

Hans Prinzhorn et la collection de Heidelberg

Les débuts de la collection d'œuvres d'art de la clinique universitaire de Heidelberg remontent à Emil Kraepelin (1856-1926), directeur de la clinique psychiatrique entre 1891 et 1903. Celui-ci rassemble, déjà, à titre de « matériel didactique » des travaux réalisés par des patients de Heidelberg et de l'asile tout proche de Wiesloch – notamment des feuillets de Johann Knopf (1866-1910) et le mouchoir de Miss G. [p. 131]. Emil Kraepelin veut fixer les « caractéristiques » de « l'art des aliénés », afin de démontrer que les œuvres d'artistes reconnus de l'époque, tels que Max Klinger ou Stéphane Mallarmé, portent elles aussi des marques de maladies psychiques. Karl Wilmanns (1873-1945), l'assistant de Kraepelin à partir de 1902, poursuit ce projet de collection en devenant médecin auxiliaire sous la direction de Franz Nissl, lorsque ce dernier prend la tête de la clinique universitaire psychiatrique. De plus, à partir de 1909, d'autres établissements



Vue générale de la clinique psychiatrique de Heidelberg.

allemands envoient sporadiquement des œuvres à Heidelberg, dans la perspective de la constitution d'un « musée ».

Après la Première Guerre mondiale, Wilmanns, devenu à son tour directeur de la clinique, relance l'idée d'une collection d'étude. Il recrute en 1919 Hans Prinzhorn (1886-1933) au poste de médecin assistant à Heidelberg. À la fois docteur en histoire de l'art et médecin diplômé, celui-ci semble le candidat parfait pour reprendre le projet. Ensemble, les deux hommes écrivent aux asiles, cliniques psychiatriques et sanatoriums, principalement dans les territoires germanophones, pour leur demander de faire don de travaux de patients en vue de la constitution d'un « musée d'art pathologique ». Leur appel rencontre un large écho. Dans les deux années et demie qui suivent, ils reçoivent plus de quatre mille cinq cents dessins, aquarelles, collages, peintures, sculptures et œuvres textiles. Il s'agit toujours de créations spontanées, car l'art-thérapie et les ateliers de peinture ne se pratiquent pas encore. Prinzhorn conserve et inventorie tous les travaux qu'il n'est pas tenu de renvoyer. En complément, il analyse la collection dans son étude *Expressions de la folie*, publiée en 1922,



soit un an après qu'il a quitté la clinique universitaire psychiatrique, voyant son projet de musée au point mort.

Cet ouvrage demeure aujourd'hui une référence, notamment du fait de sa riche iconographie. Sur cent quatre-vingt-sept illustrations, cent soixante-dix présentent des travaux de la collection de Heidelberg, dont vingt dans des planches pour partie en couleurs. Un si vaste panorama de « l'art des aliénés » était jusqu'alors inédit. Pour la première fois, Prinzhorn lui offre une visibilité exhaustive. L'étude fascine les amateurs d'art et les artistes expressionnistes ou surréalistes, ces derniers s'en inspirant très vite dans leurs propres œuvres. Les dix « maîtres schizophrènes » que Prinzhorn présente individuellement vont notamment devenir célèbres. Outre Johann Knopf, déjà évoqué (désigné par le pseudonyme de « Knüpfer » par Prinzhorn), il s'agit entre autres de Hermann Behle (« Beil ») [p. 126], Franz Karl Bühler (« Pohl ») [p. 130], Karl Genzel (« Brendel ») [p. 132], August Klett (« Klotz ») [p. 135], Peter Meyer (« Moog ») [p. 137], August Natterer (« Neter ») [p. 140] et Joseph Schneller (« Sell ») [p. 143]. Cependant, certaines œuvres d'hommes et de femmes identifiés par leur seul numéro de dossier vont également marquer les esprits, comme les êtres hybrides de Heinrich Anton Müller [p. 138], les scènes énigmatiques d'Oskar Voll [p. 147] et la représentation d'une « Apparition d'air » hallucinatoire d'Otto Stuß [p. 146], qu'André Malraux reprendra plus tard pour illustrer « l'art des fous » dans *Psychologie de l'art*.



Hans Prinzhorn,
vers 1925.

Les psychiatres réagissent avec moins d'intérêt à la parution de l'ouvrage de Hans Prinzhorn, dont le texte ne correspond certainement pas à leurs attentes. Il nie en effet la valeur diagnostique des œuvres, s'attachant essentiellement à leur esthétique. L'auteur développe même sa propre théorie de l'expression artistique, influencée par l'expressionnisme allemand et par la psychanalyse, qu'il tente de confirmer avec l'aide des œuvres de patients. Celles-ci viennent corroborer son idée, car il les tient pour le produit du seul inconscient et considère qu'elles sont plus authentiques, en règle générale, que l'art établi. L'ouvrage peut donc également être lu comme un texte de critique culturelle, parallèlement au développement du surréalisme.

Après le départ de Prinzhorn, d'autres travaux viennent encore enrichir la collection au cours des années 1920, comme les broderies de Johanna Natalie Wintsch [p. 150]. Si la collection survit à l'époque nazie, c'est parce que certaines œuvres sont détournées pour servir de support de comparaison lors de l'exposition de propagande consacrée à l'« art dégénéré ». Des artistes, comme Bühler et Schneller, sont victimes du programme d'« euthanasie ». Après la guerre, le fonds tombe dans l'oubli, pour n'être redécouvert que dans les années 1960. Dès lors, des expositions et des catalogues vont peu à peu faire connaître aussi les œuvres qui ne figurent pas dans l'ouvrage de Prinzhorn. L'auteur avait eu l'intention de publier à part les réalisations d'Else Blankenhorn, patiente aisée qui peignait à l'aquarelle ses propres billets de banque [p. 128-129]. Il n'a cependant pas su déceler la qualité d'œuvres telles que les calendriers de Josef Heinrich Grebing [p. 134], l'ensemble en fil noué constitué d'un plateau et de deux récipients confectionnés par Hedwig Wilms [p. 148], ou encore les extraordinaires collages réalisés au début des années 1890 par M^{me} St. [p. 145]. On découvre encore aujourd'hui de nouveaux trésors dans la riche collection de Heidelberg, qui n'a cessé de s'accroître au fil des ans.

Traduit de l'allemand par Anne-Lise Weidmann

THOMAS RÖSKE