique de l'Université de Heidelberg. Ce dernier lui proposa d'étudier le corpus de dessins de malades mentaux de la clinique, voyant qu'il avait un intérêt marqué pour l'art. Lorsque Prinzhorn prit contact avec la collection, il la considéra trop restreinte pour l'étudier, mais il accepta d'y travailler à condition de pouvoir l'augmenter, ce que Wilmanns accepta. Prinzhorn considérait qu'avec un plus grand corpus, l'étude de ces créations marginales serait plus objective. Pour ce faire, il projeta d'acquérir un grand nombre de productions artistiques exécutées par des patients internés dans différents instituts psychiatriques. En l'espace de seulement deux ans et demi, et grâce à des lettres circulaires envoyées à ces institutions, Prinzhorn réussit à accumuler plus de cinq mille pièces produites par environ 450 cas. Ce genre de collection n'avait jamais atteint une telle envergure auparavant. Grâce ces nombreux spécimens d'« art asilaire », Prinzhorn avait désormais tout le matériel pour théoriser la production artistique des « aliénés ».

Autre retombée de son entrée en fonction à Heidelberg, Prinzhorn entreprit d'écrire sur l'« art des malades mentaux ». Six mois plus tard, il publiait un article intitulé « *Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken* » (La création plastique des malades mentaux) dans une revue psychiatrique. Cet article annonçait clairement son ouvrage de 1922, qu'il allait publier près d'un an après avoir remis sa démission de la clinique au docteur Wilmanns, le 15 juillet 1921. Sans connaître la raison exacte de son départ, nous supposons que Prinzhorn souhaitait se consacrer à l'écriture de cet ouvrage très attendu des cercles artistiques. À la suite de la publication de *Bildnerie der Geisteskranken (Expression de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asiles)* en 1922, Prinzhorn prononça plusieurs conférences et redirigea sa carrière en devenant psychothérapeute. Cependant, cette nouvelle carrière en psychothérapie attira une clientèle somme toute restreinte.

Description de la collection constituée par Prinzhorn à la clinique universitaire de Heidelberg

Nous pouvons aujourd'hui fournir des précisions sur la collection constituée par Prinzhorn à la clinique universitaire de psychiatrie de Heidelberg, grâce à l'ouvrage de 1922. Si le mot *Bildnerie* peut indifféremment désigner une « œuvre plastique » ou encore une « imagerie », c'est l'idée d'une « expression dans la folie » qui est sans aucun doute la plus développée par Prinzhorn. Dans cet ouvrage, on sent la passion qu'éprouvait l'auteur pour sa collection et son désir d'introduire dans l'histoire de l'art les productions qu'elle contenait. Il le démontre assez clairement dans ce passage:

Ainsi l'histoire de l'art parle d'écoles, de styles d'une époque, etc., et ne distingue dans la masse des artistes que quelques personnalités, qui à leur tour sont à l'origine d'écoles du fait de l'éminente originalité d'un style personnel. Mais l'histoire de l'art ne connaît guère le cas d'individus qui, sans formation, isolés du monde et entièrement réduits à leurs propres ressources, aient un jour pris le crayon et qui aient produit dès lors des œuvres plastiques. L'évolution du douanier Rousseau est pour ainsi dire unique (Prinzhorn 1984, p. 362).

Il est très intéressant qu'un psychiatre, ayant reçu une formation en histoire de l'art, pose son regard sur une production artistique marginale tout en remettant en question ce qui est de l'art et

comment on définit un artiste. La formation de l'historien d'art et celle du médecin se combinent dans la démarche de Prinzhorn. L'intention d'objective scientifique ressort dans le fait que la collection représente une grande quantité de données propices à l'analyse des dossiers de patients. En travaillant ainsi sur un large échantillon, Prinzhorn était à même de tirer des conclusions plus justes que s'il n'avait considéré que la production d'un patient, comme l'avait fait Morgenthaler dans sa monographie de Wölfli. Cette collection d'envergure devait permettre à Prinzhorn de donner le meilleur aperçu possible d'un art alors méconnu du grand public.

Ce qui différencie aussi Prinzhorn des autres psychiatres de son temps est, d'une part, le fait qu'il ne se soit pas contenté du travail recueilli dans un seul asile et qu'il ait fourni des matériaux aux patients. L'autre différence avec les autres collections du même type, c'est le grand nombre d'objets qu'elle présente. Cette collection comprend les créations d'environ quatre cent cinquante cas dont quelque cinq mille pièces qui proviennent d'Allemagne, de Suisse, d'Italie, des Pays-Bas et d'autre pays, y compris d'outremer. Pour ne nommer que quelques asiles, parmi les trente institutions qui ont aidé Prinzhorn à constituer sa collection, on peut mentionner : Eglfing, Tübingen, Constance-Reichenau, Dösen et Waldau, l'asile où était interné Wölfli.

De plus, contrairement à d'autres collections, le matériau ou le support utilisé pour l'œuvre importe peu. La collection intègre toute production expressive. C'est pourquoi on peut observer des dessins réalisés sur du papier de toilette ou encore des sculptures faites à partir de mie de pain. Avec la collection Prinzhorn, la hiérarchisation traditionnelle des matériaux est rejetée, ce qu'on pourrait considérer très avant-gardiste. Comme nous le verrons, des artistes modernes se sont d'ailleurs inspirés autant de cette mise en question de la hiérarchie artistique que de cette approche artistique en tant que telle. Cependant, Prinzhorn a établi certains critères pour sa collection. Toujours dans le but de faire l'étude de la genèse artistique, les œuvres ciblées étaient principalement celles :

[...] d'internés, donc de personnes dont la maladie mentale ne saurait faire de doute ; deuxièmement, de travaux spontanés issus d'un besoin personnel, sans qu'il y ait eu une incitation quelconque ; troisièmement, qu'il s'agit, pour la très grande majorité, de malades qui n'avaient aucune pratique ni du dessin, ni de la peinture, etc. c'est-à-dire de malades qui n'ont bénéficié d'aucune formation en dehors de leur scolarité. Ainsi, la collection est constituée essentiellement

d'œuvres créées spontanément par des malades mentaux sans formation artistique (Prinzhorn 1984, p.56).

La plupart des artistes de la collection de Heidelberg étaient autodidactes mais quelques uns, avaient tout de même bénéficié d'une brève formation artistique. Prinzhorn déclara que malgré qu'il ait retrouvé des traces matérielles de la création artistique dans plusieurs institutions psychiatriques, il tenait à mentionner que « le pourcentage de malades qui dessinent est très faible » (Prinzhorn 1984, p. 56). C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle la production artistique n'avait pas pu être utilisée pour le diagnostic. Voici ce que Prinzhorn écrivit à ce sujet:

Si ensuite on évalue le pourcentage des malades qui dessinent, dans le matériel de la clinique de Heidelberg, qui a fait l'objet de recherches assez minutieuses, il est inférieur à deux pour cent, et parmi eux celui des talents manifestes, les chiffres semblent correspondre tout à fait à ceux qu'on trouve chez les non-malades. Ce résultat signifie que la maladie ne donne pas de talent et que très vraisemblablement elle n'amène personne à la *Gestaltung* qui n'ait une propension à s'adonner à celle-ci (Prinzhorn 1984, p.359).

Nous reparlerons du concept de *Gestaltung* plus loin dans le mémoire, mais pour l'instant il suffira de le définir comme une « mise en forme » ou en image, c'est l'un des aspects de la réalisation artistique auquel Prinzhorn porta une grande attention. Mais le propos de Prinzhorn remet en question une croyance, fautive, qui voulait que l'« aliéné » en général soit plus enclin à la production artistique. Plusieurs psychiatres de l'époque, dont Prinzhorn, considéraient qu'un patient atteint de schizophrénie avait une plus grande propension à s'exprimer artistiquement et qu'ils se devaient d'approfondir ce champ de recherche. En effet, on constate que dans la collection d'Heidelberg, « l'immense majorité [des] œuvres, c'est-à-dire environ 75%, fut réalisée par des malades qui entrent dans le groupe des schizophrénies. Les 25% restants se répartissent comme suit, 7% à 8% de folies maniaco-dépressives, 5% à 6% de psychopathies, 4% de paralysie, 4% à 5% d'imbécillité, 3% à 4% d'épilepsie » (Prinzhorn 1984, p. 99-100). Finalement sur ce total, 16% sont des femmes. Il ne faut cependant pas en conclure que les femmes internées étaient moins productives sur le plan artistique que les hommes, car la plupart des instituts psychiatriques ayant fourni des œuvres à la collection Prinzhorn étaient des centres pour hommes, comme c'était le cas de la clinique universitaire d'Heidelberg.

Lors de sa cueillette d'œuvres, Prinzhorn fut surpris par la qualité du matériel et la diversité de styles des artistes « aliénés ». Il accorda une attention particulière à l'« art des schizophrènes ». Les productions des 25 % résiduels n'étaient intégrées à la collection qu'à titre de matériel de comparaison. Grâce aux analyses effectuées, ce psychiatre chercha à constituer « un alphabet des *Ausdrucksbewegung* [des mouvements expressifs] » (Prinzhorn 1984 p.103). De cette notion, Prinzhorn n'était pas l'inventeur : il l'avait emprunté aux écrits de psychologie du médecin, professeur et philosophe Wilhelm Maximilian Wundt, aussi connu sous le nom de « père de la psychologie expérimentale ». Les écrits de Wundt portaient sur les mouvements étaient intrinsèquement liés à l'analyse de la personnalité de chacun des patients. Pour Prinzhorn, la personnalité ou le vécu d'un individu avait une influence directe sur le style pictural ou le choix des sujets. La vie avant l'internement devait s'avérer très déterminante quant à l'univers pictural de certains artistes, comme dans le cas du patient Viktor Orth qui avait travaillé dans la marine et dont les dessins illustraient souvent des étendues d'eau.

Afin d'observer des œuvres originales marquées par le vécu de l'artiste, Prinzhorn avait demandé, dans une lettre adressée aux institutions psychiatriques, qu'aucun modèle ne soit donné aux artistes. La copie d'œuvres d'autrui n'intéressait en aucun cas Prinzhorn. Il avait lui-même fourni une image au sculpteur Brendel, mais il dut conclure que Brendel « n'a jamais montré d'intérêt pour des modèles, même quand on lui en a donné [un] en propre. Lorsque plus tard on lui montra des reproductions d'œuvres d'art de différentes époques, des œuvres égyptiennes lui plurent particulièrement » (Prinzhorn 1984, p.178). En observant le cas de Brendel, Prinzhorn remarqua que « de toute évidence sa main était guidée non pas par une tendance naturaliste, mais par une tendance qui visait à une solution déterminée, au mépris de la réalité.» (Prinzhorn 1984, p.186). La présence d'un modèle n'était donc pas nécessaire. Prinzhorn ajoutait qu'en ce qui concerne le processus de création d'une sculpture de Brendel, « l'œuvre [naissait] d'un libre jeu des représentations sans qu'il y ait ni plan, ni sens, ni contenu émotionnel définissable, en quelque sorte dans une impulsion de *Gestaltung* aveugle, à laquelle certes des œuvres antérieures avaient ouvert la voie » (Prinzhorn 1984, p.197). Quelle qu'en ait été la manière, les œuvres collectionnées par Prinzhorn devaient être originales et spontanées.

Prinzhorn ne s'intéressait pas uniquement à l'objet créé, mais aussi au créateur et au contexte de création lié à l'humeur dans laquelle naissait la productivité. Comme l'historien d'art, il étudiait de l'objet, l'artiste et le contexte de production. Comme le psychiatre, il analysait l'état psychologique de l'individu lors de la création. Il retraçait aussi les causes pathologiques de l'utilisation de certaines formes ou symboles, telles qu'une obsession pour les sujets érotiques ou une tendance vers les représentations d'hallucinations. En puisant dans ses connaissances de l'art et de la psychologie, Prinzhorn a su conjuguer ses deux passions pour analyser l'art pathologique.

Le statut de l'objet : entre art et document

Prinzhorn considérait qu'il était réducteur de privilégier une approche strictement psychiatrique et psychopathologique de l'art des aliénés. Il disait que les conclusions que l'on tirerait d'une telle analyse ne seraient pas complètes puisque le matériel étudié n'avait pas seulement la valeur de document médical, mais aussi une valeur artistique. Prinzhorn ne concevait pas uniquement les productions de ses patients comme un moyen de porter un diagnostic, comme le faisaient la plupart des psychiatres qui étudiaient les collections d'art pathologique à cette époque. À part peut-être la collection de Morgenthaler ou celle étudiée par Réjà, les collections constituées en instituts psychiatriques servaient uniquement des fins médicales. De plus, elles étaient temporaires, c'est-à-dire que lorsqu'un patient décédait, on se débarrassait des œuvres puisqu'elles n'avaient plus d'utilité thérapeutique. Bref, généralement à cette époque, les dessins, peintures ou sculptures présentes dans les collections d'institutions psychiatriques n'étaient absolument pas considérés comme de l'« art » à part entière. À vrai dire, même Prinzhorn utilisait avec réserve le mot « art » ou la notion d'« art », lorsqu'il décrivait des objets de sa collection. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il utilisa davantage le terme *Gestaltung* (expression) plastique. Pourtant, dans chacune des œuvres collectionnées, Prinzhorn considérait que l'émotion produite chez le spectateur rejoignait sans contredit « l'art » au plein sens du terme.

On peut donc facilement déceler l'historien d'art et même l'esthéticien dans les écrits du psychiatre. Par contre, Prinzhorn ne dit jamais dans son ouvrage de 1922 que la collection d'Heidelberg devait uniquement être analysée d'un point de vue artistique. L'individu qu'il

considère n'est pas seulement artiste, mais aussi un patient atteint d'une maladie mentale. Malgré le fait qu'il ait affirmé : « On cherchera en vain à se référer à une science. Toutes imposent des questions dogmatiques, trop réductrices à notre avis » (Prinzhorn 1984, p.57), Prinzhorn n'embrassait pas complètement un point de vue non scientifique et ne donnait pas de statut exact à sa collection. S'agissait-il d'une collection d'œuvres d'art ou d'un musée pathologique nouveau genre ? Il est possible qu'il n'ait pas voulu proclamer haut et fort qu'il s'agissait uniquement d'une collection d'art, probablement en raison du contexte politique en Allemagne en matière de culture, ainsi que de la nouveauté du propos sur l'art tenu par un psychiatre. Malgré tout, Prinzhorn souhaitait se distinguer des approches uniquement scientifiques et rationnelles et c'est pourquoi il posa des questions d'ordre esthétique en ayant recours à la psychologie de la *Gestaltung* (expression). Il est important de dire que si Prinzhorn n'a pas tenu à définir l'identité de sa collection, tout au long de ses recherches il a résisté aux polarisations de type « art et non-art » ou encore « maladie et santé » qui le rendaient perplexe.

Contrairement aux historiens d'art traditionnels, Prinzhorn ne construisait pas de récit héroïque autour de ses artistes, malgré le fait qu'il faisait parfois l'éloge des œuvres de sa collection. À part dix artistes schizophrènes examinés plus en détail dans son ouvrage, il abordait les artistes de manière anonyme, un peu comme un psychiatre tenu par le secret professionnel parlerait de ses patients. Tout au long de ses écrits, Prinzhorn désigna les artistes de sa collection par les mots « auteur » ou « malade ». Lorsqu'il accordait plus d'importance à une production, il l'identifiait par un nom de famille (modifié) et précédé d'une fonction, comme par exemple : le « sculpteur Brendel ». Afin de maintenir le secret professionnel, ainsi que pour protéger les familles du malade que ses propos sur l'hérédité auraient pu gêner, Prinzhorn utilisait aussi des pseudonymes: par exemple, August Klett fut renommé Klotz et Johann Knopf fut baptisé Knüpfer. Ainsi, aucun des dix artistes schizophrènes n'a conservé son véritable nom dans les écrits ou dans la présentation de la collection Prinzhorn.

La tentation monographique : « Dix vies de créateurs schizophrènes »

Étant donné l'importance de la schizophrénie dans l'ensemble qui constitue la collection de Heidelberg, il était logique que les artistes les plus étudiés par Prinzhorn aient été des

schizophrènes. En observant sa collection en vue de son ouvrage *Bildneri der Geisteskranken*, Prinzhorn avait choisi de réaliser la monographie de dix artistes schizophrènes dans son dernier chapitre. Chaque monographie donnait un aperçu du passé de l'artiste, du métier qu'il exerçait, de son environnement familial, de l'existence de consommation d'alcool ou de la présence d'une maladie physique avant la maladie mentale. La personnalité de chacun des artistes était également décrite en retraçant les transformations qu'elle avait subies avec la maladie. Après un portrait global de chacun des dix artistes schizophrènes, Prinzhorn passait en revue le style de la production artistique individuelle. C'est dans cette analyse que le psychiatre expliquait l'utilisation de certaines formes par les obsessions ou hallucinations de chaque créateur. En faisant la biographie de chaque artiste, Prinzhorn voulait démontrer que c'est le « vécu qui est à l'origine de la mise en forme de l'œuvre » (Prinzhorn 1984, p.198).

On s'en doute, les créateurs choisis par Prinzhorn étaient des hommes et la plupart avaient connu des expériences hallucinatoires. De plus, plusieurs d'entre eux se sentaient persécutés. En lisant les biographies de chacun de ces créateurs, on peut apprendre que plusieurs avaient une peur inexplicable de se faire empoisonner, ce qui montre une certaine forme de paranoïa. Une autre particularité de ces artistes était la distorsion du rapport à l'autre sexe ; la dimension sexuelle de l'existence était chez eux amplifiée, ou refoulée. Chez ces schizophrènes, on retrouvait aussi une forte mégalomanie : certains, par exemple se prenaient pour un roi ou pour Jésus. Le cas d'Adolf Wölfli, connu grâce au docteur Morgentheler, en est un bon exemple. Wölfli se représentait dans ses dessins en Saint-Adolf. De fait, on convient que la grande majorité des artistes schizophrènes disent appartenir à une monarchie terrestre ou céleste.

Dans son chapitre sur les « dix vies de créateurs schizophrènes », Prinzhorn tirait la conclusion que certains étaient déjà enclins à la maladie, que ce soit par l'hérédité ou encore par des comportements autistiques dès le plus jeune âge, mais la plupart des cas ne furent décelables que tardivement. Il est à noter aussi que, comme les témoignages des malades sont plus ou moins clairs et comme peu de familles ou d'amis connaissaient bien les patients, aucune de ces biographies de créateurs ne peut être considérée comme étant parfaitement véridique. Certaines familles, par exemple, auraient voulu cacher des facteurs héréditaires. De plus, pour certains qui n'avaient ni famille ni amis, il est possible qu'ils se soient inventé en partie un passé. Mais il n'y

avait aucun moyen de vraiment le vérifier. Prinzhorn lui-même eut conscience de ce problème et c'est pourquoi il ne décrivait que des caractères généraux dans ses biographies. Et malgré le fait qu'il ait accordé une importance au passé de chacun dans l'analyse des créations, il savait pertinemment que son intérêt était surtout fixé sur les objets eux-mêmes.

L'artiste avec lequel Prinzhorn amorça son chapitre sur « Dix vies de créateurs schizophrènes » était le sculpteur **Karl Brendel**, de son vrai nom Genzel. Ce fils d'entrepreneur en transport né en 1871 à Thuringe apprit à l'âge adulte divers métiers : maçon, stucateur et finalement mouleur dans des fonderies. Malgré le fait qu'il ait déjà sculpté le bois autrefois, il fallait se garder, selon Prinzhorn, « d'accorder trop d'importance à ses connaissances préalables » (Prinzhorn 1984, p.178). Quoiqu'elles fussent toujours présentes, il estimait qu'elles avaient été modifiées par la maladie. Prinzhorn ajoutait par contre que Brendel était de ceux dont la maladie avait le moins changé la personnalité, ce qui l'amena à se demander si certaines personnalités étaient assez fortes pour résister à l'aliénation. Prinzhorn observa que « l'invention personnelle n'intervient pratiquement pas dans ce genre d'activités professionnelles, à plus forte raison si on n'est pas du métier et qu'on l'aborde seulement à l'occasion plutôt à titre de manœuvre, comme ce fut le cas de Brendel » (Prinzhorn 1984, p177).

Comme chez plusieurs des autres créateurs schizophrènes, les oeuvres de Brendel étaient empreintes de sexualité, l'accent était souvent mis sur la représentation des organes génitaux et même parfois sur l'hermaphrodisme dans la représentation humaine. Par ailleurs, nous savons aussi que la création de personnages hybrides mi-homme, mi-animal, est très fréquente chez les artistes schizophrènes. Parmi les sculptures de Brendel, la série des *Têtes à pieds* est exemplaire ; les corps y sont simplement représentés par deux jambes surmontées d'une tête, qui expriment probablement le désir fantasmatique de retrouver la jambe gauche qu'il avait perdue des suites d'une furonculose. Ce genre de distorsion, fréquente dans les créations de schizophrènes, n'était pas sans évoquer pour Prinzhorn les sculptures de certaines tribus « primitives ». Notons à cet effet qu'il n'est pas rare de voir dans « l'art primitif » des créations où les attributs sexuels sont très visibles, souvent la représentation de divinités évoquant la fertilité. Prinzhorn décelait aussi un lien très étroit entre les hallucinations des schizophrènes et leurs créations. Hallucinations qui étaient souvent décrites dans les textes de ces patients, qui étaient souvent, aussi, des poètes.

De plus, les productions artistiques des internés s'apparentent souvent à celles des enfants, malgré le fait que la naïveté n'y soit pas du même ordre. La naïveté d'un dessin à l'âge adulte est souvent le signe d'une absence de formation artistique et pas nécessairement d'une quelconque ignorance portée sur le monde, de même qu'il en est pour la grammaire simpliste des écrits. Par contre, comme chez l'enfant, le symbolisme de la représentation est plus important que le réalisme. Prinzhorn a écrit :

Brendel comme l'enfant s'écarte du réel, néglige le détail caractéristique, négligence qui a son origine dans une image visuelle médiocre du point de vue de la précision et de la richesse (Prinzhorn 1984, p.180).

Il faut à nouveau user de prudence, car Prinzhorn n'affirma en aucun cas que les œuvres de Brendel étaient dénuées de richesse. En fait, l'originalité de ces créations l'étonna à tel point qu'il consacra une grande partie de son texte aux sculptures de Brendel.

Le second artiste abordé était **August Klotz**, de son vrai nom August Klett. Né en 1864 à Souabe, il était le fils d'un commerçant indépendant devenu représentant en vin. On dit de Klotz qu'il aurait eu une blennorragie : maladie contagieuse vénérienne caractérisée par l'inflammation des organes génitaux. Klotz n'est pas un cas unique puisque plusieurs individus étudiés par Prinzhorn avaient eu un mal physique avant la maladie mentale. Nous ne pouvons par contre pas en déduire que ces maux aient été en cause dans le développement de la maladie mentale.

Malgré le fait que la schizophrénie ait modifié la personnalité de Klotz, les gens qui travaillaient à la clinique de Heidelberg le décrivaient comme ayant un grand savoir-vivre et une politesse extrême. Comme pour la plupart des schizophrènes, le début de la maladie s'était caractérisé par un repliement sur lui-même, suivi d'une dépression. Dans sa phase mégalomane, Klotz déclarait être le Christ. Prinzhorn nota que Klotz commença plus tôt que les autres patients à s'adonner au dessin. Dès le début de la deuxième année de son internement, il traçait des figures sur un papier peint enduit de graisse qu'il appelait des « signes maçonniques ». Comme Brendel qui était sujet à des hallucinations, il rapportait voir partout des têtes de mort. De plus, comme la plupart des dix artistes schizophrènes, Klotz refoulait sa sexualité, ce qui ressortait dans ses œuvres. Son

aquarelle nommée *Casque à orifice de l'urètre* est un bon exemple d'un penchant pour les représentations érotiques chez les artistes schizophrènes. Cette aquarelle démontre le sens humoristique qu'avait Klotz, puisque l'image est plutôt comique.

Par ailleurs, Klotz s'était constitué une liste où étaient regroupées des correspondances entre des produits chimiques, des drogues et des couleurs. Il s'était aussi inventé un système où étaient regroupés des couleurs, des chiffres et des lettres ; il associait par exemple : « 20u = vert = grenouille = Russie » (Prinzhorn 1984, p.210). En plus de rédiger ces listes, Klotz composait des poèmes qui expliquaient parfois ses dessins réalisés au crayon ou à l'aquarelle. Voici un extrait d'un poème lié à un dessin qu'il avait réalisé à la mine de plomb, *Général de Nué* : « La dame admire le chien-serpent, à la beauté ressuscitée de l'ombre faisant : deux carpes sont là, la bouche en point d'interrogation : Est-ce qu'à l'asile on apparie aussi? » (Prinzhorn 1984, p.212). Il s'agit là d'une belle démonstration que les œuvres sont construites de la même façon qu'un poème, c'est-à-dire comme un jeu un peu comme à la manière d'un *Cadavre exquis*. Selon Prinzhorn, les dessins de Klotz étaient des jeux formels libres qui visaient principalement à décorer une surface à partir d'un axe médian tout en s'acharnant sur les détails. Prinzhorn ajouta que la manière de dessiner des schizophrènes était un peu comme la technique « qui consiste à donner aux formes du dessin nées du hasard une cohérence approximative quelconque, comme le faisait Justinus Kerner dans ses taches d'encre » (Prinzhorn 1984, p.212). Prinzhorn considérait aussi que l'œuvre de Koltz avait évolué au cours des années vers une épuration des formes; malheureusement cette évolution était doublée d'une désagrégation de la personnalité.

Passons maintenant au troisième artiste dont la biographie fut réalisée par Prinzhorn. Né en 1871 à Eifel, **Peter Moog** était issu d'un milieu pauvre dont la famille avait des antécédents de maladie mentale. Nous savons que, pendant son enfance, Moog était l'un des meilleurs élèves de son école; c'est d'ailleurs à cette époque que remonterait une certaine propension à la création artistique. Durant de nombreuses années, Moog ne s'adonna guère au dessin. Il se remit à dessiner en 1912 en reproduisant des cartes postales. Les premières œuvres de Moog datent principalement du moment où il a fait le vœu de ne plus boire ni de fumer. Voulant suivre une vie de moine, il se mit à représenter des scènes religieuses en peinture telle que la « Cène » ou le «

Jugement dernier ». Il avait la conviction qu'il était devenu un grand poète et un peintre d'envergure.

Moog a toujours aimé observer des tableaux dans les musées et dans les églises de Cologne, mais il était davantage un amateur d'art qu'un artiste. À l'âge adulte, il travailla comme serveur et maître d'hôtel et buvait beaucoup. C'est d'ailleurs des suites d'une vie de débauche qu'il fit, comme Klotz, une blennorragie et une infection ganglionnaire. Devenu gérant d'hôtel, après la faillite de son propre café-restaurant, il eut une « attaque nerveuse » en 1908 : il s'agissait du premier symptôme de sa maladie mentale. Lors de cette attaque, Moog déclara : « Je suis un artiste, hurra ; je suis un grand poète, un grand homme : j'ai un demi-million » tout en étant parcouru de convulsions (Prinzhorn 1984, p.223). Ensuite, les écrits et les déclarations de cet artiste furent apparentées à celles d'un maniaque, parlant très rapidement et sans cohérence. Ce fut également le début d'hallucinations, où Moog déclarait avoir la visite nocturne de génies, de grâces et d'esprits. Selon Prinzhorn, lorsque Moog peignait ou dessinait, la symbolique et la métaphore prédominaient sur les tendances à reproduire et à ordonner. Le goût de la parure était par contre très présent. Prinzhorn comparait cette tendance qu'avait Moog à l'art du tapis où l'ensemble de la surface est recouvert d'un réseau d'éléments formels. De plus, Prinzhorn considérait l'œuvre de Moog comme originale puisque, dans ses représentations religieuses, il réinterprétait les scènes comme celle du Bon Pasteur. Dans une de ses œuvres, il avait associé l'histoire du berger se consacrant à chaque brebis à celle du Pélican nourrissant sa progéniture de son propre sang. Ce type d'appropriation de récit religieux fascinait Prinzhorn, puisque, de manière générale, le dessin était le résultat d'une activité ludique.

Suit l'artiste **August Neter**, de son vrai nom Natterer. Né en 1868, Neter était le cadet de neuf enfants. Durant son enfance, on disait de lui qu'il était un garçon éveillé. À l'âge adulte, il était devenu un homme capable et ambitieux qui avait un goût marqué pour l'aventure et les voyages. Neter fit l'apprentissage du métier de mécanicien pour ensuite effectuer un an de service militaire. Mais il disait ne pas s'intéresser à ce genre de carrière et il ne monta pas en grade. Il fut ensuite monteur électricien en Suisse, en France et en Amérique et il fonda même une entreprise de mécanique en 1897. Malheureusement, il ne connut pas le succès en affaires. Durant ses nombreux voyages, il contracta une syphilis dont il fut soigné par embrocation. Finalement en

1907, Neter n'avait plus l'esprit au travail et tomba dans une dépression accompagnée d'idées hypochondriaques. C'est suite à une tentative de suicide qu'il fut interné. On découvrit rapidement de par ses nombreuses représentations délirantes qu'il se trouvait dans la phase aiguë du processus schizophrénique. D'ailleurs, une expérience hallucinatoire marqua l'imaginaire de Neter, une sorte d' « apparition » observée dans le ciel un lundi à midi en 1907 :

Tout d'abord, j'ai vu dans les nuages une tache blanche très proche et tous les nuages se sont immobilisés, puis la tache blanche s'est éloignée et est restée tout le temps dans le ciel comme une planche. Sur cette planche, ou cet écran, ou cette scène, les visions se sont alors succédé avec la rapidité de l'éclair et il y en a bien eu dix mille dans la demi-heure, si bien que ce n'est qu'au prix d'un très grand effort que j'ai pu saisir les plus importantes (Prinzhorn 1984, p.239).

Parmi ces visions, il y eut Dieu le Père, les Tables de la Loi, une sorcière qui aurait créé le monde avec des scènes de guerre et des visions surnaturelles. Interprétée par Neter comme des révélations du Jugement dernier, cette expérience fut pour lui très inquiétante, tout en le plongeant dans un état d'excitation. Elle laissa ensuite place à un système délirant paranoïaque qui influença grandement l'artiste.

Suite à son expérience hallucinatoire, Neter développa une mégalomanie complexe. Il était à la fois le Christ et même l'Antéchrist, et il disait ne pas pouvoir mourir depuis que son cœur et son âme lui avaient été arrachés. Il se déclarait aussi prince, roi et empereur en établissant une parenté naturelle avec Napoléon 1^{er}. Il alla même jusqu'à revendiquer plusieurs trônes en envoyant des lettres ouvertes à des gouvernements et des princes, ce qui avait pour but de le libérer d'un internement qu'il qualifiait d'« humiliant ».

Neter rédigea de nombreux textes dans une écriture claire et minutieuse ; on trouve parmi ceux-ci quelques poèmes burlesques comportant des tournures spirituelles. Lorsqu'il s'agissait de parler de ses dessins et de répondre à des questions simples, Neter devenait réservé. Par contre, il parlait de façon déchaînée lorsqu'il s'agissait d'aborder ses représentations délirantes. Ceci serait dû à une dépréciation du réel, Neter préférant parler de son monde intérieur plutôt que des banalités de la vie quotidienne. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, le système délirant de Neter était basé sur une logique implacable, presque froide.

Les dessins de Neter étaient composés de la même façon, c'est-à-dire que le tracé était précis et sobre. Il ne se dispersait pas. Lorsque Neter expliquait ses œuvres, on sentait qu'il avait l'intention de communiquer très exactement les faits illustrés. Dessinant depuis 1911, soit quatre ans après « l'apparition », Neter répétait que les dix mille visions qu'il avait eues étaient restées gravées en lui et qu'il tentait de les illustrer. Même si la majeure partie de son travail représente ses visions accompagnées de textes explicatifs, il existe une autre section à son œuvre. Il s'agit d'aquarelles apparemment réalistes et n'ayant rien à voir avec l'expérience hallucinatoire. L'un des sujets à l'aquarelle avec une harmonie de couleurs et une précision dans le rendu était une nature morte aux fleurs.

Dans l'ensemble des dessins de Neter présentant des visions, Prinzhorn identifie un moment charnière autour de 1907. De nombreuses trouvailles du moment se seraient alors ajoutées aux visions antérieures. D'un « point de vue réaliste, affirme Prinzhorn, ces dessins sont absurdes ; seule l'expérience schizophrénique les légitime, et non une “réalité” à laquelle autrui aurait également accès » (Prinzhorn 1984, p.251). Dans le cas des dessins nommés les *Métamorphoses de la jupe*, le motif était élaboré en plusieurs étapes. Les premiers dessins de cette jupe ressemblaient à des tuyaux d'orgue et les suivants aux Tables de la Loi empilées les unes sur les autres. Par la suite, des éléments vinrent s'ajouter, tels un veston puis une tête. Ce visage était apparu à Neter comme une tête de mort, qu'il qualifiait de vivant. Le personnage qui en résulta représentait la sorcière responsable de la création du monde, celle qu'il avait vue dans ses hallucinations et qu'il accompagna d'un aigle et d'un crocodile, représentant les messagers. Dans la majorité des dessins de Neter, la description écrite était beaucoup plus développée que le dessin lui-même, comme dans le cas du *Berger merveilleux*, dessin qui inspira certainement Max Ernst pour son *Œdipe*.

Passons au cinquième artiste schizophrène à être étudié par Prinzhorn. Johann Knopf alias **Johann Knüpfer**, né en 1866 dans le village Hesse, était le cadet de quatre frères. À l'école, il fut un élève moyen et apprit ensuite le métier de boulanger. Knüpfer eut lui aussi un problème de santé, une hernie inguinale. Durant sa vingtaine, il travailla dans une cimenterie ainsi que dans une usine de construction mécanique où il apprit la serrurerie. Il avait un style de vie stable,

même taciturne, mais la mort de sa mère en 1895 modifia sa vision du monde. Après cela, il changea souvent d'emploi et il but beaucoup. Influencé par des amis, il se maria contre son gré et développa une méfiance à l'égard de tous, méfiance qui devint un véritable délire de persécution. Travaillant peu, il restait souvent à l'extérieur de chez lui et il battait sa femme lorsqu'il retournait à la maison. Finalement en 1902, après avoir été condamné sept fois pour mendicité, il fut interné. Dans son délire de persécution, il associait sa vie à celle du Christ, disant devoir souffrir comme le Seigneur avait souffert et même davantage. Il rédigea même son autobiographie en 1903 avec une écriture maniériste aux finales solennelles. La schizophrénie de Knüpfer est définie comme insidieuse par Prinzhorn, ce qui signifie qu'aucune phase aigüe de la maladie ne peut être identifiée. C'est principalement à l'asile que Knüpfer développa une mégalomanie religieuse et qu'il se mit à prétendre qu'il comprenait parfaitement le chant des oiseaux.

Puisque la religion prend une très grande place dans son univers délirant, la majorité des dessins de Knüpfer portent sur ce thème. Comme Neter, il s'inspire de ses hallucinations pour composer ses croquis et attache une grande importance à leur signification. Souvent traversés par un axe central, les dessins de Knüpfer sont organisés selon une ordonnance symétrique stricte qui rappelle la majorité des images religieuses qui placent en leur centre la divinité. *Agneau de Dieu*, réalisé à la plume à l'encre noire et de couleur, en est un bon exemple. Ce dessin montre bien le phénomène d'« horror vacui », c'est-à-dire la peur de l'espace blanc. C'est pourquoi toute la surface de la feuille est recouverte de motifs, tels des cœurs. En fait, l'artiste a réussi à condenser plusieurs motifs symboliques dans la même composition, tel qu'un pantin, un soleil, un cadran d'horloge et le Christ. Du texte accompagne toujours les dessins de Knüpfer, comme dans les enluminures. Cette parenté est aussi manifeste dans la présence de paroles bibliques accompagnant la représentation graphique.

Plus tard, Knüpfer se réfugia dans les souvenirs de son enfance et de sa famille. Se remémorant la ferme familiale, il se mit à dessiner en grand format des maisons tracées à la mine et colorées à l'aide de crayons rouges, verts et bleus. Dans ces représentations de bâtiments, comme dans son dessin *Ferme*, l'artiste déploie les maisons sur un même plan plutôt qu'en trois dimensions. De plus, les dessins ayant pour thème la ferme fourmillent d'animaux, les oiseaux étant les plus

fréquents. Ceux-ci sont représentés comme des emblèmes héraldiques davantage que de façon naïve.

En parlant du dessin *Oiseaux* de Knüpfer, Prinzhorn observe que ces « rigides oiseaux de l'ombre » représentent des forces magiques qui ont un caractère d'« inquiétante étrangeté ». Prinzhorn s'interrogea sur ce caractère qu'il ne parvenait pas à déterminer parfaitement. Il se demandait si c'était la rigidité des oiseaux ou leur position sur la surface entre l'ordre et l'arbitraire qui provoquait ce sentiment. Il ajouta que Knüpfer n'avait pas conscience de l'aspect étrange de ses dessins, ce qui reflétait peut-être son état schizophrénique. Dans un autre dessin nommé *Dessin figuratif aux oiseaux*, Prinzhorn fut surpris de retrouver des harpies, oiseaux à têtes humaines, qui ne provenaient certes pas des connaissances en mythologie grecque de l'artiste.

L'artiste suivant était **Viktor Orth**. Né en 1853 et descendant d'une famille de vieille noblesse, Orth fut un enfant moyennement doué à l'école et très ambitieux. Dès sa jeunesse il était soupçonneux, renfermé et irritable. Il fut élève de l'école navale et participa à la guerre entre la Russie et la Turquie. On peut voir très clairement que son passage dans la marine a influencé ses œuvres. Comme la majorité des artistes étudiés par Prinzhorn, Orth eut des problèmes avec l'alcool. Dès 1878, il fut atteint d'un délire de persécution, il avait peur d'être empoisonné par ses proches. Deux ans après, il faisait une tentative de suicide en se tirant une balle dans le flanc, après s'être enfui de son navire. C'est suite à cet épisode qu'il fut interné jusqu'à sa mort en 1919.

Comme Neter, Orth aussi avait des hallucinations et il disait s'entretenir avec le pape et l'empereur. Il déclarait : « Je suis le roi de Saxe, commandant de toutes les armées d'Europe ; je suis un Piast ; toute la lignée est maudite... je ne suis pas franc-maçon, sum sum sum sum eli eli eli Enoch Amen » (Prinzhorn 1984, p.261). Vers 1900, Orth était arrivé au stade terminal de la maladie mentale. Ses propos étaient confus et son repliement total. Même manger s'avérait difficile. C'est à ce stade qu'il commença à peindre de manière effrénée, ayant pour seul désir qu'on l'autorise à peindre partout. Comme le faisait Séraphine de Senlis, lorsqu'elle n'avait plus

de couleur de peinture, il se mit à broyer des feuilles pour obtenir du vert. Il utilisait aussi un morceau de brique avec lequel il dessinait sur le mur du jardin.

Prinzhorn décela quatre catégories dans les œuvres de Orth : des marines, des personnages, des esprits et des dessins créés dans un état catatonique. Selon Prinzhorn, les dessins de marines étaient les plus accessibles puisqu'ils provenaient de souvenirs tangibles. La figure du trois-mâts revenait souvent, représentant probablement du navire-école sur lequel Orth avait navigué. Dans les dessins et peintures réalisés par Orth, la tendance unificatrice, par la composition, la couleur et le thème, fut plus grande que la tendance figurative. Prinzhorn reconnut, malgré l'absence de technique, que les œuvres de Orth avaient un charme évident. Il a écrit à leur sujet: « En dépit de leur maladresse négligente, elles ont la spontanéité, la cohésion, l'unité d'une seule venue, que nous prisons dans l'œuvre d'art » (Prinzhorn 1984, p. 262).

Il était d'ailleurs étonnant que Orth puisse parvenir à une unité de sens en dessinant alors que, lorsqu'il parlait, il était presque toujours incohérent. Ce qui a surpris le plus Prinzhorn dans le cas de Orth, était le fait qu'un individu atteint de schizophrénie, coupé du monde extérieur, puisse créer des œuvres aussi fortes et dont la tension entre la forme et l'expressivité n'était habituellement obtenue que par de grands artistes.

Vient ensuite le septième artiste : **Hermann Beil**. Né en 1867, il fut ouvrier agricole en Basse-Saxe. Il était issu d'une famille à l'hérédité chargée : le père fut interné ainsi que le frère atteint d'une folie maniaco-dépressive. Beil, fut interné en 1904 à cause de fureurs et, selon les médecins, il avait tous les symptômes de l'hypomanie, étant décrit comme un homme d'humeur enjouée et loquace, qui pouvait aussi devenir irritable et bagarreur. Malgré le fait que Beil n'avait pas tous les symptômes d'un schizophrène, il prétendait comme la plupart des schizophrènes provenir d'une famille royale et parfois même être le Bon Dieu. Il prétendait être le fils du Prince Waldemar et avoir fait des études en médecine. Il fut définitivement interné en 1920, après avoir eu plusieurs épisodes d'excitation et avoir volé des moutons pendant qu'il travaillait comme ouvrier agricole. Il est difficile de déterminer si Beil était véritablement schizophrène puisque Prinzhorn ne remarqua aucune distorsion dans le langage et le comportement. Beil pourrait plutôt être diagnostiqué comme un cas de « manie franche », ce qui ferait de lui le seul des artistes du

dernier chapitre de l'ouvrage de Prinzhorn à ne pas être tout à fait un schizophrène. De plus, l'intelligence de Beil lui permit d'inventer des procédés ingénieux pour réaliser les tâches ménagères plus rapidement. Il a également fait l'apprentissage partiel du métier de peintre et exécutait des travaux de peinture sans aucune aide.

Beil a toujours manifesté un grand intérêt pour le dessin. Ce qui, selon Prinzhorn, exprimait sans doute un besoin de faire une activité. Beil utilisait du papier hygiénique pour réaliser ses dessins, qu'il couvrait principalement de figures humaines. Ces personnages étaient représentés de façon simplifiée. Les mamelons, le nombril et les parties génitales étaient soulignés. Au niveau du visage, les yeux étaient grands, même exorbités et la langue sortait pendante telle une grimace. Beil dessinait toujours avec fébrilité, ce qui donnait souvent des images confuses dont les formes étaient à peine esquissées dans un « trait tremblé ». Ce tremblement n'était pas produit involontairement par le corps, mais plutôt par des impulsions psychiques déterminées. En fait, le trait était davantage ondulé que saccadé et pouvait, selon Prinzhorn, être associé à des états hypomaniaques. L'aspect ornemental et unificateur qui en résultait était typique des œuvres de Beil, puisque ce dernier recouvrait les surfaces vides de points et de tortillons. On pourrait dire que Beil dessinait à la manière d'une dentellière.

Contrairement à Brendel, Beil aimait recopier des modèles dans ses dessins. Il utilisait des illustrations de revue, qu'il s'appropriait et intégrait à son oeuvre. Un des meilleurs exemples publiés dans l'ouvrage de Prinzhorn est le *Portrait d'un couple* dessiné à la mine de plomb. On peut voir la photographie sur laquelle Beil s'est basé et sur laquelle il avait commencé à dessiner. Il est très intéressant de constater la manière dont Beil a intégré et interprété le modèle, un peu à la manière d'une enluminure. Placé à droite dans l'image, le couple de la revue est en quelque sorte devenu Joseph et Marie ou Dieu le Père et Marie à côté desquels fut placé un Christ en croix entouré d'écritures. Malgré les textes qui les accompagnaient ou les mots intégrés dans ses dessins, Beil ne nourrissait pas ses œuvres de commentaires. Contrairement à Orth, Neter et Brendel, il ne ressentait pas le besoin de les décrire, et c'est pourquoi ses œuvres n'offrent pas toujours de prise à une interprétation symbolique. Cela peut s'expliquer par le fait que, contrairement à ces trois artistes, Beil n'avait pas connu d'expérience hallucinatoire.

L'artiste suivant n'a pas eu le même genre de parcours que les autres membres de la collection Prinzhorn. Né en 1883, **Heinrich Wetz**, de son vrai nom Hyacinth von Wieser était baron, docteur en droit et auteur d'un ouvrage de sociologie. Wetz ne fut pas le seul de sa famille à avoir des problèmes mentaux, plusieurs des membres, notamment son père et son frère souffraient de neurasthénie. Enfant, malgré le fait qu'il fût bien portant et doué, Wetz passait pour un « toqué ». À l'adolescence, il était d'une extrême sensibilité et écrivit de nombreux poèmes. Plus tard, il s'épuisa avec une vie trop active et ce surmenage engendra une dépression et des troubles cardiaques. C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'il entreprit de consulter un psychiatre. Devenu hypocondriaque et posant des jugements saugrenus, il commença à être en proie à des hallucinations et craignait d'être empoisonné. Atteint de schizophrénie, son intelligence se modifia et il adopta une vision du monde où tous les événements possédaient des connexions magiques. Il commença par exemple à avoir des sensations physiques, comme des picotements dans son corps ; Wetz les décrivit comme étant la cause du « magnétisme », plus précisément « une polarisation défectueuse dans son organisme » (Prinzhorn 1984, p.277).

Pour empêcher ce dérèglement, Wetz commença à exécuter des culbutes qu'il répétait à intervalles fixes. Il disait que pour que ces culbutes fonctionnent, elles devaient être exécutées en direction d'un lieu. Par exemple, il orientait certains de ces mouvements vers Schweinfurt, disant que sa bien-aimée y séjournait. Autre fait relaté par Prinzhorn : Wetz ajoutait que s'il ouvrait ses yeux durant la journée, ses frères et sœur seraient privés de leur force. Il construisit même un schéma de concepts qui semblait rigoureux. En voici quelques-uns : « volontologie », « juridicologie », « beaulogie » et même « humorologie ». Wetz disait également faire de la télépathie et pouvoir guérir des gens à distance. C'est d'ailleurs à partir de ce moment qu'il jugea inutile de devoir parler.

Avant de tomber malade, Wetz avait déjà dessiné et peint de façon non professionnelle. Ses croquis datant des premières années de son internement n'ont pas révélé pas un talent extraordinaire. Après avoir essayé l'aquarelle, Wetz tenta de représenter son univers délirant. C'est à cette époque qu'il dessina à la mine de plomb *Sphère d'idées d'un homme, projetée sur le monde extérieur*. Ce dessin offrait un gros plan du visage d'un homme qui semble porter une sorte de couronne surmontée d'un bâtiment et de personnages. La précision du détail, notamment

la représentation de la main fermée en poing, démontre que le dessinateur est expérimenté. Le dessin *Portrait géométrique* est probablement celui qui démontre le mieux la pensée de Weltz, à savoir sa thèse sur la « transmission de pensée » et la polarisation du corps humain. En fait, le visage montré de profil est le départ d'un réseau de lignes rayonnant vers l'extérieur. Dans un autre dessin nommé *Volontologie du soleil*, Weltz se proposait de symboliser des idées de manière graphique et abstraite, créant ainsi des symboles magiques. Il croyait pouvoir « matérialiser des idées » grâce à ces symboles ressemblant davantage à des gribouillis.

L'avant-dernier créateur était Joseph Schneller mieux connu sous le nom de **Joseph Sell**. Né en 1878, Sell fut dessinateur en bâtiment après avoir appris le métier de charpentier. Malgré ses notions en dessin, Prinzhorn déclarait que, comme dans le cas de Brendel, la touche artistique n'était apparue que dans le développement de la maladie. Dès son jeune âge, on aurait décelé chez Sell une tendance autistique à l'isolement. Durant sa jeunesse, Sell était un enfant très sensible, il était même pris de convulsions à la vue du père Noël. Souffrant de nombreux troubles nerveux, il développa lui aussi un délire de persécution. Selon Prinzhorn, des sensations physiques seraient à l'origine de ses représentations délirantes ; pourtant, lors d'examen de santé, aucune anomalie n'était décelée. En 1907, après qu'il eut agi de façon insolite, on l'interna. À l'asile, il commença à entendre des voix et à avoir des hallucinations visuelles comme celle d'un cœur traversé d'un poignard. Deux lettres datées de 1908 sont parvenues à Prinzhorn, l'une adressée à ses frères et sœur et l'autre à ce que Sell nommait un « condamnable établissement public de destruction ». Ces deux lettres disaient qu'il subissait les tortures physiques les plus abjectes et qu'il souhaitait être libéré de l'asile en signant « Niveau, directeur mondial de la nature ». Sell écrivit aussi des lettres à des administrations et des princes, un peu comme Neter lorsqu'il revendiquait des trônes. De plus, comme Weltz, Sell considérait qu'il était capable de communiquer des sensations par télépathie. Il disait sentir la souffrance d'autrui et même la mort. Sell pensait qu'il devait souffrir pour que d'autres puissent jouir. Il souhaitait même que l'on réintroduise le sacrifice humain, disant que l'humanité en tirerait profit. Ce sadisme se reflétait dans ses œuvres et ses écrits. Par exemple, dans son dessin au crayon de couleur intitulé *Autel de la Nature*, Sell place une femme nue à genou devant l'autel en guise de sacrifice. Derrière cette figure, une femme juge ou une prêtresse à la coiffe rouge écarlate s'apprête à prononcer le

jugement ou à exécuter la sentence. Ce dessin est aussi lié à une phase hallucinatoire aigüe chez Sell ayant eu lieu autour de 1920.

En plus de dessiner, Sell a rédigé dans un épais cahier in-quarto qu'il nomma sa *Grande œuvre sadique*. Organisé minutieusement, cet ouvrage était subdivisé en vingt sections de dix à cinquante feuilles chacune. Des dessins étaient intégrés à une imposante quantité de textes. Il travailla à cette œuvre durant plusieurs années mais principalement entre 1910 et 1914. Selon Sell, cet ouvrage est « une sorte de succédané de l'activité sexuelle » (Prinzhorn 1984, p.288). Prinzhorn était certain que les expériences psychotiques de Sell avaient été chez lui une « impulsion enrichissante » de *Gestaltung* plastique. De plus, contrairement à la plupart des artistes de la collection, Sell ne commençait pas un dessin comme un jeu ludique, il savait déjà ce qu'il souhaitait représenter. L'art de Sell se situait pour Prinzhorn « entre la stérilité du dessinateur expérimenté et la pulsion de jeu du schizophrène » (Prinzhorn 1984, p.293).

Pour ce qui est de la constitution dépressive de Sell, Prinzhorn signala qu'il s'agissait probablement de la peur de l'autre sexe dans une optique freudienne. Prinzhorn invoqua aussi un autre postulat freudien selon lequel la psychose et la paranoïa auraient un lien avec l'érotisme anal. En 1912, Sell analysa lui-même l'évolution de sa personnalité, ce qui, selon Prinzhorn, était extrêmement rare dans les cas de démence paranoïde aussi avancée. Sell posait même la question suivante : « Faut-il considérer un État comme anormal, ou le soussigné ? » (Prinzhorn 1984, p.284). Il allait jusqu'à questionner les médecins traitants pour savoir si le seul fait d'avoir des visions signifiait la maladie mentale. Il déclara que ce diagnostic était probablement dû au fait que les scientifiques n'avaient plus foi en un être supérieur. « Les malades mentaux, a-t-il affiché un jour dans la salle commune, sont les médiums et les victimes d'une satisfaction électromotrice de membres âgés de la Cour » (Prinzhorn 1984, p.287).

Finalement, le dernier à être présenté par Prinzhorn était le créateur Franz Bühler dont le pseudonyme était **Franz Pohl**. Né en 1864, Pohl fut ferronnier d'art. Comme Sell, il eut un métier qui comportait un certain côté artistique, mais il fut le seul à avoir bénéficié d'une formation dans ce domaine, du moins d'un point de vue artisanal. On disait de lui qu'il était un homme doué, calme et volontaire, qui avait acquis une certaine culture à en juger par son écriture.

Il faisait en quelque sorte exception comme Heinrich Wetz. Il fit ses études à l'école des arts décoratifs de Munich et de Karlsruhe. À partir de 1893, il enseigna durant trois ans dans une école professionnelle et visita au cours de ces années l'exposition universelle de Chicago où il entra en contact avec des milieux spirites. Malheureusement, l'étrangeté de son comportement lui fit perdre son poste de professeur. Selon les dires d'un proche, Pohl entendait des voix depuis l'âge de seize ans.

En 1894, après avoir fréquenté de nombreuses maisons closes, il fut atteint de la syphilis ainsi que d'une blennorrhagie. Autour de 1897, il développa un délire de persécution et fut interné après avoir nagé dans un canal en plein hiver. Finalement, il fut transféré d'un asile suisse à un asile allemand en 1898. Comme plusieurs des cas étudiés par Prinzhorn, Pohl craignait d'être empoisonné. Dans les premiers temps de son internat, il continua de faire des croquis de ferronnerie et écrivait des lettres. Malheureusement, au bout de quelque temps, son écriture devint incohérente. De délire de persécution, son état passa à la démence. Durant les vingt-deux années que Pohl a passées à l'asile, son état se détériora en un autisme prononcé. Son besoin de s'exprimer par le dessin n'était pas accompagné de commentaires. En fait, il sortait de son mutisme lorsqu'un observateur admirait les couleurs et les lignes de ses dessins, répliquant : « Oui, c'est bon... Il faudrait plus de rouge » (Prinzhorn 1984, p. 298).

Ses œuvres étaient dessinées sur du papier journal au crayon gras, au pastel ou au crayon à la mine de plomb. Selon Prinzhorn, il ne serait pas impensable que son talent de dessinateur ait pu persister dans la maladie, surtout si nous considérons qu'il était atteint depuis l'âge de seize ans. Selon Prinzhorn, la compétence technique se trouverait dans une sphère différente de la personnalité, ce qui expliquerait que celle-ci persiste malgré la désagrégation du sujet. Même dans le stade terminal de la schizophrénie, certains artisans continuaient d'exécuter des travaux artisanaux à la perfection. Prinzhorn ajoutait que la psychose, comme l'avançaient plusieurs psychiatres, n'a pas toujours des effets destructeurs, elle représente aussi parfois une libération.

Lorsque Pohl dessinait, il faisait souvent appel à des souvenirs. Il aimait aussi représenter ses hallucinations comme dans le cas des dessins *Animaux fabuleux* et *Dessin fantastique*. Dans ses derniers dessins, autour de 1918, il entreprit une série d'autoportraits qui, selon Prinzhorn,

représentaient l'art de Pohl à son apogée. Montrant un gros plan sur le visage, Pohl se représentait avec un regard saillant et tendu. Comme le remarquait Prinzhorn, ces autoportraits s'apparentaient étrangement à ceux réalisés par Van Gogh vers la fin de sa vie. Le regard des autoportraits de ces deux artistes nous fait ressentir le malaise qu'ils avaient face au monde extérieur, un regard désespéré et anéanti. Pohl était probablement l'artiste de la collection Prinzhorn qui ressemblait le plus, au niveau stylistique, aux artistes modernes.

Réception originale de la collection Prinzhorn

Pour sa collection, Prinzhorn ne ciblait pas seulement le public érudit et averti des scientifiques, pas même celui des connaisseurs d'art. Il voulait que les visiteurs de sa collection soient des amateurs éclairés, sans jugements préconçus. Grâce à un regard extérieur posé sur les œuvres de sa collection, Prinzhorn souhaitait atteindre une plus grande objectivité envers ses patients plutôt qu'avec le seul regard du psychiatre et ses dossiers cliniques.

Bref, il est facile de montrer qu'on ne saurait croire à l'objectivité des dossiers médicaux. Les œuvres, au contraire, sont des concrétisations d'expression objectives. Et une interprétation faite par un observateur qui dévoile ses présupposés théoriques atteindra sans doute aisément un degré d'objectivité supérieur à celui d'un dossier (Prinzhorn 1984, p.324).

Prinzhorn ne dénigrait pas l'analyse du psychiatre à l'aide du dossier médical, mais il accordait une valeur plus objective à une création artistique. Par cela, il attribuait une importance particulière au spectateur, donc à celui qui ne possédait pas nécessairement les connaissances pour une telle analyse. En fait, en confrontant sa collection à un public qui n'avait pas d'idées préconçues sur l'art ou sur la psychologie d'un individu, Prinzhorn s'attendait à des réactions moins contenues. L'expression du sentiment d'« inquiétante étrangeté » par les spectateurs en fut un bon exemple. Voici les réactions qu'a constatées Prinzhorn face à la collection :

En effet, les personnes conservatrices sur le plan culturel ou tourné vers l'histoire, ou bien n'étaient absolument pas sensibles à l'originalité de ces œuvres, ou bien essayaient d'interpréter immédiatement une impression rapide en termes de tendances culturelles et politiques. En revanche, tous les visiteurs profondément préoccupés par les problèmes de la création artistique, ou simplement par la

psychologie de ce qui est hors de la norme, se sont intéressés avec une extraordinaire intensité tout particulièrement aux œuvres les plus étranges (Prinzhorn 1984, p.364).

Ne cadrant pas avec la plupart des collections d'art de l'époque, la collection de Heidelberg, ne plaisait pas à tous et peu la considéraient comme une collection d'art. En y voyant une genèse de la création artistique, Prinzhorn ne pouvait que s'attendre à des réactions controversées. Son ouvrage *Bildneri der Geisteskranken* et sa collection furent l'objet de nombreuses critiques, tout en recrutant des amateurs de l'art pathologique. Les artistes de l'époque étaient fascinés par la qualité artistique de la collection. Voici ce que le poète et éditeur Wieland Herzfelde écrivait à ce sujet dans la revue expressionniste *Die Aktion* que :

Les malades mentaux possèdent des dons artistiques. Leurs œuvres montrent qu'ils ont un sentiment [...] de ce qui est beau et approprié. Mais, étant donné que leur sensibilité diffère de la nôtre, les formes, les couleurs et la structure de leur travail nous apparaissent comme étranges, bizarres et grotesque : folles (Rhodes 2001, p. 57).

De plus, la collection a souvent été comparée à « l'art populaire », c'est-à-dire à celui réalisé par des autodidactes ayant peu de connaissances sur l'art et la culture. Prinzhorn écrivait : « À notre avis, la pulsion de *Gestaltung* qui est à l'origine de l'art rural et le fait parfois de s'élever au niveau de discrets chef-d'œuvres revit précisément chez nos malades » (Prinzhorn 1984, p.349). Ainsi, Prinzhorn considérait que sa collection avait un lien avec l'art populaire comme avec l'art « primitif ». De plus, il s'intéressait à ces pratiques, non pas pour mettre en valeur, a contrario, l'art classique, comme le feront bientôt les nationaux socialistes, mais bien pour les valoriser en tant que telles. Prinzhorn et plusieurs spectateurs de sa collection considéraient que celle-ci s'apparentait à l'art de leurs contemporains. Prinzhorn déclarait, en parlant de l'œuvre réalisée par Brendel :

Par là, nous ne disons pas plus que ceci : cette œuvre, exécutée loin de la rumeur quotidienne, derrière les murs d'un asile, par un maçon qui est un malade mental sans formation ni culture, rappelle à beaucoup de spectateurs une certaine attitude

spirituelle propre à l'art contemporain, dont le malade ne peut avoir la moindre idée (Prinzhorn 1984, p.181).

La plupart des spectateurs faisaient des liens entre l'« art primitif », l'art des enfants, l'art populaire, l'art moderne et l'art pathologique présenté dans la collection d'Heidelberg. Par contre, différentes perceptions s'affrontaient. Le regard posé sur la collection de Heidelberg dans les années 20 et 30 fut celui de deux camps distincts : le premier, celui des défenseurs du rationalisme occidental et le deuxième, celui de ceux qui remettaient en question l'absolu rationalisme. Parmi ceux du deuxième camp, nous retrouvions les artistes modernes qui espéraient une sorte de retour à l'être humain primitif et à un avant du processus civilisationnel. Pour ces artistes, la collection Prinzhorn signifiait, de par sa parenté évidente avec l'art des « primitifs » et des enfants, qu'un être humain pouvait réussir, grâce à l'art et à la folie, à se défaire du processus civilisateur. Le premier camp, quant à lui, principalement celui des nationaux-socialistes, considérait que tout ce qui s'éloignait de son concept de civilisation devait être détruit. Quant à lui, Prinzhorn considérait que sa collection était digne « des œuvres des plus grandes civilisations » (Prinzhorn 1984, p.184) :

Le spectateur a beau être conscient de ces bizarreries, qui sont rebelles à toute interprétation rationnelle ; pour peu qu'il soit sensible aux formes, il ne peut se soustraire à l'impression que s'exprime, dans ce trait, une volonté de *Gestaltung* devant laquelle il faut s'incliner, comme on s'incline devant celle qui émane d'une œuvre d'art de grande qualité avec l'autorité d'une loi de la forme (Prinzhorn 1984, p.186).

Chapitre III

Réflexion théorique et justification de la collection de Prinzhorn, par l'ouvrage *Bildneri der Geisteskranken*

Ce chapitre sera consacré à l'étude des écrits de Prinzhorn et notamment de son ouvrage *Bildneri der Geisteskranken* (*Expression de la folie. Dessins, peintures et sculptures d'asiles*). Nous pourrons ainsi analyser la justification qu'il donne quant aux choix des objets présentés dans la collection de la clinique en tant que psychiatre, par exemple lorsqu'il tente de démontrer que le besoin de créer est lié à des pulsions inconscientes. Puis nous examinerons l'analyse des œuvres que fait Prinzhorn en tant qu'historien de l'art, par exemple lorsqu'il évoque les similarités entre les œuvres de sa collection et celles des artistes de son époque ou encore avec celles des autres arts marginaux : l'« art des sauvages », l'« art des enfants » et l'« art des amateurs ».

Nous tâcherons ensuite de voir en quoi, de notre propre point de vue, la collection Prinzhorn se distingue, tout en établissant des liens avec d'autres types de collections. En bref, nous verrons que la collection d'Heidelberg est bien différente de celles des musées pathologiques traditionnels constitués dans les institutions psychiatriques, tout en ressemblant étrangement à des collections d'art religieux du Moyen-âge ainsi qu'à des collections ethnographiques.

Les objets présentés dans la collection Prinzhorn n'ont pas uniquement une fonction documentaire. Ils sont jugés sur des critères cliniques, mais ils sont intégrés à l'ensemble selon des critères esthétiques. Cherchant l'équilibre entre son point de vue de psychiatre et celle d'historien de l'art, Prinzhorn a défini deux critères qui justifiaient le choix des œuvres de sa collection. Le premier est celui de la *Gestaltung*, qui peut se définir comme la genèse de la création artistique. Cette notion est centrale dans l'ouvrage *Bildneri der Geisteskranken* et nécessite, pour l'œuvre, une part d'originalité et de spontanéité. Un autre critère est celui de la communicabilité, puisque Prinzhorn considère qu'une œuvre doit parler d'elle-même pour être qualifiée d'art. Prinzhorn montre une préférence pour le sentiment d'« inquiétante étrangeté » qui, dans une œuvre, permettrait à la dimension esthétique de prendre une dimension

psychanalytique. Prinzhorn a déterminé que ce sentiment caractérisait souvent l'expérience des œuvres de sa collection, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle des autres visiteurs. Malgré le fait que Prinzhorn ne définisse pas clairement ce sentiment, nous tâcherons de le caractériser à l'aide des écrits de Freud, afin de déterminer en quoi l'inquiétante étrangeté est en effet ce qui se dégage de la collection. Étant moins clairement associée à l'esthétique, cette collection se distingue clairement des collections dites de beaux-arts. En maintenant cette incertitude sur le statut des objets qu'elle rassemble, qui oscillent entre le document et l'œuvre d'art, la collection de Heidelberg demandait d'être justifiée par Prinzhorn.

Présentation générale du livre *Bildneri der Geisteskranken*

C'est en 1922 que fut publié, par un éditeur scientifique spécialisé dans les livres sur la psychiatrie, l'ouvrage de Hans Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken (Expression de la folie. Dessins, peintures et sculpture d'asiles)*. Dès les premières pages, nous observons que les images, notamment celle de l'œuvre de Pohl nommée *Ange exterminateur*, annoncent davantage un livre sur l'art qu'un travail de psychiatrie. Ne fut-ce qu'à cause de leur impression en couleur, ce qui était habituellement de mise pour les œuvres d'art, on les considéra comme telles. Pourtant, au lieu du nom de l'œuvre et de celui de l'artiste, seule la mention « Cas 244 », était placée sous l'image créant une ambivalence sur son statut qui semblait hésiter entre le simple document et l'œuvre d'art. Il en résulta que les commentaires exprimés par les critiques, dans les milieux tant artistiques que scientifiques, furent mitigés lors de la sortie du livre. Certains l'adoptèrent comme une bible tandis que d'autres s'y opposèrent franchement. Les artistes modernes l'accueillirent à bras ouvert comme une révélation du principe créateur, alors que les dirigeants nazis n'y virent rien de plus que des dessins grotesques illustrant la « dégénérescence » de l'esprit. Mais on ne peut douter de la popularité du livre puisqu'il fut réédité l'année suivant sa première publication. En fait, cette première publication était prévue et attendue dès 1921, et déjà bon nombre de personnalités avaient entendu parler du projet de Prinzhorn. Nous savons par exemple que Sophie Taeuber questionnait Hans Arp à ce sujet dans une lettre qu'elle lui adressait en 1921.

Le livre *Bildneri der Geisteskranken* a été rédigé en trois parties : une première où le regard du psychiatre se fait davantage sentir où il est question des pulsions ; une seconde où l'on explore

plus en détail l'art pathologique en lui appliquant le concept majeur de *Gestaltung* et finalement une troisième partie réservée à dix artistes schizophrènes tirés de l'ensemble du corpus. Cette tendance monographique manifestait autant le point de vue du psychiatre faisant son diagnostic que celui de l'historien d'art voulant comprendre une démarche artistique et effectuer des comparaisons. Comme le suggère le titre, ce livre évoque la collection et les objets qui la composent: des dessins, des peintures et des sculptures provenant d'asiles. Les dessins représentent la plus grande partie de la collection, viennent ensuite les peintures et finalement les sculptures.

La création artistique expliquée par les pulsions de jouer, de parer et d'ordonner

Dans son étude des créations artistiques chez les individus atteints de troubles mentaux, Prinzhorn avançait qu'il n'y a pas que la maladie qui puisse en tant que telle déclencher un besoin de créer ; selon lui d'autres pulsions sont analogues à la *Gestaltung* plastique, notamment la pulsion de jouer et la pulsion d'ordonner. La pulsion de se parer en est une autre, elle peut même s'étendre à l'environnement de l'individu ou aux personnes qui l'entourent. Le besoin de parure est :

[...] la tendance tout à fait générale dont on peut définir les composantes essentielles comme un enrichissement de l'aspect du monde extérieur par l'addition d'éléments visuels. Cette tendance, comme le besoin d'activité, est une réalité psychique primaire irréductible : l'homme, au lieu de s'insérer tout à fait passivement dans le milieu, éprouve le besoin d'y imprimer la marque de son existence au-delà du champ de l'activité utile (Prinzhorn 1984, p.78).

Ce besoin ou pulsion, termes que Prinzhorn ne jugea pas essentiel de différencier, se manifesterait selon lui de trois manières : le premier concerne les personnes, le second les objets d'utilités et le troisième sert d'accessoire à l'animisme et à la magie. Nous comprenons aujourd'hui que l'être humain est incapable de ne pas modifier l'univers qui l'entoure. Lorsqu'il se pare, il s'approprie en quelque sorte son corps, celui des autres et le monde extérieur. Plus il transforme une réalité tangible, plus il sent son emprise sur elle et sa puissance. Par ses gestes et ses créations, il a l'impression d'être davantage qu'une poussière dans l'univers.

Lorsque Prinzhorn décrit l'ornement, il le définit comme étant composé d'éléments formels placés de façon linéaire sur une surface délimitée. Il démontre que sur cette surface, le centre ainsi que la bordure, comme dans le cas d'une feuille de papier, servent à la composition et qu'il s'agit là de la forme la plus universelle d'organisation. La décoration d'une surface peut afficher des proportions harmonieuses sans que l'on puisse vérifier le fait par des moyens mathématiques. Dans ces cas, il s'agirait d'un déroulement structuré du mouvement expressif comme on peut l'entendre dans certaines formes de musiques comme le jazz par exemple. Prinzhorn ne sépare pas la pulsion de l'ornement d'un principe d'organisation :

Nous appelons ornement une forme décorative régie par des principes d'ordre indépendamment de son emploi dans tel ou tel objet. Corrélativement, nous qualifions d'ornementale une forme qui tient sa loi non pas de la cohérence objective d'un modèle, mais d'un ordre abstrait (Prinzhorn 1984, p.79).

Une autre pulsion identifiée par Prinzhorn est donc la tendance à ordonner. Elle serait visible chez tous les peuples, toutes époques confondues. Elle serait basée sur des principes de disposition sérielle, d'alternance, de rythme, de symétrie et de proportionnalité, toutes étant régies par des rapports mathématiques unissant l'homme à la nature. Par exemple, durant l'Antiquité les Grecs se montraient sensibles aux proportions, comme on peut le voir dans les colonnades de leurs temples. Tout phénomène naturel possède son rythme, que ce soit l'alternance du jour et de la nuit ou encore les battements du cœur humain. Prinzhorn signale, grâce à l'observation des dessins de sa collection, que cette tendance à ordonner se manifeste davantage lorsque la tendance à reproduire s'atténuait.

Le but de cette analyse des pulsions était pour Prinzhorn le moyen de déterminer les bases de la création. Par ces mouvements de nature inconsciente, l'être humain signale sa détermination à régir son environnement, à transformer ainsi la nature en culture. Il est évident que cette manière de comprendre la création artistique est davantage celle du psychiatre que celle de l'historien de l'art. Allons maintenant voir l'une des pulsions les plus importantes pour l'historien d'art : celle de l'imitation.

La pulsion d'imitation et le statut supérieur du réalisme dans l'art de l'Occident

Si Prinzhorn tenait d'abord à aborder dans son livre les formes de représentations abstraites, c'est qu'il y posait les bases de la *Gestaltung*, c'est-à-dire de la création artistique. La tendance à reproduire ne survient que plus loin dans le texte sous le nom de pulsion d'imitation. Il écrit à ce sujet :

Incontestablement, pour des époques entières et des peuples entiers, le plaisir d'une imitation réussie a été plus important que, par exemple, le besoin de concrétiser visuellement des symboles (Prinzhorn 1984, p.81).

L'auteur note que la tradition des beaux-arts est incontestablement liée à cette pulsion d'imitation qui, elle résulterait d'un « culte matérialiste de la réalité ». Ce ne serait qu'à partir du 20^e siècle que l'on tenterait de s'en détacher dans les arts plastiques. Bien avant cela, la doctrine de l'imitation, avait défini l'art, et elle remontait à Aristote. C'est lui qui aurait introduit l'idée que « la peinture imite la réalité », et que cette dernière « imite aussi l'art ». Cette définition continue à s'imposer, bien que son emprise ait été moindre, à partir du 19^e siècle, au moment où l'art moderne prit son essor en Europe, notamment avec le romantisme. Prinzhorn, lui ne privilégiait pas la pulsion d'imitation, il valorisait plutôt les autres types d'expression artistique. Une œuvre n'avait plus selon lui l'obligation de représenter la réalité. Les productions artistiques des schizophrènes n'exprimaient peut-être pas la pulsion d'imitation à son apogée, mais Prinzhorn comprenait que leur valeur résidait dans leur vision subjective et complètement détachée du monde extérieur. Bien sûr, le niveau d'autisme et de renfermement sur soi des schizophrènes s'avérait très élevé, mais

[...] même des malades qui ont une prédilection pour les combinaisons extrêmement bizarres, quand ils suivent leur caprice, dessinent très souvent tout à fait objectivement d'après nature ou de mémoire, des natures mortes aux fleurs, des études d'animaux et des paysages. Cela prouve qu'on ne devrait, en aucun cas, conclure à un trouble dans la sphère de la perception, à partir de leurs œuvres fantastiques (Prinzhorn 1984, p.124).⁵

⁵ La perception du monde n'est troublée que lorsque l'artiste aliéné représente son univers intérieur. Il va illustrer des choses qu'ils croient vraies comme ce fut le cas de créateur schizophrène Heinrich Wetzl qui s'était constitué une liste de symboles magiques. Autrement, rien ne peut prouver que les personnes atteintes de maladie mentale sont incapables de représentation réaliste.

Nous savons depuis longtemps que même les individus les plus rationnels font des rêves où les associations d'images sont plus étranges les unes que les autres. De plus, le choix d'une représentation réaliste ou abstraite, ou même de type ornemental, n'est aucunement lié aux capacités intellectuelles de l'artiste. Si les personnes atteintes d'une maladie mentale sont plus enclines à explorer leur univers intérieur, que le monde extérieur, personne, pas plus qu'elles, n'arrive à se détacher complètement de la réalité. On s'approprie le réel tout simplement, que ce soit en le transformant par des actions ou en s'imaginant qu'il est différent. La cruelle réalité de la guerre et des bombardements comme les voyait un des patients de Breton pouvait se transformer en un spectacle de feux d'artifice. Nous comprenons que si la réalité est inacceptable telle qu'elle est, l'imagination humaine la modifie par réflexe de protection.

Les similitudes entre art pathologique, « arts des sauvages » et « art des enfants »

En psychiatrie, depuis longtemps déjà, les ressemblances entre le comportement psychique des malades mentaux, des primitifs et des enfants étaient connues. Selon Prinzhorn, « le primitif, l'enfant, et presque tous les créateurs, cherchent l'expressivité accrue, le symbolisme, les liens magiques » (Prinzhorn 1984, p.339). Pour analyser l'art qualifié de « primitif », Prinzhorn privilégiait une approche de type ethnopsychologique, type d'approche auquel plusieurs de ses contemporains avaient commencé à s'intéresser. De plus, il entrevoyait une parenté évidente entre sa collection et la collection d'ethnographie. Il disait : « dans n'importe quelle collection ethnographique de quelque importance, on trouve des pièces comparables au « bourre-pipe » (Prinzhorn 1984, p. 341), œuvre réalisée par le sculpteur Brendel et présente dans sa collection. Prinzhorn soulignait cependant que « les stades primitifs sont loin d'être les seuls à permettre des comparaisons ; presque toutes les époques en imposent au regard non prévenu » (Prinzhorn 1984, p.345). Malgré des ressemblances évidentes entre les différentes créations dites « primitives » de divers lieux et époques, on ne peut plus accepter qu'il s'agisse d'influences. Prinzhorn a écrit :

Les travaux qui ont été faits jusqu'ici permettent d'ores et déjà de formuler avec quelque certitude le résultat suivant : s'il est vrai que de nombreuses œuvres de

malades mentaux présentent dans la forme et dans l'expression une parenté très étroite avec de nombreuses œuvres plastiques primitives, l'absence de modèles étant démontrée, une telle affinité tend à confirmer la thèse d'idées universellement humaines aux dépens de celle d'idées ethniques instables qui s'étendent par contact direct ; ou, pour employer une terminologie plus moderne, elle tend à confirmer l'existence d'idées élémentaires contrairement à ce qui est admis à la théorie intellectualiste de la transmission (Prinzhorn 1984, p.344).

Le livre *Primitive Art* de l'anthropologue allemand Franz Boas, publié en 1927, étudiait de façon spécifique l'art de la côte Nord-Ouest de l'Amérique en s'intéressant aux origines et aux développements des arts qualifiés de « primitifs ». L'auteur tenait un discours similaire à celui de Prinzhorn. Il s'opposait à l'approche de Friedrich Ratzel qui avançait que les ressemblances entre cultures sont le phénomène de diffusion, peu importe l'éloignement, et qu'un même environnement naturel produit les mêmes résultats culturels. Boas préféra croire à l'« invention autonome », et soutenir que deux sociétés sans lien géographique ou historique peuvent avoir des développements similaires et que ceci est dû au fait que l'« esprit humain » se développerait partout selon les mêmes lois. Avec *Primitive Art*, Boas s'opposait à un évolutionnisme unilinéaire qui considérait les arts primitifs inférieurs à l'art occidental. Comme Prinzhorn, il ne calquait pas sa vision de l'histoire de l'art sur Riegl ou sur Haddon ; ces derniers avançaient, à l'instar des théories de Darwin, que l'art peut évoluer, se complexifier et dégénérer, perdant ainsi toute pureté et toute signification. Avec ses écrits, il posa plutôt les fondements du relativisme historique et culturel. Notons que, comme Prinzhorn, Boas a connu la montée du nazisme en Allemagne. Ses livres furent même brûlés à Kiel en 1933. Quant à Prinzhorn, voici ce qu'il écrivit sur la question de l'évolution culturelle :

Nous retrouvons, dans un contexte différent, l'idée qu'il existe des formes d'expression psychique et des objets mis en forme correspondants, qui chez tous les hommes, dans des conditions données, seraient nécessairement quasi identiques, à peu près comme le processus physiologique. Soumis à des mœurs civilisatrices et à l'entrave de règles, ce déroulement normal est perturbé et inhibé. Mais les états exceptionnels de toutes sortes, dans lesquels l'assujettissement quotidien est annulé, favorisent les formes originaires du processus (Prinzhorn 1984, p.329).

Les mœurs civilisatrices, dans la conception de Prinzhorn, étaient sans aucun doute observées selon un point de vue rationnel ; mais il existe d'autres manières d'appréhender le monde. C'est

ce que les Occidentaux ont réalisé lorsqu'ils se sont intéressés aux productions artistiques et aux traditions de différentes cultures. Prinzhorn ajouta :

Il est absolument impossible de faire phénoménologiquement la différence, dans la sphère rationnelle, entre l'attitude d'un mathématicien qui, en se fondant sur des hypothèses dénuées de tout caractère sensible, mais ordonnées selon un principe logique, travaille avec une quatrième dimension, et l'attitude d'un schizophrène qui, comme principe d'explication de certaines sensations corporelles, admet un générateur électrique central dans le courant duquel il baigne (Prinzhorn 1984, p.330).

Génie et folie ne sont jamais bien loin l'un de l'autre, et c'est principalement dans l'imaginaire qu'ils sont plus intimement associés. Prinzhorn démontra à sa façon que tout n'a pas nécessairement une explication scientifique logique et qu'il n'y a nul besoin de trouver une rationalité dans une œuvre d'art ; il suffit parfois d'en faire seulement l'expérience.

Quiconque est incapable de regarder une œuvre et d'en faire l'expérience sans être aussitôt saisi d'un besoin compulsif d'expliquer, de faire tomber des apparences, est peut-être bon psychologue, mais passe nécessairement à côté de l'essence de l'objet mis en forme. [...] Cependant, nous ne faisons l'expérience de son essence que si nous nous l'approprions comme objet mis en forme, dépourvu de toute finalité extérieure. N'en fait pas partie le vécu de la personne privée du créateur qui est à son origine. La connaissance de ce vécu favorise seulement le penchant vulgaire pour une indiscretion qui n'a rien à voir avec l'art (Prinzhorn 1984, p.353).

Par ailleurs, s'il pouvait affirmer que c'était un « penchant vulgaire » que de s'intéresser au vécu des artistes qui ont créé une œuvre, Prinzhorn n'évitait pas les contradictions puisqu'il consacra l'entièreté du chapitre final de son livre à exposer la vie de dix artistes schizophrènes. On peut expliquer ce recours au biographique par le fait qu'il avait besoin d'un certain arrière-plan pour saisir des œuvres qui lui restaient énigmatiques. En fait, il insistait sur l'importance de l'œuvre au détriment de l'artiste, probablement afin de démontrer que, malgré la maladie mentale des artistes présents dans sa collection, les œuvres possédaient quand même leur propre puissance. Elles deviennent d'une certaine façon autonomes. Prinzhorn souhaitait seulement que les observateurs cessent d'expliquer une œuvre de façon uniquement rationnelle.

La genèse de la création artistique : processus de *Gestaltung*

Dans les termes de Klee, ce contemporain de Prinzhorn, la *Gestaltung* était à la fois la forme et le chemin qui y mène, c'est-à-dire qu'elle était à la fois la conception et l'œuvre finale. Elle correspond à la création pure et simple. Prinzhorn s'intéressait tout particulièrement aux artistes modernes de son époque. Il entrevoyait la possibilité de nombreux rapprochements entre les œuvres de sa collection et l'art allemand contemporain. En fait, le terme *Gestaltung* était fréquemment évoqué dans les cercles d'artistes à cette époque, Prinzhorn en fit quant à lui le concept central de sa collection. Pour lui, cette *Gestaltung* était causée par une « pulsion », une « poussée » et même un « besoin » de créer qui serait perceptible chez tout être humain. Prinzhorn a écrit à ce sujet: « C'est la force créatrice primitive, et en quelque sorte végétative qui se matérialise, loin du monde, avec la simplicité infaillible d'une loi naturelle » (Prinzhorn 1984, p.374). Cette citation ne sert pas de définition du terme *Gestaltung* dans le livre de Prinzhorn, mais elle résume bien l'ampleur du concept. C'est donc par le biais d'une étude psychologique du processus de *Gestaltung* que Prinzhorn découvre des similitudes entre le besoin de créer, la pulsion de jeu ou d'activité et le besoin d'ordonner les choses. Le concept regroupe toutes les pulsions et est considéré par l'auteur comme la genèse de la création artistique. Si Prinzhorn choisit une approche psychologique de la création artistique, c'est qu'il a voulu distinguer sa recherche de celle des autres. Il ne souhaitait pas uniquement « collectionner et décrire un matériel » (Prinzhorn 1984, p.49), il voulait se détacher de la tradition scientifique et visait des « jugements métaphysiques ultimes » (Prinzhorn 1984, p.49). En quoi la métaphysique intervient-elle ?

La proposition essentielle de cette métaphysique est que l'esprit, c'est-à-dire l'intellect, s'oppose à l'échange immédiat entre les deux pôles solidaires que sont l'âme et le corps. Ainsi, l'esprit perturbe l'intégration de l'homme dans l'univers et menace la Vie. Pour Klages qui se réclame surtout de Carus, Goethe, Bachofen et Nietzsche, la véritable connaissance n'est pas un savoir, mais une intuition, une participation (Prinzhorn 1984, p.385).

Nous pourrions dire que Prinzhorn, en bon disciple de Klages, tenta de juger les œuvres d'une manière intuitive, ce qui l'éloignait de l'approche scientifique. En fait, Prinzhorn ne voulait

surtout pas donner de conclusions hâtives et renonçait à apparaître comme le défenseur d'un point de vue unique. Ce qui explique qu'il se soit distancé de la psychiatrie dans l'approche des objets d'art collectionnés. Par cela, il distingue sa collection de celles des musées pathologiques qui utilisaient les productions de malades mentaux comme des exemples cliniques de troubles psychiques. À propos de son travail sur sa collection, il a pu écrire : « une telle étude serait entièrement au-delà de la psychiatrie et de l'esthétique ; elle ressortirait au domaine des formes d'être considérées phénoménologiquement » (Prinzhorn 1984, p.49). Se distanciant donc d'une approche scientifique, Prinzhorn privilégia plutôt la méthode philosophique développée par Husserl, méthode qui, paradoxalement, consiste à considérer la philosophie comme une science rigoureuse. Grâce à la métaphysique, branche de la philosophie, Prinzhorn a voulu comprendre la création artistique en tant que phénomène. L'auteur voulut s'inscrire dans la continuité de la phénoménologie et des études sur la métaphysique en se questionnant sur la nature ultime de l'être et de son interaction avec l'univers. C'est d'ailleurs par ce rapprochement avec la philosophie que Prinzhorn effectua une « coupure complémentaire » avec la psychiatrie. Finalement, Prinzhorn ne voulait pas envisager les œuvres de sa collection historiquement puisqu'il jugeait que les résultats que l'on pouvait en tirer étaient peu concluants.

Autrefois, toutes les recherches sur l'origine de la *Gestaltung* plastique se fondaient sur l'hypothèse d'un premier commençant, qu'on concevait naturellement comme un primitif. À partir de cet individu théorique, on cherchait ensuite à s'expliquer l'origine de l'art en s'appuyant sur les témoignages les plus anciens. [...] Depuis qu'il est devenu banal d'observer chez nos enfants la première manifestation et le développement précoce de la *Gestaltung* plastique et que l'occasion s'est présentée de voir dessiner de nombreux primitifs, certaines conceptions dogmatiques tendancieuses, qui prétendaient expliquer tout le processus dans sa diversité et sa complexité à partir d'un ou de deux principes, ont cessé d'avoir cours (Prinzhorn 1984, p.362).

Prinzhorn privilégia un point de vue non normatif et purement psychologique des origines de la *Gestaltung* plastique puisque les œuvres de sa collection étaient produites de façon autonome, sans aucun lien conscient avec la tradition, ni même avec l'art primitif de quelque origine. L'asile de Heidelberg, où fut constituée majoritairement la collection, était franchement séparée du monde extérieur, donc de la vie sociale normale. Sur ce plan, il constituait un lieu privilégié pour observer des œuvres réalisées en marge de la culture de masse et des écoles de beaux arts. Selon

Prinzhorn, le contexte de la réalisation était très important, et des institutions analogues comme les couvents ou les prisons ont pu donner lieu à des productions du même type. Prinzhorn a d'ailleurs étudié un ouvrage sur la production artistique des prisonniers, publié en 1888 par le psychiatre italien Lombroso, intitulé *Palimpsesti del carcere* (Les Palimpsestes des prisons). Lombroso y examinait les textes, les graffitis et les tatouages des détenus. La vingtaine d'illustrations présentées dans le livre reproduisaient d'ailleurs des œuvres de la collection de Lombroso conservée à Turin, collection que Prinzhorn avait d'ailleurs visitée. Commentant un article du psychiatre italien sur l'art pathologique, Prinzhorn reconnut en Lombroso les mérites du collectionneur et de l'observateur, mais il trouva désuète sa théorie énoncée dans *L'Uomo delinquente* (L'Homme criminel) publié en 1876, théorie selon laquelle « aussi bien le criminel que l'homme de génie est un « dégénéré » dont l'anomalie se rattache à l'épilepsie » (Prinzhorn 1984, p.389). On peut en conclure que Prinzhorn, une fois de plus, se détachait de toute tradition évolutionniste recourant au concept de dégénérescence. Il peut paraître étrange que, malgré cette position, il ait considéré la *Gestaltung* comme une genèse de la création artistique, car toute genèse évoque un commencement qui engendre une continuité.

Le concept de *Gestaltung* avait également à voir, selon Prinzhorn, avec le processus des jeux libres de mise en forme. D'ailleurs, bon nombre de sculpteurs, de graveurs et de peintres, plus particulièrement ceux qui travaillent à l'aquarelle, se laissent inspirer par la matérialité du médium utilisé. Ils travaillent tous avec une part d'imprévu qui s'intègre à l'œuvre ou sert de source d'inspiration. Pour sa part, l'auteur donna l'exemple de Michel-Ange qui se laissait guider par le bloc de pierre pour élaborer les formes de sa composition finale. Karl Brendel, l'un des artistes sculpteurs de la collection de Heidelberg, donna une définition de l'activité créatrice qui concorde avec les déclarations des plus grands sculpteurs : « Lorsque je suis devant un morceau de bois, il y a dedans une hypnose. Si je lui obéis, il en sort quelque chose ; sinon, c'est la guerre » (Prinzhorn 1984, p. 207). Tout artiste vit ce genre de confrontation avec la matière et Prinzhorn souligna que le processus de *Gestaltung* était autant visible « dans les niveaux les plus élevés de l'art ou au niveau le plus bas de griffonnages sans intérêt » (Prinzhorn 1984, p. 130). On sent déjà poindre dans cette citation la position de Prinzhorn qui défendait toute forme d'expression artistique. Or, plusieurs théories sur l'expression en étaient arrivées à différentes conclusions. À ce sujet, Prinzhorn a écrit :

Piderit, Darwin, Wundt, et plus tard Croce et Kohnstamm, ont étudié le champ complexe des mouvements expressifs. En psychiatrie générale, il est de tradition depuis Kraepelin de traiter les troubles des mouvements expressifs comme un groupe à part. Mais Klages fut le premier à fonder une théorie générale de l'expression, et nous le suivons, dans le présent ouvrage, sur des points essentiels. Conformément à cette théorie, les mouvements expressifs ont pour caractéristique de concrétiser du psychique en sorte qu'il nous est donné dans une participation immédiate. Toute décharge motrice peut être porteuse de processus expressifs non seulement au niveau de l'appareil moteur volontaire, mais aussi au niveau du système végétatif, par exemple le phénomène réflexe du rougissement (Prinzhorn 1984, p. 66).

L'auteur constata également que, lors d'une psychothérapie, presque tout individu est capable de vivre ses conflits sous une forme symbolique extrêmement expressive et que cela révèle qu'une pulsion de *Gestaltung* originelle, inhérente à l'être humain, mais ensevelie par le développement de la civilisation, souhaiterait refaire surface. Nous pouvons faire un rapprochement avec l'enfant qui crée de façon ludique avant d'entrer à l'école, où il apprend à rationaliser le monde qui l'entoure. Ce qui aurait pour effet d'atrophier son imagination, comme c'est le cas chez l'être civilisé. Or, la maladie qu'est la schizophrénie permettrait à l'être humain de retrouver une imagination latente qui se cachait sous une conscience oppressante. Face à la brutalité du monde réel, l'individu chercherait à retrouver en lui un monde sur lequel il a un contrôle absolu, là où il ne pourrait plus se faire blesser par autrui. C'est alors qu'une autocratie s'installerait : le schizophrène devient simultanément le maître et le monde. Pour Prinzhorn, le lieu de production de ces œuvres plastiques, c'est-à-dire, dans ce cas, les institutions psychiatriques, étaient des éléments qui influençaient la production artistique. Mais Prinzhorn indiqua également que certains groupes étaient plus enclins que d'autres à la création artistique.

En effet, les groupes de personnes qui se sont révélées y être particulièrement prédisposées ont en commun une relation affective au monde extérieur plus forte que leur appréhension objective. Conformément à cela toutes ces expériences d'interprétation ont facilement, déjà au niveau du processus psychique normal, quelque chose qui est de l'ordre de l'inquiétante étrangeté (Prinzhorn 1984, p.74).

Comme nous l'avons exposé plus tôt, dans la mesure où l'art est associé à une perception subjective du monde, les personnes atteintes d'une maladie mentale devraient être prédisposées à l'art. Mais, il y a plus. Un être équilibré mentalement peut aussi avoir une relation affective au monde qui l'entoure. Ce qui toutefois est particulier, comme le fit remarquer Prinzhorn, c'est que

les productions artistiques observées dans sa collection provoquaient souvent un sentiment « d'inquiétante étrangeté » que Prinzhorn n'a pas cru bon de le définir. Afin de mieux comprendre les œuvres dont il est question, nous devons approfondir ce concept « d'inquiétante étrangeté » défini dans les écrits de Freud, puisqu'il est évident que la psychanalyse a un rôle à jouer dans l'expérience des œuvres d'aliénés. Surtout lorsqu'on sait que Prinzhorn avait lui-même parlé de sa collection à Freud lorsqu'il s'était rendu aux rencontres des mercredis à Vienne, qui regroupaient un cercle restreint au sein de la société psychanalytique dans la salle d'attente de Freud.

La collection Prinzhorn et le sentiment d'« inquiétante étrangeté »

Si une œuvre communique inmanquablement un sentiment d'étrangeté à qui la regarde, la preuve est faite que s'y traduit une composante de l'œuvre, et non une disposition du spectateur. Or si un tel élément d'étrangeté se trouve dans l'œuvre, il doit son existence à l'auteur, et le problème se réduit à la question de savoir si celui-ci est capable de susciter un tel effet même inconsciemment (Prinzhorn 1984, p.328).

Dans ce passage du livre *Bildnerei der Geisteskranken*, l'auteur affirme que « l'inquiétante étrangeté » de l'œuvre provient de l'artiste qui l'a créée. Il semble également dire que l'artiste ne provoque pas nécessairement consciemment ce sentiment. Ce sentiment se trouverait-il dans l'expérience du spectateur? En quoi consiste cette « inquiétante étrangeté »? Et si elle est communicable au spectateur, serait-ce parce qu'elle a malgré tout quelque chose de familier?

Commençons tout d'abord par définir le concept à l'aide du texte inaugural de Freud publié en 1919, et justement intitulé « *Das Unheimliche* » (L'inquiétante étrangeté). Déjà, il faut noter que la traduction française retire la tension dialectique qui existait dans l'expression originale allemande et qui annonçait le caractère particulier de ce sentiment, qui est à la fois familier et inquiétant et, donc, bien différent du sentiment du « beau ». Un autre fait important à signaler est que l'étude de ce sentiment n'a pas été réalisée dans le champ de l'esthétique, mais bien de la psychanalyse.

Dans la traduction du terme allemand vers le français, le concept a subi des modifications. En fait, « [...] *Unheimlich* est un adjectif substantivé formé sur la racine *Heim* (similaire à l'anglais *home*, « chez soi »), précédé du préfixe privatif *un* » (Freud 1988, p. 212) *Unheimliche* pourrait donc se traduire par « le non-familier ». Ce qui ne fonctionne pas dans cette traduction est le fait que le mot « familial » signifie toujours en français quelque chose que l'on connaît. Par contre, le mot *heim* ne signifie pas toujours la même chose en langue germanique, et selon les contextes, il n'est pas toujours employé dans le même sens.

Freud n'est pas le premier à s'intéresser à ce riche sentiment. E. Jentsch avait déjà publié une étude à ce sujet, mais il arrivait à des conclusions que Freud rejeta, notamment cette idée d'une « insensibilité de la matière » dans le sentiment d'inquiétante étrangeté, c'est-à-dire une certaine indifférence face à l'objet. Pour Freud, ce sentiment naissait davantage d'une « sensibilité aiguë » que d'une « distance sensible du sujet ». Dans les écrits de Jentsch, il est aussi dit que l'*unheimliche* (inquiétante étrangeté) serait simplement l'opposé du *heimliche* (familier), alors que Freud considéra que la chose n'était pas si simple.

Enfin, ce qui est similaire chez les deux auteurs, est que l'inquiétante étrangeté suscite l'angoisse. Pour Freud, ce n'était pas uniquement à cause de son caractère d'étrangeté, mais également en raison de son aspect familial. Freud découvrit déjà l'ambivalence du terme lorsqu'il rencontre dans le texte *Deutsches Wörterbuch* de 1877 écrit par les Frères Grimm, l'utilisation du mot *heimlich* remplace le verbe « cacher », comme dans la phrase suivante : « des lieux *heimlich* du corps humain... » (Freud 1988, p.222). Le terme *heimlich* signifiait alors une chose si intime qu'elle devenait impénétrable, cachée aux yeux de tous. *Heimlich* n'est alors plus seulement ce qui est familial, il revêt également un aspect de mystère et d'inconnu, donc d'étrangeté. Une familiarité si proche qu'elle se déroberait à nous-mêmes, un peu comme les organes sous notre peau, en nous, mais invisibles.

La folie est souvent rattachée au sentiment d'inquiétante étrangeté. C'est le cas dans le récit de « L'Homme au sable » tiré des *Contes nocturnes* dans le troisième volume de l'édition Grisebach des œuvres complètes de Hoffmann. Freud le prit en exemple et releva que tous les éléments nécessaires au sentiment d'inquiétante étrangeté étaient présents dans ce récit. D'abord la

noirceur, puis le caractère ambigu des personnages. Ceux-ci sont à la fois normaux et dérangés, ce qui engendre chez le lecteur un questionnement perpétuel. Quelle est la véritable identité des personnages, sont-ils vraiment des monstres ? Est-ce l'imagination du personnage de Nathanaël qui transforme la réalité ? Le lecteur se retrouve toujours placé entre fiction et réalité à l'intérieur même du récit, qui est pourtant une fiction en soi. Ce conte nocturne contient un autre conte intitulé « L'Homme au sable » que l'on raconte à un enfant du nom de Nathanaël pour qu'il aille se coucher. L'enfant récalcitrant pourrait recevoir du sable dans les yeux ou même se les faire arracher. Même si l'enfant veut rationaliser la menace, cette histoire le hante et il craint constamment, jusqu'à l'âge adulte, les services de l'Homme au sable. Nathanaël le voit presque partout, même derrière des personnes normales. Ces hallucinations lui font vivre des moments de sombre folie. Le lecteur est lui aussi amené à s'interroger sur la part de vérité et la part de rêve dans ce conte et il expérimente, comme l'enfant de la fiction, le sentiment d'inquiétante étrangeté. On pourrait donc en conclure que l'ambiguïté, des gens ou des choses, contribue au sentiment d'inquiétante étrangeté, par exemple lorsqu'un abat-jour se transforme à la nuit tombée en chapeau de meurtrier. Selon Freud, ce serait principalement cette noirceur qui nourrit le sentiment *das unheimliche*.

Il est difficile de décrire exactement ce qui peut causer cet état, mais pour Freud, le sentiment d'inquiétante étrangeté était fondé principalement sur une crainte qui persiste depuis l'enfance, celle de la perte ou d'une lésion des yeux. Freud ajoutait que deux autres peurs pouvaient aussi provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté, celle de la castration et celle du retour du refoulé, une étant en lien avec les organes génitaux et l'autre avec les pulsions de l'inconscient. Par ailleurs, l'angoisse engendrée par la noirceur ou le silence était aussi à considérer dans ce sentiment. Contrairement à Jentsch, qui croyait que cette crainte de la noirceur résultait d'une « incertitude intellectuelle », Freud considérait que ce n'était pas seulement l'incapacité d'expliquer l'inconnu qui créait l'angoisse.

Prinzhorn fut fasciné par ce concept d'inquiétante étrangeté, puisqu'il semblait le plus approprié pour décrire les œuvres de sa collection et qu'il permettait de rapprocher naturellement l'esthétique et la psychanalyse. En général, les théories esthétiques de l'époque s'intéressaient davantage aux catégories plus positives, comme le beau, et moins positives, comme le sublime.

Ce sentiment d'inquiétante étrangeté offrait un nouveau regard sur l'œuvre d'art, un regard distancié des critères esthétiques traditionnels. Comme le beau, le sentiment de l'inquiétante étrangeté serait subjectif, chacun aurait sa définition, mais en même temps il serait lui aussi communicable au spectateur, sans pourtant qu'on sache comment. La majorité des spectateurs qui ont visité la collection Prinzhorn ont pu témoigner de ce sentiment d'inquiétante étrangeté.

La collection de la clinique universitaire de Heidelberg et la communicabilité d'un « style schizophrénique »

En observant la collection de Heidelberg, Prinzhorn en vint à penser que l'« art des schizophrènes » possédait un style qui s'apparentait à l'art des enfants ou à celui des « primitifs ». Mais est-ce que l'auteur aurait conclu en l'existence d'un « style schizophrénique » ? En commentant un dessin réalisé par le « cas 244 », Prinzhorn écrit :

Qu'est-ce qui est schizophrénique dans ce dessin ? Nous sommes incapables de le dire avec certitude. Mais nous sommes au point où nous devons proclamer : si cet *Ange exterminateur* n'a pu émaner que d'un sentiment du monde schizophrénique, aucun homme cultivé ne saurait continuer à considérer les modifications schizophréniques simplement comme une dégénérescence pathologique. Il faut se résoudre définitivement à compter une fois pour toutes avec une composante productive et à ne prendre comme critère pour juger d'une œuvre que le seul niveau de la *Gestaltung* y compris chez le schizophrène (Prinzhorn 1984, p. 311).

Il serait donc impossible ou à tout le moins difficile de déterminer lors de l'observation d'un dessin, d'une peinture ou d'une sculpture si l'artiste est atteint d'une maladie mentale. D'ailleurs, pourquoi un fou ne pourrait-il pas être un artiste ? Le seul critère qui empêcherait un schizophrène d'accéder à ce statut, serait l'incommunicabilité de son œuvre. Selon Prinzhorn, l'exigence fondamentale de toute *Gestaltung* plastique est « qu'une expérience vécue soit clairement communiquée au spectateur » (Prinzhorn 1984, p.359. Selon lui, la *Gestaltung* plastique est présente dans la majorité des œuvres où il y a une tendance à ordonner, et la majorité des artistes de la collection de Heidelberg affichaient cette tendance. De plus, Prinzhorn tira la conclusion que « les individus inexpérimentés, même s'ils sont maladroits sur le plan technique, apparaissent tout à fait capables de satisfaire aux exigences d'une bonne *Gestaltung*,

c'est-à-dire d'une bonne communicabilité. Prinzhorn ajouta que, malgré l'inquiétante étrangeté de certaines œuvres, rien ne pouvait démontrer à un observateur de la collection qu'il s'agissait de la réalisation d'un être atteint d'une maladie mentale.

Si nous pouvons par conséquent admettre le flux des idées est, quant au matériel, le même chez le malade et chez le sujet bien portant, la spécificité réside nécessairement dans le processus de *Gestaltung* lui-même. La faculté de dessiner sur le mode ludique, sans représentation de but, ne renferme pas non plus la composante spécifique (Prinzhorn 1984, p.218).

N'oublions pas que, dans la collection Prinzhorn, il n'y avait pas que des artistes inexpérimentés. Ce qui prouverait que la maladie n'efface pas complètement le passé de l'individu ainsi que les capacités techniques de celui-ci. De plus, si l'individu possédait avant sa maladie un savoir-faire artisanal, comme ce fut le cas chez Pohl, Moog et Brendel, cela signifierait que le savoir-faire se transforme avec la maladie en une *Gestaltung* qui permet aux artistes de produire des œuvres d'une qualité artistique indéniable. Il demeure que la plupart des artistes de la collection étaient autodidactes et n'avaient jamais suivi de formation artistique.

Par ailleurs, Prinzhorn constata que la maladie pouvait éveiller la créativité d'un individu. Il soutenait ainsi que l'œuvre de Van Gogh avait pris de la puissance avec la maladie. Il écrivit que : « le pouvoir de *Gestaltung* est capable d'extraire une composante productive du processus schizophrénique de détérioration » (Prinzhorn 1984, p. 361). La dislocation de la personnalité due à la schizophrénie pourrait avoir pour effet de développer un imaginaire propice à la création artistique. Le vécu ou les obsessions de l'artiste pouvaient également entrer dans le processus de création, mais parfois, il arrivait aussi qu'une œuvre fût le résultat d'un « enchaînement lâche d'associations spontanées » (Prinzhorn 1984, p. 198). Prinzhorn en conclut que « la démarche qui progresse de façon ludique a sans aucun doute son lieu propre là où le créateur ajoute en toute liberté des éléments à ce qui existe déjà, c'est-à-dire dans le dessin, la peinture et le modelage » (Prinzhorn 1984, p.199). C'est à l'occasion de la découverte de créations réalisées arbitrairement que Prinzhorn réalisa qu'il lui serait impossible de reconstituer parfaitement le processus psychique par lequel l'artiste réalise une œuvre même si le psychiatre maintenait par contre que le résultat formel parlait un langage clair.

Par exemple, l'œuvre *Ruine* de Brendel était décrite par son auteur comme représentant : « Une ruine, avec un divan sur lequel il y a des caniches, devant un homme qui sort les œufs d'un oiseau; en haut sur la ruine, un bœuf, placé là comme un ange, avec son manteau qui lui sert en même temps de toit. » (Prinzhorn 1984, p. 198). Ce type de description est typique des schizophrènes, puisqu'elle résulte d'une composition arbitraire. Prinzhorn demeurait perplexe face à ce genre de création sans contraintes. Il se demandait : « comment, en effet, une œuvre d'une entière plasticité peut-elle naître d'une succession d'associations aussi lâche que dans le rêve? » (Prinzhorn 1984, p.200). Il a écrit à ce sujet :

La question ne peut être traitée qu'en des termes de psychopathologie. Quel que soit le point de vue de psychologie normale qu'on adopte, même le plus tolérant, il faut bien reconnaître que l'assemblage des trois motifs est aussi absurde au niveau formel qu'à celui du contenu. En revanche, le symptôme d'« incohérence» nous est familier dans l'expression verbale des malades mentaux, des schizophrènes en particulier (Prinzhorn 1984, p.200).⁶

Notons que pour l'auteur « l'assemblage ludique et accidentel comporte une certaine négligence au niveau de la forme qui est contraire aux règles de l'art » (Prinzhorn 1984, p.198). Qu'aurait dit Prinzhorn des *Cadavres Exquis* réalisés par les Surréalistes? En fait, Prinzhorn semblait mettre en question les « règles de l'art » en observant les productions artistiques des schizophrènes. Il constatait qu'une création faite à la manière d'un rêve, c'est-à-dire à l'aide d'associations spontanées, laissait le créateur libre de s'inspirer des formes du matériau, comme le sculpteur Brendel d'une pièce de bois. Il est évident que les œuvres de créateurs schizophrènes différaient complètement des autres dans la mesure où elles ne répondaient à aucun plan et qu'elles ne semblaient pas avoir une idée précise du sujet. Malgré tout, Prinzhorn n'acceptait pas l'arbitraire comme définition et genèse de l'art pathologique.

Selon Prinzhorn, bien que dans le processus de *Gestaltung*, l'artiste schizophrène construisait à partir de hasards et qu'il en résultait une forme qui ne cherchait aucune unité signifiante, toute œuvre formée, qu'elle soit réalisée par un malade ou par un artiste bien portant, devait trouver

⁶ L'incohérence peut être un des aspects qui qualifient l'art des schizophrènes, mais elle est davantage le résultat d'un discours développé par le patient. L'œuvre de prime abord offre une composition intéressante et originale, seule la description que donne l'artiste semble incohérente.

une résonance chez autrui. En d'autres mots, une œuvre pouvait être comprise dans son intention bien qu'elle puisse ne pas être saisissable sur le plan de la signification. Et de manière générale, c'est ce à quoi Prinzhorn s'attachait : l'intention et non la signification d'une œuvre. Le défi demeurait d'autant plus grand que l'artiste ne pouvait pas davantage le renseigner sur son œuvre, mise à part peut-être le cas d'œuvres figuratives simples.

Même l'être le plus seul vit encore, par son sentiment du monde, en contact avec l'humanité, ne serait-ce que dans le désir ou les regrets. Ce sentiment fondamental se traduit dans toutes les œuvres plastiques d'individus « normaux ». Par contre, le schizophrène n'a plus ce contact avec l'humanité et, par définition, il n'est ni enclin à le rétablir, ni capable de le faire. S'il le pouvait, il serait guéri (Prinzhorn 1984, p.358).

L'artiste schizophrène n'étant pas nécessairement apte à s'exprimer sur son art, Prinzhorn s'en faisait donc l'interprète. Le problème est qu'il n'y arrivait pas toujours. Dans l'analyse des œuvres de sa collection, Prinzhorn délaissait le critère de la bonne technique et donnait de l'importance à l'expressivité. Selon lui, une œuvre était de qualité lorsque la subjectivité de l'artiste était comprise de tous. Il considérait qu'une œuvre devait permettre au spectateur de plonger dans l'univers personnel de l'artiste. Prinzhorn considérait que « ce que crée notre artiste pour lui-même est une écriture figurative autistique, dont lui seul a la clef en termes de sémiologie, une verbigération en images » (Prinzhorn 1984, p. 318), c'est-à-dire que l'aliéné parle son propre langage. Malgré la difficulté que pose l'interprétation des œuvres d'artistes schizophrènes, Prinzhorn ajoute comme critère de sélection des œuvres ; la compréhension du contenu expressif.

Pour nous, le degré de *Gestaltung* d'une œuvre sera d'autant plus élevé que sera plus accomplie la transformation de son contenu expressif individuel en *Gestaltung* universellement compréhensible et nécessairement reconnue, ce qui n'a presque rien à voir avec l'habileté technique (Prinzhorn 1984, p.131).

Même si Prinzhorn n'arrivait pas à déchiffrer de manière logique ces œuvres, il était fasciné par le pouvoir expressif qu'elles recelaient et c'est cette expressivité qu'il a mis en évidence. Afin de défendre l'art pathologique, il dénonçait « notre assujettissement à une vision unilatéralement

réaliste du monde extérieur » (Prinzhorn 1984, p.140) qui expliquerait le fait que, lorsqu'une image sort de notre carcan civilisationnel, elle nous apparaît étrange. Toute image qui donne à voir une déformation de la réalité perturberait donc n'importe quel spectateur habitué au réalisme en art. Voilà ce que Prinzhorn a découvert en observant les œuvres de sa collection.

Un certain nombre d'œuvres donnent l'impression qu'on a aussi l'occasion d'éprouver dans les relations avec les schizophrènes que leurs auteurs ont une prédilection pour les déformations grotesques de l'aspect des choses et y trouvent un certain plaisir. Cela ne signifie nullement qu'ils cultivent, d'une part, une image visuelle réaliste et que de l'autre ils en élaborent des défigurations, comme l'intellectualiste aime à se le représenter. Ce plaisir à « ce qui est déformé » implique que le sujet se détourne de l'appréhension simple du monde extérieur et que les images visuelles grotesques sont si prépondérantes qu'elles dominent l'ensemble des représentations et qu'à côté d'elles l'image visuelle normale tend plutôt à s'estomper (Prinzhorn 1984, p.139).⁷

La déformation des figures constitue souvent un bon exemple de la perception distordue du schizophrène ; mais il faut user de prudence, car il ne s'agit pas uniquement d'une caractéristique propre à l'art pathologique. Nous pouvons supposer que Prinzhorn croyait en l'existence d'un « style schizophrénique » ; pourtant, il ne considérait pas la représentation grotesque comme étant le résultat exclusif de la maladie mentale. En fait, si Prinzhorn avait associé une représentation distordue de la réalité à la folie, il aurait plus tard donné raison aux nazis quant à leur affirmation que les artistes modernes étaient fous. Comme il était en contact avec les créateurs de son temps, Prinzhorn ne pouvait arriver à ce genre de conclusion. Par contre, il est vrai que plusieurs artistes modernes se sont été inspirés de la production artistique des « aliénés ». Ce fut le cas de nombreux expressionnistes allemands tels que Klee et Kokoschka. Privilégiant l'expression au détriment du réalisme, ces artistes souhaitaient ébranler la tradition artistique par la provocation. Pour Prinzhorn, il aurait été absurde de dire qu'ils étaient fous tout comme de dire qu'en peignant « des figures qui ressemblent beaucoup aux figures de nègres, ces artistes [étaient] donc eux-mêmes des nègres » (Prinzhorn 1984, p.373).

⁷ Peut-on déterminer que la déformation caractérise la production des schizophrènes ? Il arrive souvent que ces artistes déforment la réalité, mais cette transformation n'est pas toujours grotesque.

C'est en retraçant les similitudes entre art moderne et art pathologique que Prinzhorn a pu légitimer les œuvres de sa collection comme manifestant de l'art à part entière. Prinzhorn considérait même que l'art de ses patients pouvait parfois être plus expressif que celui d'artistes professionnels sortis des écoles de Beaux-arts. Admirant et associant le travail d'artistes modernes comme Rousseau ou Van Gogh à l'art pathologique, Prinzhorn inscrivait les œuvres de sa collection dans la continuité de l'art. Malheureusement, le psychiatre ne se doutait pas que les nazis feraient de sa collection la preuve d'un « art dégénéré ».

Chapitre IV

Le destin de la collection Prinzhorn : l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré)

Ce dernier chapitre a pour but de retracer le destin de la collection Prinzhorn et, ce, en examinant la présence de certaines de ses oeuvres dans l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré) organisée à Munich en 1937 par le gouvernement nazi. Nous verrons également l'impact de son association à l'art moderne durant cette exposition. Afin de mieux situer la collection dans son contexte d'origine, nous survolerons la montée du nazisme en Allemagne et décrirons les politiques culturelles du national-socialisme telles qu'elles se sont manifestées dans le cadre de l'exposition d'« art dégénéré ». Finalement, nous analyserons le déplacement qu'a subi la collection Prinzhorn, de l'Institut psychiatrique d'Heidelberg au musée Sanmlung Prinzhorn et dans certaines expositions artistiques.

Le sort de la collection Prinzhorn avant 1937

Il faut souligner qu'avant d'être présentée dans l'exposition nazie en 1938 sous un jour peu favorable, la collection était exposée à un public restreint dans l'enceinte de la clinique d'Heidelberg depuis 1921. Un article de Fritz Stahl, publié le 30 juin 1921 dans le *Berliner Tagblatt*, en faisait état. Parlant d'un « musée de l'art des fous », Stahl décrivait cet ensemble comme une « Collection d'œuvres picturales de la clinique psychiatrique ». Traçant des ressemblances entre les objets de cette collection et l'art moderne, l'auteur de l'article reconnaissait la qualité du travail exposé. À la suite de la sortie de l'ouvrage de Prinzhorn en 1922, on présenta à quelques visiteurs triés sur le lot, la collection dans les locaux de la clinique d'Heidelberg. La même année, la collection fut exposée à Leipzig, à l'occasion d'un congrès des sciences naturelles. À cette occasion, l'exposition proposait que la production des « malades mentaux » soit vue non pas sous un angle artistique, mais bien scientifique.

Organisée par Hans W.Gruhle, une exposition ambulante de cette même collection fut présentée, entre 1929 et 1933, à Paris, Genève ainsi que dans neuf villes en Allemagne. Nous possédons peu d'informations sur cette exposition, mais nous croyons que la collection fut à cette occasion élevée au statut de collection artistique, car elle fut principalement exposée dans des associations d'art. Nous savons aussi qu'elle eut une certaine popularité. Malheureusement décédé d'une embolie pulmonaire des suites d'une fièvre typhoïde, le 14 juin 1933 à l'âge de 47 ans, Prinzhorn ne put connaître le destin ultérieur de sa collection ; mais on peut présumer qu'il souhaitait qu'elle soit vue.

Peu de temps après la mort de Prinzhorn, la clinique de Heidelberg, ainsi que sa collection, passèrent aux mains du psychiatre Carl Schneider. On soupçonne qu'il fut nommé à la place de Karl Wilmanns grâce à son adhésion au NSDAP en 1932. Pour Schneider, les œuvres de la collection de Heidelberg démontraient d'abord et avant tout des signes pathologiques, par exemple : l'horreur, le chaos et le penchant pour le grotesque. Il croyait que la maladie mentale était causée par une contamination du sang, et qu'il fallait débarrasser le peuple allemand de tout individu pouvant nuire à la pureté génétique aryenne. Schneider, l'un des principaux chercheurs sur l'euthanasie, fut d'ailleurs l'un des médecins qui ont contribué au meurtre de milliers d'internés, suite à la directive illégale d'euthanasie par injection ou chambre à gaz signée par Hitler à l'automne 1939. Cette directive avait été précédée de la projection, en 1937, du film propagandiste commandé par Hitler intitulé *Opfer der Vergangeneit* (Victime du passé). Tourné dans des hôpitaux et des asiles psychiatriques d'Allemagne, le film montrait des malades en disant que « tout ce qui est faible sera inévitablement détruit par la nature » ou encore que « c'est l'argent des contribuables qui est dépensé pour faire survivre ces êtres inférieurs ». Cette propagande utilisant les « aliénés mentaux » pour démontrer la dégénérescence d'une race allait être utilisée au cours de la même année dans le cadre de l'exposition d'« art dégénéré » contre les artistes d'avant-garde. Nous reparlerons plus loin des rapprochements entre art et pathologies effectués par les nazis, mais commençons par le contexte politique dans lequel est née la collection d'Heidelberg.

Le contexte politique en Allemagne autour de 1933

Débutons en 1919, année où Prinzhorn est nommé assistant de Wilmanns à la clinique d'Heidelberg en Allemagne. Cette même année, Hitler commence son ascension vers le pouvoir. En effet, Hitler est alors chargé de surveiller un petit groupe de nationalistes représentant le Parti ouvrier allemand, fondé un an plus tôt par Anton Drexler. Remarqué par ce dernier pour ses aptitudes d'orateur, Hitler adhère au parti et le transforme peu de temps après pour fonder le Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP). Se rendant indispensable au sein du parti par la mobilisation de nouveaux partisans, Hitler en prend la présidence dès 1921.

En 1922, Hitler passe cinq mois à la prison de Stadelheim de Munich pour avoir troublé l'ordre public. Il est même menacé d'être expulsé de Bavière. Lors du Putsch manqué du 8 et 9 novembre 1923, Hitler est blessé et arrêté de nouveau deux jours après l'événement pour conspiration contre l'État. À la suite de cette tentative de prise de pouvoir, l'État interdit le NSDAP. Malgré cette mauvaise publicité pour le parti, la médiatisation du procès pour « haute trahison » fait connaître Hitler dans toute l'Allemagne. En dépit d'une condamnation initiale de cinq ans, il sera incarcéré à la prison de Landsberg am Lech durant seulement un an. Hitler profite de sa détention pour écrire le récit autobiographique et manifeste politique *Mein Kampf*. Le régime totalitaire que Hitler élabore vers la fin de l'année 1923 dans ce livre est sans aucun doute le reflet de sa haine pour la démocratie. Dans ses écrits, il considère que la France, les Juifs, les homosexuels et tous les autres « non-allemands » sont les « ennemis mortels du peuple allemand ». L'ennemi numéro un y est le Juif, qualifié de « sous-homme » et devant être anéanti. Pour qu'il y ait des « sous-hommes », il doit aussi y avoir des « surhommes », un concept que Hitler emprunta à Nietzsche. Il reprend aussi la notion de dégénérescence élaborée dans l'ouvrage *Entartung* (Dégénérescence) de Max Nordau, un disciple de Lombroso, et dans le livre *L'Art allemand et l'art dégénéré* d'Adolf Dresler. Hitler intègre aussi à son idéologie politique l'idée d'une race nordique supérieure empruntée à l'idéologue du parti nazi, Alfred Rosenberg, et le concept de l'Aryen à l'écrivain Paul Fechter.

Hitler sortit de prison en 1925, mais il fut interdit de parole en public jusqu'au 5 mars 1927, et il reconstruit par la suite son parti, remportant de modestes succès électoraux. Puis en 1929, lors du

krach boursier, l'économie allemande est en grande difficulté, mais grâce au rapatriement de capitaux allemands des États-Unis, le parti connaît une nouvelle vague de popularité. Puis, en juillet 1932, le NSDAP arrive partout en tête, sauf en Bavière (pays d'origine d'Hitler), devenant ainsi le premier parti d'Allemagne.

À cette époque, Prinzhorn souhaite créer une revue « pour le renouveau culturel du peuple allemand ». Malheureusement, après avoir proposé son projet aux nationaux-socialistes par l'entremise des Éditions Bruckmann, le psychiatre devenu psychothérapeute et conférencier constate que la collaboration est impossible et entrevoit déjà la réelle personnalité d'Hitler, le comparant par exemple : au « criminel Staline ». Parlant de l'antisémitisme dans le manuscrit d'un article autour de mai 1933, Prinzhorn ne peut être plus clair sur ses principes :

Celui qui est incapable de reconnaître sans envie le travail honnête accompli dans tous les domaines de l'élite juive est un faible dépourvu d'esprit chevaleresque, [...] Je ne saurais guère nommer de champ d'activité où je n'aie rencontré un Juif exemplaire, y compris pour des aryens, par le caractère, l'œuvre, les mérites à l'endroit de la culture allemande. (Rhodes 2001, p. 17)

Le 30 janvier 1933, Hitler devient chancelier de la République de Weimar, grâce à la nomination du président Paul von Hindenburg. Ensuite, il s'assure du soutien de l'armée, s'oppose au traité de Versailles, puis obtient la dissolution du *Reichstag*, lui permettant de suspendre toutes les libertés civiles assurées par la Constitution de Weimar. Il a désormais les « pleins pouvoirs » et peut décider seul des lois. C'est d'ailleurs en vertu de certaines de ces lois, les Lois de Nuremberg, en avril 1933, qu'il destitua des centaines d'individus de professions libérales, fonctionnaires et universitaires juifs, dont certains des artistes présentés dans l'exposition d'« art dégénéré ».

La propagande culturelle nazie : contexte et organisation de l'exposition *Entartete Kunst*

La propagande culturelle commença dès les années 20, avec les nombreuses conférences contre l'art moderne de La Ligue de Combat pour la culture allemande d'Alfred Rosenberg, qui devint

théoricien du parti nazi. Ensuite en 1928, avec son ouvrage *Kunst und Rasse* (L'art et la Race), Paul Schultze-Naumburg, professeur, architecte et idéologue *völkisch*, nommé responsable des revues d'art sous le troisième Reich, clama aussi sa haine pour cet art. Puis en 1929, le gouvernement de Thuringe retira des musées les œuvres d'avant-garde, ce qui ne se fit pas sans opposition. Le gouvernement motiva cette exclusion en disant qu'il s'agissait d'une recherche de pureté. Ce genre d'entreprise n'est pas sans rappeler celle opérée par l'Église catholique avec l'Inquisition espagnole au 16^e siècle. On verra l'histoire se répéter lorsque des ouvrages jugés blasphématoires seront brûlés par des étudiants universitaires allemands. En définitive dès les années 20 et 30, avec la République sociale-démocrate, plusieurs lois répressives furent votées ; le droit à l'accusation de blasphème constituant l'un des principaux éléments permettant la censure en matière de culture. Les nazis disposaient donc des leviers nécessaires pour agir désormais à leur guise. L'ouvrage *Mein Kampf* et les lois votées sous le troisième Reich ne firent que renforcer ce qui avait déjà été entamé en politique culturelle. De plus, le Reich lui-même était considéré comme une œuvre d'art avec à sa tête un Hitler devenu artiste. Dietrich Bonhoeffer, un jeune théologien protestant, avait même pressenti cette situation, deux jours après l'entrée au pouvoir d'Hitler :

À partir du moment où le *Volkgeist* est considéré comme une entité divine métaphysique, le Führer qui incarne ce *Geist* assume une fonction religieuse au sens littéral du terme : il est le messie et avec son apparition commence à s'accomplir l'ultime espoir de chacun, et le royaume qu'il apporte nécessairement avec lui est proche du royaume éternel. (Michaud 1996, p.49)

À son entrée au pouvoir en 1933, Hitler met en œuvre ses politiques culturelles avec l'aide de Joseph Goebbels, en commençant par imposer un régime de terreur dans les arts et la culture. L'ordre établi ne devait pas être mis en doute : tout était contrôlé dans les moindres détails, de la presse jusqu'aux émissions de radio. Goebbels demanda même la production de radios du peuple afin que chaque allemand puisse avoir son poste et être rejoint par la propagande. Les comédiens juifs ou communistes furent exclus des théâtres et les pièces jugées subversives, retirées des programmes. Dans les écoles d'art, un bon nombre d'enseignants furent renvoyés parce qu'ils ne partageaient pas suffisamment une vision nationale-socialiste. Bien des artistes enseignants ont été ainsi destitués de leur poste, par exemple : Karl Hofer, chassé de l'Académie de Berlin,

Lyonel Feininger et Wassily Kandinsky, licenciés lors de la fermeture du Bauhaus, ainsi que Max Beckmann, renvoyé de l'Institut d'Art de Francfort. Non seulement les nazis empêchèrent ces artistes d'enseigner, mais ils leur interdirent même de peindre et d'exposer. Lors d'un Congrès du parti Reich en 1933, Hitler déclare:

Le mouvement et le gouvernement national-socialiste ne doivent pas tolérer dans le domaine culturel, comme ailleurs, que des incompetents ou des charlatans changent brusquement de camp et, par là même, comme si de rien ne s'était passé, s'engagent dans le nouvel État de manière à y prendre encore une fois quelque décision que ce soit en ce qui concerne l'art et la politique culturelle. (Bertoin 1992, p. 107)

Pour Hitler, tous ceux qui n'adhéraient pas à l'idéologie du parti ou qui y adhéraient trop tardivement ne pouvaient demeurer dans les sphères dirigeantes, ni même dans l'éducation des citoyens allemands. En fait, les nazis voulaient un contrôle absolu de la société allemande et cela passait nécessairement par la culture et par l'art. N'oublions pas que Hitler gardait en mauvais souvenir l'époque où il avait échoué à deux reprises, soit en 1907 et 1908, l'examen d'entrée de l'Académie des Beaux-arts de Vienne. Mais si Hitler a voulu diriger la culture artistique, c'est non seulement en raison de cette vieille rancune, mais aussi et surtout parce qu'il reconnaissait à l'art un grand pouvoir de propagande. On en veut pour exemple les photographies prises par Heinrich Hoffman et montrant Hitler comme un homme politique exemplaire.

Goebbels avait devancé Hitler en associant très tôt la politique et l'art ; il attribuait à l'artiste un pouvoir de grande envergure. Il disait que « la mission de l'art et de l'artiste n'est pas seulement d'unir, elle va bien plus loin. Il est de leur devoir de créer, de donner forme, d'éliminer ce qui est malade et d'ouvrir la voie à ce qui est sain. » (Michaud c.1996, p.45) Ainsi, pour les nazis, il était inacceptable qu'un artiste prône la déraison ou idéalise l'art des malades mentaux. L'artiste devait représenter l'État et son idéologie sans remettre en question l'ordre établi.

Dans cet optique, Hitler projette la construction d'une Maison de l'art allemand à Munich en 1933, afin d'établir ce que doit être la culture. Ce projet, confié à l'architecte Ludwig Troost était qualifié par Hitler de « Temple » de l'art allemand, conférant ainsi à l'art exposé un caractère

divin. Cette institution artistique qui devait célébrer l'art « purement » allemand de l'époque fut inaugurée le 18 juillet 1937 lors d'une exposition d'œuvres de l'art officiel. Les œuvres présentées, peintures et sculptures, étaient bien entendu au goût du *Führer*. Voici comment Jacques Bertoin décrit les styles artistiques privilégiés par Hitler dans son livre *L'art dégénéré : une exposition sous le III^e Reich* :

Hitler aime le kitsch (le style Biedermeier) et un certain baroque (les châteaux de Louis II de Bavière) pour sa débauche ornementale. Baroque qui se caractérise par la surcharge de moulures et de dorures. [...] D'un baroque vidé de son sens, comme le sont toutes les formes traditionnelles remises à la mode sous le III^e Reich : styles néo-grec et néo-romain en sculpture, néo-médiéval et gothique en gravure (inspiré de Dürer et de Holbein). L'art est réduit à l'imitation de formes préexistantes, à un réalisme servile qui n'est que la vulgarisation des mots d'ordre du régime et limité à sa valeur d'usage (Bertoin 1992, p. 30).

Les politiques culturelles étant donc basées sur les goûts artistiques de Hitler, son régime devait lutter pour rétablir ce qu'il appelait « l'ordre culturel ». « [La] peinture, la sculpture et l'architecture devaient [...] conserver à tout prix leur caractère conservateur—[Hitler] préférait dire “éternel”—, qui fondait son autorité et légitimait son pouvoir » (Michaud c.1996, p.29). En fait, comme l'affirme Éric Michaud dans son ouvrage *Un art de l'éternité : L'image et le temps du national-socialisme* (1996), le conservatisme en art reflétait un désir d'éternité ou de pérennité du parti national-socialiste. La stabilité de la culture artistique garantissait d'une certaine façon le pouvoir du *Führer*. Tout artiste susceptible d'ébranler cette stabilité risquait l'exclusion de la culture et de la société allemande.

Se permettant de juger les artistes qui ne créaient pas selon les règles de l'État, les nazis organisèrent dès le lendemain de l'ouverture de la Maison de l'art allemand, soit le 19 juillet 1937, une exposition d'art subversif dans un vieux musée archéologique de Munich. Organisée par Adolf Ziegler, peintre nazi et président de la Chambre des Beaux-arts, et placée sous la responsabilité du ministre de la Propagande Josef Goebbels, cette exposition fut intitulée *Entartete Kunst* (Art dégénéré) en référence au concept de dégénérescence entendue comme une démonstration de la déchéance humaine. Cette exposition n'était pas montrée pour la première fois; en fait, elle était issue d'une exposition ambulante nommée *l'Art au service de la*

décomposition également organisée par les nazis, qui avait débuté à Mannheim en 1933 et qui avait passé par Karlsruhe, Nuremberg, Chemnitz, Stuttgart, Dessau, Ulm et Dresde. Nommée dans un premier temps « l'art au service de la décomposition », elle ne prit le nom d'« art dégénéré » que suite à un discours d'Hitler à Nuremberg.

À l'instar de sa forme finale de 1938, et comprenant des pièces de la collection Prinzhorn, cette exposition avait pour but de dénoncer un art jugé indigne du peuple allemand, c'est-à-dire l'art moderne et les artistes qui le produisaient. Sur un mode manichéen, les organisateurs y opposaient le « beau » au « laid », le « sain d'esprit » au « fou », le « rationnel » à l'« irrationnel », bref le « bien » au « mal ». De plus, ceux-ci affichaient des commentaires diffamatoires sur les murs de l'exposition, par exemple en indiquant s'il s'agissait de l'œuvre d'un Juif, l'ennemi par excellence, d'un bolchevique ou simplement d'un fou en affichant des commentaires diffamatoires. Bref, toute production que l'on ne pouvait attribuer à « l'art noble », fruit d'une race pure selon l'idéal aryen, c'est-à-dire un art calqué sur le modèle classique romain ou grec, était proscrite. De plus, le seul fait d'être créateur d'art avant-gardiste suffisait pour être proclamé ennemi de l'État. Tout propos allant à l'encontre de ce qui était proposé par le parti nazi était jugé subversif.

Comme le précise le catalogue officiel, l'exposition de Munich servait à « démasquer la racine commune de l'anarchie politique et de l'anarchie culturelle; elle veut démasquer la dégénérescence de l'art, bolchevisme intellectuel dans toute l'acceptation du terme » (Bertoin 1992, p.12). C'est donc dans cette optique que les nationaux-socialistes remirent en question la présence d'œuvres d'art d'avant-garde dans les musées allemands, tout comme l'avait fait quatre ans plus tôt par le gouvernement de Thuringe, mais cette fois-ci à la grandeur du pays. Voici un passage du catalogue officiel de l'exposition d'« art dégénéré » qui évoque cette opposition des nazis contre l'institutionnalisation de l'art moderne :

Et lorsque l'on pense que toutes ces « œuvres d'art » ne proviennent pas des coins poussiéreux d'un atelier désaffecté, mais de collections et musées des plus grandes villes d'Allemagne, où certaines y figuraient encore les premières années après notre accession au pouvoir, et où elles étaient présentées à nos contemporains

ébahis, alors là, on ne rit plus. Il ne reste plus qu'à combattre là-contre avec détermination, de façon à ce qu'un peuple aussi raisonnable que le peuple allemand puisse définitivement chasser de telles charognes (Bertoin 1992, p. 90).

Quel visiteur serait assez raisonnable pour admirer l'œuvre d'un individu qui a perdu la raison? C'est la question que pose l'exposition. Celui qui trouve des qualités esthétiques à une œuvre d'avant-garde, comme à celle d'un fou, est lui-même fou. Tout visiteur « raisonnable » a le devoir de manifester du dégoût face à ce qui est présenté au sein de l'exposition. Puisque la raison n'existe que par rapport à la folie et vice versa, il est donc astucieux de la part du *Führer* d'utiliser la « raison allemande » pour discréditer l'art moderne qui était exposé dans les institutions. C'est selon de tels arguments que les musées sont alors remis au goût de l'État : en éradiquant toute œuvre qui ne correspondait pas aux critères artistiques du gouvernement. En utilisant le rapprochement déjà effectué dans le *Mein Kampf*, selon lequel « les œuvres de Weimar sont des productions de malades mentaux » (Bertoin 1992, p.29), les conservateurs pouvaient assurément exclure certaines œuvres des musées. Il est à noter que ce sont ces œuvres qui constituaient en majorité l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré) de 1937. Ces tableaux, sculptures et dessins provenaient de musées importants comme celui de Dresde, de Düsseldorf, Berlin, Mannheim, ainsi qu'en grande majorité du Bauhaus de Walter Gropius.

Description de l'exposition: liens entre art moderne et art pathologique

Je déclare ouverte l'exposition "Art dégénéré". Peuple allemand, viens et juge toi-même (Bertoin 1992, p.12).

Voici ce que déclarait Adolf Ziegler lors du discours d'ouverture le 19 juillet 1937, de l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré) de Munich est en quelque sorte l'apogée de la propagande nazie en matière de culture. Les neuf salles du rez-de-chaussée et du premier étage du vieil institut archéologique de la ville étaient réservées à cette exposition. Plus de six cents « documents » d'art moderne ainsi que quelques productions artistiques de malades mentaux y étaient présentés. Nous ne savons pas exactement à quel moment furent intégrées les œuvres de la collection Prinzhorn. Elles auraient vraisemblablement été sélectionnées en août 1937, soit moins

d'un mois après l'ouverture de l'exposition, par Schneider, responsable de la clinique d'Heidelberg et par le directeur temporaire de l'exposition Hartmut Pistauer. Par contre, nous confirmons la présence d'œuvres autour de 1937 en observant qu'une sculpture de Brendel, tirée de la collection, était illustrée dans le catalogue officiel.

L'accrochage des tableaux et la disposition des sculptures étaient réalisés de manière chaotique plaçant les œuvres les unes par-dessus les autres, entassées, de façon à éveiller chez le spectateur l'idée que le tout n'est qu'incohérence et horreur. L'ensemble s'apparentait à une sorte de Cabinet de Curiosités. Ce chaos visuel visait à susciter l'incompréhension et le rejet de ces formes artistiques modernes. Ayant pour but de susciter chez les visiteurs un sentiment de dégoût envers les objets et les artistes, Hitler, Rosenberg et Goebbels signent des commentaires virulents sur les murs et dans le catalogue d'exposition. Ces écrits, typographiés ou écrit à la main, étaient placés autour des œuvres. Des extraits de textes des créateurs étaient également sortis de leur contexte et intégrés à l'exposition pour nourrir la désapprobation du public envers les œuvres comme à l'égard des artistes. En voici un exemple :

Nous faisons comme si nous étions peintres, des poètes ou tout ce que vous voulez ; mais ce que nous sommes, c'est purement et voluptueusement impudent. Par notre impudence, le monde devient une vaste fumisterie et nous entraînons les snobs à nous lécher les bottes⁸ (Bertoin 1992, p.36)

En fait, dans son contexte initial, cette citation manifestait la révolte des artistes de l'avant-garde. Les artistes interrogeaient l'art lui-même ainsi que le statut de l'artiste. Ce qui est sûr, c'est que ces artistes ne représentaient pas l'académisme néoclassique, si apprécié par les dirigeants du régime. Sous le gouvernement nazi, l'art devait exalter des vertus telles que « la race, le travail, la famille, la terre, la force, la fécondité... » (Bertoin 1992, p. 35-36). Mais après la Première Guerre mondiale, les artistes modernes, et notamment ceux qui, comme Max Beckmann et, Oskar Kokoschka, étaient allés au front et y furent gravement blessés, n'étaient nullement disposés à représenter la beauté en peinture, du moins pas comme elle l'avait si longtemps été. Pour l'artiste moderne, c'était la réalité qui devait être exposée et non des utopies néoclassiques, aryennes et

⁸ Citation de Udo dans le Manifest der bolchevistischen Aktion (Manifeste de l'Action bolchévique).

antisémites. Or, cette réalité était rejetée par les nazis. D'ailleurs Ziegler et Goebbels avaient organisé l'exposition d'« art dégénéré » pour déformer la réception de l'art moderne en abordant quelques thèmes sensibles aux Allemands. Chacune des salles explorait donc différents thèmes, et quoi de mieux pour débiter que d'aborder la religion?

Située au premier étage, la première salle ayant pour titre : « Ils raillaient même Dieu », soulignait l'atteinte aux valeurs chrétiennes par les artistes modernes. Si les organisateurs ont choisi de débiter par ce thème, c'est probablement dû au fait que Hitler voulait se conformer au concordat signé avec l'Église dans une lutte contre tout ce qui porte « affront au christianisme ». De plus, le *Führer* admirait et enviait la pérennité de l'Église catholique. Ses propres croyances rattachées au christianisme antique motivaient également cette lutte contre ceux qui ne voyaient pas la religion de la même façon que lui. Notons que Hitler était agnostique et qu'il rejetait donc la métaphysique, croyant que l'absolu est inaccessible à l'esprit humain, contrairement à Prinzhorn qui voyait en la métaphysique une source de connaissance inépuisable.

Selon Johann Chapoutot, dans son ouvrage *Le national-socialisme et l'Antiquité*, le régime nazi considérait que le Juif avait rompu son rapport à la nature et à l'Antiquité. En fait, Hitler idéalisait l'homme antique le décrivant comme empli de lumière divine tandis que le Juif, en basant sa conduite sur l'idée d'une vie après la mort, faisait selon lui l'éloge de la mort. Dans le Wolfschanze en 1942, il disait : « Nous ne voulons pas d'une humanité qui lorgne vers l'au-delà » (Chapoutot 2008, p.390). Pour lui, l'Allemand devait se réaliser de son vivant en liant ses forces à la nature. Dans cette optique, ne reposant pas ses espoirs sur une vie après la mort, le vivant prenait une importance d'autant plus grande. La crainte de la mort s'installait donc. C'est ce qui peut expliquer les propos d'Hitler lorsqu'il soutenait que la représentation de visages grotesques et déformés était une atteinte à « l'intégrité physique et spirituelle allemande ». Ce genre de parallèle avait également été effectué par Schultze-Naumburg dans son ouvrage *Kunst und Rass* (L'art et la Race, 1928). En effet, ce dernier trouvait des ressemblances entre des photographies d'aliénés et des tableaux d'artistes modernes tels que Modigliani ou Otto Dix. En représentant un visage déformé, l'artiste illustrait le fou. C'est pourquoi l'allemand devait être représenté sain d'esprit et de corps, sans aucune déformation. Pour Hitler, un corps devait être

représenté à la manière antique, c'est-à-dire promouvant une anatomie parfaite. Toute image qui rappelait la folie ou la fragilité de l'être humain était inacceptable pour les nazis.

En fait, cette salle abordant le thème de la religion avait pour objectif de démontrer que les artistes présentés ne respectaient rien ni personne, pas même dieu. Ils ne méritaient donc pas la considération. Pourtant, des artistes comme Emil Nolde, grand représentant de l'expressionnisme allemand et dont la peinture est dite d'un « mysticisme sincère », ne souhaitaient en aucun cas railler dieu. Celui-ci exprimait seulement d'une autre façon son rapport au divin comme dans l'œuvre exposée dans cette salle intitulée : *Kreuzigung* (La mise en croix). Or, les nazis y percevaient un affront à la religion. Toute représentation de ce type était qualifiée de dégénérescence ce qui signifiait pour le *Führer* un non-respect de la vie, bref un symbole de mort. Pour illustrer ces dégénérescences, les œuvres des artistes suivants ont été sélectionnées : Thalheimer, Schmidt-Rottluff, Rohlf, Beckmann, Rauh et Heckrott. Voici ce qu'Hitler disait en s'adressant aux artistes modernes lors de l'inauguration de la Maison de l'Art allemand :

Et que produisez-vous? Des estropiés tordus et des crétins, des femmes qui ne peuvent inspirer que du dégoût, des hommes qui sont plus proches des animaux que des êtres humains, des enfants qui, s'il devait en exister de semblables, seraient immédiatement considérés comme des malédictions divines! Voilà ce que ces dilettantes complètement inhumains osent présenter à notre époque comme de l'art de notre temps, c'est-à-dire comme une expression de l'époque contemporaine, et sur laquelle celui-là appose son sceau (Bertoin 1992, p. 80).

Continuant sur le thème des religions, la deuxième salle traitait du Judaïsme. Question d'illustrer leur propos, les nazis associaient la représentation déformée de la figure humaine à des « Manifestations de l'âme juive ». Il était évident que les nazis profiteraient de toute occasion pour proclamer leur antisémitisme. La question posée par les organisateurs dans cette salle était la suivante : comment des Juifs, des *Untermenschen* (sous-hommes) auraient pu produire autre chose que du laid et du provocateur? En se basant sur la notion de *Volksgeist* (esprit créateur) selon laquelle seul un Aryen peut produire du beau et créer la culture, cette salle offrait un avant-goût des camps de concentration et de l'éventuel anéantissement du monde juif.

Dans cette salle, on encourageait le visiteur à se révolter contre les marchands d'art et artistes juifs qui avaient tiré profit d'œuvres qualifiées « d'atteintes à l'intégrité allemande ». Les artistes retenus pour représenter cette « âme juive » furent Chagall, Segall, Feibusch, Wollheim, Adler, Katz et Meidner. Selon les nazis, le seul fait qu'ils soient juifs suffisait pour condamner leur art. Mais leur participation, comme dans le cas de Jankel Adler, à des groupes tels que *Der Sturm* et *Die Kommune* ne fit qu'aggraver leur cas face aux dirigeants. Par exemple, Hanns Katz était le parfait candidat pour participer à l'exposition d'« art dégénéré » puisqu'il réunissait à lui seul tous les critères de condamnation pour les nazis. Il était juif, membre de la ligue culturelle juive et avait été objecteur de conscience durant la Première Guerre mondiale, en plus de continuer à manifester ses réticences face au gouvernement en place. Mais par-dessus tout, ces artistes affirmaient leur judaïcité face à l'antisémitisme grandissant, ce qui ne put que déplaire aux nazis. L'exil attendait plusieurs d'entre eux. Non seulement une participation à cette exposition représentait une honte, mais la Nuit de Cristal du 9 au 10 novembre 1938 détruisit tout espoir pour la communauté juive. Pour un artiste comme Adler, qui avait perdu ses neuf frères et sœurs dans l'holocauste, le retour en Allemagne n'eut jamais lieu.

Passons maintenant à la plus grande salle de l'exposition ayant pour thème « Idéal : Créatin et Prostituée ». Cette troisième salle avait pour but d'illustrer toutes les attaques contre les valeurs allemandes selon les nazis : celles se rattachant à la terre patrie, à la femme allemande et à la famille. Pour un nazi, la femme allemande ne pouvait en aucun cas être représentée lascive et aguicheuse telle une « prostituée » puisqu'elle est la mère, la fertilité. De plus, elle ne devait en aucun cas être la femme « nègre ». Dans cette salle, il était écrit que « “le nègre” devient un idéal de race dans l'“art dégénéré” » (Bertoin 1992, p. 65). Non limité au domaine de l'antisémitisme, les dirigeants généralisaient leur racisme. Toute race autre que la race aryenne était qualifiée de « primitive ». Rappelons que pour Prinzhorn, ce terme était utilisé d'une manière ethnologique et ne signifiait en rien « inférieur ». Selon lui, le « primitif » n'était pas le sous-homme, mais plutôt l'homme pur, celui qui n'a pas subi la civilisation. Et si Prinzhorn traçait des connexions entre les documents qu'il collectionnait et ceux de musées ethnographiques, c'est qu'il y trouvait une genèse de la création des formes, qui se répétait dans différents lieux sans qu'il y ait eu transmission. Bref, il s'agit d'une toute autre perspective que celle évoquée dans cette troisième

salle où l'on associait « primitif » à « sauvagerie ». Voyons maintenant comment les nationaux-socialistes concevaient la civilisation selon Johann Chapoutot:

Le nazisme a enseigné aux Allemands que toute civilisation connue, à l'exception peut-être des lointaines cultures précolombiennes, a été l'œuvre de la race nordique, opérant ainsi une annexion symbolique de tous azimuts au seul Nord, à des fins de défense et d'illustration de la race, annexion qui en préfigure et annonce d'autres, plus substantielles et territoriales : si la race indo-germanique a créé toutes les grandes civilisations, ses descendants les plus directs et les moins altérés, les Allemands contemporains, sont partout chez eux (Chapoutot 2008, p.16).

En posant comme prémisse que toute civilisation possède une parenté indo-germanique et que les Allemands sont « partout chez eux », les nazis s'accordent le droit absolu. C'est également dans cet ordre d'idées que ce qui n'est pas d'origine aryenne n'est pas civilisé. Ce qu'Hitler nomme « l'idéal du nègre » chez les artistes modernes, ne peut donc être toléré par l'État. Seul l'Aryen peut servir d'idéal et non une race qualifiée de « primitive » ou d'« impure ». Cette troisième salle nommée « Idéal : Crétin et Prostituées » blâme les artistes qui n'idéalisent pas le bon modèle, et qui, conséquemment mènent à la déchéance. Parmi eux, il y a Mueller à titre posthume, Kirchner, Campendonk, Grosz, Voll et Klee. Ernst Ludwig Kirchner représente d'ailleurs l'artiste parfait pour illustrer celui qui n'a pas choisi le « bon idéal » puisqu'il admire « l'art japonais » et « l'art nègre », arts qui ont grandement influencé des groupes tels que *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*, dont il fait partie. Pour rabaisser ces artistes, Adolf Ziegler ajouta, dans son discours pour l'ouverture de l'exposition, que « l'idéal de beauté » des artistes dégénérés était la « laideur ».

Passons très rapidement sur cette quatrième salle dont le terme « Insondable Saleté » se voulait plus général que les salles précédentes. Nous pourrions même avancer qu'elle n'avait pas de thème précis. En fait, il semble que les organisateurs s'y acharnaient principalement sur la provenance des œuvres et sur leur prix d'acquisition par les institutions. Par exemple, le catalogue de l'exposition ponctuait : « Néanmoins, et comme le prouve leur prix d'achat, ces œuvres, tout à fait abominables, furent, il y a peu d'années encore, commandées et payées extrêmement cher » (Bertoin 1992, p. 93). On comprend que cette salle avait pour but d'indigner les visiteurs qui vivaient dans un contexte économique instable. Les œuvres présentées

provenaient majoritairement du groupe *Die Brücke* comme celles de Kirchner, Schmidt-Rotluff et Beckmann.

Par ailleurs, un autre des commentaires du catalogue officiel affirmait que certaines œuvres jugées trop « pornographiques » et choquantes n'avaient pas été exposées afin d'épargner les âmes sensibles qui visiteraient l'exposition, suggérait ainsi au visiteur qu'il y avait pire encore. Aussi, la devise « Liberté dans l'art » était jugée durement par les nazis, puisqu'elle avait permis au chancelier Heinrich Brüning et à d'autres d'exposer « d'aussi insondables saletés » dans les musées. Sous le troisième Reich, cette devise a disparu puisque l'État devait avoir droit de regard sur toute création. Si une œuvre n'était pas jugée blasphématoire, elle pouvait faire partie de la culture, sinon, elle en était écartée ou détruite.

La cinquième salle nommée « La Folie comme méthode » nous intéresse tout particulièrement puisqu'elle exposait des œuvres de la collection Prinzhorn telle qu'une sculpture en mie de pain de Brendel nommée *Tête de jeune fille* (1912-1913) et dont il était écrit dans le catalogue officiel que :

Cette tête de jeune fille est l'œuvre d'un aliéné incurable de la clinique de Heidelberg. Il est compréhensible que des aliénés non artistes produisent de telles œuvres. Mais ce monstre [en référence à la sculpture *Jeune Femme aux cheveux bleus* d'Eugen Hoffmann] a autrefois été sérieusement analysé comme œuvre d'art et a bénéficié par le passé de nombreuses expositions où il était considéré comme un chef-d'œuvre. d'E.Hoffmann (Rhodes 2001, p.88).

Il s'agit d'un des exemples les plus frappants d'une comparaison entre art pathologique et art moderne visant à nuire à l'art d'avant-garde. Tel qu'évoqué plus tôt, le livre *L'art et la race* de Schultze-Naumburg, avait déjà fait un lien entre maladie mentale et « création dégénérée ». Dans cette même logique, les nazis pensaient que seul un cerveau fou pouvait produire des horreurs. C'est d'ailleurs pour cette raison que cette salle était également nommée : « cabinet des horreurs ». Les œuvres y étaient regroupées sous différents slogans affichés sur les murs tels que « *So schauten kranke Geister, die Natur* » (C'est ainsi que les malades mentaux voyaient la nature) ou encore, « Fou à tous les prix ». Nous avons parlé de la crainte des nazis face à la mort, mais leur peur de la folie était aussi grande. Pour les organisateurs de l'exposition, la création

d'un fou était l'exemple même de la dégénérescence. L'individu raisonnable ne pouvait trouver beau ce genre de création issu d'un esprit malade.

Plusieurs artistes modernes étaient fascinés de voir des œuvres si libres de contraintes et si expressives, et on peut les comprendre. Or, cela ne démontrait en rien que ces artistes étaient eux-aussi fous. Un artiste tel que Paul Klee, s'intéressant comme Prinzhorn à la genèse de l'art, avait d'ailleurs ouvertement avoué sa fascination pour les productions artistiques des aliénés et voyait en elles la liberté absolue de création. Il demeurait que, pour les nazis, le seul fait d'admirer l'art d'un aliéné était de la folie, en fonction de l'idée que seuls les fous peuvent inspirer les fous. Dans son ouvrage *Mein Kampf* (1924), Hitler considérait que les artistes modernes devraient même être internés.

Il y a soixante ans, une exposition des témoignages que l'on a appelés dadaïstes aurait paru tout simplement impossible et ses organisateurs auraient été internés dans une maison de fous, tandis qu'aujourd'hui, ils président des sociétés artistiques (Bertoin 1992, p. 79).

Enfin, les sixième et septième salles étaient consacrées à l'« Anarchie ». Elles regroupaient des œuvres qui souhaitaient se détacher des conventions. Cependant, dans la perspective nazie, si les artistes créent sans ordre, ils ne peuvent que semer le désordre. Voici ce que les organisateurs disaient : « Les moyens d'expression d'une anarchie artistique constituent une incitation à l'anarchie politique » (Bertoin 1992, p. 115). Le message du catalogue officiel ne pouvait être plus clair. Pour les nazis, l'ordre social tomberait s'ils laissaient les artistes créer sans lois. En d'autres mots : si tous les artistes suivaient le modèle de l'aliéné en création artistique, ce serait l'échec de la raison. C'est en quelque sorte ce que Freud démontrait dans *Malaise dans la civilisation*. Si les pulsions personnelles prennent le dessus sur la conscience, c'est la fin de la civilisation. C'est ce qui explique en partie le contrôle absolu de la culture par le régime nazi. Les artistes dont les œuvres étaient présentées au cours de cette exposition étaient considérés ni plus ni moins comme des ennemis de l'État. Alors quoi de mieux pour conclure cette exposition au rez-de-chaussée, question de descendre un peu plus bas, avec deux salles nommées « Impudente Provocation ».

La trahison des intentions de Prinzhorn dans l'exposition nazie

Bien qu'il avait vu le rapprochement possible entre art moderne et l'« art des aliénés », Prinzhorn ne les associait pas pour discréditer l'art moderne, mais bien pour donner crédit aux productions artistiques des malades mentaux. Il valorisait autant le travail des artistes modernes que celui des artistes de sa collection. Prinzhorn considérait les liens entre les objets de sa collection et l'art moderne non pas comme une démonstration de la dégénérescence de l'art, mais plutôt comme la manifestation d'une genèse de l'art. À l'opposé, en utilisant les similitudes entre les œuvres d'artistes d'avant-garde et celles des patients de cliniques psychiatriques, les nazis croyaient prouver que chaque artiste réalisant un art qualifié de « grotesque » était fou et devait de surcroît être interné. Pour eux, l'art moderne était le reflet même de la maladie mentale, ce qui est en soi une trahison des intentions de Prinzhorn. La lecture imposée par les nationaux-socialistes aux œuvres de la collection d'Heidelberg a complètement trafiqué les propos de Prinzhorn.

À l'évidence, les œuvres présentées dans l'exposition d'« art dégénéré » s'éloignaient des styles privilégiés par le *Führer*. Dans les salles de l'exposition, des styles aussi divers que le cubisme, l'expressionnisme et le dadaïsme, tous placés sous la grande bannière de l'art moderne, étaient jugés. Pour Hitler, ces « ismes », comme il les appelait, ne manifestaient qu'un vain désir de nouveauté. Voici ce que disait le *Führer* lors du Congrès du parti du Reich en 1933 :

Celui qui recherche le nouveau pour le nouveau s'égare on ne peut plus facilement au royaume de la folie. En effet, plus un objet réalisé en pierre et en matériau est stupide, plus facilement il sera considéré comme réellement inédit : dans les siècles passés, n'importe quel idiot n'était pas en droit d'offenser ses contemporains par les avortons issus de son cerveau malade (Bertoin 1992, p.143).

Hitler déclarait sain d'esprit l'artiste qui s'inscrivait dans la continuité de la tradition classique, tandis qu'était fou celui qui recherchait la nouveauté dans les formes et les matériaux. Ces critères ne sont certes pas ceux d'un psychiatre et Prinzhorn n'aurait en aucun cas été en accord avec de tels propos. Déclarer qu'une personne est atteinte de maladie mentale sur une base aussi subjective que le goût artistique s'avère peu scientifique. Le diagnostic des pathologies est bien

plus complexe. D'ailleurs, Prinzhorn concluait dans son ouvrage qu'il serait impossible de dire, en observant uniquement une création artistique, si l'individu qui l'a réalisée est fou. Prinzhorn avait démontré que plusieurs personnes n'ayant jamais suivi de cours d'art arrivaient à des dessins de type enfantin et que cela ne voulait en aucun cas signifier qu'elles avaient un retard de développement. Ces personnes n'auraient simplement jamais appris les notions de perspective ou encore en peinture, les mélanges des couleurs. Cette différence de vision avec les nazis est sans aucun doute responsable du refus de publication d'une revue d'art qui aurait été éditée par Prinzhorn.

Impact de l'exposition d'« art dégénéré » sur le monde artistique

Les répercussions dans le milieu artistique des pillages et de tout ce qui entoura l'exposition d'« art dégénéré » sont encore visibles de nos jours avec par exemple la découverte de collections qui avaient été cachées aux nazis. Durant plus de dix suivant l'exposition d'« art dégénéré », on observa la quasi extinction de la production d'art moderne en Allemagne, à cause de l'exil de nombreux artistes, tandis qu'ailleurs dans le monde, on les accueillait à bras ouverts. L'un des meilleurs exemples de cette solidarité d'artistes est l'exposition protestataire organisée par l'historien et critique Herbert Read en 1938 à Londres, comprenant des œuvres envoyées par Otto Dix. L'année suivante, Hitler organisait une vente aux enchères des œuvres pillées dans les musées, comprenant plusieurs de celles qui furent exposées comme « art dégénéré ». Cette vente comprenait également des œuvres confisquées par la Gestapo aux familles juives et attira les plus grands amateurs d'art du monde entier. Les Américains ont été de ceux à profiter de l'occasion, mais ont dû remettre au gouvernement viennois de nombreuses œuvres appartenant à la communauté juive en 1955. Celles-ci ont été entreposées dans le monastère Mauerbach à Vienne attendant des demandes de restitution. On exposa par contre de nombreuses œuvres récupérées par des collectionneurs dont celles de Otto Gerstenberg au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg où lors d'expositions comme « Trésors retrouvés » en 1995 ou « Dessins retrouvés » l'année suivante, comprenant des œuvres qui avaient été volées en France entre 1940 et 1945 par les nazis. Le déplacement institutionnel des œuvres de l'avant-garde allemande passa donc de l'institutionnalisation muséale à leur rejet. Heureusement, grâce à de nombreux collectionneurs,

cet art a retrouvé sa place dans des musées de renommées internationales. Avec le recul cette exposition d'« art dégénéré » n'a pas complètement atteint le but qu'elle s'était fixée : celui de détruire l'art moderne. En fait, elle a fait de ces artistes des martyrs puis des héros de l'art, et de cet art de révolte un art qui a gagné la guerre.

Le sort de la collection Prinzhorn après l'exposition d'« art dégénéré » et son déplacement institutionnel

Si la collection de Prinzhorn n'a pas été détruite après l'exposition nazie, c'est probablement dû au fait qu'elle demeurait pour les nationaux-socialistes la preuve de la « dégénérescence de l'art ». Après leur règne, la collection tomba quelque peu dans l'oubli, la clinique de Heidelberg fut reconstruite vers 1955, et on conserva soigneusement la collection dans les sous-sols. Ce n'est que huit ans plus tard qu'elle fut redécouverte par Harald Szeemann, directeur du Kunsthall à Berne de 1961 à 1969. Ce dernier s'engagea à exposer une sélection de la collection Prinzhorn au Kunsthall en présentant les œuvres comme étant des productions sociales à part entière et non comme des phénomènes marginaux. De 1966 à 1988, la physicienne Maria Rave-Schwank organisa des expositions à Freudstadt lors de Congrès de la DGPA à Heidelberg, Paris, Amsterdam et Wiesbaden. De 1972 à 1977, la collection fut exposée dans le grenier de la clinique psychiatrique de Heidelberg, qui l'avait accueillie quelques années auparavant. En 1973, Inge Jädi, spécialiste de la thérapie par l'art, devint commissaire de la collection. Il le demeura durant trente ans, et fut temporairement remplacé par Bettina Brand-Claussen en 2001. Il écrivit d'ailleurs avec elle l'ouvrage *Wahn Bild Welt : Sammlung Prinzhorn Die – Beiträge zur Museumseröffnung* (Au-delà de la raison : l'art et la psychose – Œuvres de la collection Prinzhorn) qui fut publié en 2003. Enfin, le 1^{er} novembre 2002, Thomas Röske devint directeur de la collection Prinzhorn.

Dans les années 80, la fondation Volkswagen finança la restauration des œuvres endommagées ainsi que la documentation scientifique. C'est également dans ces années que la collection fut fréquemment exposée en Allemagne. La renommée de la collection Prinzhorn était déjà faite, mais sa participation à l'exposition *Parallel Visions, Modern Artists and Outsider Art*, inaugurée

en 1992 à Los Angeles et qui se poursuivit à Madrid, Bâle et Tokyo, fit en sorte que la collection acquit une réputation internationale. On put donc observer des sculptures de Brendel et des œuvres de Neter, Pohl et Klotz aux côtés de celles d'artistes du Gugging, artistes provenant tous d'instituts psychiatriques. On pouvait également y observer des œuvres de Breton, Kubin, Ernst, Schnabel, Dubuffet ou Rainer. Cette exposition avait pour but de faire le lien entre art moderne et art marginal, en démontrant leurs ressemblances stylistiques. Art pathologique et art moderne étaient à nouveau regroupés, comme lors de l'exposition nazie, mais cette fois sans discrédit. Trois années après cette exposition, on pouvait à nouveau observer des œuvres de la collection Prinzhorn en Italie lors de l'exposition *Identità e Alterità. Figure del corpo* dans le cadre de la Biennale de Venise. Depuis 1995, la collection participa à plus d'une trentaine d'expositions à travers le monde.

Dans les années 90, une polémique entourant l'acquisition des œuvres de la collection de Heidelberg par Prinzhorn fut soulevée par René Talbot, le représentant de l'association berlinoise des parrains et marraines des artistes de la collection Prinzhorn appelée BPE (Bundesverband Psychiatrie-Erfahrener). Cette association visait à promouvoir la création d'un *Haus des Eigensinns* (Musée de la Beauté Insensée) afin que la collection Prinzhorn soit présentée en souvenir des victimes au n°4 de la Tiergartenstrasse à Berlin, emplacement où avait eut lieu l'opération T4 de gazage des « aliénés ». Le projet fut refusé par la clinique universitaire de Heidelberg, probablement parce que Talbot avait une vision antipsychiatrique et qu'il considérait Prinzhorn comme étant un nazi qui s'était approprié les œuvres des artistes sans l'accord des familles des patients. Talbot considérait aussi que le passage de la collection dans l'exposition nazie avait marqué les œuvres, auxquelles ont apposait encore selon lui des étiquettes comme : « réalisé par un schizophrène » ou « réalisé par un paranoïaque ».

Malgré son passage dans l'exposition nazie et après avoir été en quelque sorte oubliée, sinon cachée un moment, la collection Prinzhorn est désormais reconnue internationalement et possède son propre musée, le Sammlung Prinzhorn (Collection Prinzhorn) qui ouvrit en 2001 dans la ville qui l'avait vue naître, soit près de 80 ans après sa constitution. L'ouverture de ce musée est en grande partie redevable à la longue contribution du conservateur Inge Jàdi. En se déplaçant de

l'institut psychiatrique à l'institution muséale, la collection abandonna quelque peu le statut de document clinique pour celui d'œuvre d'art.

Conclusion

De cette étude comparative des collections d'art pathologique, nous pouvons conclure que les œuvres de la collection Prinzhorn à Heidelberg ont acquis, au-delà de leur statut documentaire, un statut artistique et ce, en grande partie grâce aux écrits de Prinzhorn, à la réception des œuvres par les artistes modernes ainsi qu'à leur intégration dans des expositions artistiques de renommée internationale. Le déplacement institutionnel des œuvres de la collection Prinzhorn de l'institution psychiatrique à l'institution muséale en est la preuve malgré l'ambiguïté qui persiste sur le statut des œuvres. D'ailleurs, si nous considérons l'inscription de certaines des œuvres de la collection Prinzhorn dans des expositions artistiques associant l'art marginal à l'art moderne à partir des années 90, nous pouvons constater que la collection Prinzhorn est désormais présentée comme une collection d'art à part entière. Mais ces œuvres demeurent malgré tout rattachées à leur passé de documents, surtout parce qu'elles continuent de susciter l'intérêt des spécialistes de l'étude des pathologies. Cherchant toujours de nouveaux moyens de déceler la maladie mentale, les psychiatres croient encore pouvoir trouver le moyen de diagnostiquer la maladie mentale dans l'art de leurs patients. Même si elle ne permet pas nécessairement de diagnostiquer une pathologie, l'œuvre peut éclairer le médecin traitant, l'informant des peurs, des angoisses, des obsessions et des hallucinations du patient. Ces œuvres permettent le dialogue du psychiatre avec son patient.

À la question de savoir si la collection Prinzhorn à Heidelberg est présentée dans un musée d'art ou un musée d'art pathologique, nous devons répondre que c'est un peu des deux à la fois, malgré le fait qu'elle diffère complètement des musées scientifiques traditionnels qui présentaient des organes dans des bocaux. Il est vrai que ces œuvres furent longtemps présentées comme le symptôme de la folie de leurs auteurs, comme c'était le cas dans les collections d'art pathologique traditionnelles ou encore dans l'exposition nazie sur l'« art dégénéré ». Et pourtant, les œuvres de la collection de la clinique universitaire de Heidelberg furent aussi présentées comme des œuvres artistiques de qualité. Encore aujourd'hui, le public de la collection Prinzhorn comprend autant d'amateurs d'arts et d'artistes que de psychologues et de psychiatres, ce qui démontre que la collection est toujours aussi intéressante sur le plan scientifique qu'artistique. De

plus, le contexte initial de création des œuvres est demeuré important dans l'organisation des expositions au Musée Sammlung Prinzhorn. C'est pourquoi l'on peut y observer des photographies d'asiles qui évoquent également l'époque de ces créations. Les œuvres de la collection Prinzhorn, comme un bon nombre d'œuvres exposées au musée de l'Art brut à Lausanne, ne se détacheront jamais complètement de leur condition de création, la folie, et de leur contexte original de production, l'hôpital psychiatrique. L'art pathologique a été autant étudié sous un angle artistique que scientifique, malgré le fait que les deux approches se conjuguent mal de prime abord.

Afin de déterminer si la collection était la démonstration d'un style schizophrénique Prinzhorn répondait par la négative. Mais il constatait que certaines tendances communes étaient visibles chez les aliénés lorsqu'ils se mettaient à dessiner, à peindre ou à sculpter. Plus de quatre vingt ans après l'ouvrage majeur de Prinzhorn, la question demeure sans réponse. En 1962, le docteur Helmut Rennert, qui avait fort probablement lu l'ouvrage de Prinzhorn, proposa la notion de « style schizophrène » dans son ouvrage *Die Merkmale der schizophrener Bildnerer* (Typologie formelle de l'art des schizophrènes). Comme Prinzhorn et Navratil, Rennert décelait lui aussi une prédisposition à la création chez les schizophrènes. Rappelons cependant que Prinzhorn affirmait qu'il n'y avait pas plus de créateurs chez les personnes avec une maladie mentale que chez les personnes équilibrées mentalement et qu'il est impossible de déterminer à partir d'une œuvre si l'artiste qui l'a produite est fou.

De plus, s'il existait un « style schizophrène », il nous faudrait en déterminer les formes et les critères. Malheureusement, la répétition, l'obsession pour un motif ou le goût du grotesque ne sont pas nécessairement des indices de folie. Nombreux sont les artistes à avoir joué avec ces éléments. Il est extrêmement difficile de maintenir la thèse d'un art typiquement « fou », comme nous le montre l'exposition nazie. D'ailleurs si l'on se basait sur les critères nazis, l'art moderne, l'art contemporain et l'art actuel seraient eux aussi inclus dans le « style schizophrène ». Voici comment Prinzhorn expliquait les ressemblances entre l'art de ses contemporains et les productions qu'il collectionnait, et ce, tout en relativisant le concept de folie.

Là nous touchons le côté malade de notre temps, sa tragédie et sa grimace. Cette vie primitive préexistante au savoir, qui est la véritable et unique source du

pouvoir créateur semble nous être refusée. [...] il peut presque sembler que les seuls biens que nous tenions entre nos doigts refroidis soient des constructions intellectuelles et aléatoires. [...] si l'art des aliénés touche de si près à l'art contemporain, c'est qu'il correspond aux aspirations les plus secrètes de notre époque (Prinzhorn 1984, p. 374-375).

Malgré les liens établis entre art moderne et art pathologique, la distinction n'est souvent qu'une question de légitimation culturelle, ce qui pose souvent problème avec l'art marginal. Nous pouvons d'ailleurs constater que le déplacement institutionnel de collections telles celles de Prinzhorn, Udhe, Dubuffet ou Navratil a aidé à changer le statut des œuvres. Dans le cas de Prinzhorn, la collection elle-même devint un musée. Quant à Udhe, plusieurs des œuvres qu'il collectionna, notamment celles de Braque, de Picasso, de Rousseau et de Séraphine de Senlis, furent confisquées durant la guerre par l'État français et vendues par la suite pour être intégrées finalement à des musées de renommées internationales. Dans le cas de Dubuffet, la collection fut établie à Lausanne comme un musée de l'Art brut. Grâce à Navratil les œuvres des artistes du Gugging font désormais partie, de plusieurs collections privées et muséales dont celle du musée de l'Art brut. Grâce à ces collectionneurs, nous avons fait la découverte d'artistes, comme Séraphine Louis, Karl Brendel, Alois Corbaz ou August Walla, qui autrement seraient restés inconnus. Ces collectionneurs ont prouvé que la folie d'un artiste ne peut interdire de le considérer comme un artiste professionnel. Si cette discrimination avait eu lieu, bon nombre d'artistes seraient exclus de l'histoire de l'art, notamment Van Gogh ou Artaud.

Au fil de nos recherches, nous avons découvert la complexité du champ terminologique qui entourait l'art marginal avec des concepts comme « art primitif », « art naïf », « art brut », « outsider art », « primitivisme moderne », « folk art », « art indiscipliné » et autres. Nous considérons ces termes comme le témoignage du regard qu'on porte sur cet art et notamment du regard des collectionneurs. Dans la majorité des cas, ces arts n'ont pas été considérés comme inférieurs aux « beaux-arts ». Nous avons privilégié le terme art marginal, non pas parce que nous considérons cet art comme totalement exclu de la culture légitime, mais pour souligner son statut précaire et contribuer à lui ménager une place légitime dans la culture. Il est vrai que les artistes qui composent cette catégorie, que ce soit les « fous », les « amateurs », les « primitifs » ou les « enfants », sont souvent extérieurs aux institutions culturelles de formation et de diffusion, mais

nous croyons que certains collectionneurs, comme Prinzhorn et Dubuffet, ont tenté d'introduire cet art marginal dans la culture légitime pour revitaliser cette dernière. Les collectionneurs ont contribué à révéler les arts de la marge et à en faire une source d'inspiration pour l'art. Le « fou », le « primitif », l'« enfant » et l'« amateur » ont marqué et marqueront probablement toujours l'imaginaire de l'être humain civilisé par leur résistance à la perception étroitement rationnelle du monde. Leurs créations artistiques ont même surpris les personnes les plus sceptiques et les plus rationnelles de ce monde. Psychiatres et artistes se sont laissé charmer par leur art, par sa puissance expressive et sa force symbolique.

Sans doute parce qu'elles échappaient au critère strict de la beauté et qu'elles étaient souvent empreintes d'inquiétante étrangeté, ces œuvres, ont apporté une nouvelle perception de l'art. Intégrées à l'institution culturelle, les œuvres d'art marginal interpellent le regard du spectateur. Ces œuvres veulent s'exprimer d'elles-mêmes, sans que l'auteur, indisposé par la maladie mentale ou par un manque d'éducation, ait le besoin d'en expliquer la signification. Les œuvres des artistes marginaux suscitent l'émotion, le sentiment et le questionnement.

Nous avons été, comme certains psychiatres et certains artistes modernes, fascinés par la qualité des œuvres des artistes de la marge. Comme dans toute recherche, les questions amènent d'autres questions. Mais après avoir analysé le contexte de production de ces œuvres réalisées dans des institutions psychiatriques, nous pouvons tout de même conclure que certaines composantes de la maladie mentale peuvent jouer un rôle dans la création artistique. Il ne s'agit pas d'affirmer l'existence d'un « style schizophrénique » ou encore la possibilité de diagnostiquer la maladie mentale à partir d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres, mais simplement de dire que la folie peut constituer un élément déclencheur pour la créativité artistique. Nous espérons donc que ce mémoire aura contribué à enrichir la réflexion sur l'art pathologique et plus généralement sur l'art marginal, un art qui évolue non loin de la culture.

La collection Prinzhorn, coïncidence ou inspiration ?

« Illustration retirée »

Ill.1 Friedrich Schröder Sonnenstern, *Sans-titre*, c.1950-1960, stylo à l'encre sur papier, 21,8 x 28,8 cm, œuvre originale : Collection privée d'Arnulf Rainer, Vienne (Rainer 1991, page couverture)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.2 Karl Brendel, *Sans-titre*, avant 1922, mine de plomb, 8 x 10 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.206)

Ill.3 Joan Korec, *Alexandra*, encre sur papier, 1983, 42 x 29,7 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne (Danchin 1995, p.101)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.4 August Neter, *Berger merveilleux*,
c. 1919, crayon de couleur, 20 x 26
cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn
1984, p.250)

Ill.5 Max Ernst, *Œdipe*, gravure,
1931, couverture d'un numéro
spécial des Cahiers d'art, Paris, 1937
(Tuchman c.1992, p.106)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.6 « Cas 195 », *Dessin
ornemental*, avant 1922, mine de
plomb, 16 x 21 cm, Collection
Prinzhorn (Prinzhorn 1984,
p.110)

Ill.7 Séraphine de Senlis,
L'arbre du Paradis, c. 1929,
huile sur toile, 1,95 m x 1,3 m,
Musée national d'Art moderne-
Centre Pompidou (Cloarec,
p.64)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.8 Franz Pohl,
Autoportrait, avant 1922,
crayon de couleur, 19 x
28 cm, Collection
Prinzhorn, Heidelberg
(Tuchman c.1992, p.105)

Ill.9 Antonin Artaud,
*Portrait de Jacques
Crevel*, 1947, mine de
plomb, 57,4 x 45,6 cm,
Musée National d'Art
Moderne, Centres
Georges Pompidou,
Paris (Tuchman c.1992,
p.25)

Ill.10 Vincent Van
Gogh, *Autoportrait à la
pipe (ou à l'oreille
coupée)*, 1889, huile sur
toile, 51 x 45 cm, Van
Gogh museum
Amsterdam (Költzsch
1990, p.137)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.11 *État catatonique d'un individu
atteint d'une maladie mentale*,
photographie, non daté, collection
personnelle d'Arnulf Rainer (Cardinal
2005, p.38)

Ill.12 Arnulf Rainer, *Ohne titel*
(sans-titre), 1969-1973,
photographie et crayon de
couleur, 45,2 x 31,5 cm
Collection personnelle
d'Arnulf Rainer (Cardinal
2005, p.95)

« Illustration retirée »

Ill.13 *Bourre-pipe, statuette d'ancêtre*, non daté, bois, H.14 cm, Ile de Pâques et Nouvelle Guinée (Prinzhorn 1984, p.139)

« Illustration retirée »

Ill.14 Karl Brendel, *Têtes à pieds*, avant 1922, bois, H.19 et 26 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.189)

« Illustration retirée »

Ill.15 Karl Brendel, *Ruine*, avant 1922, bois peint, H.31 cm, 2 angles de vue, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.199)

« Illustration retirée »

Ill.16 (coin supérieur droit) Karl Brendel, *Tête de jeune fille*, sculpture en mie de pain, 1912-13, (coin inférieur gauche) Eugen Hoffmann, *Femme aux cheveux bleus*, matériau inconnu (Reichpropagandaleitung der N.S.D.A.P. Hauptkulturant, 1972, p.27)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.17 Franz Pohl, *Animaux fabuleux*, avant 1922, crayon de couleur, 29 x 40 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.305)

Ill.18 Alfred Kubin, *Leucht fish* (Poisson de lumière), c.1922, tempera sur papier, 30,9 x 44,2 cm, Graphische Sammlung, Vienne (Tuchman c.1992, p.89)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.19 Gaston Chaissac, *Bouffon*, 1958, huile sur papier et bois, 51 x 21,5 cm, Kristin and Helmut Zambo, courtesy Galerie Heike Curtze, Düsseldorf et Vienne (Tuchman c.1992, p.130)

Ill.20 Jean Dubuffet, *Le Dandy*, 1973, polyuréthane et époxy peint, 90 x 51,5 x 19 cm, William Beadleston Fine Art, New York (Tuchman c.1992, p.130)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.21 Adolf Wölfli, *Campbell's Tomato soup*, 1929, mine de plomb, crayon de couleur et collage 70 x 50 cm, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Tuchman c.1992, p.75)

Ill.22 Andy Warhol, *Grande Boîte de soupe Campbell's I*, 1968, sérigraphie sur toile, acrylique et liquitex, 91,5 x 61 cm, Aix-la-Chapelle, Neue Galerie-collection Ludwig (Honnef 2007, p.21)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.23 August Walla, *Kyokusha Japan Kyokusha*, c.1985, acrylique sur panneau de bois, 203 x 224 cm (Rhodes, 2001, p.112)

Ill.24 Julian Schnabel, *Pope Pius IX*, 1987, gesso sur panneau de bois, 345,4 x 365,8 cm, The Pace Gallery, New York (Moos et coll. p. 69)

« Illustration retirée »

Ill.25 « Cas 216 », *Dessin décoratif*, avant 1922, mine de plomb, 24 x 37 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.111)

« Illustration retirée »

Ill.26 « Cas 216 », *Griffonnages*, avant 1922, mine de plomb, 10 x 16 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.106)

« Illustration retirée »

Ill.27 Hermann Beil, *Portrait d'un couple*, avant 1922, mine de plomb, 21 x 31 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.274)

« Illustration retirée »

Ill.28 Modèle du dessin *Portrait d'un couple*, avant 1922, photographie et ajout de dessin par Beil Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.275)

« Illustration retirée »

Ill.29 Hermann Beil, *Personnage sacré*, avant 1922, aquarelle, 20 x 32 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, préface)

« Illustration retirée »

Ill.30 Peter Moog, *Autel au prêtre et à la Madone*, avant 1922, aquarelle, 20 x 28 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, préface)

« Illustration retirée »

Ill.31 « Cas 450 », attribué à Adolf Wölfli, *Dessin décoratif et symbolique*, c.1915, crayon de couleur, 24 x 34 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, préface)

« Illustration retirée »

Ill.32 Joseph Sell, *Autel de la nature*, avant 1922, crayon de couleur, 15 x 22 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.291)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.33 August Neter, *Métamorphoses de la jupe*, avant 1922, mine de plomb, 10 x 16 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.245)

Ill.34 August Neter, *Sorcière à l'aigle*, avant 1922, mine de plomb, 20 x 25 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.246)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.35 August Neter, *Antéchrist*, avant 1922, mine de plomb, 20 x 26 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.247)

Ill.36 August Klotz, *Casque à orifice de l'urètre*, avant 1922, aquarelle, 11 x 12 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.216)

« Illustration retirée »

Ill.37 « Cas 26 », *Hallucination, Apparition d'air*, avant 1922, mine de plomb, 19 x 33 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.147)

« Illustration retirée »

Ill.39 Heinrich Welz, *Sphère d'idées*, avant 1922, mine de plomb, 24 x 33 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.279)

« Illustration retirée »

Ill.38 Joseph Sell, *Myriades de résurrections de l'au-delà*, avant 1922, crayon de couleur, 11 x 27 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, préface)

« Illustration retirée »

Ill.40 Heinrich Welz, *Volontologie*, avant 1922, mine de plomb, 17 x 21 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.281)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.41 Heinrich Welz, *Portrait géométrique*, avant 1922, mine de plomb, 26 x 18 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.279)

Ill.42 Dessin d'un garçon de six ans, *Le géant*, avant 1922, mine de plomb, 25 x 16 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.335)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.43 Oswald Tschirtner, *Viele Menschen liegen auf eiher Wiese* (Plusieurs personnes couchées sur la berge), 1972, 21 x 14,8 cm, Maison des artistes du Gugging, Vienne. (Navratil 1978, p.42)

Ill.44 Johann Hauser et Arnulf Rainer, *Sterme*, 1994, gravure, 42,9 x 30 cm, Collection privée d'Arnulf Rainer. (Cardinal 2005, p.52)

« Illustration retirée »

Ill.45 Ferdinand Cheval, *Autel des Temples Hindou*, façade ouest du *Palais idéal*, 1879-1912, architecture en pierre, Hauterrives, France (Boncompain 1988, p.37)

« Illustration retirée »

Ill.46 Johann Knüpfer, *Ferme*, avant 1922, mine de plomb et crayon de couleur, 95 x 70 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.258)

« Illustration retirée »

Ill.47 Johann Knüpfer, *Dessin décoratif aux oiseaux*, avant 1922, craie et crayons de couleur, 102 x 72 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, p.260)

« Illustration retirée »

Ill.48 August Klotz, *Lit de malade égyptien*, avant 1922, aquarelle, 9 x 18 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, préface)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Ill.49 Franz Pohl, *Ange exterminateur*, avant 1922, crayon de couleur, 29 x40 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1984, préface)

Ill.50 Viktor Orth, *Trois-mâts en mer, le soir*, avant 1922, aquarelle, 29 x21 cm, Collection Prinzhorn (Prinzhorn 1922, préface)

« Illustration retirée »

Ill.51 Agnes Richter, *Écriture brodée*, veston, c. 1922, Collection Prinzhorn (Rhodes 2001, p.154)

Bibliographie

- ALLEN, Jennifer Christa (1997). *Collectionner, collectionneurs : la collection en histoire, littérature et critique*, Montréal, Université de Montréal, 282p.
- ATKINS, Robert (1992). *Petit Lexique de l'Art Contemporain*, traduction de Jeanne Bouniort, Paris, Éditions Abbeville, 135p.
- BASSIE, Ashley (2008). *L'Expressionnisme*, New York, Parkstone Press International, 199p.
- BATAILLE, Georges (2006), *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh / Georges Bataille. Suivi de Une automutilation révélatrice d'un état schizomaniac / par H. Claude, A. Borel & G. Robin*, Paris, Allia, 48p.
- BERTOIN, Jacques (1992). *L'art dégénéré ; Une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, Artegrafica, Éditions Jacques Bertoin pour l'édition française, 155p.
- BOAS, Franz (1951). *Primitive Art*, Irvington-on-Hudson, NY: Capitol Pub, Co., 370p.
- BONCOMPAIN, Claude (1988). *Le facteur Cheval : piéton de Hauterives*, photographies de Jean-Louis Perret, Valence, Éditions le bouquin / Peuple libre, 79p.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 670p.
- BRETON, André (2004). *Manifeste du surréalisme*, à partir des textes extrait du volume collectif des écrits de Breton des éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, Folio essais, 173p.
- BRETON, André (2002). *Le surréalisme et la peinture, 1928-1965*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 559p.
- BRODSKAĀ, Nathalia (2007). *L'Art naïf*, New York, Parkstone Press International, 199p.
- CARDINAL, Roger et VOUILLOUX (2005). Bernard, *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, Paris, Collectivité de la Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert, 270p.
- CARRIER, Hervé (1992). *Lexique de la culture : pour l'analyse culturelle et l'inculturation*, Tournai-Louvain-la-Neuve, Desclée, 441p.
- Catalogue d'exposition Arnulf Rainer -Art brut Hommagen* (1991). Galerie Suzanne Zander, Cologne, 10p.
- CHAPOUTOT, Johann (2008). *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 532p.

CLOAREC, Françoise (2008). *Séraphine - La vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Paris, Phébus, 172p.

Collection Prinzhorn. Musée de la clinique universitaire de psychiatrie à Heidelberg. (2010-08-10) Sammlung Prinzhorn. Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg, [En ligne] <http://prinzhorn.uni-h.de/>. Consulté le 27 novembre 2009 à 9 :41.

Colloque organisé par le service culturel de la Galerie nationale du Jeu de Paume avec la collaboration de la Fondation Jean Dubuffet, 17 juin – 22 septembre 1991, (1992). Paris, Éditions du Jeu de Paume, 109p.

Compagnie de l'Art Brut (1971). *Catalogue de la collection de l'art brut*, Paris, 414p.

DANCHIN, Laurent (1995), *Art brut et compagnie : la face cachée de l'art contemporain*, Catalogue d'exposition organisée par Halle Saint-Pierre et le musée d'art naïf Max Fourny du 25 octobre 1995 au 30 juin 1996, Paris, La Différence, 189p.

DANCHIN, Laurent (1998). *Art outsider et folk art des collections de Chicago*, Catalogue d'une exposition tenue à Halle Saint Pierre du 14 septembre 1998 au 25 juillet 1999, Paris, Halle Saint Pierre, 229p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 592 p.

DUBUFFET, Jean (1998). « Anticultural Positions » dans *Beauty is Nowhere: ethical issues in art and design*, ROTH, Richard and Susan, Amsterdam, Netherlands : G & B Art International, 227p.

DUBUFFET, Jean (1986). *Asphyxiante culture*, Paris, Éditions de Minuit, 124p.

DUBUFFET, Jean (1981). *Jean Dubuffet : sites aux figurines et psycho-sites / Centre Georges Pompidou*, Musée national d'art moderne, 23 septembre-23 novembre 1981, Paris, Centre Georges Pompidou, 87p.

EHRENZWEIG, Anton (1974). *L'ordre caché de l'art; essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Larthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 366p.

FERRIER, Jean-Louis (1997). *Les primitifs du XXe siècle; art brut et art des malades mentaux*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 205p.

FOUCAULT, Michel (1992). *Penser la folie*, Paris, Galilée, 194p.

FOUCAULT, Michel (1961). *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 583p.

FREUD, Sigmund (1988). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 266p.

FREUD, Sigmund (1971). *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris, Presses Universitaires de France, 107p.

GAGNON, François-Marc (1972). *Jean Dubuffet : aux sources de la figuration humaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 134p.

GAUTHIER, Alain (1992), *La trajectoire de la modernité : représentations et images*, Paris, Presses universitaires de France, 255p.

GUIRAND, Félix et SCHMIDT, Joël (2006). *Mythes & Mythologie : Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, 893p.

HENCKES, Nicolas (2009). « Psychiatrie et institutions, les dynamiques de changement » dans « Psychiatrie et santé mentale », revue *Regard sur l'actualité*, no.354, Octobre 2009, La documentation Française, Paris, p.8-21.

HOCHMANN, Jacques (2004). *Histoire de la psychiatrie*, Paris, Presses universitaires de France, 127p.

HONNEF, Klaus, (2007). *Warhol 1928-1987. De l'art comme commerce*, Cologne, Taschen, 95p.

ILATOVSKAYA, Tatiana (1996). *Les dessins retrouvés, Chefs-d'œuvre de collections allemande d'avant-guerre*, Paris, Éditions de la Marmite, 223p.

JAKOBI, Marianne (2006). *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS, 217p.

KANT, Emmanuel (1995). *Critique de la faculté de juger*, traduction d'Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 540p.

KLEE, Paul (1973). *Théorie de l'art moderne, une conception structuraliste de la peinture*, Pays-Bas, Éditions Gonthier, 172p.

KÖLTZSCH, Georg-W, LEEUW, Ronald de. , BODESOHN-VOGEL, Inge (1990). *Vincent van Gogh and the modern movement, 1890-1914*, Freren : Luca, Museum Folkwang Essen, Van Gogh Museum Amsterdam, 436p.

Syndicat des médecins et psychiatres des hôpitaux psychiatriques (1996). « Le sort des malades mentaux pendant la guerre 1939-1945 », *L'information Psychiatrique*, N°8, Volume 72-718, Octobre 1996.

LOMMEL, Madeleine (2004). *L'Aracine et L'Art Brut*, Neuilly sur Marne, G.Michon, 223p.

LORQUIN, Bertrand (2008). *Le Musée Maillol s'expose*, Paris, Gallimard, Fondation Dina Vierny, 207p.

- MACGREGOR, John M. (1989). *The discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 390p.
- MAIZELS, John (2005). *L'art brut; L'art outsider et au-delà*, Paris, Phaidon, 240p.
- MALRAUX, André (1947). *Psychologie de l'art, Le musée imaginaire*, Genève, Albert Skira Éditeur, 155p.
- MARTIN, Jean-Hubert (2005). *Dubuffet et l'art brut*, Düsseldorf (Allemagne), Museum Kunst Palast, Lausanne, Collection de l'art brut, Milan, 189p.
- MÈREDIEU, Florence de (c2009). *L'affaire Artaud : journal ethnographique*, Paris, Fayard, 678p.
- MICHAUD, Éric (c.1996). *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 389p.
- MOOS, David, SPERONE, Gian Enzo, VOENA, Marco (2008). *Julian Schnabel: paintings 1976-2007*, Milan, Italie, Skira, 432p.
- MORGENTHALER, Walter (c.1992). *Madness & art: the life and works of Adolf Wölfli*, traduction et introduction de Aaron H. Esman en collaboration avec Elka Spoerri, Nebraska, University of Nebraska Press, 131p.
- NAVRATIL, Leo (1978). *Schizophrénie et art: suivi de Les traits de plume du patient O.T.*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. En postface: *Droit de suite baroque, De la dissimulation dans la schizophrénie et le maniérisme* par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Éditions Complexe, 352p.
- OBEYESEKERE, Gananath (c.1990). *The work of culture: symbolic transformation in psychoanalysis and anthropology*, University of Chicago Press, Chicago, 354p.
- OTERELO, Claude et GOUTIER, Jean-Michel (2003), *André Breton : 42 rue Fontaine, catalogue de la collection d'André Breton mise en vente à Druot-Richelieu*, Paris du 7 au 17 avril 2003, Collectivité Calmels Cohen (commisaires-priseurs), 8 volumes.
- PEIRY, Lucienne (2006). *L'art brut*, Paris, Flammarion, 320p.
- PICON, Gaëtan (1973), *Le travail de Jean Dubuffet*, Genève, Albert Skira, 236p.
- PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile. Bildneri der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, 409p.
- RAGON, Michel (1989). *Jean Dubuffet, Paysages du mental*, Galerie Jeanne Bucher, Paris, Éditions d'Art Albert Skira, 60p.

RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, Édition La Fabrique, p.74.

Reichpropagandaleitung der N.S.D.A.P. Hauptkulturamt (réimpression en 1972), *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, English and German, comprenant le guide original c.1937, Berlin, Silver Fox Press, 1 portfolio 30p.

RÉJÀ, Marcel, HULAK, Fabienne (1994), *L'art chez les fous* [1907], précédé de *La nudité de l'art*, préface de Pierre Vermeersch, Nice, Z'Éditions, 75p.

RHODES, Colin (2001). *L'Art outsider. Art brut et création hors normes au XX^e siècle*, Paris, Thames & Hudson, 224p.

ROCHER, Anne-Marie et TREMBLAY, Richard-Max (1996), *Gugging*, documentaire, NTSC couleur, 51 minutes, Productions Testa inc. et le Centre des arts de Banff, Canada.

ROTH, Richard et ROTH, Susan King (1998), *Beauty is nowhere: ethical issues in art and design / Jean Dubuffet*, Amsterdam, Netherlands : G & B Arts International, 227p.

Cercle d'études psychiatriques Henry Ey de Paris. René Talbot. (10 mai 2001) La collection Prinzhorn. La Beauté Insensée, [En ligne], <http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/talbot.htm>. Consulté le 30 août 2010, 12h00.

SHAETTEL, Charles (1994), *L'art naïf*, Paris, Presses universitaires de France, 127p.

THÉVOZ, Michel (1990). *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, Éditions de la Différence, 190p.

TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, 334p.

UDHE, Wilhelm (2009). *Henri Rousseau, Séraphine de Senlis*, à partir de la première édition de 1911 réalisée par la Maison Figuière & Cie, Paris, Éditions du Linteau, 81 p.

VIALATTE, Alexandre, HAUTOIS, Delphine et JAKOBI, Marianne (2004). *Correspondance(s) : lettres, dessins et autres cocasseries, 1947-1975 / Jean Dubuffet / Alexandre Vialatte*, Clermont-Ferrand, Au signe de la licorne, 270p.

VIRCONDELET, Alain (2008). *Séraphine : De la peinture à la folie*, Paris, Éditions Albin Michel, 211p.

Table des illustrations

Illustration 1 – Friedrich Schröder Sonnenstern, *Sans-titre*, c.1950-1960, stylo à l'encre sur papier, 21,8 x 28, 8 cm, œuvre originale : Collection privée d'Arnulf Rainer, Vienne.

Source : Catalogue d'exposition (1991). *Arnulf Rainer-Art Brut Hommagen*, Galerie Suzanne Zander, Cologne, page couverture.

Illustration 2 – Karl Brendel, *Sans-titre*, avant 1922, mine de plomb, 8 x 10 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.206

Illustration 3 – Joan Korec, *Alexandra*, encre sur papier, 1983, 42 x 29,7 cm, Collection de l'Art Brut.

Source : DANCHIN, Laurent (1995). *Art brut et compagnie : la face cachée de l'art contemporain*, Catalogue d'exposition organisée par Halle Saint-Pierre et le musée d'art naïf Max Fourny du 25 octobre 1995 au 30 juin 1996, Paris, La Différence, p.101.

Illustration 4 – August Neter, *Berger merveilleux*, c. 1919, crayon de couleur, 20 x 26 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.250.

Illustration 5 – Max Ernst, *Œdipe*, 1937, gravure, couverture d'un numéro spécial des Cahiers d'art, Paris.

Source : TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, p.106.

Illustration 6 – « Cas 195 », *Dessin ornemental*, avant 1922, mine de plomb, 16 x 21 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.110.

Illustration 7 – Séraphine de Senlis, *L'arbre du Paradis*, c. 1929, huile sur toile, 1,95 m x 1,3 m, Musée national d'Art moderne- Centre Pompidou.

Source : CLOAREC, Françoise (2008). *Séraphine - La vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Paris, Phébus, p.64.

Illustration 8 – Franz Pohl, *Autoportrait*, non daté, crayon de couleur, 19 x 28 cm, Collection Prinzhorn.

Source : TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, p.105.

Illustration 9 – Antonin Artaud, *Portrait de Jacques Crevel*, 1947, mine de plomb, 57,4 x 45,6 cm, Musée National d'Art Moderne, Centres Georges Pompidou, Paris.

Source : TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, p.25.

Illustration 10 – Vincent Van Gogh, *Autoportrait à la pipe (ou à l'oreille coupée)*, 1889, huile sur toile, 51 x 45 cm, Van Gogh museum, Amsterdam.

Source: KÖLTZSCH, Georg-W, LEEUW, Ronald de. , BODESOHN-VOGEL, Inge (1990). *Vincent van Gogh and the modern movement, 1890-1914*, Freren: Luca, Museum Folkwang Essen, Van Gogh Museum Amsterdam, p.137.

Illustration 11 – *État catatonique d'un individu atteint d'une maladie mentale*, photographie, non daté, collection personnelle d'Arnulf Rainer.

Source : CARDINAL, Roger et VOUILLOUX, Bernard (2005). *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, Paris, Collectivité de la Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert, p.38.

Illustration 12 – Arnulf Rainer, *Ohne titel* (sans-titre), 1969-1973, photographie surpeinte, 45,2 x 31,5 cm, Collection personnelle d'Arnulf Rainer.

Source : CARDINAL, Roger et VOUILLOUX, Bernard (2005). *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, Paris, Collectivité de la Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert, p.95.

Illustration 13 – *Bourre-pipe, statuette d'ancêtre*, non daté, bois, H.14 cm, Ile de Pâques et Nouvelle Guinée.

Source : PRINZHORN, Hans (1984), *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.139.

Illustration 14 – Karl Brendel, *Têtes à pieds*, avant 1922, bois, H.19 et 26 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.189.

Illustration 15 – Karl Brendel, *Ruine*, avant 1922, bois peint, H.31 cm, 2 angles de vue, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.199.

Illustration 16 – (coin supérieur droit) Karl Brendel, *Tête de jeune fille*, sculpture en mie de pain, 1912-13, (coin inférieur gauche) Eugen Hoffmann, *Femme aux cheveux bleus*, matériau inconnu.

Source : Reichpropagandaleitung der N.S.D.A.P. Hauptkulturamt (réimpression en 1972). *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, English and German, comprenant le guide original c.1937, Berlin, Silver Fox Press, 1 portfolio, p.27)

Illustration 17 – Franz Pohl, *Animaux fabuleux*, avant 1922, crayon de couleur, 29 x 40 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.305.

Illustration 18 – Alfred Kubin, *Leucht fish* (Poisson de lumière), c.1922, tempera sur papier, 30,9 x 44,2 cm, Graphische Sammlung, Vienne.

Source : TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions : Modern Artists and Outsider Art*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, p.89.

Illustration 19 – Gaston Chaissac, *Bouffon*, 1958, huile sur papier et bois, 51 x 21,5 cm, Kristin and Helmut Zambo, courtesy Galerie Heike Curtze, Düsseldorf et Vienne.

Source : TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions : Modern Artists and Outsider Art*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, p.130.

Illustration 20 – Jean Dubuffet, *Le Dandy*, 1973, polyuréthane et époxy peint, 90 x 51,5 x 19 cm, William Beadleston Fine Art, New York.

Source : TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions : Modern Artists and Outsider Art*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, p.130.

Illustration 21 – Adolf Wölfli, *Campbell's Tomato soup*, 1929, mine de plomb, crayon de couleur et collage 70 x 50 cm, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

Source : TUCHMAN, Maurice et S.ELIEL, Carol (c.1992). *Parallel Visions : Modern Artists and Outsider Art*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum, Princeton University Press, p.75.

Illustration 22 – Andy Warhol, *Grande Boîte de soupe Campbell's I*, 1968, sérigraphie sur toile, acrylique et liqutex, 91,5 x 61 cm, Aix-la-Chapelle, Neue Galerie-collection Ludwig.

Source : HONNEF, Klaus, (2007). *Warhol 1928-1987. De l'art comme commerce*, Cologne, Taschen, p.21.

Illustration 23 – August Walla, *Kyokusha Japan Kyokusha*, c.1985, acrylique sur panneau de bois, 203 x 224 cm.

Source : RHODES, Colin (2001). *L'Art outsider. Art brut et création hors normes au XX^e siècle*, Paris, Thames & Hudson, p.112.

Illustration 24 – Julian Schnabel, *Pope Pius IX*, gesso sur panneau de bois, 1987, 345,4 x 365,8 cm, The Pace Gallery, New York.

Source: MOOS, David, SPERONE, Gian Enzo, VOENA, Marco (2008). *Julian Schnabel: paintings 1976-2007*, Milan, Italie, Skira, p.69.

Illustration 25 – « Cas 216 », *Dessin décoratif*, avant 1922, mine de plomb, 24 x 37 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.111

Illustration 26 – « Cas 216 », *Griffonnages*, avant 1922, mine de plomb, 10 x 16 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.106.

Illustration 27 – Hermann Beil, *Portrait d'un couple*, avant 1922, mine de plomb, 21 x 31 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.274.

Illustration 28 – Modèle du dessin *Portrait d'un couple*, avant 1922, photographie et ajout de dessin par Beil Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.275.

Illustration 29 – Hermann Beil, *Personnage sacré*, avant 1922, aquarelle, 20 x 32 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, préface.

Illustration 30 – Peter Moog, *Autel au prêtre et à la Madone*, avant 1922, aquarelle, 20 x 28 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, préface.

Illustration 31 – « Cas 450 », attribué à Adolf Wölfli, *Dessin décoratif et symbolique*, c.1915, crayon de couleur, 24 x 34 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, préface.

Illustration 32 – Joseph Sell, *Autel de la nature*, avant 1922, crayon de couleur, 15 x 22 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.291.

Illustration 33 – August Neter, *Métamorphoses de la jupe*, avant 1922, mine de plomb, 10 x 16 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.245.

Illustration 34 – August Neter, *Sorcière à l'aigle*, avant 1922, mine de plomb, 20 x 25 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.246.

Illustration 35 – August Neter, *Antéchrist*, avant 1922, mine de plomb, 20 x 26 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.247.

Illustration 36 – August Klotz, *Casque à orifice de l'urètre*, avant 1922, aquarelle, 11 x 12 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.216.

Illustration 37 – « Cas 26 », *Hallucination, Apparition d'air*, avant 1922, mine de plomb, 19 x 33 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.147.

Illustration 38 – Joseph Sell, *Myriades de résurrections de l'au-delà*, avant 1922, crayon de couleur, 11 x 27 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, préface.

Illustration 39 – Heinrich Welz, *Sphère d'idées*, avant 1922, mine de plomb, 24 x 33 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.279.

Illustration 40 – Heinrich Welz, *Volontologie*, avant 1922, mine de plomb, 17 x 21 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.281.

Illustration 41 – Heinrich Welz, *Portrait géométrique*, avant 1922, mine de plomb, 26 x 18 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.279.

Illustration 42 – Dessin d'un garçon de six ans, *Le géant*, avant 1922, mine de plomb, 25 x 16 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.335.

Illustration 43 – Oswald Tschirtner, *Viele Menschen liegen auf eiher Wiese* (Plusieurs personnes couchées sur la berge), 1972, mine de plomb, 21 x 27 cm, Maison des artistes du Gugging, Vienne.

Source : NAVRATIL, Leo (1978). *Schizophrénie et art: suivi de Les traits de plume du patient O.T.*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. En postface: *Droit de suite baroque, De la dissimulation dans la schizophrénie et le maniérisme* par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Éditions Complexe, p.42.

Illustration 44 – Johann Hauser et Arnulf Rainer, *Sterme*, 1994, gravure, 42,9 x 30 cm, Collection privée d'Arnulf Rainer.

Source : CARDINAL, Roger et VOUILLOUX (2005). Bernard, *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, Paris, Collectivité de la Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert, p.52.

Illustration 45 – Ferdinand Cheval, *Autel des Temples Hindou*, façade ouest du *Palais idéal*, architecture en pierre, 1879-1912.

Source : BONCOMPAIN, Claude (1988). *Le facteur Cheval : piéton de Hauterives*, photographies de Jean-Louis Perret, Valence, Éditions le bouquin / Peuple libre, p.37.

Illustration 46 – Johann Knüpfer, *Ferme*, avant 1922, mine de plomb et crayon de couleur, 95 x 70 cm, Collection Prinzhorn

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.258.

Illustration 47 – Johann Knüpfer, *Dessin décoratif aux oiseaux*, avant 1922, craie et crayons de couleur, 102 x 72 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, p.260.

Illustration 48 – August Klotz, *Lit de malade égyptien*, avant 1922, aquarelle, 9 x 18 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, préface.

Illustration 49 – Franz Pohl, *Ange exterminateur*, avant 1922, crayon de couleur, 29 x40 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, préface.

Illustration 50 – Viktor Orth, *Trois-mâts en mer, le soir*, avant 1922, aquarelle, 29 x21 cm, Collection Prinzhorn.

Source : PRINZHORN, Hans (1984). *Expression de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile, Bildnerie der Geisteskranken* : traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, première édition 1922, Paris, Gallimard, préface.

Illustration 51 – Agnes Richter, *Écriture brodée*, veston, c. 1922, Collection Prinzhorn.

Source : RHODES, Colin (2001). *L'Art outsider. Art brut et création hors normes au XX^e siècle*, Paris, Thames & Hudson, p.154.