

1972 : de l'art brut aux mythologies individuelles

Thomas Röske

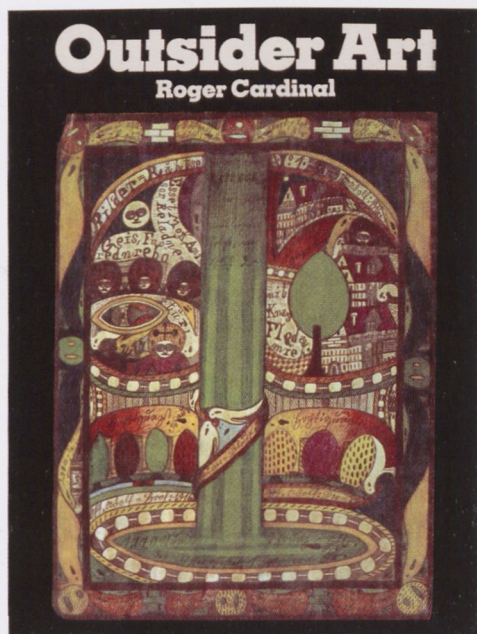
Avec la publication de son livre *Outsider Art*, Roger Cardinal introduisait en 1972 une expression qui allait connaître une grande fortune. Mais le titre de l'essai peut s'entendre comme une question : comment l'art brut était-il perçu en 1972 ? Pour y répondre, on évoquera la cinquième édition de la *documenta* de Kassel qui se tint la même année. À cette occasion, son directeur artistique, Harald Szeemann, intégra pour la première fois à ce panorama mondialement reconnu de l'art contemporain des exemples de *Bildneri der Geisteskranken*, l'« art des malades mentaux ». Cependant ni cette section de l'exposition ni le livre de Cardinal n'ont jusqu'ici été considérés avec l'attention qu'ils méritaient. Ce sera l'objet de ce chapitre : rappeler dans quel contexte s'inscrivent les initiatives de Cardinal et de Szeemann, et leur influence sur la perception de l'art brut.

Outsider Art (1972) : la filiation Dubuffet

Le livre de Roger Cardinal (né en 1940) parut en 1972 chez Studio Vista, une maison d'édition londonienne, active de 1961 à 1975. Spécialisé dans le design, cet éditeur avait publié en 1970 un ouvrage du même auteur, *Surrealism: Permanent Revelation*. Le nouveau livre devait s'intituler « Art brut ». L'éditeur, qui souhaitait un titre « plus simple pour une oreille anglaise », s'entendit finalement avec Cardinal sur celui d'*Outsider Art*¹. Or l'expression n'apparaît pas dans le texte. Si Cardinal ne cesse de se présenter comme quelqu'un qui interroge et définit l'objet de son ouvrage² et s'il utilise d'autres termes pour le faire, comme « art rigoureusement différent », « art extérieur à la culture », « art autiste », « art alternatif » ou « création brute³ », il cherche en réalité à faire connaître au monde anglophone l'idée d'art brut telle que la concevait Jean Dubuffet, un art au-delà de « l'art culturel ».

Que le moment où ces mains profanes façonneront un cheval de Troie arrive ou non, le siège de la cité culturelle a d'ores et déjà commencé.

Roger Cardinal, *Outsider Art*, 1972.



Couverture de l'ouvrage
Outsider Art de Roger Cardinal,
Londres, Studio Vista, 1972.
Le visuel du premier plat est
Picture-puzzle n° 1 d'Adolf
Wölfli (1916).

Heinrich Anton Müller
Sans titre

1925-1927, crayon de couleur
sur papier, 57,5 x 42,5 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

Roger Cardinal note
l'évolution du style de Müller
à partir de 1924 dans une
série de dessins aux crayons
de couleur. Il évoque, dans
Outsider Art, « *L'homme-
mouche et le serpent*, dont la
figure humaine a des contours
tremblants comme les lignes
d'un sismographe et dont
l'expression du visage suggère
à la fois la surprise et la
résignation » (1972).





Johann Knüpfer,
dit Johann Knopf

Trois personnages
Avant 1910, crayon, craie et stylo
sur papier, 20,9 x 32,9 cm
Heidelberg, Universitätsklinikum,
Sammlung Prinzhorn

Né en Hesse, Knüpfer (1866-1910) a exercé différentes activités professionnelles dans la boulangerie, la cimenterie et la construction mécanique. Ses premiers troubles mentaux surviennent à la mort de sa mère en 1895. Les délires de persécution s'amplifiant, il est interné en 1902. Il développe alors une mégalomanie religieuse avec des visions christiques qui habitent ses dessins, caractérisés par leur ordonnancement symétrique et les formes circulaires.



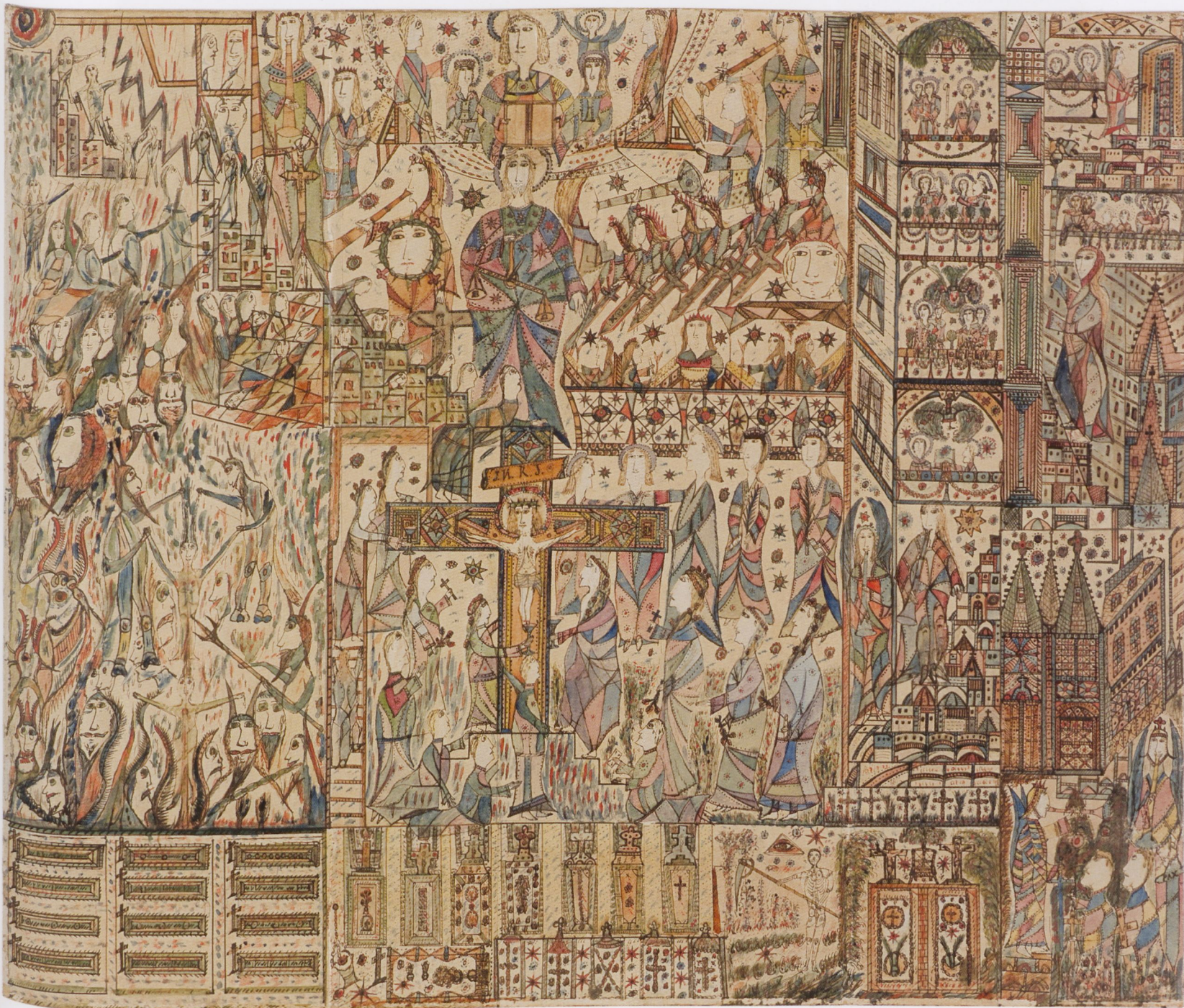
Francis Palanc

Mes yeux éclataient de joie voyant pour la première fois
1955-1960, coquilles d'œufs pilées sur panneau d'Isorel, 60 x 73 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

Pâtissier, Palanc (1928-2015) réalise ses peintures selon les techniques de sa profession : il travaille au tamis, à la paire à pastiller et au rouleau à pâtisserie. Les ingrédients utilisés sont la gomme laque, puis la gomme arabique mélangée à des coquilles d'œufs pilées, au blanc d'œuf séché, au sucre, au caramel, et parfois à de la sciure de bois. Toutes ses réalisations montrent un lien étroit entre les mots et les formes. « Le mot prend forme : il devient lui. Cette forme devient ce que le mot représente. Tout est mot. Tout ce qui est mot est plus ou moins forme ? Tout ce qui est forme plus ou moins se pénètre, plus ou moins est pénétré, plus ou moins s'enveloppe, plus ou moins est enveloppé » (Dubuffet, Palanc l'écrituriste, 1967).

Festive ou tragique, cérébrale ou fiévreuse, gratuite ou implacable, la création brute doit toujours être différente pour la raison que tous les individus sont différents.

Roger Cardinal, *Outsider Art*, 1972.



Peter Meyer, dit Peter Moog
Le Jugement dernier

1918, aquarelle, crayon, stylo, encre
sur carton, 37,9 x 45 cm
Heidelberg, Universitätsklinikum,
Sammlung Prinzhorn

Né en Rhénanie en 1871,
Moog est serveur puis gérant
d'un restaurant. Sa vie est
marquée par l'alcoolisme et
les excès sexuels. Son mariage

malheureux achève de le rendre
instable. Sa maladie se déclare
en 1908 : saisi d'une euphorie
maniaque, il se découvre artiste
et poète, à l'égal de Goethe et
Schiller. Interné, il commence à
peindre vers 1910 des images
d'inspiration pieuse, composées
de nombreuses scènes colorées,
comme pour expier ses années
de vie dissolue.



Révélation publique

Le début des années 1970 apparaissait comme le moment juste, tant sur le plan de la reconnaissance de cette nouvelle forme d'art en général que du marché de l'art en particulier. Jean Dubuffet (1901-1985) collectionnait des exemples d'art brut depuis 1945, sans doute en réaction à la Seconde Guerre mondiale; de la même manière, la Première Guerre mondiale avait amené Hans Prinzhorn (1886-1933) à perdre foi en la culture de son époque et l'avait poussé à s'engager dans une autre voie⁴. Dubuffet avait exposé les œuvres qu'il avait collectionnées et avait commencé à les étudier, puis il avait longtemps cherché un lieu pour les préserver durablement. En 1971, il avait enfin passé un accord avec la Ville de Lausanne, en Suisse romande, afin qu'elles puissent y être exposées dans un musée qui leur serait dédié. Si la Collection de l'Art Brut n'ouvrit ses portes qu'en 1976, la donation de la collection à la Ville en 1971 constitua une étape décisive vers son institutionnalisation. Une collection publique de référence était née de cette collection privée, rassemblant des objets relevant d'un domaine artistique que Dubuffet avait inventé. En même temps, l'art brut, qui était un art d'artistes, devint un objet d'intérêt pour d'autres collectionneurs et commença à faire l'objet d'un marché spécifique. La grande pionnière de ce mouvement fut Phyllis Kind (née en 1930), qui dirigeait depuis 1967 une galerie où, à côté

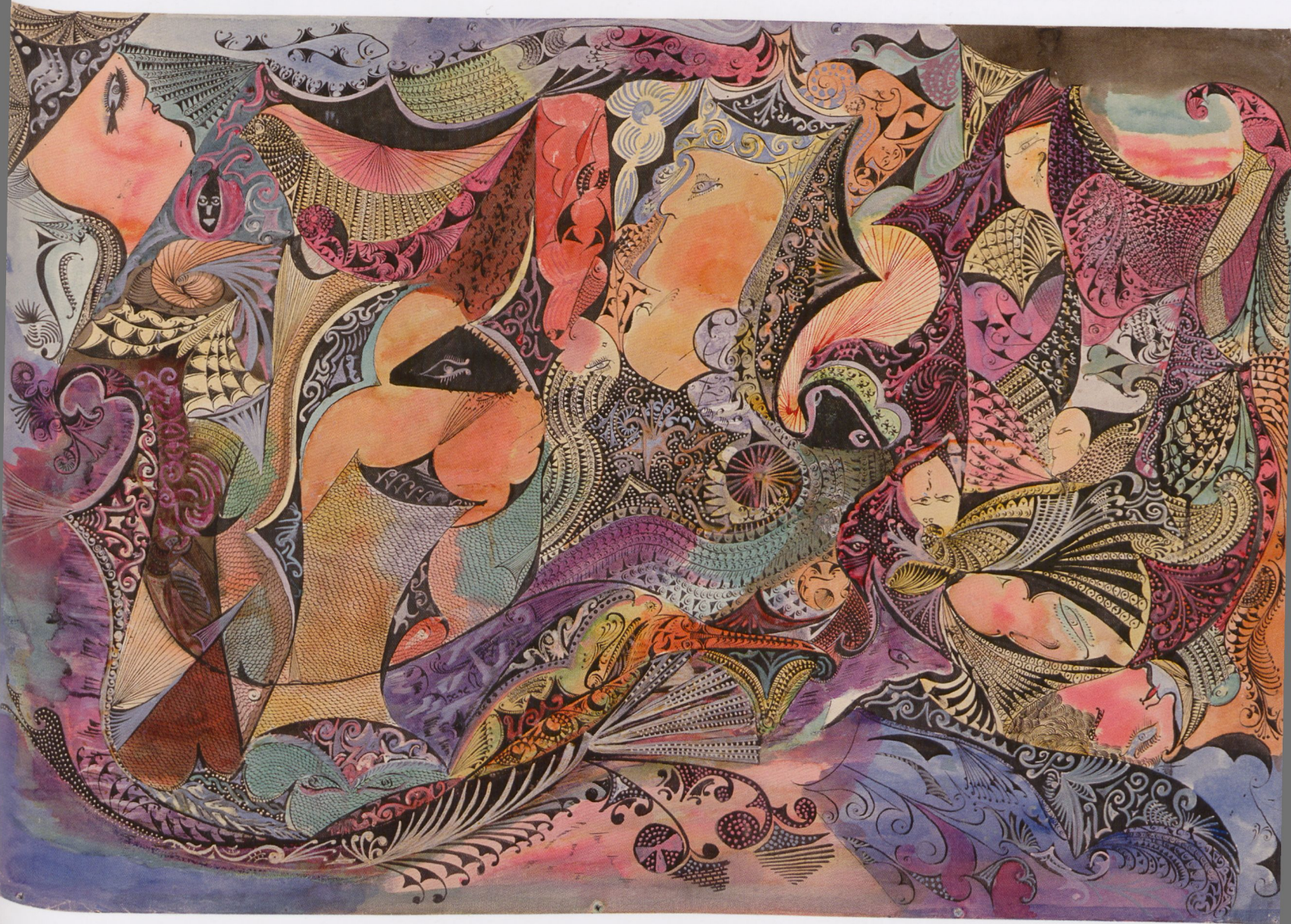
d'œuvres graphiques de maîtres anciens, elle exposait surtout des « imagistes » de Chicago. À partir de 1970, elle inclut l'art brut dans son programme et en fit un axe essentiel de son activité au moment où elle partit s'installer à New York avec sa galerie, en 1975⁵. L'essor que connut alors le marché américain de ce type d'art peut sans doute se rattacher à la longue tradition du *Folk Art* aux États-Unis. À cet égard, il semble raisonnable de relier le terme *Outsider Art* aux origines de sa marchandisation et de le considérer comme un terme issu du commerce de l'art. Ainsi, le livre de Cardinal fut un premier guide pour les collectionneurs anglophones d'art brut.

Emmanuel Derrienic, dit Emmanuel « le calligraphe »
Dessin n° 2

1959, encre de Chine sur papier à dessin, 50 x 65 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

Né dans une famille ouvrière de Guingamp, Emmanuel (1908-1965) devient comptable. Il se marie deux fois et a quatre enfants. Son alcoolisme provoque des crises de violence

et des délires maniaques qui le conduisent à être interné en 1958 à Quimper. Encouragé à pratiquer une activité artistique, il commence à dessiner à l'âge de 50 ans. Sa production, intriquant formes et calligraphies, évoque l'ornementation à arabesque baroque.



Emmanuel Derrienic, dit
Emmanuel « le calligraphe »
La Sirène des mers, n° 26
1963, aquarelle et encre de Chine
sur papier, 75 x 109,5 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

« La sirène est en bas à gauche
en forme de S, sa queue se
prolongeant jusqu'au dos d'une
dame chinoise debout, drapé
d'un papillon. La sirène est aussi
représentée par une femme dont

la tête est capturée dans une fleur ;
autour de son cou une écrevisse,
en bas sur sa robe un papillon
qui descend avec des motifs de
broderies. Au-dessus se trouvent
un oiseau et un soleil, en dessous
un oiseau-scie, au milieu la lune ;
dans la voile qui sert de filet de
pêche sont deux poissons » (cité
par Roger Cardinal, *Outsider Art*,
1972).

Théorie et contexte

Même lorsque Cardinal défend, parfois avec ardeur, l'idée de l'art brut, son livre *Outsider Art* ne doit en aucun cas être considéré au même titre qu'un pamphlet de Dubuffet ou de l'un de ses compagnons de lutte de la Compagnie de l'Art Brut. Il apparaît plutôt comme l'essai d'un scientifique ou d'un critique relevant du milieu artistique « patenté » que Dubuffet ne cessa de vilipender. Dans l'une de ses rares notes de bas de page, Cardinal attire lui-même l'attention sur le problème que pose la publication de son ouvrage⁶. Il replace l'art brut dans une perspective historico-artistique en l'inscrivant dans l'histoire et en le contextualisant. Il l'associe à l'intérêt croissant pour l'art « primitif » dont témoignent les artistes à la fin du XIX^e siècle, englobant aussi bien l'art « tribal » de l'Afrique et des mers du Sud que l'art naïf et les productions enfantines⁷. L'histoire de l'attrait pour « l'art des fous » y est traitée dans le détail⁸. Cardinal accorde une place particulière aux livres de Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken* (1922) – paru en français sous le titre *Expressions de la folie* en 1984 –, et de Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst* (1965) – traduit en 1978 sous le titre *Schizophrénie et art* –, mais il exprime aussi de la sympathie pour les théories relativisant la folie d'Arnulf Rainer, Michel Foucault et Ronald David Laing¹⁰. Bien que Dubuffet ait étudié le livre de Prinzhorn et qu'il ait volontairement entamé sa quête de l'art brut dans les institutions psychiatriques, il éprouva toujours une méfiance envers les psychiatres. Cardinal réconcilie en quelque sorte l'idée d'art brut avec la psychiatrie contemporaine.

Comme Dubuffet, Cardinal englobe sous le terme d'art brut l'art des schizophrènes, mais également les œuvres médiumniques et celles des « innocents¹¹ ». Il présente l'art brut comme une déviance : l'art brut « se détache des normes culturelles et crée des figurations », il manifeste un « refus des normes » et une « attitude d'aliénation totale », il « ne recherche pas l'assentiment », il est « subversif », se caractérise par un « non alignement » et l'absence de « concessions ». En même temps, Roger Cardinal met l'accent sur sa nouveauté : il témoigne d'une « créativité originale » qui se caractérise par « la recherche de nouvelles formes d'expression ». L'art brut « ne connaît pas de précédent », il est « anhistorique ». C'est un « manque d'éducation » et plus spécifiquement un « manque de formation préalable » qui le rend possible. Dans une optique positive, Cardinal souligne son authenticité et son « absence d'équilibre » – par opposition à la mesure de l'esthétique classique. Selon lui, l'artiste de l'art brut développe « une "culture" personnelle propre », il le fait consciemment, par « choix » et comme « expression de soi ». Quant à la source archétypale de la créativité explorée par Carl Gustav Jung, elle ne s'applique qu'à l'inconscient. À l'instar de Navratil, Cardinal considère que le but véritable de l'art est la « réalisation de soi », le chemin étant un but en lui-même : « [...] ce qui compte ce n'est pas le produit mais le processus ».

Il est clair que, pour Cardinal comme pour Dubuffet, le « génie original » totalement détaché de son environnement n'est qu'un « pôle idéal ». La question se pose de savoir comment un tel



Louis Freeman,
dit Scottie Wilson
Sans titre

Vers 1950, crayon de couleur
et encre sur papier, D. 38 cm
Londres, Museum of Everything,
collection James Brett

Friedrich Schröder-
Sonnenstern
Cupidon et Psyché

1952, mine de plomb et crayon
de couleur sur papier, 21 x 29 cm
São João da Madeira, Tregger-Saint
Silvestre, Oliva Creative Factory

SCOTTIE

artiste peut être perçu par les autres s'il ne se préoccupe pas du tout de l'attention qu'ils lui portent. Par ailleurs, un art radicalement différent n'est peut-être plus identifiable en tant que tel.

Il est au moins aussi important pour Cardinal de nommer ce dont l'art brut se démarque que de caractériser cet art. Pour affiner sa définition, il le distingue d'autres domaines marginaux de l'art comme l'art naïf, l'art enfantin et l'art d'autres cultures, mais aussi des productions de l'art-thérapie. Comme pour Dubuffet, la véritable antithèse de l'art brut est pour Cardinal « l'art culturel ». Car les « artistes culturels » « copient ce qu'il y a ou [...] créent selon des lignes impersonnelles », si bien que leur art, « incohérent avec leur moi intime », se trouve de ce fait compromis. Cardinal célèbre l'expressionnisme, de même qu'il témoigne de la sympathie pour le surréalisme. Parmi les courants artistiques plus récents, il n'aborde que la peinture informelle, qui lui apparaît imparfaite au regard de la nature qu'elle imite en réalité. Il fait place aux créations de Dubuffet sans pour autant les prendre pour sujet et les problématiser (car elles relevaient alors de « l'art culturel »). Son silence sur les autres formes d'art contemporain laisse supposer qu'il ne les voit pas d'un très bon œil. La conclusion emphatique du livre montre clairement qu'il espère triompher de celles-ci avec

l'art brut : « Que le moment où ces mains profanes façonneront un cheval de Troie arrive ou non, le siège de la cité culturelle a d'ores et déjà commencé. »

Roger Cardinal aborde également le public et la réception de l'art brut. Après avoir recommandé une « empathie créative », il explique : « Ce qu'il faudrait rechercher, ce n'est pas tant l'analyse du produit que l'accoutumance au processus créatif. » Il évoque la possibilité qu'« émerge un sentiment d'intensité et d'implication personnelle qui représente une alternative saine en vue d'apaiser la réponse esthétique » – si, du moins, le spectateur apporte certaines conditions : « une certaine forme de primitivisme intuitif devrait être l'idéal de notre réception de ces œuvres si nous devons établir le contact ». Pour finir, dans ce processus, nous « avons violemment conscience du sauvage qui existe en nous. L'intuition de notre propre primitivisme peut nous encourager à nourrir l'individualité que nous tendons à cacher et à trouver notre registre authentique ». Dubuffet ne s'était pas intéressé à cette approche du point de vue du spectateur. Elle en est d'autant plus importante pour Cardinal. Selon lui, l'art brut doit conduire le public à une forme de libération du soi.





Le choix des artistes

Dans la partie centrale du livre, qui présente vingt-neuf artistes, Cardinal prend aussi ses distances vis-à-vis de Dubuffet. Dix-sept de cette sélection, étaient déjà représentés dans la collection de ce dernier, au nombre desquels Gaston Chaissac, que Dubuffet avait transféré dans les collections annexes, cette section aménagée ultérieurement afin d'accueillir des œuvres apparentées à l'art brut¹². Le chantre de l'art brut connaissait et appréciait cinq autres des artistes sélectionnés par Cardinal, créateurs d'œuvres de grand format *in situ*. Cinq autres encore étaient de ceux que Prinzhorn appelait dans son ouvrage les « maîtres schizophrènes » ; comme on le sait aujourd'hui, l'un d'entre eux au moins ne correspondait pas à l'idée d'art brut telle que l'avait formulée Dubuffet : August Natterer (Neter) était trop proche du surréalisme à ses yeux¹³. Cardinal puisa les deux derniers artistes dans des sources anglaises (« certains que j'avais moi-même choisis¹⁴ »). En les nommant par leurs simples prénoms (« Gilbert » et « Audrey »), l'auteur laissait entendre qu'ils devaient

être protégés par l'anonymat. Cardinal réunit dans sa sélection des internés psychiatriques, des médiums et des excentriques (« innocents »). En même temps, il élargit le spectre du canon défini par Dubuffet. En reprenant les artistes sélectionnés par Prinzhorn, il inscrit plus fortement l'art brut dans son contexte historique et culturel. Mais avec les deux artistes qu'il a lui-même choisis – quand bien même ils n'ont pas accédé à la célébrité –, il franchit une autre étape importante : il « officialise » la possibilité que d'autres que Dubuffet identifient de nouveaux artistes d'art brut. Dubuffet n'est plus le seul garant de la doctrine pure.

August Natterer,
dit August Neter

Tête de sorcière

Avant 1920, collage, crayon, aquarelle,
stylo, vernis, 25,9×72,5 cm
Heidelberg, Universitätsklinikum,
Sammlung Prinzhorn



Gaston Chaissac

Porte de jardin

1963, huile sur bois,

155,5 x 63,5 x 5 cm

Collection particulière

« C'est chez ceux qu'on appelle les artistes que l'art se rencontre le plus rarement alors que les artisans se révèlent bien plus souvent artistes. Alors pourquoi ne point faire faire des choses artistiques par des artisans ou plutôt recruter des artistes dans les milieux qui n'en donnent pas mais seulement des artisans » (Gaston Chaissac, *Le Laisser-aller des éliminés. Lettres à l'abbé Coutant*, 1979).



Ci-contre
Gilbert Price
Cordon
 Vers 1936, encre et graphite sur papier,
 36,9 x 25,9 cm
 Londres, Bethlem Royal Hospital, Museum
 of the Mind

Price est né en 1915 à Londres. Malgré son médiocre niveau scolaire, les dessins qu'il réalise quand il est interné dans une clinique londonienne en 1937 révèlent un esprit très méticuleux. Partant de répertoires décoratifs tirés de livres, il catalogue ses créations en catégories selon leur complexité et attribue à chaque forme de base un néologisme pour titre. Ici, *Cordon* montre des motifs de ferronnerie.

Ci-dessous
Audrey
Sans titre
 1971, feutres de couleur
 Non localisé
 Née en Angleterre en 1949, Audrey a exercé la profession de dactylographe avant d'être internée pour schizophrénie. Ses dessins, exécutés à la hâte sur une tablette dont elle ne se séparait jamais, représentent notamment des yeux menaçants et des antennes d'insectes effrayants.

Page de droite
Adolf Wölfli
Saint Adolf = Grand = Dieu = Eau = Noble = Serpent
 14 décembre 1915, crayon de couleur sur papier, 34 x 25,9 cm
 Heidelberg, Universitätsklinikum, Sammlung Prinzhorn

La présentation des différentes personnalités reflète cependant une certaine hiérarchie. L'artiste phare est sans aucun doute Adolf Wölfli, qui ouvre la série des notices individuelles et se voit octroyer plus d'illustrations que ses pairs ; l'une de ses œuvres orne d'ailleurs la couverture du livre. Cardinal choisit de ne reproduire que des dessins réalisés dans un but alimentaire (*Brotkunst*, littéralement « art-pain »), que Wölfli exécutait à l'attention des visiteurs. Seul le texte évoque l'œuvre maîtresse de Wölfli, ses immenses projets de livres. Aloïse [Corbaz], Madge Gill et Scottie Wilson sont également traités de manière approfondie – les deux derniers peut-être pour complaire au public anglais –, alors que Bogosav Živković et Pascal-Désiré Maisonneuve, par exemple, ne se voient attribuer que deux pages chacun. Parmi les artistes, quatre sont des femmes, une proportion qui correspond à celle de la collection Dubuffet. La plupart sont des Français, l'Allemagne







étant le second pays représenté, suivi par la Suisse, l'Angleterre, les États-Unis et la Yougoslavie. Les techniques artistiques sont limitées. À côté de quelques exemples d'architecture et d'installations environnementales, la peinture et le dessin dominant, notamment chez les artistes qui sont mis en exergue.

Si l'internationalisme du panorama proposé correspond à l'ouverture de la collection de Dubuffet (et à la nature ubiquitaire du phénomène de l'art brut) – à l'instar de l'art contemporain qui ignore alors de plus en plus les frontières –, la focalisation sur les techniques de la peinture et du dessin reflète un certain conservatisme. Cette tendance peut certainement s'expliquer par les difficultés d'accès aux matériaux dans les institutions psychiatriques et par les conditions de vie modestes des artistes. Mais elle trahit sans doute aussi la persistance de l'idée que le travail du crayon et du pinceau est plus proche d'une expression directe – que ne l'est par exemple l'art conceptuel.

Aloïse Corbaz, dite Aloïse
Dancing-Channe de vin
(gauche), *Un soleil couchant
couleur de la France* (droite)
1948-1950, crayon de couleur et
suc de géranium sur deux feuilles de
papier cousues ensemble, 62x87 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

Madge Gill
Sans titre
1954, feutre sur papier
Londres, London Borough of Newham
Selon Roger Cardinal, la
présence d'un guide spirituel
lui a fourni l'autorisation dont
elle avait besoin pour consacrer
la majeure partie de son temps
à son art. Il souligne aussi que
« son artisanat est caractérisé
par une persévérance obstinée »
(*Outsider Art*, 1972).







Page de gauche

Bogosav Živković

Sans titre

1961, bois sculpté, 153×40 cm
(à gauche); 100×40 cm (à droite)
Lausanne, Collection de l'Art Brut

À droite

Bogosav Živković

Sans titre

1961-1962, bois sculpté, 246×65 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

Berger, fermier puis fourreur,
le Serbe Živković (1920-2005)
est victime de torture durant la
Seconde Guerre mondiale. Il
commence à sculpter en 1957,
à la suite d'un cauchemar qu'il
exorcise en taillant une bûche.
Il crée des figures humaines en
bois (cerisier, noyer, chêne),
certaines compositions verticales
s'apparentant à des totems.

La *d5* a le caractère fertile et actif d'une exposition d'art et offre, en supplément, des références sur les nouvelles tendances du voir dans la forme qui, postulée dans la mise en question conceptuelle de la réalité, se reconnaît dans les exemples de tableaux actuels d'art ou de non-art.

Harald Szeemann, cat. exp. *documenta 5*, 1972.

« Expressions de la folie » : *documenta 5*

La cinquième édition de la *documenta*, qui se déroula du 30 juin au 8 octobre 1972, est largement considérée aujourd'hui comme celle qui fit date dans l'histoire de cette manifestation¹⁵. La grande exposition d'art contemporain de Kassel qui se tient tous les cinq ans fut pour la première fois, cette année-là, l'œuvre d'un « secrétaire général » (assisté d'une « équipe de collaborateurs ») : le Suisse Harald Szeemann (1933-2005). Et elle reçut pour la première fois un thème : « La réalité en question – Les univers iconographiques actuels ». Avec « l'école des visiteurs » de Bazon Brock, elle bénéficia par ailleurs d'un programme intégré de médiation. Le thème explorait la question du rapport entre réalité et représentation. Pour la première fois à la *documenta* étaient représentés non seulement le photoréalisme et l'art conceptuel, la performance et le *land art*, mais aussi des « images parallèles », différents genres en marge de l'art agréé, tels que le kitsch, la science-fiction, les billets de banque, les affiches politiques, les images votives et une partie intitulée « Bildneri der Geisteskranken¹⁶ (Expressions de la folie¹⁷) ». Cette section occupait quatre salles du premier étage de la Neue Galerie qui était, par ailleurs, majoritairement dédiée à la section « mythologies individuelles » et comprenait également une section intitulée « mondes iconographiques de la piété ».



Art et folie : l'approche des années 1960

L'aménagement de la section « Expressions de la folie » à la *documenta* de 1972 fut un acte pionnier de Szeemann. Mais ce domaine n'était pas nouveau pour lui. En 1963, alors qu'il dirigeait la Kunsthalle de Berne, Szeemann avait organisé l'exposition *Bildneri der Geisteskranken – Art brut – Insania pingens* qui présentait, outre 250 œuvres empruntées à la collection de l'hôpital psychiatrique de l'université de Heidelberg, des œuvres des artistes suisses Aloïse Corbaz, Louis Soutter et Adolf Wölfli, ainsi que du Serbe Jean [Radovic] et de l'Italien Carlo [Zinelli]. Cette première manifestation d'envergure d'art asilaire dans une institution artistique européenne après la Seconde Guerre mondiale eut un grand retentissement par-delà les frontières. Szeemann voulait alors susciter un débat sur les territoires limitrophes de l'art. L'exposition faisait partie d'une série d'événements donnant à voir les « marges et les régions inconnues de la création artistique¹⁸ ». En 1964, il organisa également l'exposition *Ex Voto*¹⁹.

Comme le révèle le titre complexe de la manifestation de 1963, Szeemann s'était emparé du concept d'art brut de Dubuffet pour l'exposer. Mais il avait renoncé à l'étendre aux œuvres de médiums et d'« innocents ». Sur ce point, il semble que le volume *Insania pingens* publié en 1961 – paru ensuite sous le titre *Wunderwelt des Wahns (Petits Maîtres de la folie)* – ait joué un rôle plus important que le livre de Prinzhorn. Édité par le psychiatre suisse Alfred Bader et le laboratoire pharmaceutique Sandoz, puis largement diffusé par l'éditeur colonais DuMont-Verlag, ce mince volume présentait trois internés psychiatriques en Suisse, ainsi que leurs œuvres (Aloïse Corbaz, Jules [Doudin] et Jean [Radovic]). Il s'agissait du premier livre d'art consacré à ce sujet depuis la Seconde Guerre mondiale. Outre une préface enthousiaste de Jean Cocteau, il contenait les textes de deux psychiatres et d'un historien d'art. Le directeur du Kunstmuseum de Bâle, Georg Schmidt, déniait catégoriquement à ces œuvres le statut d'œuvres d'art²⁰ ; Hans Steck dressait un parallèle entre les modes de pensée et les comportements d'internés psychiatriques et ceux des cultures indigènes²¹ ; Alfred Bader s'enthousiasmait pour l'attrait esthétique des œuvres, qu'il voulait faire reconnaître en tant qu'art dans la mesure où elles touchaient le spectateur comme des archétypes²².

Haus-Rucker-Co
Oasis n° 7
1972, installation
pour la *documenta 5*
de Kassel en Allemagne



Jean Radovic

Sans titre

1945-1946, plume et crayon de couleur sur papier découpé, 13x21 cm

Lausanne, Collection de l'Art Brut

D'origine serbe, Radovic (1913-?) perd son père, assassiné, lorsqu'il est enfant. Berger, il est appelé sous les drapeaux; il est fait prisonnier par les Italiens mais parvient à s'échapper. En 1944, diagnostiqué psychotique, il est interné à l'hôpital psychiatrique de Cery, près de Lausanne. Le psychiatre Alfred Bader le présente au public en 1961 dans *Wunderwelt des Wahns* (*Petits Maîtres de la folie*).

Jules Doudin

Sans titre

1927-1937, mine de plomb sur papier, 15x13,5 cm

Lausanne, Collection de l'Art Brut

L'existence de Doudin (1884-1946) est marquée par la mort de son père, qui se suicide alors qu'il a 11 ans. Il est successivement ouvrier agricole, manœuvre et employé aux chemins de fer. Après la rupture de ses fiançailles, il se réfugie dans l'alcool. Son comportement violent mène à son internement à l'hôpital psychiatrique de Cery, près de Lausanne, en 1910. À l'âge de 43 ans, il se lance dans la création, subtilisant du papier sur lequel il se met à écrire et à dessiner. Sa production graphique se poursuit intensément pendant plusieurs mois, puis se tarit.





Lors de l'exposition de 1963, Szeemann se montrait ambivalent lorsqu'il annonçait, dans l'avant-propos du catalogue, avoir sélectionné les œuvres exposées «uniquement selon le critère de l'intensité du contenu et de l'image», tout en relativisant l'autonomie créatrice de leurs auteurs : «La richesse de cette imagerie et sa traduction en tableaux, mais aussi en paroles et en sons,

ne peuvent venir que de la maladie²³.» Le fascicule rassemblait différents points de vue sur les pièces exposées. Le texte rédigé par Schmidt en 1961 y était reproduit. Dans un nouvel essai, Alfred Bader s'opposait de manière nuancée à ceux qui contestaient à ces productions le statut d'œuvres d'art. Suivaient des extraits (en français) du premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton et trois textes de Jean Dubuffet qui affirmaient avec emphase la nature artistique des œuvres. On y trouve la célèbre formule de 1949, «Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou». À nouveau, Szeemann confia à un psychiatre, Rudolf Wyss, l'introduction au catalogue des œuvres exposées. Wyss concluait : «Les expressions schizoéphrènes [...] sont de l'art, évidemment de l'art humain, mais elles sont et restent de l'art schizoéphrène.» Il reproduisait ensuite pour le lecteur la liste des «signes distinctifs des expressions schizoéphrènes», que le psychiatre est-allemand Helmut Rennert (1920-1994) avait publiée en 1961 dans son livre du même titre²⁴.



Affiche de l'exposition *Bildneri der Geisteskranken. Art Brut. Insania pingens* à la Kunsthalle de Berne en 1963.

Gustav Sievers
Sans titre
 Sans doute 1903-1909, crayon et aquarelle sur papier de copie, 19,1 x 26,2 cm
 Heidelberg, Universitätsklinikum, Sammlung Prinzhorn

August Klett, dit August Klotz
Germania
 1917, aquarelle, encre et crayon sur papier, 32 x 22,7 cm
 Heidelberg, Universitätsklinikum, Sammlung Prinzhorn



... Die Wort... nur! Was... die ins...

... werden, dort in...

... Sch... ja go... ja... ja...

... Napoleon... Larrey... als Chef...

... während der... lichen Wert, der durchweg eine... stung der...

... schnellen Ausführung der Operation, die als "Sekundenprinzip" bezeichnet sein mag. Der Grund, warum er die Sekunde wertete, war unzweifelhaft die Rücksicht auf den Schmerz, den der Verwundete zu ertragen hatte. Nur so war es möglich, daß schon die vornarkotische Zeit mit der Amputation nicht den Begriff des Schreckens, sondern den der Wohlthat vertrat. Larrey hat aber niemals in dieser Frage sachliche Gründe vor den humanitären Rücksichten zurückgestellt. So für, denn seine Schnelltechnik nicht auf dem Mitleid des Augenblicks, sondern auf dem Mitleid des Lebens.

Die Bewunderlichkeiten Larreys lassen darüber keinen Zweifel, daß die Ausgestaltung des Militärärztl. Wesens das Werk der vornehmsten Ärzte war. Allerdings haben diese besonders in den Kriegen Frankreichs wohl auch eine ziemlich unbegrenzte Selbstständigkeit im persönlichen wie organisatorischen Schaffen gehabt.

Larreys Organisation war zunächst einmal für den ganzen Schlachtbetrieb hergerichtet und in dieser Beziehung fest gefügt. Er war sich klar darüber, daß es in der jeweiligen Schlacht sowasviel tausend Verwundete ungefähr geben konnte, er vermochte auch die Anzahl der großen Operationen leidlich zu

Mernberg, 17. Mai 1917. v. Klett

Kinzigel/Schwarz/Schott/Hapff v. Medel; Betty Bauer; Berweiskasse
Karlsruhe (59) v.

La section « Expressions de la folie »

Sur bien des points, l'exposition et le catalogue de 1963 préfiguraient la section « Expressions de la folie » de la *documenta 5* et sa présentation dans le catalogue, dont Szeemann confia la rédaction au psychiatre bernois Theodor Spoerri (1924-1973). C'est peut-être la raison pour laquelle son texte se focalisa sur l'expression qu'avait forgée Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* (*Expressions de la folie*).

Il subsiste heureusement quelques photographies des salles d'exposition²⁵ (non encore publiées pour la plupart). La description de ces salles dans le catalogue, ainsi que quelques articles de journaux et témoignages de contemporains permettent de s'en faire une idée. Le cœur de la section « Expressions de la folie » était consacré à Adolf Wölfli (1864-1930). On avait « reconstitué » la petite cellule qu'il avait occupée durant son séjour de trente-cinq ans à « l'asile de fous » de la Waldau à Berne (3,50 x 2,35 m, H. 3,28 m). Le grand dessin sur papier qui ornait son plafond était reproduit en photo car l'original, encore en place, était en mauvais état de conservation. En plus du lit, on voyait quelques-unes de ses peintures sur les murs, un portrait photographique le montrant avec une trompette en papier que Walter Morgenthaler avait publié en 1921²⁶, ainsi que son autobiographie, constituée d'une masse de feuillets illustrés. « Écrites sur du papier à dessin ou d'emballage, les feuilles cousues entre elles form[aient] un



amoncellement de livres qui, empilés les uns sur les autres, atteignaient à l'origine une hauteur d'environ 3 m²⁷. » À Kassel, les deux piles de manuscrits étaient hautes d'environ 1,50 m – elles le sont plus encore sur un autre cliché de Wölfli posant dans sa cellule. Outre la cellule reconstituée, la *documenta* présentait la « Collection de la Société suisse de psychiatrie », « telle qu'elle est aménagée en musée à la Waldau, dans les combles de l'hôpital psychiatrique de l'université de Berne. Tableaux, dessins, sculptures et objets sont accumulés, accrochés aux murs, posés sur le sol ou entassés dans les placards couverts de peintures d'Adolf Wölfli. [...] À la collection, commencée dans les premières décennies de notre siècle, avait été intégré tout ce qui était considéré comme une rareté sur le plan pathologique ou "d'une esthétique digne d'un musée"²⁸ ». On avait fait venir deux armoires hautes de 2 m et larges de 1,60 m, ainsi que deux autres, hautes de 1 m seulement, et larges de 2,40 m. À l'intérieur, ainsi que sur les murs, étaient exposés plus de deux cents objets, parmi lesquels des dessins de Heinrich Anton Müller et des photographies de ses machines, des vêtements, des figurines ou des sacs originaux, confectionnés au tricot, au crochet ou tressés, des bonshommes en carton, mais aussi des ustensiles pouvant servir à des tentatives de suicide ou d'évasion, de même qu'un petit cercueil avec une poupée²⁹.

Cellule d'Adolf Wölfli, installation dans le cadre de la *documenta 5* de Kassel en 1972

Photo Baltasar Brukhard
Los Angeles, Getty Research Institute, archives d'Harald Szeemann

Armoires paysannes peintes par Adolf Wölfli, sans date. Exposées lors de la *documenta 5* de Kassel en 1972.

Berne, Musée psychiatrique, collection Walter Morgenthaler

Page de droite
Heinrich Anton Müller
Hermine

Vers 1914, gouache, crayon et fils cousus sur carton, 79,5 x 44,5 cm
Berne, Kunstmuseum

Stetmine.



Henry M. Hall

À côté, Theodor Spoerri présentait *Leerformen schizophrener Produktivität* (Formes vides de productivité schizophrène). Une cassette vidéo montrait des « enchaînements de mouvements répétés sans discontinuer » par certains patients en institution psychiatrique, une bande magnétique faisait entendre des émissions sonores inintelligibles de patients. On pouvait également voir la reproduction d'une carte postale rédigée par un patient, difficile à déchiffrer car les lignes y étaient écrites à la fois dans le sens horizontal et vertical³⁰. Cette présentation sur différents supports audiovisuels de comportements asilaires complétait la liste des « signes distinctifs des expressions schizophrènes » de Helmut Rennert, qui avait déjà été intégrée au catalogue de l'exposition de 1963.

Une salle projetait deux films : *Éphémère Aurélie* (1969), d'Ernest Ansorge et Alfred Bader, montrait des dessins réalisés en 1968 dans un hôpital psychiatrique en l'espace de quelques



semaines, accompagnés d'un entretien avec l'artiste expliquant ses œuvres³¹. *Rotkreuz-Ritter-Edler*, de Theodor Spoerri, présentait la figure flamboyante du poète, dessinateur, sculpteur et compositeur surnommé Ritter Edler³² (en réalité Emilio A.). Dans une salle attenante, accessible par un escalier depuis le rez-de-chaussée, étaient exposées des photographies documentaires de la forêt de châtaigniers d'A[rm]and S[chulthess] (1901-1972), située dans le Tessin, qu'Ingeborg Lüscher (née en 1936) avait tardivement ajoutées après en avoir fait la découverte pendant la préparation de la *documenta*³³. Durant plus de vingt ans, le solitaire Schulthess avait copié sur des plaques et des couvercles en métal des citations en plusieurs langues, tirées de livres qui lui tenaient à cœur. Il avait suspendu l'ensemble dans des arbres, composant ainsi une *Encyclopédie dans la forêt*.

Le catalogue : reflet d'une controverse

Le texte de la section « Expressions de la folie » du catalogue de *documenta 5* fut intégralement confié à Theodor Spoerri³⁴. Contrairement aux propos tenus par Peter Gorsen, « l'ancienne controverse entre art et maladie mentale » n'était pas « résolue », elle était encore d'actualité³⁵. Plus encore que l'exposition, le texte reflétait clairement l'ambivalence du psychiatre à son égard. D'un côté il énonçait : « Art et maladie mentale sont deux termes entendus en leur sens conventionnel qui ne s'excluent ni ne se complètent. Autrement dit : on ne peut pas parler d'un art de la maladie mentale, mais les malades mentaux peuvent produire de l'art³⁶. » De l'autre, il psychiatrisait les œuvres exposées en mettant l'accent sur la maladie supposée les caractériser. Les critiques qu'avaient formulées d'autres auteurs à propos de la liste de Rennert – relevant les similitudes entre les œuvres de personnes psychologiquement saines ou diagnostiquées malades mentales – ne lui semblaient pas pertinentes, au motif que « l'identité de la représentation ne devait en aucun cas » signifier « l'identité du représenté ». Soutenant que la « réduction des phénomènes de représentation à des symptômes est légitime pour le psychiatre³⁷ », Spoerri annexa la liste des signes distinctifs de Rennert à l'exposition comme un outil d'aide à la visite³⁸.

Cette ambivalence marquait également la place de cette section au sein du projet global de *documenta 5*. Spoerri dressa des parallèles avec l'art présenté dans le reste de l'exposition : « le triangle [que constituent] l'état mental intérieur, l'œuvre et son besoin d'interprétation trouve aujourd'hui des parallèles dans la mise en avant du processus d'élaboration artistique et

Photogramme du film
*Leerformen schizophrener
Produktivität* (Formes vides
de productivité schizophrène)
de Theodor Spoerri en 1972.
Kassel, Documenta archiv

Ci-contre
Photogramme du film *Rotkreuz-
Ritter-Edler* de Theodor Spoerri
en 1972.
Kassel, Documenta archiv

En apparence, les mythologies individuelles sont des phénomènes sans dénominateur commun, et pourtant elles sont intelligibles comme parties d'une notion d'une histoire de l'art de l'intensité qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais bien d'après l'identité sensible de l'intention et de l'expression.

Harald Szeemann, « Mythologies individuelles », dans *Écrire les expositions*, 2000.

l'implication du spectateur dans l'événement. De plus, c'est la relation entre signifiant et signifié, désignant et désigné qui est le problème essentiel de l'interprétation psycho-pathologique comme de l'interprétation des productions. Mais les principes de la *documenta* sont les suivants : la réalité de la représentation, du représenté et la question de l'identité». Comme l'indiquait le titre, Spoerri partait, avec les organisateurs de *documenta 5*, d'une « identité entre représentant et représenté dans l'expression des malades mentaux », mais il mentionnait une « identité imposée » qui renvoyait à l'idée du pathologique. Le diagnostic de maladie

mentale signifiait pour celui qui en était affecté qu'il vivait à la fois dans sa réalité et dans la nôtre, et cela se manifestait dans ses œuvres : « Le schizophrène chronique [...] n'est pas un simple rêveur dans son monde de rêves seuls ; le fait qu'il est en son être dans notre réalité en même temps qu'il la réfute ou la traverse en la transformant donne à ses tableaux ce qu'ils ont à la fois de déconcertant et de familier³⁹. »

Il est certain que chez les personnes qui vivent des expériences psychiques exceptionnelles et persistantes, les productions artistiques finissent souvent par être intégrées à leur vision irrationnelle du monde. Il leur arrive ainsi – selon leur propre perception du moins – quelque chose dont les artistes présumés sains d'esprit rêvent depuis la période moderne : quitter la cage dorée de la représentation symbolique et par là même de l'art, et prendre pied dans la vie. On peut toutefois se demander si cette vision irrationnelle de l'œuvre s'exprime dans l'apparence ou si la tension entre le besoin – ressenti comme impérieux – de

Armoires du musée de la Waldau, clinique psychiatrique universitaire de Berne, présentées lors de la *documenta 5* de Kassel en 1972. Kassel, Documenta archiv

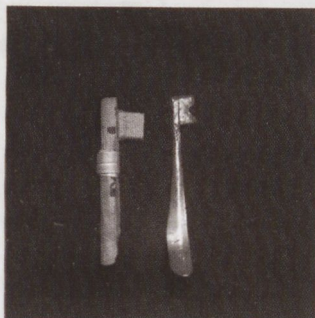


das eigene Leben als undurchschaubar und irrational geworden erfahren wird, und eine Kunst, die diese Erfahrung ästhetisiert, ohne intellektuelle Umwege verstanden werden kann. So fällt nach Gorsen der Kunst der Geisteskranken die öffentliche Rolle des Projektionsträgers für dieses Bewußtsein zu. Die Absage des Schizophrenen an Konvention und Leistung, seine Rolle als Minorität innerhalb der Mächtigen läßt ihn zum Beispiel für Knechtung und Befreiung werden. Laing¹⁰ fragt sich, ob Schizophrenie – statt eines Versagens der Ichfunktionen der Anpassung – nicht gerade der erfolgreiche Versuch ist, sich der Realität nicht anzupassen. Diese Möglichkeit kann auch für die Bildnerinnen in Anspruch genommen werden, die hiermit die Funktion eines Abwehrmechanismus der sozialen Konventionen übernehmen würden. Fügen wir in diesem Zusammenhang die auch psychiatriertheoretischen Theorien ein, die die Funktion des Produktivseins betonen. Die häufigst gehörte Deutung ist die des Selbstheilungsversuches, indem das bildnerische Tun dem drohenden Sinnverlust Sinnbewahren entgegenstellt. Eine weitere Möglichkeit ist die der Aneignung, indem der "jeweilige Stand der Dinge" dokumentarisch festgehalten und in dieser Auseinandersetzung bewältigt wird. Schizophrenie durch Unverständnis und Aggression der Sozietät allein entstanden zu sehen, ist aber eine Überstrapazierung der sozialen Teilkausalität und stellt eine Wiederabbeugung der alten Sündentheorie in soziologischem Gewand dar.

4. Der **konstanztheoretische** Standpunkt schenkt heute der alten Kontroverse Kunst und Geisteskrankheit kaum mehr Beachtung. Kunst und Geisteskrankheit – beide Konventionenbegriffe – schließen sich weder gegenseitig aus, noch bedingen sie einander. Anders ausgedrückt: Von einer geisteskranken Kunst kann man nicht sprechen, Geisteskranken können aber Kunst hervorbringen. Als Bereiche jedoch haben sich Schizophrenie und Kunst einander genähert: Die Schizophrenie ist "öffentlicher" geworden; durch die Popularisierung der Psychoanalyse sind Grundbegriffe psychopathologischer Interpretation Allgemeingut und helfen, zunächst unverständliche Bedeutungslücken interpretierend zu überbrücken. Auch ist man heute bereit, selbst Unverständliches ästhetisch zu genießen. Für den Schizophrenen ist nicht die Endgestalt des bildnerischen Objekts das Entscheidende; er macht keine Entwürfe, aus denen er das Resultat des fertigen Objekts gestaltet, sondern innere Haltung und Vorgang des Tuns sind die Motivationen, und er hört – ohne zu "vollenden" – auf, wenn das erreicht ist, was er will, nämlich den "jeweiligen Stand der Dinge" zu dokumentieren. Ähnliche Tendenzen finden sich in der Gegenwartskunst; außerkünstlerische Realitäten werden künstlerisches Material, und selbst Aktionen, Konzepte und Situationen sind in den erweiterten Kunstbegriff eingeschlossen. Dem Ursprung von Stilleigentümlichkeiten, die Tendenzen der Gegenwartskunst und den Bildnerinnen Schizophrener gemeinsam sind, geht Gorsen vom konstanzsoziologischen Standpunkt aus nach. Bei einem derartigen Vergleich der "ästhetischen Ähnlichkeit" erscheint uns die Unterscheidung von Analogie und Homologie (Levi-Strauß) bedeutsam. Ähnliche Abbildungen bedeuten nicht Wesens- oder Substanz-Gleichheit oder Ähnlichkeit. Der Begriff der Homologie meint keine Analogie, sondern Funktionsgleichheit. Nicht die Beziehung Abgebildetes-Abbildung des Schizophrenen wird mit der Beziehung Abgebildetes-Abbildung des Künstlers verglichen, sondern die Abbildungen untereinander wie das Abgebildete mit dem Abgebildeten, so daß es um das Unterscheidbare im Gemeinsamen geht.

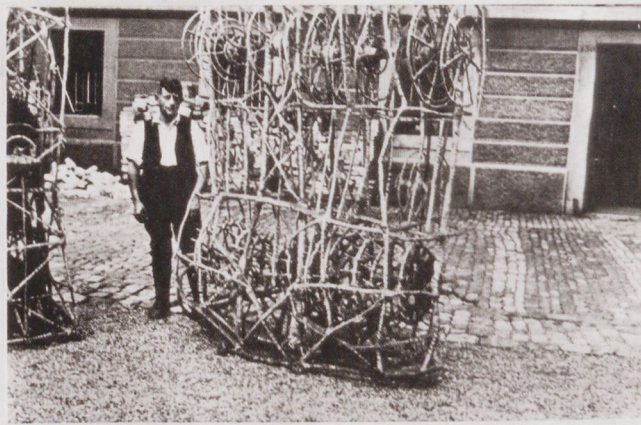
II. Waldau-Sammlung von Bildnerinnen und Objekten Geisteskranker.

Die Sammlung der Schweizerischen Gesellschaft für Psychiatrie wird so dargeboten, wie sie als **Waldau-Museum** im Dachstock der Psychiatrischen Universitätsklinik Bern eingerichtet ist. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken und Objekte sind in dem kleinen Raum dicht gedrängt an den Wänden aufgehängt, auf den Boden gestellt oder in die Wandschränke gehäuft, die von Adolf Wölfli bemalt sind (Abb. 1). Das bis zum Rand gefüllte Zimmer ist ein (unfreiwilliges) Beispiel für das schizophrene Merkmal "vollständige Raumauffüllung" und das ungeordnete Kunterbunt ein Abbild der drängenden Phänomente, wie sie auf den Besucher einer Psychiatriebefragung alten Stils zukommen. In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts begannen, wurde in die Sammlung aufgenommen, was als pathologische Rarität oder "ästhetisch museumswürdig" gewertet wurde. Es fehlen begrifflichermaßen Phänomene, die nur zum Teil oder gar nicht bildlich festgehalten sind: etwa ein weißer Zettel, der dem Arzt überreicht wird als Träger einer gewichtigen Bedeutung, in Papier eingewickelte Exkremate, Registrierungen von Elementarbefindlichkeiten (genaue Beschreibung der Körpermasse) oder Szenen, in denen etwa eine Geste demonstriert wird, wobei oft unklar bleibt, ob der Bewegungsvorgang sinnfrei für sich produziert oder Teil einer Gesamtszene mit Bedeutung ist. Oder die eigenartigen Verlaufsgestalten motorischer Stereotypen. Oder: Berichte über Weltentstehung, Erfindungen von Apparaten, neue Formen des Zusammenlebens etc. Alle diese Phänomene schizophrener Produktivität finden sich – außerhalb des Problemkreises Schizophrenie und Kunst – in der Fachliteratur dargestellt.



Einige Beispiele der ausgestellten Sammlung: Von den **Schlüsseln** (Abb. 2) ist der eine das Abbild eines richtigen, zur Flucht tauglichen Schlüssels, also ein Instrument, um mit der realen Situation fertig zu werden. Abbild und Abgebildetes decken sich hier. Beim Pappschlüssel, vermutlich einem Machtsymbol, wäre die Identität aber eine erzungene. Daß das Pappmaterial des

Abbildes auf ein papierenes des Abgebildeten, der Macht hinweist (etwa: Macht auf dem Papier), erscheint überinterpretiert, wäre aber grundsätzlich möglich. Nehmen wir aus methodischen Gründen einmal diese Beziehung als gegeben an, so würden Eigenschaften des Abbildes virtuelle Möglichkeiten des Abzubildenden, nämlich die Ohnmacht der Macht, sichtbar machen. Genauer wissen wir über die heute 60jährige Patientin, die die **Riesenstrümpfe** (Abb. 3) gestrickt hat. Ständig drängte sie heim zum Vater. Für diesen strickte sie einen Pullover, der aus zusammengestückten Fersen von Socken bestand, also für den Vater, zu dem hin sie sich "auf die Fersen machen" wollte. Mit den ungeheuren Strümpfen und vor allem Füßen hat sie derartige "Fersen gemacht". Die Identität zwischen "Abgebildetem und Abbildung" ist derart eng, daß der Größe des Flucht-wunsches entsprechend der Strumpf so groß wird, daß er nicht mehr realitätsgerecht ist. Neben dem Riesenstrumpf liegt ein Strumpf mit zugenähtem Fuß, der ein Dreiecksornament ist. Wir lesen in der Krankengeschichte: "stereotypes Hinausdrängen ohne wirklichen Wunsch hinauszugethen". Was man klinisch Ambivalenz nennt, ist hier visualisiert. Das Nichtfliehenkönnen bei gleichzeitigem Fluchtwunsch wird abgebildet im nach wie vor großen, aber zugenähten Strumpf. Daß der Fuß derart stilisiert wird, könnte mit der Formelhaftigkeit ihres Pseudo-Hinausdrängens korrespondieren. Später hört das Wedrängen auf, und die Patientin strickt auch keine Riesenstrümpfe mehr.



über verschiedene Reflexionsstufen, deren Glieder zum Teil vom Diagnostischen her aufschlüsselbar sind. Wölfli selbst hat seine Bilder "Portraits" genannt, und Koeplin¹¹ fragt daher, ob man von Symbol sprechen kann und sich nicht daraus ergibt, daß jede psychologische Interpretation von jener Wahrheit wegführt, die in den Bildern Wölfli's ganz enthalten sei. Das stimmt nur zum Teil. Für viele (aber nicht alle) subjektiven Symbole läßt sich das Bild als Verbildlichung und Deutung des Abzubildenden, also als Metapher, aufzeigen. Nur für einige subjektive Symbole aber ist dem Bild keine Identität mit einem Abgebildeten mehr abzurufen. Sie erhalten eine "neuartige konkrete Gegenständlichkeit" (Müller-Suur), und sie sind nicht mehr direkt Bedeutungs-träger, sondern Dinge. Diese Dinge können aber – ebenso wie das Absurde – in einen anderen Zusammenhang gebracht für den Betrachter wieder Bedeutung erhalten.

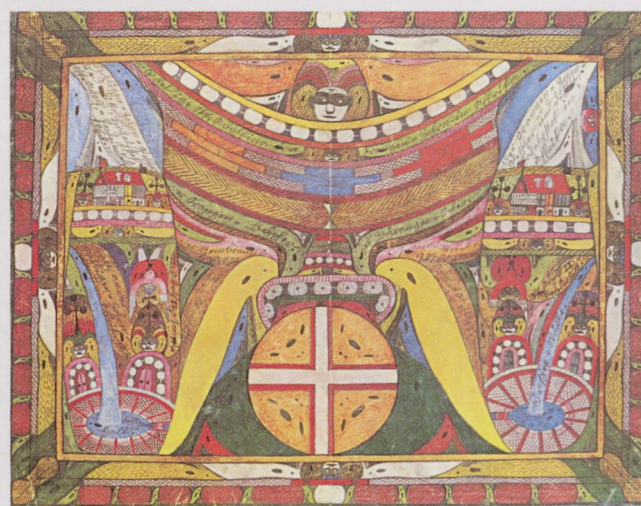


13

Lebens- und Wahngeschichten: Wir beschränken uns auf die Interpretation des Bildmerkmals "Wölfli im Frauenrock", das durch gleiche oder ähnliche Wiederholung zum bedeutungsvollen Zeichen wird. Transvestitische Tendenzen darin zu sehen, ist kurzschlüssig, da objektive Anhaltspunkte fehlen, sich Wölfli auch in Männerkleidern abbildet und der Frauenrock speziell im Zusammenhang mit seinem "Todesfall" auftritt. So findet sich der Todessturz in Frauenkleidern im "Orangen-Bäcker" (Abb. 10/11), bei Bouche¹² sowie in Bildern der Waldau-Sammlung (z. B. Abb. 12). Auf dem "Orangen-Bäcker" sitzt Wölfli, durch Gesichtsmaske und Schnurrbart kenntlich, in die Tiefe; der heraufgegruschte Rock gibt die Beine mit Stöckelschuhen frei. Daneben steht geschrieben "Skt. Adolf = Toodes = Fall, 1868". Andere Bilder datieren den Todessturz ins Jahr 1867. Der Erklärung Wölfli's ist zu entnehmen, daß er im Jahre 1876 die Orange pflückte und verspielt. Auf dem Bild erscheint die Orange in der Gegend eines vulvähnlichen Gebildes, das zur heiligen Skt. Adolfina gehört, die in der Wiege sitzt. Auf seinen wahnhaften Reisen bis zum achten Jahr wird er einmal im Alter von vier Jahren von der Mutter beim Koltus mit einem jüngeren Mädchen ertappt, soll gehängt werden, wird aber noch gerettet. Wenden wir uns der realen Lebensgeschichte zu: Der 1864 geborene Wölfli wird im Alter von acht bis neun Jahren (also 1872) mit der kranken Mutter, die kurz darauf stirbt, in die Heimat-gemeinde Schangnau zurückverbracht, wo für ihn die entbehrensreiche Zeit als Verdingkind beginnt. In der Zeit zwischen dem 10. und 13. Jahr (also etwa mit 12 Jahren) will er ein zweijähriges Kind in der Wiege sexuell belästigt haben, was zwar nicht als Tatsache erwiesen, von Morgenthaler¹⁴, dem ersten Biographen und guten persönlichen Kenner Wölfli's, immerhin für möglich gehalten wird. Setzen wir Lebens- und Wahngeschichte zueinander in Beziehung, so ergeben sich erstaunliche Entsprechungen: Mit 12 Jahren pflückt Wölfli die Orange, Sexualsymbol der Adolfina in der Wiege, und mit etwa 12 Jahren will er ein Kind in der Wiege sexuell belästigt haben. Wegen Unzucht mit einem drei- bis vierjährigen Mädchen erfolgt seine Internierung. Als Vierjähriger aber hat er wahnhaft selbst ein Mädchen mißbraucht, und vor allem die Todessturz, die wegen Sexualdelikten an Mädchen erfolgen, werden in die Jahre 1867-68, also Wölfli drei- bis vierjährig, verlegt. Nun stürzt Wölfli aber selbst, und zwar in Mädchenkleidern, in die Tiefe. Wir wagen die Deutung, daß sich Wölfli in doppelter Weise mit seinem Opfer identifiziert: Das durch das Sexualdelikt ins Unglück gestürzte Mädchen wird sein eigener Unglücks- oder Todesfall; und: das Alter des drei- bis vierjährigen Mädchens, dessen Mißbrauch ihn zum Todesfall der Internierung brachte, wird nun zu seinem eigenen Alter als Täter, und zwar erfolgen die Verführungen mit Todessturz 1867-68, als Wölfli drei- bis vierjährig ist. Wir versuchen die Zusammenhänge durch folgendes Schema zu verdeutlichen:

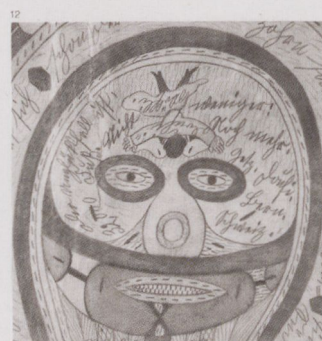
	1864	1867-68 (3-4 J.)	1872 (8-9 J.)	1876 (12 J.)	1895 (31 J.)
Realbiographie	Geburt		Verdingkind Tod der Mutter	Wahrscheinlich Episode mit Kind in der Wiege	Unzucht mit 3 1/2 jährigem Mädchen, Internierung wegen Schizophrenie
Wahnbiographie		Todessturz, Cottus-Szenen	Ende der kosmischen Reisen mit der Familie	Erwerbung der Orange der Adolfina in der Wiege	
					Identität Opfer-Täter

11-10



Aus: Th. Spoerri, Die Bilderwelt Adolf Wölfli's. Basel-New York 1964

10



12



Ausschnitt aus 10

11

communiquer ou de représenter quelque chose et la manière naïve, manifestement non académique, de la *Gestaltung* ne nous interpelle pas particulièrement.

Dans son film *Leerformen schizophrener Produktivität* (Formes vides de productivité schizophrène) – formulation dépréciative en soi –, Spoerri se livre à une généralisation qui n'est pas sans poser problème. La maladie psychique diagnostiquée chez les patients psychiatriques n'est pas nécessairement responsable de leurs mouvements stéréotypés répétitifs ou de leurs émissions sonores inintelligibles. Ceux-ci peuvent être la conséquence d'hospitalisations au long cours donnant lieu à ce que l'on appelle un syndrome institutionnel. On l'a vu plus clairement à l'occasion de la suppression des services d'hospitalisation de longue durée entreprise dans le sillage de ce que fut en Allemagne la réforme psychiatrique. Or la carte postale anonyme reproduite ne va absolument pas dans le sens de l'argumentation du psychiatre. À l'interprétation : « Plus on fournit d'informations et réécrit par-dessus, plus s'annule⁴⁰ [l'intention du message] », on peut objecter que l'auteur du message voulait peut-être seulement brouiller son contenu (aux yeux du psychiatre, par exemple). Il existe une longue tradition de cryptage par superposition des écritures, dans laquelle s'inscrivent également les lettres d'Emma Bachmayr (1868-?) de la Collection Prinzhorn⁴¹. Comme c'est très souvent le cas pour un symptôme de maladie psychique, ce qui, au premier abord, apparaît incompréhensible s'explique.

Spoerri avait d'abord refusé d'insérer dans « sa » section les photographies de la forêt de Schulthess prises par Ingeborg Lüscher. Elles lui posaient un problème⁴² : « On peut se demander si A.S. est un schizophrène ou un original sain, si bien que son intégration à [la section] "Expressions de la folie" n'a lieu que sous réserve. » C'est pourquoi Spoerri se bornait à fournir une description, mais il revenait ensuite à son point de vue : « le mot à la mode "distanciation" est à sa place, dans la mesure où ce qui est représenté s'inscrit dans un cadre nouveau et reçoit ainsi un caractère de représentation propre. Il est possible que, par ce biais, cette représentation dévoile des significations de l'objet représenté qui n'étaient pas visibles dans son contexte conventionnel d'origine⁴³ ». Le fait que l'approche diagnostique ait été non seulement légitime, mais déjà habituelle pour le psychiatre, apparaît clairement dans sa description ironique du musée de la Waldau : « la pièce remplie à ras bord est un exemple (involontaire) de "saturation spatiale", signe distinctif de la schizophrénie, et le désordre hétéroclite celui d'un reflet du débordement de phénomènes envahissants, tels que les ressentait le visiteur d'un service de psychiatrie de la vieille école⁴⁴ ». Pour le psychiatre Spoerri, l'institution s'adaptait en quelque sorte aux patients au long cours.

Catalogue de la *documenta 5*
de Kassel en 1972, section
Bilderei der Geisteskranken
(« Expression de la folie »),
p. 11-4 et 11-5.
Kassel, Documenta archiv

La réaction du public

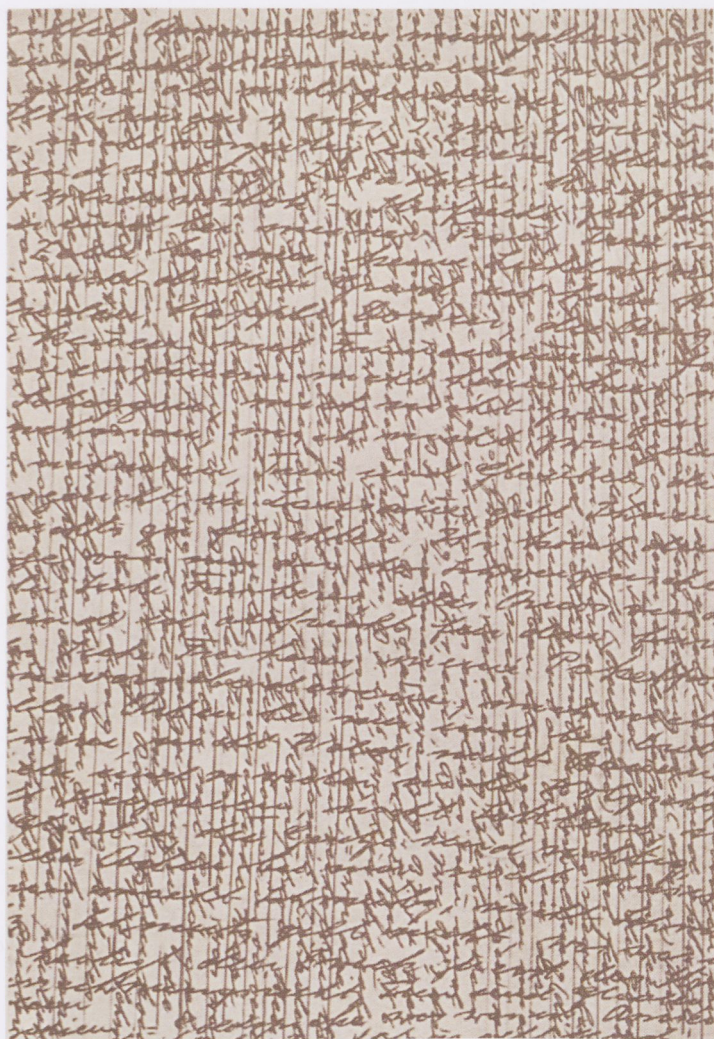
Même si certains en étaient fortement impressionnés ou troublés, les visiteurs de *documenta 5* avaient cependant du mal à saisir la position singulière de la section « Expressions de la folie », que le psychiatre s'attachait à expliquer dans le catalogue⁴⁵. Il semblerait que Szeemann n'ait pas voulu marquer une séparation nette entre cette partie et le reste de l'exposition. Il avait volontairement placé « Expressions de la folie » et « Mondes iconographiques de la piété » à l'étage supérieur de la Neue Galerie, en marge de son panorama sur le thème « Mythologies individuelles » : un tel voisinage lui tenait très à cœur, au même titre que la tension entre photoréalisme et art conceptuel. Le commissaire cherchait ici à montrer comment les artistes « rendent [...] visibles un comportement et une vie exemplaires [...] et par là même une anticipation de l'identité qui devrait suffire à distinguer une société meilleure, plus créative, plus consciente⁴⁶ ». Dans la perspective d'une conception résolument individuelle de la réalité, Szeemann voulait particulièrement inclure les œuvres de patients en psychiatrie. Il voyait la documentation sur l'œuvre de Schulthess comme une transition avec les autres sections présentées à l'étage, et cet « innocent » (selon les mots de Roger Cardinal) illustre de façon emblématique le lien entre « Expressions de la folie » et les autres artistes de l'étage⁴⁷. Comme on l'a récemment mis en évidence, Schulthess, qui venait de rencontrer Ingeborg Lüscher – la future compagne de Szeemann –, joua également un rôle important dans les projets ultérieurs du commissaire suisse⁴⁸.

Harold Rosenberg écrivit alors dans le *New Yorker* : « "Mythologies individuelles" mène à la peinture des psychotiques ; on y voit notamment une pile extraordinaire, haute de près d'un mètre, de journaux illustrés d'un interné psychiatrique suisse qui a également constitué un "musée" d'œuvres d'autres patients, que la *documenta* a obtenues. La vraie schizophrénie prend la forme d'imitations artistiques ou de manifestations induites par les drogues dans des galeries de photographies d'horreurs⁴⁹. » Il n'est pas surprenant que les œuvres de Wölfler aient vivement impressionné le critique d'art, au point qu'il se trompa et attribua à cet artiste toutes les autres pièces présentées. La présence physique de l'œuvre totale ou, comme l'affirma Szeemann plus tard, de l'œuvre d'art totale de cet interné psychiatrique, grâce à la reconstitution de la petite cellule qu'il avait occupée pendant près de trente-cinq ans à la Waldau, dut être perçue comme un concentré extrême de vie et d'art. Ici le visiteur pouvait saisir la manière dont un cadre de vie déterminé s'était artistiquement transformé tout au long d'une vie en un cosmos individuel, avec une force existentielle exceptionnelle. La présentation de Wölfler ne se rattachait pas seulement à la section « Mythologies individuelles ». La cellule évoquait d'autres courants contemporains visibles pour la première fois à la *documenta* – au premier rang desquels l'art conceptuel et les installations –, leur donnant en quelque sorte un fondement existentiel.

À cet égard, le reproche général dont Viola Luz s'est fait l'écho⁵⁰, jugeant que *documenta 5* aurait psychiatisé l'art asilaire, apparaît hâtif. Szeemann s'était en effet adjoint l'expertise d'un

Si les individualismes hors-schémas en avaient été exclus, elle aurait alors été touchée dans son «évènementialité», dans sa moelle. [...] les mythologies individuelles [...] préfigurent ce que fut l'objectif de chacune des expositions de ces dernières années : rendre perceptible une attitude exemplaire vécue en tant qu'*individuum*, et ainsi rendre visible l'anticipation d'identité qui, seule, devrait mettre en évidence et présenter une société meilleure, plus créative et plus consciente.

Harald Szeemann, « Mythologies individuelles », dans *Écrire les expositions*, 2000.



psychiatre et lui avait confié la rédaction du catalogue mais avec le souci de ne pas réduire les « phénomènes d'images à des symptômes⁵¹ ». En présentant la section « Expressions de la folie », et notamment la sélection des œuvres de Wölfli, Szeemann dessilla le regard des visiteurs et leur permit d'accéder à ces œuvres dans le contexte de l'art contemporain. Ses projets d'expositions ultérieurs, *Visionäre Schweiz* (1991-1992), *Wunderkammer Österreich* (1996-1997) et *La Belgique visionnaire* (2005), qui mêlaient librement des œuvres de patients psychiatriques, de médiums, d'« innocents », ainsi que d'« art culturel », montrent qu'il avait bénéficié de cette expérience.

Vers un nouveau statut ?

L'analyse comparative du livre *Outsider Art* et de la section « Expressions de la folie » à la *documenta* de 1972 met en évidence un parallèle surprenant, celui de l'estime particulière dont jouissait Adolf Wölfli⁵². Les sources sont les mêmes : une monographie, *Ein Geisteskranker als Künstler*, rédigée assez tôt (1921) par le médecin de l'artiste, Walter Morgenthaler qui, à partir de l'étude de son cas, fut le premier à reconnaître un créateur d'art dans un interné psychiatrique ; en 1922, sa présence dans le livre de Hans Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken* (*Expressions de la folie*), où l'un de ses dessins est reproduit sur l'une des rares planches en couleurs ; sa place particulière dans la collection de Jean Dubuffet, majoritairement formée d'œuvres d'art asilaire provenant de Suisse. Si Cardinal ne représente Wölfli comme dessinateur (et écrivain) qu'avec des feuilles isolées, Szeemann l'expose pour la première fois avec son œuvre (d'art) totale dans une reconstitution de sa cellule, soulignant ainsi les similitudes de son œuvre avec les créations d'artistes contemporains. C'est à cela que l'on peut véritablement mesurer la différence entre ces deux angles d'approche : à leur positionnement par rapport à l'art moderne et contemporain.

La distinction convaincante qu'établit Cardinal entre art brut/*Outsider Art* et « art culturel » trouve encore aujourd'hui un écho auprès d'un public qui, déçu du retentissement médiatique et du battage financier fait autour de stars toujours renouvelées de l'art contemporain, est à la recherche d'œuvres normales, authentiques, « vraies ». Il est certain que le livre de 1972 a contribué pour une bonne part à donner une assise théorique à l'essor qu'a connu, depuis, la réception de l'*Outsider Art* par la création de collections, de galeries et de foires spécialisées, notamment aux États-Unis. Mais en définitive, l'argumentation de Cardinal conduit à une ghettoïisation. La situation critique d'un artiste isolé après la Seconde Guerre mondiale peut difficilement donner naissance à un courant artistique vivant.

La position d'Harald Szeemann, dans sa quête de l'individualité et de l'identité exemplaires dans l'art, est similaire à celle de Cardinal. De façon caractéristique, il cherche non seule-

Carte postale anonyme
publiée dans le catalogue
de la *documenta 5* de Kassel,
1972, p. 11-17.
Kassel, Documenta archiv



ment à provoquer la découverte du « registre authentique » chez le spectateur individuel mais aussi une « société meilleure, plus créative, plus consciente ». En 1972, il trouve des exemples de cette « anticipation » – pour reprendre son propre terme – non seulement dans l’art brut, mais aussi chez de nombreux artistes qu’il présente sous l’intitulé « Mythologies individuelles ». C’est grâce

à la démarche intégrative de Szeemann que des commissaires d’expositions d’art moderne et contemporain se sont récemment intéressés à l’art brut et l’ont intégré à leurs projets d’expositions, comme Massimiliano Gioni au New Museum de New York. Il est révélateur que pour la plus grande exposition d’art brut et autres arts jamais organisée, sous le titre « Palazzo Enciclopedico » à la 55^e Biennale de Venise, en 2013, Gioni ait choisi des œuvres et en particulier des ensembles d’œuvres qui reflètent une vision vaste du monde, individuelle ou idiosyncratique. Sur cette voie qui conduit à faire une place à l’art brut, le risque existe toujours d’une subsomption hâtive, qui soumettrait les œuvres à un concept pour la seule raison qu’elles se ressemblent extérieurement, au lieu de les considérer posément du point de vue de leur contenu et de les comprendre comme un défi bénéfique à l’art homologué. C’est cependant la voie la plus profitable pour tous.

Traduit de l’allemand par Élisabeth Agius d’Yvoire.

Emma Bachmayr
Sans titre

1912, encre sur papier,
14,4 x 22,4 cm
Heidelberg, Universitätsklinikum,
Sammlung Prinzhorn

Fille de fonctionnaire,
Emma Bachmayr (1868-?)
est scolarisée en institution
religieuse. En 1884, elle entre
au couvent de Niedernburg et

apprend la broderie. Quatre
ans plus tard, elle quitte le
couvent, parce que « trop prier
[la] rendait folle », et se croit
enceinte « par châtiment de
Dieu ». Devenue instable, elle
se sent poursuivie et victime
d’empoisonnement. Elle entre
à l’hôpital psychiatrique de
Ratisbonne en 1902 puis est
transférée à Deggendorf.