

Modèle et antimodèle

Oskar Schlemmer, Max Ernst et
Jean Dubuffet. Les réactions aux œuvres
de la collection Prinzhorn

THOMAS RÖSKE

INTRODUCTION

La collection Prinzhorn, réunissant des œuvres d'art exécutées par des patients d'institutions psychiatriques, est considérée comme le fonds historique le plus important et le plus intéressant sur le plan esthétique. Hans Prinzhorn (1886-1933), historien de l'art et médecin, est à l'origine de cet ensemble. Il fut spécialement appelé pour exécuter ce travail en février 1919, en tant qu'assistant en psychiatrie au centre hospitalier universitaire de Heidelberg. Jusqu'en juillet 1921, date à laquelle il quitta le centre à la suite d'une brouille, il réunit plus de cinq mille œuvres, issues des régions germanophones de l'Europe. En outre, durant cette période, il présenta cette collection, la rendant notamment visible grâce à de nombreuses illustrations. *Bilderei der Geisteskranken (Expressions de la folie)* parut en 1922¹. Cet ouvrage, ainsi qu'une série d'expositions qui eurent lieu jusqu'en 1933, firent connaître la collection. Quelques œuvres furent encore présentées à l'occasion de la tristement célèbre exposition « Art dégénéré », où les nazis les exploitèrent pour montrer les ressemblances avec des œuvres de l'art moderne². On redécouvrit la collection vers 1960 et cela donna lieu, en 1967, à une première présentation, à la galerie Rothe de Heidelberg, sous le nom de « La collection Prinzhorn ». Mais c'est surtout l'exposition itinérante du même nom, en 1980-1981, et la première tournée aux USA qui la firent connaître³. Sa notoriété s'accrut encore avec des présentations ultérieures d'une sélection d'œuvres, réactualisée sur le plan esthétique. Depuis l'ouverture d'un musée consacré à la collection Prinzhorn au sein du centre hospitalier universitaire de Heidelberg, en 2001, de nouveaux aspects du fonds sont exposés, illustrant des problématiques spécifiques.

Pendant des décennies, la collection de Heidelberg a joué un rôle essentiel pour l'image de l'art des malades mentaux. Mais ce sont des artistes qui, en s'enthousiasmant pour ces œuvres, ont contribué à son ancrage dans l'histoire de l'art⁴. Nous nous proposons d'illustrer la réception de ces œuvres à travers l'exemple de trois artistes : Oskar Schlemmer, Max Ernst et Jean Dubuffet.

OSCAR SCHLEMMER : LE MYTHE DE L'AUTHENTICITÉ

C'est précisément en Allemagne que le thème de la folie a revêtu une importance particulière pour l'art dès le début du XX^e siècle⁵. D'une part, le Néerlandais Vincent Van Gogh (1853-1890) constituait un modèle pour les artistes qui établissaient un lien entre sa maladie mentale et cette variante extrême de l'impressionnisme tardif. D'autre part, la création de quatre-vingts nouvelles institutions psychiatriques, entre 1890 et 1910, avait contribué à établir dans les mentalités l'existence de la maladie psychique. Les artistes choisirent de s'identifier avec la figure du « fou » pour signifier leur statut particulier, ainsi que leur aspiration à d'autres formes de société et d'art que celles qui dominaient alors (ill. 1). L'expérience de la Première Guerre mondiale, dont un grand nombre d'artistes revinrent traumatisés psychiquement, donna toute son actualité à ce sujet (ill. 2).

L'ouvrage *Expressions de la folie* est lié à cet intérêt des peintres pour la folie dans la mesure où il met en avant les aspects esthétiques. Pour Prinzhorn aussi, Van Gogh est la référence par excellence. Plutôt que de critiquer la société, comme Conrad Felixmüller ou Otto Dix qui peignent des « fous », il fait la critique de la culture⁶. Dans son « Manifeste pour un art post-expressionniste⁷ », il considère comme un art d'expression romantique les œuvres des patients internés – « Ils ne savent pas ce qu'ils font⁸ » –, qu'on ne peut comprendre qu'en se laissant aller à son intuition. Prinzhorn oppose ces œuvres, dites authentiques, aux œuvres d'art contemporaines dans lesquelles il voit « presque toujours des constructions rationnelles de

1 Hans Prinzhorn, *Bilderei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer, 1922.

2 Bettina Brand-Claussen, « Das Museum für "pathologische Kunst" in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945 » dans *Wahnsinnige Schönheit* (La beauté insensée), Heidelberg, Schloß, 1996, p. 7-23.

3 Voir les catalogues d'exposition *Bilderei der Geisteskranken. Die Prinzhorn-Sammlung*, Heidelberg, Galerie Rothe, 1967; *Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder. Texte aus psychiatrischen Anstalten (env. 1890-1920)*, Heidelberger Kunstverein, 1980; et *The Prinzhorn Collection*, Krannert Art Museum, University of Illinois, Urbana-Champaign (Illinois), 1984.

4 Stefanie Poley a traité de ce sujet de manière circonstanciée dans deux essais : « ... und nicht mehr lassen mir diese Dinge los. Prinzhorns Buch *Die Bilderei der Geisteskranken* und seine Wirkung in der modernen Kunst », dans *Die Prinzhorn Sammlung*, 1980, voir note 2, p. 55-69; et « das Vorbild der Verrückten. Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945 », dans *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinären Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*, Berlin, Otto Benkert et Peter Gorsen, 1990, p. 55-90. Voir aussi John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, ainsi

que le catalogue de l'exposition *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Maurice Tuchmann et Carol Eitel, Los Angeles County Museum of Art, Princeton, Princeton University Press, 1992; *Kunst & Wahn*, op. cit. 1997; et *Expressionismus und Wahnsinn*, Herwig Guratzsch et Thomas Röske, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Munich, Schloß Gottorf, 2003.



1.
Erich Heckel
Blinde Irre beim Essen
1914
huile sur toile
81 x 70,7 cm
Musée Abteiberg,
Mönchengladbach



2.
Conrad Felixmüller
Soldat im Irrenhaus
1917
Lithographie
38 x 21 cm
Graphische Sammlung des
Lindenaumuseums, Altenburg

5 Voir à ce sujet *Expressionismus und Wahnsinn*, op. cit., 2003, voir aussi note 4.

6 Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychiatrie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*, Bielefeld, 1995, p. 17-61, et *Id.* « Schizophrenie und Kulturkritik. Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns *Bilderei der Geisteskranken* » dans *Kunst & Wahn*, Köln, Dumont, 1997, voir aussi note 4, p. 254-265.

7 Bettina Brand-Claussen, « Prinzhorns *Bilderei der Geisteskranken*. Ein spätexpressionistisches Manifest » dans le catalogue de l'exposition *Vision und Revision einer Entdeckung*, Inge Jädi et Bettina Brand-Claussen, Heidelberg, Prinzhorn Sammlung, 2001, p. 11-31.

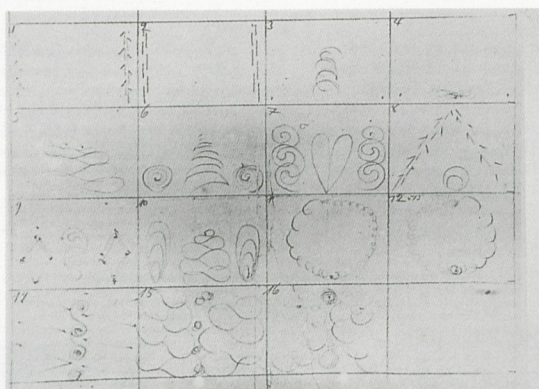
8 Hans Prinzhorn, op. cit., 1922, voir aussi note 1, p. 343.

10 Voir Thomas Röske, «Ist das nicht recht pathologisch? Kirchner und das "Kranke" in der Kunst», dans *Expressionismus und Wahn Sinn*, op. cit., 2003, ainsi que note 4, p. 156-163.

11 Bettina Brand-Claussen. «...lassen sich neben den besten Expressionisten sehen». Alfred Kubin, Wahn Sinns Blätter und die "Kunst der Irren", dans *Expressionismus und Wahn Sinn*, op. cit., 2003; ainsi que note 4, p. 136-149.

12 Pour ce qui suit, voir Thomas Röske, «"Geht mir noch sehr im Kopf herum". Oskar Schlemmer und die Bildneri der Geisteskranken» dans *Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinische Museen Schloß Gottorf*, t. VIII, 2001-2002, Neumünster, Wachholtz Verlag, 2003, p. 84-96.

13 Lettre d'Oskar Schlemmer à Helena Tutein, Cannstadt, du 20 ou 21 juin 1920, dans *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe-Schriften*, Leipzig, Andreas Hünecke, 1989, p. 63.



3. Oskar Schlemmer
Bodengeometrie
vers 1920
crayon graphite sur papier
Collection privée

14 Voir Charles William Leadbeater et Annie Besant, *Gedankenformen*, Leipzig, Aquamarin, 1908.

15 Renseignement transmis à l'auteur par Karin von Maur, de Stuttgart, dans une lettre du 16 juillet 2004.

substitution⁹». Il tord ainsi le cou à la conception tenace d'un «art de fous» produit par des irrutions de l'inconscient.

Ce sont surtout les expressionnistes qui ont adhéré au mythe de l'authenticité et de l'innocence, en découvrant la collection Prinzhorn, par exemple Ludwig Kirchner¹⁰, ou Alfred Kubin¹¹. Oskar Schlemmer fut, lui aussi, attiré par les œuvres de la collection de Heidelberg pour cette même raison¹². En juin 1920, il fait part de son enthousiasme à sa fiancée, Helena Tutein, après avoir assisté à un exposé donné par Prinzhorn, à Stuttgart, où le psychiatre avait apporté des œuvres originales¹³. Parmi celles-ci, une planche qui portait la mention «il est dangereux de regarder», et présentait «de subtils signes symboliques de l'amour, de la vie, de l'enfance, de l'humour, agencés de manière systématique», ne cessait de «préoccuper» Schlemmer. L'idée qui l'intéressait particulièrement était que le «fou» avait représenté «le monde des idées auquel la personne saine cherche à avoir accès, de manière plus pure, parce qu'il est totalement libéré de tout ce qui est extérieur».

Cet exemple montre bien qu'une telle conception passe à côté de la complexité de la réalité. Le dessin en question se trouve toujours dans la collection de Heidelberg. Il s'agit d'une œuvre du baron Hyacinth von Wieser (1883-?), nommé Welz par Prinzhorn. L'œuvre s'intitule *Courbes de volonté*. Von Wieser, juriste diplômé, s'est trouvé, en 1912, en état de profonde dépression. Interné à Munich dans l'institution privée de Neufriedenheim, il commença la même année à développer de nouvelles théories scientifiques. Il projetait, en particulier, d'établir une «volontologie». Au cœur de cette discipline, il y avait l'idée que l'on pouvait traduire les diverses formes de volonté par des courbes : si on suivait ces courbes en effectuant des mouvements des yeux et de la tête, le type de volonté traduit par une courbe particulière était censé se transmettre à l'observateur. Mais cette opération pouvait être dangereuse, d'où la mention citée par Schlemmer, «Attention! Il est dangereux de regarder pour les autres». Cela peut sembler incroyable mais, à la base de cette théorie, se trouve le concept théosophique des «formes de pensée¹⁴», auquel croyaient nombre de contemporains «sains». Selon ce concept, des pensées intenses pouvaient produire de légers phénomènes de couleurs et de formes dans l'environnement immédiat de la personne qui pense, perceptibles par des natures réceptives.

Schlemmer ne chercha pas à comprendre les dessous de ces «courbes de volonté» bien qu'il fût intéressé par les théories occultistes. Il était manifestement trop occupé par le souhait de voir réalisé l'idéal de «détachement par rapport au monde extérieur». À l'époque de l'exposé de Prinzhorn, il venait de tourner le dos à l'académie qui l'avait déçu. Au printemps 1920, il était allé s'installer chez son frère, à Bad Cannstadt, pour se consacrer à une création toute nouvelle, un ballet «triadique» qui devait l'amener au-delà de la peinture. Sans nul doute, Schlemmer avait ce projet en tête lorsque, dans sa lettre, il évoquait le mythe du «malade mental» totalement tourné vers l'intérieur, en le rapportant à lui même : «Toute la journée, je me suis imaginé devenir fou et me suis même réjoui à l'idée que, pour ainsi dire, j'avais atteint ce à quoi les mystiques aspirent, flottant sans obstacle dans le monde des idées, plongés en eux-mêmes.» C'est à l'aide de ce fantasme suscité par la rencontre avec le dessin de von Wieser, que Schlemmer a sans doute réalisé l'oeuvre *Géométrie au sol*, la plus ancienne chorégraphie de sa main, datée «vers 1920» (ill. 3). Bien qu'on puisse établir, en ce qui concerne la composition de Schlemmer, des liens avec les notations chorégraphiques de l'époque du baroque jusqu'à Rudolf von Laban¹⁵, la ressemblance avec l'ordonnancement systématique de signes symboliques sur la planche de Wieser est trop évidente pour être le fruit du hasard. Dans un moment critique de sa carrière, Schlemmer s'en remit à la soi-disant «pureté» du monde spirituel d'un «malade mental».

Les surréalistes qui cherchaient à donner à l'art une nouvelle dimension, une dimension politique également, développèrent un intérêt marqué pour «l'art des fous». Ils comprirent que les expériences psychiques et sociales particulières qui se reflètent dans les œuvres d'artistes qui connaissent les psychoses sont propres à faire «comprendre la normalité actuelle¹⁶». C'est pourquoi ils se confrontèrent aux écrits spécialisés de la psychiatrie. Max Ernst (1891-1976) s'était penché sur les questions de la psychiatrie à l'époque de ses études à Bonn, de 1910 à 1913, et avait assisté à des conférences sur ce sujet¹⁷. Dans ses écrits autobiographiques, il relate une visite dans une institution proche de Bonn où il avait été confronté à des œuvres d'art de patients, à «une collection étonnante de sculptures et de tableaux [...]». Ces œuvres touchent profondément le jeune homme. Il est tenté d'y voir des éclairs de génie et décide d'étudier ces domaines vagues et dangereux aux confins de la folie. Cependant, plus tard seulement il découvrira certains «procédés» qui l'aideront à oser pénétrer dans ce *no man's land*¹⁸. On n'a pu jusqu'à maintenant établir l'existence de la collection qu'il mentionne. Mais l'allusion à des «procédés» éclaire la perspective dans laquelle Ernst découvrit plus tard la collection de Heidelberg.

En 1922, dès la parution d'*Expressions de la folie*, il apporta l'ouvrage à Paris¹⁹, suscitant ainsi un vif intérêt dans les milieux artistiques. Mais ce furent essentiellement les illustrations qui retinrent l'attention, car peu nombreux étaient ceux qui étaient à même de comprendre le texte²⁰. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle Max Ernst fut le principal bénéficiaire de cette étude. On a souvent noté les parallèles entre les dessins *Bergers miraculeux* d'August Natterer (1868-1933) et l'œuvre de Ernst intitulée *Cédipe*²¹. L'étonnant parallèle entre les deux compositions nous incite néanmoins à la prudence. Cette ressemblance est peut-être purement formelle et le fruit du hasard. Mais il est aussi possible qu'Ernst se soit intéressé aux travaux de Natterer précisément à cause du «procédé» employé. Il ne recherchait plus les irrptions de l'inconscient, mais plutôt le calcul spécifique de la folie.

Le chapitre de Prinzhorn consacré à Natterer (qu'il nomme Neter) se distingue des autres études de cas particuliers; le médecin s'adonne ici à un examen approfondi de chaque dessin. Les descriptions précises de Natterer lui-même y sont reproduites. Les œuvres exécutées entre 1911 et 1919 se rapportent à des moments clés d'une révélation qu'eut cet électromécanicien en 1907, peu avant sa tentative de suicide et son internement. Avec la finesse et la précision du dessinateur technique, il apportait, dans *Bergers miraculeux*, la synthèse d'une image du ciel et de ses transformations²². D'autre part, dans ce chapitre plus qu'ailleurs, Prinzhorn s'efforce d'analyser l'acte de création. En effet, les dessins de Natterer sont pour lui une profonde énigme. Ils le fascinent, et, en même temps, les deux «techniques», le recours «à la raison et à l'esthétique», qui lui permettaient habituellement de se retrouver «dans la complexité des représentations schizo-phréniques [...], restent ici inopérantes». Prinzhorn établit un lien entre le désarroi de l'artiste et l'aspect combinatoire de cette forme de création. Il évoque «le fait qu'ici, des formes semblables à des organismes sont créées à partir de fragments d'organes qui n'ont aucun centre. Certes, le pseudo-organisme est entièrement dessiné, terminé, [...] mais avec une logique sans but qui conduit dans un labyrinthe sans fin celui qui essaie de l'épouser²³.»

Prinzhorn déplore que la juxtaposition nerveuse de surfaces ou de parties hétérogènes du tableau soit préjudiciable à une unité dont l'artiste a besoin pour donner corps à son intuition.

Il est aujourd'hui difficile de comprendre le désarroi de Prinzhorn, parce que nous connaissons des œuvres d'art où apparaît ce procédé pour court-circuiter la compréhension rationnelle et esthétique : dans les œuvres des

16 Peter Gorsen, «Kunst und Wahn. Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit», dans *Kunst & Wahn*, op. cit., 1997.

17 Eduard Trier, «Was Max Ernst studiert hat», dans le catalogue de l'exposition *Max Ernst. Retrospektive 1979*, Werner Spies, Munich, Haus der Kunst, 1979, p. 31-42. Clemens Dieckhöfer «Max Ernst und seine Begegnung mit Medizin und Psychologie», dans le catalogue de l'exposition *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1980, p. 69-72. Poley, op. cit., 1980, ainsi que note 4, p. 63 et suiv.

18 Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 20, cité par Poley, op. cit., 1980. Voir aussi note 4 p. 69 et note 22.

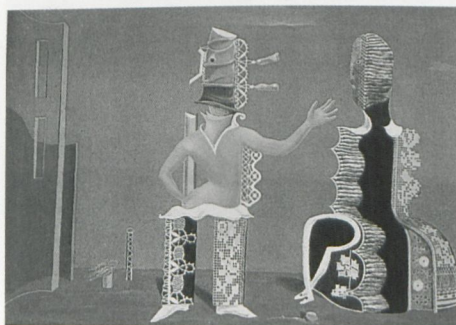
19 Werner Spies, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Cologne, Dumont et Kunst Verlag, 1974, p. 32.

20 Voir John M. MacGregor, «Art Brut chez Dubuffet. An Interview with the Artist. August 21, 1976», dans *Raw Vision*, 7, 1993, p. 40-51, ici p. 43.

21 Werner Spies, op. cit., 1974, voir aussi note 19, p. 88, John M. MacGregor, 1989 et note 4, p. 280.

22 Au sujet de Natterer, voir *August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk, Deutungen*, Inge Jädi et Bettina Brand-Claussen, Heidelberg, Wunderhorn, 2001.

23 Hans Prinzhorn, op. cit., 1922, voir aussi note 1, p. 219. Même Marie-Hélène Weber passe sous silence ce passage révélateur bien qu'elle considère «Neter» de manière explicite comme un «surréaliste» dans son essai «August Natterer, ein schizophrener Künstler. Zur Rezeption», dans *August Natterer*, op. cit., 2001, voir aussi note 22, p. 341-366.



4.
Max Ernst
Das Paar
1923
huile sur toile
101,5 x 142 cm
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

surréalistes, en particulier celles de Max Ernst à partir de 1922. Rédigée au plus tard en 1921, la description de Prinzhorn est donc antérieure à ces œuvres. À partir de 1920, Ernst développa sa technique de libre combinaison d'éléments hétérogènes dans ses collages. Il est possible qu'il ait déjà vu, à cette époque, des dessins de Natterer et même qu'il ait pris connaissance de l'analyse qu'en a fait Prinzhorn, en visitant la collection²⁴ ou en assistant à l'une des nombreuses conférences données par le médecin de Heidelberg. On peut du moins retenir le fait qu'en lisant l'ouvrage de Prinzhorn en 1922, il avait découvert, en examinant les dessins d'August Natterer, la description du « procédé » qu'il utilisa les années suivantes pour réaliser de nombreux tableaux. Dans le même esprit que celui du chapitre du livre *L'Immaculée Conception* où André Breton et Paul Eluard produisent une écriture imitant différentes dispositions mentales anormales²⁵, l'ouvrage *Expressions de la folie* devint pour Ernst le « fondement » de ses propres « tentatives de simulation » dans l'invention de ses œuvres schizophréniques.

LA COLLECTION COMME ANTIMODÈLE : JEAN DUBUFFET

La position de Jean Dubuffet par rapport à la collection de Heidelberg a évolué au fil des ans. Cependant, l'enthousiasme qu'il manifesta d'abord, tout comme le désintérêt qu'il éprouva ensuite, furent productifs. Dubuffet avait reçu lui aussi l'ouvrage de Prinzhorn peu après sa parution²⁶. Il fut emballé, mais à la différence de Schlemmer et d'Ernst, il ne s'intéressa pas à des œuvres en particulier. L'effet ressenti fut d'ordre plus général. : « Les tableaux reproduits dans l'ouvrage de Prinzhorn [...] me montrèrent la voie et eurent une influence libératrice. Je compris que tout était possible. Il y avait des millions de possibilités d'expression en dehors des chemins culturels reconnus²⁷. » Lui non plus ne pouvait lire le texte, mais les illustrations constituaient pour Dubuffet des antimodèles par rapport à l'art dominant. Ces œuvres l'incitèrent à quitter les sentiers battus, même s'il ne réussit que plus de vingt ans après à trouver des solutions radicales pour sa peinture. À cette époque, au milieu des années 1940, il se proposa de rechercher systématiquement d'autres œuvres échappant au domaine de « l'art culturel ». Il commença par un voyage de deux semaines en Suisse pour visiter notamment des institutions psychiatriques²⁸. En septembre 1950, il arriva finalement à Heidelberg pour voir la collection Prinzhorn²⁹. Il fut l'un des premiers à qui on montra des œuvres après la guerre. Toutefois, ses attentes furent déçues. Le choix qu'on lui présenta lui sembla trop réduit et, selon lui, il y trouva peu d'œuvres importantes sur le plan esthétique³⁰. Ainsi le fonds de Heidelberg devint-il « un antimodèle pour sa propre Collection d'Art Brut³¹ ». Ses différentes perceptions de la collection sont étonnantes. Les nombreuses œuvres reproduites dans l'ouvrage de Prinzhorn, qui l'avaient tant impressionné, n'avaient-elles plus aucune valeur pour lui ? Trente ans plus tard, les critères esthétiques de Dubuffet avaient manifestement changé. Si l'ouvrage de Prinzhorn lui avait tout d'abord ouvert les yeux sur les alternatives à l'art homologué, sa rencontre avec la collection lui permit de prendre conscience des alternatives qui l'intéressaient particulièrement. En fait, beaucoup d'œuvres reproduites dans *Expressions de la folie* ne correspondaient pas à ce que l'artiste commençait alors à collectionner sous le nom d'Art Brut ni à ce qu'il créait lui-même : des sculptures et des tableaux qui tendaient vers des formes archaïques, primitives, des formes figuratives dans des compositions simples, amples et hautes en couleurs. Par conséquent, à Heidelberg, il put s'intéresser à Adolf Wölfl et à Heinrich Anton Müller dont il fit l'acquisition de quelques tableaux. Il manifesta en outre une attention toute particulière à des œuvres que Prinzhorn avait reproduites de manière anonyme pour illustrer les premiers degrés de la création - par exemple à des dessins de Konstantin Klees (1885-1940) (ill. 5) que Prinzhorn

24 John M. MacGregor, *op. cit.*, 1989 (voir aussi note 4, p. 279) considère qu'une telle visite est vraisemblable.

25 André Breton et Paul Eluard, *L'Immaculée Conception* [1930], Paris, José Corti, 1991, voir chapitre « Les possessions ».

26 John M. MacGregor, *op. cit.*, 1993, voir aussi note 20, p. 42. Voir aussi John MacGregor, *op. cit.*, 1989, et note 4, p. 358.

27 John M. MacGregor, *op. cit.*, 1993, et note 20, p. 42.

28 *Ibid.*, p. 43.

29 Des renseignements précis sur cette visite de deux jours ont été publiés dans l'interview de Dubuffet par John M. MacGregor (traduction française) dans *Ligeia. Dossiers sur l'art. Devenir de l'Art Brut*, n° 53-54-55-56, Paris, Association Ligeia, juillet-décembre 2004, p. 118.

30 John M. MacGregor, *op. cit.*, 1993, et note 20, p. 43-46.

31 Michel Thévoz, dans un courriel adressé à Lucienne Peiry le 15 octobre 2004. Nous tenons à exprimer nos remerciements pour ce renseignement.

5.
Konstantin Klees
Phantastische Figuren
sans date
crayons de couleur
33 x 42 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg



jugeait « formels », les qualifiant de « reproduction » et de « jeu de formes isolées décoratives et ornementales³² », ou à des planches d'Elizabeth Faulhaber (1890-1921) (ill. 6) dans lesquelles Prinzhorn ne voyait qu'un « exemple caractéristique » de la représentation naïve de l'espace³³.

À l'instar de Prinzhorn qui, après la Première Guerre mondiale, avait voulu, en rassemblant sa collection de Heidelberg, procéder à une critique des « voies culturelles reconnues » et poser les fondements d'un nouveau départ, Dubuffet rassembla sa collection d'Art Brut après la Seconde Guerre mondiale. Mais le choix d'un « art anticulturel » était plus spécifique et ce, sans doute parce que les œuvres originales de la collection de Heidelberg avaient déjà inspiré nombre d'artistes et qu'elles faisaient déjà partie intégrante de l'histoire de l'art.

32 Hans Prinzhorn, *op. cit.*, 1922, voir note 1, p. 84. À propos de Klee, voir Bettina Brand-Claussen, « Konstantin Klee, "Ich hab einen Flecken als meine Schand" », dans le catalogue de l'exposition *Todesursache Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*, Heidelberg, Prinzhorn Sammlung, 2002, p. 107-109.

33 Hans Prinzhorn, *op. cit.*, 1922, voir note 1, p. 75. Au sujet de Faulhaber, voir Sonja Frohoff, « Ein weit auseinanderliegender Inblick. Zu Elisabeth Faulhabers Zeichnungen » dans le catalogue de l'exposition *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, Bettina Brand-Claussen et Viola Michely, Heidelberg, Prinzhorn Sammlung, 2004, p. 79-87.



6.
Elisabeth Faulhaber
Figuren am Tisch
sans date
crayon graphite
20 x 16 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg



7.
Johann Knopf
sans titre
sans date
crayon graphite, crayons de couleur, encre de Chine
33 x 41,7 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg