

pro mente sana
association romande

PSYCHOPATHOLOGIE ET CRÉATIVITÉ: UNE HISTOIRE AMBIGUË

STEFAN KRISTENSEN

Dr en philosophie
Collaborateur scientifique
à l'Unité d'histoire de l'art
de l'Université de Genève

L'idée d'art brut semble encore neuve. De nouvelles institutions consacrées à l'art provenant de créateurs hors du circuit culturel (le terme anglais est «outsider art») se créent chaque année, et on voit même apparaître des foires spécialisées dans l'art brut, comme celle de Paris, qui se tient en octobre¹. Le domaine semble en plein développement et, pourtant, il est en crise profonde. Non pas une crise économique ou institutionnelle, mais une crise conceptuelle.

La notion d'art brut a déjà une longue histoire dont l'étude est porteuse de beaucoup d'enseignements. Les protagonistes principaux de cette histoire sont l'historien de l'art et psychiatre allemand Hans Prinzhorn (1886-1933) et l'artiste et collectionneur français Jean Dubuffet (1901-1985). En lisant leurs textes, on peut comprendre que cette crise conceptuelle est en réalité inscrite dès l'origine dans les contradictions et les ambiguïtés de la notion. Il y a donc deux aspects essentiels dans les considérations qui suivent: exposer quelques éléments de l'émergence de l'art brut, et par là décrire les motifs de cette crise.

Prinzhorn a été le premier à se lancer dans une étude systématique sur ce qu'on appelait à l'époque l'art asilaire, ou l'art pathologique, sur la base d'une collection constituée pour le compte de la clinique de psychiatrie de Heidelberg au lendemain de la Première Guerre mondiale. Il avait trouvé pour le titre de son ouvrage une expression habile, en parlant de «Bildneri der Geisteskranken» (littéralement traduit: «imagerie, ou production d'images, des malades mentaux»). Prinzhorn était l'élève de l'un des plus importants théoriciens de l'art, August Schmarsow, chez qui il avait écrit sa thèse de doctorat à Leipzig en 1908 sur «Les conceptions esthétiques fondamentales de Gottfried Semper», avant de suivre, entre 1913 et 1917, une formation de médecin, avec une spécialisation en psychiatrie. Son projet à la clinique de Heidelberg était de répondre à la question de l'origine de la créativité humaine, ou plus précisément aux formes plastiques universelles selon lesquelles les hommes créent. Et comme psychiatre, son projet était de découvrir la spécificité des créations des schizophrènes: peut-on reconnaître l'œuvre d'un schizophrène simplement en voyant la peinture en question? En réalité, ces deux questions reviennent au même: selon Prinzhorn, le schizophrène est séparé du reste de la société en raison de sa souffrance, de ses symptômes autistiques et de l'enfermement asilaire; ainsi, le fait même qu'il crée des formes plastiques doit donc manifester des caractères universellement humains et non pas tributaires de la culture dans laquelle il vit. Cette universalité «par le bas» serait donc aussi ce qui traduit le caractère pathologique de ces créations. Mais bien sûr, cette thèse dépend d'une interprétation des œuvres et de leurs qualités plastiques, et c'est sur ce point que Prinzhorn échoue: il conclut à la fin de son livre qu'il n'a pas été possible d'isoler des traits spécifiques dans ces créations qui montrent leur caractère pathologique. Il écrit dans les dernières lignes de la conclusion: «Il n'est possible aujourd'hui d'établir une ligne de démarcation entre les œuvres de notre collection et les arts plastiques que si l'on s'en tient à un dogmatisme périmé. Sinon la transition est insensible», et un peu plus bas: «Grâce au matériel de comparaison, nous avons pu mettre en évidence que la maladie mentale n'introduit pas au fond d'éléments nouveaux dans les œuvres².» Finalement, la seule marque distinctive de ces œuvres est liée à la solitude et à l'isolement des personnes, enfermées intérieurement dans leur souffrance et extérieurement entre les murs de l'asile.

Mais l'échec de Prinzhorn est fécond dans la mesure où il ouvre un champ de réflexion et d'action, non seulement théorique, mais aussi concret et pratique puisque son livre a été écrit sur la base de la collection qu'il a constituée pour le compte de la clinique de psychiatrie de Heidelberg, sous la direction de Karl Wilmanns. Il rassemble près de 5000 pièces entre 1919 et 1921, provenant des asiles psychiatriques de toute l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse alémanique. Il

est fécond aussi parce qu'il contient des reproductions de nombreuses œuvres de dix créateurs choisis dans la collection (les « maîtres schizophrènes »), et que ses analyses plastiques ont contribué à inspirer un grand nombre d'artistes contemporains, dont notamment Paul Klee, Max Ernst ou encore Alfred Kubin. Enfin, c'est un échec fécond parce que le projet lui-même, de donner une théorie universelle de la création de formes par les hommes, était sans doute démesuré. Il reposait sur le présupposé que la schizophrénie est une maladie qui défait les structures de la subjectivité constituées par filiation et dans la vie sociale et qu'elle ouvre à une existence plus profonde et une humanité plus authentique. C'est une idée qui a eu une fortune très large dans l'histoire des idées au XXe siècle, mais dont on peut légitimement questionner les raisons.

Par ailleurs, l'histoire de la collection Prinzhorn est un thème intéressant en lui-même. Elle a été montrée dans plusieurs villes allemandes et suisses à la fin des années 1920 et au début des années 1930. On trouve même la trace d'une exposition au Musée d'art et d'histoire en janvier-février 1930. Par la suite, en 1933, Wilmanns est remplacé par un nazi militant, Carl Schneider, qui mobilise la collection en vue des expositions sur l'art « dégénéré », c'est-à-dire pour la propagande du régime nazi. Cette histoire mouvementée explique en bonne partie pourquoi le cadre institutionnel est beaucoup plus précaire à Heidelberg qu'à Lausanne. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Jean Dubuffet, qui avait connu le livre de Prinzhorn dans sa jeunesse³, s'intéresse aux collections d'art pathologique de plusieurs psychiatres français et suisses, dont Charles Ladame, directeur de la Clinique de Bel Air à Genève, et Gaston Ferdière, directeur de la Clinique de Rodez, où Antonin Artaud était interné. Il parvient à racheter ces collections et à constituer un patrimoine important⁴ qu'il inscrit sous l'égide d'une association qu'il crée en 1948 avec Jean Paulhan et André Breton, la *Compagnie de l'art brut*. Il organise dans ce cadre une série d'expositions à Paris et à Lille au tournant de 1950, les accompagne de textes programmatiques et diffuse ses convictions à travers une revue, les *Cahiers de l'art brut*, dont le premier numéro paraît en 1947. A l'issue d'un long processus, sous l'impulsion, entre autres, de l'historien de l'art Michel Thévoz, il décide finalement, en 1976, de léguer sa collection à la Ville de Lausanne, à la condition qu'elle soit accessible au public. Le (désormais) Musée de l'Art brut est ainsi non seulement le prolongement institutionnel de la démarche de Jean Dubuffet, mais aussi l'éditeur de sa revue, qui continue de paraître à ce jour.

L'ambiguïté était inscrite dans les premiers textes programmatiques de Dubuffet, définissant la notion d'art brut. Dans le texte intitulé « L'art brut préféré aux arts culturels », accompagnant l'exposition de la Compagnie de l'art brut en 1949, on peut lire la définition suivante :

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

Ce passage est classique et souvent cité. On le trouve même sur la page Wikipedia consacrée à l'Art brut. La fidélité à l'égard des idées de Prinzhorn est frappante : comme les créateurs de l'art brut sont enfermés dans une solitude prétendument radicale, leurs productions doivent être entièrement vierges de toute influence « culturelle », de toute interférence de la part du contexte environnant, de toute déformation due à la recherche de gloire ou d'argent. Dubuffet insiste sur cette pureté de l'art brut au nom de la conviction que l'art doit surgir des profondeurs du psychisme pour manifester sa puissance maximale, alors que si l'on mêle à la création artistique des motifs étrangers (l'argent, la gloire, les mondanités), on obtient un art dévoyé, déformé, corrompu. Mais comme on peut le constater en lisant sa biographie et en interprétant son parcours d'artiste, Dubuffet s'est aussi servi lui-même de sa collection d'art brut et de son statut de collectionneur d'art brut pour asseoir son propre profil d'artiste. Il suffit de jeter un œil à la peinture de Dubuffet lui-même pour constater l'ampleur de l'inspiration qu'il a reçue de la part des solitaires de l'art brut [voir par exemple son portrait de Jean Paulhan, de 1947]. Le plus important pour lui était de se définir comme un artiste, non pas intéressé par l'argent ou les honneurs, mais qui cherche à créer en étant directement connecté à la source de la création. Le mot de « culture », écrit-il dans *Asphyxiante culture*, un pamphlet publié pour la première fois en 1968, conduit à mépriser le travail de la création au profit des conventions du goût en vigueur. « Au contraire de nourrir le grouillement primordial, l'humus fécond dont naîtront les mille fleurs, la propagande culturelle le stérilise ; elle plante à sa place quatre hortensias de papier teint de sa fabrication, dont elle est très fière, et désherbe bien soigneusement tout autour. »⁵ L'individualisme de Dubuffet s'accordait bien avec sa célébration d'une créativité opposée à toute institution et toute source externe au pur élan créateur. Il a pris soin en effet de rester soigneusement libre de tous les groupes d'avant-garde qui se sont structurés puis désagrégés au cours de la seconde moitié du siècle.

On voit bien le paradoxe : les créateurs de l'art brut sont les artistes les plus authentiques, mais seulement à condition de ne pas se prendre pour des artistes eux-mêmes. Mais alors la position de Dubuffet lui-même, et à sa suite tous

ses successeurs, devient complexe et entraîne une conséquence moralement douteuse. En effet, si les créateurs de l'art brut sont d'autant plus artistes qu'ils l'ignorent, il faut bien que quelqu'un affirme leur qualité et les proclame artistes, et cette reconnaissance ne peut venir que de l'institution. Elle ne peut venir que de Jean Dubuffet ou de l'un de ses successeurs à la tête d'une institution dédiée. Dès lors, au nom d'une institution culturelle, une personne est proclamée artiste, mais d'un art opposé à l'art culturel et institutionnel (galeries, musées, centres d'art, etc.). Ce sont des institutions pour de l'art produit hors de toute institution; on y montre de l'art qui ne prétend pas être de l'art; les créateurs qu'on y expose ne sont pas des artistes, mais on veut tout de même contribuer à leur reconnaissance en tant qu'artistes, seulement à condition qu'ils ne se disent pas eux-mêmes artistes. Il me semble que ces ambiguïtés sont devenues des tensions prêtes à éclater, notamment sous la pression de la marchandisation de l'art brut et la création de foires spécialement consacrées à ce type d'art qui se placent explicitement sous le patronage de Jean Dubuffet, comme c'est le cas de la foire d'art brut qui s'est tenu à Paris fin octobre 2014. Dans ce cas, la contradiction devient caricaturale, notamment lorsqu'on lit sur la page consacrée au concept d'art brut une citation de Dubuffet contre la dimension mondaine de l'art institutionnel. On se demande si c'est de l'humour au x^e degré ou si c'est simplement comme cela que le marché assume la récupération. En somme, celui qui a produit les pensées les plus incisives contre la culture et contre le processus de sélection et de légitimation des œuvres d'art, est aussi en même temps à l'origine de la création de toute une série d'institutions dont l'une des fonctions est précisément de fournir ce type de légitimation.

L'enjeu concerne en définitive, aujourd'hui comme au temps de Prinzhorn ou de Dubuffet, les conditions d'institutionnalisation de l'art et la manière dont les institutions intègrent, ou non, ceux qui produisent indépendamment d'elle. En d'autres termes, il s'agit d'un problème politique d'appropriation et d'usage des créations d'individus souvent incapables de faire valoir leurs droits parce qu'ils se trouvent sous tutelle ou qu'ils n'ont simplement pas conscience du fait que leurs œuvres peuvent représenter une valeur marchande et/ou symbolique. Sous prétexte de valoriser ces créations, les institutions risquent de se substituer aux auteurs, risquant par là de déformer leurs volontés et alimentant le mythe de personnes totalement étrangères aux codes du monde culturel (ce qui, en réalité, n'est pas toujours vrai).

On pourrait conclure que le potentiel subversif de l'art brut est lui-même une valeur à retrouver. Ce serait sans doute trop simple et trop facile. Comme je l'ai montré avec Dubuffet, l'ambiguïté était là dès l'origine, dès la création de la notion même d'art brut. Certes, la création de la notion se justifiait dans une large mesure puisqu'il s'agissait d'extraire ces créations de l'orbite psychopathologique et de leur principal usage diagnostique. Le terme ordinairement

employé jusque dans les années 1950 était d'ailleurs celui d'«art pathologique», ou bien «art schizophrène», «créateur schizophrène». L'invention de l'art brut par Dubuffet répond bien à l'urgence de faire reconnaître ces créations comme ayant de la valeur en elles-mêmes et non pas principalement comme des témoignages du «monde étrange et déchirant du schizophrène, ce monde sans cesse en voie de désagrégation, dévasté, morcelé⁶», selon l'expression du psychiatre Gaston Ferdière.

La situation est complexe: d'un côté, il est évident que le seul usage diagnostique, médical, des productions classées dans l'art brut est réducteur; de l'autre, il est clair aussi que l'usage de ces œuvres pour formuler une conception générale de la créativité, ou bien tout simplement dans le but d'instituer un nouveau marché pour de nouveaux produits culturels, pose de sérieux problèmes. C'est pourtant la conséquence du discours de Dubuffet sur l'art brut, qui a eu pour effet de le confiner dans un espace spécifique dont les contours sont, comme on l'a vu, contradictoires. Il existe cependant d'autres attitudes possibles, l'une dans le champ de l'art, l'autre dans celui de la réflexion sur la psychopathologie. Dans le champ de l'art, en parallèle à la démarche de Jean Dubuffet, on note la présence discrète, mais non moins influente du grand créateur d'expositions d'art contemporain, Harald Szeemann. Il a été le premier, après la Seconde Guerre mondiale, à redécouvrir la collection Prinzhorn, et il en a organisé la première exposition dans un contexte culturel, en 1963, en tant que directeur de la Kunsthalle à Berne. Par la suite, il a introduit des œuvres d'art brut dans plusieurs expositions marquantes de l'histoire de l'art contemporain, comme celle sur «Les machines célibataires», de 1975 ou encore les deux éditions qu'il a dirigées de la Biennale de Venise en 1999 et 2001. La dernière Biennale de Venise, en 2013, a d'ailleurs imité ce geste en introduisant au fil de l'exposition notamment les dessins d'Augustin Lesage⁷, figure centrale de la collection de l'Art brut à Lausanne. Une telle stratégie n'est en rien une garantie contre la récupération de l'art brut par le marché, mais elle permet au moins d'extraire ces productions de l'enfermement dans des institutions spécialement dédiées (ce qui n'est pas forcément préférable au confinement des malades mentaux dans des asiles...). Inversement, ou de manière complémentaire, on peut réfléchir à partir du point de vue de la psychiatrie, et considérer qu'après tout, ce point de vue ne doit pas nécessairement signifier un enfermement, mais peut aussi donner des clés de compréhension quant à l'existence et à la sensibilité des hommes en général. En effet, un large courant de la philosophie du siècle passé a cherché à interpréter la configuration du monde des personnes en souffrance psychique comme un possible humain, comme une exagération de certains caractères déjà présents dans le registre des possibles de l'existence humaine, sans pour autant en faire des boulevards d'accès à un universel anthropologique supposé. Le philosophe Henri Maldiney, en particulier, a développé ce

discours en dialogue avec la psychopathologie des psychoses, en portant notamment l'accent sur l'expérience du vide qui semble caractéristique de nombreux cas de schizophrénie. Dans la clinique des schizophrénies en effet, on observe souvent le motif du vide, de l'indifférence à l'égard du monde, ou plus précisément la perte de réalité du monde dans l'expérience du malade⁸. Dans son volume *Art et existence* (1985), Maldiney décrit et discute le cas de Sylvain Fusco, né en 1903, interné à l'asile en 1930 et mort de faim en 1940. Le diagnostic mentionne un « état de démence précoce avec stéréotypies, attitudes provoquées, catatonie, incohérence des idées et des actes, impulsions violentes⁹ ». En lien avec ces éléments de diagnostic, et dans la rencontre avec les œuvres, Maldiney développe une approche qui pointe vers un certain type d'expérience, accessible à tout homme. En ce qui concerne les aspects catatoniques et mutiques de Fusco, il écrit :

Pourquoi sa prédilection pour l'espace désert d'une cour dépeuplée, libre de tout regard ? Parce que ce vide sensible répondait au sien et, pour ainsi dire, l'objectivait. D'être en résonance avec un monde vide lui a permis la soudaine révélation de son propre néant.

C'est seulement en ouvrant le champ de l'art à des productions échappant aux institutions et, réciproquement, en ouvrant le champ de la psychiatrie à des enjeux anthropologiques plus généraux, qu'on pourra construire et maintenir une attitude équilibrée à l'égard de l'art brut. Une attitude qui rend justice à l'imprévisible créativité, tout en lui ménageant une visibilité que seules les institutions peuvent donner. La condition fondamentale pour cela est de laisser toujours place à la singularité de la rencontre avec les œuvres ; mais cela est vrai de tout art.

Lectures fondamentales

Jean Dubuffet : *Prospectus et tous écrits suivants*, 4 tomes, Paris, Gallimard, 1967.

Jean Dubuffet : *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1986.

Karl Jaspers : *Strindberg et Van Gogh*, trad. fr. par Hélène Naef, Paris, Minuit, 1953.

Henri Maldiney : *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.

Henri Maldiney : *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991 [rééd. 2007].

Walter Morgenthaler : *Adolf Wölfl*, trad. fr. par Henri-Pol Bouché, Compagnie de l'art brut, 2, Paris, 1964.

Hans Prinzhorn : *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. fr. par Mariélène Weber et Alain Brousse, Paris, Gallimard, 1984.

Marcel Reja : *L'Art chez les Fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1908.

Notes

¹ Voir le site web : fr.outsiderartfair.com.

² Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. fr. par A. Brousse et M. Weber, Paris, Gallimard, 1984, p. 368-9.

³ Voir J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. 4, pp. 41-42. Dubuffet raconte dans un entretien donné en 1976 comment il a été en contact avec le livre de Prinzhorn sans pouvoir le lire et à quel point les reproductions du livre ont pu influencer sa génération d'artistes. Voir aussi la biographie de Marianne Jakobi et Julien Dieudonné, *Dubuffet*, Paris, Editions Perrin, 2007, pp. 65-66.

⁴ Sur la constitution de la collection, voir Jakobi et Dieudonné, chapitres 9 à 13.

⁵ J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1986, p. 35.

⁶ Gaston Ferdière, « Le dessinateur schizophrène », *L'Evolution psychiatrique*, 2, 1951, p. 227.

⁷ Sur Lesage, on peut se référer à la longue notice à la fin du volume de Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. 1, pp. 521-525.

⁸ A ce propos, l'ouvrage de Louis A. Sass, *Les paradoxes du délire* (trad. fr. par Pierre-Henri Castel, Paris, Editions L'Infini, 2010) fournit des matériaux cliniques et des arguments à profusion.

⁹ Cité par Maldiney, *Art et existence*, p. 72.

UN PAIR DANS MON INSTITUTION ? A QUOI ÇA SERT ? COMMENT ÇA MARCHE ?

En collaboration avec l'EESP, la CORAASP, Re-pairs, Pro Mente Sana convie tous les acteurs romands du domaine de la santé mentale à une demi-journée d'information le :

MERCREDI 4 NOVEMBRE 2015

à l'EESP (Lausanne) – horaires et salle suivront.

Pour plus d'informations, ou pour déjà vous inscrire, contactez notre secrétariat.