



HAL
open science

Du Moi au Dessin : l'expression plastique de la folie

Haleh Zahedi

► **To cite this version:**

Haleh Zahedi. Du Moi au Dessin : l'expression plastique de la folie. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2018. Français. NNT : 2018STRAC017 . tel-02058741

HAL Id: tel-02058741

<https://theses.hal.science/tel-02058741>

Submitted on 6 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

EA 3402

**Approches contemporaines de la création et de la réflexion
artistiques**

(ACCRA)

THÈSE présentée par :

Haleh ZAHEDI

soutenue le : **28 septembre 2018**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Arts plastiques**

Du Moi au Dessin
L'expression plastique de la folie

THÈSE dirigée par :

M. ROESZ Germain

Professeur émérite, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. ROBIC Jean-François

Professeur émérite, Université de Picardie-Jules Verne

M. LACHAUD Jean-Marc

Professeur de philosophie, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. ROGOZINSKI Jacob

Professeur de philosophie, Université de Strasbourg

À ma mère,

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont à mon directeur de thèse, monsieur Germain Roesz, pour la confiance et pour la liberté qu'il m'a accordées tout au long de ces années, pour son soutien inconditionnel, pour son immense générosité et pour ses conseils instructifs qui m'ont permis d'avancer non seulement dans le travail de recherche, mais aussi dans ma pratique artistique. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié sa disponibilité à tous moments et son encouragement jusqu'aux derniers instants de la rédaction de cette thèse. Son enthousiasme et son engagement artistique m'ont toujours montré que le monde de la recherche pouvait être un univers passionnant, comme celui de l'art.

Je remercie vivement monsieur Jean-François Robic et monsieur Jean-Marc Lachaud d'avoir accepté d'être rapporteurs de cette thèse, ainsi que monsieur Jacob Rogozinski qui m'a fait l'honneur d'accepter de participer au jury.

Ma profonde reconnaissance et mon amour vont à Matthieu Boetsch pour son soutien quotidien indéfectible, ainsi qu'à Malou Boetsch, pour les plus beaux mots d'encouragement. Je sais gré à Nadège Adam pour sa relecture enrichissante de la partie historique, ainsi pour son sincère soutien amical. J'adresse en particulier un mot de remerciement à mes parents, sans la confiance et le soutien desquels ce travail de recherche en France n'aurait jamais été envisageable.

Je remercie chaleureusement Christiane Bricka, Sylvie Villaume, Didier Guth, Nafiseh Moshashaeh, Anaïs Roesz, Claudine Bohi, Céline Petrovic, Céline Sourbié, Daniel Payot, Marie Heyd, Kayvan Jafarinejad, Coralie Astier, Frédéric Toussaint, Martine et Michel Boetsch, Ahang Zahedi, Hani Zahedi, Maria Luchankina et Sima Jahangirian qui m'ont soutenu et réconforté avec leur aide, leur amitié et leur sympathie tout au cours de cette aventure.

TABLES DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| Remerciements..... | 3 |
| Tables des matières..... | 4 |
| Introduction..... | 6 |
| Première partie. L'image de la folie du moyen âge au XX^e siècle..... | 14 |
| I. Les hauts et les bas de la folie : de la cour au renfermement..... | 17 |
| A. La Nef des fous..... | 21 |
| B. Tentations de Saint Antoine..... | 27 |
| C. La mélancolie..... | 36 |
| II. La psychanalyse et l'évolution de la définition de la folie..... | 42 |
| A. Invention de l'asile et des expériences cliniques..... | 42 |
| B. L'artiste observe la folie du monde : Goya..... | 44 |
| C. Romantisme, physiognomonie : l'art au service de la folie..... | 48 |
| D. Photographier la folie : Charcot et l'hystérie, d'après Didi-Huberman..... | 52 |
| III. L'art de la folie..... | 58 |
| A. Prinzhorn et la théorie de la <i>Gestaltung</i> | 60 |
| B. Les surréalistes et l'hommage à la folie..... | 64 |
| C. Art Brut : un art dépourvu de la conscience ? | 68 |
| Deuxième partie. Les fonctionnalités du travail créatif dans la psychose..... | 74 |
| I. La création : une lutte contre la démence..... | 80 |
| A. Antonin Artaud, corps à corps avec la folie..... | 80 |
| B. Vincent Van Gogh : suicide forcé ? | 92 |
| II. Féminité et folie..... | 100 |
| A. Camille Claudel : niée dans la féminité..... | 103 |
| B. Séraphine de Senlis : la sublime naïveté..... | 111 |
| C. Yayoi Kusama : folie(s) en répétition..... | 118 |
| III. L'œuvre, le véritable miroir..... | 126 |
| A. David Nebreda et le processus schizophrénique..... | 126 |
| B. Gérard Garouste : vivre la folie..... | 137 |

| | |
|--|------------|
| IV. Aux portes de la folie par l'alcoolisme : Léo Schnug..... | 144 |
| Troisième partie. L'engagement artistique face à la folie du monde..... | 155 |
| I. Le dessin, un parcours autour de la folie..... | 159 |
| A. Du dessin à la folie..... | 159 |
| B. Du Moi à l'Autre..... | 172 |
| II. Un monde qui menace l'art..... | 175 |
| A. La création artistique comme traitement du traumatisme..... | 175 |
| B. La folie engagée | 183 |
| Conclusion..... | 187 |
| Bibliographie..... | 192 |
| Résumé..... | 201 |

Introduction

« L'œuvre n'est pas un but à atteindre mais un moyen ».

Paule Thévenin¹

La présente thèse est née d'une interrogation sur des rapports existants entre la création artistique et l'état psychique du créateur, plus précisément sur l'œuvre, en tant qu'expression d'une aliénation. À travers de divers récits de vie et de l'histoire de l'art, ce travail de recherche entreprend de tracer un cheminement de l'artiste depuis une expérience traumatique jusqu'à la création en tant que lutte acharnée pour survivre. Au sein de cette thèse, une révision des rencontres entre l'art et la folie dans l'histoire, des éléments biographiques et autobiographiques, sont proposés dans l'ultime but de définir une folie artistique contemporaine.

Le titre choisi pour cette thèse, « Du Moi au dessin. L'expression plastique de la folie » renvoie à une mise en question personnelle, depuis quelques années, à l'égard de mon propre travail plastique. Il m'est impossible de dire si c'est la réflexion identitaire sur le Moi qui m'a dirigée vers une recherche sur la folie artistique ou inversement. Il me semble que les notions de « Moi », de « folie », d'« expression » et de « dessin » se rejoignent constamment depuis les premières réflexions de cette recherche et forment un tout que nous pouvons appeler l'œuvre. Une thèse d'arts plastiques a bien entendu aussi comme objectif de mettre en valeur une pratique plastique personnelle. C'est donc ma propre création artistique qui fut le point de départ de ma recherche sur la folie. Tout est commencé par le dessin, et par un regard analytique sur ses éléments constitutifs. La description esthétique m'a menée à une analyse profonde du trait, du noir et du contenu des dessins, donc à une analyse intime et parfois dérangement. L'intérêt personnel pour la psychanalyse m'a incité à comprendre la fonctionnalité du travail créatif en cas d'un traumatisme ou d'un trouble mental, ainsi que du rôle de l'inconscient dans le processus de création. J'ai tenté de déchiffrer et de raisonner l'aspect sombre et troublant de mes propres dessins. *Du Moi au dessin* reflétant avant tout le trajet entre le trait et son *dessein*, serait proposé au début de cette réflexion dans l'autre sens, c'est-à-dire *Du dessin au Moi*. Il s'agit d'un processus de création, qui commence par le dessin bien évidemment et qui remonte à ses origines, et jusqu'à ses intentions et ses matières brutes. Cependant, le fait

¹ Thévenin, Paule, *La recherche d'un monde*, dans Thévenin, Paule. Derrida, Jacques. *Antonin Artaud, Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

d'intellectualiser ce processus, en l'utilisant comme substance d'un travail de recherche, la formule sûrement plus adaptée, à mon sens, paraît *Du Moi au dessin*. Ainsi, il faut remarquer que le Moi écrit en majuscule se dépersonnalise, fait perdre la singularité du « moi-je ». Il s'agit d'un Moi universel qui donne accès à « moi-individu ». Au fond, ce Moi universel recèle l'Autre et exige un travail de l'identification. Je pense aux mots de Jacob Rogozinski dans son introduction *Le moi et la chair*, un des ouvrages de ma bibliographie initiale de cette recherche : « *Il n'est pas un tout-Autre, un Autre infiniment autre, mais un autre moi-même, un alter-égo. Si je veux comprendre qui est l'Autre, c'est de moi-même que je devrai partir, et tenter de montrer comment je constitue en moi le sens d'être un autre que moi. Une telle démarche n'implique aucun "narcissisme", aucune violence envers autrui : c'est le seul chemin qui saura me conduire vers lui*² ». En ce qui concerne ce travail, le Moi ouvre la voie ni seulement vers un autre moi-même qui me permet de m'identifier, mais vers un Autre en dehors de moi, c'est-à-dire de celui qui reçoit ma création. *Du Moi au dessin* donc désigne un processus d'identification par le dessin, par lequel une corrélation avec l'autre sera envisageable. Il est possible que ce travail du creusement du Moi et de l'exploration identitaire finit par révéler des cicatrices et des failles dues à une (ou plusieurs) expérience(s) traumatisante(s). Vu que le Moi créateur vit en permanence dans une nécessité de créer, il oriente le processus créatif vers une émancipation qui se fait par l'œuvre. Tout au long de cette procédure, la relation avec l'Autre est relative à l'ampleur des cicatrices traumatiques. Or, lorsque ce Moi est atteint d'une aliénation (trouble mental lié au traumatisme), la relation à l'autre bascule dans un dysfonctionnement, et par cela de ce double processus de création-identification résulte une *expression de la folie*.

Afin de progresser dans la clarification du sens du titre, il me semble nécessaire ici de proposer une définition de la folie, cette notion équivoque, qui est liée souvent et injustement à la création artistique. Le terme de folie, malgré tous les efforts des scientifiques, des psychanalystes et des philosophes, reste protéiforme. Il est considérablement indéterminé dans sa définition et peut être interprété de différentes façons. La folie est certes l'absence de *raison*, dans la mesure où on peut l'inclure dans une figure aux contours clairs. La folie est ce qui transgresse les *normes* sociales et morales. Le fou est le personnage *marginalisé* par un comportement en dehors de ces normes

² Rogozinski, Jacob. *Le moi et la chair*, Paris, éditions Cerf, 2006, p. 15.

établies par la société, en dehors de l'esprit de la *normalité*. Il est *différent, dérangeant et anormal* selon l'opinion sociale (et ce point est essentiel). La folie va à l'encontre du bon sens³. Avant de trouver une définition de la folie parmi ces termes, ne faut-il pas tout d'abord proposer pour chacun de ces mots une définition actuelle ? Comment pouvons-nous définir la raison de nos jours ? Qu'est-ce que c'est que la normalité ? Qui est le marginal dans la société d'aujourd'hui ? Sachant que chaque société a son propre langage et ses propres règles, serait-il possible de donner une définition universelle à la folie ? Des normaux dans une société, peuvent être considérés comme marginaux dans une autre. « *La folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la capturent* », disait Foucault⁴. Néanmoins, c'est en tenant compte de l'ambiguïté du terme que j'ai senti la nécessité de revenir sur ce vieux discours entre l'art et la folie et de proposer une définition qui ne concerne que ma propre pratique artistique et ce travail de recherche.

Comme nous avons expliqué plus haut, ce propos s'intéresse à un Moi-créateur qui souffre d'une défaillance du dialogue avec autrui, due à une psychose ou à une expérience traumatique, donc à une folie. Dans cette thèse, nous limiterons la définition de la folie à ce qui signifie un trouble mental, une psychose, un tourment, une crise délirante et toutes autres notions qui démontrent un esprit perturbé. Le personnage central de la thèse est le Moi-artiste et tout questionnement est posé au sujet de sa position en tant qu'aliéné ou victime de l'aliénation sociale (voire des formes morales imposées par la société). Le terme de folie revient plusieurs fois dans les titres de chapitres et au cœur du texte et il désigne alors, dans la majorité des cas la maladie mentale. Le choix des artistes et des peintures, tout au long du texte, se sont faits en considérant la problématique de la thèse et des rapports existant entre ceux-ci et mon propre travail plastique. Ainsi, la recherche se limite à l'art occidental, car étudier une notion si vaste dans une échelle mondiale exigerait de proposer plusieurs définitions de la folie dans différents contextes historico-culturels.

Cette thèse en effet s'interroge sur l'expression plastique des souffrances psychiques et pose les questions suivantes : comment représenter la folie, en tant que maladie mentale ?

³ Groddeck disait que « *le solide bon sens n'est souvent que de l'imbécilité refoulée* ».

⁴ Michel Foucault, « *La folie n'existe que dans une société* », entretien avec J.-P. Weber, Le Monde n° 5135, 22 juillet 1961, p.9, dans Michel Foucault, *Dits et écrits* t. I, p. 167.

Dans quelles conditions une cohabitation entre la folie-maladie et l'œuvre est-elle réalisable ? Jusqu'à quel degré de psychose la création est-elle possible ? Est-ce que toute œuvre troublante reflète un trouble psychique chez son créateur ? Le trouble qui préside à la réalisation d'une œuvre, trouve-t-il sa résorption dans la concrétisation de cette œuvre ? La thèse entreprend de répondre à ces questions en trois parties qui proposent trois discours différents, mais qui se rejoignent sur un point qui est le lien entre l'artiste et l'aliénation.

La première partie de la thèse se fonde sur le croisement de l'histoire de l'art et celle de la folie ; elle propose un regard sur les représentations de la folie du Moyen Âge au XX^e siècle. Bien entendu, l'objectif n'est pas de présenter un inventaire des œuvres ayant comme thématique la folie ou le tourment de l'homme, mais de comprendre, à travers quelques exemples emblématiques de l'histoire de l'art, l'intention de l'artiste pour vouloir dépeindre la férocité du monde. De même, en regardant les œuvres ayant pour sujet la folie, on comprend non seulement comment le fou, ce personnage marginal de toutes époques, était vu par ses contemporains, mais aussi comment le progrès de la psychanalyse et le traitement des différentes maladies mentales à différentes époques en ont modifié la perception et la réception. Quelle est la place de la folie dans l'art fantastique médiéval ? Nous savons que le fantastique spéculait sur la difficile distinction entre réel et irréel. Les étonnants monstres et chimères que nous voyons dans *La Tentation de saint Antoine* de Jérôme Bosch, sont éventuellement là pour nous rappeler que peut-être ces bêtes et ces créatures n'existaient pas en réalité, mais qu'elles étaient bien présentes dans l'imagerie et la croyance de l'homme médiéval. À cette époque, on associait fatalement la folie à l'étrangeté, à l'irréalité et la monstruosité. Ce qui nous frappe, en regardant des œuvres de cette époque, c'est la lucidité de l'artiste et la pertinence de la représentation de la société dans laquelle il vit, il semble que l'artiste médiéval avait cette opportunité de se cultiver et de collaborer avec des penseurs et des hommes de lettres de son temps (ce que nous prouvent les illustrations de la *Nef des fous* de Sébastien Brant et de l'*Eloge de la folie* d'Erasmus réalisées par les grands artistes de l'époque). Des exemples de la Renaissance, notamment *Melencolia I* de Dürer, nous dévoileront les premières réflexions sur un état psychique inconnu, probablement équivalent de la dépression dans le langage actuel. Cependant, à l'aube d'un siècle qui s'annonce placé sous le signe du progrès et à l'écart de l'ignorance médiévale, l'artiste de la Renaissance

considère la mélancolie comme une nécessité absolue dans la création artistique. C'est avec le Romantisme et vers la fin du XVII^e siècle que l'artiste commence vraiment à s'interroger sur le tourment intérieur et sur la représentation des songes du monde onirique. Nous allons nous pencher également sur les œuvres sombres et époustouflantes de Goya qui témoignent de son *dérangement* causé par des événements tragiques de son époque. L'œuvre exceptionnelle de Goya est un excellent exemple de la représentation d'une aliénation sociale et de la folie de la guerre (folie criminelle). Et puis, nous allons voir qu'avec la naissance de la psychanalyse, qui coïncide avec l'invention de la photographie, l'art et la démence se rencontrent par le biais d'une collaboration dans le but de documenter l'hystérie. Petit à petit, des artistes, influencés par les théories de Freud et par des collections d'œuvres d'art d'aliénés réunies par des psychiatres (Réja, Prinzhorn ou Morgenthaler), dirigent leur regard vers l'expression de la folie dans les créations artistiques des malades mentaux. Le XX^e siècle, avec ses mouvements artistiques, ses Guerres mondiales, ses doutes et ses émancipations créatives, appelle et interroge sans cesse la folie. L'art des fous sous le titre de l'Art brut devient le champ artistique où tout le monde peut trouver sa *vérité*: le fou, l'artiste et le collectionneur. Il convient de préciser que cette thèse s'intéresse aux impacts de la folie-maladie mentale sur la création artistique du Moi-artiste (expérimenté), et non pas celle du fou-créditeur. La question de l'Art brut sera donc juste visée dans son contexte historique. Néanmoins, la fonctionnalité salvatrice du processus de création concernera les deux catégories et sera considérée à maintes reprises au cours de ce propos. Certes, nous connaissons plusieurs cas d'artistes psychotiques (définition qu'on utilisait pour la folie), et il ne nous manque pas de fous dans l'histoire de l'art, mais il faut souligner qu'en aucun cas, la folie est réfléchie comme une condition de l'œuvre. Il faut certainement distinguer la folie créatrice (Art brut) et la folie dévastatrice. Jean Starobinski écrivait : « *Les « beaux » délires sont infiniment rares. Les images superbes de quelques grands écrivains psychotiques ne viennent pas sous leur plume parce qu'ils sont fous : c'est ce que produit leur talent antérieur, modifié et parfois libéré ou amplifié par la maladie. Mais tous les malades ne sont pas des artistes. Au contraire, la maladie est généralement paralysante, mutilante,*

⁵ Foucault disait : « *L'homme, de nos jours, n'a de vérité que dans l'énigme du fou qu'il est et n'est pas ; chaque fou porte et ne porte pas en lui cette vérité de l'homme qu'il met à nu dans la retombée de son humanité* ». Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Ed. Gallimard, 1972, p. 653.

*stérilisante. Pour l'artiste, il y a parfois des compromis avec la maladie*⁶ ». La suite de la thèse prendra la direction de cette citation de Starobinski.

La deuxième partie de la thèse se situe contre tout éloge qu'on a attribué à la folie pour l'art au cours de l'histoire et propose une réflexion sur l'expression *folie, l'absence d'œuvre* de Michel Foucault à travers les destins artistiques touchés par des troubles mentaux. Comment la création sera possible quand la folie anéantit l'esprit et le corps ? De quoi s'agit-il dans l'œuvre d'Antonin Artaud qui annonce à tout moment le désastre de la folie, *le trou où il n'y a rien* ? Est-ce que la palette de Vincent Van Gogh serait différente s'il ne souffrait pas de troubles psychiques ? Il faut distinguer différentes sortes de la folie-maladie et étudier à quel point l'œuvre et l'artiste sont concernés. L'étude des dessins d'Artaud et des lettres de Van Gogh (le poète qui dessine et le peintre qui écrit) nous permettra de déchiffrer leur énigme. Ensuite, dans un chapitre consacré à la folie et aux femmes, nous allons suggérer de prendre en considération la vie et la création de trois femmes dont le destin s'entrelace avec le délire et l'asile : Camille Claudel, Séraphine de Senlis et Yayoi Kusama. Nous nous demanderons si la féminité et la condition de vie n'ont pas amplifié leur maladie. Dans le chapitre suivant, en considérant le cas de David Nebreda et de Gérard Garouste, nous allons confronter des œuvres autobiographiques réalisées en même temps que le délire (chez Nebreda) ou à un moment ultérieur (chez Garouste). Enfin, nous terminerons cette partie en nous intéressant au destin et à l'œuvre de Léo Schnug, l'artiste alsacien emporté par l'alcoolisme, afin de proposer un discours sur les raisons pour lesquelles l'artiste s'anéantit en pleine connaissance de cause. Bien entendu, notre attention primordiale porte à tout moment sur le statut de l'artiste face à sa propre aliénation. Concernant chaque cas, en premier lieu, nous ferons porter notre réflexion sur des éléments biographiques : la condition de vie dès l'enfance, les rapports mère-enfant, père-enfant, les éventuels traumatismes et les problèmes de santé héréditaires. Il conviendra également de connaître différentes étapes du processus et les modalités de création. Celles-là nous permettront la compréhension des mécanismes psychiques qui distinguent l'expérience créatrice dans la psychose des autres expériences de création. Il sera nécessaire de s'interroger sur le statut de l'œuvre et son évaluation qualitative liée à la psychose, ainsi que sur sa réception. Quel est le statut du spectateur

⁶ Starobinski, Jean, *Folie et littérature*, dans Adout, Jacques. *Les raisons de la folie*, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 25.

face à une œuvre issue de la folie ? Par quels liens cet Autre est tissé à l'œuvre et à son auteur souffrant ?

Nous pouvons dire donc que la folie n'est pas créatrice comme telle, et poser la question : est-ce que la création pourra être une lutte contre le désastre de la folie ? Est-ce que le processus de création peut suspendre la folie et la remettre à plus tard ? Ce sont des questions auxquelles nous essayerons de répondre dans la troisième partie. Afin de pouvoir accéder aux réponses, je proposerai en premier lieu une présentation et une analyse de mon propre travail plastique. Certes, nous ne pouvons pas considérer ce dernier comme expérience de création dans la psychose, mais l'objectif de cette révélation personnelle est de comprendre le processus de création d'une œuvre complexe, narrative et autobiographique. Ainsi l'analyse du dessin en tant qu'un langage personnel, ne sera pas sans liens avec la notion d'*absence d'œuvre* de Foucault. Il n'est pas question de trouver des symptômes et des symboles de la folie dans mon travail plastique, car celle-ci n'y est pas traduite d'une manière directe. J'instaurerai volontairement dans cette partie, des liens entre ma pratique et celui des artistes contemporains qui par une œuvre troublante s'engagent à prévenir le monde des folies qui le menacent.

Le travail de recherche également rejoint la création pour construire un ensemble qui sert à une intégration sociale. La rédaction d'une thèse dans une langue qui n'est pas familière s'inscrit dans un processus d'identification. Un moment donné, l'absence des mots pour expliquer, analyser ou développer un discours engendre un bégaiement au sein du texte. De nombreuses citations au sein de cette thèse sont parfois présentes dans le but de remplir le vide imposé par le manque de maîtrise de la langue française. Ce travail de recherche en arts s'inscrit également dans une démarche politique et un engagement artistique autant personnels que collectifs. Aujourd'hui, n'avons-nous pas besoin de définir une folie artistique qui va à l'encontre d'une folie politique ? L'artiste, sans ou avec expériences traumatiques, ne devrait-il pas intellectualiser son art afin d'avertir le monde ? Réfléchir le dessin, penser la peinture, lutter pour que tout le monde, femmes, hommes, fous, artistes, aient le droit et la condition de s'exprimer et de vivre, pouvons-nous dire que ce sont les vocations que l'art et la recherche artistique doivent se donner à l'époque actuelle ?

Première partie.

L'image de la folie du moyen âge au XX^e siècle

Une des fonctionnalités de la création artistique est de donner une forme à une notion indéfinissable, afin de pouvoir se familiariser avec elle. La folie, comme le rêve, le désir ou la mort, constituait pour l'homme médiéval un univers inconnu et informe, elle désignait la différence et l'étrangeté. Pour pouvoir personnifier la folie et la symboliser dans l'imaginaire collective, il fallait l'attacher aux autres images existantes : à l'animal, au monstre, au diable et à tout ce qui s'écarte de l'humanité. Le fou, celui qui montrait des comportements hors « normes », était donc inhumain et extraordinaire. Il faut souligner que la définition de la notion d'« ordinaire » ou celle de « norme » changent à chaque époque depuis l'Antiquité, selon des références religieuses, culturelles et politiques de la société. Alors, le fou, celui qui n'était pas normal, ne souffrait pas forcément d'une maladie mentale. L'homme, afin de masquer sa sottise et sa férocité, invente ce personnage, avec ses codes vestimentaires, ses accessoires et ses fêtes. Les grands artistes de l'époque, au lieu de valoriser cette image, s'intéressaient plutôt à l'ignorance de l'homme et sa cruauté impitoyable. Cela a donné naissance à une iconographie fantastique au Moyen Âge et à la Renaissance. Il n'est pas évident de tenir un discours artistique au sujet des troubles mentaux avant l'invention de l'asile et de la psychiatrie. Au cours du XV^e ou du XVI^e siècles, l'artiste ne représente pas souvent la souffrance, mais critique des erreurs de l'humanité (ce qui peut effectivement refléter la souffrance personnelle de l'artiste). Bosch et Brueghel par exemple, qui mettent en œuvre la folie comme sujet de la peinture, représentent le fou visiblement comme victime de la naïveté, du charlatanisme ou de la sauvagerie de l'époque. En effet, la folie médiévale, comme le disait Foucault, est « *un fait esthétique ou quotidien*⁸ ». Les artistes ne mettent pas l'accent sur la marginalité du fou, mais sur la majorité des idiots, c'est-à-dire sur une aliénation collective. Le personnage de fou ou de bouffon est un citoyen comme les autres. Des créatures étranges, des monstres et des chimères symbolisent d'une part le cynisme et la violence de l'homme, mais aussi d'autre part des tentations et des pensées noires qui le menacent. Nous allons constater qu'avec le personnage de Saint Antoine l'ermite, nous sommes confrontés aux premières réflexions sur l'état mélancolique de l'homme. Et puis à la Renaissance, avec Dürer,

⁷ « *La folie n'existe que dans une société* », entretien avec J.-P. Weber, Le Monde n° 5135, 22 juillet 1961, p.9, dans Michel Foucault, *Dits et écrits* t. I, p. 197

⁸ *Ibid.*

Schongauer et Cranach, l'artiste commence à s'interroger clairement sur la folie en tant qu'un dérangement psychique, mais bénéfique à la création.

En ce qui concerne le contenu de cette partie, le fait de proposer un regard sur l'histoire de la folie à travers des images, n'envisage guère d'étudier des symboles et des symptômes, mais plutôt de connaître le positionnement de l'artiste tout au long de l'histoire à l'égard de folie (en tant qu'aliénation mentale ou sociale). Nous allons nous intéresser au chemin que l'œuvre a tracé depuis la contemplation de la folie jusqu'à en devenir la reproduction (Art brut), en passant par le rejet et l'admiration. Au XX^e siècle, l'artiste, au lieu de s'intéresser à l'image de fou dans la société, se préoccupe de la reproduction artistique des aliénés. L'analyse détaillée de quelques tableaux-icônes du tourment de l'homme (œuvres de Bosch, Grünewald, Dürer) au premier chapitre, nous mènera à constater des liens que l'art et la société de l'époque tissaient avec la notion équivoque de la folie. À partir du deuxième chapitre, nous nous concentrons sur la place de l'artiste dans une époque qui découvre la psychanalyse et la vie asilaire. Un regard sur des œuvres de Goya, Géricault ou Odilon Redon nous permettra de nous interroger sur le statut de l'œuvre en tant que lieu de surgissement des expériences traumatiques. Les artistes cités dans cette partie sont choisis bien entendu selon mon propre intérêt plastique et des liens qui me paraissent évidents entre ces œuvres et mes dessins. Ainsi, tout ce travail historique repose sur la question initiale de ce propos qui est la suivante : l'œuvre qui reflète une vision apocalyptique et sombre du monde exprime-t-elle à tout moment des troubles psychiques de son auteur ? En ce qui concerne des artistes du Moyen Âge et de la Renaissance, nous n'avons pas beaucoup d'informations sur leur vie privée, nous allons donc établir, volontairement (et de manière spéculative) des liens entre leurs œuvres et la société dans laquelle ils vivaient. Ce qui suscite notre intérêt ce sont des parentés qui existent entre le monde chimérique et monstrueux (de Bosch à Goya) et des œuvres des artistes contemporains, de ceux qui ont vécu des guerres, des occupations et des exils. La plupart des thèmes des peintures médiévales sont repris considérablement à partir du XX^e siècle. Certes, la bestialité, la folie et l'orgueil portaient d'autres significations à l'époque, mais l'artiste, à chaque époque, cherche à soustraire de la folie ce que le concerne. Il fallait un long chemin et énormément de progrès scientifiques pour que l'homme considère le fou comme un être malade, mais « *normal* ».

I. Les hauts et les bas de la folie : de la cour au renfermement

Fou, adj. Lat. *follis* « soufflet, sac empli de vide, ballon » ; du sens de « ballon » a passé par plaisanterie au sens de « fou », par comparaison d'une personne sotté, folle avec un ballon gonflé d'air⁹. Dans le vocabulaire du Moyen Âge, « on dit et on écrit « fol » tout aussi bien pour le dément qui ne peut se conduire lui-même, toujours surveillé, accompagné d'un valet, que pour le bouffon, homme d'esprit, faiseur de mots et de pirouettes, provocateur insolent, que, parfois, pour l'homme atteint d'une quelconque difformité, le bossu en particulier¹⁰ ».

La folie au Moyen Âge recouvre un sens encore plus large et plus ambigu que celui qu'on connaît aujourd'hui. Pour comprendre cette folie, il ne faut pas se référer à la médecine, mais plutôt à la littérature et aux discours juridiques médiévaux, car la folie, à cette époque, n'est pas considérée comme une maladie mentale ou organique, mais comme une fatalité. Elle est surtout abordée d'un point de vue spirituel et religieux et affiliée au surnaturel. Les théologiens et les juristes médiévaux poussent la foule et les malades même à croire à la possession et au miracle, et non pas à la maladie et la guérison. La folie médiévale est une folie morale, on peut la définir à partir des catégories de pensées fondamentales, constituées des péchés capitaux. Le fou est *l'insensé*, selon la bible¹¹, ce qui signifie qu'il manque de sens, de sagesse ; il nie l'existence de Dieu et son monde sombre dans le péché. Le fou est *possédé*, son corps et son esprit semblent habités par le mal, par celui qui peut troubler et posséder la raison et l'imagination : le diable. C'est donc par cette idée de la possession et sous les traits du péché que le fou est représenté dans l'inconscient et l'iconographie médiévaux. Le fou incarne la chute des hommes. Il est en dehors de son esprit, ainsi qu'en dehors de la norme sociale de l'époque, c'est-à-dire son comportement ne correspond pas aux règles sociales établies par la communauté chrétienne¹². En effet, l'hystérique du XIXe siècle ou le schizophrène d'aujourd'hui étaient, à la fin du Moyen Âge, considérés comme diaboliques. Néanmoins, ce diabolique porte

⁹ O. Bloch et W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

¹⁰ Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnavaux*, Paris, Editions Fayard, 1983, P. 154.

¹¹ « *L'insensé a dit dans son cœur : Il n'y a point de Dieu.* » Psaume 53. 1, Ancien Testament.

¹² Il faut remarquer que la conception de la folie est différente dans d'autres religions et en dehors de l'Europe occidentale. Par exemple dans le monde musulman, le fou est considéré comme un être illuminé comme les prophètes.

quand-même une marque sacrée, il a été touché par le Dieu : « *Le dément voit ce que d'autres ne peuvent voir ; il sait dire l'avenir et connaît par avance le destin des hommes. [...] D'où cette forte angoisse des hommes sains devant les malades de folie, devant ceux qui se retrouvent en quelque sorte hors de leur monde, parfois au-delà ; angoisse de ne pouvoir y accéder, crainte aussi, peur manifeste*¹³ ».

On attribue donc une vraie place au fou dans la société médiévale, il est l'objet de multiples épreuves religieuses et politiques. Il a ses fêtes¹⁴ et le privilège de s'approcher des grands princes et des rois. L'attitude des hommes face aux fous reste tout de même ambiguë à cette époque : les fous sont la cible de la répulsion, de l'effroi et en même temps de la curiosité, de l'amusement et de la compassion. En effet, ils servent de remède moral à la société chrétienne, dans une période où les hommes étaient touchés par les maladies, les guerres, la souffrance et la mort, les fous leur permettent de s'émanciper et de trouver un apaisement dans les fêtes et les carnivals. Le fou évoque les vices de l'homme, sa faiblesse et les absurdités de ses actes et renvoie à chacun ses angoisses, ses inconséquences et son incapacité face à la mort. La dérision de la folie aide à exorciser celle-ci et rendre également la mort et la fatalité de l'homme dérisoires. Comme le dit Foucault, « *si la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité ; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie ...*¹⁵ ».

Cependant, le personnage du fou du roi ou du *bouffon*¹⁶, montre encore un autre usage de la folie à cette époque. Il n'est pas réellement fou (les fous furieux étaient sûrement repoussés et enfermés bien loin de la Cour), il est surtout placé pour ramener brièvement le roi sur terre, le faire rire et le soulager. Mais sa mission ne se limite pas à divertir et à amuser la cour. Sous le déguisement de la folie, le bouffon peut se permettre de se moquer du roi et dire la vérité même quand celle-ci est désagréable. Il représente également une sorte de protection surnaturelle ou divine, qui met en garde et parle parfois de sagesse, il est en quelque sorte l'intermédiaire entre le roi et le peuple. C'est un homme de dérision qu'on accepte d'apprécier selon des codes et de protéger, qui rassure, qui accompagne le

¹³ Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Editions Fayard, 1983, P.142

¹⁴ Des carnivals, *les fêtes des Fous, la fête des Diacres-Saouls* et autres festivals médiévaux.

¹⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1992, p. 29

¹⁶ De l'italien *buffone*, dérivé de *buffa*, plaisanterie, le *joke*.

roi dans sa solitude. Néanmoins l'existence du fou du roi, dans la société médiévale, mène à apprivoiser la folie et constitue quand même une épreuve : « *il s'agit pour le fou de confirmer qu'il est bien fou et qu'il a en ce sens sa place à la Cour*¹⁷ ». Au fond, cela signifie qu'il est moins dangereux que tous ceux qui entourent le roi.

À partir du XV^e siècle, le personnage du bouffon et la folie fascinent l'homme de lettre occidental et exacerbent l'imagination des artistes. Les gravures et les peintures réalisées à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance montrent un certain nombre de caractéristiques propres à l'image du fou médiéval. On le reconnaît à son costume-uniforme : il porte souvent un capuchon muni d'oreilles d'âne¹⁸, un vêtement à franges, orné de grelots, des hauts-de-chausses. On retrouve, de façon récurrente, des accessoires constituant son code vestimentaire symbolique dont la marotte ou la cornemuse par exemple (souvenons-nous du sens étymologique du fou qui est de manifester le vide de la tête et du corps). L'image du fou a son origine dans les mœurs et est « *un véritable fait de la civilisation, produit de l'imagerie collective de l'époque, projection mythologique concrète de ses mouvements profonds*¹⁹ ». Le regard de l'artiste de cette époque sur le fou est plutôt critique et rarement caricaturé. La représentation de la folie aux XV^e et XVI^e siècles reste proche de la vérité, même dans les métamorphoses animales de Jérôme Bosch (1450-1516), peintre néerlandais. L'iconographie de la folie à cette période de l'histoire ne s'arrête pas au personnage du bouffon, les artistes prennent position par rapport à la place du fou dans la société. Ils s'intéressent également aux légendes, aux tourments des saints (*La Tentation de saint Antoine* ou *des vierges folles*²⁰) ou aux pratiques charlatanesques de l'époque pour le traitement de la folie (*L'excision de la Pierre de folie*²¹). Ils travaillent aussi avec les hommes de lettres pour illustrer les ouvrages de l'époque sur la folie (gravures de Dürer pour *La Nef des fous* ou celles d'Hans Holbein l'Ancien (1460-1524) pour *L'Eloge de la folie* d'Erasmus), « *peinture et texte renvoient perpétuellement l'un à l'autre*²² » et tous les

¹⁷ Arnaud Fossier, « *Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-âge dans l'interaction* », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 6 | 2004, mis en ligne le 21 janvier 2009, consulté le 17 mars 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/traces/2933> ; DOI : 10.4000/traces.2933

¹⁸ Il y a un symbolique ambigu autour de l'âne, il est compagnon fidèle de la famille de Jésus, mais connu également par sa bêtise. *La fête de l'Âne* est une autre fête médiévale, célébrée principalement en France. Cette fête avait pour objet d'honorer l'âne qui porte le Jésus, et en même temps de ridiculiser l'église. L'âne symbolise également le Satan, l'ignorance, la folie et la débauche.

¹⁹ Joël Lefebvre, *Les fols et la folie*, Paris, Ed. Klincksieck, coll. Germanistique, 2003, p. 19.

²⁰ Martin Schongauer (1430-1491) artiste alsacien et un des plus grands graveurs de la seconde moitié du XV^e siècle.

²¹ *La cure de la folie* par Bosch, 48 x 35cm, 1485-1490, musée du Prado, Madrid et *Opération de la pierre de tête* par Brueghel l'Ancien, vers 1557, Musée de Saint-Omer.

²² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1992, p. 32

deux sont en quelque sorte une critique de la société chrétienne médiévale, qui rejette et en même temps profite de la folie. La tentation et la luxure se rajoutent aux scènes bibliques et représentent un monde de merveille qui projette la folie et les tourments intérieurs de l'homme médiéval. Il semble que l'artiste et l'homme de lettres de cette époque, défendent la déraison et se positionnent auprès du fou, où se retrouve la vérité. Dans le monde moral de la fin du Moyen Âge, la folie revendique pour elle d'être « *plus proche de la raison que la raison elle-même* ²³», elle confronte l'homme à sa vérité morale.

²³ *Ibid.*, p. 30

A. La Nef des fous (Das Narrenschiff)

« ... et puis la navigation livre l'homme à l'incertitude du sort ; là chacun est confié à son propre destin, tout embarquement est, en puissance, le dernier. C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle ; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque ».

Michel Foucault²⁴

Connu comme titre de l'ouvrage du strasbourgeois Sébastien Brant²⁵ daté de 1494, ainsi que d'une peinture de Jérôme Bosch²⁶ réalisée vers 1500, *Narrenschiff* est le nom qu'on donnait, tout au début de la Renaissance, aux bateaux qui transportaient les fous, sur les fleuves rhénans, d'une ville à l'autre. Ces bateaux prenaient à leur bord les insensés dont leur ville voulait se débarrasser. Un embarquement forcé donc, parfois sous la forme des navires de pèlerinage, pour emmener les malades en quête de leur guérison, vers des lieux connus de pèlerinage. L'image de ce bateau qui porte les fous a suscité la fascination et a donné lieu à de nombreuses œuvres littéraires et picturales. Il faut remarquer que cette image, autant qu'elle fascine, symbolise l'inquiétude et l'ambiguïté du rapport entre l'homme et la folie, entre celui qui dénonce et le fou, entre menace et déraison. Car, bien entendu sur ces bateaux « *les vrais possédés sont toujours beaucoup moins nombreux que les individus sains d'esprit mais affligés de vices, de manies et de ridicules* »²⁷.

Avec *La Nef des fous* de Brant, la représentation de la folie prend pour la première fois une expression littéraire, ainsi que plastique. Il s'agit d'un recueil de poèmes satiriques, un manuel de morale chrétienne en quelque sorte, qui représente l'humanité perdue par ses vices. L'ouvrage sort le jour du carnaval en 1494 et est immédiatement reconnu comme un événement considérable. Sébastien Brant (1458-1521), est un professeur de droit strasbourgeois, écrivain, érudit éclectique qu'on a souvent comparé avec des satiristes antiques comme Horace ou Juvénal. Son ouvrage correspond aux ambitions de la bourgeoisie allemande de l'époque, qui commençait à mettre en place une rénovation de l'Église et l'abandon du féodalisme à l'heure des guerres des paysans²⁸. L'ouvrage contient

²⁴ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 26

²⁵ Sébastien Brant, *La nef des fous*, trad. Horst, Madeleine. Strasbourg, Ed. La Nuée Bleue/DNA, 2005

²⁶ *La Nef des fous* est également le titre d'un tableau de Jérôme Bosch, huile sur panneau, 58 x 32cm, vers 1500, Musée du Louvre.

²⁷ Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Editions Fayard, 1983, P. 149

²⁸ La guerre des paysans ou « *la guerre du Bundschuh* », commencée en 1493, elle a duré jusqu'en 1525.

110 chapitres ; chacun est consacré à une « folie » différente. Brant décrit plusieurs types de folies et commente des attitudes d'individus tout en dénonçant les actes « fous » qu'ils commettent : l'ivrognerie, l'adultère, le mensonge, l'orgueil, le mépris des saintes écritures, etc. Le texte est versifié et donc illustré par des gravures sur bois, réalisées par les grands artistes de l'époque : parmi eux Pieter van der Heyden et le jeune Dürer. *La Nef* de Brant s'adressait à toute la société chrétienne, tout le monde pouvait y reconnaître sa propre folie. Brant énonçait que la moralité doit être l'enjeu majeur de l'art : il voulait que même les analphabètes puissent avoir accès à son ouvrage. Il comptait également sur la transmission de son discours par l'image.

*« Les fous, les insensés,
je les ai tous croqués.
Ceux qui n'ont que mépris
pour ce qui est écrit
ou ne sauraient pas lire
n'ont qu'à se regarder
dans les dessins du livre :
ils s'y verront dépeints
en portrait ressemblant
avec tous leurs défauts.
Voilà ma Nef des fous,
miroir de la folie ²⁹».*

La Nef des fous est donc un catalogue des folies du monde et un inventaire des erreurs de l'humanité, qui invite le lecteur à parcourir l'ouvrage pour se reconnaître soi-même. Elle représente un défilé de fous en plein carnaval pris dans un cortège de démesure et de déviance, sauf que la *Nef* de Brant ne cherche pas à en rire. Elle critique la faiblesse de l'homme médiéval, allant à l'encontre des réjouissances du carnaval : « *Si le Carnaval médiéval peut se concevoir globalement comme un ensemble de rituels et de jeux préservant une liberté de paroles à travers la parodie et la satire, la verve satirique et le langage de la culture populaire sont ici [dans La Nef des fous] retournés contre les festivités même du Carnaval, et contre la vie laïque en général*³⁰ ». *La Nef* est un reflet de l'air du temps, il caractérise l'obscurité de la fin du Moyen Âge et le passage à la Renaissance avec

²⁹ Sébastien Brant, *La nef des fous*, trad. Horst, Madeleine. Strasbourg, Ed. La Nuée Bleue/DNA, 2005, p.4

³⁰ Dominique Peyrache-Leborgne, *La Nef des fous ou la « traversée » d'un Topos des origines au romantisme*, dans *La folie : création ou destruction ?*, ouvrage collectif sous la direction de Cécile BROCHARD et Esther PINON, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférence », 2011, p. 19

l'inquiétude et le doute. Cet ouvrage fait partie des livres les plus lus en Europe au XVI^e siècle et comme la plupart des livres de l'époque, il reprend les schémas religieux connus : le paradis perdu et le Jugement dernier. « *Le Narr de la nef semble bien être d'un côté l'emblème d'un monde à la dérive, ayant rompu avec l'ordre divin et de ce fait voué au chaos, mais aussi de l'autre et déjà, quoique plus secrètement, une figure, d'inspiration néotestamentaire, de la folie-sagesse du Christ*³¹ ». Contrairement à l'approche tolérante d'Erasmus, que l'on retrouve dans *Eloge de la folie* la perception qu'a Brant de la folie est sombre et pessimiste en la considérant en tant que vice suprême de l'homme.



Fig. 1 (gauche) Illustration n° 108 de *La Nef des fous* de Sébastien Brant, 1494
N'hésitez pas, les gars, suivez-nous hardiment au Pays de Cocagne au lieu de patauger dans la vase et le sable



Fig. 2 (droit) Illustration n° 1 de *La Nef des fous* de Sébastien Brant, 1494
Des fous j'ouvre la danse car tout autour de moi j'accumule des livre que je ne comprends pas et jamais je ne lis

La Nef des fous de Bosch, réalisée cinq ans après la publication de l'ouvrage de Brant, est probablement inspirée par celui-ci. Certes, les deux ont la même source d'inspiration, et comme le dit Foucault, « *figure et parole illustrent encore la même fable de la folie dans le même monde moral ; mais déjà elles prennent deux directions différentes, indiquant, dans une fêlure encore à peine perceptible, ce qui sera la grande ligne de partage dans l'expérience occidentale de la folie*³² ». Bosch propose plutôt une antithèse de l'ouvrage de Brant dans la mesure où il met le fou du côté de la sagesse et à l'écart des ecclésiastiques et des pécheurs. L'œuvre de Bosch est une dénonciation de la société, de la crise religieuse de son époque. La scène représente des membres du clergé débauchés : une religieuse qui joue du luth et un moine en train de mordre dans un pain suspendu, semblable à une hostie, entourés d'autres cléricaux qui attendent avec la bouche ouverte leur tour pour

³¹ *Ibid.*, p. 22

³² Michel Foucault, *op.cit.*, p. 34

mordre dans le pain (on dirait qu'ils chantent). Un personnage est en train de grimper avec un couteau pour décrocher un chapon, déjà rôti, attaché au mât. À l'arrière du bateau, un personnage vomit dans l'eau, à cause de la beuverie. Dans l'eau, deux hommes nus nagent autour de la barque. Ils tentent d'embarquer pour participer à la débauche. C'est la fête sur la *Nef* de Bosch, il y a des bouteilles de vin, du pain et des fruits rouges. La scène constitue une possible allusion à l'eucharistie. À l'écart de tous ces gens, il y a un fou (on le reconnaît à son costume), assis sur une branche de l'arbre (deux arbres poussent curieusement dans la nef³³). Il tourne le dos aux autres et boit dans une gamelle. La couleur pâle de son uniforme détonne, le mettant en contraste avec la présence d'autres voyageurs : il est seul contre tous. En effet, celui qui est habillé en fou n'a pas l'air fou. Par contre, les autres personnages sur le bateau semblent éperdus. Personne ne dirige la barque, elle dérive, où va-t-elle ? Il semble que la figure du fou est utilisée surtout pour caricaturer les hommes d'église. Le vrai fou est marginal, mais il est le seul être raisonnable sur le bateau³⁴, c'est lui qui connaît la vérité : « *Le monde sombre dans l'universelle Fureur. La victoire n'est ni à Dieu ni au Diable ; elle est à la Folie*³⁵ ». *La Nef des fous* est chargée de sens et de symboles, chaque élément nous transmet un message. Arbre, couleur sombre de l'eau (sombre et verte d'une mare), hibou perché dans l'arbre tout en haut du tableau, cerises, luth, drapeau qui flotte au-dessus du bateau avec le symbole du croissant, etc., sont des éléments chacun associés à divers symboles. Ainsi, l'ensemble évoque la bêtise et la dégénérescence morale de l'homme. *La Nef des fous* de Bosch est aussi un *miroir de la folie*, comme le disait Brant en parlant de la sienne, chacun doit se sentir concerné en la regardant. *La Nef* renvoie le spectateur à contempler son âme, sa laideur intérieure, ce que l'on cache aux autres et à soi-même. Bosch est le peintre de l'expression humaine, des grimaces, des visages démoniaques. Dans les traits des visages de ses personnages, nous pouvons lire la bêtise, la méchanceté, la haine et la platitude. « *Avec Bosch nous pénétrons au cœur d'une démonologie réelle dans laquelle est impliqué l'homme tout entier, avec son âme et son destin, tandis que son existence se joue sur la toile de fond aux lémures paresseux.*³⁶ »

³³ Symbole de péché éventuellement, du jardin d'Éden.

³⁴ « *L'Évangile selon Saint Matthieu et la première Épître aux Corinthiens, en particulier, insistent sur la dépréciation de la sagesse traditionnelle : la véritable sagesse, ce n'est plus la « sapientia », l'ensemble des règles définies par l'Ancien Testament ; la véritable raison est ce qui aux yeux du monde fait figure de déraison et de folie. Pour l'impie, ce sont le message du Christ et la foi nouvelle qui sont folie, tandis que la prétendue sagesse du monde est la folie véritable devant Dieu. En ce sens, le premier fol-sage est le Christ lui-même* ». Joël Lefebvre, *Les fols et la folie*, Paris, Ed. Klincksieck, coll. Germanistique, 2003, p. 20

³⁵ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 39

³⁶ F. M. Huebner, *Le mystère Jérôme Bosch*, Bruxelles, éditions Meddens, 1965, P.17



Fig. 3 Jérôme Bosch, *La Nef des fous*, huile sur panneau, 58 x 32cm, vers 1500, Musée du Louvre.

Le thème de la folie apparaît dans plusieurs œuvres de Jérôme Bosch, surtout sous la forme d'un égarement de l'esprit. Bosch condamne en général la débauche du clergé, l'avidité des nobles et l'escroquerie de faux savants. Dans sa peinture *La cure de la folie* (Fig. 4), il représente la scène de l'extraction de la pierre de folie, l'opération pratiquée au cours de XV^e et XVI^e siècles sur le crâne de l'homme afin d'extraire un corps étranger qui était la cause de la folie. Cette opération était réalisée souvent par un soi-disant barbier-chirurgien, en réalité un charlatan, sur le cerveau d'un homme en état de veille. Dans *La cure de la folie*, le médecin-charlatan (ou comme on l'appelait à l'époque *le tailleur de pierre*) est représenté avec un entonnoir sur la tête, le symbole qui le caractérise comme le médecin des fous. Il est assisté de deux autres personnages, une nonne avec un livre sur la tête qui symbolise éventuellement la connaissance et un religieux avec une fiole. Dans ce tableau, comme dans *La Nef des fous*, Bosch met la folie en dehors des péchés et se moque ouvertement de l'ignorance et de la stupidité qui conduisent l'homme de son époque à croire à ce genre de pratiques légitime et grotesque, auxquelles l'église participe. Inspiré de cette œuvre de Bosch, Brueghel a repris également ce sujet dans une peinture (Fig. 5) plus chargée et plus narrative. Il montre avec précision les instruments de torture qu'on utilisait pour traiter la pierre de la folie. Tous les personnages de la peinture de Brueghel ont l'air fou. L'œuvre représente bien une époque où l'imposture était aussi fréquente que la niaiserie. Dans *Margot la folle* (Fig. 6), Brueghel revient sur le sujet de la folie, au travers d'un paysage apocalyptique, sombre et incendié.



Fig. 4 (gauche) Jérôme Bosch, *La cure de la folie*, huile sur panneau, 48 x 35 cm, vers 1485-1490, musée du Prado, Madrid
Fig. 5 (droite-haut) Brueghel l'Ancien, *Opération de la pierre de tête par*, huile sur bois, 77x107cm, vers 1557, Musée de Saint-Omer
Fig. 6 (droite-bas) Brueghel l'Ancien, *Dulle Griet*, huile sur panneau, 115x161cm, vers 1562, Musée Mayer van den Bergh, Anvers

B. Tentations de saint Antoine³⁷

« Suis-je éveillé ? [...] Oh ! tout ce que j'ai vu, comment faire pour savoir si je l'ai pensé ou si je l'ai vu vraiment ? Quelle est la limite du rêve et de la réalité ? »

Gustave Flaubert³⁸

Tentations de saint Antoine, titre d'une autre peinture magistrale de Bosch (Fig. 7), peuplée de monstres et d'allusions aux pratiques de la magie et de l'alchimie connues de son époque, met en scène un spectacle somptueux dans lequel foisonnent et s'avoisinent les scénettes. Elle représente une sorte de comédie de fous, une fantaisie d'une surprenante vérité. Les grylles, des chimères humaines (têtes sur pattes), ne sont pas seulement les représentations allégoriques des instincts mauvais, de la folie humaine et des pensées médiocres, elles incarnent les démons véritables contre lesquels saint Antoine, personnifiant le bien, doit lutter. Nous avons presque envie de croire que ces êtres fantastiques existaient au XV^e siècle et menaçaient des saints innocents. Mais en effet, le peintre nous dévoile un imaginaire qui est le propre de son temps, il représente la folie en tant que condition universelle de l'humanité, comme tentation ou péché. On retrouve également cette atmosphère cauchemardesque où cohabitent bêtes étranges et figures humaines dans *Le jardin des délices*³⁹. Il faut prendre son temps devant les détails narratifs des peintures de Bosch, pour y déceler le sens des menaces et des secrets du monde ; « toutes ces figures qui naissent du monde, ne dénoncent-elles pas, tout aussi bien, les monstres du cœur ?⁴⁰ » En effet, certaines créatures surnaturelles proviennent de récits bibliques, de légendes populaires, d'histoires d'exorcismes et de contes de fées qui circulaient à l'époque parmi le peuple. Au fond, la représentation des chimères et des monstres chez Bosch désigne en quelque sorte une aliénation sociale, une folie collective. Son œuvre reflète l'inquiétude d'une époque qui subissait des troubles sociaux et politiques. « Ses visionnaires, portés aux confins du terrestre, ses combattants de Dieu, expriment, par tous les traits de leur visage, les propres expériences du peintre, les angoisses qui l'ont étreint, ses vœux, ses étonnements⁴¹ ». Les créatures impossibles et les bêtes

³⁷ Saint Antoine l'Ermite (251-356) s'isole dans le désert pour vivre sa foi chrétienne dans la solitude. Il mène une vie hantée par les tentations et les assauts réguliers des démons. Saint Antoine était adoré par des visiteurs malades qui cherchaient la guérison. Saint Antoine est connu par sa victoire sur les démons et sa puissance face au mal physique.

³⁸ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Ed. Louis Conard, 1902, p.392

³⁹ *Le Jardin des délices*, huile sur bois, triptyque 220x389 cm, entre 1494 et 1505, musée Prado à Madrid.

⁴⁰ Michel Foucault, *op.cit.*, p.45.

⁴¹ F. M. Huebner, *Le mystère Jérôme Bosch*, Bruxelles, éditions Meddens, 1965, P.10

délirantes sont issues d'une *imagination en folie*⁴², comme l'aboutissement incarné des vocations de la nature de l'homme. Elles représentent la mise à nue de l'homme de péché et témoignent, qu'à l'aube de la Renaissance, comme le dit Foucault : « *L'animalité a échappé à la domestication par les valeurs et les symboles humains ; et si c'est elle maintenant qui fascine l'homme par son désordre, sa fureur, sa richesse de monstrueuses impossibilités, c'est elle qui dévoile la sombre rage, la folie infertile qui est au cœur des hommes*⁴³ ».



Fig. 7 Jérôme Bosch, *Tentations de saint Antoine*, huile sur panneau, Triptyque, panneau central 131,5x119 cm, panneaux latéraux chacun 131,5x53 cm, vers 1505, Musée Nacional de Arte Antiga de Lisbonen

L'animalité et la folie du pécheur, Jérôme Bosch n'est pas bien entendu le seul peintre de l'époque à les exprimer. Il semble nécessaire ici de se rappeler de Matthias Grünewald⁴⁴, de son œuvre capitale : *le retable d'Issenheim*⁴⁵. Cette œuvre est chargée de sens allégoriques et fait partie de l'iconographie fantastique du début de la Renaissance. Riche en symboles, elle est monumentale et impressionnante par ses dimensions. Le style

⁴² Michel Foucault, *op.cit.*, p.37

⁴³ *Ibid*

⁴⁴ Peintre allemand médiéval. L'identité du peintre reste obscure. La plupart des chercheurs l'ont identifié avec un certain Mathis Gothard Nithard. Sa date de naissance doit être entre 1470 et 1480 et il est mort un demi-siècle plus tard vers 1528.

⁴⁵ *Le retable d'Issenheim*, réalisé entre 1512 et 1516, se trouve aujourd'hui au musée d'Unterlinden à Colmar. C'est un polyptyque qui associe une partie fixe sculptée par Nicolas de Haguenau vers 1490 (les figures de st Augustin, st Antoine et st Jérôme avec une prédelle avec le Christ et les apôtres) aux volets peints par Grünewald (sur le bois de tilleul). C'était une commande de la part de Guido Guersi, le précepteur général du couvent des Antonins d'Issenheim (village situé à une vingtaine de kilomètres au sud de Colmar), surtout pour un hôpital antonin et pour les malades qui y étaient soignés.

particulier de Grünewald pour représenter la souffrance (du Christ et des saints), pour exprimer le tragique, a influencé des artistes tout au long de l'histoire de l'art. Picasso, Bacon, De Kooning, Rothko, les expressionnistes allemands (Nolde, Barlach, Dix, Beckmann, Grosz), Werner Knaupp, Arnulf Rainer, Baselitz, Titus Carmel, Garouste, etc. ont tous donné une nouvelle interprétation du *retable d'Issenheim*. Il s'agit d'un retable à transformations, qui est centré sur la Crucifixion quand il est fermé. Les autres panneaux représentent la Résurrection et l'Annonciation, le Concert des anges, la Nativité, la Tentation de saint Antoine et la visite de saint Antoine à saint Paul, en trois visions successives. La prédelle dépeint la Mise au tombeau du Christ. Les personnages sont peints avec une expressivité et un réalisme propres à Grünewald. Chaque panneau d'une intensité exceptionnelle possède une valeur d'œuvre propre et indépendante et néanmoins chaque partie du retable s'articule conjointement dans l'ensemble. Pour comprendre le retable, il est nécessaire de s'immerger dans les détails qui font de cet ensemble un véritable monde de merveilles, il faut savoir également prendre le recul pour considérer le retable comme une totalité cohérente et non comme une quelconque accumulation d'éléments et de symboles. Donc c'est une œuvre mobile dont les volets pivotants permettent le passage d'un aspect à un autre. De la lumière vers l'obscurité, de la joie vers la souffrance, de la paix vers l'agression, les niveaux de lectures sont multiples et s'entrecroisent. Je souhaiterais ici me pencher en particulier sur le panneau concernant la *Tentation de saint Antoine*, qui se trouve dans la deuxième ouverture du retable. Ce sujet est déjà traité par Bosch à la même époque, et qui n'est pas sans liens avec notre discours sur la folie et le tourment de l'homme. Il faut souligner que le retable d'Issenheim a été exécuté pour les *Antonins*⁴⁶ d'Issenheim qui s'occupaient alors des malades touchés par l'épidémie du *feu de saint Antoine*⁴⁷. Une des fonctions de l'œuvre était de transmettre, à ces souffrants, l'espérance de trouver une issue à leurs maux, comme le Christ est sorti vainqueur de la mort et comme saint Antoine a traversé les tentations du mal à sa manière. La figure de saint Antoine se retrouve sur un volet fixe du polyptyque fermé, dans la deuxième ouverture du retable. Ainsi au centre de la partie sculptée, et elle n'est pas seulement une représentation de la guilde des chanoines, mais aussi celle d'un saint

⁴⁶ La communauté des frères de l'ordre autonome religieux hospitalier de Saint-Antoine-en-Viennois (1089-1803)

⁴⁷ Le « feu sacré » ou le « feu de saint Antoine » est la maladie identifiée au XVIIe siècle sous le nom d'ergotisme, qui est une intoxication grave produite par la consommation de seigle ergoté. La maladie extrêmement douloureuse provoque une sensation d'intense brûlure dans les extrémités des membres, les mains et les pieds deviennent insensibles, se gangrènent et se détachent du corps. Cette maladie peut également provoquer des hallucinations et l'impression d'une possession, phénomène relevé plus tard au sujet de l'épilepsie.

capable de combattre l'ergotisme. Dans la deuxième ouverture du retable, et dans les deux volets peints (*Tentation de saint Antoine* et *Visite de saint Antoine à saint Paul l'ermite*), on trouve une atmosphère fantastique, qui se rajoute au style particulier de Grünewald pour souligner l'expression des émotions que vivent ses personnages. On constate à quel point l'artiste est capable de suggérer une intensité exceptionnelle de vie dans le rendu des matières et des formes. Dans le panneau de *Visite de saint Antoine à saint Paul l'ermite*, on voit les deux saints qui discutent sereinement, dans un paysage au décor fantastique qui évoque la nature des forêts vosgiennes incrustée de palmiers de l'Égypte. Saint Antoine à gauche, mis en valeur par le volume de son vêtement aux lourds plis, dialogue avec saint Paul assis en face de lui, habillé d'une tunique de feuilles de palmiers. Le regard de saint Paul est dirigé vers le haut du panneau, vers le corbeau qui apporte un double pain pour les nourrir. On a parfois identifié en saint Antoine un portrait de Guido Guersi, le précepteur du Couvent et commanditaire de l'œuvre, et en saint Paul un autoportrait de Grünewald⁴⁸. Le panneau est rempli de signes, de symboles et d'éléments évocateurs : une biche accroupie entre les deux hommes donne à la scène un caractère paisible, les plantes au premier plan font probablement allusion aux herbes utilisées par les Antonins pour soigner les malades. Le paysage étrange avec les arbres morts et les rochers aux formes insolites situe les deux saints dans un espace isolé, loin du reste du monde. Ce panneau comme le calme avant la tempête, nous prépare à confronter l'autre volet de cette ouverture du retable, dont l'ambiance est loin d'être douce et sereine. Le panneau droit représente la *Tentation de saint Antoine*. On y retrouve saint Antoine, écroulé à terre, attaqué de toutes parts par des démons. Il apparaît dans un décor sombre et rempli de créatures étranges, d'êtres hybrides et de monstres cauchemardesques. La composition de cette tentation « *est si singulièrement enchevêtrée que les membres de ses diables ne se distinguent plus les uns des autres et que l'on serait bien en peine d'assigner à tel animal telle patte, à tel volatile telle aile, qui écorchent ou égratignent le saint*⁴⁹ ». À gauche, dans le coin de la partie basse, un personnage aux pieds palmés, avec le corps déformé et le ventre gonflé couvert de pustules, tient dans la main droite un sac déchiré qui contient le livre du saint, son bras gauche levé est visiblement gangréné. Ce personnage porte sur lui

⁴⁸ Christian Heck, *Grünewald et le retable d'Issenheim*, Colmar, Editions S.A.E.P, 1982, p. 47

⁴⁹ Joris-Karl Huysmans, *Trois Églises et Trois Primitifs*, Paris, Librairie Plon, 1908, P.183

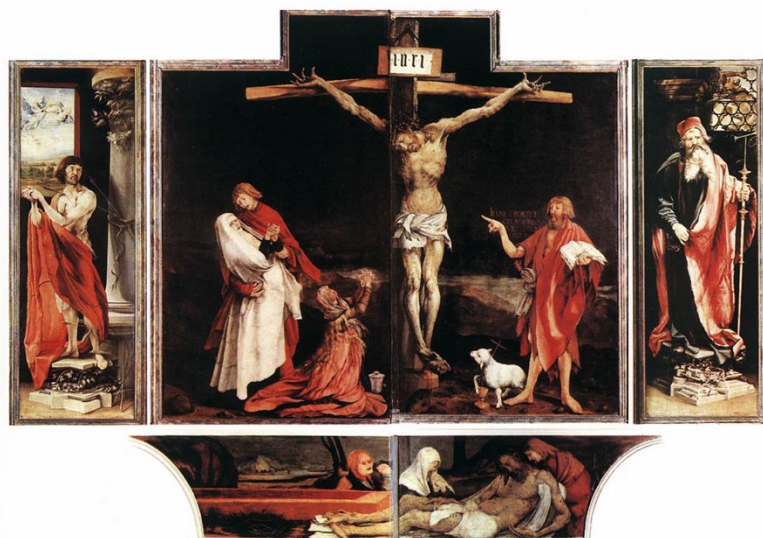


Fig. 8,9,10 Les trois aspects successifs du *retable d'Issenheim*, Grünewald, peinture à tempera et à l'huile sur panneaux de tilleul, 376x668 cm, entre 1512 et 1516, partie fixe sculptée par Nicolas de Haguenau vers 1490, Musée d'Unterlinden à Colmar.

les symptômes de l'ergotisme, la syphilis ou la peste bubonique, les maladies que Grünewald a probablement étudiées au couvent des Antonins. Au pied du panneau à droite, une écriture gothique sur un parchemin comporte en latin cette phrase : « *Où étais-tu, bon Jésus, où étais-tu, pourquoi n'es-tu pas venu pour guérir mes blessures ?*⁵⁰ ». Ce sont probablement les paroles prononcées par Antoine qui renvoient le regard du spectateur tout en haut du tableau, où une clarté apparaît dans le ciel annonçant l'arrivée du rédempteur, venu le délivrer. On se demande si ces paroles peuvent également s'interpréter comme celles énoncées par le malade au corps boursoufflé.

L'agressive expressivité de la scène de la *Tentation de saint Antoine* de Grünewald, l'horizon fermé par des arbres morts, les visions terrifiantes et hallucinées, le démon humain à la tête de cochon ou de grenouille, les insectes qui volent au-dessus de la cabane du saint nous rappellent la *Tentation* de Bosch. Les deux interprétations sont monstrueuses, non seulement dans la représentation des animaux, mais aussi dans celle des hommes et du paysage. Le thème de la tentation est fréquent chez les artistes tout au long du XV^e et XVI^e siècles. La figure de saint Antoine, le guérisseur entouré de pèlerins et de malades ou de ses démons se retrouve dans toute une série de gravures de cette époque. Martin Schongauer (1445-1491), peintre et graveur alsacien, dans une gravure⁵¹ conservée à Unterlinden a représenté avec précision le caractère affreux pernicieux des démons violents attaquant saint Antoine, qui, impassible, dans une position entre ciel et terre, s'abandonne entre leurs griffes maléfiques. Le corps de saint Antoine ici vidé de ses forces⁵² contraste avec les créatures violemment dynamiques. De la même manière, on retrouve, dans nombreuses peintures occidentales, la représentation des tentations de saint Antoine⁵³. La question qu'on se pose est pourquoi y a-t-il autant de fascinations pour cet épisode de la vie de saint Antoine ? Pourquoi les codes ont-ils façonnés ce récit comme une représentation à exécuter incontournable de la peinture de l'époque ? Les artistes sont sans doute fascinés par l'aspect fantastique du récit, c'est-à-dire par les visions

⁵⁰ « *Ubi eras, ihesu bone, ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea* ». in Christian Heck, *Grünewald et le retable d'Issenheim*, Colmar, Editions S.A.E.P, 1982, p. 51.

⁵¹ *Saint Antoine tourmenté par les démons*, gravure en taille douce réalisée entre 1470-1475, 31,2x23 cm, se retrouve aujourd'hui au musée d'Unterlinden à Colmar.

⁵² On peut aussi considérer que ce moment est celui où le saint oppose son monde intérieur au monde physique des démons. Certes, vidé de sa force physique par l'assaut des tentateurs, mais grandi de sa force spirituelle qui lui permettra de gagner le combat.

⁵³ *La Tentation de Saint Antoine* est le thème repris par Paolo Véronèse (1553), Huys Pieter (1547), Michel-Ange (1488), Joachim Patinier (1520-24), Pieter Brueghel (vers 1550-1575), Pieter Van Der Heyden (1556), Joos van Craesbeeck (vers 1650), Paul Cézanne (1875), Félicien Rops (1878), Max Ernst (1945), Paul Delvaux (1945), Dali (1946), etc.

mélancoliques. En outre, les démons de Saint Antoine sont des figures imaginaires fantasmées qui amènent à une pensée du rêve, de la fantasmagorie, nous savons que la création artistique s'est toujours nourrie du rêve.

Devant toutes ces versions des *Tentations de Saint Antoine* de Bosch, de Grünewald ou celle de Brueghel⁵⁴ qui a inspiré Flaubert pour écrire sa version, nous nous croyons dans un cauchemar. L'espace est complètement onirique et il n'y a pas un seul point de vue central, mais plusieurs⁵⁵, les paysages se juxtaposent, le regard se déplace sans cesse, entre le réel et l'étrangeté. Nous nous demandons s'il existe une nature comme celle-ci, une lumière aussi étrange dans le monde. Avec la peinture fantastique du XV^e et du XVI^e siècle, nous ne sommes pas dans la représentation du mimétisme des phénomènes naturels.

Saint Antoine est le modèle de la résistance à la luxure et en même temps, son histoire évoque les bouleversements d'une personne prise dans la solitude et la spiritualité. Les épisodes des tentations de Saint Antoine sont autant d'étapes d'un processus de la métamorphose de l'être un processus sublimatoire de la morale chrétienne. Ce saint ermite qui est parti dans le désert y subissant les tentations des démons qui lui apparaissent sous les traits de bêtes sauvages, ne représente-t-il pas une simple image de la folie et des hallucinations liées aux troubles mentaux ? « [...] *même les plus saints des hommes désiraient sérieusement l'aliénation totale, car elle garantissait une fois pour toutes le salut de l'âme : en effet, ou bien un homme était juste et bon avant sa maladie, auquel cas il ne pouvait perdre son mérite car il ne pouvait commettre de péché en état de folie, ou bien c'était un pécheur et du moins sa culpabilité ne pouvait plus grandir* ⁵⁶ ». L'homme qui s'isole, qui s'éloigne de tous, qui dialogue sans cesse avec Dieu et qui rencontre le Diable, n'est-il pas atteint d'acédie⁵⁷, maladie liée aux privations et sa retraite solitaire ? Les œuvres

⁵⁴ Pieter Brueghel le Jeune (1564-1638), c'est cette version que Flaubert avait admirée en visitant la collection Balbi à Gênes, lors de son voyage en Italie en 1845. Pieter Brueghel l'Ancien, a également peint *La Tentation de Saint Antoine*, (huile sur bois, 58,5x85,7 cm), vers 1550.

⁵⁵ Ce *plusieurs* est au fond la forme plastique utilisée pour exprimer les contradictions, les cahots, les chaos de la folie. Une sorte de dispersion en quelque sorte.

⁵⁶ Klibansky, Panofsky, Saxl. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Durand-Bogaert, Fabienne. Evrard Louis. Paris, Ed. Gallimard, 1989, p. 133

⁵⁷ L'acédie, ou la maladie des moines : « mélancolie monastique ». *Acedia* ou *accidia* en latin, qui signifie étymologiquement l'indifférence ou la négligence. Les premières occurrences du mot « acédie », dans le vocabulaire religieux, remontent à la version de la Bible hébraïque en langue grecque, l'acédie en tant que paresse, fait partie des péchés originaux. Le terme a disparu à la Renaissance, au XIX^e siècle, on a positionné l'acédie dans le champ de la psychanalyse, dans les extrémités pathologiques de l'ennui. En effet, l'acédie est un problème de motivation, un défaut

dépeignant les tentations de saint Antoine montrent sa lutte contre la tentation du Mal, mais aussi contre son acédie. Quand la folie frappe les personnages sacrés, ce n'est pas par une possession mais par les tentations qu'ils le sont, autrement dit les sujets sacrés sont acteurs de leurs volontés et de leurs engagements les menant à leur perte. Des visions leur parviennent dans un état entre éveil et sommeil, entre rêve et folie, où le système de perception peut créer des images. Le personnage de saint Antoine se reconstruit sans cesse à travers des crises psychiques et des convulsions épileptiques. Cela nous rappelle ce que disait Jung au sujet de l'introversion : « *L'intuition introvertie perçoit tous les processus qui sont à l'arrière plan de la conscience à peu près aussi distinctement que la sensation extravertie perçoit les objets extérieurs. En conséquence, pour l'intuition, les images de l'inconscient n'ont pas moins de dignité que les choses ou les objets*⁵⁸ ». En effet, saint Antoine, introverti, se laisse dévorer par l'inconscient et en ignorant le monde extérieur, s'ouvre aux forces fantastiques. De plus, la faiblesse, de son corps, ainsi de sa croyance, engendre ses visions débridées. Ce qu'on constate dans l'œuvre de Bosch ou celle de Grünewald ou des autres, c'est une sorte d'apocalypse, dans laquelle le saint semble souvent dominé et vaincu par les monstres. Ses visions sont représentées sur un mode analogue à celui de sa propre représentation de manière réaliste à ses yeux. Les tentations de Saint Antoine n'énoncent pas seulement les expériences hallucinatoires d'un ermite, mais touche plus largement à l'aspect obscur de l'âme humaine. Ce récit offre une rêverie sans limite aux artistes. Chaque artiste interprète le récit de saint Antoine à travers l'imaginaire et la transmission de la mythologie commune de la société dans laquelle il vit. Otto Dix (1891-1969), entre 1937 et 1944, a réalisé six œuvres sur le thème de la *Tentation de saint Antoine*. Les sujets métaphoriques permettaient à Dix de rester dans son pays pendant cette période noire et de continuer à exercer sa pratique artistique critique. Les peintures, encore parlantes aujourd'hui, d'Otto Dix démontrent le traumatisme dû à la guerre et à la souffrance de son auteur, elles « *jouissent ainsi d'une certaine intemporalité bien qu'elles renferment des indices suggérant quelque contemporanéité*⁵⁹ ». Chez les surréalistes, comme Ernst ou Dali, la reprise du thème de la *Tentation de saint Antoine* devient plus humaine et charnelle. Il faut remarquer que ces versions sont datées de 1945 et 1946, de la fin donc de la Seconde Guerre. Le *saint Antoine*

de volonté et se manifeste par un état affectif négatif qui mène au suicide. Il s'agit d'un état entre la dépression, la mélancolie et l'ennui qui évoque la faiblesse, la fatigue ou l'angoisse.

⁵⁸ Carl Gustav Jung, *Les Types psychologiques*, cité in Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, éditions Gallimard, 1957, p. 95.

⁵⁹ Hélène Trespeuch, dans les notices du catalogue *Mélancolie, génie et folie en Occident*, p.68

de Dali est bien l'homme encombré de passions coupables, il est nu au milieu du désert et ses tentations lui apparaissent sous forme d'un cortège horrifiant. Enfin, il ne faut pas oublier la version du peintre danois Wilhelm Freddie (1909-1995)⁶⁰, en 1939, qui représente une atmosphère érotique et étrange qui a provoqué le scandale et la censure à l'époque. Cette œuvre de Freddie, à l'heure de la guerre et des totalitarismes, est une expression de la liberté par l'art évoquant la situation tragique d'une société confrontée à ses monstres intérieurs. Là, nous pensons à Didi-Huberman qui dit : « toute tentative de détacher l'image de ses liens à la religion et à la poésie, au culte et au drame, est comme la retrancher de son propre sens⁶¹ ».

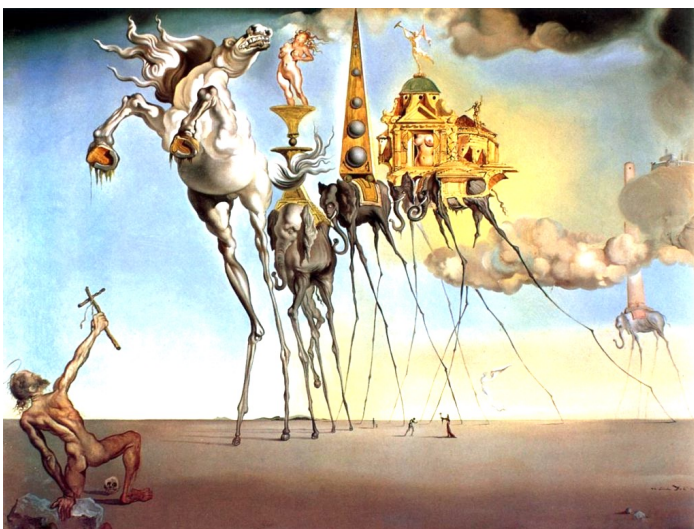


Fig. 11 (haut) Wilhelm Freddie, *Les Tentations de saint Antoine*, huile sur toile, 87,5x88 cm, 1939, Centre G. Pompidou Paris

Fig. 12 (bas) Dali, *La Tentation de saint Antoine*, huile sur toile, 90x119,5cm, 1946, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles

Fig. 13 (droite) Martin Schongauer, *Saint Antoine tourmenté par les démons*, gravure sur cuivre, 31,4x23,1 cm, 1470-1475, l'Institut d'art de Chicago

⁶⁰ Peintre surréaliste scandinave, considérablement influencé par Dali.

⁶¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Editions de Minuit, 2002, cité in Makowski. Claude, *Dürer Cranach, mélancolie(s)*, Paris, Ed. Somogy, 2012, p.8

C. La Mélancolie

« Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable, produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre ? »

Balzac⁶²

L'artiste du Moyen Âge, donc, considère la folie en tant que tourment dû à l'excès de luxure ou de sottise. La représentation de la folie en tant que maladie commence à apparaître dans les œuvres d'art avec la Renaissance, surtout sous le terme de mélancolie, du latin *melancholia* composé de *melas* (noir) et *khole* (bile). La mélancolie est la bile noire, une des quatre humeurs du corps humain selon Hippocrate (les trois autres sont le sang, la lymphe et la bile jaune). En effet, le tempérament mélancolique était connu comme un déséquilibre provoqué par une accumulation de substances noires causant anxiété et tristesse profonde⁶³. Au XV^e siècle, la mélancolie touche l'art, la littérature, la religion et la médecine. Il s'agit de la condition de l'homme sans Dieu, sans espoir. Bien entendu, la première œuvre qui nous vient en tête en parlant de mélancolie, c'est celle de la gravure⁶⁴ de Dürer, la femme songeuse avec les ailes d'ange, la joue appuyée sur le poing fermé. Cette œuvre mystérieuse, représentation symbolique de la tradition astrologique et humorale du Moyen Âge et de la Renaissance, a été énormément analysée. Depuis Vasari (1568) jusqu'à nos jours en passant par Carus, Hugo et Odilon Redon, cette femme songeuse a inspiré bons nombres d'artistes qui se sont penchés dessus pour en proposer diverses interprétations. Mais, malgré toutes les tentatives d'explications de cette œuvre, comme le dit Klibansky, « *sa magie garde un aspect irréductible à toute explication historique* »⁶⁵. Le véritable sens allégorique de la *Melencolia I* de Dürer reste impossible à décrypter et c'est peut-être son aspect énigmatique qui conditionne son charme et notre admiration pour son étrange beauté. Dürer avait représenté le sujet auparavant comme une allégorie de la paresse dans la gravure *Le songe du docteur*⁶⁶, dont les éléments symboliques réapparaissent dans *Melencolia I*. On ne peut pas seulement considérer cette

⁶² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Librairie générale française, livre de poche, 2009, p.68

⁶³ C'est un tempérament instable, à cause de l'instabilité de la puissance de la bile noire, qui oscille entre le chaud et le froid.

⁶⁴ *Melencolia I*, burin sur gravure, 23,9x22,8 cm, 1514, Musée Condé, Chantilly.

⁶⁵ R. Klibansky, dans l'introduction de *Saturne et la mélancolie*, p. 19.

⁶⁶ Gravure sur cuivre, 1497-1498, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins.

dernière en tant que simple représentation de l'état mélancolique (le regard fixé et la position de la divinité ailée⁶⁷: l'attitude caractéristique entendue des représentations des mélancoliques atteints d'une crise d'acédie), mais on peut l'élargir à l'expression symbolique de la vie de Dürer, à l'occasion d'un état possible de dépression momentanée. Claude Makowski classe les symboles de la gravure de Dürer en quatre catégories : les symboles religieux, les symboles manuels de compagnonnage, les symboles mathématiques et numériques et les symboles hermétiques⁶⁸. Plusieurs de ces symboles se rattachent chacun à deux ou trois catégories différentes et ils ont tous un rapport avec la vie personnelle de Dürer et avec ses préoccupations. Il est évident que Dürer était un homme de foi. Les symboles religieux présentés dans son œuvre (clous, marteau, tenaille et échelle) évoquent les outils de la passion et l'ascension du Christ. Des outils d'artisans (règle, scie, rabot, gabarit à moulurer) confirment le respect de l'artiste pour le travail manuel et spirituel qui demande à la fois la précision, la patience et la perfection. Le carré magique par exemple, qui se trouve au-dessus de l'aile gauche de Cybèle a une importance symbolique sur le plan numérique et astrologique. Ce carré, connu également sous le nom de *Table de Jupiter*, contient seize nombres répartis en quatre registres verticaux et quatre horizontaux. L'addition des nombres dans chaque registre est 34. Nous savons qu'en 1514, Dürer a 43 ans, l'inverse du chiffre du carré magique. C'est peut-être la raison pour laquelle dans la gravure on retrouve un sablier à côté du carré. En plus, la ligne inférieure du carré rapproche les chiffres 15 et 14 qui constituent la date de réalisation de l'œuvre. Nombreux sont les symboles dans cette gravure qui évoquent le temps (sablier, balance, calendrier, cloche). Cela montre probablement la sensibilité et l'obsession de Dürer par rapport au temps qui passe et à la mort. Cette dernière apparaît dans plusieurs œuvres de l'artiste, sous différentes formes⁶⁹. Nous pouvons parler également du compas que tient mollement le personnage, qui est un symbole astrologique lié à Saturne (le dieu qui mesure et la planète attribuée à la géométrie⁷⁰). Des instruments de charpentier et ceux de mesure font tous allusion au rôle de Saturne, ainsi connu au Moyen Âge comme le père

⁶⁷ Cybèle-Rhéna, le personnage féminin de *Melencolia*, qui est la plus ancienne divinité de la Terre, honorée en tant que « Mère des Dieux ». Cybèle est surtout importante en raison des cultes orgiastiques qui se développèrent autour d'elle. Rhéna est une très ancienne divinité de l'époque romaine, elle avait été assimilée à Cybèle.

⁶⁸ Makowski, Claude. *Albrecht Dürer Lucas Cranach, mélancolie(s)*, Paris, Somogy éditions d'art, 2012, p.54

⁶⁹ Par exemple dans *Le Ravisseur* (burin 1495), *La Promenade* (burin 1498), *Les Armoires de la mort* (burin 1503), *La mort couronnée montée sur un cheval* (dessin 1505) ou même dans le portrait de sa mère au fusain (1514).

⁷⁰ Saturne est primitivement une divinité qui avait dans ses attributions le mesurage de la terre. Au Moyen Âge, on associait les sept arts libéraux (la grammaire, la dialectique, la rhétorique, la musique, l'astronomie, l'arithmétique et la géométrie) aux sept planètes astrologiques. La géométrie était attribuée à Saturne.

des mélancoliques⁷¹. Le *Putto*⁷², la meule, la sphère et la chauve-souris, d'après plusieurs analyses des historiens d'art sont plus ou moins liés à Saturne et à la mélancolie dans l'alchimie spirituelle. Il faut peut-être considérer *Melencolia I* comme une synthèse symbolique de l'acédie. Enfin, une analyse complète de cette œuvre demande un travail de recherche à part, mais celle-ci est bien étudiée par Klibansky, Panofsky et Saxl dans leur ouvrage remarquable *Saturne et la mélancolie*. Ce qui est évident c'est que la tristesse et la solitude mélancoliques règnent dans *Melencolia I* de Dürer. Nous considérons que « *la mélancolie n'est pas seulement une question de tempérament, quelles qu'en soient les armes que l'on se donne dans l'ordre de la création, de la foi, des sciences mathématiques ou occultes pour la combattre*⁷³ ». Dürer a sûrement vécu les événements de son temps avec une immense tristesse. Son œuvre sublime reflète des sentiments de déception. L'artiste était peut-être lui-même mélancolique et dépressif, mais conscient de la dureté de son époque, ainsi que de sa mission. Et cela explique le désespoir et l'indifférence du personnage divin de *Melencolia I* envers tous les outils, spirituels ou manuels, autour de lui. Son regard qui est tournée vers le vide lointain, rend la figure encore plus énigmatique : « *Un génie femme, avec des ailes qu'elle ne déploiera pas, avec une clef dont elle n'ouvrira rien, avec des lauriers au front, mais sans nul sourire de victoire*⁷⁴ ». Le savoir de l'homme et la science sont impuissants face à la colère de Dieu et aux catastrophes naturelles, c'est cela que veut communiquer intrinsèquement la gravure de Dürer. Cependant, la mélancolie de Dürer a pu déclencher son art sublime, elle est le génie⁷⁵ qui préside à l'art, elle s'associe au tempérament artistique pour en faire le moteur de création. Il s'agit d'une évolution distinguée de la mélancolie à la Renaissance, en tant que condition naturelle de réalisation créative, et non pas en tant qu'état émotif et obscur. « *Si la Mélancolie de Melencolia I n'est pas une Mélancolie ordinaire, mais une Mélancolie « géométrique », une « Melancholia artificialis », c'est peut-être que la « puissance » à elle*

⁷¹ Au IX^e siècle, certains auteurs arabes, parmi eux Abu di Msar, ont lié les quatre humeurs (ou tempérament) à quatre astres. La mélancolie est associée à Saturne à cause de la couleur sombre et sa nature froide et sèche. Saturne donc caractérise le tempérament mélancolique.

⁷² Ou *Putti*, l'angelot nu et ailé représenté dans l'architecture et la peinture de la Renaissance, notamment en Italie, symbole de l'amour.

⁷³ Makowski, Claude. *Albrecht Dürer Lucas Cranach, mélancolie(s)*, Paris, Somogy éditions d'art, 2012, p. 59.

⁷⁴ Ludwig Bartning, *Worte der Erinnerung an Adolf Bartning*, Hambourg, 1929, cité in Klibansky, Raymond. Panofsky, Erwin. Saxl, Fritz. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Durand-Bogaert, Fabienne. Evrard Louis. Paris, Ed. Gallimard, 1989, p.497.

⁷⁵ Le mot génie provient du latin « genius » : le démon qui accompagne la naissance ou la destinée de l'homme. Il dérive surtout de l'arabe *djinn*, que dans le Coran, est une espèce de milieu, entre les anges (les bons) et les démons (les mauvais). De ce point de vue, on approche le génie à la mélancolie et Saturne, qui ont deux côtés distincts : positif et négatif, créateur et destructeur.

attribuée n'est pas la puissance ordinaire de la personne saturnienne, mais la puissance spéciale de l'artiste, fondée sur la manière correcte d'exécuter les œuvres⁷⁶ ».



Fig. 14 (gauche) Albrecht Dürer, *Melencolia I*, burin sur gravure, 23,9x22,8 cm, 1514, Musée Condé, Chantilly

Fig. 15 (droite) Lucas Cranach l'Ancien, *La Mélancolie*, huile sur bois, 76,5x56 cm, 1532, musée Unterlinden de Colmar

Il me semble nécessaire de parler également de l'étrange *Mélancolie*⁷⁷ de Cranach (entre 1472 et 1478-1553)⁷⁸, peinture réalisée à la même époque. Nous connaissons peu de choses sur la vie de Cranach. Nous savons que Dürer et Cranach se sont rencontrés et il est fort possible que Cranach a fait ses adaptations personnelles de *Melencolia I* de Dürer dans sa *Mélancolie*. Dans la peinture de Cranach, on retrouve, de la même manière que pour la Cybèle de Dürer, une femme assise dans le coin droit du tableau, portant une couronne et des ailes repliées. Dans une pièce intérieure, isolée du monde terrestre (qu'on aperçoit par une ouverture), Cybèle taille une branche en pointe avec un couteau⁷⁹. Dans *Mélancolie* de Cranach, on retrouve les motifs empruntés déjà par Dürer : le chien étendu, la boule (sphère qui caractérise Saturne), des puttos qui se divertissent. À l'extérieur, le paysage est mystérieux, on peut apercevoir un château fort dans le lointain, tandis que dans un nuage sombre, apparaît une bande de fous et des sorcières nues accompagnés de

⁷⁶ Klibansky, Raymond. Panofsky, Erwin. Saxl, Fritz. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Durand-Bogaert, Fabienne. Evrard Louis. Paris, Ed. Gallimard, 1989, p. 536.

⁷⁷ Lucas Cranach l'Ancien, *La Mélancolie*, huile sur bois, 76,5x56 cm, 1532, l'œuvre présentée aujourd'hui au musée Unterlinden de Colmar. Il y a six versions de « Mélancolie » réalisés par Cranach, entre 1528 et 1534, à partir des mêmes éléments. La version qui se trouve à Colmar est une des plus réussies.

⁷⁸ Lucas Cranach l'Ancien peintre et graveur allemand.

⁷⁹ Symbole de la castration des prêtres de Cybèle ? « *Le message de Cranach est simple : vous vous plaignez de la dureté des temps, vous appelez à un retour de l'Âge d'or, mais méfiez-vous ! Cybèle offre bien des tentations, mais son culte est dangereux et tout spécialement pour vos parties intimes...* » Makowski, Claude. *Albrecht Dürer Lucas Cranach, mélancolie(s)*, Paris, Somogy éditions d'art, 2012, p. 77.

leurs animaux. La mélancolie de Cranach est teintée d'une ironie et de références érotiques, loin des préoccupations métaphysiques de son contemporain Dürer⁸⁰.

Le XVI^e siècle annonce un grand changement et des temps nouveaux. Les esprits se libèrent petit à petit, plaçant l'homme au centre des préoccupations du monde, délaissant peu à peu les croyances Moyenâgeuses focalisées sur un rapport fermé à la religion. La philosophie et les arts amorcent ces changements, les artistes se font l'écho des mentalités de leur époque, celle de la guerre des consciences, entre les catholiques et protestants. Ce conflit développe une sorte de mélancolie religieuse⁸¹, qui se manifeste par un excès mystique ayant pour thématiques au menu angoisse, panique et désespoir. Or, ce qui nous intéresse ici, est surtout la place que l'artiste, s'octroie dans une société en pleine conversion. Quand l'artiste traduit toute forme de mélancolie via l'expression de ses sentiments et de ses idées dans son œuvre, c'est avant tout sa personne et sa capacité artistique qu'il laisse transparaître. Une œuvre comme *Melencolia I* de Dürer n'est pas une simple représentation d'un état d'esprit, imprégnée de symboles, mais elle est un portrait intelligible et spiritualisé de l'artiste lui-même, une prise de conscience de soi à travers le prisme et les limites de la science. Il s'agit d'un regard sur la mélancolie, non pas en tant que sujet pictural, mais comme un choix ou plutôt une nécessité artistique, afin de représenter sa position dans une société elle-même quasi mélancolique. L'artiste apparaît, par cette position, comme sujet suprême de la mélancolie. Dürer personnalise le sujet. Le sujet devient un mobile qui facilite une autoreprésentation. Le jeune artiste, ambitieux, se considère comme un messenger, annonce son état d'âme et son pouvoir (ou son incapacité) de changer le monde. Un regard analytique sur les autoportraits de Dürer pourrait nous confirmer ce discours. Prenons exemple de son *Autoportrait à vingt-huit ans, portant un manteau avec col en fourrure* (Fig. 16), connu par sa ressemblance avec de nombreuses représentations du Christ. Cet autoportrait qui intrigue et nous dérange

⁸⁰ Le propos de Cranach est plutôt proche de celui du théologien Martin Luther (1483-1546), qui disait qu'il faut lutter contre la mélancolie en se nourrissant et en agissant. Luther est l'auteur des thèses réformatrices qui font de lui le Père du protestantisme. Cranach était ami et auteur de plusieurs portraits de Luther. Dans sa *Mélancolie*, Cranach met en scène l'œuvre de Satan comme le dit Luther dans ses *Propos de table* : « l'esprit infligé de tristesse doit avoir peur d'extrême », car Satan est « *Spiritus tristitiae* », et la mélancolie est le bain préparé pour le diable. Klibansky, Raymond. Panofsky, Erwin. Saxl, Fritz. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Durand-Bogaert, Fabienne. Evrard Louis. Paris, Ed. Gallimard, 1989, p. 666.

⁸¹ Nous parlerons d'Esquirol plus tard, le médecin aliéniste au XIX^e siècle, qui présente cette mélancolie religieuse, sous le terme de « *démonomanie* », dans son ouvrage *Des maladies mentales* : « le délire religieux, gai, audacieux, avec orgueil et exaltation, serait pour ainsi dire mis en regard du délire triste, craintif, accompagné de découragement et d'effroi [...] de toutes les aliénations mentales, la plus générales et la plus rependue ». Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales*, 1838, Paris, Frénésie, 1989, livre I, Pp. 238-239.

presque, projette le désir de l'artiste de vouloir démontrer son talent donné par Dieu. Affirmer le caractère sacré de son essence personnelle, c'est aussi le signe de sa grande piété. Cela rappelle Léonardo de Vinci quand il énonce que la peinture n'est pas une imitation de la nature, mais une *cosa mentale*⁸². Nous reviendrons sur cet autoportrait de Dürer dans la deuxième partie de cette thèse, afin de proposer une comparaison avec les autoportraits de David Nebreda, le photographe espagnol.



Fig. 16 Albrecht Dürer, *Autoportrait à vingt-huit ans, portant un manteau avec col en fourrure*, huile sur bois, 66,3x49 cm, 1500, Alte Pinakothek, Munich.

Sur la peinture, il y a une inscription en latin : « *Moi, Albrecht Dürer de Nuremberg, j'ai peint mon propre portrait dans des couleurs impérissables à la vingt-huitième année de ma vie* ».

⁸² Une chose mentale.

II. La psychanalyse et l'évolution de la définition de la folie

Avec l'internement (au milieu du XII^e siècle), la folie rentre dans la période de l'indisponibilité sociale et du silence. Le fou s'écarte fatalement de la société et devient le mort-vivant derrière les barreaux de l'asile. À partir de ce moment là, des artistes se penchent vers l'intériorité, le rêve et des songes. Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle, pour qu'on libère le fou de l'inhumanité de ses chaînes.

A. Invention de l'asile et des expériences cliniques

« De l'homme à l'homme vrai, le chemin passe par l'homme fou. »

Foucault⁸³

Comme nous avons pu le constater, la folie au Moyen Âge, loin d'être un trouble psychique, avait un rapport direct avec la morale chrétienne, elle consistait en quelque sorte à s'égarer dans les plaisirs terrestres. Et puis, à la Renaissance, la folie a trouvé sa place et son discours parmi les hommes, surtout par les humanistes et dans la littérature avec Erasme, Montaigne, Shakespeare ou Cervantes. Le XVII^e siècle par contre, emporté par les lois rationnelles et les progrès scientifiques, annonce la rupture avec les dogmatismes religieux et les superstitions. La folie n'est plus la fatalité due au péché, on la reconnaît en tant que maladie, on la réduit au silence et on conduit le fou derrière les murs de l'asile. À l'aube de l'âge classique, l'hôpital naît⁸⁴. C'est le début de ce que Foucault a appelé *le grand renfermement*⁸⁵ : « *L'oubli tombe sur le monde que sillonnait le libre esclavage de sa Nef : elle n'ira plus d'un en-deçà du monde à un au-delà, dans son étrange passage ; elle ne sera plus jamais cette fuyante et absolue limite*⁸⁶ ». La séparation de la raison et de la déraison est radicale à l'âge classique. L'enfermement des fous a duré plus qu'un siècle. Dans la peinture de cette époque également, la représentation des monstres et de la terreur diminue, souvent pour des raisons religieuses et comme le dit Gilbert Lascault, l'âge

⁸³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1992, p. 649.

⁸⁴ C'est Louis XIV qui crée en 1656 l'Hôpital Général à Paris, surtout dans le but d'enfermer les mendiants, les pauvres, les malades mentaux et de dégager les rues de Paris des invalides. L'internement, comme le dit Foucault dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, « est une création institutionnelle propre au XVII^e siècle » (p.108).

⁸⁵ Le titre du chapitre II de *l'Histoire de la folie à l'âge classique*

⁸⁶ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 63

classique « *prétend ne pas inventer des monstres, mais les observer. La curiosité scientifique excuse une complaisance à l'égard de l'extraordinaire*⁸⁷ ».

Au XVIII^e siècle, des expériences cliniques sont menées partout en Europe et de nombreux aliénistes avancent dans les études cliniques sur les premières classifications de la folie. Philippe Pinel (1745-1826), médecin des aliénés dans les hôpitaux de Bicêtre et de la Salpêtrière⁸⁸, fait tomber les chaînes des fous (vers 1795). Il est sans doute l'un des fondateurs emblématiques de la psychiatrie, qui a en effet remis en cause la notion de subjectivité de la folie. En 1801, Pinel écrit le *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*⁸⁹, dans lequel il propose le terme d'*aliéné* pour remplacer l'*insensé* et le *fou* de la déraison classique. Désormais, l'internement n'en est que la manifestation institutionnelle. La folie n'est plus une perte absolue de la raison mais un paradoxe interne, en ce qu'il reste toujours une part de raison conservée. Pinel considère qu'il existe, dans l'esprit de l'aliéné, une ouverture qui permettra au médecin de communiquer avec lui, ce qui fait que l'aliéné se retrouve étranger à lui-même et conserve une distance face à son aliénation.



Fig. 17 Tony Robert-Fleury, *Le docteur Philippe Pinel faisant tomber les chaînes des aliénés*, 1878, Paris, hôpital de la Salpêtrière.

L'ouvrage de Pinel, illustré par des images représentant des formes de crânes ou des portraits d'aliénés, vise à présenter progressivement les bases et les règles du traitement

⁸⁷ Lascault, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Ed. Klincksieck, 1973, p.51.

⁸⁸ L'Hôpital de Bicêtre (pour les hommes) et la Salpêtrière (pour les femmes) sont les grands établissements de l'Hôpital général de Paris, fondés en 1656 et qui ont consacré un quartier aux insensés.

⁸⁹ Pinel, Philippe, *L'aliénation mentale ou la manie, Traité médico-philosophique*, Paris, Ed. L'Hartmann, 2006.

moral dans l'aliénation mentale. Ce livre a influencé ses contemporains, à noter Hegel⁹⁰. En libérant la folie de son enfermement, Pinel propose une forme moderne de la maladie, dans laquelle : « *l'homme n'est plus considéré dans une sorte de retrait absolu par rapport à la vérité ; il y est sa vérité et le contraire de sa vérité ; il est lui-même et autre chose que lui-même ; il est pris dans l'objectivité du vrai, mais il est vraie subjectivité ; il est enfoncé dans ce qui le perd, mais il ne livre que ce qu'il veut donner ; il est innocent parce qu'il n'est pas ce qu'il est ; et coupable d'être ce qu'il n'est pas*⁹¹ ».

Après la monarchie de juillet en France, une loi est promulguée le 30 juin 1838 sur les aliénés. Cette loi, inspirée par Jean-Etienne Esquirol (1772-1840)⁹². L'élève de Pinel, obligeait chaque département à faire construire son asile, comme un lieu unique aux vertus curatives, et définissait ses modalités d'internement. Dès lors, le fou n'est plus un démon, il est considéré comme un malade qu'il est nécessaire de soigner, il est désormais capable d'avoir un dialogue thérapeutique avec son médecin, comme disait Foucault, *langage de la folie pour la première fois retrouvé depuis la Renaissance*⁹³. En effet, nous sommes ici à l'époque du développement de la psychanalyse. L'asile naît au début du XIX^e siècle et la folie enferme l'homme dans l'objectivité, à l'opposé de l'intériorité classique de la folie et des vieux discours tragiques de la Renaissance. Au XIX^e siècle, « *l'essence même de la folie sera d'objectiver l'homme, de le chasser à l'extérieur de lui-même, de l'étaler finalement au niveau d'une pure et simple nature au niveau des choses*⁹⁴ ».

B. L'artiste observe la folie du monde : Goya

Il me semble nécessaire ici de parler de Francisco de Goya (1746 - 1828), le maître du rêve et du fantastique, contemporain de Pinel. Touché par la cruauté de son temps, par les guerres napoléoniennes et les massacres de septembre 1772⁹⁵, Goya s'est adressé sans

⁹⁰ « *La folie n'est pas une perte abstraite de la raison, ni sous l'aspect de l'intelligence, ni sous celui du vouloir et de sa responsabilité ; la folie est un simple dérangement, une simple contradiction à l'intérieur de la raison, laquelle se trouve encore présente de même que la maladie physique n'est pas une perte abstraite, c'est-à-dire totale, de la santé (pareil perte serait la mort), mais une contradiction dans cette santé.* » Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Philosophie de l'esprit, 1817, cité in Quénel, Claude. *Image de la folie*, Paris, Ed. Gallimard, 2010, p. 72.

⁹¹ Foucault, *op.cit.*, p. 652.

⁹² Il rejoint à 29 ans Philippe Pinel à la Salpêtrière. Il identifie le concept de folie raisonnée et crée la catégorie de la *monomanie*, pour remplacer le terme mélancolie.

⁹³ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 637.

⁹⁴ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 646.

⁹⁵ Une tuerie d'environ 1400 prêtres, contre-révolutionnaires, prisonniers, prostituées, folles et orphelins.

cesse à la folie dans ses œuvres. Les monstres de Goya nous rappellent l'univers de Bosch. Les fous, le peuple en général, chez Bosch et Goya sont des victimes. Mais « *si Bosch introduisait les hommes dans son univers infernal, Goya introduisait l'infernal dans l'univers humain* », disait Malraux⁹⁶. Goya, dans sa représentation de la guerre, de la violence et de la folie du monde, est d'une profondeur absolue. En outre, depuis 1770-1771, il souffre d'une maladie grave⁹⁷ qui le rend sourd au fur et à mesure. L'infirmité et la surdité l'isolent et assombrissent ses œuvres (la présence de la mort est particulièrement visible dans les œuvres de 1793). Peu après le commencement de sa maladie, Goya commence à peindre sans commande ; à l'écart de ses responsabilités à la cour⁹⁸. C'est à partir de cette période que nous trouvons les thématiques récurrentes du rêve, de la sorcellerie, de la cruauté et du mystère dans ses œuvres. Dans *Los Caprichos*⁹⁹ et *Les Désastres de la guerre*¹⁰⁰, Goya observe le monde et critique l'animosité de l'homme de son époque. Ces sublimes recueils, d'une grande force dramatique, réunissent les œuvres qui témoignent des mensonges, de la superstition et de l'hypocrisie du Clergé, de la corruption, de la violence de l'éducation des enfants et des manières fausses des hommes. En même temps, Goya met en lumière la complexité psychique de l'être humain tout en observant ses propres démons intérieurs. Avait-il peur de sombrer dans la folie ?

À la même époque, dans une peinture de petite dimension *L'enclos des fous* (Fig. 18), Goya interpelle et questionne ses contemporains qui visitaient les asiles pour s'amuser de la vue des fous. Il paraît que Goya a déjà vu cette scène dans son enfance. Dans ce tableau, il montre des fous, dans une scène cauchemardesque sous une lumière froide. Deux d'entre eux se battent alors qu'un gardien les frappe, les autres observent le spectateur. Les fous sont nus ou à peine revêtus d'une défroque, dans le vide. Goya revient sur ce sujet plus tard dans une autre peinture *La maison des fous* (Fig. 19) qui est également une mise en scène ténébreuse de la nudité et de la violence de l'internement des aliénés. Foucault rapproche Goya de Pinel dans *Histoire de la folie* : « *Le préau des fous* [La maison des fous]

⁹⁶ Malraux, André. *Dessin de Goya au musée du Prado*, Paris, Editions d'Art Albert Skira, 1947, p.23.

⁹⁷ On ne connaît pas exactement la maladie de Goya. Il existe beaucoup d'hypothèses, parmi lesquelles la poliomyélite, la syphilis, et une éventuelle intoxication au plomb (saturnisme, la maladie assez courante chez les peintres de l'époque). Il semble qu'il était atteint également d'hallucinations et qu'il entendait du bruit dans sa tête.

⁹⁸ De 1786 jusqu'à sa maladie, Goya était nommé peintre du roi Charles III. L'époque est brillante pour les artistes, pour les commandes. Goya peint surtout à cette période la famille royale, des scènes religieuses et des tapisseries représentant les plaisirs de la vie.

⁹⁹ *Des Caprices* : la série de 80 gravures. C'est avec cette série que Goya parvient à la maîtrise parfaite de l'aquatinte.

¹⁰⁰ La série de 82 planches gravées, réalisées entre 1810 et 1815 est éditée après la mort de Goya en 1863 ; elle illustre la sanglante guerre d'indépendance espagnole. La technique utilisée est l'eau-forte et la pointe sèche.

parle moins des folies et de ces figures étranges qu'on trouve, par ailleurs, dans les Caprices, que de la grande monotonie de ces corps neufs, mis au jour dans leur vigueur, et dont les gestes, s'ils appellent leurs rêves, chantent surtout leur sombre liberté : son langage est proche du monde de Pinel.¹⁰¹ » Goya représente les fous en tant que victimes et non pas curiosités.



Fig. 18 (gauche) Francisco de Goya, *Corral de locos*, huile sur étain, 32, 7x43, 8 cm, 1794, Meadows Museum, Dallas, Etats-Unis.

Fig. 19 (droite) Francisco de Goya, *CASA de locos*, huile sur bois, 45x72 cm, entre 1812 et 1819, Académie royale des beaux-arts de San Fernando, Madrid.

Goya est marqué par l'esprit des *Lumières* : il approuve leur combat pour une réforme des asiles et des prisons et il est contre les superstitions, la brutalité et l'ignorance. Néanmoins, Goya ne se limite pas à la raison de l'homme, il explore également ses démons et ses fantômes, les passions contradictoires de l'homme dans leur noirceur profonde. Les œuvres de Goya se situent à la frontière entre la raison et la déraison, entre le rêve et la réalité, entre l'ombre et la lumière. Elles fustigent l'imbécillité sociale, tout en révélant la part sombre de l'inconscient humain. La puissance plastique chez Goya dépasse les concepts des *Lumières*. Dans ses *Pinturas negras*¹⁰² sur les murs de *La Quinta del Sordo*,¹⁰³ Goya accueille encore plus d'obscurité dans son œuvre, par la tonalité, ainsi que par le thème. Ces peintures reflètent l'état d'esprit et les angoisses profondes du peintre face à la vieillesse et à la mort. « Le Goya de la Maison du sourd, c'est à une autre folie qu'il

¹⁰¹ Foucault, *op.cit.*, p. 655

¹⁰² Les *Peintures noires* sont une série de 14 fresques réalisées entre 1819 et 1823 avec la technique de l'huile *al secco* (technique directement appliquée sur le plâtre d'une paroi non-préparée) pour décorer les murs de sa maison. Ces peintures sont visibles aujourd'hui au Musée du Prado à Madrid.

¹⁰³ La maison de campagne du sourd

s'adresse. Non celle des fous jetés en prison, mais celle de l'homme jeté dans la nuit. [...] Ce n'est pas la folie des Caprices, qui nouaient des masques plus vrais que la vérité des figures ; c'est une folie d'en dessous du masque, une folie qui mord les faces, ronge les traits ; il n'y a plus d'yeux ni de bouche, mais des regards venant de rien et se fixant sur rien ; ou comme des cris qui sortent de trous noirs¹⁰⁴ ». La solitude des personnages de Goya dans les *Peintures noires* et des *Disparates*¹⁰⁵, nous rappellent bien entendu la solitude de *Saint Antoine* de Bosch, ou bien celle de *Margot la folle* de Brueghel, au milieu des gnomes et des créatures étranges. Cette différence que, chez Goya, les personnages sont seuls dans la nuit, il n'a pas de décor, ni de paysage, sauf un horizon bouché et parfois des chauves-souris dans le ciel. Ce sont des images oniriques ou fantasmagoriques, ou encore celles d'un monde au-delà du rêve et du cauchemar, au-delà de la raison, et à la fois tellement tangibles et empreintes de véracité. Baudelaire a tellement bien décrit ce monde : « *Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité*¹⁰⁶ ». L'obscurité des peintures de Goya ne représente pas seulement un monde cruel, mais aussi la nuit intérieure de l'être humain, où il se retrouve seul avec lui-même, ou dans la nuit de la folie.



Fig. 20 (gauche) Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* (Le sommeil de la raison engendre des monstres), n° 43 de la série *Los caprichos*, eau-forte, 30,6x20,1cm, 1799

Fig. 21 (droite) Francisco de Goya, *Modo de volar*, n° 13 de la série *Disparates*, eau-forte, aquatinte, pointe sèche sur cuivre, 25,4x36,6 cm, 1815-1816, Museo del Prado Madrid

¹⁰⁴ Foucault, *op.cit.*, p. 655

¹⁰⁵ Ou *Los Proverbios*, suite des *Caprices*, 22 estampes réalisées entre 1815 et 1819, voire 1824 et éditées également après la mort de Goya.

¹⁰⁶ Baudelaire, cité in Pierre Wat, *Un art fou, La peinture romantique au risque de la folie*, in *Géricault, la folie d'un monde*, Paris, Ed. Hazan, 2006, p.41

C. Romantisme, physiognomonie : l'art au service de la folie

Dès la fin de XVIII^e siècle, notamment à l'époque romantique, il existait des influences mutuelles entre les études physiognomoniques et le développement de la pratique du portrait. Les bases pseudo-scientifiques de la physiognomonie remontent aux travaux de Lavater (1740-1801)¹⁰⁷, qui impliquent des liens entre le caractère moral et les traits physiques, entre la surface visible et le principe non perceptible. En effet, la physiognomonie de Lavater a réduit le visage à un ensemble de traits et de lignes, donc à une figure. Cette fausse science ou comme le disait Kant une « *connaissance sans concept*¹⁰⁸ », exerce tout de même une influence sur certains artistes (la tradition du portrait) et certains hommes et femmes de lettres de son époque (Balzac ou George Sand par exemple). L'art du portrait a eu des impacts sur la représentation des sujets malades dans les ouvrages scientifiques de l'époque. Des aliénistes travaillaient avec des artistes, afin de documenter leur travail médical. En effet, les recherches scientifiques de cette époque mettent en vigueur une sorte de *folie anatomique*, pour prendre l'expression de Dominique Baqué, fondée sur « *un infini système de mesures et de comparaisons* »¹⁰⁹. Les traités psychiatriques sont illustrés d'images (dessins, photos, gravures) qui étaient manifestement au service de la science. Esquirol par exemple, pour illustrer ses ouvrages, travaille avec un dessinateur physiognomoniste¹¹⁰ et un graveur¹¹¹. D'après lui, l'étude de la physiognomonie des aliénés « *aide à démêler le caractère des idées et des affections qui entretiennent le délire de ces malades*¹¹² ». Ces illustrations peuvent être considérées comme le point de départ du dialogue engagé entre l'art et la psychiatrie du début du XIX^e siècle. Néanmoins, dans ces images, c'est plus la folie que le fou qui est visée. Il y a surtout la volonté d'établir une typologie, on ne pense guère à l'individu : « *Le dessin étant alors non une instance de libération, mais, à l'inverse, un outil carcéral de récupération de ce qui échappait à la pensée pour le réintégrer dans l'enfermement d'une classification* ¹¹³».

¹⁰⁷ Johann Kaspar Lavater, théologien et écrivain suisse. Il est surtout connu pour son ouvrage sur la physiognomonie *L'art de connaître les hommes par la physionomie* en 1775.

¹⁰⁸ Kant, *Anthropologie de point de vue pragmatique*, cité in Baqué, Dominique. *Visage, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Ed. du Regard, 2007, p.37

¹⁰⁹ Baqué, Dominique. *Visage, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Ed. Regard, 2007, p.41

¹¹⁰ Georges-François-Marie Gabriel (1775-1846). Entre 1818 et 1823, il réalise la série de portraits d'aliénés de Charenton pour Esquirol.

¹¹¹ Ambroise Tardieu (1818-1879). Il réalise 27 planches gravées pour l'ouvrage d'Esquirol *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, en 1838

¹¹² É. Esquirol, cité in Didi-Huberman in *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Ed. Macula, 1982, p. 61

¹¹³ Pierre Wat, *Un art fou, La peinture romantique au risque de la folie*, in *Géricault, la folie d'un monde*, Paris, Ed. Hazan, 2006, p.37

Rappelons-nous des portraits de *Monomanes* de Géricault, réalisés bien avant la naissance de la psychiatrie. Il s'agit d'une série de dix portraits d'aliénés, peinte vers 1820, sur la commande d'un médecin de la Salpêtrière, probablement le Dr Étienne-Jean Georget (1795-1826)¹¹⁴. Il semble que Géricault a réalisé ces tableaux à la suite d'une crise de dépression en 1819¹¹⁵. La particularité des *Monomanes* se trouve dans le fait qu'ils représentent le fou en tant que sujet pictural, au-delà de la recherche graphique. On y voit là un intérêt scientifique, dépourvu de jugement de valeur sur la maladie mentale. C'est comme si Géricault proposait une analyse clinique de ces personnages. Ce sont des œuvres romantiques, au sens le plus profond du terme : elles représentent les émotions et les sentiments de l'être humain : « *Les Monomanes de Géricault sont d'autant plus intéressants sur le plan du romantisme qu'ils ne sont pas spectaculaires. Ils sont l'image inversée de la figure de l'excès. Non pas fureur mais intériorité, minée du dedans*¹¹⁶ ». Ce sont les fruits d'une époque où le Romantisme et l'aliénisme, qui évoquent tous les deux l'expression du Moi, participent en effet d'un jeu complémentaire entre empirisme et rationalité. C'est pourquoi les *Monomanes* de Géricault diffèrent des dessins et des gravures réalisés au service de l'étude de la physiognomonie des aliénés de son époque. La physiognomonie ne s'intéresse pas au sujet malade, elle se consacre à lire les signes qui l'attachent à une généralité dans un but de classification. On peut lire la folie sur les traits tordus des fous de Géricault, dans leur regard vers ailleurs, dans leur air inexpressif, mais il semble que l'artiste nie la possibilité de les catégoriser selon leur physiognomie. « *On peut considérer que les Monomanes transgressent le genre traditionnel du portrait, non pas en simple vertu de leur appartenance au bas peuple qui ferait avec eux son entrée sur la scène historique du portrait de peinture, mais surtout parce qu'ils représentent pour cette tradition son inconscient physiognomoniste le plus inquisiteur et avide de savoir*¹¹⁷ ».

¹¹⁴ Il était l'élève de Pinel et d'Esquirol. Georget ne cherche pas à lire la folie sur la physiognomie, à la manière de ses précurseurs. Au contraire, il soutient la tendance des théories organicistes de l'époque, affirmant que la folie est une affection idiopathique et non sympathique.

¹¹⁵ On ne sait pas exactement pourquoi et dans quelles circonstances Géricault a réalisé ces tableaux. Apparemment une dépression est arrivée à la suite des mois de travail intensif pour la réalisation du *Radeau de la Méduse*. Les mauvaises critiques de ce tableau ont beaucoup blessé Géricault.

¹¹⁶ Pierre Wat, *Un art fou, La peinture romantique au risque de la folie*, in *Géricault, la folie d'un monde*, Paris, Ed. Hazan, 2006, p.38

¹¹⁷ Morad Montazami, « *Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art* », Images Re-vues [En ligne], 11/2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 01 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3373>



Fig. 22 (gauche) Caspar David Friedrich, *Moine au bord de la mer*, huile sur toile, 110x171cm, 1808-1810, Berlin, Staatliche Museen Nationalgalerie

Fig. 23 (droite) Théodore Géricault, *La Monomane de l'envie*, huile sur toile, 72x58 cm, 1819-1821, Musée des Beaux-Arts, Lyon

Nous avons constaté auparavant le regard romantique sur la folie avec Goya, une vision brute et réelle, sans volonté d'analyse et de jugement. Les images qui ne sont pas une représentation de la réalité extérieure du fou, mais aussi la projection d'une intériorité à laquelle on peut associer l'artiste : « *Au corps physique de l'observateur, le romantisme substitue le corps mythique de l'artiste*¹¹⁸ ». On retrouve également l'artiste contemplateur dans les paysages mélancoliques de Caspar David Friedrich (1774-1840), autre peintre de l'époque romantique. Devant un paysage de Friedrich, nous sommes conviés à contempler et à réfléchir, pas seulement à l'œuvre, mais à l'artiste et enfin à nous-même. On regarde ce que regarde le personnage de son tableau, très souvent présenté de dos devant des paysages sombres et mélancoliques, on rêve avec lui, seul, dans un monde qui semble abandonné. Les paysages de Caspar David Friedrich nous rappellent les mots de Jean-Luc Nancy : « *Le paysage est le lieu de l'étrangeté ou de l'étrangement et de la disparition des dieux. Il est véritablement l'ouverture du lieu de cet absentement. Pour cette raison, il ne peut donner à pressentir une autre présence, analogue, qui se tiendrait simplement invisible là où les autres étaient visibles*¹¹⁹ ».

Le romantisme va à contre-courant de l'académisme néoclassique et du rationalisme des *Lumières*, en mettant l'artiste en avant et en s'intéressant aux sentiments intérieurs, aux

¹¹⁸ Pierre Wat, *Un art fou, La peinture romantique au risque de la folie*, in *Géricault, la folie d'un monde*, Paris, Ed. Hazan, 2006, p.40.

¹¹⁹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Ed. Galilée, 2003, p.116.

sujets nouveaux comme le rêve, le fantastique et la folie. On peut bien entendu se rappeler des peintures de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), dans lesquelles la frontière entre le réel et l'irréel n'est pas saisissable. À travers les représentations du rêve, du cauchemar ou du fantastique, l'artiste romantique se permet une révélation de soi, essaye de franchir des limites du monde réel (accessible) et de plonger dans l'inconscient (inexplicable).

Un autre personnage intéressant du romantisme britannique est William Blake (1757-1827), peintre et poète visionnaire considéré comme fou par ses contemporains. La peinture de Blake est très narrative et représente souvent une vision apocalyptique du monde ; subjectivement, son œuvre est proche du romantisme. Cependant sa palette et son style du dessin s'éloignent des règles communes de son époque. Avec sa technique particulière (de l'aquarelle ou de la tempera), Blake représente un univers unique et étrange qui privilège la puissance de l'imagination. « *Quelque chose d'exorbité, de sourd à la réprobation d'autrui, élève au sublime ces poèmes et ces figures de couleurs violente*¹²⁰ », disait Bataille au sujet de l'œuvre de Blake. Il semble que Blake ait eu au cours de sa vie plusieurs visions d'anges, de prophètes et de membres décédés de sa famille, mais il n'était pas mélancolique. Son œuvre donc est inspirée par la spiritualité, le mysticisme et le sacré. Il ne met pas en scène l'iconographie traditionnelle religieuse, mais plutôt une mythologie personnelle, fondée sur ses propres visions. William Blake n'était pas fou, même si on l'a toujours comparé avec Hölderlin et Nietzsche, ses comportements et sa façon de penser l'avaient mis à l'écart de la société. Vu que Blake niait le monde extérieur et les règles morales de la société, nous pouvons croire que sa folie consistait en une introversion. Cette théorie peut justifier ses visions hallucinatoires. Merleau-Ponty disait qu'« *il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne "suffit" pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît "à l'occasion" de ce qui arrive dans le corps, elle est "excitée" à penser par lui* ¹²¹ ». Il est possible que le mode de vie solitaire que Blake avait adopté, loin de normes établies par la société, lui imposait un état psychique hanté par les visions¹²². Des écrits et des peintures de Blake sont sans doute des produits purs de son imagination. Mais plutôt que de considérer un poète-artiste comme fou, ne pouvons-nous pas nous interroger sur le sens de la « normalité » dans la société où il vit ?

¹²⁰ Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, éditions Gallimard, 1957, p. 91.

¹²¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1964, p. 51

¹²² Sur ce point pouvons-nous comparer ses visions avec les tentations de saint Antoine ?



Fig. 24 (gauche) Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, huile sur toile, 101,6x127,7 cm, 1781, Detroit Institute of Arts
Fig. 25 (droite) William Blake, *Nebuchadnezzar*, gravure sur cuivre, encre et aquarelle, 44,6x62 cm, 1795, Tate Gallery, Londres

D. Photographier la folie : Charcot et l'hystérie, d'après Didi-Huberman

Vers la fin du XIX^e siècle, c'est surtout à la photographie qu'on accorde une valeur scientifique immense. Car ce nouveau médium assurait, mieux que la gravure et la peinture, des représentations véridiques qui faciliteraient l'élaboration des diagnostics. On est très tôt fasciné par les images d'anomalies ou de monstres humains, par les portraits photographiques des aliénés et des criminels¹²³. On ignore en effet que le crime ou la folie ne s'inscrivent pas dans le visage ou la nature du sujet et qu'ils existent en raison de causes sociales, économiques ou psychiques.

À la Salpêtrière, dans l'asile des femmes incurables, Jean Martin Charcot (1825-1893) neurologue français, procède à des expérimentations en utilisant notamment l'hypnose, afin d'avancer dans ses études sur l'hystérie¹²⁴. Faisant appel à la photographie, Charcot désire garder des traces des troubles mentaux de ces femmes et de leur corps abandonné et désirant. La photographie a été pour lui « *tout à la fois une procédure expérimentale (un outil de laboratoire), une procédure muséale (archive scientifique) et une procédure d'enseignement (un outil de transmission)*¹²⁵ ». Avec la photographie, le corps n'est plus une

¹²³ La morphologie faciale dans l'anthropologie criminelle de Cesare Lombroso.

¹²⁴ On associe le nom de Charcot à l'hystérie (à partir de 1878). Il a surtout dissocié l'hystérie de l'épilepsie et toutes autres aliénations mentales. Les textes de Freud sur l'hystérie entre 1886 et 1888 sont assez fidèles à la théorisation de Charcot. Avant le XVIII^e siècle, l'hystérie n'était pas considérée comme une maladie, mais une perversion de l'âme due à la présence du démon.

¹²⁵ Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Ed. Macula, 1982, p. 52

surface immobile, il invente une impression distincte de l'impression gravée ou dessinée dans les ouvrages d'Esquirol. Nous avons constaté, auparavant, qu'avec Esquirol on était convié à une lecture graphique du corps du malade qui accompagnait un texte à propos des observations complétant ce que le dessin ne pouvait pas caractériser. La photographie impliquait un autre *ordre du regard*¹²⁶, scientifiquement plus rigoureux et soumis à des formes pathologiques.

Les photographies des hystériques, prises par les médecins¹²⁷ et les photographes spécialisés dans le domaine médical¹²⁸, sont consignées dans un ouvrage d'époque intitulé *Iconographie photographique de la Salpêtrière (Service de M. Charcot)*. Il s'agit d'un recueil de planches, réservé à un public de spécialistes, qui prouve l'importance accordée à la fonction et au rôle de la photographie ainsi que la mainmise de Charcot sur l'évolution du concept de l'hystérie. « *Ce serait chose vraiment merveilleuse que je puisse ainsi créer des maladies au gré de mon caprice et de ma fantaisie. Mais à la vérité, je ne suis absolument là que le photographe ; j'inscris ce que je vois...*¹²⁹ », disait Charcot. D'ailleurs, Charcot connaissait bien l'histoire de l'art, il dessinait lui-même et d'après Freud, il « *était d'une nature artistique douée, selon ses propres termes, un visuel, un voyant* ¹³⁰ ». Il a publié également *Les démoniaques dans l'art* en 1887 qui est une étude sur la représentation des scènes de possession dans l'histoire de l'art, dans laquelle il compare les démoniaques avec les hystériques.

On se demande pourquoi Charcot a eu besoin d'illustrer son concept. Pourquoi photographier les hystériques ? Quand la fascination prend-elle le pas sur le scientifique ? L'énigme est-ce une fin scientifique ? Dans *l'Invention de l'hystérie*, Didi-Huberman décrit clairement le protocole d'observation des crises d'hystérie à la Salpêtrière et interroge le rôle de l'image au début de la psychanalyse. Il présente Charcot en tant qu'artiste et créateur du spectacle de l'hystérie et des scènes perverses consciemment préparées : « *Quand on regarde comment les images sont agencées, ce sont les images qui inventent le*

¹²⁶ Pierre Fédida, introduction de Charcot & Richter, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Ed. Macula, 1984, p.6

¹²⁷ Paul Regnard (1850-1927) médecin physiologiste et Désiré-Magloire Bourneville (1840-1909) aliéniste

¹²⁸ Albert Londe (1858-1917) directeur du service photographique à l'hôpital de la Salpêtrière, il participe à la fondation de la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* sous la direction de Jean-Martin Charcot.

¹²⁹ J.-M. Charcot, Leçon du mardi à la Salpêtrière. Cité in Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Ed. Macula, 1982, p. 51

¹³⁰ Freud, l'article consacré à Charcot après sa mort en 1893, cité dans l'introduction de Charcot & Richter, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Ed. Macula, 1984, p. 7

concept. C'est en inventant ces images qu'il [Charcot] forme le concept. Les images ne sont absolument pas l'illustration d'un concept préalable, les images sont la formation même de ce concept. Or, c'est la mise en scène¹³¹ ». Une mise en scène pas facile à organiser. Pour photographier une crise, il fallait un temps de pose très long : l'hystérique s'agitait d'une façon chaotique et même dangereuse pour l'appareil photo, donnant dans la plupart des faits rapportés des coups de pied de partout. Donc on la vêta d'une camisole de force, pour l'empêcher de bouger le temps d'une photo. Etonnant processus, « désirs presque échoués de l'instantanéité¹³² », comme le dit Didi-Huberman. Les poses, d'une théâtralité caricaturale, sont visiblement faites pour être photographiées. « Si la malade perd connaissance, que reste-t-il à la connaissance pour saisir l'être de la maladie ? – Il reste le spectacle de la maladie¹³³ ». Les corps étaient hystérisés en vue des images. Les photographies de la Salpêtrière constituaient une représentation soi-disant objective de la maladie, pas seulement pour observer les différentes phases de l'hystérie. Elles étaient surtout le résultat d'une procédure proche de la manipulation, voire de la torture. Ces femmes hystériques jouaient les symptômes inventés par Charcot pour l'appareil photo. « Charcot a esthétisé le symptôme : il l'a re-symbolisé ¹³⁴ ». À quoi sert une photo de la crise, alors que cette crise est provoquée ou atténuée dans le seul but de la photographie ? En effet, c'est le même problème qu'avec la physiognomonie : c'est une sorte de croyance de nature scientifique, inscrite dans le supposé bien-fondé d'un savoir scientifique issu d'une tradition et d'une foi basées sur la véracité intrinsèque à la notion de progrès et qui, pour toute observation d'après nature du sujet à observer en vient à manipuler au préalable comme l'objet d'un désir particulier¹³⁵. Charcot catégorise chez les femmes hystériques des attitudes passionnelles telles que l'extase ou l'érotisme. D'ailleurs, Didi-Huberman souligne le jeu de séduction entre l'hystérique et le médecin et il se pose la question du charme : « Le charme est une ruse de visibilité : telle hystérique aura fait semblant de construire toute la chose du savoir, de la scopophilie psychiatrique ; poses, photographies. Et y aura cru. Réciproque du charme : des « attitudes passionnelles » de « son » hystérique, le médecin aura fait chef-d'œuvre, l'image vivante d'un concept nosologique, et il l'aura quasiment glorifiée, en tant qu'image ; charme, petit oiseau de

¹³¹ Georges Didi-Huberman, « La naissance de l'hystérie », entretien à la France Culture, *Les chemins de la philosophie*, 22/06/2012

¹³² Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, P. 119

¹³³ *Ibid.*, P. 157

¹³⁴ Didi-Huberman, Georges, *Charcot, l'histoire et l'art*, Postface de Charcot & Richter, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Ed. Macula, 1984, p. 180

¹³⁵ Principe d'Heisenberg

photographe¹³⁶ ».

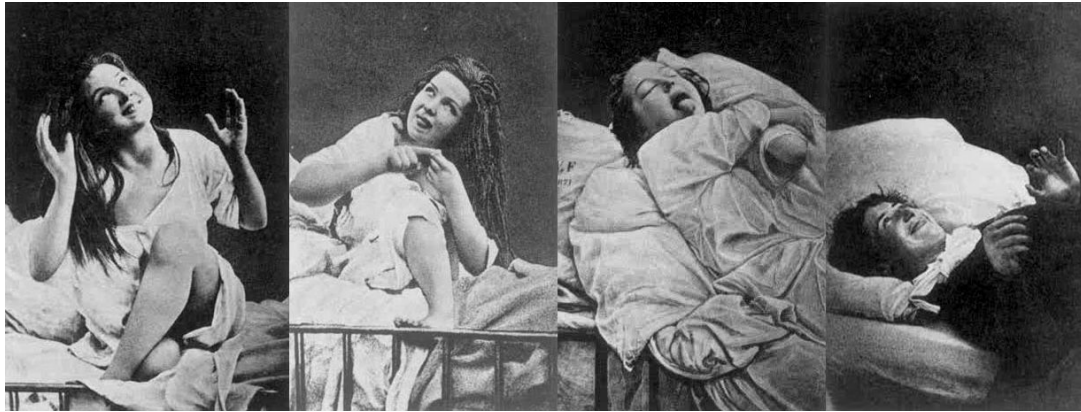


Fig. 26 Désiré-Magloire Bourneville et Paul Regnard, photographies des hystériques sous hypnose à la Salpêtrière, 1876-1880

Les séances de la Salpêtrière et le sommeil hypnotique de Charcot finissent par être mis en cause par d'autres psychiatres¹³⁷. La volonté de représenter ce qui n'est pas représentable a généré un écart, une sorte de folie esthétique. Dès la naissance de la psychiatrie et au XX^e siècle, on ne considère plus le corps comme symptôme, ni comme un écran qui projette les tourments intérieurs. Désormais, on évite le regard de l'artiste pour diagnostiquer ou catégoriser la maladie mentale. On sait de nos jours que la démence n'est pas visible, la folie dépasse l'image qui veut interpréter tout ce qui se cache derrière elle et qui suggère l'invisible¹³⁸. La psychiatrie n'est pas une affaire d'image, mais peut-être d'écoute, seul le psychiatre qui observe longtemps les malades peut donner un avis concerté sur leur état. Il n'existe pas une physionomie propre à la folie, le corps ne livre pas toujours ses profondeurs et ses replis intimes.

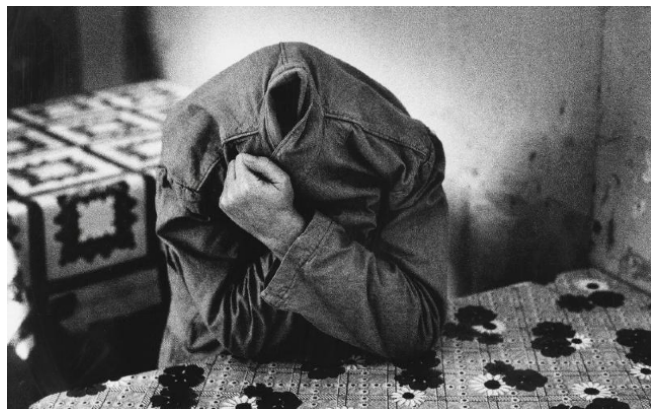


Fig. 27 Raymond Depardon – San Clemente, 1979, Italie. Epreuve gélatino-argentique 59,9 x 49,5 cm Collection du Cabinet de la Photographie – Centre Pompidou (Paris)

¹³⁶ *Ibid.*, P. 231

¹³⁷ Freud qui était élève de Charcot et avait assisté à ces séances, suit une autre méthode sur l'hystérie. Il préfère la technique cathartique et la « *méthode des associations libres* ». (Voir *Études sur L'hystérie*, Freud-Breuer)

¹³⁸ Nous pouvons citer ici le travail du photographe contemporain français Raymond Depardon (né en 1942) sur la folie. Dans ses deux films documentaires, *San Clemente* (1982) et *12 jours* (2017), sur l'hôpital psychiatrie, il propose un regard sur les fous et la condition d'internement, sans jugement, sans intérêt scientifique.

Les courants artistiques de la fin du XIX^e siècle, le réalisme, les nabis, l'expressionnisme et le symbolisme, voient dans la folie une prise de recul par rapport au monde sombre, loin de leur univers idéal. Les symbolistes souhaitent exprimer l'angoisse et explorer la profondeur de l'âme. Leurs œuvres mystiques représentent l'expérience intime, les secrets des êtres et des émotions profondes. Il s'agit de la représentation d'une réalité ambiguë, et non pas la réalité sordide des personnages de Goya. Prenons exemple du *Cri* de Munch, cette scène qui représente l'anxiété et la mélancolie de l'artiste¹³⁹, ainsi que la violence et les événements tragiques qui ont marqué le XX^e siècle (cette œuvre est considérée comme annonciatrice de l'expressionnisme). Les figures se simplifient et atteignent une abstraction sublime. Le personnage qui crie, avec ses yeux creux, qui flotte dans l'air, n'est-il pas un fantôme ?

Il convient de parler ici de l'artiste symboliste, Odilon Redon (1840-1916) et de son œuvre fantastique aux confins du réel et de l'invraisemblable. Je m'intéresse notamment à ses « *Noirs* »¹⁴⁰, la série de dessins à la mine de plomb ou au fusain réalisée pendant dix ans¹⁴¹. Son rapport à la matière et sa vision extraordinaire éloignent son œuvre de l'académisme de l'époque. Pour Redon le noir est une couleur avec une infinité de nuances. Cette passion pour le noir était liée bien entendu à son admiration pour Rembrandt et *le sfumato* de De Vinci. L'originalité de Redon consiste à faire vivre humainement des êtres irréels, « *en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible* »¹⁴². Le clair-obscur fantastique de son œuvre n'appartient qu'à lui. Nous ne sommes pas habitués à une telle étrangeté, surtout à cette époque. D'où sortent ces créatures étranges et ces compositions étonnantes ? Ses dessins à sujets surnaturels nous rappellent les *visions schizophréniques*¹⁴³, pourtant Redon n'était pas fou, autant qu'on sache. Ces dessins sortent directement de *l'usine de l'inconscient*, pour prendre les mots de Deleuze¹⁴⁴. Ils nous rappellent des mécanismes du rêve, un « *rêve réel* » comme disait Kubin¹⁴⁵, contemporain de Redon et influencé par lui. Au premier regard, il n'est pas facile de

¹³⁹ L'enfance et la jeunesse de Munch sont marquées par les drames : la mort et les maladies de son entourage. Il a également développé les signes de dépressions dès 1891. Son œuvre est marquée par le deuil et l'horreur et exprime son sentiment tragique de la vie.

¹⁴⁰ Qui n'est pas sans résonance sur mon propre travail graphique que nous allons analyser dans la troisième partie.

¹⁴¹ À partir de 1875.

¹⁴² Odilon Redon, *À soi-même, journal (1867-1915)*, Paris, Ed. Henri Floury, 1922, p.30

¹⁴³ Jaspers proposait déjà cette comparaison par rapport aux dessins de Redon, en soulignant qu'il « *aurait offert à cette comparaison un terme plus intéressant en sa qualité de véritable artiste, dont l'aspiration est sérieuse et vient des sources de l'être.* » Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, p.231

¹⁴⁴ Deleuze & Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Ed. Minuit, 1972, p. 67

¹⁴⁵ « *Je suis la plupart du temps plongé dans une sorte de rêve réel* ».

déchiffrer ces dessins, le confirmait-il lui-même : « *Mes dessins inspirent et ne doivent pas être définis. Il faut se placer, tout comme pour la musique, dans le domaine ambigu de l'indéterminé*¹⁴⁶ ».



De gauche à droite :

Fig. 28 Odilon Redon, *L'esprit gardien des eaux*, fusain, 1878, Musée du Louvre

Fig. 29 Odilon Redon, *Le fou ou la folie : tête coiffée d'un bonnet*, fusain, 1883, Musée

Fig. 30 Odilon Redon, *L'Homme cactus*, fusain, 46x31 cm, 1882, The Ian Woodner Family Collection, New York

Les *Noirs* de Redon peuvent être dérangement et inquiétants. Cette obscurité n'est guère produite dans le but de représenter l'obscurité du monde, ce qui était le cas dans *Les Caprices* de Goya. Le noir profond et dense, et surtout le passage entre ce noir et le blanc éclatant chez Redon, est une manière, pour lui, de faire surgir des bizarreries qui habitent l'inconscient et la profondeur du rêve. Cependant, des bêtes noires de Redon ne sont pas si surnaturelles qu'on y croit. Il avait l'œil de regarder la simple nature. Avec ses êtres hybrides, il ne cherchait pas à représenter un mystère, il était surtout fasciné par la microbiologie et la botanique, il contemplait le monde et le transfigurait dans son œuvre. Il a simplement osé dessiner la dimension fantastique qui est dans le réel, en s'inspirant de la mythologie et de la littérature. Ses œuvres nous rappellent Mallarmé ou Allan Poe, les poètes dont il s'inspirait volontairement. Redon évoque la folie de la nature ; à travers l'imaginaire et l'obscurité de l'inconscient, il représente la nature réelle transformée par l'étrangeté de l'inconscient. Son monde inconnu devient familier dès qu'on ralentit la lecture de son œuvre. Les dessins de Redon me paraissent très proches de mon propre travail artistique et la réflexion sur la qualité du noir. Au point de vue thématique également, mes dessins se rapprochent de l'étrangeté de l'univers représenté chez Rodin.

¹⁴⁶ Odilon Redon, *op.cit.*, p. 28

III. L'art de la folie

« Serais-je donc sur la voie de l'asile de fous ? Mais le monde entier n'est-il pas un asile de fous ? »

Paul Klee¹⁴⁷

Au début du XX^e siècle, la psychiatrie commence à porter un autre regard sur la création artistique, et surtout celle des malades mentaux. À cette époque, l'art et la psychanalyse se rapprochent davantage, s'influencent mutuellement et se rendent hommage. La lecture des processus psychiques qui précèdent la réalisation de l'œuvre, a amené des psychiatres à parler pour la première fois des aliénés comme des personnalités créatrices. Il est possible que dans le diagnostic de la folie, l'évolution des traitements met à disposition du malade, atteint par des troubles graves, des procédures de créativité, des pratiques plastiques, qui permettent d'atténuer la souffrance et parfois de faire naître une véritable œuvre. Cette œuvre peut être à la fois l'expression de la folie et son possible traitement. Les psychiatres tels que Marcel Réja (1886-1933)¹⁴⁸ et Hans Prinzhorn¹⁴⁹ essayent de rendre visible l'art de la folie. Ils sont pionniers d'un nouveau regard artistique porté sur des créations qui n'étaient alors considérées que comme des documents d'études diagnostiques. Ils étaient surtout intéressés par une psychologie croyant dans la nécessité urgente de créer, de sortir et de donner expression aux archétypes de la mémoire. S'ils montraient que le fou est capable de produire des œuvres de qualité, n'était pas seulement pour lui faire croire que l'expression le libère, c'était surtout pour le rapprocher d'un monde « normal », une thérapie capable d'améliorer les conditions d'internement et enfin lui permettre d'être considéré sans mépris.

La folie, en tant qu'une forme extrême d'une certaine pathologie, entre dans l'histoire de l'art par Marcel Réja, le médecin aliéniste à l'asile de Villejuif. Connu à l'époque comme dramaturge et critique d'art, Réja fréquentait le milieu de l'avant-garde parisienne et a soigné également des poètes, des écrivains et des artistes, Mallarmé, Salmon, Léautaud, Strindberg et Munch¹⁵⁰. Il publie en 1901 dans la Revue Universelle un article illustré *L'art malade : dessins de fous*, et en 1907, *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*¹⁵¹ en se

¹⁴⁷ Cité in Bassan, Fiorella. *Au-delà de la psychiatrie et de l'esthétique : Étude sur Hans Prinzhorn*, p. 158

¹⁴⁸ Le pseudonyme du Dr Paul Meunier (né en 1873-1957), médecin aliéniste français.

¹⁴⁹ Docteur en médecine et en philosophie et psychiatre allemand.

¹⁵⁰ Marc Décimo, *Des fous et des hommes avant l'art brut*, Les presse du réel, coll. Les Hétéroclites, 2016, p. 8

¹⁵¹ Aux éditions du Mercure de France

référant au petit musée des œuvres des aliénés constitué à l'asile de Villejuif. Cet ouvrage est surtout destiné aux artistes et ne contient aucune référence à la psychiatrie et les œuvres des aliénés y sont considérées du point de vue de la critique d'art. Réja étudie séparément les dessins des fous déjà artistes et ceux des fous qui ne l'étaient pas. « *Toutes restrictions faites, il est évident que la folie favorise dans certains cas l'éclosion de l'activité créatrice. Les conditions psychiques qui président à l'une et à l'autre ne sont d'ailleurs pas sans quelque parenté, le fou présentant d'une façon exagérément amplifiée, ce qui n'est chez l'artiste qu'une indication discrète*¹⁵² ».



Fig. 31 Edvard Munch, *Portrait de Marcel Réja*, gravure sur bois, 39,7x33,1 cm, 1896-1897, Nasjonalmuseet, Oslo

Réja est un des premiers à s'être rendu sensible aux qualités esthétiques de certaines des productions asilaires. Il ne contourne pas le problème du rapport avec l'art. Il suppose que l'étude des œuvres des fous peut « *éclairer les conditions de la genèse de l'œuvre artistique*¹⁵³ ». Il n'apporte pas vraiment de réponses dans son étude, mais il faut surtout reconnaître son travail dans son contexte historique. *L'art chez les fous* de Réja était, à l'époque, la cible des critiques et fut très vite négligé. Il est vrai que ses ressources étaient pourtant limitées et les rares images en noir et blanc de son livre ne sont pas vraiment éloquentes. Néanmoins, il ne faut pas oublier que son travail date de bien avant la reconnaissance des grandes révolutions esthétiques du XX^e siècle, et indépendamment de toute psychiatrie, Réja défend le fait qu'un malade mental puisse créer des œuvres d'une qualité artistique incontestable dont l'effet sur le spectateur égale celui d'une véritable œuvre d'art. Il a mis sa sensibilité au service de cette cause.

¹⁵² Marcel Réja, *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2000, p.14

¹⁵³ *Ibid.*, p.16

L'approche de Réja a de nombreux points communs avec celle d'un autre psychiatre de l'époque Hans Prinzhorn, qui était également un homme de lettres et historien d'art. Ce Prinzhorn, comme Réja, s'intéresse au « processus » de création chez les aliénés et son objectif était de comprendre ce qui est en question et en jeu dans la fabrication et non pas de définir les différences entre les œuvres des « normaux » et celles des « malades mentaux ».

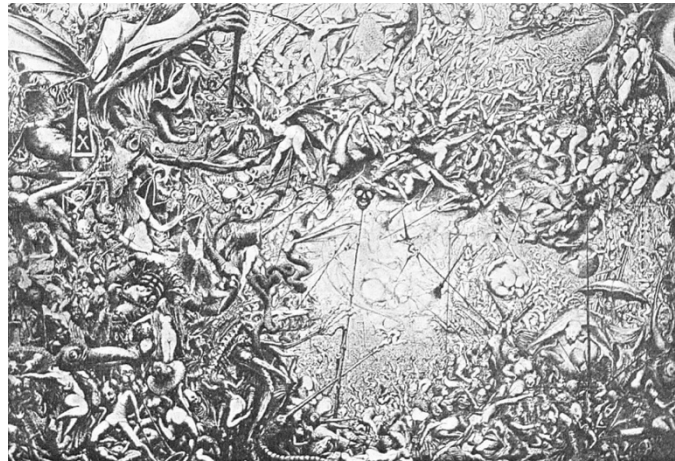


Fig. 32 Composition d'un morphinomane, dans Marcel Réja, *L'art malade : Dessins des fous*

A. Prinzhorn et la théorie de la *Gestaltung*

Fasciné par l'art et l'anthropologie culturelle, Prinzhorn est attiré par le milieu intellectuel et artistique munichoïse au début de XX^e siècle¹⁵⁴, notamment par les conceptions et analyses de Kandinsky à propos des dessins d'enfants, de primitifs et d'artistes modernes. Dès son arrivée, après la guerre (en 1919), à la clinique psychiatrique d'Heidelberg, Prinzhorn prend en charge la petite collection d'œuvres de malades mentaux que possède la clinique. Pour enrichir cette collection, de 1919 à 1921, Prinzhorn fait le tour des asiles et des cliniques psychiatriques, il s'entretient avec les patients et prend connaissance des leurs dossiers cliniques pour en faire ressortir les créations les plus intéressantes. Il rassemble plus de cinq mille réalisations psychopathologiques relatives à quatre cent cinquante cas. La collection de Prinzhorn est la première collection européenne d'œuvres des aliénés. Au moment de sa première exposition, en 1921, la collection d'Heidelberg

¹⁵⁴ Au début du XX^e siècle, Munich est le melting pot d'un renouveau artistique remarquable. En 1901, Wassily Kandinsky fonde à Munich, avec d'autres jeunes artistes, *Die Phalanx*, une association qui souhaite faire tomber les barrières entre l'art savant et l'art populaire. En 1909, avec Alexei Von Jawlensky et d'autres artistes et personnalités provenant de tous les pays, il fonde « la *Neue Künstlervereinigung* », la « Nouvelle Association des artistes de Munich » dans le but de se battre pour un art nouveau. En 1911, cette association donne naissance à la Rédaction du *Blaue Reiter*.

réunit les pièces provenant d'Allemagne, d'Autriche, de Suisse, d'Italie et des Pays-Bas. La collection de Prinzhorn comprend aussi un travail de comparaison entre des productions des malades mentaux et celles d'enfants et d'adultes inexpérimentés¹⁵⁵.

Prinzhorn publie une étude sur les productions des aliénés en 1922, dans un ouvrage illustré : *Bildneri der Geisteskranken*¹⁵⁶. Cet ouvrage, qui peut être considéré comme un livre d'art, a influencé pendant la période d'entre-deux-guerres le domaine de la psychiatrie ainsi que de l'art. Les artistes comme André Breton, Alfred Kubin, Max Ernst, Paul Klee ou Jean Dubuffet ont été inspirés par l'originalité des œuvres réunies dans collection. Ces artistes ont considéré la folie en fonction de leurs propres exigences : ils y ont trouvé ce qu'ils cherchaient pour le réintroduire dans leurs propres œuvres, comme Prinzhorn a fait lui-même avec l'art en l'introduisant ou l'intégrant dans ses recherches scientifiques.

Malgré l'intérêt des autres psychiatres et des autres hôpitaux pour collectionner les productions d'aliénés, avant Prinzhorn la folie était enfermée dans son étrangeté et une défiance disqualifiait les œuvres des aliénés. Même Réja déjà, reconnaissait l'art des fous en tant que révélateur psychologique. Prinzhorn introduit dans la psychiatrie une nouvelle perspective : la folie n'est pas sans œuvre. Il rapproche l'œuvre de la folie à celle réalisée par l'artiste contemporain dans son processus de création. Selon lui, les productions réunies dans sa collection sont « *des tentatives "Gestaltung" ; d'un point de vue psychologique, elles ont cela en commun avec l'"art"*¹⁵⁷ ». Il recherche donc l'origine de la *Gestaltung* artistique. Il est difficile de donner une traduction française à ce mot¹⁵⁸. Peut-être « mise en forme » est la traduction la plus proche de ce terme, mais il n'exprime pas toutes ses potentialités. Jean Oury, dans son ouvrage *Création et schizophrénie*, explique clairement la définition de la *Gestaltung* en donnant un exemple : « *Qu'est-ce qu'un pot ? C'est une façon de façonner une Gestaltung : donner de la forme, mettre de « l'informe » au vide. S'il n'y avait pas de vide, ce ne serait pas un pot, mais simplement de la terre. [...] Donner de la forme au vide, ceci définit ce qui est le plus central, le plus archaïque, ce qui est au cœur*

¹⁵⁵ Depuis 2001, *Sammlung Prinzhorn*, complètement restaurée, est présentée au public en permanence dans une salle de l'Hôpital psychiatrique de l'Université d'Heidelberg.

¹⁵⁶ *Bildneri der Geisteskranken : Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. La traduction littéraire du titre en français : *La mise en image de la folie : Contribution à la psychologie et à la psychopathologie de la Gestaltung*. Le livre est publié en France sous le titre d'*Expressions de la folie : Dessins, peintures, sculptures d'asile*.

¹⁵⁷ Bassan, Fiorella. *Au-delà de la psychiatrie et de l'esthétique : Étude sur Hans Prinzhorn*, p. 49

¹⁵⁸ En anglais *Configuration*.

*même de toute création. Création implique Gestaltung*¹⁵⁹. » C'est ce vide qui est en question quand on parle de la Gestaltung. Le vide autour de quoi va pouvoir se construire quelque chose. La Gestaltung est donc un processus de sublimation, un processus qui mène à la création, à la re-création, un effort pour refaire quelque chose de l'ordre d'un monde qui n'est pas forcément le monde commun. Prinzhorn lui-même, dans un article intitulé *À propos de l'art des aliénés*, rédigé en français en 1929, essaye de s'expliquer : « *C'est la force créatrice primitive, et en quelque sorte végétative, qui se matérialise, loin du monde, avec la simplicité infaillible d'une loi naturelle*¹⁶⁰ ». Pour Prinzhorn, la *Gestaltung* est synonyme de création, dans le plein sens du terme, la création de l'homme, mais aussi de la nature. « *La Gestaltung, c'est l'enforme. Ce n'est pas « le chemin qui mène à ... », mais « le chemin qui se trace lui-même »*¹⁶¹».

Prinzhorn considère que le mot « art » est trop chargé pour parler de la production des malades mentaux et comporte un jugement de valeur, il préfère le terme *Bildnerie* (la mise en image, ou plutôt l'imagerie). Selon lui, le premier critère d'évaluation concerne le degré de tension entre la forme et la vie exprimée par une œuvre. Il parle de « pouvoir de *Gestaltung*¹⁶² » du créateur, ce qui fait qu'une œuvre se distingue des autres comme étant plus intéressante. Le pouvoir de *Gestaltung* « *s'enracine dans la totalité de la vie psychique et il conduit, par le biais des images visuelles, du besoin d'expression à l'œuvre, ou du vécu à la forme. Le pouvoir de Gestaltung n'a rien à voir avec l'habileté technique et il n'est pas rare qu'il soit absent là où règne une grande virtuosité*¹⁶³ ». Une réalisation psychopathologique, selon Prinzhorn, est une reconstruction dans un monde menacé en permanence. La *Gestaltung* est donc le rythme de cette reconstruction de soi, de la mise en forme de quelque chose de personnel, de son existence. Elle est un processus de créativité et en même temps un processus de reconstruction de soi-même. « *Bien plus que par sa finition, l'œuvre d'art se spécifie par sa mise en forme, sa création, sa Gestaltung, sa conation*¹⁶⁴ ». L'intérêt de Prinzhorn pour le processus de la création, pour les voies qui mènent à la forme est très proche des pensées de Klee à la même époque. Klee aussi parle d'une force créatrice mystérieuse dont nous ne pouvons pas exprimer la source. Pour Klee, l'artiste

¹⁵⁹ Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Ed. Galilée, 1989, p. 71

¹⁶⁰ Hans Prinzhorn, *À propos de l'art des aliénés*, 1929, l'appendice de Prinzhorn, Prinzhorn, Hans. *Expressions de la folie*. Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 374

¹⁶¹ Jean Oury, *op.cit.*, p. 39

¹⁶² *Gestaltungskraft*

¹⁶³ Bassan, Fiorella, *op.cit.*, p.66

¹⁶⁴ Jean Oury, *op.cit.*, p. 90

essaie sans cesse de découvrir et de rendre visite « *aux mondes intermédiaires*¹⁶⁵ » qui ne sont accessibles qu'aux enfants et qu'aux fous, ce qui explique peut-être la représentation sur mode et des codes picturaux et graphiques assez naïfs dans ses propres œuvres, un retour à l'origine.

Prinzhorn évoque également le sens métaphysique de la *Gestaltung* plastique qui recouvre le plus souvent une finalité extérieure sociale. Il s'agit d'un processus universel, non lié aux caractéristiques psychologiques du créateur, qui est produit par des impulsions intérieures et un besoin d'expression. C'est par là que nous pouvons trouver des liens entre les œuvres d'un artiste contemporain et un schizophrène ou une personne atteinte d'une autre pathologie sans aucune formation artistique préalable. Prinzhorn a bien précisé dans son livre que la maladie ne donne pas de talent et n'amène pas forcément tout le monde à la *Gestaltung*. Mais « *au fond même de la vie, une puissance formative têtue reste en réserve, attendant que soient levés les obstacles qui l'entravent. Et si la maladie, le plus souvent, constitue l'entrave majeure, il peut arriver aussi qu'elle supprime les obstacles, et que la création des formes prenne le dessus, car l'entrave réside aussi bien dans « le développement de la civilisation »* », disait Starobinski¹⁶⁶.

Il faut noter qu'à la même époque, parallèlement en France et en Suisse, d'autres psychiatres se sont intéressés aux productions des malades mentaux et se sont mis à les collectionner. En France, le Dr. Auguste Armand Marie (1865-1934)¹⁶⁷ crée *le musée de la Folie* à l'asile de Villejuif vers 1905. Il s'agit du premier lieu d'exposition française des œuvres d'aliénés. Cette collection a servi de support à la publication de l'ouvrage de Réja. En 1929, le Dr. Marie organise l'*Exposition des artistes malades* à la galerie Max Bine à Paris, à laquelle André Breton était présent et a vraisemblablement acheté des œuvres d'aliénés. D'ailleurs si on observe bien c'est depuis cette période où art se confond avec le processus de création qu'on emploie le terme de production qui relie les travaux d'artistes reconnus et d'aliénés. Plus tard, Dubuffet héritera du fonds du musée du Dr. Marie, aujourd'hui exposé au musée de l'Art brut de Lausanne. En Suisse, le Dr. Walter

¹⁶⁵ Klee parle des « *royaumes intermédiaires* » dans la conférence d'Iéna, cité in Bassan, Fiorella. *Op.cit.*, p. 127.

¹⁶⁶ Jean Starobinski, dans la préface de Prinzhorn, *Expressions de la folie*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 13.

¹⁶⁷ Médecin en chef des asiles d'aliénés du département de la Seine.

Morgenthaler (1882-1965)¹⁶⁸ découvre en 1914, le talent d'Adolf Wölfli (1864-1930)¹⁶⁹, ancien criminel suisse interné à l'asile de la Waldau. Il lui consacre une étude *Un malade mental en tant qu'artiste*¹⁷⁰ en 1921. C'est grâce à Morgenthaler que Dubuffet a fait connaissance de Wölfli et en fait l'une des figures centrales de l'Art brut.



Fig. 33 (gauche) Adolf Wölfli, *Ville géante aux oiseaux de coucou*, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 62,5x48 cm, 1923, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Fig. 34 (droite) Adolf Wölfli, *La salle de bal de Saint Adolf*, mine de plomb et crayon de couleur sur papier 100x63 cm, 1916 et 1919 Collection de l'Art Brut, Lausanne

B. Les surréalistes et l'hommage à la folie

« Je suis peut-être fou, puisque j'ai un rêve qui ne l'était pas. »

René Crevel¹⁷¹

Le début de XX^e siècle, c'est l'époque où l'on découvre l'art primitif, l'art des enfants et, plus ou moins grâce à Prinzhorn, l'art des malades mentaux. Les artistes de cette époque sont troublés par leur visite à la collection d'Heidelberg, ils s'intéressent aux pensées de Freud et découvrent l'importance de la folie dans la création artistique. En 1922, Max

¹⁶⁸ Médecin en chef suisse à l'asile de la Waldau, près de Berne.

¹⁶⁹ À 24 ans, il est condamné à la prison pour tentatives de viol sur mineure. A sa sortie, il récidive en 1895. Il est alors interné pour schizophrénie en 1899 à l'hôpital psychiatrique de la Waldau, où il demeure jusqu'à sa mort. Adolf Wölfli commence à dessiner, à écrire et à composer de la musique en prison à trente-cinq ans. Wölfli crée environ vingt-cinq mille pages d'œuvres : des compositions graphiques réalisées aux crayons de couleur, des collages, son autobiographie fictive *Du berceau au tombeau*, des partitions musicales, des cahiers avec chants et danses, etc.

¹⁷⁰ Titre original : *Ein Geisteskranker als Künstler*.

¹⁷¹ René Crevel, *Mon corps et moi*, Paris, Le livre de poche, 1991, P. 114.

Ernst emporte le livre de Prinzhorn en France pour l'offrir à Paul Éluard, qui le recommande par la suite à ses amis. L'ouvrage de Prinzhorn devient très vite une sorte de bible pour les précurseurs du surréalisme, tels qu'André Breton et René Crevel, qui nourrissaient déjà un intérêt pour la psychanalyse. Plus que l'infantile et le primitif, c'est le monde schizophrénique qui séduit les surréalistes ; l'art des fous est leur source d'inspiration, leur espace de liberté et d'imaginations illimitées. À partir des années 1920, Breton commence à réunir une collection des productions des aliénés et il l'enrichit plus tard avec les pièces de Wölfli, d'Aloïse Corbaz (1886-1964)¹⁷², et des personnalités de la collection Prinzhorn. Il faut souligner que la rencontre avec Guillaume Apollinaire (sa poésie et sa collection d'œuvres) a produit une grande impression sur Breton. Dans les années 1930, les surréalistes exposent côte à côte des œuvres des malades mentaux et celles d'artistes contemporains.

Dans *L'art des fous, la clé des champs* (1949)¹⁷³, Breton revendique ouvertement l'importance de l'art des fous pour le surréalisme, dans lequel on trouve les noms des psychiatres comme Jacques Lacan et Gaston Ferdière¹⁷⁴ à côté de Prinzhorn et Réja. Néanmoins les surréalistes se positionnent constamment contre la psychiatrie et considèrent les psychoses, notamment l'hystérie comme un moyen d'expression. Pour eux, l'hystérie reste « *la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle*¹⁷⁵ ». Ils vont jusqu'à commémorer le « *Cinquantenaire de l'Hystérie* » dans un article paru dans *La Révolution surréaliste* en 1928 et en proposent une définition nouvelle après 50 ans : « *L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression.*¹⁷⁶ »

¹⁷² Internée à partir de 1918 à l'asile de Cery-sur-Lausanne, puis à l'asile de La Rosière, à Gimel-sur-Morges jusqu'à sa mort. Elle commence à dessiner dans le secret, cachant ses morceaux de papiers dans son corsage. Ses premières compositions sont d'ailleurs réalisées sur des papiers journaux imprimés. Ses médecins découvrent ses œuvres à partir des années 1930. Dubuffet a fait connaissance d'Aloïse en 1947 et l'a compté parmi ces artistes bruts préférés.

¹⁷³ André Breton, *La clé des champs*, Paris, éditions du Sagittaire, 1953

¹⁷⁴ Ami des surréalistes et médecin chef du service de psychiatrie de l'hôpital de Rodez, où Artaud était interné de 1943 à 1946.

¹⁷⁵ Aragon et Breton, Cinquantenaire de l'Hystérie, paru dans *La révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928, p. 20.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

Avec des expérimentations comme l'écriture et les dessins automatiques, veilles hypnotiques, rêve éveillé et l'hystérie collective, les surréalistes ont tenté de jouer avec le mécanisme de l'inconscient. La folie même est avant tout une expérimentation pour le surréalisme. L'alcool et la drogue sont présents dans cette folie, au même titre que la privation de sommeil et de nourriture afin de convoquer le rêve et valoriser le délire. Les surréalistes souhaitaient libérer l'individu de la tyrannie de la raison. Le surréalisme « *n'aime pas perdre la raison ; il aime ce que la raison nous fait perdre*¹⁷⁷ ». Ils s'intéressent également au spiritisme et associent leurs productions spontanées de transe automatique aux productions des artistes médiums, de la même manière que celles des schizophrènes, tout en restant passifs : « [...] *contrairement à ce que se propose le spiritisme : dissocier la personnalité psychologique du médium, le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité* », affirme Breton¹⁷⁸. Les surréalistes s'intéressent surtout à la production poétique du langage de la folie, ils essaient de reproduire les œuvres de la folie, non pas une imitation, mais plutôt une illusion de l'art des fous. Ils se mettent en effet dans une disposition de folie. Ils ignorent l'aliénation en tant qu'altérité radicale, mais une possibilité de l'être humain. Ils défendent cette idée que les fous partagent le même esprit et la même langue avec nous : « *Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer*¹⁷⁹ », disait Breton dans *Le Manifeste*. Inspirées de la psychanalyse et surtout des recherches de Freud¹⁸⁰, des expériences tumultueuses et de l'écriture automatique des surréalistes, étaient surtout des techniques expérimentales dans le but d'exprimer la force créatrice de l'inconscient, sans logique et sans limite. L'écriture sous hypnose et les cadavres exquis sont aussi les techniques surréalistes qui introduisent le hasard et la voix de l'inconscient dans l'œuvre. Si on trouve la folie en liberté dans les productions des aliénés, chez les surréalistes on crée un fantasme de folie avec les techniques libératrices. Blanchot disait que « *Rilke remarque que lorsqu'il écrivait Le livre d'Heures, il eut l'impression qu'il ne pourrait plus s'arrêter d'écrire. Et Van Gogh dit qu'il ne peut plus s'arrêter de travailler. Oui, cela est sans fin, cela parle, cela ne cesse de parler, langage sans silence, car le silence en lui se parle. L'écriture automatique est l'affirmation*

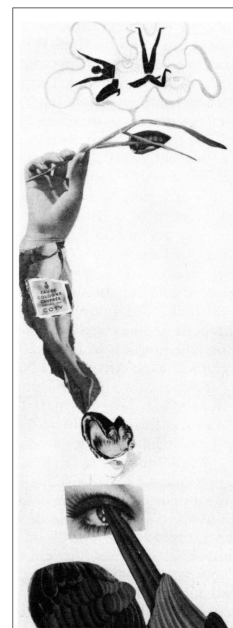
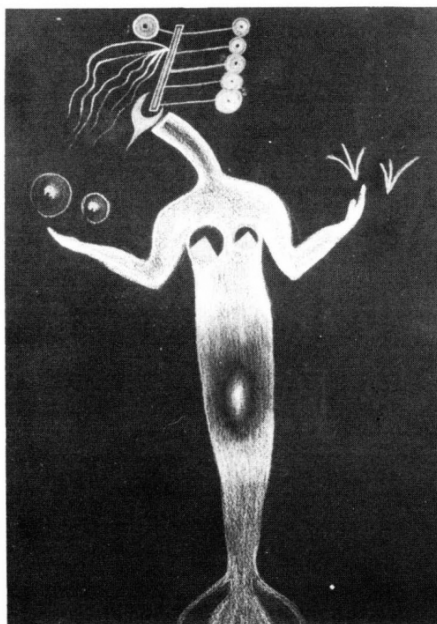
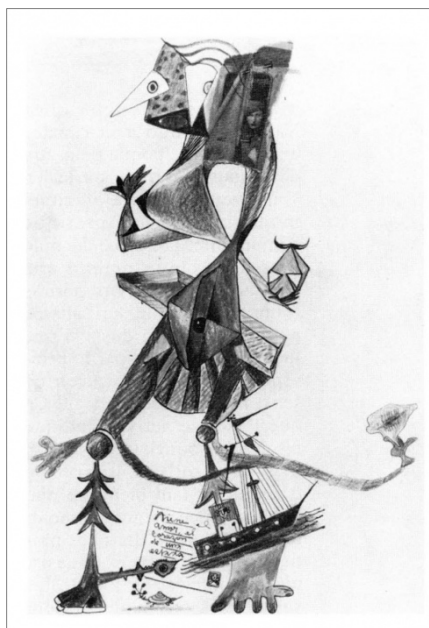
¹⁷⁷ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1965, P. 151.

¹⁷⁸ « *Le Message automatique* » 1933, in *Œuvres complètes*, vol. II, 1992, P. 386.

¹⁷⁹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 2015, p. 15.

¹⁸⁰ Breton est très influencé par écrits de Freud, il es même allé le rencontrer. Mais Freud ne comprend pas très bien l'intérêt des surréalistes. Il écrit à Breton en 1932 : « *Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis portez à mes recherches, je ne suis pas en état de me rendre claire ce que veut le surréalisme. Peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art* ». S. Freud, Lettre du 26 décembre 1932, dans Hulak, Fabienne. *La lettre et l'œuvre dans la psychose*, éditions érès, 2014, p.89.

de ce langage sans silence, de ce murmure infini ouvert près de nous, sous notre parole commune et qui semble comme une source intarissable¹⁸¹». Les surréalistes ont mis en place une simulation de la folie (une folie artificielle), qui comporte un langage contrairement à celle d'une maladie mentale, c'est-à-dire la véritable folie. C'est la différence entre le fou et l'artiste surréaliste qui observe le fou, qui s'en sert ; c'est la différence entre Antonin Artaud¹⁸² qui souffrait réellement des troubles mentaux et André Breton qui fabriquait le dérangement. La folie par exemple peut être esthétique comme une œuvre en soi, mais elle ne peut pas créer une œuvre artistique. La psychose peut accompagner le langage (comme chez Artaud) mais n'est pas capable de l'inventer, elle est l'absence d'œuvre¹⁸³ comme l'affirmait Michel Foucault. Les créations artistiques des aliénés, ou des expressions de la folie comme le disait Prinzhorn, ne se produisent pas aux moments des crises, elles permettent au contraire au malade de prendre du recul avec sa maladie et d'en faire la matière brute de sa création. Quand la folie emporte, l'art disparaît. Quand la folie s'atténue, l'art réapparaît mais sur fond de dérèglement.



De gauche à droite :

Fig. 35 *Cadavre exquis*, André Breton, Jacques Herold, Wifredo Lam, encre, crayons de couleur, mine de plomb et photographie déchirée, 29,8x22,9 cm, 1940, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Fig. 36 *Cadavre exquis*, Paul Eluard, Valentine Hugo, André Breton, Nusch, crayons de couleur sur papier noir, 32x24 cm, 1932, Musée d'Art et d'Histoire, St Denis.

Fig. 37 *Cadavre exquis*, Hans Arp, Oscar Dominguez, Sophie Taeuber-Arp, crayon et photographies découpées et déchirées, 61,6 x 23,6 cm, 1937, Musée National d'Art Moderne, Paris.

¹⁸¹ Maurice Blanchot, *Espace littéraire*, Paris, Ed. Gallimard, 1955, p.241

¹⁸² Nous allons considérer la vie et l'œuvre d'Antonin Artaud dans la partie suivante.

¹⁸³ L'analyse de cette notion se trouve dans l'introduction de la deuxième partie.

C. Art Brut : un art dépourvu de conscience ?

« *L'œuvre n'est pas innocente. Elle sait d'où elle vient.* »

Blanchot¹⁸⁴

En 1945, le désastre des années de la Seconde Guerre mondiale et la découverte des camps de concentration donnent naissance à une société solidaire et cela agit bien entendu sur la psychiatrie. Il faut remarquer que pendant la guerre, l'attention des médecins et des personnels des hôpitaux à leur malade diminue et les soins sont moins précis, car tout le monde pense à survivre et à sauver sa vie. L'absence de conscience des internés les livre à une grande solitude et à l'oubli, leur état général se fragilise à cause des restrictions alimentaires organisées. Quarante mille malades mentaux sont abandonnés à leur démence et meurent de faim dans les hôpitaux psychiatriques français (n'oublions pas Séraphine de Senlis et Camille Claudel, qui meurent dans les années 1942 et 1943 à l'asile après des années d'internement et Artaud, qui n'aurait peut-être pas survécu s'il n'avait pas été transféré à l'hôpital psychiatrique de Rodez grâce à sa famille et ses amis à la même époque¹⁸⁵).

À l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban¹⁸⁶, quelques médecins et chefs de service résistent à cet affaiblissement des valeurs humanistes. Les psychiatres choqués par la misère et les pénuries dues de la guerre (Paul Balvet¹⁸⁷, Lucien Bonnafé¹⁸⁸ et François Tosquelles¹⁸⁹), construisent dès 1940, la première expérience de psychothérapie institutionnelle et de psychiatrie communautaire. Jean Oury (1924-2014)¹⁹⁰, une autre figure importante de ce mouvement les rejoindra plus tard (vers 1947). Pour des raisons humanistes et mus par un engagement politique fort, ces jeunes psychiatres essayent d'humaniser l'asile et de le transformer en une communauté vivante où des sujets, soignés et soignants, ont un rôle

¹⁸⁴ Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Ed. Gallimard, 1955, p. 248

¹⁸⁵ Nous considérons la vie et l'œuvre de Séraphine de Senlis, Camille Claudel et Antonin Artaud dans la deuxième partie de la thèse.

¹⁸⁶ En Haute Lozère. Saint-Alban était connu comme le lieu de multiples actions dans la Résistance et dans la survie des malades hospitalisés, dans l'accueil des intellectuels, dans le bouleversement de la vie asilaire durant la Seconde Guerre mondiale.

¹⁸⁷ Psychiatre lyonnais qui arrive à Saint-Alban en 1936 comme directeur.

¹⁸⁸ Psychiatre et médecin chef à Saint-Alban à partir de 1943. Il fréquentait les surréalistes.

¹⁸⁹ Psychiatre contestataire et réfugié catalan formé à la psychiatrie allemande, il arrive en 1940 à Saint-Alban sortant d'un camp de réfugiés espagnols. Lui-même peignait beaucoup et il défendait cette théorie que la création et la schizophrénie, c'est la même chose.

¹⁹⁰ Il est fondateur de la clinique de la Borde en 1953, où il a développé jusqu'à sa mort la psychothérapie institutionnelle. Félix Guattari s'y installe et y travaille également jusqu'à sa mort.

thérapeutique. La fin de la période aliéniste et de l'enfermement s'annonce. L'hôpital s'ouvre sur le monde qui l'entoure et le soin est désormais possible en dehors de l'asile. Les malades mentaux se promenaient librement à Saint-Alban, n'étaient enfermés que durant leurs délires. Durant la Seconde Guerre mondiale, Saint-Alban accueille des intellectuels et des artistes réfugiés comme Paul Eluard¹⁹¹, Gérard Vuillamy, Tristan Tzara, qui s'intéressent aux créations artistiques des malades mentaux de l'hôpital (parmi eux Auguste Forestier (1887-1958)¹⁹², Marguerite Sirvins et Aimable Jayet¹⁹³). Il faut surtout souligner que tous ces hommes, psychiatres, intellectuels et malades mentaux, avaient une chose en commun : un esprit qui les portait vers la liberté. Grâce à ces artistes et à ces intellectuels, la plupart d'entre eux appartenant au groupe surréaliste, les œuvres de Saint-Alban quittent l'hôpital. Les médecins et les infirmiers font également l'acquisition d'objets d'art créés par des patients. Ils pensent cette création à travers leur propre culture et y voient une nouvelle forme de modernité. Eluard, à son retour à Paris en 1944, fait connaître ces œuvres à Picasso, Raymond Queneau et Jean Dubuffet.



Fig. 38 (gauche) Aloïse Corbaz, *Napoléon III à Cherbourg*, crayon de couleur et suc de géranium sur feuilles de papier cousues ensemble, 164 x 117 cm, entre 1952 et 1954, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Fig. 39 (droite) Aimable Jayet, *Sans titre*, encre et crayon de couleur sur papier, 22x17 cm, 1949, Collection de l'Art Brut, Lausanne

¹⁹¹ Paul Eluard y était réfugié en 1943.

¹⁹² Sculpteur français d'Art brut. Interné à Saint Alban à l'âge de vingt-sept ans en 1914 et y est resté enfermé jusqu'à sa mort. Pendant la Première Guerre il dessinait des militaires et des personnages historiques aux crayons de couleur. Il commence la sculpture à partir des années 1930. Il ramassait tout ce qui traînait, il taillait des soldats, des bateaux et des maisons dans le bois. Il avait un statut d'artiste à Saint-Alban, car il vendait ses objets étranges, qui exprimaient symboliquement l'aventure de Saint-Alban.

¹⁹³ Interné en 1939. Il commence à l'hôpital à écrire et à dessiner dans les cahiers d'écolier.

Dubuffet avait déjà été frappé par certaines œuvres de malades mentaux, depuis 1923 grâce à l'ouvrage de Prinzhorn. Il partageait, surtout avec Prinzhorn, l'idée que la faculté de créer est la même chez les artistes et chez les malades mentaux. À cette époque, Dubuffet refusait la culture et l'art officiels et s'intéressait aux créations des primitifs et aux tatouages des prisonniers. Dans son voyage en Suisse en 1945, il visite des hôpitaux psychiatriques, il rencontre Walter Morgenthaler et prend connaissance de l'œuvre de Wölfli et d'Aloïse. Il commence à acquérir des œuvres. À son retour en France, Dubuffet rencontre aussi Gaston Ferdière à Rodez (donc Artaud aussi), Jean Oury et les autres médecins à Saint-Alban. Cela lui permet de récupérer de nombreuses œuvres, dont des sculptures d'Auguste Forestier. C'est en 1947 qu'il crée, au sous-sol de la galerie de René Drouin à Paris, le Foyer de l'Art Brut. Ce lieu, inauguré avec les *Barbus Müller*¹⁹⁴, accueille ensuite des expositions consacrées à Wölfli, Crépin, Aloïse, Salingardes, Forestier, Juva et Hernandez. En 1948, la Compagnie de l'Art Brut est fondée par Jean Dubuffet, André Breton, Jean Paulhan, Charles Raton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié et Slavko Kopac, dans un pavillon à Saint-Germain-des-Prés, prêté par l'éditeur Gaston Gallimard. L'Art brut de Dubuffet a des intérêts communs avec les surréalistes, ils partagent cette idée que « *le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but raisonnable. Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...* »¹⁹⁵. Dubuffet défend la créativité des malades mentaux contre la culture officielle et un *art culturel*. Il paraît que Dubuffet se positionnait contre la culture bourgeoise du début de siècle, étant donné que la notion d'*Art culturel* n'a pas de sens, tout art est nécessairement culturel (mais toute culture n'est pas artistique et c'est bien ce sens qui lui donnait), les créateurs d'Art brut ont évidemment une culture. L'objectif de Dubuffet n'était pas de ressusciter l'association romantique entre folie et art, il cherchait plutôt à reconnaître, l'existence d'une création pure commune à un artiste épanoui et au malade mental. Pour lui la folie n'existe presque pas : « *cette distinction entre normal et anormal elle nous semble assez insaisissable ; qui est normal ? Où est-ce qu'il est votre homme normal ? Montrez-le-nous !*¹⁹⁶ », ou encore, « [...] *la fonction d'art est dans tous les cas la même et [il] n'y a pas*

¹⁹⁴ Sculptures en granit ou en pierre de lave, probablement d'origine française. On les appelle autant parce qu'ils représentent les personnages barbus et que le collectionneur Joseph Müller les avait rassemblés en 1939. On ne connaît pas l'auteur de ces sculptures.

¹⁹⁵ André Breton, *L'Art des fous*, la clé des champs, 1948. Cet article de Breton était rédigé suite à la demande de Dubuffet pour un *Almanach de l'Art brut*, jamais publié.

¹⁹⁶ Dubuffet cité in « *Qu'est-ce que l'Art brut ?* », Didier Simon, Revue *Artpress* 2, N°30, Août 2013, *Les mondes de l'Art Brut*, P.11

*plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou*¹⁹⁷ ». La *Compagnie de l'Art Brut* est en quelque sorte la reprise du travail de la collection de Prinzhorn, mais dans une autre optique, plus esthétique. Désormais, l'art marginal intéresse tout le monde, et la folie représente une nouvelle voie originale et potentiellement féconde. Des œuvres d'Art Brut, qui sont en opposition à l'art institutionnel ont trouvé rapidement leur place au sein des mondes de l'art et sont exposées aux côtés de l'art moderne et contemporain partout dans le monde.

Il faut remarquer que la folie n'est pas la question centrale de l'Art brut. Cette expression embrouillée de l'Art brut remet en question la notion même d'artiste, elle ne représente manifestement pas seulement la création des malades mentaux, mais aussi celle des marginaux, des autodidactes sans culture proprement artistique¹⁹⁸ et situés en dehors du circuit commercial. L'Art brut s'éloigne de l'Art psychopathologique des années de guerre. Dubuffet considère la création des malades mentaux comme une « œuvre ». Souvenons-nous de Prinzhorn et de sa *Gestaltung*. Prinzhorn ne parlait pas de différences entre le normal et le pathologique, il s'intéressait à ce qui est en question dans la fabrication de l'œuvre (*Bildnerie*). Ce qui lui permettait de mettre une création d'un malade mental sur un pied d'égalité avec des œuvres d'artistes comme Klee. La question qui se pose alors est donc la suivante : est-ce que la frontière entre la normalité et la pathologie a une valeur esthétique ? est-ce que les créations des malades mentaux sont des « œuvres d'art » ? La valeur d'une œuvre d'art change avec les valeurs établies par chaque société et par chaque époque. Il est difficile à définir une œuvre quand nous n'avons pas l'accès au lieu où celle-ci se produit. Les œuvres de Van Gogh par exemple, qui valent aujourd'hui des milliards, étaient complètement niées et sans valeur de son vivant. Et pourtant dans ses œuvres, il y a « *la force créatrice* » dont Breton parlait. Quand et pourquoi les a-t-on valorisés comme des chefs-d'œuvre sublimes ?

L'artiste, sans trouble psychique, est capable de se détacher de son œuvre, de prendre du recul par rapport à elle, l'analyser et la commercialiser. Tandis que la création d'un malade mental est une œuvre en construction permanente. Prenons exemple d'un dessin

¹⁹⁷ Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard / Idées, 1973, p. 93, dans Kaira M. Cabanas, *Art brut et art moderne au Brésil*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°133, automne 2015, p. 26

¹⁹⁸ Michel Nedjar (1947) par exemple, qui est maintenant parfaitement intégré au marché.

d'Aloïse ou celui de Wölfli. Ils remplissent leur support avec les formes, les figures et les symboles. Un schizophrène ne supporte pas le vide, le dessin se développe à l'infini. Quand le malade mental dessine, il est dans son dessin. Il crée souvent seul et en silence, sans se préoccuper du jugement d'autrui. Il est sans cesse en émergence et on ne peut donc pas le séparer de sa création, celle-ci lui appartient parce qu'elle n'est jamais achevée. Et c'est peut-être dans ce processus d'être dans sa création, qu'il y a un effort à faire : reconstruire l'individualité. Et c'est à cela que la psychiatrie, de Prinzhorn à Oury, s'intéressait en sortant les créations des malades mentaux de l'hôpital et non pas à les commercialiser ou à leur donner le statut de l'œuvre d'art, comme le souhaitent des successeurs de Dubuffet. Gérard Garouste¹⁹⁹, le peintre qui a vécu lui-même des troubles mentaux pense que « *le véritable artiste, dans l'affaire de l'Art brut, ce serait plutôt le médecin qui a été capable de découvrir l'objet, de l'admirer [...]. C'est lui qui a révélé quelque chose*²⁰⁰ », pour lui le fou distingue de l'artiste dans la mesure où il ne communique pas. Michel Thévoz²⁰¹ regrette l'apparition des psychotropes dans les années 1950, il pense qu'on a traité à tort tous les cas de délires qui pouvaient être créateurs. Thévoz disait également que : « *Dubuffet, à qui l'on demandait si l'art pouvait avoir une efficacité thérapeutique répondait qu'il ne fallait pas songer à guérir la folie mais qu'il fallait l'encourager. Les œuvres les plus fortes sont liées à un tour d'esprit réfractaire aux normes sociales et culturelles*²⁰² ». Est-ce qu'il ne fallait pas guérir la folie avec la science pour que l'art, et surtout le marché de l'art en profite ? Aujourd'hui les œuvres d'Art brut sont soumises à la marchandisation, l'intermédiaire psychiatrique n'existe plus. Et cela ne veut pas dire que la folie a enfin trouvé sa place dans la société. Le véritable fou, qui souffre d'une psychose due à une vie tragique, peut-il être conscient de la coupure mentale entre la folie créatrice et l'intégration mercantile ? Les malades mentaux n'éprouvent pas souvent le besoin d'une reconnaissance ou d'une acceptation sociale ou culturelle. L'Art brut de nos jours, n'est-il pas une simple affaire des collectionneurs ? La folie, ou cette *absence d'œuvre* aura-t-elle encore sa place dans l'histoire de l'art ? Foucault n'avait-il pas déjà posé la question sur l'avenir de la folie ? « *L'existence de la folie, quelle place peut-elle avoir dans le devenir ? Quel est son sillage ?*

¹⁹⁹ Nous allons nous intéresser à sa vie et à son œuvre dans la deuxième partie.

²⁰⁰ Cité in Jean-Luc Chalumeau, « *Gérard Garouste, portrait d'un artiste en son temps* », in OPUS International, n° 108, Mai-juin 1988, p. 13.

²⁰¹ Né en 1936, suisse. Conservateur au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne de 1960 à 1975 et directeur de la Collection de l'Art Brut à Lausanne depuis sa fondation (à la suite de ses contacts avec Jean Dubuffet) en 1976 et jusqu'en 2001.

²⁰² Michel Thévoz, *Cultivons la « folie », affolons la « culture »*, entretien, par Jean-Pierre Klein et Edith Viarme, Revue Artension n°12, novembre 1989, p. 7.

Très mince, sans doute ; quelques rides qui inquiètent peu, et n'altèrent pas le grand calme raisonnable de l'histoire. De quel poids sont-ils, en face des quelques paroles décisives qui ont tramé le devenir de la raison occidentale, tous ces propos vains, tous ces dossiers de délire indéchiffrable que le hasard des prisons et des bibliothèques leur ont juxtaposés ? [...] Tout cela n'est que du temps déchu, pauvre présomption d'un passage que l'avenir refuse, quelques chose dans le devenir qui est irréparablement moins que l'histoire²⁰³ ».



Fig.40 Auguste Forestier, Sans titre, sculpture de bois et matériaux divers, long. 96 cm, entre 1935 et 1949, Collection de l'Art Brut, Lausanne

²⁰³ Foucault, la préface de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Repris dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p.190

Deuxième partie.

Les fonctionnalités du travail créatif dans la psychose

« Je vais essayer de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; - et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinis. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ? »

Nerval²⁰⁴

Nous avons évoqué brièvement la représentation de la folie dans l'histoire de l'art et considéré que la folie, en tant que maladie mentale, a séduit l'artiste et l'homme de lettres à partir du XIX^e siècle. Il faut aussi lier cela à la naissance de la psychanalyse. Nous pouvons éventuellement parler de l'intérêt de l'artiste médiéval ou celui de la Renaissance ou de l'Âge classique pour la représentation de la folie, en tant qu'étrangeté dans les mythes et des légendes, ainsi pour une certaine narrativité symbolique des horreurs du monde. Cependant les œuvres de ces artistes-là n'étaient pas forcément le reflet d'un esprit perturbé. Les romantiques ont osé évoquer leurs angoisses ou leurs tourments intérieurs dans leurs œuvres, en étant tout à fait conscients de l'impact de l'œuvre sur le spectateur. Ce dernier se rapproche de l'artiste romantique et s'installe dans son œuvre, ressent ses émotions. L'œuvre devient un miroir où chacun peut s'étudier. Après Goya et Géricault, après Sade (1740-1814)²⁰⁵ et Nerval (1808-1855)²⁰⁶, l'art et la littérature s'ouvrent à l'exploration du moi dans sa plus radicale singularité, la folie commence à être directement liée à l'œuvre. Nous avons vu également que grâce aux aliénistes et puis aux artistes, au cours de la première moitié du XX^e siècle, les productions de malades mentaux ont pu sortir de l'asile pour se retrouver dans les musées. L'artiste surréaliste ou expressionniste a apprécié ces productions et a envisagé la folie comme une nécessité pour la création. J'aimerais ici m'éloigner de ces hommages et me concentrer sur son aspect obscur : la folie en tant qu'une maladie mentale. Mon propos pose un regard sur l'œuvre des artistes qui ont subi des troubles mentaux, afin d'analyser celle-ci avant et après des crises psychiques et de m'interroger sur la spécificité du processus de la création. Je me demande comment l'œuvre peut être amenée à refléter la folie ? À quel moment la frontière de la folie est-elle atteinte dans l'œuvre ? Désormais je n'utilise le mot « folie » que pour parler d'une psychose, d'une maladie mentale, d'une schizophrénie

²⁰⁴ Gérard de Nerval, *Aurélia*, Edition de Michel Brix, Liberté le livre de poche, 2014, P.20

²⁰⁵ Donation Alphonse François de Sade, connu sous le titre de « marquis de Sade », homme de lettres français

²⁰⁶ Gérard Labrunie, dit Gérard de Nerval, poète et écrivain français.

ou autres troubles mentaux par lesquels le sens de la réalité et de soi est complètement perturbé. Je me concentre ici sur les artistes qui subissent des bouffées délirantes, des hallucinations, des troubles bipolaires, ou encore des crises de paranoïa. J'essaie de proposer une réflexion sur la vie et sur l'œuvre de ces artistes, dans une analyse comparative.

Dans l'histoire de l'art, des artistes qui ont connu des troubles psychiques sont nombreux. Leur maladie n'est pas, bien entendu, liée à leur activité artistique, mais elle peut déranger ou au contraire, enrichir leur œuvre. Dans certains cas, la folie s'inscrit dans le trait, dans la couleur ou parfois elle envahit l'œuvre. Mais est-ce que cette folie peut exister au moment même de la réalisation de l'œuvre ? Dans *l'Histoire de la Folie*, Foucault remarque que « depuis Hölderlin et Nerval, le nombre des écrivains, peintres, musiciens, qui ont "sombé" dans la folie s'est multiplié ; mais ne nous y trompons pas ; entre la folie et l'œuvre, il n'y a pas eu accommodement échange plus constant, ni communication des langages ; leur affrontement est bien plus périlleux qu'autrefois ; et leur contestation maintenant ne pardonne pas ; leur jeu est de vie et de mort²⁰⁷ ». Certes, on peut dire qu'il y a un trouble qui conduit l'artiste à la réalisation d'une œuvre. Nous nous demandons si la procédure de cette réalisation peut éliminer le trouble ? Freud disait que : « Ce que nous prenons pour une production morbide, la formation d'un délire, est en réalité une tentative de guérison, une reconstruction²⁰⁸ ». Au moment où l'artiste a conscience de sa psychose, la création peut lui servir à se confronter à une limite. Il est terrorisé par sa propre terreur et réussit parfois à faire remonter son angoisse dans l'œuvre. Dans certains cas donc, la création devient bénéfique au moment de la crise et se transforme en une lutte contre le désastre de la démence. Les exemples de folie que nous connaissons sont tous différents. Parfois les symptômes se ressemblent, mais des pathologies diffèrent et puisent leurs origines dans des sources différentes. On peut noter la source circonstancielle où l'être est déformé par les situations rencontrées : la famille, la société et les divers traumatismes. Le XX^e siècle regorge de nombreux archives, souvent des écrits (correspondance, journaux) qui viennent parallèlement enrichir et documenter les œuvres rapportant des troubles rencontrés par les artistes. Nous savons qu'Artaud commence à dessiner pendant son internement à Rodez et qu'il n'a jamais cessé d'écrire

²⁰⁷ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1992, p. 661

²⁰⁸ Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 315

à l'asile. Van Gogh se représente avec l'oreille coupée et peint jusqu'au suicide. Camille Claudel ne réalise plus rien après son internement. David Nebreda représente constamment une automutilation dans ses photographies et quand sa maladie dépasse sa force, il s'enfonce dans un silence. Gérard Garouste évoque la peur de la folie et de l'internement à tous les moments dans sa peinture. Les œuvres de ces artistes ne sont pas comparables aux œuvres d'auteurs d'Art brut, surtout au point de vue poétique. Ils sont lucides en dehors des périodes de crises. Il y a bien entendu la question de la conscience, ainsi celle de la connaissance de créer qui se posent ici, « *certaines travaux [des malades mentaux] peuvent faire sur le spectateur une impression que l'auteur n'avait pas du tout prévue, ils agissent alors par eux-mêmes, comme des produits naturels. On pourrait tenter de distinguer ce qui entre là-dedans d'art conscient, de style instinctif ou de hasard*²⁰⁹ », remarque Karl Jaspers. Les artistes cités ci-dessus entretiennent la relation avec l'autre par son œuvre, ils sont tous conscients de leur chute dans le délire, ils se sont posés constamment la question de comment créer et de comment continuer malgré l'anéantissement psychique. Ils occupent, consciemment, une position sociale qui leur permet de construire des liens entre leur pratique artistique et leurs interlocuteurs. Chez certains artistes, victimes d'une démence, la création n'existe que dans une lutte constante avec l'abîme de la folie, elle vise alors à figurer et à résoudre le traumatisme. Cependant, lorsque la folie déborde l'œuvre, celle-ci n'existe plus, elle est absente. Je reprendrai l'expression de Foucault, *la folie, l'absence d'œuvre*²¹⁰, pour distinguer les différents cas de la psychose artistique, en me situant contre tout éloge de la folie que nous avons considéré auparavant. Foucault disait : « *Depuis Freud, la folie occidentale est devenue un non-langage, parce qu'elle est devenue un langage double (langue qui n'existe que dans cette parole, parole qui ne dit que sa langue) - , c'est-à-dire une matrice du langage qui, au sens strict, ne dit rien. Pli du parlé qui est une absence d'œuvre* ²¹¹ ». La folie, ce pli du parlé, n'est-elle pas cet état d'anéantissement où l'œuvre est impossible ? Ce n'est pas ce qu'Artaud décrivait comme « *la tristesse hideuse du vide, / du trou où il n'y a rien / il ne souffle pas le rien, / [...] / un trou sans mot, / syllabe sans son.*²¹² » ? C'est ce pli justement qui nous permet de distinguer la folie et la maladie mentale, ces deux configurations différentes qui se confondent depuis le XVII^e siècle, et qui se détachent dans le langage,

²⁰⁹ Jaspers, Karl. *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, trad. Naef, Hélène. Paris, Ed. Minuit, 1953, p. 228

²¹⁰ La notion d'absence d'œuvre a paru pour la première fois chez Foucault dans « *La folie, l'absence d'œuvre* » article écrit en 1964 (*La Table ronde*, n° 196 : *Situations de la psychiatrie*, mai 1964, pp. 11-21)

²¹¹ « *La folie, l'absence d'œuvre* », article écrit en 1964, *Dits et écrits*, Paris, Ed. Gallimard, 2001, t. I, p. 440.

²¹² Artaud, Antonin. *Œuvres*, Édition d'Évelyne Grossman, Collection Quarto, Gallimard, 2004, p.1383.

dans l'œuvre. Bien avant Foucault, Bergson et Jaspers avaient également affirmé que la maladie ne crée rien²¹³. Blanchot confirme aussi les pensées de ses prédécesseurs : « *la schizophrénie n'est pas créatrice comme telle*²¹⁴ ». Comment faire œuvre donc quand le corps et l'âme sont totalement abîmés par les crises perpétuelles dues à une psychose ? Comment continuer à créer après être passé la frontière entre la raison et la déraison ? Foucault nous dira encore : « *La folie ne manifeste ni ne raconte la naissance d'une œuvre (ou de quelque chose qui, avec du génie ou de la chance, aurait pu devenir une œuvre) ; elle désigne la forme vide d'où vient cette œuvre, c'est-à-dire le lieu d'où elle ne cesse d'être absente, où jamais on la trouvera parce qu'elle ne s'y est jamais trouvée*,²¹⁵ ». Où est la frontière de cette folie qui fait taire, qui nuit à la création ? Au fond, la création s'impose comme un médium capable de provoquer le silence que la raison impose à la folie (rappelons-nous de la *Gestaltung* artistique de Prinzhorn) ; l'artiste a plutôt l'intention de s'éloigner de l'absence d'œuvre. Il n'est pas fou, n'est pas malade, mais plutôt médecin, « *médecin de soi-même et du monde*²¹⁶ », disait Deleuze. Jacob Rogozinski nous explique clairement le concept de Foucault : « *Que la folie soit absence d'œuvre ne veut surtout pas dire qu'elle n'aurait aucun rapport avec l'œuvre : chez tant de grands artistes, celle-ci ne surgit que dans une lutte acharnée avec ce vide qui la ronge, ce silence qui menace de l'interrompre. L'analyse de Foucault allait d'ailleurs dans ce sens : « Là où il y a œuvre, disait-il, il n'y a pas folie ; et pourtant la folie est contemporaine de l'œuvre », et il faut penser la possibilité paradoxale de l'œuvre à partir de l'épreuve déchirante de son absence*²¹⁷».

Les artistes dont nous allons étudier l'œuvre et la psychose sont très diversement affectés. L'étude sur chaque cas commence par l'apport de quelques éléments biographiques propres à éclairer le destin de l'artiste, ainsi le rapport à la psychose. Des histoires de la vie de chaque artiste peut ressembler à la vie de chacun entre nous. Les traumatismes de l'enfance, la paranoïaque, la bipolarité peuvent arriver bien entendu à tout le monde. Le

²¹³ Bergson proposait sous cette forme : « *Le philosophe peut se demander si, dans le domaine de l'esprit, la maladie et la dégénérescence sont réellement capables de créer quelque chose, et si les caractères positifs en apparence, qui donnent ici au phénomène anormal un aspect de nouveauté, ne se réduiraient pas, quand on en approfondit la nature, à un vide intérieur, à un déficit du phénomène normal.* » dans un article paru en 1908, *L'illusion de fausse reconnaissance*. Et Jaspers, dans son ouvrage *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, en 1953, parle surtout de la schizophrénie et le génie et il remarque que : « *Rien ne peut être créé grâce à la schizophrénie, à moins que le sujet n'ait d'abord acquis une maîtrise complète et sérieuse de son art* ». (Jaspers, Karl. *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, trad. Naef, Hélène. Paris, Ed. Minuit, 1953, p. 210).

²¹⁴ Maurice Blanchot, *La folie par excellence*, Introduction de Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, Paris, Ed. Minuit, 1953, p. 19.

²¹⁵ Michel Foucault, « *La folie, l'absence d'œuvre* », 1964, *Dits et écrits*, Paris, Ed. Gallimard, 2001, t. I, p. 440.

²¹⁶ Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Ed. Minuit, 1993, p.14.

²¹⁷ Jacob Rogozinski, *Guérir la vie : La passion d'Antonin Artaud*, Paris, Ed. du Cerf, 2011, p. 16.

récit de chaque artiste, nous permettra également de découvrir des points communs entre les différentes psychoses.

Nous commençons cette partie avec un regard sur la vie et les dessins d'Antonin Artaud, celui dont le destin et le délire nous font remonter jusqu'à l'époque de Vincent Van Gogh, qui a aussi parfaitement bien compris sa propre folie. Il faut noter que nous allons considérer dans cette recherche le parcours artistique d'Artaud, ce qui n'est pas sans lien avec ses écrits. Dans le deuxième chapitre, nous allons nous pencher sur la vie et l'œuvre de trois femmes artistes touchées par des troubles psychiques : Camille Claudel, Séraphine de Senlis et Kusama, cela nous mènera à nous interroger sur la condition féminine dans la société et le monde d'art. Ensuite nous continuerons avec David Nebreda et Gérard Garouste et leurs œuvres autobiographiques. Une mise en question sur l'isolement de l'artiste, le succès social et son lien avec l'Autre sera développer à tout moment. Pour finir, nous allons étudier le cas de Léo Schnug, cela nous permettra d'ouvrir un discours sur des artistes qui ont trouvé leur refuge auprès de l'alcool ou de la drogue afin de pouvoir vivre avec un traumatisme. Cette recherche est surtout centrée sur le processus créateur chez chaque artiste et se pose la question de la contemporanéité de l'œuvre avec la folie.

I. La création : une lutte contre la démence

« Il y a en moi quelque chose d'affreux qui monte et ne vient pas de moi, mais des ténèbres que j'ai en moi, là où l'âme de l'homme ne sait pas où le Je commence et où il finit ».

Antonin Artaud²¹⁸

Il y a des œuvres qui crient, qui sortent directement du gouffre de la folie. Il est impossible de regarder l'œuvre troublante et de ne pas s'interroger sur son auteur, cette œuvre qui émerge d'un dérangement et qui provoque un déchirement. Il semble que la création peut servir à atténuer la démence, mais est-ce qu'elle sera capable d'aider l'artiste à s'en sortir définitivement ? Entre la psychanalyse et l'art, quel est le remède aux maux de l'artiste fou ?

A. Antonin Artaud, corps à corps avec la folie

Dans un discours sur l'œuvre et la folie, nous ne pouvons pas nous empêcher de parler d'Antonin Artaud (1896-1948)²¹⁹, poète, écrivain, essayiste, théoricien du théâtre français, comédien et dessinateur, ce génie qui a lutté contre ses troubles nerveux tout au long de sa vie. Nous souhaiterons ici nous concentrer particulièrement sur les œuvres graphiques et picturales d'Artaud dont la plupart sont réalisées au cours de ses internements dans les hôpitaux psychiatriques. Mais tout d'abord, je propose un bref regard sur sa vie et sa maladie. L'enfance d'Antonin Artaud s'est déroulée dans une bourgeoisie aisée. Il souffre d'une méningite contractée à l'âge de cinq ans, ce qui l'oblige d'être suivi périodiquement pendant toute sa jeunesse dans différents établissements de santé. Il convient peut-être de noter qu'après lui, ses parents ont eu plusieurs enfants mort-nés. Ainsi sa petite sœur est décédée à sept mois suite à une hémorragie interne due à un geste violent de leur bonne, quand Artaud avait neuf ans. Il reviendra sur ce fait plusieurs fois dans ses écrits alors qu'il est interné à la fin de sa vie. Les médecins ont diagnostiqué chez lui une neurasthénie²²⁰ aiguë vers l'âge de vingt ans et plus tard, un délire de type paranoïaque.

²¹⁸ Artaud, cité in Jacob Rogozinski, *op.cit.*, p.92.

²¹⁹ De son vrai nom Antoine Marie Joseph Paul Artaud.

²²⁰ Névrose caractérisée par une grande fatigue, de l'angoisse, de l'insomnie et des troubles digestifs, sexuels et des douleurs.

En 1918, au début de la grande guerre, Artaud séjourne dans la clinique psychiatrique du Chanet en Suisse (jusqu'à 1920), c'est à ce moment-là qu'il commence à dessiner et peindre à l'huile. Dans les années 1920, outre des poèmes, il écrit des pièces de théâtre qu'il met en scène ainsi que des scénarios de films. Il travaille d'ailleurs comme acteur sur les planches comme devant la caméra. Il s'intéresse également à l'œuvre plastique et aux mouvements artistiques qui ont joué un rôle important dans la genèse de l'art de son époque, comme l'impressionnisme, l'expressionnisme ou le fauvisme. Artaud rédige également plusieurs articles sur la peinture et des comptes rendus de Salons. Il fait aussi de temps en temps des croquis, pour des décors et des costumes ou des portraits d'amis pendant ses premières années à Paris. Il arrête de dessiner vers 1924, probablement suite à sa rencontre avec André Breton et son engagement dans le mouvement surréaliste. Entre 1924 et 1926, il écrit plusieurs textes²²¹ majeurs qui ont marqué le surréalisme. À cette période, il souffre constamment de maux de tête chroniques et d'une fatigue extrême qui le mènent à consommer une dose importante de laudanum et d'opium pour calmer ses douleurs. Il écrivait en 1925 : « [...] *une anxiété intolérable me taraude et comme j'ai tiré de la médecine le maximum sans effet, je dissous cette anxiété dans des doses de plus en plus fortes de Laudanum, et je n'ai plus qu'une révolte : celle qu'un médecin quelconque OSE me mesurer le calmant. Dites aux médecins qui vous entourent qu'il y a des états que l'âme ne supporte pas sous peine de s'égorger*²²² ». Artaud rencontrait souvent de graves soucis d'argent (à cette époque son œuvre novatrice n'était pas bien reçue par les maisons d'édition) tout en accumulant sans cesse des histoires d'amours conflictuelles et des passions dévastatrices avec plusieurs femmes, fragilisant davantage sa santé vulnérable et sa situation. Au cours des années 1930, poursuivant ses activités au théâtre et au cinéma, son manifeste du *Théâtre de la Cruauté*²²³ paraît. Artaud est admis et interné à plusieurs reprises en cure de désintoxication pour pouvoir continuer à travailler ; « [...] *ma vie depuis plusieurs années n'est qu'une longue désintoxication ratée*²²⁴ », écrivait-il à 1935. Il part au Mexique en 1936 afin de retrouver son esprit primitif. Il y fait des conférences à l'Université de Mexico, écrit plusieurs articles et assiste aux fêtes rituelles des Indiens Tarahumaras. Il revient à Paris un an plus tard, délirant et tenant des discours prophétiques. Il est souvent hébergé chez ses amis et préfère parfois vivre dans la rue. Il

²²¹ Parmi ces textes : *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924), *L'Ombilic des Limbes* (1925), *Le pèse-nerfs* (1925)

²²² Lettre à Mme Toulouse, septembre 1925, in Artaud, Antonin. *Œuvres*, Édition d'Évelyne Grossman, Collection Quarto, Gallimard, 2004, p.1721.

²²³ Paru dans la *NRF* le 1^{er} octobre 1932.

²²⁴ Lettre au De Dupouy du 17 juillet 1935, in Artaud, Antonin. *Œuvres*, *op.cit.*, p. 1744.

s'intéresse alors à l'astrologie, à la sorcellerie, aux horoscopes : « *La plupart des lettres qu'il envoie à cette époque à ses amis sont marquées de la même empreinte : prédictions apocalyptiques, menaces occultes, ton messianique*²²⁵ ». Il part en 1937 en Irlande pour y trouver les sources vivantes traditionnelles, comme ce qu'il avait cherché au Mexique, mais le voyage tourne mal. Il se fait arrêter à Dublin et est incarcéré pour troubles à l'ordre public, il est expulsé de force vers la France et ensuite conduit à l'Hôpital général du Havre au service des aliénés, avant son transfert à l'hôpital psychiatrique de Sotteville-lès-Rouen. Jugé dangereux, il souffre d'hallucinations. En 1938, transféré au centre psychiatrique Sainte-Anne à Paris, il y reste interné onze mois, au cours desquels il refuse toute visite. Il semble que Jacques Lacan, médecin légiste à Sainte-Anne à cette époque, a examiné Artaud et l'a déclaré « *définitivement fixé, perdu pour la littérature* »²²⁶. De Sainte-Anne, Artaud est transféré à l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard en 1939, où son internement dure presque quatre ans²²⁷. Considéré incurable, il ne reçoit aucun traitement. Il écrit de nombreuses lettres à ses amis et sa famille (sur son certificat de transport, on a indiqué « *graphorrhée* »²²⁸), ainsi qu'à des personnalités du monde politique²²⁹. Ses lettres mentionnent de façon quasi obsessionnelle des envoûtements sexuels et décrivent longuement les démons dont il est victime, ce qui témoigne explicitement de son délire et de ses troubles d'identité. Le processus d'écriture donc devient pathologique chez Artaud. C'est à ce moment-là également qu'il envoie par courrier des *sorts* à certains amis : « *Et les figures donc que je faisais étaient des sorts – que je brûlais avec une allumette après les avoir méticuleusement dessinées*²³⁰ ». Les *sorts* d'Artaud sont des feuilles colorées, perforées ou brûlées par endroit, sur lesquelles le texte et le dessin sont mêlés ; ils précèdent des *dessins écrits* de ses cahiers d'écoliers à l'hôpital psychiatrique de Rodez. Ces *sorts*, dessins-objets, chargés d'émotions qui fonctionnaient pour Artaud comme des talismans « *aient répondu à une nécessité, à l'impérieux besoin de montrer que l'on existe encore, que l'on n'est pas tout à fait mort* »,

²²⁵ Évelyne Grossman, in Artaud, Antonin. *Œuvres, op.cit.*, p.1750.

²²⁶ Artaud parle d'un certain *docteur L.* dans *Van Gogh le suicidé de la société* : « *Peut-être, d'ailleurs, Docteur L..., êtes-vous de la race des séraphins iniques mais, par grâce, laissez les hommes tranquilles* ». Artaud, Antonin. *Van Gogh, Le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1974, p.30.

²²⁷ Du 22 février 1939 au 22 janvier 1943.

²²⁸ « *Syndrome délirant de structure paranoïde. [...] Idées de persécution, d'empoisonnement, de dédoublement de la personnalité. Réintoxication multiple, graphorrhée.* » Le certificat de transfert, établie par l'hôpital Sainte-Anne le 22 février 1939, cité in De Mèredieu, Florence. *C'était Antonin Artaud*, Paris, Ed. Fayard, 2006, p. 671.

²²⁹ Artaud a même envoyé une lettre à Hitler avec un exemplaire dédicacé des *Nouvelles Révélations de l'Être* en décembre 1943.

²³⁰ Cahier de Rodez, février 1947, in Artaud, Antonin. *Œuvres, op.cit.*, p. 1754.

disait Paule Thévenin²³¹. Ces feuilles trouées et brûlées représentent une force acide et violente à la puissance destructrice d'une intensité rare, « *une protestation perpétuelle contre la loi de l'objet créé*²³² », comme si Artaud torturait le papier, torturait l'écriture même. Les sorts sont chargés d'agression, non seulement par des signes et des symboles, mais aussi par le feu et la déchirure. Artaud envoutait, comme un magicien.

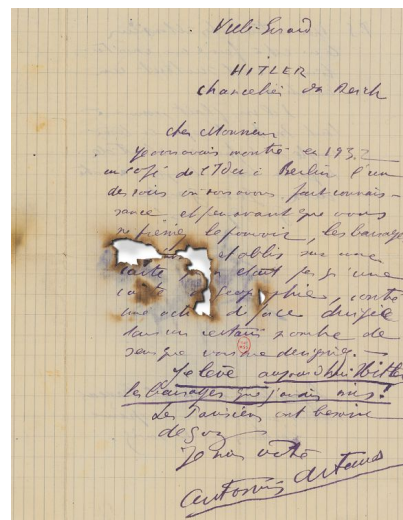
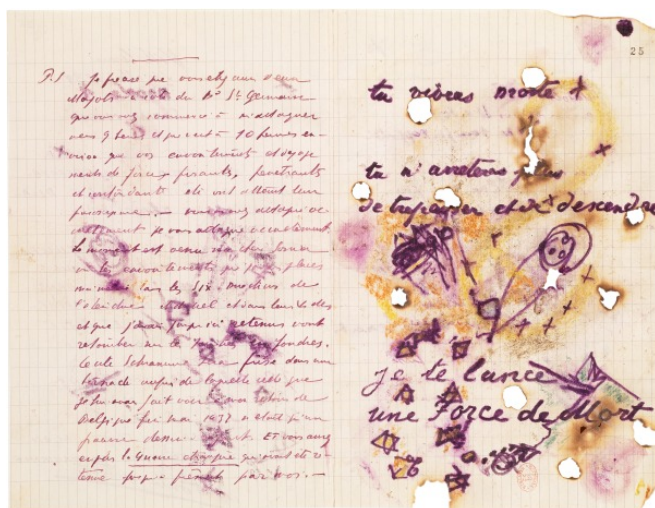


Fig.41 Antonin Artaud, *Sort à Sonia Mossé*, Lettre. Ville-Evrard, 14 mai 1939, BnF, département des Manuscrits occidentaux

Fig.42 Antonin Artaud, *Sort à Hitler*, septembre 1939, BnF, département des Manuscrits occidentaux

« Tout est étudié, tout est calculé en vue de frapper l'œil et par lui la sensibilité de celui ou celle à qui le sort est destiné : la disposition des lignes sur la page, la calligraphie, très soignée, les variations dans la grosseur ou la hauteur des lettres, l'usage fréquent des capitales, la façon dont les mots sont soulignés. Des lignes sont parfois lancées dans l'espace de la page et des signes ajoutés. Il arrive, surtout si le sort se veut agressif, que le papier soit maculé avec intention à des endroits choisis, à d'autres brûlé avec une cigarette allumée jusqu'à en être perforé²³³ ».

Au cours de son internement à Rodez, de 1943 à 1946, Artaud a reçu quelques séries d'électrochocs²³⁴. Il reprend peu à peu ses esprits et se remet à lire, à écrire et à dessiner dans des cahiers d'écoliers. Il réalise également des grands dessins en couleur (vers 1945) : « *Ce sont des dessins écrits, avec des phrases qui s'encartent dans les formes afin de les précipiter. Je crois de ce côté aussi être parvenu à quelque chose de spécial, comme dans mes livres ou au théâtre et je suis sûr que vous les aimeriez beaucoup*²³⁵ ». Avec le dessin,

²³¹ Paule Thévenin, *Antonin Artaud, Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 26.

²³² Artaud, *Œuvres*, op.cit., p. 1476.

²³³ Paule Thévenin, op.cit., p. 25.

²³⁴ À cette époque, on considérait l'électrochoc comme une thérapie efficace dans le but de traiter certaines maladies mentales. Artaud décrit cette expérience dans une lettre au Dr Latrémolière du 6 janvier 1945 : « *L'électro-choc, M. Latrémolière, me désespère, il m'enlève la mémoire, il engourdit ma pensée et mon cœur, il fait de moi un absent qui se connaît absent et se voit pendant des semaines à la poursuite de son être, comme un mort à côté d'un vivant qui n'est plus lui, qui exige sa venue et chez qui il ne peut plus entrer* ». In Artaud, Antonin. *Œuvres*, op.cit., p. 1759.

²³⁵ Artaud, lettre du 10 janvier 1945 à Jean Paulhan, cité in Paule Thévenin, *La recherche d'un monde perdu*, dans Antonin Artaud, *Dessins et portraits*, op.cit., p. 25.

comme avec l'écriture, Artaud cherche à retrouver ses pouvoirs perdus, il veut rassurer ses amis et se rassurer lui-même que la fin de l'internement approche. Il montre ces grands dessins à Dubuffet, lors de sa visite à Rodez. Il semble que Dubuffet accélère la procédure de libération d'Artaud.

Antonin Artaud sort de l'hôpital psychiatrique à l'âge de 49 ans, après presque neuf ans d'internement. À sa sortie, bien reçu par ses amis²³⁶, il reprend ses anciennes habitudes et rédige plusieurs textes : « *auréolé de l'image de poète fou ou maudit, il est devenu pour beaucoup un symbole du combat pour la liberté* ²³⁷ ». Il sent sans doute la nécessité de partager ses expériences de l'internement. C'est en janvier 1947 qu'il tient sa fameuse « conférence » au théâtre du Vieux-Colombier « *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête à tête par Antonin Artaud* », lors de laquelle il raconte sa vie d'interné, les envoûtements et sa lutte. Le lendemain de sa conférence, Artaud écrit à André Breton : « *Tout ce qui s'insurge est déclaré fou ou affolé, empoisonné, emprisonné, mais en état de démence, contraint au suicide, paralysé. –C'est la lucidité de Baudelaire sur un certain point qui l'a fait un jour frapper d'aphasie, c'est l'impossibilité dramatique de se débarrasser d'un esprit hétérogène qui a fait sombrer Edgar Poe dans l'alcool, [...]. Ce sont des envoûtements qui ont rendu fou Gérard de Nerval et l'ont contraint au suicide le jour où dans une crise de lucidité il s'est rendu compte qu'il ne pourrait jamais se débarrasser de sa folie parce que toute la terre y était intéressée*²³⁸ ». Anéanti par un cancer du rectum, Artaud meurt²³⁹ le 4 mars 1948, à la maison de santé d'Ivry, où il séjournait librement depuis sa sortie de Rodez.

La courte vie d'Antonin Artaud a été une longue lutte forcenée contre les douleurs physiques et psychiques. Ses dessins témoignent de son passage en enfer et de l'expérience d'une folie douloureuse. Il cherche à nous avertir, à nous transmettre un message à travers ses dessins, et surtout pas à nous faire plaisir. C'est pourquoi il ne faut pas regarder les dessins d'Artaud d'un seul point de vue esthétique. Certains les considèrent comme les dessins de poètes (comme les dessins de William Blake ou ceux d'Henri Michaux), seulement pour ne pas les juger en tant qu'œuvres d'art. Cette position

²³⁶ *Le comité des amis d'Antonin Artaud*, composé d'Arthur Adamov, Balthus, Jean-Louis Barrault, André Gide, Pierre Loeb, Picasso et Henri Thomas, sous la présidence de Jean Paulhan et le secrétariat de Jean Dubuffet. Le comité organise une vente aux enchères de tableaux et manuscrits au profit d'Artaud.

²³⁷ Grossman, Évelyne, in Artaud, Antonin. *Œuvres*, op.cit., p. 1764.

²³⁸ Lettre à André Breton du 14 janvier 1947, in Artaud, Antonin. *Œuvres*, op.cit. p. 1328.

²³⁹ On le retrouve mort, assis au pied de son lit, probablement d'une surdose accidentelle d'hydrate de chloral.

est discutable. En fait, Artaud et nous les lecteurs et ceux de cette époque font passer ce qui est d'une certaine manière documentaire vers l'œuvre. Cela conforte un changement de statut de l'œuvre (aussi grâce à Prinzhorn, Dubuffet, Daniel Cordier). Artaud lui-même parle de ses dessins comme des *sensations*²⁴⁰ ou encore des *documents* : « *Mes dessins ne sont pas des dessins mais des documents, il faut les regarder et comprendre ce qu'il y a dedans, à ne les juger que du point de vue artistique ou véridique, objet parlant et réussi*²⁴¹... ». Artaud réfléchit le dessin et en même temps, il renonce au *principe du dessin*²⁴². Il dessine sur du papier usé et de mauvaise qualité : « *Les beaux papiers incitent à faire des chefs-d'œuvre, les papiers laids et repoussants incitent à faire des œuvres utiles et nécessitées et qui ne pourront plus passer*²⁴³ ». Le support ne compte pas pour lui, tant qu'il peut dire ce qu'il a à dire, il utilise les matériaux qui lui tombent sous la main. Il dessine souvent au fusain ou aux crayons dont il se sert pour écrire. Pour les dessins colorés, il utilise les craies grasses. Artaud ne cherche pas à soigner ses traits, « *mais à y manifester des sortes de vérités linéaires patentes qui vaillent aussi bien par les mots, les phrases écrites, que le graphisme et la perspective des traits*²⁴⁴ », confirme-t-il. Les dessins d'Artaud, surtout les dessins colorés de Rodez sont considérablement chargés. Il remplit tous les coins de la feuille, avec des figures, des formes, des signes et du texte : « *J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux parce que je ne suis pas encore sur des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter*²⁴⁵ ». Le fait de remplir le support, nous rappelle certaines œuvres de l'Art brut, celles des schizophrènes qui ne supportent pas le vide (comme Wölfli ou Aloïse). Mais les dessins d'Artaud ne sont pas des productions d'aliénation. Le schizophrène est dépossédé de son œuvre, c'est-à-dire de ce qui lui est propre. Mais comme le remarque Derrida, « *ce qu'Artaud veut faire, ce n'est pas reconstituer un sujet non aliéné, mais revenir à une scène plus originaire, qui a à voir avec la naissance et le simulacre de nom propre qui permet à la société d'identifier les*

²⁴⁰ « *Ce dessin est une sensation qui a passé en moi comme on dit dans certaines légendes que la mort passe. / Et que j'ai voulu saisir au vol et dessiner absolument nue* ». Cité in Thévenin, Paule. *op. cit.* p.33.

²⁴¹ Artaud, *Œuvres*, *op.cit.*, p. 1049.

²⁴² « *Ce dessin comme tous mes autres dessins n'est pas celui d'un homme qui ne sait pas dessiner, mais celui d'un homme qui a abandonné le principe du dessin et qui veut dessiner à son âge, le mien, comme s'il n'avait jamais rien appris par principe, par loi ou par art, mais uniquement par expérience du travail, et je devrais dire non instantanée mais instante, je veux dire immédiatement méritée. Méritée par rapport à toutes les forces qui dans le temps et l'espace s'opposent au travail manuel, et non seulement manuel mais nerveux et physique de la création. /C'est à dire contre la prise de possession de l'âme en esprit, et sa remise en place dans l'être de la réalité* ». Artaud, commentaire du dessin « *bouillabaisse de forme* », cité par Paule Thévenin, in Thévenin, Paule. *op. cit.*, p.33.

²⁴³ Artaud, cité in Paule Thévenin, *op.cit.*, p. 25.

²⁴⁴ Artaud, *Le visage humain...*, texte de la plaquette de l'exposition *Portraits et dessins par Antonin Artaud*, galerie Pierre, juillet 1947, cité in *Antonin Artaud, Œuvres sur papier*, catalogue de l'exposition au Musée Cantini, p. 15.

²⁴⁵ Artaud, Juin 1947, cité in *Antonin Artaud, Œuvres sur papier*, P. 42.

*sujets*²⁴⁶ ». Artaud juxtapose des formes de la même manière qu'il rassemble les bouts de sa pensée, des morceaux de son esprit pour en faire un moi unique et non malade. D'ailleurs, les dessins d'Artaud sont d'une force violente, non seulement à cause des éléments dessinés (souvent des canons en forme phallique montés sur roues, des soldats, des sexes dressés, cercueils, corps mutilés, formes acérées...), mais aussi par son trait qui montre le geste brutal : son dessin est *une véritable machine de guerre*²⁴⁷. On sent le désir perpétuel d'expression. On sent la force inouïe sur la pointe du crayon, pour étouffer, abîmer ou déchirer le *subjectile*²⁴⁸. Ce dernier, pour Artaud, devient l'ennemi, la figure de l'autre. Dans les dessins qui datent de son internement à Ivry ou à Rodez, comme dans les écrits de cette époque, il remet brutalement en question les normes sociales et aussi artistiques. Sa lutte contre le subjectile et même parfois contre le crayon, est en effet un moyen de reconstruction de lui-même, une sorte d'effort, parfois désespéré, pour la guérison. Ce qui est le cas de ses glossolalies également. Créer pour Artaud n'est pas une affaire de style, mais un combat pour donner une forme à sa folie. Derrida dit encore qu'« *il y a constamment chez Artaud un conflit entre la force et la forme, conflit qu'il essaie de trancher en faveur de la force. La visualisation de la force est à la fois une nécessité et un risque pour la force. Car la force, c'est d'abord ce qui résiste à la mise en scène, c'est-à-dire à la représentation, à la visibilité. Ce que cherche Artaud, c'est une visibilité qui ne soit pas une répression de la force. Et qui laisse, si j'ose dire, sa force à la force*²⁴⁹ ».

Dans les œuvres de Rodez, nous ne pouvons pas séparer le dessin de l'écriture, le geste et le signe. Le *dessin-écrit*, avant d'être une œuvre, est une façon de transcrire une pensée, c'est un langage qu'Artaud invente pour mettre en œuvre ses idées et retrouver son identité abîmée après des années d'internement. Évelyne Grossman a bien défini ces dessins-écrits : « *Qu'est-ce qu'écrire-dessiner ? C'est refaire un « corps sans organes », c'est-*

²⁴⁶ Jacques Derrida, Artaud et ses doubles, Entretien avec Jean-Michel Olivier, Scènes Magazines, n°5, février 1987, <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/olivier.html>, consulté le 3 mai 2017.

²⁴⁷ Paule Thévenin, *op.cit.*, p. 26.

²⁴⁸ Le mot qu'Artaud utilisait pour parler de ses dessins. Derrida dans son texte « *Forcener le subjectile* » parle de cette notion : « *Subjectile, le mot ou la chose, cela peut prendre la place du sujet ou de l'objet, ce n'est ni l'un ni l'autre* ». Jacques Derrida, in Antonin Artaud, *Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55.

²⁴⁹ Jacques Derrida, Artaud et ses doubles, Entretien avec Jean-Michel Olivier, Scènes Magazines, n°5, février 1987, <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/olivier.html>, consulté le 3 mai 2017.



Fig.43 Antonin Artaud, *La Maladresse sexuelle de Dieu*, crayon de couleur et craies sur papier, 1946, Centre G. Pompidou, Paris.

Fig.44 Antonin Artaud, *La machine de l'être*, 1946

Fig.45 Antonin Artaud, *Paule aux ferrets*, Portrait de Paule Thevenin, crayon et craies de couleurs, 65x53 cm, 1947, Centre G. Pompidou, Paris.

Fig.46 Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, crayon et craies de couleurs, 62x46 cm, 1946, Centre G. Pompidou, Paris.

à-dire une multiplicité moléculaire, explosive et atomique (l'inverse du « cadastre anatomique » du corps organique), c'est inventer une scénographie picturale, une danse corporelle des signes sur la page²⁵⁰ ». Les dessins d'Artaud, chargés de glossolalies, sont de l'ordre de la parole qu'on entend, pas seulement cri, aussi bien sûr, mais gémissements, éloquence, perturbations, comme au théâtre. Les dessins de Rodez manifestent le désir et la soif d'Artaud pour la liberté, non seulement une vie en dehors de l'asile, mais aussi pour libérer son âme des démons de la folie. Artaud commente souvent ses dessins, pour que leur message soit clair, pour faciliter la lecture. « Or ce que je dessine / ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas les figures affectives, ce sont des gestes, un verbe une grammaire une arithmétique, une kabbale entière et qui chie à l'autre, qui chie sur l'autre, aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin, la réintégration d'une sensibilité égarée, /c'est une machine qui a soufflé, / ce fut d'abord une machine qui en même temps a soufflé. / C'est la recherche d'un monde perdu/ et que nulle langue humaine n'intègre /et dont l'image sur le papier n'est plus même lui qu'un décalque, une sorte de copie amoindrie, car le vrai travail est dans les nuées²⁵¹ ». Que dire de plus sur les dessins d'Artaud, lui-même a tout dit. Il parle parfaitement de sa folie et de sa souffrance, parce qu'il demeure conscient de la folie. Il parle de « l'intérieur de la folie », pour reprendre les mots de Claude Ber²⁵². L'écriture et le dessin pour Artaud sont une sorte d'auto-thérapie ou une sorte d'auto-réflexion fantastique²⁵³. Contrairement à ce qu'on dit souvent d'Artaud, la folie n'est pas la source de son œuvre, son génie n'a pas de lien avec sa folie. Sa force créatrice est plus puissante que sa folie. Foucault disait que « la folie d'Artaud ne se glisse pas dans les interstices de l'œuvre ; elle est précisément l'absence d'œuvre, la présence ressassée de cette absence, son vide central éprouvé et mesuré dans toutes ses dimensions qui ne finissent point²⁵⁴ ». Et Lacan qui se trompe sur le cas Artaud ? Jacob Rogozinski nous répond : « [...] ce que le docteur L. n'était pas capable d'envisager, c'est la possibilité de surmonter la psychose, de parvenir par la peinture ou le poème à

²⁵⁰ Grossman, Évelyne, dans l'introduction d'Antonin Artaud, *Van Gogh, Le suicidé de la société*, Editions Gallimard, 2001, p. 15.

²⁵¹ Avril 1947, cité in Antonin Artaud, *Œuvres sur papier*, cat. exp. [Musée Cantini, 17 juin - 17 septembre 1995], P. 56

²⁵² « La parole d'Artaud est exemplaire car il demeure un des rares, qui ait réussi à faire entendre non seulement la souffrance de la folie et l'écho de son « non-lieu », mais aussi à convaincre que se peut en ramener expérience humaine infiniment plus large et partageable. Parole essentielle et non pas seulement aberrations pittoresques. Parole littéraire, mais qui parle de l'intérieur de la folie, stigmatisant d'ailleurs les dérives de la « follittérature » et de cette curiosité surréaliste pour les lisières, qui a eu ses mérites, mais aussi ses impasses ». Claude Ber, *Au déchiré de la parole, Écriture et folie*, dans *Aux dires de l'écrit*, Montpellier, Ed. Chèvre Feuille étoilée, 2012, p. 25.

²⁵³ Jean Oury, *Création et schizophrénie*, op.cit., p. 64.

²⁵⁴ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op.cit., p. 662.

*traverser le trou du Nom*²⁵⁵ ». Certes, la folie d'Artaud était l'absence de tout langage et toute littérature, mais son existence était une lutte permanente contre cette absence. Artaud a réussi à échapper à sa fixation. L'œuvre d'Artaud n'est pas le fruit de sa folie, mais se nourrit de celle-ci, afin de la surmonter. « *Toute son œuvre est un combat contre la folie, mais comment ce combat est-il possible, comment espérer guérir si la guérison se confond avec la maladie elle-même ? [...] Ce qui est en jeu, c'est la possibilité de tracer une ligne de partage entre folie et guérison, et ce qui dans ce partage relève encore de la liberté*²⁵⁶ ».



Fig.47 Antonin Artaud, *La Projection du véritable corps*, Mine graphite et craie de couleur grasse sur papier, 53,5x75 cm, 1946, Centre G. Pompidou, Paris.

Artaud travaille avec son corps, avec des gestes expressifs. Son dessin est une expression corporelle et le corps est également le sujet principal de ses dessins, des visages et des organes, il essaye de dessiner ce que le corps ressent, de dessiner la douleur. Le corps devient le subjectile, la scène d'un conflit. Le dessin d'Artaud est donc sismographique (c'est un des outils de la graphie). Au cours des dernières années de sa vie, Artaud dessine souvent des portraits de ses proches, avec cette manière si particulière de traiter le visage : son trait violent qui insiste avec force sur des points précis du visage. « *Le visage humain est provisoirement, / je dis provisoirement, / tout ce qui reste de la revendication, / de la revendication révolutionnaire d'un corps qui n'est pas et ne fut jamais conforme à ce*

²⁵⁵ Jacob Rogozinski, *op.cit.*, p. 81.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 92.

*visage*²⁵⁷ ». Dans les traits de chaque visage, Artaud essaye de saisir le sens d'un destin individuel et d'un mythe personnel, de dévoiler la personnalité de son modèle et la vérité tragique qui habite son visage. Il "fait parler" le visage comme à ses yeux Van Gogh a su le faire. Il s'agit toujours d'une mise en questions autour de son identité, de son propre nom, autour de ce *Je* qui est omniprésent dans ses écrits et ses dessins, le *Je* de Lacan quand il dit : « *Je parle avec mon corps, et ceci sans le savoir. [...] Ce qui parle sans le savoir me fait je, sujet du verbe. Ça ne suffit pas à me faire être. Le je n'est pas un être, c'est un supposé à ce qui parle. Ce qui parle n'a à faire qu'avec la solitude [...]. Cette solitude, elle, de rupture du savoir, non seulement elle peut s'écrire, mais elle est même ce qui s'écrit par excellence, car elle est ce qui d'une rupture de l'être laisse trace*²⁵⁸ ». Il est impossible de détacher ce *je* d'Artaud de son œuvre. Au travers de ses œuvres, nous sommes constamment confrontés à son moi décomposé et à sa maladie. Les autoportraits qui datent entre 1946 et sa mort sont extrêmement émouvants. Parfois, le visage et le cou sont couverts de points ou de signes noirs, qui sont sûrement l'expression de sa colère ou des sentiments physiques vécus dans son propre corps. « *J'ai pointillé et buriné toutes les colères de ma lutte [...] et il en reste ces misères, mes dessins*²⁵⁹ ». L'autoportrait en général porte un étrange mystère, il est presque inquiétant. Regarder Artaud se regarder ou nous regarder ? Regarder ce visage fatigué, vieilli par la maladie et les électrochocs, la marque de la révolte de sa condition. Le regard qui crie son existence, qui résiste à la vie tourmentée par la folie. Ce regard, on le retrouve dans l'autoportrait de Van Gogh à l'oreille bandée. « *C'est un regard qui enfonce droit, il transperce dans cette figure taillée à la serpe comme un arbre bien équarri. / Mais Van Gogh a saisi le moment où la prunelle va verser dans le vide, / où ce regard parti contre nous comme la bombe d'un météore, prend la couleur atone du vide et de l'inerte qui le remplit* », comme Artaud décrit l'autoportrait de Van Gogh. Un regard qui veut rassurer l'autre et surtout l'artiste lui-même ; le regard qui dit : « Regardez-moi, je ne suis pas mort ». Artaud dans son autoportrait, à la même manière que Van Gogh, a su projeter son propre mal et l'analyser. D'ailleurs, il y a cet étrange autoportrait qui a attiré particulièrement mon attention, celui daté curieusement de décembre 1948 (alors qu'Artaud est mort le 4 mars 1948, erreur troublante, comme s'il avait signé le dessin une fois mort²⁶⁰). Artaud avait parlé de cet autoportrait avec Paule Thévenin, son éditrice :

²⁵⁷ Artaud, cité in Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire XX, Encore*, Paris, Ed. Seuil, 1975, pp. 108-109.

²⁵⁹ Artaud, mai 1946, cité Artaud, *Œuvres complètes*, tome XXI, Paris, Gallimard, 1978, p. 266.

²⁶⁰ Paule Thévenin dit qu'Artaud avait daté et signé le portrait dans les premiers jours de 1948, d'où son erreur concernant l'année. Quand Paule Thévenin la lui fait remarquer, Artaud lui dit que cela n'a pas d'importance.

« *C'est moi sur la route des Indes il y a cinq mille ans*²⁶¹ ». C'est un autoportrait sur une grande feuille, dessiné au crayon avec des traits et des hachures expressifs. Nous y constatons la tête d'Artaud au centre en haut, séparée de son buste, le visage amaigri. Il y a un autre portrait à gauche de sa tête : « *c'est la tête qui m'opprime* ». Un objet se trouve au centre du dessin, au-dessous du cou vers son cœur, qui d'après Artaud, est une cafetière : « *la cafetière, sans doute, qui doit mettre le corps à même de fonctionner*²⁶² », remarque Paule Thévenin. Et puis dans la partie droite du dessin, on voit la main d'Artaud aux deux doigts levés, une oreille à côté de la main, comme s'il enserrait une tête dans sa main, mais il avait dit à Paule Thévenin qu'il s'agit d'une théière cachée dont l'anse dépasse. C'est en effet un assemblage chaotique de formes réalisé avec un sens de composition précis, qui est lié à la connaissance d'Artaud de la mise en scène théâtrale et de la poésie. Cet autoportrait me paraît comme l'emblème de la vie et de la souffrance d'Artaud, il nous présente une machine de guerre, nommée Antonin Artaud, qui n'a pas cessé de battre et de créer pour guérir.



Fig.48 Antonin Artaud, *Autoportrait*, crayon sur papier, 63x48cm, décembre 1947, Centre G. Pompidou, Paris.

²⁶¹ Artaud, cité in Paule Thévenin, *op. cit.*p. 44.

²⁶² Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 44.

B. Vincent Van Gogh : suicide forcé ?

« Je n'aurais pas précisément choisi la folie s'il y avait à choisir, mais une fois qu'on a une affaire comme ça, on ne peut plus l'attraper. Cependant, il y aura peut-être en outre encore la consolation de pouvoir continuer un peu à travailler à de la peinture ».

Vincent Van Gogh²⁶³

À sa sortie de Rodez en 1947, Artaud écrit *Van Gogh le suicidé de la société*, à la suite de la lecture d'un article d'un psychiatre qualifiant Van Gogh de déséquilibré. Dans ce texte Artaud, « dans un élan de solidarité forcenée, motivée par la similitude de leur deux destins²⁶⁴ », attaque ouvertement et en toute lucidité la société moderne, la psychiatrie et un certain Dr Gachet, médecin et ami de Van Gogh. Artaud retrouve chez Van Gogh, la même force enragée et le même combat que pour lui-même. « *Je suis aussi comme le pauvre Van Gogh, je ne pense plus, mais je dirige chaque jour de plus près de formidables ébullitions internes et il ferait beau voir qu'une médecine quelconque vienne me reprocher de me fatiguer*²⁶⁵ ». Ce qui rapproche Artaud et Van Gogh est avant tout la conscience d'une folie qui dérange, qui constitue une entrave à la création. Artaud accuse cette thèse qui dit que Van Gogh s'est suicidé à cause de son aliénation. Pour lui, c'est la société qui l'a poussé au suicide en niant ses peintures.

Van Gogh était-il donc fou ? Beaucoup de psychiatres se sont penchés sur l'état mental de Van Gogh et plusieurs diagnostics ont été avancés dont certains sont plus crédibles que d'autres. Ces travaux de recherches nous permettent d'accepter qu'il s'agit d'une personnalité épileptique souffrant de graves troubles de déstructuration et désorganisation de l'imaginaire. Karl Jaspers (1883-1969)²⁶⁶, dans son ouvrage remarquable *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*²⁶⁷, considère des conséquences artistiques de la maladie mentale de Van Gogh et l'évolution de ses œuvres après la crise de décembre 1888, lors de laquelle il se mutile l'oreille gauche, suite à une

²⁶³ Le 21 avril 1888, Van Gogh, Vincent. *Lettres à son frère Théo*, Trad. Louis Roëdlant, Ed. Gallimard, 1988, p. 484.

²⁶⁴ Paule Thévenin, *op.cit.*, p. 40.

²⁶⁵ Artaud, Antonin. *Van Gogh, op.cit.*, p. 55.

²⁶⁶ Psychiatre et philosophe allemand.

²⁶⁷ Jaspers, Karl. *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, trad. Naef, Hélène. Paris, Ed. Minit, 1953.

dispute avec Gauguin. Jaspers a conclu que les troubles psychiques de Van Gogh sont liés à la schizophrénie. Afin de mieux comprendre la folie de Van Gogh, consacrons un bref regard sur sa courte vie. Vincent Van Gogh est né en 1853 aux Pays-Bas dans une famille bourgeoise. Sa mère a eu un enfant mort-né avant lui, dont il portera le nom. À 16 ans, il commence à travailler chez un marchand de tableaux. Il est licencié à l'âge de 23 ans, il semble qu'il privilégiait la valeur artistique et la qualité de l'œuvre devant les clients. Nous pouvons remarquer les premiers signes de la dépression chez lui à cette époque, d'après les témoignages de sa famille. Il dessine souvent mais il est surtout attiré par la religion et se lance dans les études théologiques. Après plusieurs échecs aux examens, il finit par évangéliser les mineurs de charbon en Belgique. La mission ne dure pas longtemps, il est congédié et sa vie évangélique s'arrête définitivement là, il a 26 ans. Tourmenté, il se pose des questions sur son avenir. Dans une longue lettre rédigée en français il dit à son frère : « *Mon tourment n'est autre que ceci : à quoi pourrais-je être bon, ne pourrais-je pas servir et être utile en quelque sorte ? [...] Vois-tu cela me tourmente continuellement, et puis on se sent prisonnier dans la gêne, exclu de participer à telle ou telle œuvre [...]. À cause de cela on n'est pas sans mélancolie, puis on sent des vides là où pourrait être amitiés et hautes et sérieuses affections, et on sent le terrible découragement ronger à l'énergie morale même ...* »²⁶⁸. Ces mots font entendre la sensibilité et l'inquiétude du jeune Van Gogh. Il prévoit déjà l'isolement social qui mène à la folie ? Désormais, il se consacre à l'art, dessine sans cesse et se perfectionne en autodidacte. « *... Quoi qu'il en soit j'en remontrerais encore, je reprendrai mon crayon que j'ai délaissé dans mon grand découragement, et je me remettrai au dessin [...] je ne saurais te dire combien je me sens heureux d'avoir repris le dessin* »²⁶⁹. Avec les femmes en général, il ne rencontre que des échecs, il est surtout le client fidèle des maisons closes partout où il s'installe. Il consacre son temps à la peinture à partir de 1882 et vit aux dépens de son frère Théo jusqu'à la fin de sa vie. Son frère restera la seule personne avec qui il partage sa vie intime et affective, ainsi sa vie modeste de l'artiste jusqu'à sa mort. Ses toiles entre 1882 et 1886 dépeignent la vie de la classe populaire et des ouvriers, sa vision du monde est enrichie par la lecture de Zola, Hugo, Balzac, Daudet ou encore Dickens ; il se cultive également en regardant les œuvres des artistes de l'école de La Haye²⁷⁰. D'après l'étude de ses lettres, nous constatons les premiers indices de

²⁶⁸ Vincent Van Gogh, juillet 1880, cité dans Cabanne, Pierre, *Van Gogh*, Paris, Ed. Aimery Somogy, 1961, p. 40.

²⁶⁹ Vincent Van Gogh, lettre du 24 septembre 1880, *Lettres à son frère Théo*, op.cit., p. 104.

²⁷⁰ Groupe d'artiste influencé par la peinture réaliste de l'école de Barbizon. Parmi eux Théophile de Bock ou Herman Johannes van der Weele.

psychose chez Van Gogh à partir de 1885. Il faut remarquer qu'à cette époque, Van Gogh ne se nourrit qu'avec du pain afin de pouvoir acheter ses matériaux et il fume beaucoup pour tromper sa faim, ce qui génère des étourdissements et des maux d'estomac chez lui. Il se sent souvent « *affaibli* » ou « *mélancolique* ». Au cours de son séjour chez son frère entre 1886 et 1888 à Paris, il découvre les impressionnistes et fréquente souvent le Louvre pour voir et revoir les œuvres de Delacroix et Rubens. Il expose ses peintures dans un petit restaurant populaire et dans un cabaret, mais le public parisien n'y trouve aucun intérêt. Il nous reste deux cents toiles, une cinquantaine de dessins, ainsi que vingt-deux autoportraits de ces deux années parisiennes. Ses autoportraits reflètent bien son état d'âme et ses recherches techniques à cette époque. Comme s'il essayait de se comprendre ou de se rassurer pendant cette période : « *Sa toile est un miroir, il l'interroge et s'interroge mais elle est aussi un laboratoire, un terrain d'essai. Chaque fois que Vincent aborde une technique nouvelle, c'est sur son propre visage qu'il l'utilise, il lui sert à mettre au point des données acquises ou des expériences personnelles*²⁷¹ ». Et c'est surtout dans l'expression du regard qu'il cherche à montrer ses acquis et ses expériences. En février 1888, physiquement épuisé des excès parisiens et surtout de l'abus d'alcool et de tabac, il s'installe à Arles, pour profiter du soleil et des couleurs du Midi, c'est la lumière qui lui convient. Nous constatons dans sa correspondance que son état de santé physique et psychique s'améliore. Comme il le dit, il vit dans un état de tension perpétuelle, souffre souvent de « *malaises* » et se plaint de la nourriture. La lumière du sud influe sur les couleurs de la palette de Van Gogh : apparaissent les jaunes et les verts éclatants, les rouges vifs et le bleu de la Méditerranée. Il travaille sans cesse, il a une dépense nerveuse excessive au travail : « *Aujourd'hui encore à partir de sept heures du matin jusqu'à six heures du soir j'ai travaillé sans bouger que pour manger un morceau [...] De fatigue pas question, je ferai encore un tableau cette nuit même...*²⁷² ». En octobre 1888, Gauguin rejoint Van Gogh dans la maison jaune qu'il occupe à Arles, ce qui enthousiaste ce dernier énormément. Mais aux vues de leur incompatibilité de caractères compliqués, la cohabitation tourne court et au drame. À cette époque Van Gogh traverse une période de fièvre. Excès de travail, abus d'alcool, mauvaise alimentation et discussions persistantes avec Gauguin exacerbent encore son excitation cérébrale. En décembre 1888, à la veille du départ de Gauguin, Van Gogh tente d'attaquer celui-ci avec un rasoir. Le soir même, il

²⁷¹ Pierre Cabanne, *op.cit.*, 1961, p. 137.

²⁷² Vincent Van Gogh, septembre 1888, cité dans Cabanne, Pierre, *op.cit.*, p. 158.

se coupe l'oreille, l'enveloppe et la ramène à une fille dans une maison de prostitution. On le retrouve le lendemain dans son lit, inconscient et sanglant. Il y a plusieurs versions et interprétations de cette crise de Van Gogh qui l'a poussé à une automutilation. Van Gogh lui-même, au cours de cette année 1888 qui s'achève par le drame de l'oreille coupée, a parlé de son angoisse d'une folie qui le menace. Au fond, Van Gogh semble avoir conscience que sa condition de vie ne peut pas améliorer « *sa maladie cérébrale*²⁷³ » qu'il croit héréditaire : « *Mon pauvre ami, notre névrose etc. vient bien aussi de notre façon de vivre un peu trop artistique mais elle est aussi un héritage fatal, puisque dans la civilisation on va en s'affaiblissant de génération en génération. Si nous voulons envisager en face le vrai état de notre tempérament, il faut nous ranger dans le nombre de ceux qui souffrent d'une névrose, qui vient déjà de loin*²⁷⁴ ». En octobre 1888, il va jusqu'à déclarer que : « *Je ne suis pas malade, mais je le deviendrais sans le moindre doute si je ne prenais pas une forte nourriture, et si je ne cessais pas de peindre pour quelques jours. Enfin, je suis encore une fois à peu près réduit au cas de la folie d'Hugues van der Goes dans le tableau d'Émile Wauters. [...] Mais quand même, il faut que je me méfie de mes nerfs...*²⁷⁵ » (Cette faiblesse des nerfs est le lien entre Artaud et Van Gogh. Artaud évoque aussi ses difficultés nerveuses plutôt par description et métaphore). Van Gogh retrouve sa lucidité quelques jours après la crise en janvier 1888, et se remet à la peinture, cependant cette crise reste le premier signe de la chute : « *Les hallucinations intolérables ont cependant cessé, actuellement se réduisant à un simple cauchemar*²⁷⁶... ». Il réalise deux autoportraits avec son oreille bandée. Ce n'est pas le visage d'un fou qu'on voit dans ces autoportraits, c'est le visage d'un homme vieux et fatigué (à 35 ans), avec un regard vide et sans expression. À la suite d'une autre crise en février 1889, ainsi que d'une pétition des habitants d'Arles, on le conduit à l'hôpital où il reste quelques jours. Ce n'est pas difficile d'imaginer que le comportement de Van Gogh poussait les Arlésiens à considérer ce roux nordique comme un fou. Il peignait « *comme une locomotive à peindre*²⁷⁷ », la nuit éclairé par des bougies plantées sur son chapeau autant qu'en plein soleil la journée. Au mois de mai de cette année-là, il rentre de sa propre volonté à l'asile Saint-Paul-de-Mausole à Saint-Rémy-de-Provence. Il est parfaitement conscient et veut surtout éviter un autre scandale.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Vincent Van Gogh, lettre du 4 mai 1888, *Lettres à son frère Théo*, *op.cit.*, p. 362.

²⁷⁵ Vincent Van Gogh, octobre 1888, *op.cit.*, p. 435.

²⁷⁶ Vincent Van Gogh, lettre du 28 janvier 1889, *Lettres à son frère Théo*, *op.cit.*, p. 462.

²⁷⁷ Vincent Van Gogh, in Jaspers, Karl. *op.cit.*, p. 198.



Fig.49 Vincent Van Gogh, *Autoportrait à l'oreille bandée*, huile sur toile, 60X49 cm, 1889, Courtauld Institute Galleries

Dans les lettres de cette période, il n'y a aucune trace d'une aliénation mentale, nous pouvons constater que quand il écrit, il ne mentionne aucun déséquilibre ni délire et ses facultés intellectuelles ne semblent pas altérées. Comme Artaud, Van Gogh à l'écriture ne délire jamais dans les propos psychosés, il parle aussi intelligemment bien de son œuvre que de ses troubles psychiques, il a une grande conscience de lui-même, ce qui même en cas de déséquilibre lui permet de décrire très logiquement ce qu'il ressent. Comme le dit Karl Jaspers, ce qui ne change pas dans les lettres de Van Gogh, « *c'est le sérieux de l'artiste. Elles [des lettres de Van Gogh] attestent une conception du monde, une présence morale, une pensée hautement naïve, une charité infinie, une humanité généreuse, un inébranlable amor fati*²⁷⁸ ». Van Gogh ne se rappelait pas de ses crises psychomotrices qui se reproduisent assez fréquemment et en dehors de celles-ci il redevient lucide, les crises étaient toujours suivies par les périodes calmes où il écrivait et peignait normalement. Pendant son internement malgré ses crises périodiques et les hallucinations temporaires, il travaille modérément, souvent en pleine lucidité, dans sa chambre ou dans le jardin ou dans le champ du blé près de l'hôpital. Son état psychique est très variable : « *toutes mes journées ne sont pas assez claires pour écrire un peu logiquement*²⁷⁹ ». Certes, nous pouvons considérer des changements dans ses peintures, particulièrement au point de vue technique.

À partir de 1888, le rythme de ses lignes change, ses couleurs deviennent plates mais restent brillantes. « *La décomposition de la surface peinte en touche de formes régulièrement géométriques, mais d'une immense diversité*²⁸⁰ » déforme la perspective. Néanmoins, son œuvre reste équilibrée, obéissante à la logique du peintre. Au cours de son internement à Saint-Rémy (du 3 mai 1889 à 16 mai 1890), Van Gogh peint cent cinquante toiles. Seule la peinture le lie à la vie, elle est son moyen efficace pour se

²⁷⁸ Jaspers, Karl. *op.cit.*, p. 203.

²⁷⁹ Vincent Van Gogh, in Jaspers, Karl. *op.cit.*, p. 194

²⁸⁰ Jaspers, Karl. *op.cit.*, p. 208.

reconstruire, après chaque effondrement psychique, il exorcisera ses démons par la couleur. Il a toujours cru à la peinture mais personne n'a cru Vincent Van Gogh et à sa création de son vivant. « *Ah, si tous les artistes avaient de quoi vivre, de quoi travailler, mais cela n'étant pas, je veux produire et produire beaucoup et avec acharnement*²⁸¹ ».

En mai 1890, Vincent s'installe à Auvers-sur-Oise sous l'amicale surveillance de Dr Paul-Ferdinand Gachet. Il se met tout de suite à peindre. L'instabilité psychique le reprend deux mois après son arrivée. Il peint *Le Champ de blé aux corbeaux* à Auvers, la peinture qui représente terriblement son état tourmenté, et qui reste sa dernière œuvre sublime. « *Les traits épais, qui convergent vers l'horizon d'Auvers, avec la force des sillons, ne sont pas guidés par la folie : le son poignant et grave de leur triomphe vient de ce qu'il est emporté par elle*²⁸²», disait André Malraux de ce tableau. Le 27 juillet 1890, Van Gogh se tire un coup de feu en pleine poitrine, il meurt deux jours plus tard, à 37 ans²⁸³.



Fig.50 Vincent Van Gogh, *Le Champ de blé aux corbeaux*, huile sur toile, 50,5x100,5 cm, 1890, Musée Van Gogh, Amsterdam

Il est impossible de détacher Van Gogh de ses œuvres, les sujets de celles-ci représentent la vie ordinaire du peintre et la technique montre son énergie et sa vision particulière. « *Ce sont des créations dont la racine tient encore à l'ensemble de la personne intellectuelle ou spirituelle de leur auteur ; isolées, elles ne s'expliquent pas*²⁸⁴ », comme le remarque

²⁸¹ Vincent Van Gogh, lettre sans date vers septembre 1880, *Lettres à son frère Théo*, op.cit., p. 417.

²⁸² Malraux, cité in Cabanne, Pierre, *Van Gogh*, Paris, Ed. Aimery Somogy, 1961, p. 268.

²⁸³ Les circonstances exactes du suicide de Van Gogh restent mystérieuses.

²⁸⁴ Jaspers, Karl. op.cit.p. 206.

Jaspers. Et l'œuvre de Van Gogh est intelligente en soi, elle n'est pas une représentation académique de la nature ou un simple reflet du peintre perturbé. Son autoportrait avant de projeter son misérable état, montre sa technique remarquable, le style particulier et les couleurs empreintes de nature. Les paysages, les fleurs et autres natures mortes de Van Gogh représentent une abondance dans l'idée même de la nature et nous invitent à faire face à la réalité, « *une réalité permanente possible, à travers la porte par Van Gogh ouverte d'un énigmatique et sinistre au-delà* ²⁸⁵», comme le disait Artaud. C'est à travers sa technique et sa maîtrise de la couleur que l'expérience vécue de Van Gogh devient perceptible. Un sentiment de tension ou d'excitation se produit devant les couleurs de quand on regard ses peintures, surtout de celles réalisées au cours des deux dernières années de sa vie, qui nous donne à penser que des troubles vitaux et mentaux de l'artiste se sont manifestés dans l'œuvre.

De quelle trouble psychique souffrait Van Gogh ? Les médecins à l'asile de Saint-Rémi, où Van Gogh était hospitalisé après ses premières crises, l'ont diagnostiqué souffrant d'une déviation épileptique. Le Dr Gachet, qui l'a reçu à Auvers, pense que le système nerveux de Van Gogh a été surtout attaqué par la violence du soleil et l'intoxication par l'essence de térébenthine. Karl Jaspers rejette quant à lui, a posteriori, les diagnostics qui portent sur l'épilepsie, il trouve que les crises de Van Gogh ne sont pas épileptiformes et il ne manifeste pas la dégénérescence mentale caractéristique de cette maladie. Il avance l'hypothèse que Van Gogh était schizophrène, car il était capable de prendre des décisions et de conserver le contrôle de lui-même dans les intervalles des violentes crises. Cependant, la définition qui nous donne Jaspers de la schizophrénie est large et ses diagnostics sont surtout basés sur la correspondance et les dernières peintures de Van Gogh. Il faut remarquer que Van Gogh n'a jamais peint pendant ses crises, un maniaco-dépressif alors ? Acceptons que la maladie mentale fût héréditaire dans la famille de Van Gogh, comme il le dit lui-même à son frère. Et puis, il faut noter les conséquences néfastes de la surconsommation de l'alcool, Van Gogh buvait énormément, surtout de l'absinthe. Il a toujours vécu de surcroît dans des conditions défavorisées. Ce qui est remarquable dans l'histoire de Van Gogh, c'est son travail conscient et prolongé. L'excès de création chez lui est le remède et en même temps une des causes de la folie. Et bien entendu, sa condition sociale qui le pousse vers une chute. « *...les nouveaux peintres seuls, pauvres, traités comme*

²⁸⁵ Artaud, Antonin. *Van Gogh, op.cit.*, p. 43.

*des fous, par suite de ce traitement le devenant réellement au moins en tant que quant à leur vie sociale*²⁸⁶ ». Van Gogh espère que la crise ne se reproduise pas, pendant l'internement il parle raisonnablement de ses résolutions pour l'avenir. Il se pose des questions sur son état psychique : « *En dedans de moi, il doit y avoir eu quelque émotion trop forte qui m'a foutu cela [...], il y a effectivement je ne sais quoi de dérangé dans ma cervelle*²⁸⁷ ». Ou encore : « *...ma pensée est absolument normale et claire entre-temps et même davantage qu'auparavant. Mais dans les crises, c'est pourtant terrible et alors je perds connaissance de tout. Mais cela me pousse au travail et au sérieux comme un charbonnier, toujours en danger, se dépêche dans ce qu'il fait*²⁸⁸ ». Encore une analyse juste que lui-même nous propose de son état, le peintre en danger, comme un charbonnier.

Nous pouvons peut-être conclure que l'état de santé de Van Gogh, ce qui le mène au suicide, est le résultat d'un ensemble de facteurs psychologiques, héréditaires et sociaux. Cela n'est-il pas le cas de beaucoup d'artistes ignorés dans l'histoire de l'art ? « *Nous sommes responsable de la « folie » de Van Gogh comme nous le sommes de la chute de Rembrandt, discrédité et abandonné de tous, des hantises morbides de Goya, des délires de Delacroix, de la déchéance de Lautrec, de la malédiction de Pascin, du martyr d'Utrillo, de la mort « inexplicable » de Nicolas de Staël*²⁸⁹ ». Au fond, Van Gogh est bien cet « *aliéné authentique*²⁹⁰ », comme Artaud, en avance sur son temps. La folie de Van Gogh n'était pas la source de sa sublime création, elle allait à l'encontre de celle-ci. Même si la psychose accroissait ses pouvoirs créatifs à certains moments, elle est devenue plus puissante que son œuvre. Et en ce qui concerne Van Gogh, pourrait-on dire peut-être la productivité insolite, dans une cruelle nécessité, l'a conduit à la folie ? La psychose et la création chez Van Gogh rentrent dans un jeu constant : elles s'entendent et en même temps elles se brisent. Van Gogh puise dans la folie la force de l'affronter avec la peinture. Après sa mort, on a trouvé dans sa poche une lettre inachevée à son frère qui se termine avec ces mots : « *Et bien, mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondré à moitié*²⁹¹... ».

²⁸⁶ Vincent Van Gogh, juillet 1888, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., p. 385.

²⁸⁷ Vincent Van Gogh, cité in Jaspers, Karl. op. cit., p. 216.

²⁸⁸ *Ibid.*, P. 217.

²⁸⁹ Pierre Cabanne, op.cit., p. 137.

²⁹⁰ Artaud, Antonin. *Van Gogh*, op.cit., p. 30.

²⁹¹ Vincent Van Gogh, juillet 1890, *Lettres à son frère Théo*, op.cit., p. 567.

II. Féminité et folie

Aujourd'hui parler d'une folie féminine semble peut-être obsolète. Nous pouvons croire qu'avec les progrès dans les domaines scientifiques et sociologiques, le regard sur la femme a changé dans les sociétés occidentales. En effet, la femme et la folie ont traversé plus ou moins le même chemin dans l'histoire ; de temps en temps leurs chemins se sont croisés. Les femmes, comme les fous, ont été considérés diaboliques et marginaux. Elles étaient autant folles que des hystériques²⁹², des inadaptées et des excentriques. Leur place était parmi les plus opprimés et défavorisés dans certaines sociétés. À certaines époques, l'exigence de la liberté de la part d'une femme était jugée comme une sorte d'anormalité et qu'elle ne se soumette pas à un rôle social défini était assimilé à un trouble psychique. Des sociétés et des régimes politiques ont souvent tenté de psychiatriser la féminité et cela a conduit parfois certaines femmes révoltées à l'enfermement. En effet, une santé mentale est presque impossible pour un individu, de n'importe quel sexe, qui vit en permanence toutes sortes d'injustices sociales. Et être une femme s'inscrit souvent dans une lutte constante contre la répression²⁹³. Si la force physique et psychique ne permet pas cette lutte, échapper à l'internement est sans doute impossible.

Pendant des siècles, des femmes artistes créaient dans l'ombre des hommes. L'art des femmes se limitait à la broderie ou la peinture des fleurs et, si la création dépassait les deux dimensions, elle était encouragée sans doute d'être un objet de décoration. Il a fallu attendre le XIX^e siècle pour voir des femmes artistes accéder à la reconnaissance. Vivre en tant que femme artiste ou écrivaine était donc une lutte²⁹⁴, une place inexistante ou perdue à se faire, un combat artistique et tout simplement humain pour exister. Dès lors, la juste place de la femme au sein du monde de l'art lui a été accordée depuis peu, si tant est que ce soit effectif²⁹⁵. Je n'irai pas jusqu'à définir une sorte de psychose qui appartiendrait exclusivement à la femme artiste. Dans l'histoire de l'art, la plupart des femmes atteintes des troubles mentaux ont trouvé leur place parmi des artistes de l'Art brut ; elles étaient reconnues comme « folles » avant d'être artistes. Les causes et les symptômes de la

²⁹² Nous savons qu'au début du XIX^e siècle, l'hystérie a été considérée comme une maladie féminine et une névrose génitale.

²⁹³ Certes, nous ne pouvons pas généraliser. Il y avait sûrement des femmes qui pensaient que d'être une femme serait obéir à son mari. Il y a mille façons d'être une femme.

²⁹⁴ George Sand est un bon exemple de pseudo masculin et de personne avec le pouvoir de s'assumer.

²⁹⁵ Voir le catalogue *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Paris, Ed. Gallimard/Electa, Centre Georges Pompidou, 1995.

psychose sont quasiment identiques chez les deux sexes. La lutte contre le désastre de la folie par le biais de l'art existe bien entendu autant chez des femmes que chez des hommes. Je souhaiterais étudier, dans ce chapitre, la figure de trois femmes artistes dont la vie et l'œuvre ont été touchées par les troubles psychiques. Nous allons prendre en considération les documents sur la vie de Camille Claudel, dont les sculptures sont loin d'être des objets de décoration, de sa contemporaine Séraphine de Senlis, la peintre naïve, ensuite de Yayoi Kusama, artiste japonaise dont la création féminine a tourmenté le milieu avant-gardiste des années 1960. Trois parcours différents qui ont en commun la solitude et la révolte. Il me semble nécessaire de rappeler que la féminité n'était pas le propos préalable à cette partie dédiée à la folie chez les femmes artistes. Mais au fil des recherches il est advenu en filigrane pour au final devenir un point commun évident et primordial. Au départ, le classement des artistes sélectionnés pour cette étude était fait pour la similitude de parcours et de psychoses. Mais, au fur et à mesure que j'avancais dans ce travail de recherche, il m'a semblé nécessaire de distinguer les causes et les impacts de psychose chez les femmes. Je me suis rendue compte que la sexualité a joué un rôle considérable dans l'évolution de la folie des cas distingués. J'ai constaté que le seul fait d'être une femme dans certaines conditions a mené certaines artistes à une décomposition de la personnalité. Les préjugés classiques sociaux forcent les femmes à assumer plusieurs rôles et fonctions. Quant aux femmes fragiles ou souffrantes des troubles psychiques, le cumul des rôles peut aggraver l'état de santé physique et mentale. Pour la femme artiste, l'art peut prendre une place considérable à tel point qu'elle ignore les autres charges attribuées à tort par la société. Pour vivre cela, il lui faut parfois une force inouïe. Eva Hesse²⁹⁶ dont l'œuvre est imprégnée des tragédies de son enfance, s'interrogeait sur la position de la femme artiste et l'impossibilité de jouer le rôle qui lui est propre : « *Je ne peux pas être tout à la fois...Femme, belle, artiste, épouse, maîtresse de maison, cuisinière, vendeuse, tout cela. Je ne peux même pas être moi-même, ni savoir qui je suis. Il faut que je trouve en moi quelque chose de net, de stable et de paisible...*²⁹⁷ ». Pour empêcher une démence causée par la régression sociale permanente, il faut reconstituer le regard sur les femmes, ainsi que sur les problèmes psychiques dans les sociétés. En réalité, une société qui n'est pas prête à accepter la liberté des femmes et des artistes, ne

²⁹⁶ (1936-1970) artiste sculpteure américaine d'origine allemande juive, du mouvement l'Anti-Form américain. Son enfance est bouleversée par la Seconde Guerre mondiale, l'assassinat de tous ses grands parents par les nazis et le suicide de sa mère après la guerre.

²⁹⁷ Eva Hesse, journal du 4 janvier 1964, in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition à la galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, du 11 février au 20 juin 1993, Paris, Editions du Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 1993, p. 166.

serait pas susceptible d'abriter des malades mentaux et de les considérer comme des êtres à part entière.



Fig.51 Louis Bourgeois, *Janus fleuri*, bronze, patine dorée, pièce suspendue, 25,7x31,7x21,3, 1968, MoMA

A. Camille Claudel : niée dans la féminité

« C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée,
dont le visage est scotché au verso de mon esprit ».

Sarah Kane²⁹⁸

Il aura fallu attendre des années pour remettre en lumière l'œuvre et la vie de Camille Claudel et enfin lui dédier un musée. Peu de gens parlent d'elle sans l'attacher à Rodin avec qui elle a vécu une histoire d'amour douloureuse. Et peu de gens savent qu'elle a passé les derniers trente ans de sa vie dans des hôpitaux psychiatriques, sans être réellement "folle". Nous savons que les troubles de personnalité de Camille Claudel n'étaient pas liés qu'à Rodin, qu'il y avait plusieurs causes. Pour comprendre ces troubles, considérons quelques éléments de sa biographie. Camille Claudel est née en 1864, seize mois après la mort prématurée de son frère, donc pendant la période de deuil de sa mère. Cette dernière avait une vie bouleversée par les décès familiaux : la mort de la mère à ses 3 ans, le décès de son premier-né quinze jours après la naissance, la mort de son frère noyé, celle de son père après beaucoup de souffrances. Privée d'affection maternelle, la mère de Camille Claudel a exclu la sentimentalité de l'éducation de ses enfants. Son père, lui aussi, était orphelin, mais de père. D'après Paul Claudel, il était « *une espèce de montagnard nerveux, emporté, coléreux, fantasque, imaginatif à l'excès, ironique, amer*²⁹⁹ ». Camille Claudel avait fait ses premiers modelages très tôt, à douze ans. Mathias Morhardt³⁰⁰ témoigne : « *La sculpture est une passion véhémente qui la possède toute entière et qu'elle impose despotiquement autour d'elle, aux siens, aux voisins, aux domestiques eux-mêmes. [...] elle sculpte, et la maison paternelle que son art envahit rapidement n'est bientôt plus que la dépendance d'un atelier où se perpétuent, en terre, en pierre, en bois, mille figures tragiques ou grimaçantes qui sont les héros de tous les temps et de tous les peuples*³⁰¹ ». En 1879 (à quinze ans) Camille Claudel est découverte par Alfred Boucher, le sculpteur qui lui avait donné les premiers conseils artistiques, il l'encourage également à aller s'établir à Paris pour faire de la sculpture. La famille Claudel s'installe à

²⁹⁸ 4.48 *Psychose*, cité in Graham Saunders, *Love me or Kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris, Ed. L'Arche, 2004, p. 199.

²⁹⁹ Lettre de P. Claudel à Henri Guillemin cité in Cassar, Jacques. *Dossier Camille Claudel*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 1997, p. 43.

³⁰⁰ Mathias Morhardt, journaliste et critique d'art, ami de Rodin et de Claudel. Il a écrit l'article *Mlle Camille Claudel* en 1889 paru dans la revue du *Mercur* de France. C'est la première étude consacrée à la vie et l'œuvre de Camille Claudel.

³⁰¹ Mathias Morhardt, *Mlle Camille Claudel*, 1989 cité in Cassar, Jacques. *Dossier Camille Claudel*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 1997, p. 52.

Paris afin de faciliter la vocation de leur fille. À Paris, Camille Claudel rentre à l'Académie Colarossi et loue un atelier. Alfred Boucher, qui fréquentait régulièrement cet atelier, lui présente Auguste Rodin aux alentours de 1882. Avant de rencontrer ce dernier, Claudel avait déjà réalisé des œuvres remarquables (exemple images *Vieille femme* ou *Vieille Hélène* 1885, *portrait de Mme B.* 1883, buste de son frère 1884). Claudel voit en Rodin un maître et Rodin reconnaît le talent de la jeune fille. Elle devient son élève et intègre son atelier : « *Mademoiselle Camille Claudel va frapper à la porte de l'atelier de Rodin parce qu'elle est artiste et parce qu'il est vraiment le seul sculpteur qui fasse de l'art* ³⁰²», écrit Morhardt. Absorbée par Rodin, Claudel ne regarde plus au-delà de celui-ci et reste isolée des autres artistes.



Fig.52 Camille Claudel, La Vieille Hélène, bronze, h.28 cm, 1885, Musée Sainte-Croix, Poitiers

Camille Claudel n'était pas seulement l'élève et la collaboratrice de Rodin, elle servait aussi de modèle dans son atelier (le bronze de *Camille Claudel* 1884, marbre *Aurore* 1885, *la Danaïde* 1885, *l'Emprise* 1888). Elle poursuivait en même temps son œuvre personnelle. On a souvent mis en parallèle leurs œuvres respectives. Rodin disait : « *Je lui ai montré où elle trouverait de l'or : mais l'or qu'elle trouve est à elle* ³⁰³». Leur relation amoureuse était compliquée. Quand Rodin rencontre Claudel, il a quarante trois ans et elle à peine dix neuf. À cette époque, Rodin vivait avec une autre femme, avec qui il avait eu un fils. Malgré les exigences de Claudel, Rodin n'a jamais quitté sa femme. Elle finit par quitter l'atelier de Rodin vers 1892, après 10 ans de cohabitation et apparemment après un avortement³⁰⁴. À cette époque, Claudel était connue comme la talentueuse élève du

³⁰² Mathias Morhardt, *Mlle Camille Claudel*, 1989 cité in Cassar, Jacques. *op. cit.*, p. 52.

³⁰³ *Idem*, p. 455.

³⁰⁴ La réalité de la fausse couche en 1893 reste incertaine. Paul Claudel dans une lettre en 1939 à la femme de Romain Rolland parle pour la première fois de l'avortement de sa sœur : « *Sachez qu'une personne de qui je suis très proche a commis le même crime que vous et qu'elle l'expie depuis vingt-six ans dans une maison des fous. Tuer un enfant, tuer une*

grand sculpteur. Le départ de l'atelier de Rodin était pour elle, en quelque sorte, une tentative pour se libérer de l'emprise du maître, mais en même temps, le début du basculement dans le délire. Camille Claudel était discrète sur sa relation avec Rodin et avait toujours caché celle-ci à ses parents. Par contre, elle avait une bonne relation avec son petit frère Paul Claudel³⁰⁵, le dramaturge poète, qui s'était orienté à l'époque vers la carrière diplomatique et qui était souvent éloigné de la France. Nous pouvons constater dans sa correspondance, qu'elle partage souvent avec lui, ses projets et ses dessins. Elle se confie à son frère et lui annonce qu'elle se libère de l'influence de Rodin. Les relations entre les deux amants reprennent en 1896 et dure jusqu'au jour où elle refuse de recevoir Rodin (vers 1900). À cette époque, elle commençait à être connue, on voyait bien son style, on connaissait aussi sa fierté. Le manque d'argent était la préoccupation quotidienne de Camille. La sculpture était un art coûteux et elle rognait toujours sur les dépenses de nourriture, de vêtement pour pouvoir payer les modèles, le marbre, la fonte en bronze. Elle n'était pas en mesure de payer son loyer non plus. Elle gagnait un peu d'argent avec ses rares commandes et grâce ses parents, son frère ou Rodin (pendant une courte période) qui l'aidaient de temps en temps. Claudel a rarement connu le confort dans sa vie d'artiste. Elle n'a jamais eu un lit, ni des meubles ou des décorations. Elle a toujours vécu entre les marbres et les terres cuites. Elle se confie dans une lettre datée du mois d'avril 1905 à Gustave Geffroy³⁰⁶ : « *À vrai dire, lorsqu'il s'agit de moi, on n'y fait guère attention ; il semble naturel que je doive tout endurer, maladies, manque d'argent, manque de toute affection ce n'est jamais trop et ce qui pour une autre femme serait déjà un calvaire, pour moi n'est qu'un petit détail...*³⁰⁷ ».

Après la rupture définitive avec Rodin, Camille Claudel devient de plus en plus fragile, elle sort rarement de son atelier. Elle commence à accuser Rodin de vol et ne s'arrête pas jusqu'à sa mort. Elle lui envoie des lettres insultantes. Le souvenir de Rodin la torturait, Camille Claudel était *possédée*³⁰⁸ par Rodin. En 1905, elle présente son œuvre *l'Abandon* et cette même année, il y a une exposition de ses œuvres à la Galerie d'Eugène Blot. C'est la

âme immortelle, c'est horrible ! C'est affreux ! Comment pouvez-vous vivre et respirer avec un tel crime sur la conscience... ». Paul Claudel, cité in Valérie Bocci-Crechriou, *Les figures du traumatisme dans l'œuvre de Camille Claudel*, Cahiers de psychologie clinique, 2004/2 no 23, p. 131-146, , consulté en ligne le 17 mai 2017 sur : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2004-2-page-131.htm>

³⁰⁵ (1868-1955)

³⁰⁶ Journaliste et critique d'art, l'ami de Rodin et Claudel (1855-1926).

³⁰⁷ Camille Claudel, cité in Vircondelet, Alain. *L'art jusqu'à la folie*, Monaco, Ed. Rocher, 2016, p. 46.

³⁰⁸ Cassar, Jacques. *op.cit.*, p. 228.

dernière année productive de la vie de Claudel. Ensuite, elle ne fait plus d'apparition publique ; le délire l'envahit et ses obsessions se transforment en idées fixes. Elle soupçonne tout le monde, surtout Rodin : « *Monsieur Rodin s'est amusé cette année à me couper les vivres partout ; après m'avoir forcé de quitter le Salon de la Nationale par les méchancetés qu'il me faisait. De plus il m'insulte, fait publier partout mon portrait sur des cartes postales malgré ma défense expresse, il ne redoute rien, se croyant un pouvoir illimité. Je serai poursuivie toute ma vie par la vengeance de ce monstre*³⁰⁹ ». À partir de 1906, Claudel s'efforce de dégager de sa vie et de son œuvre tout ce qui pourrait éventuellement évoquer Rodin. Elle détruit systématiquement ses œuvres à coup de marteau et enterre les débris. Cela peut s'expliquer par une crainte délirante d'être volée. Ainsi la suppression de sa création peut être liée à l'absence d'encouragement à la suite de la rupture avec Rodin. À chaque fois, après avoir détruit ses œuvres, elle quittait son atelier et disparaissait pour un moment, sans rien dire à personne. D'après les témoignages du peu de gens qui la fréquentait à cette époque, l'atelier de Claudel était invivable : la ruine de toute part, les murs arrachés, le désordre et une saleté invraisemblables, avec des odeurs insupportables. « *En vérité Camille Claudel se suicidait à petit feu. Ayant détruit ses œuvres, puis les sources intérieures de son œuvre, ses amours et ses amitiés, ses affections familiales, Camille ne laissait d'elle au fond d'un atelier obscur qu'une ombre traquée demandant le silence et l'oubli. Il fallut pourtant se résoudre à confier l'ultime besogne de la conduire doucement à sa deuxième mort, à la cruelle machine médicale et administrative*³¹⁰ ». Le père de Camille Claudel, qui s'inquiétait beaucoup pour sa fille, meurt en 1913. Elle n'assiste pas à ses obsèques, elle n'a pas même été prévenue. Paul Claudel avait contacté une maison de santé pour interner sa sœur déjà avant le décès de leur père. Une semaine après l'enterrement, il la conduit à l'asile de Ville-Évrard dans la banlieue parisienne le 10 mars 1913.

Camille Claudel avait été diagnostiquée paranoïaque : « *atteinte de délire systématique de persécution basé principalement sur des interprétations et des imaginations fausses*³¹¹ ». Tous ses certificats médicaux pendant trente ans attestent du même diagnostic, cela semble curieux. À l'époque, pour guérir une psychose paranoïaque, il n'y avait pas de

³⁰⁹ Lettre de Camille Claudel à Henry Lerolle, non datée (entre 1904 et 1905), in Cassar, Jacques. *op. cit.*, p. 203.

³¹⁰ Reine-Marie Paris, *Camille Claudel*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 88.

³¹¹ Certificat daté du 22 septembre 1914, signé Dr Broguère. Cité in *Camille Claudel malade mentale*, par François Lhermitte et Jean-François Allilaire dans *Camille Claudel*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 170.

thérapie autre que l'internement dans un asile psychiatrique. « *Le cas de Camille n'était pas désespéré et, suffisamment informé sur la question de son internement*³¹². » La presse a beaucoup attaqué Paul Claudel à cause de l'internement de sa sœur, mais tout en étant au courant, il ignorait ces attaques. La mère et la sœur de Camille Claudel tenaient également à ce qu'elle soit séquestrée. Sa mère n'a jamais rendu visite à sa fille en asile, où elle était privée de nourriture, de feu et de liberté. Claudel a vécu une grande solitude pendant son internement interminable. Elle n'était jamais inconsciente, ni dangereuse. En septembre 1914, elle est transférée à l'asile de Montdevergues à cause de la guerre. Elle revendique plusieurs fois sa liberté ou le transfert dans un asile près de Villeneuve, son pays natal, mais ses demandes se voient refusées par sa famille. Oubliée à l'asile, Camille Claudel meurt le 19 octobre 1943, après trente ans d'internement.

La paranoïa de Camille Claudel n'était pas seulement liée à sa rupture avec Rodin. Nous pouvons dire qu'il était la source d'inspiration principale de sa création et le seul et unique destinataire de son œuvre, car même après leur rupture, elle est toujours curieuse de connaître l'avis de Rodin sur son travail. Ainsi, Claudel se considérait probablement comme une des raisons de la réussite de Rodin, ce qui n'est pas faux, elle souffrait donc de ne pas pouvoir recevoir une reconnaissance de sa part. Et cela peut justifier son obsession du vol et ses soupçons sur Rodin. Il semble que la maladie de Camille Claudel était une névrose obsessionnelle, résultat d'une combinaison de causes diverses. Tout d'abord, il faut noter qu'à part toutes les difficultés financières et matérielles, Claudel exerçait un métier qui était dur et qui demandait une force physique. À l'époque, rares sont les femmes qui exercent la sculpture, rares sont également celles qui ne se marient pas, qui ne font pas d'enfants ou qui ne sont pas religieuses. Depuis sa jeunesse, Claudel modelait avec passion et enthousiasme ; elle avait le désir d'avancer vite et d'atteindre son excellence. Camille Claudel était forte techniquement, avait une conscience professionnelle remarquable. Elle pratiquait la taille directe, sans esquisses, Rodin lui-même ne le faisait pas. Elle fabriquait ses outils, polissait elle-même ses marbres (le marbre parfaitement poli est une des caractéristiques du travail de Claudel). Elle enrichissait son savoir-faire en inventant de nouvelles techniques : elle vouait son existence à son métier. La sculpture était une passion la possédant, mais ses troubles

³¹² Cassar, Jacques. *op. cit.*, p. 221.

Jacques Cassar, dans son ouvrage *Le dossier Camille Claudel* explique en détail les causes matérielles et les causes psychologiques de la psychose de Camille.

psychiques sont devenus plus encombrants que ses passions. En effet, elle n'a pas pu endeuiller la disparition du fruit de sa passion. Elle souffrait certainement de persécutions imaginaires, mais il faut remarquer qu'on l'opprimait de tous les côtés. Ses commandes d'État étaient souvent mal payées et avec du retard. On lui a toujours reproché de faire du Rodin, et paradoxalement, ses idées étaient exploitées par certains sculpteurs³¹³. « *Elle est toujours et presque nécessairement volée, volée de son argent, ce qui n'est rien, mais volée aussi de son temps et de son travail, ce qui est tout*³¹⁴ », écrit Morhardt. Camille Claudel était épuisée et en colère par les ruptures consécutives : avec Rodin, avec sa mère, avec l'enfant qu'elle n'a jamais eu. Il me semble nécessaire de souligner les circonstances de la relation de l'artiste avec sa mère. Camille Claudel a porté toute sa vie la haine de sa mère qui ne l'a jamais appréciée ni comme enfant, ni comme artiste et ni comme la femme libre qu'elle était ; qui plus est, Une mère qui n'a jamais voulu mettre un terme à l'internement de sa fille. Née pendant la période de deuil de sa mère, Camille Claudel remplaçait le premier enfant mort-né de celle-ci. Sa mère aurait souhaité sans doute mettre un garçon au monde pour compenser cette perte. Il s'agit du premier échec dans l'établissement de la vie psychique de Camille Claudel. Cet événement peut expliquer sa volonté d'échapper aux conditions féminines. Comme le remarque Marie-Magdeleine Lessana, Camille Claudel « *encourut le ressentiment maternel redoublé : sa naissance la déçoit, sa vocation artistique la révolte* ». Cela peut nous aider à comprendre la douleur et la difficulté de Camille Claudel à supporter le deuil et l'absence. En résumé, le manque d'affection maternelle a sûrement précipité Claudel dans une sorte de décomposition psychique.

À partir de son internement, Claudel se refuse à pratiquer la sculpture, même si les médecins ont mis à sa disposition les outils pour dessiner et sculpter. Nous ne pouvons pas ignorer la relation entre psychose délirante et épuisement de l'œuvre chez Claudel. « *Sa folie avait tari son œuvre, comme si la sculpture avait été pour elle une tentative de s'accrocher à quelque chose, jusqu'à ce que divers événements de sa vie la précipitent dans la psychose*³¹⁵ ». La sculpture était sa raison d'exister, mais elle n'a jamais

³¹³ Dans une lettre à son frère vers 1909, Camille Claudel plaint que des autres sculpteurs se servent de ses idées pour faire de l'argent : « *...Si j'en juge par ce qui est arrivé aux Causeuses, exposées en 1890. Depuis ce moment divers individus s'en servent pour se faire des rentes. Entre autres une Suédoise (Stalkelberg de Frumerie) qui depuis cette époque expose tous les ans un groupe de Causeuses plus ou moins modifié, et bien d'autre peintre et sculptures qui exposent [mot illisible]* ». Dans *Camille Claudel*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 122.

³¹⁴ Mathias Morhardt cité in Cassar, Jacques. *op.cit.*, p. 228.

³¹⁵ Valérie Bocci-Crechriou, *Les figures du traumatisme dans l'œuvre de Camille Claudel*, Cahiers de psychologie clinique, 2004/2 no 23, p. 131-146, consulté en ligne le 17 mai 2017 sur : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2004-2-page-131.htm>

servi à éliminer la souffrance, au contraire elle la poussait dans un délire obscur. L'intériorité des œuvres et leur lien avec la personnalité de Claudel étaient tellement essentiels que ses troubles psychiques ont touché sa pratique artistique directement. Ses œuvres représentent à la fois la force et la fragilité. Elles reflètent la féminité, la solitude, le déchirement intérieur et en même temps « *le caractère violent*³¹⁶ » de leur créatrice : des autoportraits en quelque sorte, tristes et mélancoliques comme l'artiste même. Claudel croit à la signification de ses œuvres, les thèmes choisis sont souvent le résultat d'une recherche et d'une réflexion, toujours en rapport avec sa vie et son état d'âme. « *C'est dans un intimisme délicat mais non dénué d'intensité et de force que réside la profondeur de l'œuvre de Camille Claudel, et peut-être également pour certains, ses limites*³¹⁷ ». La plupart de ses œuvres racontent si l'on peut dire son histoire et sa défaillance : l'*Âge Mûr*³¹⁸ par exemple, une scène triangulaire qui représente ses ressentis après la séparation avec Rodin. Les personnages féminins sont souvent en position de déséquilibre. Cependant la recherche des compositions difficiles aux centres de gravité décentrés est une des spécialités de l'œuvre de Claudel, à la différence de celle de Rodin, qui représente souvent une masse en équilibre stable. Le travail exceptionnel du drapé rend la sculpture de Claudel très dynamique, les gestes de ses personnages sont accompagnés de « *plis nerveux, heurtés, réceptacles de l'énergie du groupe*³¹⁹ ». Ces plis équilibrent et lestent les sculptures. La *Valse*³²⁰ représentant un couple de danseurs emportés dans un mouvement d'envol, emportés par la musique, jusqu'au déséquilibre, montre bien cette maîtrise du drapé. Cette danseuse n'est-elle pas Camille Claudel, la signification de l'expression qui s'abandonne dans une turbulence ? « *La Valse reflète au mieux son aptitude à traduire le cours fluide de la vie, le courant des énergies, la moirure des instincts et la rage jamais étouffée de vivre*³²¹ ».

Artaud disait qu'« *on ne suicide pas tout seul* ³²²», et je crois qu'on ne devient pas paranoïaque tout seul non plus. Le cas Camille Claudel montre qu'elle était vouée à

³¹⁶ Paul Claudel, *Journal II*, in Collection de la Pléiade, Gallimard, p. 426.

³¹⁷ François Lhermitte et Jean-François Allilaire, *Camille Claudel malade mentale*, dans *Camille Claudel*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 230.

³¹⁸ L'œuvre connue également sous le titre de la *Destinée* ou le *Chemin de la vie* ou la *Fatalité*. Première version date de 1894-1895 est en plâtre et la deuxième en bronze daté de 1898.

³¹⁹ François Lhermitte et Jean-François Allilaire, *op.cit.*, p. 228.

³²⁰ 1892, première version en plâtre. Il existe plusieurs versions de cette œuvre en plâtres et en bronze entre 1893 et 1895.

³²¹ Alain Vircondelet, *L'art jusqu'à la folie*, Monaco, Ed. Rocher, 2016, p. 79.

³²² Artaud, Antonin. *Van Gogh, op.cit.*, p. 90.

somber dans la folie. L'expérience de la folie n'était-elle pas suffisamment pénible pour qu'on ne condamne pas la femme artiste au silence éternel ? *L'absence d'œuvre* ici c'est la disparition de l'être aimé comme source tarie d'objet à faire œuvre, quand l'œuvre est ruinée par les mains de sa propre créatrice. Le XIX^e siècle, n'était pas assez prêt à laisser une artiste comme Claudel créer davantage et s'épanouir. Et est-ce que nous y sommes prêts aujourd'hui ? Afin de répondre à cette question, considérons d'autres cas des femmes artistes souffrantes des troubles psychiques.

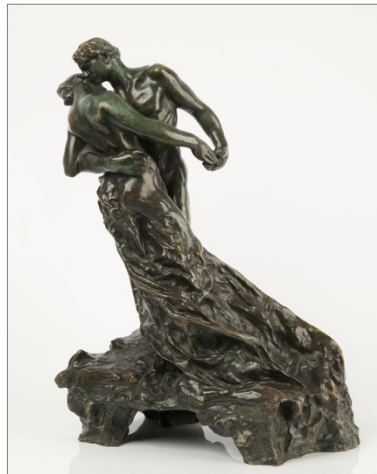


Fig.53 Camille Claudel, *La Valse* (1889), bronze, fonte Blot, grand modèle (1905), H. 44,6 ; L. 33 ; P. 19,7 cm, Musée Sainte-Croix, Poitiers

Fig.54 Camille Claudel, *L'Âge Mûr* (1898), bronze, fonte Thiebault Frères, Fumière et Gavinet (1902), H. 114 ; L. 163 ; P. 72 cm, Paris, Musée d'Orsay

B. Séraphine de Senlis : la sublime naïveté

« Dès que l'être humain est seul, il bascule dans une sorte de folie. La personne seule est folle, parce que rien ne l'arrête, dans un délire, dans une morbidité, dans la mort. »

Marguerite Duras³²³

C'est depuis peu de temps que Séraphine Louis, dite Séraphine de Senlis, sort de l'ombre. Grâce à deux événements en 2008, une exposition au musée Maillol³²⁴ à Paris et la sortie du film *Séraphine*³²⁵, cette femme est devenue une des figures connues de l'art populaire. Issue du milieu paysan, Séraphine travaillait comme domestique et peignait des fleurs et des arbres, sans avoir appris à peindre. Il me semble nécessaire de parler de Séraphine de Senlis ici, car au-delà de son histoire de femme oubliée dans son délire, son parcours nous permet de mettre au point notre discours sur l'art naïf et l'art primitif, notions qui se retrouvent souvent comme équivalent sous le titre Art brut. Commençons par quelques éléments biographiques de la vie de Séraphine de Senlis. Née en 1864 dans la commune d'Arcy-sur-Oise, tout ce qu'on sait de son enfance, est qu'elle est devenue orpheline à sept ans et qu'elle n'a jamais reçu ni réconfort et ni consolations parentales. Il semble qu'après la mort de ses parents, elle est confiée à une institution religieuse. Elle est déplacée vers 1877 dans une famille bourgeoise à Paris, en tant que femme de chambre. Le séjour parisien dure un an et demi, puis elle retourne dans l'Oise où elle travaille au service de la comtesse à Compiègne de 1879 au 1882. Ensuite on retrouve ses traces dans une institution de jeunes filles où elle fait le ménage. Nous ne savons pas grande chose sur le déroulement de ces séjours : « *Séraphine est vouée au silence de son existence, ramenée à cette élimination d'elle-même, entre servitude et solitude*³²⁶ ». Il semble que, jusqu'à 1882, Séraphine est une fille silencieuse, isolée et d'une sagesse inquiétante. Mais à partir de cette date, son humeur change, elle devient têtue et agressive surtout envers la bourgeoisie qui lui est même imposée à l'église. Sa vie sexuelle se déroule dans le fantasme. Séraphine projette ses désirs sur les soldats défilants dans les parades militaires et s'invente même des histoires d'amour. Cependant, la vocation religieuse la tourmente et elle éprouve toujours une envie de rejoindre les ordres et de se vouer

³²³ Marguerite Duras – *Écrire*, entretien avec Benoît Jacquot, Super 16 mm, 1993, France.

³²⁴ Les toiles de la collection de Dina Vierny.

³²⁵ De Martin Provost avec Yolande Moreau dans le rôle de Séraphine.

³²⁶ Vircondelet, Alain. *op. cit.*, p. 91.

entièrement à Dieu. En 1882 elle se présente au couvent des sœurs de la Charité de la Providence à Clermont, où elle redevient domestique. Malgré la pauvreté et les conditions pénibles, Séraphine se sent en sécurité et protégée du monde extérieur. En effet, elle tourne le dos à la société dans laquelle elle ne trouvait pas sa place, elle « *détourne sa révolte vers la prière*³²⁷ ». Séraphine Louis reste presque vingt ans au couvent et vit cet isolement avec la grâce, comme une sorte d'exil volontaire. Très pieuse, elle discute souvent, en toute naïveté, avec la Vierge Marie. Vers 1900, les premiers ou des premiers signes de psychose se révèlent sérieusement chez Séraphine, elle déclare entendre des voix. La Vierge lui parle et lui demande de changer de vie en faveur de Dieu. En 1902, elle quitte le couvent pour s'installer à Senlis. Elle travaille chez plusieurs personnes entre 1902 et 1904, dans le milieu bourgeois de Senlis. Nourrie et logée chez ses employeurs, elle vit de quasi rien durant cette période. Son caractère secret la fait connaître en ville, elle a un comportement étrange et l'air souvent préoccupée. Vers 1906, les voix qu'elle entend la harcèlent jour et nuit, elles l'empêchent de dormir, la Vierge Marie veut que Séraphine se mette à peindre. Séraphine finit par se trouver un petit logis et s'acheter peintures et pinceaux. Elle commence à peindre, sur des planches de bois et des morceaux de cagettes qu'elle récupère au marché. Séraphine est persuadée que son intention picturale est sacrée et inspirée par les forces célestes et d'ailleurs, ses panneaux peints elle ne les appelle pas les peintures mais des « louanges ». Elle peint des fleurs et représente des plantes qu'elle cueille dans les champs, parfois des fruits. Elle s'initie à la peinture toute seule et sans aucune technique, peut-être écoutait-elle quelques conseils du droguiste qui lui vendait des couleurs. Ses premières toiles semblent élaborées avec soin. Peindre, comme prier, deviennent les activités nocturnes de Séraphine Louis ne dévoilant à personne ses toiles durant des années. Ses tableaux s'entassent et comblent l'espace de sa petite chambre, de même que sur chaque panneau la peinture colorée remplit la surface. Elle ne supporte pas le vide : « *Comblé, c'est ce qu'elle a essayé tout au long de sa vie de réaliser. Comblé l'absence parentale, affective, sentimentale, professionnelle, comblé ses trous intérieurs dont elle sent bien qu'ils sont à l'origine de ses exils personnels, de ses souffrances*³²⁸ », rappelons-nous des dessins des auteurs de l'Art Brut et des dessins d'Artaud.

³²⁷ Vircondelet, Alain. *op. cit.*, p. 102.

³²⁸ *Ibid.*, p. 121.

En 1912, Séraphine fait connaissance de Wilhelm Uhde (1874-1947)³²⁹, marchand d'art, collectionneur et critique d'art qui s'est installé à Senlis. Uhde découvre par hasard la peinture de Séraphine, qui travaillait en tant que femme de ménage chez lui. Cette rencontre change la vie de Séraphine, Uhde lui procure les moyens de se consacrer entièrement à la peinture. Il lui achète de nombreuses toiles et les présente à Paris. Quand la guerre commence en 1914, Uhde, citoyen allemand, est contraint de quitter la France et sa collection d'œuvres d'art est saisie par l'État français. Cette rupture a énormément touché Séraphine qui dépendait beaucoup sur le soutien d'Uhde. Sa peinture devient de plus en plus élaborée. La guerre n'a guère altéré son rythme du travail. D'ailleurs, c'est à cette période qu'elle change son nom de Séraphine Louis en Séraphine de Senlis : « *La particule lui rend sa dignité, sans se l'avouer, elle se déclare de sang royal, reine d'une ville que tous ont désertée*³³⁰ ». En 1927, Séraphine présente trois toiles à une exposition à l'Hôtel de Ville de Senlis, organisée par la Société des Amis des Arts dont le président connaissait son travail. À son retour en France, Wilhelm Uhde entend parler de cette exposition et revient vers Séraphine, il lui achète toute sa production. Séraphine qui n'a jamais connu le confort et la reconnaissance de son travail, dépense naïvement tout l'argent de ses peintures. Elle rêve d'une vie bourgeoise comme celle de ses employeurs à l'époque et de gloire. Au fond, Séraphine espérait-elle naïvement de s'insérer dans la société bourgeoise. La peintre entend toujours des voix, ses propos sont plus en plus incohérents : elle parle aux arbres et aux plantes qu'elle croise. Vivant ses fantasmes, elle commande même une robe de mariée chez la couturière des bourgeoises de Senlis. Ses plus belles peintures datent de cette période. Entre 1927 et 1932, elle peint avec acharnement et attend impatiemment l'exposition personnelle qu'Uhde lui a promise. Elle n'utilise pas les multiples couleurs de qualité que son collectionneur lui envoie, elle peint avec les siennes et y mêle de la laque. Sa façon de peindre et de réaliser ses compositions restent un mystère, personne n'avait accès à son logement quand elle était en train de peindre. Touché par la Crise économique de 1929, Uhde ne peut plus assumer les dépenses excessives de son artiste protégée. Il renonce à financer sa participation à l'exposition à Paris. La peintre est anéantie par cette nouvelle, s'ensuit une réaction aussi immédiate que violente. Le lendemain, le 31 janvier 1932, lors d'une crise, Séraphine erre dans les rues de Senlis, dépose ses affaires sur la voie publique en annonçant l'apocalypse.

³²⁹ Allemand. Un des premiers amateurs du cubisme et de l'art primitif.

³³⁰ Vircondelet, Alain. *op.cit.*, p. 131.

Elle se fait arrêter par la police, est conduite à l'hôpital de Senlis et puis transférée à l'hôpital psychiatrique de Clermont-de-l'Oise. Les médecins déclarent qu'elle est « atteinte d'idées délirantes systématisées de persécutions, [...], de psychose hallucinatoire : entend des voix de sa sœur décédée qui lui dit qu'un notaire lui jette des sorts ; entend également la voix de Dieu et de la Vierge³³¹ ». Séraphine ne sort plus jamais de l'asile, elle refuse de faire de la peinture, elle se met à écrire de nombreuses lettres dans lesquelles elle se plaint d'être victime de persécution. Son internement coïncide avec la Seconde Guerre mondiale, événement qui fragilise les conditions de vie dans les hôpitaux psychiatriques. Son état de santé mentale et physique s'aggrave à cause de carences de traitement. Elle subit, de surcroît, un cancer du sein qui n'est pas correctement soigné. Elle meurt le 11 décembre 1942 après dix ans d'internement à l'âge de soixante-dix-huit ans. N'ayant personne pour inhumer son corps, Séraphine de Senlis est enterrée dans la fosse commune de l'hôpital. Elle, qui a tant peint des fleurs, n'en a eu aucune pour son enterrement.



Fig.55 (gauche) Séraphine de Senlis, *Fleurs et fruits*, huile sur toile, 146x97cm, vers 1920

Fig.56 (droite) Séraphine de Senlis, *Les fruits*, huile sur toile, 92x73 cm, vers 1928

³³¹ Vircondelet, Alain. *op.cit.*, Pp. 154-155.

Les sujets peints par Séraphine ne sont pas de simples natures mortes avec des fleurs et des fruits, mais l'expression sublime d'un monde intérieur. En effet, c'est par la couleur que ce monde secret et intérieur se révolte et prend vie. « *Ces fleurs, ces feuilles et ces fruits sont en vérité l'image de Dieu, l'âme de cette France royale, le symbole de la ville médiévale, le génie de sa cathédrale dont le tintement des cloches s'est, par miracle, mué en couleurs*³³² ». Pendant vingt-cinq ans, Séraphine peint sans cesse, presque son obligation morale. Elle insuffle son âme dans ses peintures, de la même manière que Van Gogh allant jusqu'à des similitudes de coloris rare de leurs palettes³³³. Les couleurs de Séraphine, leur luminosité intense et presque inquiétante ont sans doute leur origine, leur référence leur influence dans les vitraux de la cathédrale de Senlis et dans les représentations bibliques qu'elle observait au couvent et à l'église. Elle ne connaissait rien de la peinture religieuse des siècles passés. Wilhelm Uhde considérait l'œuvre de Séraphine comme une régénérescence de la foi chrétienne du Moyen Âge, pour lui, « *l'effet mystérieux et médiéval des tableaux de Séraphine tient au fait qu'ils sont issus d'un monde auquel nous ne sommes pas reliés. Elle fut capable de donner une forme adéquate à cette grande expérience, de figurer sur la surface limitée de la toile une expérience illimitée* ³³⁴». Séraphine comble la toile avec la peinture, certes, mais ce remplissage n'est pas automatique comme chez des aliénés. Au-delà d'un bourrage contingent se structurent arrangement et composition. La peinture est équilibrée, les couleurs varient, elle a le sens parfait de l'organisation des couleurs. Elle maîtrise la technique et elle y croit, comme elle croit à la voix de la Vierge Marie. Il faut remarquer que l'œuvre de Séraphine n'est pas une représentation de la folie : le délire et les voix qu'elle entend ne touchent guère sa pratique. Pendant des années, la psychose de Séraphine était refoulée par la peinture, comme par sa vie moniale antérieure, la création l'aidait pour se maintenir dans un état normal. Elle luttait contre ses délires en quelque sorte, sans le savoir. On a souvent classé la peinture de Séraphine parmi les différentes branches de l'Art brut (André Breton et Dubuffet admiraient son œuvre). Son art était considéré comme l'art naïf, l'art sacré, l'art singulier ou encore l'art primitif. Autodidacte et délirante, Séraphine répond aux caractéristiques de tous ces arts. Séraphine est marginale dans le sens où elle déjoue des repères, dévie des principes incontestés de l'art et échappe aux lois de la peinture. Cela nous rappelle Artaud qui

³³² Wilhelm Uhde, *Séraphine*, dans le catalogue de l'exposition *Séraphine de Senlis*, organisée par la Fondation Dina Vierny au Musée Maillol, du 1^{er} octobre 2008 au 5 janvier 2009, Paris, Ed. Gallimard, 2008, p. 17..

³³³ « *Les tournesols et les cyprès flamboyants de Van Gogh sont soumis à la même loi secrète d'une botanique spéciale que parfois les arbres et les fleurs de Séraphine* », disait Wilhelm Uhde. *Séraphine*, op.cit., p. 18.

³³⁴ Wilhelm Uhde, *De Bismark à Picasso*, cité dans le catalogue de l'exposition *Séraphine de Senlis*, op.cit., p. 12.

renonçait aux principes classiques du dessin. Cependant, les dessins d'Artaud sont loin d'être primitifs. Artaud connaît les principes et les abandonne consciemment, alors que Séraphine ignore entièrement les règles et l'histoire de l'art. L'œuvre de Séraphine comme celle d'Artaud reste unique dans son genre et elle le sait, comme tous les artistes « naïfs ». Il me semble que la meilleure appellation pour l'œuvre de Séraphine est celle que lui a donnée Wilhelm Uhde : « primitive moderne », en la situant à côté de l'œuvre du Douanier Rousseau³³⁵, d'André Bauchant³³⁶, de Louis Vivin³³⁷ ou de Camille Bombois³³⁸. Au début du XX^e siècle, le mot « primitif » signifie « originel » et qualifie l'artiste autodidacte qui ne doit rien à l'Histoire de l'art : « *Le primitivisme, c'est la créativité non corrompue, un art des origines*³³⁹ ». L'œuvre primitive représente une vision intime du monde, il s'agit d'un art issu de l'art populaire qui ne s'attache à aucun mouvement artistique. Les principes de Prinzhorn sur l'art des fous, des théories de Klee sur l'art des enfants, celles de Kandinsky sur l'art spirituel, et enfin celles des surréalistes l'art des médiums se rassemblent pour rejoindre plus tard l'Art brut de Dubuffet afin de classer toutes les œuvres qui ignorent les « principes » de l'art « normal »³⁴⁰. Je préfère considérer l'œuvre de Séraphine de Senlis en tant que production « primitive » ou « singulière » et mettre l'accent sur l'originalité de son œuvre et son personnage qui n'a jamais reçu de formation académique. Classer cette œuvre parmi les productions de l'Art brut, nous mène à accepter celle-ci fortement en lien avec sa psychose. En même temps, la peinture de Séraphine de Senlis s'est éteinte au moment de l'invasion du délire (difficile donc à la catégoriser). Le sens de l'esthétique, de la composition et de la couleur sont omniprésents dans sa création, l'obsession due à la psychose n'atteint donc que la manière de la création, et non pas la matière, comme chez Van Gogh. Nous ne pouvons pas considérer sa palette vive comme un symptôme de ses troubles. Ce qui reste mystérieux dans le parcours d'un cas comme Séraphine, est la

³³⁵ Henri Rousseau (1844-1910). Employé à l'octroi de Paris, on lui donne le surnom de « Douanier ». Il se met à la peinture tardivement à partir de 1885 Il n'a jamais eu de formation académique, il apprend les codes de la peinture officielle auprès des peintres et en exécutant des copies au Louvre. Il participe régulièrement au Salon des Indépendants de Paris.

³³⁶ André Bauchant (1873-1958) peintre autodidacte, connu en tant que peintre naïf. Il se met à peindre à l'âge de 46 ans. En 1921 il participe au Salon d'Automne avec neufs toiles. Le Corbusier remarque son travail à ce moment-là et devient son ami et son collectionneur. Wilhelm Uhde le rencontre vers 1928 et l'associe aux primitifs modernes.

³³⁷ Louis Vivin (1861-1936). Employé des PTT (Postes Télégraphes et Téléphones), sa première exposition a lieu au Salon des agents des Postes en 1889. Il rencontre Uhde en 1924 qui lui organise une exposition personnelle en 1925.

³³⁸ Camille Bombois (1883-1970). Peintre naïf. Il a travaillé en tant que valet de ferme, puis lutteur dans un cirque, marin, ouvrier de tunnel au métro de Paris. Finalement quand il obtient un travail de nuit dans une imprimerie, il commence à faire de la peinture pendant ses journées. Il expose pour la première fois à la *Foire aux Croûtes de Montmartre*. Wilhelm Uhde le découvre en 1924 et le fait participer en 1928 à l'exposition des *Peintres du Cœur sacré*.

³³⁹ Bertrand Lorquin, *Séraphine Louis dite « De Senlis »*, dans le catalogue de l'exposition *Séraphine de Senlis, op.cit.*, p. 11.

³⁴⁰ Un art normal ici signifie l'art qui rentre dans les règles et des lois établis par les institutions.

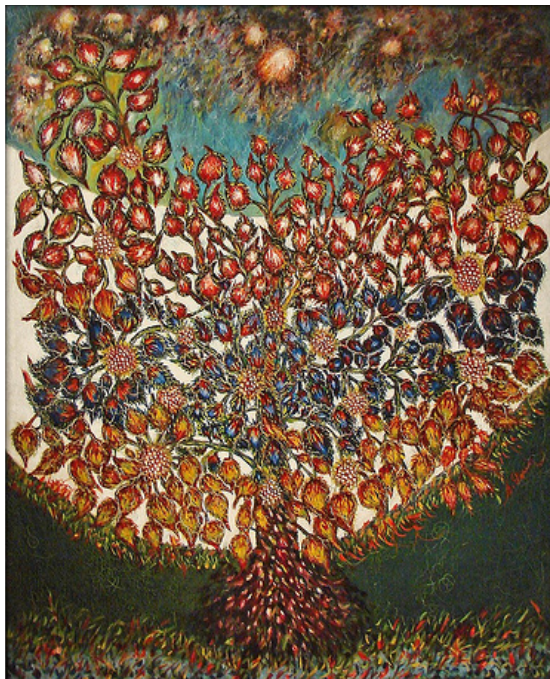
véritable raison pour laquelle elle désire un jour se mettre à la peinture ainsi que le secret de la réussite immédiate de l'œuvre. Le travail de Séraphine de Senlis est d'une qualité impressionnante, ce paramètre nous tente de croire que pour faire œuvre le rôle de la conviction est plus important de celui du savoir-faire.



Fig.57 (haut) Séraphine de Senlis, *Les Grandes Marguerites*, huile sur toile, 195x130cm, 1925

Fig.58 (gauche) Séraphine de Senlis, *L'arbre de vie*, huile sur toile, 114x112 cm, 1928

Fig.59 (droite) Séraphine de Senlis, *Fleurs et fruits*, huile sur toile, vers 1920



C. Yayoi Kusama : folie en répétition

« L'idée m'est venue que, ce que je voudrais faire maintenant, c'est saturer chaque atome ».

Virginia Woolf³⁴¹

Yayoi Kusama, artiste japonaise, une des figures importantes de l'avant-garde new-yorkaise des années 1960, a aujourd'hui quatre-vingt neuf ans³⁴². Nous la connaissons par ses œuvres souvent monochromes, couvertes d'éternels motif à pois³⁴³ et par son univers qualifié par elle-même d'obsessionnel. Dès l'enfance, des visions et des troubles psychiques mènent Kusama à traverser des crises aussi courtes que violentes. Ses premières hallucinations datent de ses dix ans, elle s'en souvient : « *Un jour, après avoir vu, sur la table, la nappe au motif de fleurettes rouges, j'ai porté mon regard vers le plafond. Là, partout, sur la surface de la vitre comme sur celle de la poutre, s'étendaient les formes des fleurettes rouges. Toute la pièce, tout mon corps, tout l'univers en seront pleins ; moi-même je m'acheminerais vers l'auto-anéantissement, vers un retour, vers une réduction, dans l'absolu de l'espace et dans l'infini d'un temps éternel*³⁴⁴ ». Ce qu'elle voit sur la nappe et qui se projette sur le plafond est simplement un effet optique, peut-être s'agit-il du contraste de persistance rétinienne. Ce qui est intéressant c'est qu'elle ne cherche pas la raison de ce qu'elle perçoit comme magique. C'est tellement intéressant pour elle, parce que c'est elle qui voit, que de le mettre dans un phénomène hallucinatoire c'est pouvoir renouveler une certaine magie. À douze ans, comme tous les enfants de sa génération au Japon, elle était mobilisée pour l'effort de guerre. Son travail était de fabriquer des uniformes militaires et des parachutes dans une usine de textile. À cause de ses problèmes psychiques, la guerre et l'ambiance épouvantable au sein de sa famille, Kusama a une enfance introvertie, sans aucun bon sens humain et social. Elle passe son temps à dessiner et à peindre, avec des taches et des points, afin d'appivoiser ses hallucinations. En effet, elle illustre ses visions pour les comprendre. Elle a seize ans quand elle expose pour la première fois. Elle poursuit ensuite des études de peinture japonaise traditionnelle et moderne, malgré l'opposition de ses parents. À l'époque, rares étaient les femmes au

³⁴¹ Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, cité dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Ed. Minuit, Paris, 1980, p. 343.

³⁴² Elle est née en 1929 au Japon, à Matsumoto dans la préfecture de Nagano.

³⁴³ *Polka dot* en anglais.

³⁴⁴ Yayoi Kusama, *Parcours et luttes de mon âme*, dans le catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Calais du 13 décembre 1986 au 31 janvier 1987 et au Musée Municipal de Dole, du 21 mars au 31 mai 1987, p. 19.

Japon qui gagnaient leur vie s'engageant dans des carrières artistiques. Pendant toute son enfance et sa jeunesse, elle a subi des sévères punitions de la part de sa mère qui n'appréciait pas la façon d'être de sa fille, sa passion pour la peinture et ses problèmes de santé, « *elle donnait des coups de pieds à mes godets de peinture et cela tournait quelques fois à l'empoignade*³⁴⁵ ». À vingt-trois ans (en 1952), elle expose une série de deux cents quarante toiles dans sa ville natale au Japon. L'intensité dramatique de cette exposition attire l'attention d'un psychiatre japonais³⁴⁶, qui suivra Kusama dans ses traitements ainsi que dans sa carrière artistique : « *La psychiatrie donna à Kusama ce que ses parents lui avaient toujours refusé : la légitimité de s'exprimer et la liberté d'être folle*³⁴⁷ ». À vingt-sept ans, Kusama quitte le Japon pour les États-Unis où elle s'installe d'abord à Seattle et puis à New York. Les premières années sont difficiles, à cause de ses problèmes financiers et des soucis avec le Bureau de l'immigration. Elle vit dans des conditions épouvantables : « *J'étais gelée jusqu'aux os, le froid me donnait mal au ventre ce qui m'empêchait de dormir ; ne pouvant guère faire autre chose, je me levais et je me mettais à peindre. Il n'y avait aucun autre moyen de contrecarrer la faim et le froid*³⁴⁸ ». Au fur et à mesure, elle rencontre des personnages importants de la scène artistique new-yorkaise dont Georgia O'Keeffe, Sam Francis, Lucio Fontana et pleins d'autres artistes qui l'ont soutenue dans ses périodes difficiles. Deux ans après son arrivée à New York, elle obtient sa première exposition personnelle à la Brata Gallery. Les toiles surdimensionnées et monochromes de cette époque représentent des accumulations, des mailles d'un filet qui se répètent à l'infini (série *Infinity Nets*³⁴⁹). En effet, dans ces toiles monochromes des pois sont toujours présents, mais sous une forme négative, comme des trous dans la peinture. Pendant les trois premières années consécutives à son arrivée aux États-Unis, Kusama a une énorme productivité, elle peint obsessionnellement et avec acharnement. Les toiles de la série *Infinity Nets* sont véritablement gigantesques, recouvrent les murs entiers dans les galeries et paraissent parfois sans fin. La notion de l'infini se présente ici par le motif en filet, ainsi que par la longueur de la toile. Elle réalise au même moment des sculptures molles souvent recouvertes de formes phalliques peintes en blanc et des *environnements* (c'est ainsi qu'elle appelle ses installations) avec des milliers de phallus gigantesques

³⁴⁵ Yayoi Kusama, *Parcours et luttes de mon âme*, op.cit., p. 20.

³⁴⁶ Docteur Shiho Nishimaru.

³⁴⁷ Alexandra Munroe (historienne d'art et organisatrice de la première rétrospective de Kusama aux États-Unis), *Obsession, Fantasy and Outrage : The Art of Yayoi Kusama*, in catalogue de l'exposition *Yayoi Kusama : A Retrospective*, du 27 septembre 1989 au 31 janvier 1990 au Center for International Contemporary Arts, New York.

³⁴⁸ Yayoi Kusama, *Parcours et luttes de mon âme*, 1975, op. cit., p. 25.

³⁴⁹ Les Filets infinis.

cousus à la machine³⁵⁰. « *Lorsqu'elle projette ses fantasmes en trois dimensions, Yayoi Kusama passe d'une apparente sérénité (le prime aspect décoratif de sa peinture) au délire le plus total*³⁵¹ ». À partir des années soixante, elle est présente sur la scène artistique avec des performances, souvent provocatrices avec un contenu ouvertement sexuel et politique. Et elle ne cesse pas d'élargir ses activités : cinéma, théâtre, mode, elle va jusqu'à la création de sa propre entreprise de vente de vêtements : *Kusama Company Ltd.* À cette époque, elle commence également à écrire : dix-neuf romans, des livres de poésies et des chansons. Ainsi, elle publie le magazine *Kusama Orgy*, un compte rendu de ses performances et sa philosophie. En 1973, elle retourne définitivement au Japon en raison de ses troubles psychiques et peut-être qu'aussi le milieu new-yorkais s'accommodait-il mal de cette artiste japonaise aux performances sans aucune limite morale. Depuis 1977, elle séjourne de plein gré dans un hôpital psychiatrique à Tokyo, où elle dispose d'un atelier. Elle continue toujours à développer son art psychosomatique et son œuvre est exposée partout dans le monde.

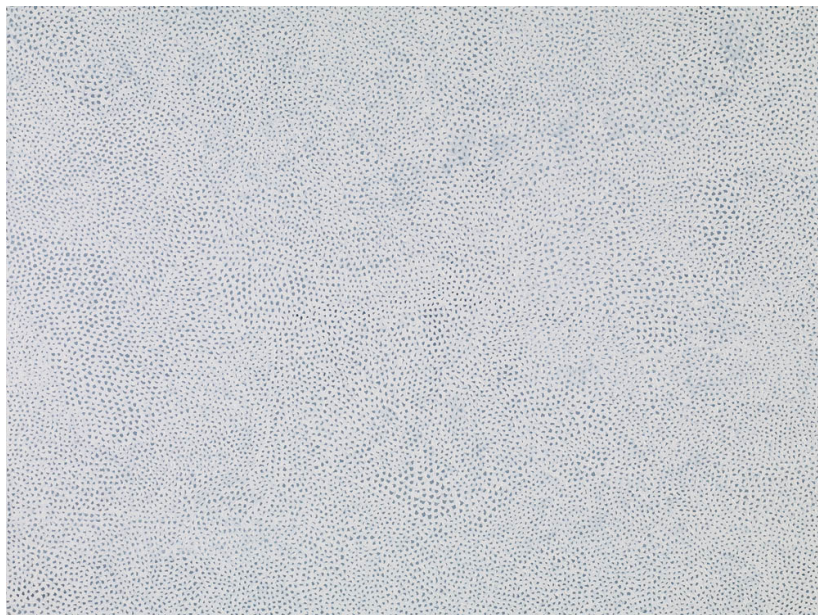


Fig.60 Yayoi Kusama, *Infinity Nets*, acrylique sur toile, 194x259cm, 2013, Yayoi Kusama Studio Inc.

Fig.61 (p. 122) *Aggregation : One Thousand Boats Show, Canot et rames, tissu cousu et rembourré, peinture, plâtre, chaussures, 999 posters offset N&B.* 60x265x130cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1963

³⁵⁰ La première installation de cette série est *Aggregation : One Thousand Boats Show* en 1964 : un bateau de trois mètres de long, entièrement tapissé de phallus en tissu au centre d'une salle recouverte de 999 photographies représentant ce même bateau sur fond noir : « *Quand on se place au milieu, les mille bateaux commencent leur ronde, et naissent le mal de mer et l'hallucination* ». Yayoi Kusama, *Parcours et luttes de mon âme*, 1975, *op. cit.*, p. 26.

³⁵¹ François Julien, *Le syndrome Kusama*, dans le catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Calais du 13 décembre 1986 au 31 janvier 1987 et au Musée Municipal de Dole, du 21 mars au 31 mai 1987, p. 33.

On a souvent assimilé le travail de Kusama aux différents mouvements et tendances artistiques de l'époque : Pop art, groupe Zero³⁵², Minimal Art, Op Art, art féministe, etc., mais elle a déclaré à de nombreuses reprises, qu'elle n'est pas concernée par ces étiquettes. Cependant, nous ne pouvons pas ignorer que son œuvre est touchée par les rencontres et l'ambiance new-yorkaise de son temps. Kusama est l'élément principal et interne de son œuvre, et son regard est plus que personnel ; son travail reste immergé dans un engagement social. Nous pouvons la considérer comme une artiste solitaire ou initiatrice, mais contrairement à ce qu'elle annonce au long de sa carrière américaine, elle n'est pas une artiste *outsider*. Kusama est entièrement consciente de la pertinence de son œuvre et du message qu'elle transmet. Dès son arrivée aux États-Unis, elle a cherché à élaborer un art original, issu de son monde intérieur. La répétition et l'accumulation deviennent sa signature, ainsi qu'une prise de position à l'encontre des mouvements artistiques dominant à l'époque comme l'Expressionnisme abstrait et l'Action painting. Son œuvre participe aux mouvements anti-guerre et de libération sexuelle et emploie une critique violente de la société de consommation. Son travail est donc « *une réponse esthétique à un ensemble de théories, de problèmes, de formes, existant à un moment donné – une réaction à une situation esthétique déterminée dans le temps et l'espace*³⁵³ ». À la fin des années 1960, les performances de Kusama se passent dans les rues de New-York, elle se positionne clairement contre des institutions artistiques. Ces performances, exécutées souvent par des hommes et des femmes nus, s'inscrivent dans le milieu agité des manifestations hippies ou celles contre la guerre au Vietnam : « *La nudité exhibée en public, cette rébellion des corps, représente l'un des apports les plus singuliers de Kusama. Par cette émancipation, elle participe à la quête d'une autonomie à la fois physique, sexuelle et intellectuelle, associent féminisme et performance*³⁵⁴ ». Les performances de Kusama sont loin d'être réalisées sous l'emprise d'un délire d'une hallucination quelconque, elles étaient toujours scénarisées. Il faut les considérer comme une revendication sexuelle et politique dans le contexte des années soixante américaines. L'artiste s'intéressait aux médias en tant que moyen de diffusion, toutes ses performances sont très bien documentées, photographiées et répertoriées. En outre, l'acte de photographier les

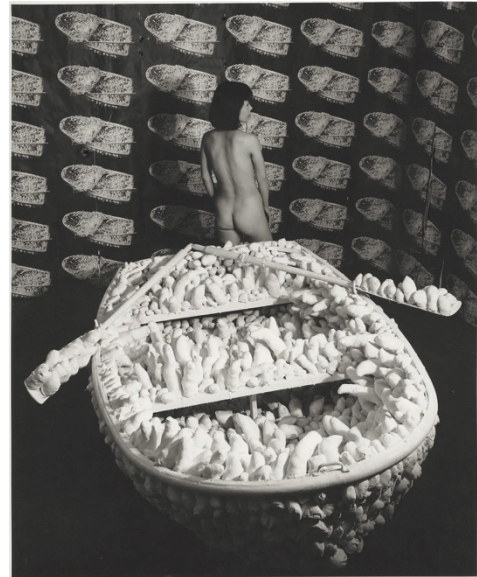
³⁵² Mouvement des jeunes artistes créé en 1957 à Düsseldorf, contre la situation de tension de l'après-guerre et l'Expressionnisme abstrait. Ces principaux fondateurs et seuls membres permanents sont Heinz Mack et Otto Piene.

³⁵³ Vincent Pécoil, *Today your love, Tomorrow the World*, dans catalogue de l'exposition au Consortium, centre d'art contemporain de Dijon du novembre 2000 au janvier 2001, les presses du réel/janvier/Studio Kusama, 2002, p. 48.

³⁵⁴ Chantal Béret, *À corps perdu, les exorcismes de Yayoi Kusama*, dans le catalogue de l'exposition *Yayoi Kusama* au Centre Pompidou de Paris, *op. cit.* 1, p. 35.

performances, tend davantage à représenter et asseoir la femme artiste en tant qu'auteure, qu'à mettre en avant l'objet de la création artistique. Il s'agit encore d'une démarche féministe et d'une réflexion sur le corps de la femme qui revendique à affirmer sa place dans la société où prévaut le regard du point de vue des hommes.

Quand Kusama recouvre des objets et des meubles de pois et de motifs répétitifs, elle ne s'intéresse guère à la matérialité, ni à la forme et ni à l'objet lui-même, ce qui différencie son travail de celui des artistes du Pop art. Le travail de Kusama est constitué par l'acte de recouvrir l'objet et de le multiplier. La répétition chez Kusama n'est donc pas objective, contrairement à celle qu'on trouve chez Warhol par exemple. Kusama souligne que la répétition des motifs à l'infini sur la toile ou sur les éléments mobiliers est une transcription de ses



hallucinations. La notion d'infini est omniprésente dans son œuvre : des pois et des filets dépassent des toiles, recouvrent le mur et les mobiliers et continuent leur chemin jusqu'à l'infini, ou bien encore, dans une série d'installations elle dispose des miroirs tout autour d'une pièce pour démultiplier les reflets à l'infini³⁵⁵. Kusama met le spectateur en perdition et le plonge dans la perplexité, comme elle l'est elle-même pendant ses crises d'hallucinations. D'après elle, le travail lui offre une relative stabilité mentale, l'art comme une thérapie, lui permet de gérer ses anxiétés. « *Quand j'allais et venais entre le monde inconnu et celui dans lequel nous vivons, je tombais toujours malade et me retrouvais prisonnière de la création. Je me mettais à peindre sur papier et sur toile, à fabriquer des objets insolites, j'allais répétant le labeur de lancer un appel et de ramener à moi, petit à petit, le lieu de mon âme*³⁵⁶ ». Attirée obsessionnellement par les formes phalliques, elle confirme que son œuvre évoque une peur malade du sexe masculin. Cependant, face aux sculptures et aux installations tapissées de phallus, nous nous retrouvons presque dans le *Jardin des délices* de Bosch, où une *inquiétante étrangeté*³⁵⁷ manifeste, où nous sommes

³⁵⁵ *Infinity Mirror Room*, à partir de 1964.

³⁵⁶ Yayoi Kusama, *Parcours et luttes de mon âme*, dans le catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Calais, *op.cit.* p. 19.

³⁵⁷ *Das Unheimliche* de Freud.

entourés de « *ces choses étranges, indéfinissable, qui apparaissent et disparaissent dans l'arrière-pays de l'âme*³⁵⁸ », comme le décrit Kusama elle-même. L'œuvre de Kusama n'est pas une obsession, elle est intelligemment faite par celle-ci. « *Chez Kusama, l'obsession n'est pas subordonnée. Elle est le point de départ et le moteur de la création*³⁵⁹ ». Son œuvre n'est pas qu'une introspection personnelle. Les objets de Kusama, hérissés de formes phalliques, sont souvent associés à la domesticité de la femme (table à repasser, escabeau, coiffeuse, poussette, etc.). Elle propose une réflexion sur la féminité³⁶⁰, la phallocratie et la société schizophrénique. Au début des années soixante, elle lance son manifeste dans lequel elle déclare que son obsession de répétition infinie du même motif est une *auto-oblitération*³⁶¹ : « *un gommage de moi-même et des autres, ainsi que de tout l'univers, grâce au vide suscité par l'accumulation astronomique de pois*³⁶² ». Kusama creuse sa psychose hallucinatoire pour en faire l'œuvre de l'*auto-oblitération*, comme si elle transformait sa maladie personnelle en une maladie collective. Elle fait de son traumatisme un outil de travail. La multiplication des motifs chez Kusama a le but ultime de l'effacement, de la suppression du « Je ». Un auto-gommage afin de devenir un « je » perdu parmi d'autres : « *Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccéité comme dans l'impersonnalité du créateur*³⁶³ », comme le disaient Deleuze et Guattari. Et non seulement par la répétition d'un motif mais aussi en créant des objets de toutes formes et dans toutes les catégories, Kusama essaye de se faire disparaître. Au fond, la dispersion de l'image dans le but d'une autodestruction rend l'œuvre de Kusama paradoxale. Kusama va jusqu'à utiliser son nom comme un label : *Kusama Fashion, Kusama Orgies, Kusama Company Ltd, Kusama Studio etc.* Nous ne pouvons pas considérer cela comme un simple acte de mégalomanie. L'image de l'artiste, répétée et perdue à l'infini, va à l'encontre du narcissisme. En effet, son concept de l'*auto-oblitération* consiste dans une sorte de fusion de son corps avec l'œuvre. Parfois, nous avons l'impression qu'elle essaye de fabriquer une autre Kusama, ou même plusieurs, pour pouvoir trouver (ou perdre) son identité. « *Ma vie est un pois perdu parmi des millions d'autres pois*³⁶⁴ », disait Kusama en 1960. En effet, des pois représentent l'artiste, ils la

³⁵⁸ Yayoi Kusama, *ibid.*, p. 17.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁶⁰ Par exemple la série d'installation *The Driving Image Show* dans les années 60.

³⁶¹ *Self-obliteration*.

³⁶² Yayoi Kusama, *ibid.*, p. 26.

³⁶³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Ed. Minuit, Paris, 1980, p. 343.

³⁶⁴ Yayoi Kusama, *op.cit.*, p. 19.

multiplient : « *Les dots³⁶⁵ sont des autoportraits, à la lettre* », comme le dit Gérard Wajcman³⁶⁶. Dans ses œuvres plus récentes, dans les montages photographiques, Kusama submerge l'image d'elle-même dans les motifs et les objets qu'elle a créés. Le désir de se perdre dans son œuvre n'a en effet jamais quitté Kusama. « *Un art pensé comme ascèse, une façon de disparaître, de s'anéantir. Là où les artistes attendent de leur œuvre qu'elle éternise leur présence, Kusama fabrique un art qui éterniserait son absence³⁶⁷* ». Son œuvre illustre la folie, la folie et l'œuvre forment un tout. Les limites de la folie sont insaisissables dans l'œuvre. C'est une folie hors limite et sans centre, comme l'univers de ses environnements, une folie infinie. Elle ne rend pas hommage à sa folie, mais bien plutôt au processus créatif qui est dans le but de d'entretenir celle-ci. Afin de soigner ses obsessions, elle les confronte. L'œuvre de Kusama est une tentative pour conjurer le chaos ou plutôt sa phobie du chaos. Elle cherche sans cesse à créer un lieu où elle est à l'abri de la folie, l'absence d'œuvre. Elle fait œuvre de sa folie, et je cite de nouveau Wajcman qui remarque que « *faire œuvre de sa folie signifie faire œuvre de son propre effacement. Faire de l'art pour mettre le sujet absent en présence, c'est-à-dire comme absent. L'absence est l'objet de l'art de Kusama³⁶⁸* ».



Fig.62 Yayoi Kusama, *The Moment of Regeneration*, 55 pièces, Tissu cousu, uréthane, bois, peinture, dimensions variables, 2004, Courtesy Victoria Miro Gallery, Londres.

³⁶⁵ Des pois en anglais.

³⁶⁶ Gérard Wajcman, dot, dot, dot. La folie Kusama, dans le catalogue de l'exposition *Yayoi Kusama* au Centre Pompidou de Paris, *op. cit.*, p. 133.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 136.

³⁶⁸ Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 137.

L'œuvre monumentale de Kusama se rapproche de celle de Louise Bourgeois ou de Niki de Saint-Phalle, deux artistes qui ont vécu également des expériences traumatisantes. À cette liste, nous pouvons rajouter encore Eva Hesse ou Ana Mendieta, des artistes touchées par leur histoire familiale, dont l'œuvre sculpturale ou performative est d'une intensité magistrale. Toutes ces femmes ont lutté non seulement pour être reconnues en tant qu'artistes engagées dans la société contemporaine, mais aussi pour pouvoir écarter une potentielle folie causée par le traumatisme. Je préfère limiter cette recherche aux exemples occidentaux, car si nous regardons plus loin vers certains pays totalitaires, l'existence et la liberté de la femme sont déjà problématiques, oublions donc le droit pour elle de se livrer à l'art. De nos jours encore, le dogmatisme religieux coupe tous les liens entre l'art et les femmes. Il impose la censure sans être capable de comprendre que l'objection, au lieu d'étouffer l'œuvre et son auteur, produit des effets qui les renforcent. Une analyse des rapports entre la féminité et la folie dans ces pays soulèverait des questions et des problématiques encore vierges de toutes recherches et reste à explorer. En ce qui concerne ma propre pratique artistique, l'exil n'a pas touché le contenu ou la technique, mais il a évolué ma relation avec celle-ci et mon engagement en tant que femme artiste. L'exil en soi recèle la folie ; il faut être « dérangé » pour tout abandonner et faire table rase de son passé, de sa langue et de ses racines, en espérant qu'il y a un terme à ce dérangement. Mais hélas, la cicatrice de ce dernier est tellement profonde que l'exil ne l'aide pas à l'effacer. L'art pourrait en quelque sorte nous lier à notre culture, nous permettre une autre façon de raisonner et enfin, lutter contre la fragilité due à l'épuisement social et la chute dans la démence.

III. L'œuvre, le véritable miroir

Pour qu'une cohabitation avec psychose soit effective, il faut (re)tisser des liens entre le Moi et l'Autre. Pour l'artiste souffrant des troubles mentaux, cette union se crée dans (et par) l'œuvre. En fait, l'Autre sert à construire l'image de soi, celle qui est devenue étrangère et dans certains cas insupportables. L'œuvre de David Nebreda et celle de Gérard Garouste sont autobiographiques, elles mettent en scène les expériences chaotiques de leurs auteurs, mais différemment.

A. David Nebreda : manifestation photographique d'une schizophrénie

« *La chair est triste, hélas !* »

Mallarmé³⁶⁹

L'œuvre du photographe contemporain espagnol, David Nebreda, une fois vue, reste incarnée dans la mémoire. Comment se taire devant ses photographies qui représentent le corps anorexique dénudé de l'artiste, couvert du sang et de ses excréments ? Comment constater l'œuvre indépendamment de l'artiste, alors qu'elle impose au spectateur une décomposition physique et psychique de celui-ci ? Avec Nebreda, nous avons affaire à une reproduction entièrement imprégnée du chaos psychique, voire même physique, représentée à travers des autoportraits, des dessins et des écrits. Diagnostiqué schizophrène paranoïaque³⁷⁰, il a passé une grande partie de sa vie interné dans les établissements psychiatriques, sans contact avec le monde extérieur. Tout ce que nous savons sur sa biographie se résume à sa naissance à Madrid en 1952 et son mutisme depuis ses vingt ans, pendant de longues périodes de réclusion, sans aucune différenciation entre sa réalité interne et le monde externe. Diplômé de l'école des Beaux-arts de Madrid, Nebreda réalise sa première série d'autoportraits photographiques au cours des années 1980 ; il semble que sa pathologie est le point de départ de son œuvre photographique. Pendant quinze années suivant le diagnostic de sa psychose, Nebreda

³⁶⁹ « *La chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres.*

Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres..... », *Brise Marine*, dans *Les poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Editions de la Revue indépendante, 1887, p. 32.

³⁷⁰ Pathologie psychiatrique chronique dans laquelle la personne perd contact avec la réalité et manifeste des délires paranoïaques accompagnés souvent d'hallucinations auditives.

réalise des autoportraits en noir et blanc et en couleur. Cette période d'un travail obsessionnel est interrompue plusieurs fois par des crises violentes et des internements forcés. Pendant les périodes de crises (qui durent parfois des années), Nebreda sombre dans l'isolement et dans une sorte de semi-paralysie. Ses premières photographies ont été enterrées et cachées dans des boîtes par lui-même. Dans un entretien accordé à Catherine Millet en 2000³⁷¹, il parle de ces photographies : « *Elles ont été enfouies, pas directement dans la terre, mais dans de grandes boîtes que j'ai remplies de terre et où j'ai ensuite introduit ces photos. Cet enterrement a eu lieu au moment de ce que j'appelle l'invasion de mon cerveau, quand s'est ouvert le trou dans ma tête. Tout s'est alors effacé*³⁷² ». Vers 1998, il revient doucement vers le monde extérieur, il déterre ses photographies et décide de les exposer³⁷³ : « *J'ai pensé que le moment était venu de construire un projet de régénération, non pas personnelle, mais d'un autre type* ³⁷⁴», dit-il. Par la suite, Nebreda publie son ouvrage *Autoportraits*³⁷⁵ en 2000, qui contient ses autoportraits photographiques accompagnés d'un texte dans lequel il parle consciemment³⁷⁶ de son œuvre, sa vie et sa schizophrénie. « *Ce livre retrace l'histoire d'un processus schizophrénique, de sa crise la plus aiguë, de sa chronicisation et de sa situation actuelle*³⁷⁷ », écrit-il en ouverture de cet ouvrage. Étonnantes photographies de cet ouvrage, représentant une maîtrise totale de la technique, et qui montrent le corps anorexique de l'artiste, dénudé et scarifié, parfois couvert du sang ou de ses excréments. Les textes qui accompagnent ces autoportraits expliquent le système de travail de l'artiste et nous dévoilent la finesse de sa pensée. Ce qui choque le regard devant ces autoportraits est avant tout la sincérité et la fidèle représentation d'une réalité, authentiquement cruelle. Ce qui dérange est la nudité d'une véritable folie mise en évidence. En 2004, il rédige un deuxième texte, *Chapitre sur les petites amputations*³⁷⁸, qui accompagne une exposition à la galerie Léo Scheer, son unique et fidèle éditeur. Chargées d'allusions, des photographies en noir et blanc de cette série sont moins violentes que celles publiées dans *Autoportraits*, néanmoins elles représentent

³⁷¹ « *David Nebreda et le double photographique* », Entretien avec Catherine Millet, trad. Thomas de Kayser, Artpress n° 255, mars 2000, pp. 49-55.

³⁷² Entretien avec Catherine Millet, *op. cit.*, p. 50.

³⁷³ Une exposition à Madrid et puis une première exposition à Paris, à la galerie Renos Xippas en 1998, dans le cadre du Mois de la Photo intitulé *L'enfermement photographique*.

³⁷⁴ Interview avec Catherine Millet, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁵ Nebreda, David. *Autoportraits*, Paris, éditions Léo Scheer, 2000.

³⁷⁶ La nature des symptômes de Nebreda fait que sa manière de parler de son travail, voire de son comportement, est d'une conscience aigüe, imparable en quelque sorte. Il a réponse à tout et tout ceux qui l'ont approché à des fins d'interviews l'ont relevé.

³⁷⁷ David Nebreda, *Autoportraits*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷⁸ Nebreda, David. *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, éditions Léo Scheer, 2004.

des amputations sur le corps de l'artiste, préliminaires à la prise de vue. Ces automutilations sont parfois cachées, hors champ ou rendues floues. Ce que Nebreda veut montrer et dire par l'amputation, ne se limite pas aux blessures que le corps subit. Il s'agit également de l'amputation d'une partie de l'image, l'amputation de la photographie, une sorte de disparition de celle-ci, « *l'image qui s'estompe et s'efface sur le fond*³⁷⁹ ». Il est évident qu'à cette époque la photographie constitue un espace-temps où la vie et l'œuvre de Nebreda se confondent. Deux ans plus tard, en 2006, Nebreda écrit *Sur la révélation*³⁸⁰ encore un texte qui aide à la compréhension de la construction de ses photographies, ainsi de son état psychique. Dans tous ses textes, il nous rappelle sans cesse sa soumission à la discipline et aux règles qu'il s'impose : « *Je suis resté toujours fidèle à mes principes ; ma vie, mes réflexions et mon système de travail ont évolué en suivant la même ligne droite, y compris dans les moments les plus critiques, et j'en suis fier*³⁸¹ ». Nebreda n'a rien montré depuis des années. Tout ce qu'il nous reste sont ses cinq séries d'autoportraits photographiques, quelques dessins et ses textes. Il est possible qu'il traverse encore une longue période de réclusion et que son œuvre a été submergée par la souffrance.



Fig.63 David Nebreda, *Celui qui attends*, Série Autoportraits, 1997

³⁷⁹ David Nebreda, *op. cit.*, p. 35.

³⁸⁰ Nebreda, David. *Sur la révélation*, Paris, éditions Léo Scheer, 2006.

³⁸¹ David Nebreda, *op.cit.*, p. 22.

Le monde de Nebreda ne se limite qu'à son appareil photo et qu'au champ de son objectif. Il se revendique autodidacte en matière de photographie et non-artiste (à remarquer qu'il n'a jamais nié ses connaissances artistiques³⁸²). Il refuse toutes appellations et toutes les règles établies par des autres, car il a ses propres règles pour vivre (survivre). Dans ses écrits, il raconte qu'il vit dans une petite chambre de la maison familiale dont il ne sort quasiment jamais. Il ne lit pas, n'a pas de télévision, ni de radio, il ne va pas au cinéma, ni au musée. Il mange et parle en respectant des rituels contraignants qu'il s'est imposé et qui servent à mettre de l'ordre dans sa vie. « *Aussi cruels soient-ils, ces rites où il frôle parfois la mort sont néanmoins ce qui le protège du pire, une composante essentielle de son système de défense contre la folie*³⁸³ », écrit Jacob Rogozinski. D'ailleurs, David Nebreda est myope, mais ne porte plus des lunettes depuis 1990. Le viseur de son appareil est équipé d'une lentille graduée adaptée à sa vue. Il ne s'est plus jamais regardé dans un miroir depuis sa première crise, il ne connaît son image qu'à travers ses autoportraits photographiques : « *Les seules références que j'ai de mon image sont celles que me donne le double photographique* ³⁸⁴ ». Pour Nebreda, tout le sens du travail se résume dans la construction : le processus de réalisation d'une photographie passe avant l'œuvre finie. Il faut souligner l'importance que donne Nebreda au cadrage et à l'arrangement des objets ainsi qu'aux rapports géométriques dans la composition. Il n'y a aucune manipulation des négatifs après la prise de vue. L'effet de la surimpression dans ses photographies est le résultat d'une double (ou multiple) exposition. La mise en œuvre de chaque photographie est un travail insupportable pour lui, *physiquement insupportable*, comme il le dit³⁸⁵. Il lui faut entre deux et trois heures pour construire une photo, avec un temps de pose très long. Le procédé de la prise de vue de chaque photo est d'une complexité incompréhensible que nous ne pouvons pas déchiffrer juste en regardant, il a décrit le processus de sa pratique à travers ses écrits ou dans ses rares entretiens. Nebreda fuit son image dans le miroir, en même temps ce dernier fait souvent partie de sa mise en scène photographique. Il représente parfois son visage de face, reflété dans le miroir, ou bien le reflet du visage est intégré dans une composition complexe de plusieurs éléments. Afin d'éviter l'apparition du reflet de l'objectif dans la photo, il couvre l'appareil avec un tissu noir et laisse

³⁸² « *Il me faut reconnaître que la construction de mes photos doit beaucoup à ma formation passée, à la connaissance de l'histoire de l'art, de l'anatomie, et surtout à un bon apprentissage du dessin* ». David Nebreda, *Sur la révélation*, op.cit., p. 25.

³⁸³ Jacob Rogozinski, *Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.)*, dans *Sur David Nebreda*, Paris, Ed. Léo Scheer, 2001, p. 107.

³⁸⁴ David Nebreda, Interview avec Catherine Millet, op. cit., p. 52.

³⁸⁵ *Ibid.*

seulement une ouverture pour l'objectif et utilise un dispositif de déclenchement à distance. « *Ce n'est pas à un simple procédé technique que l'on a affaire, mais à un piège à miroir qui joue un rôle essentiel dans sa régénération*³⁸⁶ ». Le jeu de miroir au sein de son œuvre, fait appel à sa schizophrénie et à ce « Moi-corps », ce « Moi multiple ». L'image du corps morcelé dans le miroir nous évoque le *stade du miroir* de Lacan et le processus d'identification à partir de la transformation de l'image morcelée du corps en image spéculaire en totalité. « *Je dois continuer à construire cette double réalité. C'est le sens profond du miroir, de la référence personnelle*³⁸⁷ », dit Nebreda. Il semble que le symptôme de Nebreda provoque une sorte de paradoxe entre ce qu'il vit réellement et ce qu'il vit pour la photographie même. Le spectateur de la photographie de Nebreda devient le grand Autre à la même manière que l'enfant devant le miroir³⁸⁸. L'autoportrait, pour Nebreda, est une sorte d'exercice d'autoréflexion. Ce travail de l'identification se rajoute à la mise en question constante autour des notions de représentation et de reproduction. Au fond, les photos de Nebreda réalisées en solitaire, ne sont pas seulement de simples réflexions sur sa vie et sa maladie, elles sont énormément complexes et exigent plusieurs interprétations. Lui-même déclare que son œuvre n'a pas besoin d'être interprétée : « *le sang est mon sang, les excréments sont mes excréments, les photographies sont des photographies directes non manipulées, même la peur ou l'isolement sont une peur et un isolement sans nuances. La convention de pathologie mentale est une convention réelle, si on l'accepte, elle n'a pas besoin non plus d'interprétation*³⁸⁹ ». Donc, faudrait-il accepter ces autoportraits en tant qu'œuvres de la folie, malgré leurs mises en scène lucides et métaphoriques ? Nebreda interroge en quelque sorte la notion même d'autoportrait : « *L'autoportrait ne peut être ni biographique ni artistique, ni cathartique ni complice ; il ne peut être l'œuvre de plusieurs (pas même au niveau de la simple réalisation pratique) ni pour plusieurs, mais d'un seul et pour un seul*³⁹⁰ ». Les autoportraits de Nebreda ne sont destinés qu'à lui-même, ils sont une sorte de tentative de régénération et de reconstruction permanente de soi. En photographiant son propre corps, Nebreda ne désire guère exposer son état physique ou mental, il essaye au contraire, d'effacer ce corps, parfois avec la lumière, parfois avec un voile ou bien avec ses excréments. C'est en effaçant son propre visage qu'il souhaite régénérer son double. Son travail

³⁸⁶ Jacob Rogozinski, *Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.)*, op. cit., p. 118.

³⁸⁷ David Nebreda, Interview avec Catherine Millet, op. cit., p. 54.

³⁸⁸ Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de fonction du Je*, dans *Écrits I*, Paris, Ed. Seuil, 1966, pp. 89-97.

³⁸⁹ David Nebreda, Interview avec Catherine Millet, op. cit., p. 54.

³⁹⁰ Nebreda David, *Sur la révélation*, Éditions Léo Scheer, 2006, p. 29.

d'autoreprésentation ne se fait pas dans le but de retrouver son identité, mais il sert à reconstruire une autre identité. Cette reconstruction n'est possible qu'à partir de son image spéculaire et par le biais de la photographie. « *C'est en s'incarnant dans son œuvre qu'il sort du néant de la folie ; non pas en la fuyant, ou en la commentant, mais en allant au plus loin de ce qu'elle a d'humain*³⁹¹ ». Face aux autoportraits de Nebreda, nous sommes perdus, incapables de distinguer Nebreda de son reflet. Il est présent et absent à la fois. Au travers de son œuvre, Nebreda tente de se maintenir, en donnant naissance à un « autre » Nebreda, à ce double inconnu dans le miroir. Dans *Création et schizophrénie*, Jean Oury dit qu'« *un schizophrène, quand il fait quelque chose, quand il construit quelque chose, c'est lui-même qu'il construit. Ce n'est pas simplement une « projection », c'est une indistinction*³⁹² ». Faudrait-il donc croire que Nebreda ne fait pas de distinction entre lui-même et l'autre ? Il faut noter que souvent les personnes diagnostiquées schizophrènes ont une capacité d'analyse exacerbée et parfois effrayante. Nebreda s'interroge sur la nature et le but de sa pratique, le travail d'introspection est tellement avancé chez lui (comme chez Artaud) qu'il trouve parfaitement bien ses mots pour exprimer ses états hallucinatoires : « *J'ai un problème général d'irréalité. D'une manière que je ne parviens pas à comprendre j'ai perdu, à un moment donné, il y a des années et jusqu'à aujourd'hui, la capacité de contrôler la libre ordonnance de ma pensée. Son contenu tout entier a revêtu un caractère flottant, autonome, soumis à des associations arbitraires qui m'empêchent d'accepter ma mémoire ou ma perception comme étant miennes. [...] Cela ne produit pas exactement une sensation de dédoublement mais, peut-être, de désagrégation ; il ne s'agit pas de deux seulement, mais de multiples*³⁹³ ». La réalisation de chaque photographie s'inscrit dans un *processus schizophrénique* qui unit une autodestruction à la destruction de l'autre. L'objectif de l'appareil photo devient un regard extérieur posé sur son œuvre qui sert à construire une identité. Et cet objectif représente en même temps le regard de l'artiste. Comme le remarque Jacob Rogozinski, « *ses autoportraits lui permettront de dédoubler le double, de jouer un double contre l'autre, et ainsi d'échapper à l'emprise du double spéculaire - de se reconstruire, se régénérer, s'enfanter soi-même, en affirmant une vie plus puissante que la folie et la mort*³⁹⁴».

³⁹¹ Gilles de Staal, *Au-delà du néant*, dans *Sur David Nebreda*, sous la direction de Jean-Paul Curnier et Michel Surya, Paris, Ed. Léo Scheer, 2001.

³⁹² Jean Oury, *Création et schizophrénie*, op. cit., p. 19.

³⁹³ Nebreda David, *Sur la révélation*, op. cit., pp. 77-78.

³⁹⁴ Jacob Rogozinski, *Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.)*, op. cit., pp. 113-114.



Fig.64 David Nebreda, *Putain de la régénération*. Autoportrait crachant du sang et de l'eau. Nous recevons notre sang comme une onction, Série Autoportraits, 1999

Fig.65 David Nebreda, *Le miroir, la cendre et l'alpha brûlé sur le front*, 1989

Les photographies de David Nebreda représentent le corps dénudé de l'artiste, le corps couvert de plaies, le corps d'un martyr, sanglant et lacéré. « *Le corps humain. / Mais qui a dit que c'était un être et qu'il existât ? / Il vit. / Cela ne lui suffit-il pas ?* » écrivait Artaud³⁹⁵, ces mots nous reviennent en écho devant les clichés de Nebreda. Le corps subit un long déchirement dans le but de pouvoir enfin se regarder. Il faut noter que l'automutilation chez Nebreda ne témoigne en aucun cas d'une pratique sadomasochiste et n'envisage pas d'atteindre la jouissance, « *ce n'est ni de l'exhibitionnisme ni de la complaisance*³⁹⁶ », confirme-t-il. Il ne cherche guère à provoquer ou choquer le spectateur. Il s'agit d'une nécessité, celle d'un rituel délirant en tant que mécanisme de défense et aussi son seul moyen de survie. Il faut considérer la mutilation comme une des règles que Nebreda s'impose, ses gestes rituels comme la privation de nourriture et de parole : « *...mon corps n'est qu'un instrument dont le contrôle doit toujours être soumis à une idée de discipline générale*³⁹⁷ ». Tous ces rituels sont dans l'objectif de ressentir son corps, d'exister face à la calamité de sa psychose. Et pour cela, il lui faut déjà posséder un corps, il invente ce corps sans cesse dans chaque photographie. « *Je dois avoir un corps* écrivait Deleuze, *c'est une*

³⁹⁵ Antonin Artaud, *Le corps humain*, texte écrit en mai 1947, dans *Antonin Artaud, Œuvre, op.cit.*, p. 1517.

³⁹⁶ Interview avec Catherine Millet, *op. cit.*, p. 55.

³⁹⁷ Nebreda David, *Sur la révélation, op.cit.*, p. 26.

*nécessité morale, une "exigence". Et, en premiers lieu, je dois avoir un corps parce qu'il y de l'obscur en moi*³⁹⁸». D'ailleurs, le corps qui appartient à Nebreda est extrêmement anorexique, défiguré et à la limite du monstrueux. Nous retrouvons de nouveau *l'inquiétante étrangeté* de Freud, des créatures de Bosch, des monstres de Goya, et le *corps sans organes* d'Artaud, l'expression que Deleuze et Guattari ont développée plus tard³⁹⁹. Toutefois ici, c'est le corps de l'artiste qui s'est transformé, qui s'est déshumanisé ; la mise en scène photographique souhaite mettre en valeur cette monstruosité. Le corps amaigri couvert de lésions témoigne la douleur, ainsi que de la mort. Il y a effectivement une volonté d'effacement au sein de ce *processus schizophrénique*, « *il s'agit en tout cas d'un projet, d'un désir de disparition*⁴⁰⁰ », nous confirme l'artiste. Nebreda, comme la plupart des schizophrènes, *se consume* dans son œuvre, pour prendre le mot de Karl Jaspers, cependant « *ce qui le consume, ce n'est ni la production, ni l'effort, ni le surmenage ; ce sont plutôt les expériences, les mouvements intimes dont il crée l'expression – peut-être par une simple modification fonctionnelle, une déchéance physique – qui constituent un processus menant à la destruction*⁴⁰¹ ». Il semble que la photographie pour Nebreda est le moyen pour affronter la peur d'une dissipation physique et psychique. La création d'un double photographique est, en quelque sorte, une tentative de réapparition, de reconstruction du soi à la suite de sa déconstruction. Dès lors, la notion de disparition chez Nebreda est liée à celle de (ré)apparition, de (re)naissance.

Il faut également considérer les dessins de Nebreda qui font partie du processus créatif et complètent ses autoportraits photographiques, comme il le confie à Jacob Rogozinski, ils « *sont des photos impossibles* ⁴⁰²». Ce qui nous saute aux yeux dans ces dessins, tracés souvent par le sang de l'artiste, c'est la maîtrise du tracé. Le contour du corps est parfaitement dessiné à main levée, avec les traits précis. À certains moments le trait se dédouble, la forme se multiplie et la composition devient complexe et géométriquement réfléchie comme celle dans les photos. Il semble que dans ses dessins Nebreda tente de représenter, comme dans ses photographies, l'effet de miroir. Des légendes qui accompagnent ses dessins sont aussi troublantes que celles de ses photos. Prenons

³⁹⁸ Gilles Deleuze, *Le Pli*, Paris, Ed. Minuit, 1988, p.113.

³⁹⁹ Dans Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Ed. Minuit, 1972.

⁴⁰⁰ Interview avec Catherine Millet, op. cit., p. 51.

⁴⁰¹ Jaspers, Karl. *op.cit.*, p. 210

⁴⁰² David Nebreda, cité par Jacob Rogozinski, *Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.)*, op. cit., p. 125.

l'exemple de cet étrange dessin (Fig.63) qui se trouve dans *Autoportraits*⁴⁰³ avec le corps humain qui se répète à l'infini d'une façon régulière, comme une mise en abîme dans le miroir. La légende raconte : « *Il viole par trois fois la mère, se viole lui-même et ne se reconnaît plus dans le miroir, car il ne se reconnaît pas non plus. Les miroirs se multiplient, lui-même est un miroir et ce simulacre de régénération le rassure. Autoportrait en trinité castrée – stérile et père de stériles* ». Le dessin est aussi chaotique que sa légende, à cause des traits qui se juxtaposent, qui forment et déforment à la fois cet enchaînement de figures. Les dessins de Nebreda nous font penser aux dessins d'Artaud, par la force du trait et parfois par l'explosion des formes sur le support, ainsi que par la rudesse des commentaires. Comme Artaud, il insiste sur le fait qu'il ne faut pas regarder ces dessins au point de vue esthétique : « *Ce ne sont pas des dessins artistiques, mais de crise, très clairement de crise : ils ont été faits durant la première série de photos en couleurs, c'est-à-dire à l'époque de ma crise la plus grave dans mon travail et tout de suite après ma première exposition, il y a un an et demi.* » raconte-il à Catherine Millet en 2000⁴⁰⁴.

Dans les titres et légendes de plusieurs photographies et dans les textes de Nebreda souvent la « Mère » apparaît. Il faut souligner aussi que la seule personne représentée dans ses photos à part lui-même, une seule fois⁴⁰⁵, est sa mère. La mise en question de la vie et de la mort au sein de l'œuvre de Nebreda, l'usage de ses propres excréments (qui renvoie au stade sadique anal chez Freud⁴⁰⁶), l'échec du stade du miroir, des rituels et le régime alimentaire strict nous mènent à réfléchir à un dysfonctionnement de la relation mère-enfant et à une déception liée au fait d'être né. Pour Nebreda, c'est la voix de la mère possessive et cruelle qui lui ordonne l'automutilation et exige de lui un sacrifice⁴⁰⁷. La voix de cette mère-autre monstrueuse le harcèle, le menace, lui fait peur et lui, il se sent soumis à ces voix et ne peut pas s'en échapper⁴⁰⁸ : « *mais celle qu'il nomme « la mère » participe-t-elle de l'Autre ? Ne serait-elle pas plutôt sa plus radicale négation ?* », demande Jacob Rogozinski⁴⁰⁹. La pratique de Nebreda, photographique ou quotidienne, se rapproche de l'ascétisme : la soumission du corps aux règles radicales que l'homme isolé se prescrit.

⁴⁰³ David Nebreda, *Autoportraits*, op.cit., p.154

⁴⁰⁴ Interview avec Catherine Millet, op. cit., p. 49.

⁴⁰⁵ *Autoportrait aux trois mères*, 1989.

⁴⁰⁶ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. Cohen Skalli, Cédric. Weil, Aline et Mannoni, Olivier. Paris, Ed. Payot, 2014.

⁴⁰⁷ « *Lettres de la mère* », in David Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., 2000.

⁴⁰⁸ Rappeler encore une fois Artaud et la figure symbolique du Père qui le pousse vers la castration. Se référer à *Surréalisme et Révolution*, in *Messages révolutionnaires*, in Antonin Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 689.

⁴⁰⁹ Jacob Rogozinski, *Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.)*, op. cit., p. 120.

Comme chez des ermites chrétiens, des voix donnent l'ordre de subir des punitions et de se sacrifier, afin de se libérer de ce Moi-Autre-Mère. « *Toutes ses photos portent la marque des rituels d'auto-agression, toutes mettent en scène un sacrifice. Elles sont autant de « cadeaux pour la terre-mère », autant d'offrandes sacrificielles. Elles attestent de cet « acte de vie » qui lui permettrait d'échapper au piège du miroir⁴¹⁰ ».*

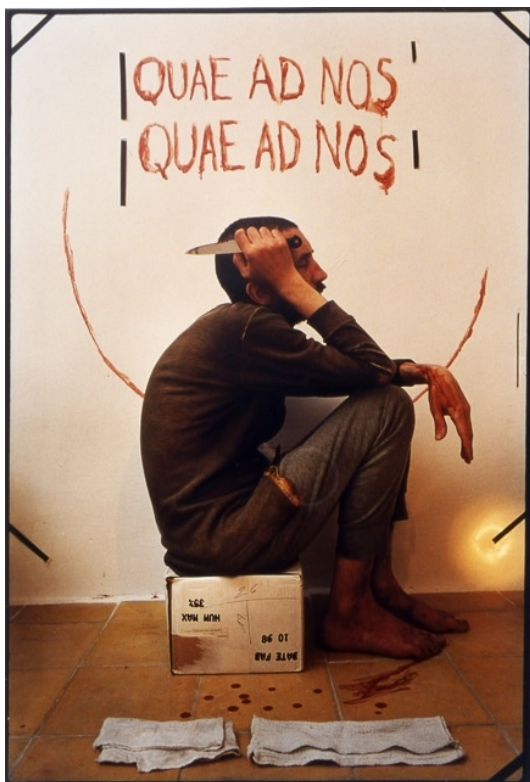
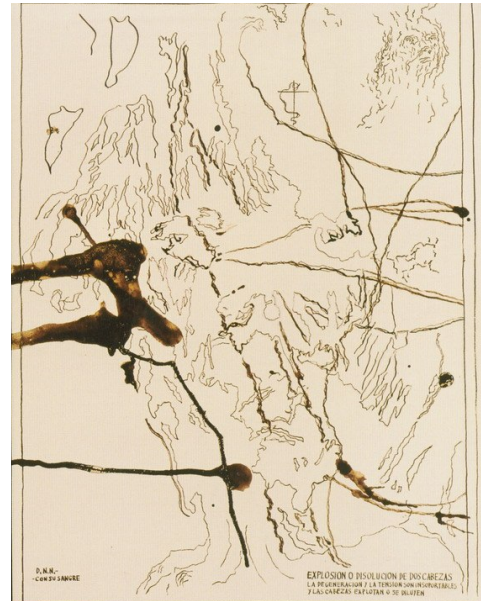
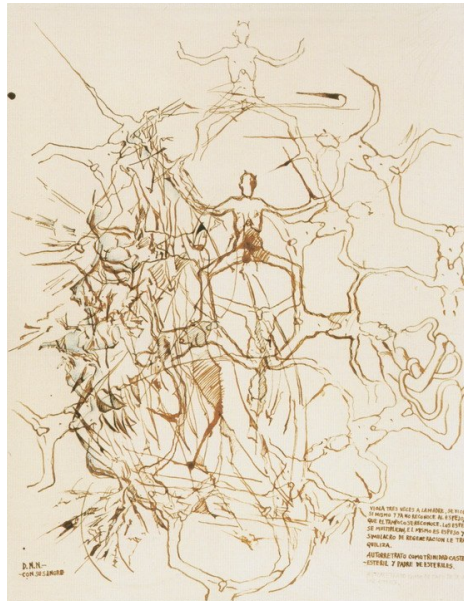


Fig.66 (haut-gauche) David Nebreda, « *Il viole par trois fois la mère, se viole lui-même et ne se reconnaît plus dans le miroir, car il ne se reconnaît pas non plus. Les miroirs se multiplient, lui-même est un miroir et ce simulacre de régénération le rassure. Autoportrait en trinité castrée – stérile et père de stériles.* »

Fig.67 (haut-droite) David Nebreda, « *Explosion ou dissolution de deux têtes. La dégénération et la tension sont insupportable et les deux têtes explosent ou se diluent.* »

Fig.68 (gauche) David Nebreda, *Quae ad nos*, 1999, 65 x 50 cm. Collection Millot-Durrenberger

⁴¹⁰ Jacob Rogozinski, *Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.)*, op.cit., p. 131.

Nous sommes sans cesse étonnés devant les œuvres et les écrits de Nebreda par son intelligence, par ses connaissances de l'histoire de l'art, de la philosophie, de la religion et de la culture occidentale. Son œuvre est chargée de signes et de références artistiques ou religieuses. Elle nous renvoie à l'imaginaire et à l'iconographie de l'art chrétien. Ses autoportraits représentant son corps stigmatisé nous rappellent au premier regard des représentations christiques : celles de la Passion et de la résurrection. Sa photographie prend parfois exemple sur la peinture. Nous pensons à Dürer et son *Autoportrait à vingt-huit ans*⁴¹¹, au Greco (je pense à son autoportrait en Saint Luc)⁴¹², ainsi qu'au Caravage (*L'incrédulité de Saint Thomas*), ou à Géricault (*Tête de suppliciés*), à Vélasquez (jeu de miroir) et au Corrège (la résurrection du Christ, une fois présentée comme un élément de la composition photographique). L'œuvre de Nebreda est une *construction symbolique*⁴¹³ qui se situe dans la culture occidentale depuis l'art médiéval, en passant par l'art gothique, la Renaissance, le XVII^e siècle hollandais, le baroque et le romantisme espagnols jusqu'à l'art actuel. Son œuvre est un monde en soi et non pas une simple juxtaposition des signes iconographiques. Pour lui, les références esthétiques, les figures géométriques, et l'aspect symbolique de ses photographies sont inventés et vus par l'*extérieur*, par nous. Il est difficile de dire si Nebreda ignore l'impact de son œuvre sur le spectateur. Ce que nous savons c'est que le *processus schizophrénique* de sa pratique, ainsi que sa révélation ne dépendent à personne. En photographiant le miroir, il est à la fois le photographe, le modèle et le spectateur. Au-delà de toutes les références, l'œuvre de Nebreda se manifeste par l'effondrement de son monde et par la transformation de son corps en objet photographique. Il s'agit d'une destruction de soi qui précède une reconstruction. Et c'est peut-être cela, la valeur essentielle de son œuvre, et la leçon qu'on peut retenir, ce qu'on trouve également et parfaitement chez Artaud. La représentation de la folie dans l'histoire de l'art atteint son apogée avec l'œuvre de Nebreda. La souffrance psychique existe au premier plan de ces autoportraits, la folie y est présente en chair et en os. Il se trouve qu'encore aujourd'hui, il existe des boîtes cachées des photographies de Nebreda et que nous allons les découvrir plus tard. Ce n'est pas parce qu'il ne nous adresse plus la parole que nous pouvions le croire submergé par l'*absence d'œuvre*. Malgré son silence

⁴¹¹ Que nous avons étudié dans la première partie.

⁴¹² La photographie de Nebreda se rapproche à la peinture du Greco, ni seulement par les motifs, mais aussi par sa technique. Nebreda afin d'obtenir le halo qu'on voit autour de ses autoportraits, utilise un petit flash derrière la tête. Cet effet, nous le retrouvons dans les peintures du Greco Cela nous rappelle les peintures du Greco, où des ombres et des lumières sont accentuées par les lignes de force. Les deux artistes se réfèrent bien entendu à l'art de l'icône, l'art emblématique de la chrétienté.

⁴¹³ Interview avec Catherine Millet, op. cit., p. 54.

persistant, Nebreda laisse une empreinte indélébile dans l'histoire de la photographie et dans celle de l'autoportrait, son double photographique reste éternel. « *Si mon exercice s'avère incompréhensible, j'espère qu'au moins ce qui sera mon nom obtiendra le respect. Je vais maintenant me coucher, je vais me concentrer, je prête serment sur mon nom⁴¹⁴* », c'est ainsi que son dernier livre se termine.

B. Gérard Garouste : vivre la folie

« Le fou parle tout seul, il voit des signes et des choses que les autres ne voient pas. Je veux peindre ce qu'on ne dit pas. Et si le fou dérange, je veux que le peintre dérape. »

Gérard Garouste⁴¹⁵

Parmi les artistes réunis dans ce travail de recherche, Gérard Garouste reste le plus contemporain, le plus vivant et en même temps le plus raisonnable. Ses œuvres surdimensionnées se trouvent dans les musées du monde entier depuis les années 1980. Si on ne connaissait pas l'histoire de la vie et la bipolarité de Gérard Garouste grâce à son ouvrage autobiographique *L'Intranquille, Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*⁴¹⁶, on ne devinerait pas, en regardant son œuvre qu'il a vécu des crises psychiques graves. Ce que j'admire et qui m'est familier dans la peinture de Garouste, c'est son aspect narratif et classiquement charnel. J'ai eu l'occasion de voir et de vivre la peinture de Gérard Garouste plusieurs fois lors de ses expositions en France. Regarder la peinture de Garouste est comme lire une histoire, l'œuvre nous enveloppe par sa dimension grande, ses personnages allongés et des formes tourmentées. Je voudrais introduire le cas de Garouste dans ce discours sur la *folie, l'absence d'œuvre*, afin d'avoir un exemple concret d'une œuvre protégée de l'abîme de la psychose. Il convient de mentionner quelques éléments biographiques sur Gérard Garouste, car cela nous aidera à éclaircir le sens de son œuvre.

Né en 1946 à Paris, Gérard Garouste est héritier d'une enfance traumatisée par un père catholique et antisémite. Son père, marchand de meubles, avait construit sa fortune en

⁴¹⁴ Nebreda David, *Sur la révélation, op. cit.*, p. 101.

⁴¹⁵ Gérard Garouste, *L'Intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris, Ed. L'Iconoclaste, 2009, p. 139.

⁴¹⁶ Gérard Garouste, *L'Intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris, Ed. L'Iconoclaste, 2009.

récupérant les biens des juifs déportés pendant la Seconde guerre mondiale. Avant de rentrer à l'école des Beaux Arts de Paris, Gérard Garouste suivait des cours à l'école du Louvre en auditeur libre où il découvre l'histoire de la peinture, ainsi que des mouvements d'avant-gardes vers l'âge de vingt ans. Afin de subvenir à ses besoins, il vend des croquis humoristiques aux journaux et il pensait faire carrière dans ce domaine. À cette époque (au début des années 1970), il peignait pour *enchanter* ses doigts, il était surtout à la recherche d'une originalité dans la peinture. Il s'intéressait à la mythologie et surtout aux textes bibliques et hébraïques. Son père n'a pas réussi à lui transmettre la haine, son mépris pour les juifs. Au contraire cela a poussé Gérard Garouste, en contrepartie, à apprendre l'hébreu et à dériver doucement vers la culture juive. Garouste a eu sa première crise nerveuse au début des années soixante-dix quand sa femme Elisabeth⁴¹⁷, était enceinte de leur fils aîné. Un matin, il s'enfuit, il va à plusieurs endroits et enchaîne inconsciemment des faits déraisonnables, il perd sa carte identité et son alliance, il rentre chez ses parents et leur vole leur argent. À la fin de la journée, errant dans la rue avec des comportements étranges, on l'arrête et l'emmène au commissariat et puis à l'hôpital. Tous ces événements qui se sont déroulés ce jour-là lors de son premier effondrement, nous évoquent effectivement un traumatisme lié à la notion de famille et à un dérèglement venant de l'enfance. Garouste a été diagnostiqué bipolaire⁴¹⁸. Ses crises de délire et ses dépressions nerveuses l'ont conduit plusieurs fois dans des hôpitaux psychiatriques. Pendant ses périodes de crise, Garouste n'est pas productif et ce qu'il peint, souvent il le détruit après. Il affirme que sa folie l'a empêché de créer autant qu'il voulait : « *On ne peut peindre que si l'on va bien. Le délire est un trou noir dont on sort dans un état d'extrême sensibilité bénéfique pour la peinture, mais le lien légendaire entre la folie et l'art s'est trop souvent changé en un raccourci romantique. Le délire ne déclenche pas la peinture, et l'inverse n'est pas plus vrai. La création demande de la force. L'idéal du peintre n'est pas Van Gogh, s'il n'avait pas mis fin à ses jours, il aurait fait des tableaux plus extraordinaires encore. L'idéal, c'est Vélasquez, Picasso, qui ont construit une œuvre et une vie en même temps. Pourquoi un artiste n'aurait-il pas droit, lui aussi, à l'équilibre ?*⁴¹⁹ » Voici ce trou noir de la folie qui nous revient encore une fois, c'est où se trouve le vide d'Artaud, et le même dans

⁴¹⁷ Elisabeth Garouste, designer et architecte d'intérieur. Elle est issue d'une famille juive, ses parents étaient des communistes venus de Pologne. Avec Gérard Garouste ils se sont rencontrés dans les années 1960.

⁴¹⁸ Maniaque-dépressif. Chez les personnes bipolaires, l'humeur balance fréquemment, même sous traitement, entre les deux pôles : manie et dépression. Les troubles bipolaires sont caractérisés par des rechutes récurrentes. La schizophrénie et la bipolarité se situent sur une succession de symptômes affectifs et psychotiques, mais d'une manière différente.

⁴¹⁹ Gérard Garouste, *op.cit.*, p. 97.

la tête de Nebreda. L'œuvre de Gérard Garouste nous suggère pleins de questions, nous étonne et pourtant, elle recèle de la folie. Cependant, la psychose de Garouste se forme en marge de son œuvre. Il semble qu'il a toujours réussi à distinguer la peinture et la maladie et de limiter cette dernière au contenu du tableau. Il est difficile d'affirmer que la maladie n'a pas atteint sa technique ou sa force créatrice. Néanmoins, la folie en tant que sujet se présente dans plusieurs peintures de Garouste. Il a tenté d'évoquer des épisodes traumatiques de sa vie dans toute une série de peintures : corps répandu, mains et pieds disloqués ou multipliés, visage grimaçant, c'est Garouste lui-même habillé en pyjama rayé de l'hôpital ou en camisole ou vêtu d'un drap blanc, suspendu dans des paysages renversés ou des intérieurs architecturaux. Le corps sans articulation, des membres étirés, des bras longs et des doigts effilés : « *Ce corps qui ne parvient pas à se durcir dans un être ferme et se répand, coule tel un miel impossible à contenir, il nourrit les anamorphoses de chair peintes par Gérard Garouste*⁴²⁰ », écrit Michel Onfray. Son personnage vacille, recule et avance en même temps, ce qui veut affirmer une identité instable lié à un traumatisme existentiel. La folie, l'artiste l'a bien sentie au fond de son corps, comme Artaud, comme Nebreda. Si Garouste n'a pas de mots pour décrire la chair souffrante et son corps brisé et *sans organes*, il nous le fait dévêtir par le biais de la peinture. En effet, toute l'œuvre de Garouste est basée sur cette absence de mots, il peint ce que des autres écrivent. Pour moi, Garouste est l'artiste contemporain qui a donné la réponse à la question de la représentation de la démence dans la peinture. Il met en évidence le corps en déséquilibre, morcelé, déformé et désarticulé ; existe-t-il une autre façon pour dépeindre la folie ? Dans mes dessins, je suis en quête de la même image de l'abîme. Je dessine des organes, distordus et écorchés. Une torsion qui n'existe pas en réalité, qui n'est qu'une sensation qui harcèle le fou. Il s'agit de la représentation d'une souffrance psychique qui devient charnelle. Garouste est capable de le faire avec une ironie vertigineuse propre qu'à lui.

Le visage et le corps de Garouste sont omniprésents dans sa peinture, parfois déguisé en femme, parfois déguisé en animal. Les autres protagonistes de ses tableaux nous paraissent familiers, ils nous rappellent les héros mythologiques ou les héros des romans ou des bandes dessinées, comme Don Quichotte, Faust ou Tintin. Ses héros portent

⁴²⁰ Onfray, Michel. *L'Apiculteur et les Indiens. La peinture de Gérard Garouste*, Paris, Ed. Galilée, 2009, p. 90.

souvent le visage de Garouste⁴²¹ ou des traits de ses proches, en métamorphose permanente. Pour Gérard Garouste, tout ce qui est introspectif, touche l'universel, et pour pouvoir rejoindre l'autre, il faut regarder au fond de soi-même, pour que l'œuvre se réalise.



Fig.69 (haut-gauche) Gérard Garouste, *Messe noire*, Huile sur toile 194,5 x 130 cm, 2007, Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris

Fig.70 (haut-droite) Gérard Garouste, *chien méchant*, huile sur toile, 160x195cm, 2007, Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris

Fig.71 (bas) Gérard Garouste, *Passage*, huile sur toile, 2005, Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris

⁴²¹ On pourrait rapprocher ce travail de Garouste de l'artiste berlinois Johannes Grützke (1937-2017) qui se représente très souvent dans sa peinture, se multiplie en poses multiples, souvent grimaçant.

L'œuvre de Gérard Garouste se nourrit de l'Histoire : l'histoire de sa famille, celle des guerres et des religions et celle de l'art. Il le confirme : « *Je ne suis pas historien, pas philosophe, je mets en scène des histoires, la peinture les fait ensuite voyager, elle les dépose sur d'autres rétines que la mienne, réveille d'autres mémoires, d'autres morts, d'autres questions* ⁴²² ». La peinture de Garouste convoque un nombre conséquent de références plastiques, sa technique révèle des emprunts volontaires ou inconscients des grandes figures de l'histoire de la peinture. Je pense à El Greco avant tout, pour la déformation du corps et l'étirement des membres, ainsi que pour la palette chromatique, et puis à Tintoret, à Vélasquez, à Zurbaran, à Chagall, à De Chirico, voire même à Picasso et à Duchamp⁴²³. Garouste a créé son propre univers pictural, ou comme disait Giovanni Joppolo, il a inventé « *une écriture picturale sans époque*⁴²⁴ », en mêlant une modernité singulière avec l'histoire de la peinture classique. « *Cette dépersonnalisation de l'écriture n'engage pas l'annulation du sujet. Elle le pose comme la maladie mortelle de la création, et il est bizarrement excentré, dès lors que le devenir du sujet se confirme être le sujet de l'histoire* ⁴²⁵ ». Garouste considère la peinture comme un outil classique, il la vit « *au premier degré, comme une alchimie* », ce qui compte pour lui c'est avant tout le sujet⁴²⁶. Intéressé par l'exégèse et l'étude approfondie de textes bibliques, Garouste tente toujours de nous raconter des récits. Ses peintures fournissent, comme le remarque Michel Onfray, « *le journal de bord de son ascèse spirituelle et mentale*⁴²⁷ ». Chacune de ses peintures est le résultat d'un long travail de préparation et de méditation au travers de la lecture, de l'écriture et des croquis. La mythologie, la littérature, l'iconographie religieuse et la tragédie humaine traversent son univers et offrent une allure nostalgique à l'œuvre. Il faudrait également souligner l'aspect mélancolique de l'œuvre de Garouste, produit par la torsion des éléments et l'absurdité des positions des personnages dans une composition à la limite toujours du déséquilibre. Les pieds souvent sont peints dans le

⁴²² Gérard Garouste, *op.cit.*, p. 35.

⁴²³ L'influence de Duchamp sur Garouste consiste surtout à construire sa vision de la peinture. Il a souvent parlé de Duchamp dans son livre et ses entretiens : « *La révolution de l'art était terminée, Duchamp en était le point final. [...] Duchamp avait joué avec notre mémoire, notre culture, notre rétine et avait poussé si loin le défi que tout avait été fait et défait. Il ne restait qu'à faire bon usage de notre liberté* ». Gérard Garouste, *L'Intranquille*, *op. cit.*, p. 62.

⁴²⁴ Giovanni Joppolo, « *Gérard Garouste au centre du tableau* », in OPUS International, n° 108, Mai-juin 1988, p. 30.

⁴²⁵ Gérard-Georges Lemaire, « *Gérard Garouste en proie au démon de la peinture* », in OPUS International, n° 108, Mai-juin 1988, p. 25.

⁴²⁶ « *Si j'étais musicien je ne me fatiguerais pas à inventer les nouveaux sons avec un synthétiseur, je prendrais un piano ou un violon et j'essayerais d'inventer la musique à partir d'un instrument classique* ⁴²⁶ ». Entretien réalisé par Iglia Christova autour de l'exposition de Gérard Garouste *Songe d'une nuit de Walpurgis* à Paris, Galerie Templon (du 8 septembre au 29 octobre 2011). Une vidéo proposée par le magazine Art Croissance :

<http://www.artcroissance.com/index.php/videos>.

⁴²⁷ Onfray, Michel. *op.cit.*, quatrième de couverture.

sens opposé du corps, ce qui met la figure dans un basculement entre le passé et l'avenir. Si le personnage avance, le corps recule et vice-versa. Le fou est celui dont la tête ne suit pas les pieds, il fait l'aller-retour sans avancer d'un pas. D'ailleurs, cela évoque la mise en question permanente du peintre de la peinture : où suis-je dans l'histoire de l'art ? Qu'est ce qu'il nous reste à faire dans la peinture ? Il s'interroge sur la religion de la même manière, sur une lecture innovatrice des livres sacrés. L'œuvre de Garouste, autant classique au point de vue technique que des peintures religieuses du XVII^e siècle, est pourtant loin des images de la crucifixion. Le regard de Garouste reste amplement contemporain sur l'art et la religion. Son propos n'est pas de proposer une illustration des textes religieuses, mais de les introduire dans sa propre histoire pour en faire le fondement de sa création. Il s'intéresse particulièrement à l'homme et interroge le principe d'humanité : « *Il faut aller dans le texte pour y découvrir l'homme, aller même à l'origine du mot*⁴²⁸ », nous dit-il. Il s'intéresse particulièrement à l'homme et à l'histoire. Il peint comme s'il écrivait une pièce de théâtre dont il joue le rôle du héros, celui qui, à la même manière que Don Quichotte s'aventure dans la peinture. Ses autoportraits tordus, les figures allongées, les mains crispées, les animaux déguisés, les oiseaux déformés, ainsi que plein de détails énigmatiques et des emblèmes de la raison et la déraison (l'entonnoir, le compas, l'âne ...) sont disposés ou suspendus dans l'espace en nous rappelant une décoration scénique. Cette mise en scène s'apparente à un détail d'un *Jardin des délices* ou d'une *Tentation de saint Antoine* de Bosch, une chimère qui se balade, un fragment du corps qui nous sourit, une tête sur pieds qui nous regarde. Gérard Garouste donne généreusement la clé de son œuvre et des éléments essentiels afin de nous immerger dans sa peinture. Son univers est donc moins complexe que celui de Nebreda. Sa peinture métaphorique, ce drame construit de grands mythes et de sa propre histoire, nous intrigue comme une devinette et exige de réfléchir. À chacun d'interpréter la peinture de Garouste à sa mesure.

Aujourd'hui, Garouste arrive à dominer ses troubles et à avoir de longs intervalles stables pour travailler, au moyen des nouveaux traitements psychothérapeutiques. Il est bien protégé par son entourage et sa psychose n'a pas réellement touché sa réussite professionnelle. Considéré comme un des grands peintres français, Garouste parvient à mettre sa folie à distance, peut-être grâce à son confort social. Il partage intelligemment

⁴²⁸ Gérard Garouste, cité in Thierry Delcourt, *Au risque de l'art*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 2007, p. 44

ses délires et affronte sa maladie, il semble que la révélation du poids de son histoire familiale et sa psychose par son livre et ses entretiens l'ont soulagé et a atténué le délire. La peinture bien entendu devient un outil pour résoudre le traumatisme, elle contribue à « résister à ce qu'il y a d'insoutenable dans l'approche du vide⁴²⁹ », comme le dit Jacob Rogozinski. Garouste déclare que la folie l'empêche de travailler et en même temps, elle est la voie ouverte vers un « ailleurs », où il peut créer. Il semble qu'il est impossible pour Garouste de sortir de ce paradoxe. On peut aussi considérer que ce paradoxe fertilise même la création picturale du peintre.



Fig.72 Gérard Garouste, *Chartres*, huile sur toile. 270 x 320 cm, 2007.

⁴²⁹ Jacob Rogozinski, *Guérir la vie : La passion d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 95.

IV. Aux portes de la folie par l'alcoolisme : Léo Schnug

Peu de gens aujourd'hui connaissent en Alsace l'auteur des peintures murales du château du Haut-Koenigsbourg et celles de la Maison Kammerzell à Strasbourg. Ce n'est pas depuis longtemps que les dessins de Léo Schnug, artiste strasbourgeois, connaissent le marché de l'art et quittent leur vie isolée dans quelques musées locaux. Léo Schnug est surtout connu en tant que *le peintre fou*, qui a mis son talent au service de l'empereur allemand à l'époque où l'Alsace était annexée à l'Empire prussien. Schnug était atteint de délires dus à son alcoolisme chronique et cela l'a conduit à l'hôpital psychiatrique, où il reste interné douze ans avant d'y mourir à l'âge de cinquante cinq ans. Il me semble nécessaire de se pencher sur un destin comme celui de Schnug, qu'on a souvent rangé injustement parmi les artistes maudits. Cela nous permet d'ouvrir une parenthèse dans notre discours pour parler des artistes qui ont sombré dans le délire par l'abus de l'alcool ou de la drogue. Par ailleurs, l'histoire de Schnug est, pour moi, l'histoire de l'Alsace, la région dans laquelle je vis et je travaille depuis huit ans. Il s'agit d'un artiste populaire et innovateur dans son temps qui dessinait dans les bistrots de Strasbourg et ses fresques décorent des monuments historiques de la région. Il est utile de prendre en considération quelques notions biographiques, ainsi que le climat culturel de l'Alsace au début du XX^e siècle. Léo Schnug est né en 1878 à Strasbourg ; la ville était sous l'influence de l'Empire allemand à cette époque⁴³⁰. Deux ans après sa naissance, son père, d'origine allemande, est interné à l'hôpital psychiatrique à cause des troubles mentaux et ne sortira plus jamais de l'asile jusqu'à sa mort. Apparemment, lors de ses crises délirantes, le père de Léo Schnug, mégalomane, se prenait pour des rois et des empereurs. Le malheur de la mère ne s'arrête pas à la maladie mentale de son mari, car peu de temps après son internement elle perd sa fille (la grande sœur de Léo Schnug) âgée de six ans. L'enfance de Schnug se déroule avec une mère seule qui avait transformé la maison familiale à Strasbourg en pension afin de subvenir à ses besoins. Sa clientèle est souvent composée d'officiers allemands et d'artistes du théâtre. Ces protagonistes de l'enfance de Léo Schnug seront plus tard des personnages de ses œuvres. La mère de Schnug a voulu garder son fils entièrement sous sa possession, il habitera donc cette maison familiale jusqu'à la mort de sa mère. Dessinateur talentueux, Léo Schnug rentre à l'école des arts décoratifs de

⁴³⁰ À la suite du traité de Francfort qui met fin à la guerre franco-allemande de 1870-1871, la France perd les départements de la Moselle, du Haut-Rhin et du Bas-Rhin, ils deviennent désormais le Reichsland d'Alsace-Lorraine dont la capitale est Strasbourg.

Strasbourg très jeune. Il fréquente (dès 1895) le milieu artistique alsacien réuni autour de l'artiste Charles Spindler⁴³¹. Entre 1898 et 1900, Schnug effectue un séjour munichois afin de poursuivre ses études à l'Académie des beaux-arts de Munich. Il est connu, déjà à cette époque, par sa consommation abusive d'alcool. Le jeune artiste effectue de nombreuses cures de désintoxication à l'hôpital psychiatrique, mais il ne réussit jamais à s'empêcher de continuer à boire. L'alcool reste le thème récurrent et une des sources d'inspirations de Schnug. Il fait référence à son alcoolisme dans plusieurs dessins tout au long de sa carrière.



Fig.73 et 74 Léo Schnug, 2 illustrations pour le recueil *Radlerei*, ouvrage collectif visant à promouvoir la pratique de la bicyclette 1897. Collection Philippe Wendeling

Fig.75 Léo Schnug, *La bannière de Strasbourg à la bataille de Nancy, 1477*. Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Art Graphique.

⁴³¹ Charles Spindler (1865-1938) ébéniste, illustrateur et photographe alsacien, animateur du Cercle de Saint-Léonard, de la Revue alsacienne illustrée et de la Maison d'art alsacienne. Spindler forme la Renaissance culturelle alsacienne, dans le but de fusionner la culture allemande et française.

Schnug se dirige particulièrement vers la peinture murale, mais c'est surtout avec l'illustration dans les revues (la *Revue alsacienne illustrée* en particulier), des ex-libris et des cartes postales qu'il peut pourvoir à ses besoins. Il rencontre vite le succès et devient l'artiste populaire dans la région. Schnug fait partie des artistes du mouvement de la Renaissance culturelle alsacienne au début du XX^e siècle. Il faut noter que les grands artistes alsaciens de XIX^e siècle, comme Auguste Bartholdi ou Jean-Jacques Henner, faisaient carrière à Paris et ils proposaient un art officiel en accord avec des critères sociaux et culturels de la bourgeoisie alsacienne. Mais cette nouvelle génération d'artistes alsaciens, qui se réunissent sous le nom du cercle Saint-Léonard⁴³², cherche à fonder un art sécessionniste et met en avant la terre et la culture alsaciennes. L'œuvre de Schnug se place entre deux cultures française et allemande, « *c'est toute l'Alsace qui est résumée dans son œuvre ; le destin de ceux qui vivent à la croisée des chemins*⁴³³ ». Schnug a son style unique, une remarquable maîtrise de la couleur et du trait, on y reconnaît l'influence des artistes comme Albrecht Dürer, Hans Baldung, Urs Graf, Jacques Callot, voire même Gustave Doré. Son œuvre est teintée de la nostalgie et de l'humour sarcastique propre à lui. Il est intéressé par l'histoire, particulièrement l'art médiéval et illustre l'Alsace des temps anciens, il la romanise ou la représente avec des peuples celtiques, et parfois il s'inspire des légendes germaniques. Schnug révisé l'histoire de la région à travers des dessins, des caricatures et des illustrations. Ses sujets favoris sont des scènes de beuveries, de fêtes populaires, de joueurs dans les tavernes, ainsi que des scènes de batailles, de guerriers allemands et de soldats français. Cependant, toutes ces scènes il les imagine dans une époque lointaine : « *Le monde quotidien lui est indifférent. Il rêve et pense être remonté dans le temps, dans le monde des chansons folkloriques, du romantisme. Chevaliers, alchimistes, ermites et autres gens d'autrefois sont ses favoris, auxquels il fait face avec une légère ironie*⁴³⁴ ». Les fresques de Schnug, comme ses illustrations, sont chargées de petits détails. Souvent des paysages médiévaux discrets en arrière plan, comme un décor du théâtre afin de créer une ambiance pour la scène représentée, les personnages sont toujours en évidence au premier plan. Malheureusement, la plupart des

⁴³² Le Cercle de Saint-Léonard, fondé par Charles Spindler, était le nid de la Renaissance culturelle alsacienne et composé d'écrivains, d'intellectuels, d'artistes et de mécènes, parmi eux on peut nommer René Bazin, Paul Braunagel, Pierre Bucher, Léon Hornecker, Alfred Marzloff, Joseph Sattler, Gustav Stoskopf, etc.

⁴³³ John Howe, in Julien & Walter Kiwior, *Léo Schnug, un artiste de légende de la Neustadt au Haut-Kœnigsbourg*, Pontarlier, Ed. Belvédère, 2017, p. 7.

⁴³⁴ La revue d'art munichoise *Die Kunst*, 1903, cité in Wendling, Philippe. *Léo Schnug. Héraut maudit d'un passé fantasmé*, Tours, Ed. Sutton, 2017, p. 46.

peintures murales de Léo Schnug sont détruites ou démontées⁴³⁵. Parmi les fresques que nous pouvons toujours consulter aujourd'hui, il y a celles au restaurant de la maison Kammerzell⁴³⁶ de Strasbourg, réalisées en 1905. Pour les peintures au rez-de-chaussée, Schnug s'est inspiré de *La Nef des fous* de Sébastien Brant. Le navire de Schnug, égaré, contient des débauchés et des fous qui déversent des tonneaux de vin à la mer, Brant même est représenté pas loin, sur un rempart d'où il observe la scène. Les fresques sur les autres murs tournent également autour de la même thématique du désir et de la débauche, comme *Le dernier repas du condamné* ou *le Supplice de Tantale*. Au fond, les thématiques traitées reflètent bien le regard et l'univers de l'artiste. En reprenant le thème de la folie ou du vice humain, jadis observés par Brant, Léo Schnug ne rend pas seulement hommage à l'humaniste strasbourgeois du Moyen âge. Il interroge en quelque sorte sa propre vie, amorcée dans une folie paternelle et bouleversée par ses propres internements à cause de son alcoolisme. La joie festive de la vie populaire que nous constatons dans l'œuvre de Schnug appartient à un autre temps, elle contient donc la mort en elle-même. Les scènes de guerre reviennent souvent et des crânes, des pendus, des squelettes et des tombes qui nous renvoient à la mort sont omniprésents, comme dans l'art médiéval. L'ironie de Schnug paraît souvent sombre, non seulement par la représentation d'un temps perdu, mais aussi par sa propre obsession.

Connaissant bien l'histoire médiévale, Léo Schnug collectionnait des gravures et des livres anciens, ainsi que des armes et des uniformes médiévaux. Son intérêt pour les costumes militaires se remarque dans ses dessins et ses aquarelles. Il travaille pendant deux ans avec l'opéra de Strasbourg en tant que costumier et réalise également des maquettes des costumes et des accessoires pour le défilé de l'inauguration du château du Haut-Kœnigsbourg en 1904. Des amis et des collègues francophiles alsaciens n'ont pas beaucoup apprécié la collaboration de Schnug à l'organisation de l'inauguration du Haut-Kœnigsbourg : le château faisait partie de la propriété de l'empereur d'Allemagne, Guillaume II. Il est évident que Schnug a participé à cet événement en raison de son amour pour l'histoire (la scénographie et le costume), et surtout pour la fête. On le voyait souvent

⁴³⁵ Schnug est l'auteur des fresques du restaurant *Le Lion d'or* à Bischheim en 1899, de la façade du bistrot *Zum Ritter* à Strasbourg (actuellement foyer des étudiants catholique) en 1903, de la salle des fêtes du lycée de jeunes filles (actuellement le lycée Pontonnier) en 1903, de la pharmacie du Cerf (actuellement la Boutique culture à Strasbourg) en 1904, du restaurant *Stiftskeller* à la Kammerzell de Strasbourg en 1904, de la brasserie Löwenbräu (rue des Grandes Arcades à Strasbourg) en 1906, de la façade du 10, rue du Général Rapp (toujours conservée) en 1906.

⁴³⁶ Une bâtisse du XVe siècle, le plus vieil édifice de Strasbourg, située au 16 de la place de la Cathédrale.

aux bals des artistes, déguisé en uniforme des soldats de la Révolution française. Cependant, cette envie de festoyer en négligeant des engagements politiques du cercle des artistes dont il faisait partie a été manifestement critiquée. Par conséquence, il s'éloigne du milieu artistique strasbourgeois et illustre de moins en moins dans les revues alsaciennes. De plus, Schnug est choisi par l'empereur pour décorer le Haut-Koenigsbourg, il n'a que trente deux ans à ce moment-là, mais est déjà emporté dramatiquement par son alcoolisme. Il quitte sa carrière d'illustrateur afin de se consacrer à la réalisation des fresques du château. Ce grand projet, qui fut son dernier à cause du déclenchement de la guerre, a duré presque cinq ans⁴³⁷. Au début de la guerre, Schnug se vêtit de l'uniforme du soldat, cette fois-ci pour de vrai et non pas pour faire la fête, il s'engage dans l'armée du Kaiser. Sans le moindre doute, l'artiste n'est pas un excellent soldat, à cause de son intempérance, ainsi que son âge (36 ans en 1914). Peu avant la fin de la guerre, Schnug se réfugie à l'hôpital psychiatrique de Stephansfeld (à Brumath). Ce séjour à l'asile qui dure un an est surtout causé par son alcoolisme avancé, mais d'après une hypothèse, cet internement est aussi une opportunité pour fuir la guerre à l'arrivée des troupes françaises à Strasbourg. La défaite allemande et le retour de l'Alsace à la France met fin à la carrière du peintre officiel du Reichsland d'Alsace-Lorraine, le monde de Schnug s'effondre, il se retrouve seul dans une époque qui ne ressemble pas à celle de son enfance et de sa jeunesse. Il s'enfonce de plus en plus dans une intoxication alcoolique prolongée qui cause progressivement une altération du trait et de la maîtrise de l'aquarelle. Une baisse de niveau artistique est évidente dans les œuvres des dernières années, nous pouvons y apercevoir le manque d'engagement dans les détails, des volumes et des proportions. Il semble que Schnug, à cette époque, vend des dessins et des aquarelles de sa belle époque, ainsi que ses livres et ses collections d'uniformes à un prix bas pour payer ses consommations dans les tavernes de Strasbourg. « *Son humeur jusqu'alors celle d'un joyeux compagnon se fait querelleuse, il n'a plus qu'une ambition : exécuter à l'aquarelle, en quelques coups de pinceau, ses pauvres têtes de soldats qu'il vendait, encore mouillées, pour s'acheter à boire*⁴³⁸ ». Le décès de sa mère en 1921 est le point final de la carrière de Schnug, il sombre dans une démence aggravée. Délirant, il est renvoyé à l'hôpital psychiatrique. Après quelques mois le délire s'atténue, mais il ne redevient plus jamais tout à fait lucide. L'internement le rend associable et faible, il souffre

⁴³⁷ Les magnifiques fresques de Léo Schnug sont toujours visibles aujourd'hui au château du Haut-Koenigsbourg.

⁴³⁸ Dans le *Journal d'Alsace et de Lorraine* après le décès de Schnug, cité in Wendling, Philippe. *Léo Schnug. Héraut maudit d'un passé fantasmé*, Tours, Ed. Sutton, 2017, p. 172.

également de problèmes cardiaques, puis il régresse lentement. Les crises d'épilepsie et d'angoisse l'épuisent et il a parfois des hallucinations auditives et visuelles (ce qui est fréquent chez des alcooliques lors de la période de sevrage). Au cours de ce dernier séjour à l'asile, Léo Schnug dessine encore ou répond à quelques rares commandes. Mais ses dessins ont perdu la finesse du trait et le travail soigneux du détail. Il arrête l'aquarelle à cause de sa main tremblante et fait surtout des dessins au crayon avec les contours à l'encre noire. C'est avec le travail du dégradé qu'il essaye de représenter le volume pendant ce temps. Nous pouvons remarquer une dégradation considérable de sa capacité artistique et la perte du style. Léo Schnug meurt par un arrêt cardiaque en 1933 à l'hôpital psychiatrique de Stephansfeld, où son père était décédé quatorze ans plus tôt.



Fig.76 Léo Schnug, *Der Messti in der Umgebung von Strassburg*, 1896 (collection Philippe Wendeling)

Certes, l'alcoolisme chronique a tourmenté la carrière artistique de Schnug et précipité sa mort, mais il était toujours la cible des critiques d'une manière injuste. Il faut néanmoins considérer des causes pour lesquelles l'artiste s'est enfoncé dans le gouffre de l'alcoolisme. Il convient avant tout de remarquer qu'au début de XX^e siècle, la vie sociale se déroulait dans les bistrot et l'excès de table est une des activités des artistes alsaciens. De surcroît, Schnug porte en lui le destin de son père fou. On peut considérer qu'il lui a transmis héréditairement son obsession historique. Léo Schnug nie le temps présent, même son autoportrait et des portraits de ses proches sont représentés déguisés et devant un paysage de temps lointains. Les guerriers de Schnug ne sont pas de l'heure actuelle, ils sortent des guerres des siècles passés. Il faut noter que l'alcoolisation peut provoquer un processus de déterritorialisation, pour prendre le mot de Gilles Deleuze, elle déstabilise la temporalité et met en place un recul dans le temps qui trouble le moment présent. Comme s'il ignorait la réalité de l'époque dans laquelle il vivait, celle qui était pleine des conflits franco-allemands, il préférerait demeurer dans son imagination. Joris-Karl Huysmans écrivait qu'« *en effet, lorsque l'époque où un homme de talent est*

obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle. Chez les uns, c'est un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts ; chez les autres, c'est un élan vers le fantastique et vers le rêve...⁴³⁹ ».

De plus, il ne faut pas oublier le rôle de la mère intrusive et possessive de Léo Schnug qui a pris la place d'autres femmes dans la vie de son fils. Cela n'a pas aidé Schnug à se construire une vie sociale pertinente. Nous soulignons que toute sorte d'excès est comme une forme de fuite, une échappatoire pour oublier ce qui est insoutenable : une peur, un traumatisme d'enfance, une douleur physique ou psychique, l'angoisse et même le succès. Se réfugier dans l'alcool ou dans la drogue sert à occuper un vide (le trou de l'angoisse souvent), c'est une façon de faciliter le contact avec l'Autre. La consommation de l'alcool donne l'illusion de combler la perte de quelque chose qui échappe à la conscience. Il est possible que Schnug avait du mal à accepter le monde réel sans l'intermédiaire de l'alcool.

Nous connaissons tous bien entendu d'autres destins qui ressemblent à celui de Léo Schnug. Nombreux sont des artistes qui, afin de s'adapter à la société ou d'oublier la souffrance et le malheur de vivre, se sont perdus dans les ravages de l'alcool. Jackson Pollock par exemple (d'une mère dominante et d'un père absent et alcoolique) qui souffrait d'une dépression et qui s'est consumé avec l'alcool. Ou Wols⁴⁴⁰(traumatisé par le décès précoce de son père, ainsi que par ses internements dans les camps nazis) qui s'est détruit avec une importante dépendance à l'alcool. Ou bien encore Modigliani, Francis Bacon, Dieter Roth ou d'autres artistes chez qui la souffrance physique ou mentale a créé une dépendance alcoolique. Cependant, nous ne pouvons pas donner une opinion certaine, car il existe aussi des cas dont l'alcoolisme n'a aucune causalité psychologique, politique ou sociale. Il paraît alors évident que la consommation de l'alcool sert en quelque sorte à disperser la charge émotionnelle des douleurs insoutenables et faire retarder une potentielle psychose pour un temps. Pourrait-on donc dire que la création artistique et l'alcool ont la même fonction libératrice ? Mais, avec une grande différence qui est que l'excès de l'alcool incite fatalement au délire et qu'il empêche ou impuissante souvent la création. À partir de ce moment-là l'alcoolisme devient un danger, c'est le

⁴³⁹ J. K. Huysmans, À Rebours, 1884, cité in Julien & Walter Kiwior, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁴⁰ De son vrai nom Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951) photographe, graveur et peintre allemand. Il était exilé à Paris depuis 1932 pour des raisons familiales et politiques, où il fréquente le milieu surréaliste. Au déclenchement de la guerre, il s'est fait arrêté à Paris à cause de sa situation illégale et il est emprisonné dans différents camps d'internements français. Il nous reste plusieurs dessins et aquarelles de Wols, réalisés au cours de ces enfermements. Il souffrait de beaucoup de problèmes de santé et sa dépendance à l'alcool aggravait son état. Wols meurt à Paris d'une intoxication alimentaire à l'âge de 38 ans.

moment où l'artiste tombe dans une répétition linéaire de soi-même, ce qui est arrivé à Schnug. En effet, l'alcoolisme précipite l'absence d'œuvre chez le sujet créateur qui trouve dans celui-ci un remède à ses maux et ses angoisses.

D'Antonin Artaud à Léo Schnug, nous avons considéré les différents destins qui avaient en commun des troubles psychiques. Ces histoires de la folie ne racontent pas seulement des parcours de personnes malades, seules et souffrantes, elles se construisent dans un contexte précis du XX^e siècle, avec ses évolutions, ses guerres et ses mouvements politiques, littéraires et artistiques. Certes, les artistes cités n'ont pas vécu dans le même milieu culturel et ils ont souffert de psychoses différentes, mais tout de même, la folie de l'un nous rappelle parfois celle de l'autre, il y a des causes et des symptômes de démence qui se ressemblent. Ils sont tous auteurs d'une œuvre autobiographiques. L'autoportrait prend une place considérable dans les dessins d'Artaud, la peinture de Van Gogh et de Garouste, dans les illustrations de Schnug, ainsi que dans l'œuvre performative de Kusama. Nous avons constaté que chez Camille Claudel, toutes les figures féminines (souvent dans une position de déséquilibre) font allusion à l'artiste. Sauf Séraphine, la seule artiste naïve, qui n'a jamais appris à dessiner ou à peindre. Je considère volontairement ses bouquets de fleurs et de feuilles (qui prennent parfois la forme des yeux) en tant qu'image de l'artiste. L'autoreprésentation est certes une réflexion sur soi-même, sur le corps, sur l'état psychique. Se regarder pour se reconnaître ou pour connaître cet Autre dans le miroir, dans la photographie ou sur le dessin ? L'œuvre devient une mise en question, un creusement pour trouver la réponse à une existence. Dans la plupart des cas, l'image de l'artiste rentre dans une composition concrète et réfléchie, elle devient donc le sujet de cette composition. La création sert à confronter l'artiste à lui-même. En réalité, l'artiste construit l'œuvre avec son image, et cette œuvre favorise une reconnaissance, une possible guérison. L'œuvre et l'artiste deviennent complices afin de résister à la chute dans la pénombre de la folie.

L'autre élément par lequel nous pouvons rapprocher ces artistes est le traumatisme lié à la réalité compliquée de famille : l'absence tangible ou la présence excessive d'un parent, l'enfance touchée par les décès d'un frère ou d'une sœur. Chez la plupart des cas étudiés ici, le père ou la mère de l'artiste, est désigné comme le persécuteur. Il s'agit de la

défaillance du *Nom-du-père*⁴⁴¹. Souvenons-nous du rapport avec la mère chez Nebreda, Kusama, Claudel ou Schnug. Chez Garouste c'est le père, chez Artaud c'est « *père-mère* »⁴⁴², toute la notion de la famille qui est en question⁴⁴³. Nous ne pouvons pas nier l'empreinte du traumatisme de l'enfance sur l'inconscient. Par exemple, le fait de succéder à un ou plusieurs enfants mort-nés marque énormément la psyché. Vivre le deuil des parents mène à se sentir moins désiré et coupable de la mort de l'autre. Si le couple Mère-enfant se remplace par une triade Mère/enfant mort/enfant vivant, l'enfant met en question son droit d'existence ce qui peut être la pierre angulaire d'une psychose et de la forclusion du Nom-du-Père. La famille, la première société de chaque individu peut être la première cause des troubles mentaux. La notion de maison, de foyer où on demeure est liée également à la cellule familiale. Nebreda sort rarement de chez lui, toutes ses photographies sont réalisées à l'intérieur de sa chambre. Artaud n'a jamais eu une résidence fixe. Claudel, lors de ses crises, quittait son chez soi et s'absentait, pour de longues périodes, sans que personne ne sache où elle est. Il faut bien entendu y rajouter des problèmes financiers et des conditions de vie défavorables à l'artiste qui peuvent promouvoir l'aliénation. Le cas de Van Gogh⁴⁴⁴ ou de Camille Claudel est un bon exemple de l'artiste abandonné, maudit et injustement fou qui ne veut pas se soumettre aux règles préétablies de la société. Et le contre-exemple de Gérard Garouste, dont le confort social lui a permis de gérer et atténuer sa maladie.

Autre point qui me paraît intéressant à souligner est l'aspect forcené de l'œuvre (ou à l'œuvre) chez ces artistes cités. L'œuvre devient l'écho d'un cri que l'artiste est incapable d'émettre. Les couleurs de Séraphine ou de Van Gogh, la dimension monumentale et des motifs à l'infini chez Kusama, l'automutilation chez Nebreda, le subjectile agressé chez

⁴⁴¹ Le *Nom-du-père*, le concept fondamental dans la psychanalyse, mis au point par Lacan. Par la relation fusionnelle de mère-enfant, en tant que désir de la mère, l'enfant est identifié au phallus (identification à la figure du père). La rivalité phallique avec un père castrateur (père imaginaire) conduit l'enfant à renoncer la Loi du père. Mais comme la mère obtient le désir à travers le père (réel), le père est celui qui a le phallus, celui avec qui la mère impressionne son enfant (père symbolique). En nommant son père, l'enfant accède au symbolique en tant que sujet désirant la fonction du père se réduit à son nom, la figure de la loi) : le Nom-du-père remplace le désir de la mère, il est ce qui soumis à la loi de castration.

⁴⁴² Rappelons-nous du titre d'un dessin d'Artaud : *L'Exécration du Père-Mère de 1946*.

⁴⁴³ Il faut noter que le fait de se nommer, se renommer et choisir des patronymes chez Artaud consiste à inventer un alter-ego, un autre qui lui sert à mettre le délire à distance.

⁴⁴⁴ Cependant la thèse de Wouter Van der Veen (*Le capital de Van Gogh*, Actes Sud éditions, 2017) dément mon propos. Il se fonde sur des traces comptables : « Son frère lui envoyait 200 francs par mois en moyenne, tandis que le facteur Roulin qu'il a portraituré à plusieurs reprises gagnait 135 francs et faisait vivre une famille de trois enfants ». Cela dit on peut aussi envisager que d'être sous la dépendance financière (même substantielle) d'un frère peut évidemment faire douter de sa propre capacité d'émancipation. Ne pas gagner d'argent, mais en recevoir, peut produire une incapacité à le gérer correctement, à perdre le sens des réalités qui fondent un rapport au travail. Les perturbations de Van Gogh ne sont donc en rien invalidées par une thèse qui se fonde sur des données économiques.

Artaud ..., l'artiste désire faire sortir des maux physiques et mentaux par le biais de sa création. L'œuvre, machine de guerre, témoigne de la lutte acharnée de son auteur, c'est elle qui nous mène à identifier des symptômes de la psychose. Parfois, l'artiste veut s'éloigner de cet alibi qui est l'œuvre, il le détruit ou le dérobe aux regards. Camille Claudel a détruit une grande partie de ses sculptures et a enterré des débris, Nebreda enterrait ses photos dans des boîtes remplies du sable. L'enterrement est dire la fin de quelque chose, c'est le mort qu'on enterre, mais dans le même temps c'est dire une dimension protectrice, et régénératrice. Anselm Kiefer qui ne rentre pas dans cette catégorie d'artiste enterre pourtant, lui aussi ses œuvres. Il explique que cela leur donne l'énergie qui leur manque. La mise à distance (enterrer⁴⁴⁵) est de joindre, de rejoindre une mise en présence de quelque chose de plus fort que le seul produit mécanique de l'œuvre⁴⁴⁶.

Nous avons la clé de l'œuvre de la plupart de ces artistes par leurs écrits et leurs correspondances. Cela nous aide à apercevoir leur conscience éveillée et leur impressionnante capacité d'envisager la psychose. L'artiste sait ce qui lui arrive, connaît très bien des rapports entre son œuvre, son corps et sa maladie mentale, « ..., même le néant je sais ce que c'est, et je pourrai dire ce qu'il y a dedans »⁴⁴⁷ ; il recherche sans cesse sa vérité⁴⁴⁸ à travers l'expérience déchirante de la folie. Ce qui est le cas de Nebreda, d'Artaud, de Van Gogh et de Garouste. Kusama en a parlé aussi. C'est en lisant ces écrits que nous nous disons qu'il y a sûrement un remède à la folie quand le conscient n'est pas absent, nous aimerions y croire. Néanmoins, si la psychose n'est pas bien soignée ou si elle a touché la santé physique, ni créer ni écrire ne conduit à la guérison. La création par contre, comme une tentative d'échapper à l'effondrement de la folie, peut mettre la démence en veille. Cela nous permettrait éventuellement de justifier l'excès de la production chez ces artistes. Chez Séraphine la peinture est une obsession, voire même une possession, particulièrement à partir de la rencontre avec son collectionneur, Uhde. La présence de l'autre qui regarde et qui apprécie pousse l'artiste à produire jour et nuit et à nier son aliénation. C'est la peinture qui lui avait permis de devenir Séraphine de

⁴⁴⁵ Il faut noter que l'action extérieure de la terre, de son aspect fertile est aussi à l'œuvre dans pas mal de religion.

⁴⁴⁶ Claude Viallat a lui aussi réalisé l'enterrement d'une œuvre composée de plusieurs œuvres superposées au moment de leur réalisation. Ce qu'il cherchait à montrer ce n'est pas une régénération mais plutôt le travail du temps, la question de l'usure (qui est d'ailleurs dans l'art d'aujourd'hui une donnée presque esthétique).

⁴⁴⁷ Artaud, Antonin. *Van Gogh, op.cit.*, p. 89

⁴⁴⁸ « Puisque dans la folie l'homme découvre sa vérité, c'est à partir de sa vérité et du fond même de sa folie qu'une guérison est possible. Il y a dans la non-raison de la folie la raison du retour et si dans l'objectivité malheureuse où se perd le fou, il reste encore un secret, ce secret est celui qui rend possible la guérison ». Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1992, p. 642.

Senlis, le jour qu'on a arrêté d'admirer sa seule raison d'existence, elle a sombré dans le délire. Garouste peint, lit, écrit sans se soucier du succès ou de l'autre ; « *je ne redoute que le prochain internement*⁴⁴⁹ », dit-il. Pour faire durer l'intervalle entre deux crises, il intensifie le temps de la création. Nebreda s'épuise devant son appareil photo, s'acharne pendant des heures dans le but d'une régénération. Ainsi Van Gogh, Artaud et Kusama dont la quantité d'œuvres montre la nécessité d'une création acharnée. Dans la généralité des cas, l'excès a pour fonction de signifier un manque. Cependant l'excès de la production artistique n'est pas un symptôme de la folie, il est au contraire une sorte de résistance à l'invasion d'un monde qui menace sans cesse.

L'œuvre de l'artiste psychotique se situe *au bord* de la folie, il essaye, consciemment, de la maintenir en équilibre dans cette zone où la création est toujours possible. Comme le remarque Jacob Rogozinski, « *on ne peut faire œuvre qu'à la limite de la folie, en s'efforçant de lui résister, de s'écarter de ce Fond où l'art et la pensée puisent un peu de leur force, mais risquent toujours de sombrer. Il faut se demander à chaque fois quelle dose de folie peut supporter un penseur ou un artiste ; et comment cette atroce expérience parvient à passer dans son œuvre, à lui communiquer sa charge de vérité. Car la folie a affaire avec la vérité, elle est en quête de vérité*⁴⁵⁰».

L'art également a affaire avec la vérité. Des représentations apocalyptiques du monde, des cadavres exquis du surréalisme, des productions des aliénés et des œuvres de tous ces artistes souffrants cités ci-dessus, sont réalisés sur la trace de la vérité. Peu importe le degré de conscience, l'artiste s'engage sans cesse à construire un pont entre sa propre vérité et celle du monde qui l'entoure. Plutôt que d'opposer un art toujours conscient de lui-même à un art né dans la folie ou l'inconscience, ne pourrait-on pas commencer à interroger la raison même qui donne à l'artiste la conscience de ce qu'il fait, tout en considérant les points obscurs comme des plongées dans l'inconscient qui justement aussi font percevoir des chemins de créations parfaitement reconnaissables ?

⁴⁴⁹ Gérard Garouste, *L'Intranquille*, op. cit., p. 126.

⁴⁵⁰ Jacob Rogozinski, *Guérir la vie : La passion d'Antonin Artaud*, op.cit., p. 17.

Troisième partie.

L'engagement artistique face à la folie du monde

« Nous sommes tous obligés, pour rendre la réalité supportable, d'entretenir en nous quelques petites folies ».

Marcel Proust⁴⁵¹

Il y a certains éléments qui lient ce travail de recherche à ma propre pratique artistique. Tout d'abord, une mise en question personnelle depuis quelques années sur la représentation plastique de la souffrance (physique ou mentale) ou une aliénation (individuelle ou sociale). Quelle image pouvons-nous accorder à une sensation et quels sont les caractéristiques d'une expression plastique de la vaste notion de folie ? L'étude des exemples de la représentation de la folie dans l'histoire de la peinture occidentale depuis le monde fantastique du Moyen Âge jusqu'à l'Art brut en passant par la peinture onirique du XVII^e siècle et le romantisme surgit de ce questionnement. Le voyage à travers l'histoire nous a prouvé que des artistes qui ont réalisé des œuvres sur la folie, en tant que maladie mentale ou maladie sociale, n'étaient pas forcément touchés eux-mêmes par des troubles mentaux. Le peintre, comme un historien, reconstitue un tableau à l'aide des véritables éléments de l'histoire dramatisés par le biais d'une imagination artistique (Cette part de l'imagination inspirée par le réel me fascine). Cependant, il est convenable de considérer que l'artiste qui montre des scènes inspirées par la sottise de la société dans laquelle il vit, s'engage en quelque manière dans un plan personnel ou collectif afin d'avertir ou de changer cette société. Donc, la représentation de la folie du monde ou celle en tant que maladie mentale (*L'extraction de la pierre de la folie* de Bosch ou *La maison des fous* de Goya par exemple) ne détermine pas une démence mais un dérangement chez l'artiste. Il est certain qu'une œuvre troublante ne nous laisse pas indifférents sur l'identité de son auteur et sur celle de l'époque dans laquelle elle est produite. Une éventuelle dépression chez Goya ou chez Géricault nous paraît convenable à penser et nous facilite la compréhension de leurs peintures sombres et émouvantes. Mais, pour comprendre la convulsion d'une création artistique, il est nécessaire de la considérer dans son contexte historique. Derrière chaque œuvre, il y a plusieurs histoires : celles qui n'appartiennent qu'à son auteur et celles qui se rattachent au monde qui l'entoure. Mes dessins se positionnent dans une histoire personnelle et empruntent leur noirceur et leur

⁴⁵¹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1992, p. 155.

dureté à une culture précise. Si l'œuvre représente la démence, il y a sûrement une part de l'artiste. Cela ne veut pas dire qu'il est fou, mais qu'il se sent engagé à prendre position par rapport à un trouble individuel ou collectif. L'œuvre fonctionne comme un engagement social et politique afin de dénoncer la cruauté du monde auquel l'artiste résiste. Il s'agit de toutes sortes de cruautés qui peuvent menacer un individu : violence familiale, guerres, torture, discrimination, corruption ou bannissement ; en un mot les folies du monde.

D'autre part, une réflexion sur la fonctionnalité du travail artistique en cas de troubles psychiques nous a permis de distinguer deux sortes de productions de la folie : celles des aliénés dont la plupart des auteurs de l'Art brut, ainsi que celles des artistes atteints de la psychose. En ce qui me concerne, je ne rentre dans aucune de ces deux catégories. Cependant, j'essaie de développer une réflexion sur la notion de normalité et sur ses liens avec la production créative. La folie se traduit indirectement et sous une forme de *l'étrangeté* dans mon travail, ainsi que par les liens que j'essaie d'établir avec l'autre, ni seulement par l'art, mais aussi par le langage. La nécessité de la possibilité de dialoguer avec l'autre et de l'impressionner me paraît primordiale, un besoin de retenir le spectateur, de l'empêtrer⁴⁵² devant l'œuvre. L'idée de retenir le spectateur est de le capter, non pas pour l'emprisonner dans un monde qui ne serait pas le sien, mais de faire en sorte qu'il participe de l'œuvre en convoquant ce qu'il est lui-même. Cela nécessite une réflexion, un retour sur soi, sur peut-être ses propres névroses. Les dessins d'Artaud, les peintures de Garouste ou les photographies de Nebreda, aussi chaotiques que sublimes, et au-delà de toutes les interprétations possibles sont des expressions des esprits perturbés qui possèdent le regardeur. Comment ne pas réagir devant ces œuvres, comment ne pas entendre le cri de l'artiste ? Le jeu qui existe entre créateur et spectateur qualifie l'œuvre et soutient son émergence en tant que dispositif salvateur. Le surgissement d'un traumatisme ou d'un vécu troublant dans l'œuvre n'est pas toujours concevable. Parfois l'artiste traverse un très long chemin pour pouvoir exprimer une douleur dans son œuvre, parfois il n'arrive guère à émerger de la peur et de l'angoisse qui l'accompagnent à tous moments. Celles-ci alors sont traduites dans certains cas par la matière (le trait forcené ou tremblant, par les couches de couleurs), aussi bien que par la

⁴⁵² J'utilise cette expression l'empêtrer au sens de le mélanger à l'œuvre.

manière de travailler (l'acharnement, l'excès du travail ou la manière de traiter la toile⁴⁵³).

L'artiste peut être sensible à la folie du monde (dans le sens d'une aliénation sociale) ou souffrant lui-même des troubles psychiques ou d'une blessure due à un traumatisme. Mais il peut choisir aussi de devenir fou, quand la déchéance sociale ou la condition humaine deviennent insoutenables, devenir « *un aliéné authentique* » comme le disait Artaud : « *Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain*⁴⁵⁴ ». L'artiste, à la même manière du bouffon de cour, choisit parfois de se cacher derrière le masque du fou, de celui qui est différent et qui fait contraste, afin d'avoir l'occasion de s'exprimer, et ainsi de créer un climat de sensibilité.

⁴⁵³ Anselm Kiefer par exemple, couvre ses toiles de masses de matières et laisse le temps agir sur ses peintures chargées. La conception cyclique du temps est au centre de toute l'œuvre d'Anselm Kiefer. Pour sa dernière exposition à la galerie Thaddaeus Ropac (11 février -31 mai 2018), il a fait couler du plomb sur ces vieux tableaux.

⁴⁵⁴ Artaud, Antonin. *Van Gogh, Le suicide de la société*, Paris, éditions Gallimard, 1974, pp. 30-31.

I. Le dessin, un parcours autour de la folie

M'interrogeant sur le statut de l'artiste d'aujourd'hui face à l'aliénation personnelle et sociale, je propose une description détaillée de mon propre travail artistique, afin de pouvoir me placer dans ce discours sur l'expression de la folie. Ainsi, la mise en description personnelle nous ouvrira la voie pour proposer des réponses aux questions suivantes : l'œuvre troublante signifie-t-elle une mise en forme de l'expérience traumatique ? De quelle manière la création contribue-t-elle à donner forme à cette expérience ? Où se trouve la place du spectateur dans le processus cathartique de création ?

A. Du dessin à la folie

« En toutes ses formes, en toutes ses allures et façons, graphiques, sonores, dansantes ou autres, le dessin désigne ce dessein sans projet ni plan ni intention. Son plaisir ouvre sur cet infini ».

Jean-Luc Nancy⁴⁵⁵

Depuis quelques années je réalise, obsessionnellement, des dessins noirs. Les sujets varient, mais l'outil ne change pas beaucoup, le fusain ou l'encre noire. Je dessine comme je pense. Je dessine comme je vis. Le dessin est un univers pour moi, autant imaginaire que concret, où le point de jonction entre le réel et le fantastique est insaisissable. Le dessin, en tant qu'outil de communication, devient un refuge, où je m'installe en toute impunité, et par lequel je m'exprime sans gêne, sans souci de l'autre et de sa compréhension. Il s'agit d'un monde, parfois archaïque, où je me plonge et remonte à la surface sans cesse. Devant une feuille blanche, je me permets de voyager, au-delà de la réalité, vers une imagination qui m'est presque inconnue. Je laisse faire mon imaginaire. Je m'abandonne. Je me surprends de temps en temps. Dessiner est parfois d'une étonnante complexité, c'est comme traverser un *mur invisible en fer*, disait Van Gogh⁴⁵⁶. C'est comme un arrachement parfois, le dessin est autant hors de moi qu'en moi. Mais il

⁴⁵⁵ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, éditions Galilée, 2009, p. 130.

⁴⁵⁶ « ...Qu'est-ce que dessiner ? Comment y arrive-t-on ? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut. Comment doit-on traverser ce mur ? Car il ne sert de rien d'y frapper fort. On doit miner ce mur et le traverser à la mine, lentement et avec patience. » Vincent Van Gogh, lettre à son frère Théo, le 8 septembre 1888.

peut être en même temps émancipateur, salvateur, une victoire qui consiste à apprivoiser les peurs et les angoisses, pour en faire un déclencheur. Le dessin peut fonctionner comme un instinct de survie, la seule issue possible.

Ce qui m'intéresse, c'est de jouer avec les nuances du gris, de créer des ombres au cœur de la lumière d'une feuille blanche. Je me soucie de la qualité du noir. Je construis le noir, couche par couche, je le dessine. Mon but est d'obtenir une grande obscurité profonde et intense, où se cachent plein d'éléments. Ce qu'on voit en premier dans ces dessins, c'est la limite entre le noir et le blanc du papier : la limite de l'obscurité, ou peut-être celle de la lumière. La blancheur de la feuille est donc aussi importante que le dessin noir.

La noirceur se représente dans le travail de beaucoup d'artistes iraniens, en particulier les dessinateurs de ma génération (nés au cours des années 1980, après la révolution islamique et pendant la guerre Iran-Irak). Au lendemain de la révolution islamique en Iran, la peinture figurative envahit le milieu artistique. Les peintres iraniens, la plupart diplômés des écoles d'art en Europe ou aux États Unis, ouvrent des ateliers de dessin d'observation à Téhéran et dans les autres grandes villes, tout en mettant l'accent sur l'importance du dessin. Les jeunes artistes étaient rapidement séduits par cette nouvelle vague qui engageait aussi les galeries, les intellectuels révolutionnaires. Moi, comme les autres artistes de ma génération, j'ai connu ce milieu artistique, touché par la guerre et déçu de sa révolution. Le dessin figuratif et académique était dans l'air du temps. Une figuration liée au corps humain, ainsi qu'aux animaux est commun chez la plupart des jeunes artistes iraniens. Cette génération a connu tardivement l'art contemporain de l'Occident, à cause de la censure renforcée d'après guerre. Ils étaient surtout intéressés par les artistes du XIX^e siècle, en particulier ceux qui dans leurs œuvres avaient un côté dramatique et catastrophique, touchés par *Les caprices* de Goya et l'humour noir de Daumier. Le goût artistique de cette génération, comme son goût musical, était sombre, profond, parfois déprimant et même morbide. C'est l'air du temps qui a construit le goût⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ Il convient ici de parler de l'œuvre sombre de l'artiste iranienne, de la génération d'avant la révolution islamique, Chohreh Feyzjdjou (1955-1996), en particulier de ses installations sur un principe d'accumulation des objets et de ses propres œuvres recouverts d'une couche de cire mêlé des pigments noirs ou du brou de noix. L'œuvre transmet un sentiment de morbidité et de deuil. « *Le noir m'évoque le sentiment de pénétrer à l'intérieur de quelque chose, de me confronter à la peur. [...] Mais l'idée de mort existe toujours dans l'art. Quand on fabrique quelque chose, on a le sentiment que ce quelque chose est vivant. Mais une fois le processus terminé, c'en est fini de cette vie aussi. Bien sûr que cela a à voir avec la mort. [...] C'est cela qui pousse à faire d'autres œuvres, d'autres tableaux* ». Shohreh Feyzjdjou, cité in Pennina Barnett, *Lire le noir*. Installation à la galerie Le Monde de l'art, in *Chohreh Feyzjdjou, Tout art est en exil*, Paris, Centre national des arts plastiques et istheme éditions, 2007, p. 60.

Le noir peut, bien entendu, représenter la couleur d'un pays grotesque, indéfini, caché sous un voile noir, mais aussi les ombres d'un exil inconnu, et un crépuscule éternel. Le noir peut être le non-dit, le silence, qui précède le drame. Ou bien la parole, un langage. Le noir est l'absence et la présence en même temps. Il peut être visible, et aussi invisible quand le blanc prend la parole. Le noir peut tracer la forme et l'informe. Il peut représenter le néant, ou un simple trou, l'entrée du dessin. Le noir peut évoquer *les Désastres de la guerre* chez Goya ou une *inquiétude étrangeté* chez Redon, mais aussi dans les images de Dreyer⁴⁵⁸ ou celles de Béla Tarr⁴⁵⁹, ce cinéma qui m'a tant marqué.



Fig.77 Haleh Zahedi, *Ouverture intempestive*, fusain sur papier, 70x100cm, 2016

Le rite est toujours le même. Je pars souvent d'une forme, flottante, noire et brumeuse. Cette forme peut être évidente, définie aux contours nets : un animal, un arbre, un portrait, une main, un pied ou une poupée. Ou parfois elle est indéfinissable, seulement une tache au fusain. Les figures surgissent au fur et à mesure du brouillard noir. Il s'agit d'un élargissement, sans définir un cadre évident. Je creuse la surface noire pour trouver des

⁴⁵⁸ Carl Theodor Dreyer (1889-1968), réalisateur danois.

⁴⁵⁹ Réalisateur hongrois (1955-)

nouvelles formes. Je trie ces formes, j'en efface quelques unes pour prononcer les autres. Ce qu'on voit au premier regard représente une simple chose. En s'approchant, on se rend compte que cette forme contient pleins de détails, donc pleins d'histoires. Il s'agit en effet d'un monde chimérique, familier en apparence et inconnu profondément. J'accumule les formes, les formes font naître d'autres formes ou les superposent, les effacent même. Le visible et l'invisible cohabitent dans les brumes du fusain et je tente de les amener l'un vers l'autre. Je trace et je gomme. Il y a une nécessité d'effacement, jusqu'au surgissement d'une forme aboutie. L'effacement est aussi dire la destruction, qui évoque le fantôme de la forme précédente. Alors, une autre forme arrive, un autre trait noir revient, pour remplacer ce qui a été effacé, le noir de deuil efface la perte (je pense à l'Iran de nouveau, où après l'enterrement de ses proches, on porte des habits noirs pendant quarante jours). Par une accumulation de formes et de figures qui ne cessent d'apparaître et de disparaître, le dessin devient le lieu mystérieux d'un passage entre deux mondes, où coexistent des fantômes du passé (ou du présent)⁴⁶⁰ et des délires de tous les jours. Le dessin devient donc complexe, et nécessite un déchiffrement. Tout ce qui est réel englobe une irréalité. Tout ce qui est logique, est à la fois irrationnel. Je pense à Artaud, quand il disait que ses dessins ne sont pas des dessins, mais des documents : « *Il faut les regarder et comprendre ce qu'il y a dedans, à ne les juger que du point de vue artistique ou véridique, objet parlant et réussi* »⁴⁶¹. Une simple observation ne me satisfait pas. Je voudrais que le regardeur s'arrête devant le dessin, rentre dans l'espace crépusculaire et se promène au travers d'une masse d'ombres et de pénombres, où les formes flottent entre noir et blanc, où plein d'émerveillements l'attendent. Je me perds un moment donné dans le dessin, je ralentis, m'oublie et attends. Je laisse le dessin me parler. J'attends que les formes naissent, j'attends que le dessin advienne, inconsciemment parfois. Je souhaite le même ralentissement pour le spectateur (évoqué plus haut par la notion d'entremêlement et celle de retenir). Dans ce monde qui avance d'une vitesse absurde, j'aimerais prendre mon temps, résister et faire retarder les autres aussi.

Tout ce qui m'occupe la pensée, ce qui me gêne, ce dont je me souviens du passé lointain, tout ce que je sens, passent par le dessin. Je cherche à donner une forme, un visage au vertige, à la solitude, à la douleur ou au délire, à la même manière que Bosch personnifie

⁴⁶⁰ Deleuze disait que « *Les fantômes nous menacent d'autant plus qu'ils ne viennent pas du passé* ». Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 2012, p. 142.

⁴⁶¹ Antonin Artaud, *Œuvres, op.cit.*, p. 1049.

le mal par des monstres et des chimères. Je veux que le dessin désigne des éléments qui construisent l'idée d'une maladie ou d'un sentiment⁴⁶². Certes, il s'agit d'un travail analytique, d'une fouille dans l'enfance ou même au-delà des limites de la mémoire. Car pour faire surgir un concept dérangent dans l'œuvre, il faut chercher ses causes, cela demande une analyse, qui se fait par le dessin, sans intermédiaire d'un psychanalyste. Mes dessins noirs sont chargés de la hantise et de ma pensée chaotique sur le monde. C'est une façon de se réconcilier avec un dérangement, « *c'est bien sûr une manière de conjurer les peurs. L'art ici puise au plus profond de la quête humaine, de son sens et parfois de son assomption, parce que l'avère de la mélancolie peut donner, comme nous le dit Jean Starobinski, lieu à « un gai savoir »*⁴⁶³ ». Je travaille souvent par série. J'ai besoin de me laisser imprégner par une thématique. Les séries ne s'arrêtent jamais, elles s'agrandissent chaque année. Cela me permet de revenir sur un sujet et le réfléchir différemment. Les séries se mêlent parfois, dans une construction qui ressemble à celle du rêve. Il s'agit d'une réunion d'images qui prennent un autre sens ensemble, une sorte de métamorphose, qui se répète toujours, sans fin, sans début (le dessin *Nuit tourmentée*, 2014). Le caractère onirique du dessin évoque une vision entre le délire, le fantasme et des hallucinations visuelles. Des éléments se juxtaposent et s'écrasent, la composition est mouvementée et chaotique. L'image devient difficile à synthétiser, comme un rêve.



Fig.78 Haleh Zahedi, *Nuit tourmentée*, fusain sur papier, 75x110 cm, 2014

⁴⁶² Voir la série de dessins « *La Gale* », dans lesquels je représente des parasites et des acariens qui creusent des galeries dans l'épiderme. Ou bien « *La Pelade* », la série avec des failles crâniennes.

⁴⁶³ Germain Roesz, Haleh Zahedi, *quand le noir et la lumière c'est pareil*, dans le catalogue *Des femmes et des chimères*, 2015.

Comme une mise en scène théâtrale, je positionne chaque forme et chaque élément dans le dessin, dans le but de raconter une histoire aussi personnelle que commune. Ces dessins sombres et durs ne sont pas toujours agréables à regarder, ils dérangent parfois, ils gênent, mais attirent le regard avec leur obscurité inquiétante, forcent l'autre à regarder. Je pense aux mots de Jacob Rogozinski quand il parle de la beauté des photographies de Nebreda, « *une sombre et glaçante beauté*⁴⁶⁴ », « *ce sublime-terrible qui accompagne toujours d'effroi* ». Bien entendu mes dessins n'ont pas la même fonction perturbatrice que les autoportraits de Nebreda, qui n'a pas besoin de se soucier du spectateur, son chaos personnel prend déjà énormément de place. Quant à moi, je m'interroge sur la part de la responsabilité de l'artiste par rapport à son œuvre époustouflante. Déranger avec son œuvre n'est pas toujours un choix, mais peut devenir une démarche politique. En ce qui concerne mes dessins noirs, au-delà de toutes les interprétations qui les lient à mon histoire personnelle, aussi à l'inconscient, représentent l'esprit perturbé d'une désespérée qui erre, dans le monde envahi par la haine, la guerre et la folie des grandeurs. Le dessin est une réflexion, une mise en pensée du monde, parfois si cruel. Le choix des animaux comme le sujet de plusieurs dessins n'est pas sans lien avec cette perception du monde. Les personnages, les animaux et les chimères de mes dessins sont les grandes masses de chair et souvent sculptés. Comme s'ils étaient taillés dans la pierre. Ces figures sculpturales sont exprimées autant par leur volume que par leur contour. Cette représentation charnelle avec des plis et des failles dans la peau me permet d'incorporer mon corps dans le dessin. C'est ma chair et mon corps que je dessine, même aux moments où je dessine les insectes ou les arbres. La chair vieille, déformée par l'obésité ou l'anorexie, le corps monstrueux, qui se lient à chaque fois à un état psychique différent. Bien entendu une histoire de l'art traverse ces dessins. Il faut souligner la part de Bosch, de Brueghel, ainsi que de Dado⁴⁶⁵ dans le travail détaillé et l'accumulation des formes, de Goya et de Redon dans la noirceur et l'étrangeté ; il y a également toute l'histoire de la gravure (surtout germanique), et la représentation du corps déformé et plié dans la peinture contemporaine britannique⁴⁶⁶ Et comme nous avons vu également l'influence du dessin iranien, d'un temps fort lointain⁴⁶⁷ jusqu'à aujourd'hui.

⁴⁶⁴ Jacob Rogozinski, *Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.)*, op.cit., pp. 105.

⁴⁶⁵ Miodeag Djuric dit Dado (1933-2010) est un artiste d'origine yougoslave. Nous proposerons un regard sur l'œuvre de Dado dans la deuxième partie de ce chapitre.

⁴⁶⁶ Francis Bacon, Lucien Freud et Jenny Saville.

⁴⁶⁷ Il faut souligner la présence de la miniature persane dans la précision des détails, et celle d'un certain Mohamed Siyah Qalem (en persan Mohamed Crayon-Noir) artiste du XV^e siècle probablement perse sous l'Empire timouride,



Fig.79 Mohamed Siyah Qalem, XV^e siècle, Palais de Topkapi à Istanbul



Fig.80 Haleh Zahedi, *La rumeur*, fusain sur papier, 45x60 cm, 2016

Fig.81 (bas-gauche) Haleh Zahedi, *Non-dits*, fusain sur papier, 60x45cm, 2016

Fig.82 (bas-droite) Haleh Zahedi, *Sarcopte*, fusain sur papier, 78x87cm, 2016



(dont nous n'avons aucune information quant à son identité et son origine exacte). Nous retrouvons ses dessins noirs peuplés de diables au musée du Palais de Topkapi à Istanbul.

Des arbres

Dans une série de grands dessins⁴⁶⁸ intitulée « *Boulevard de la Victoire* », nous constatons des platanes élagués, vus à la fin de l'hiver, ceux qui sont alignés aux bords du boulevard de la Victoire à Strasbourg. Ils sont charnels, presque humains. Leur écorce est dessinée avec les plis, comme la peau humaine. Entre et dans les plis de leur écorce, se cachent plein de choses. Ce sont les arbres à plusieurs têtes, plusieurs mamelles, avec les oiseaux, incarnés dans les troncs, qui chantent, sans voix, en plein hiver. J'ai beaucoup observés ces arbres, surtout la nuit. Je les voyais comme les monstres qui effrayent, qui horrifient les passants en pleine nuit. Dans les creux de ces platanes, demeurent des fantômes, ils murmurent entre eux. Je les ai nommés des platanes de la Victoire, des platanes élagués de corps étouffés de la Victoire. Les égorgés de la Victoire.... Parfois j'ai envie de laisser les titres du dessin envahir l'imaginaire. Je joue, à tort et à travers, avec des mots qui en appellent d'autres, dans une langue qui m'est étrangère. C'est ce double-sens et la métaphore qui m'intéressent, autant dans le mot que dans le dessin. Ces arbres ne me fascinaient pas seulement avec leur écorce et leurs formes incarnées, mais aussi avec leurs racines charnues et leurs attaches à la terre. Je cherche en permanence de donner une image à une nostalgie, au sentiment d'être coupé de mes racines. Et je pense aux platanes alignés au bord des grandes avenues de ma ville natale, qui résistent et que le temps et les épreuves n'ont pas changés.



Fig.83 Haleh Zahedi, *Boulevard de la Victoire n°2*, fusain sur papier, 75x110cm, 2014

⁴⁶⁸ Entre 75 x 100 cm et 260 x 360 cm, série commencée en 2014.

Des coqs

Dans la série de dessins « *Combat de coqs* », j'insiste sur les réminiscences de mon enfance. Les combats de coqs, un milieu sanglant, bruyant et machiste, qui me faisait énormément peur. Ainsi, dans ma langue maternelle, on utilise l'expression « combat des coqs » en parlant d'une scène de ménage. Donc il s'agit avant tout d'un combat, des combats. Je dessine ces coqs en mouvement, déformés souvent, en position d'attaque ou d'attente. En regardant de plus près, on trouve les petits détails dessinés entre les plumes et dans la brume du fusain : des paysages, des corps, des jouets d'enfant et parfois des visages. Ces coqs contiennent plusieurs vies, pas forcément ma vie, des histoires, mais pas seulement mon histoire. Les détails sont les petits souvenirs vagues lointains et aussi les éléments de la vie ordinaire. Il y a bien entendu la possibilité d'interpréter ces dessins en pensant aux différents symboles que représente le coq. Mais au-delà d'une lecture symbolique, l'image du coq peut évoquer un autre sens, plus inconscient et plus profond. Un père peut-être, celui qui est le coq de tous les combats de l'enfance. Parfois je n'ose pas y penser, l'inconscient fait bien son travail et le dessin au lieu de me libérer, devient presque étouffant. Je me souviens d'une conversation avec Jean-François Robic à propos de ses dessins. Il disait qu'« *au bout d'un moment, je m'arrête parce que j'ai peur. J'ai peur d'aller plus loin, de comprendre davantage sur moi-même, de découvrir des choses de moi* ». Cependant, il me semble que le sentiment de peur et d'angoisse que l'œuvre impose à l'artiste pourra devenir émancipateur, non pas au moment de l'exécution mais plus tard avec du recul, à la même manière qu'une psychothérapie. La fonction cathartique du dessin peut révéler les origines d'un dérangement, mais est-ce que le fait de connaître les causes d'un trouble suffit pour l'éliminer ? Il me semble que la charge la plus importante de l'œuvre est de mettre le trouble en suspension, entre artiste et celui qui la reçoit. Le spectateur fait sans doute partie de ce processus cathartique.



Fig.84 Haleh Zahedi, *Combat de coqs*, fusain sur papier, 70x100 cm, 2014

Des animaux

Des insectes, des oiseaux, des rats et d'autres animaux apparaissent souvent dans mon travail. Certes, ma fascination primaire pour l'animal est celle de la forme et de l'esthétique de l'anatomie animale (qui peut avoir quelque chose de bestiale). Le choix du format du dessin et du genre d'animal dépend de la thématique et des détails qui vont s'introduire dans le dessin. Le corps de l'animal fonctionnera comme un support qui camoufle des éléments et des petits récits. Au fond, la représentation animalière est une façon de prendre la distance avec l'être humain pour pouvoir mieux comprendre ses comportements ou le juger, de la même manière que Dado dans *Les Oiseaux d'Irène*⁴⁶⁹ ou de Goya dans les *Caprices*⁴⁷⁰. Le fait d'humaniser ou de sublimer des animaux dans le dessin, interroge l'indifférence et l'aveuglement humains sur la cruauté du monde (donc interroge notre propre aveuglement). En ce qui me concerne, je ne cherche guère à symboliser la monstruosité ou la violence de l'être humain par les images animalières. Je souhaite en effet, attirer le regard vers les bêtes et la bestialité⁴⁷¹ qui leur est propre, un regard sur un détail oublié de notre monde, une réflexion sur la vie et la terre que nous partageons avec d'autres êtres vivants. Une pensée derridienne sur l'animalité⁴⁷² accompagne ces productions, celle qui sépare l'identité humaine et animale (si cette deuxième existe). C'est la même idée qui se développe dans *La Métamorphose* de Kafka. Par le processus de l'animalisation de l'homme, son rapport à l'Être change, et par l'humanisation de l'animal c'est notre rapport à l'animal qui se modifie. Toute la relation de l'homme avec l'animal est établie sur une pensée totalement humaine. Deleuze disait également « *qu'il faut avoir un rapport animal avec l'animal, [...] Il faut être toujours à la limite qui vous sépare de l'animalité, mais justement de manière qu'on n'en soit plus séparé. Il y a une inhumanité propre au corps humain, à l'esprit humain, il y a des rapports animaux avec l'animal*⁴⁷³ ». C'est cette limite qui existe entre l'humanité et l'animalité que je cherche à évoquer par le dessin. Ainsi, on peut considérer que ce qui grouille dans l'animal, déjà représenté (un rat par exemple), ce sont d'autres animaux, d'autres monstres qui font

⁴⁶⁹ Réalisés en 2006, *Les oiseaux d'Irène* sont un hommage à l'écrivaine Irène Némirowsky morte à Auschwitz en 1942.

⁴⁷⁰ La Fontaine procède de la même manière en prêtant aux animaux le comportement des humains, de la noblesse, et donc en évitant la censure si l'humain seul était représenté.

⁴⁷¹ La bestialité qu'on prête aux animaux en fait n'existe pas. C'est le terme trouvé par les humains, un prétexte pour parler de la seule bestialité des hommes.

⁴⁷² Derrida développe son discours sur l'animalité dans son ouvrage *L'animal que donc je suis* (Paris, éditions Galilée, 2006). Il parle de l'*animot*, l'animal est d'abord un mot pour lui (l'animal est avant tout un sujet de dessin pour moi).

⁴⁷³ « *A comme animal* », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien de Claire Parnet avec Gilles Deleuze, film réalisé par Michel Parmart, 1988-1989.

émerger le moi. Le dessin est en ce sens le témoin de cet autre en soi et en même temps l'outil pour faire apparaître ce qui est caché, ce qu'on s'est caché.



Fig.85 (haut) Haleh Zahedi, Sans titre, fusain sur papier, 75x110cm, 2014

Fig.86 (araignée) Haleh Zahedi, *Louise*, fusain sur papier, 78 x 87cm, 2015. L'hommage à Louise Bourgeois et son araignée *Maman* (sculpture bronze, marbre et acier inoxydable, 895 x 980 x 1160 cm, 1999, Guggenheim Bilbao Museoa)

Dans le langage courant il y a cette expression avoir une araignée dans le plafond. Donc une sorte de toile d'araignée qui prend possession du cerveau, en l'occurrence image de la folie.

« *Quand la pluie étalant ses immenses traînées*

D'une vaste prison imite les barreaux,

Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées

Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, »

Baudelaire, *Spleen*, Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle, in Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, éditions G. Crès et Cie, 1930, p. 128.

Fig.87 (bas-gauche) Haleh Zahedi, *Chouette*, fusain sur papier, 60x40cm, 2017

Fig.88 (bas-gauche) Haleh Zahedi, *Vielle chouette*, fusain sur papier, 60x40cm, 2017



Corps/organes/folie

La représentation du corps humain en effet, est au centre de mon travail, le mécanisme de l'anatomie m'intrigue énormément. Dado le disait bien : « *Tu sais, ce qui me fascine, c'est cette complexité extraordinaire, incalculable, qu'est un corps humain. [...] Je peux très bien imaginer quelqu'un qui est amoureux vouloir toucher les nerfs, les reins, les organes de l'autre. Pour moi, si tu veux, le corps humain c'est tout l'univers, un monde total et unique*⁴⁷⁴ ». Dans une série récente intitulée « *Organes* », je dessine des fragments du corps : une main crispée, un pied entaillé, un crâne brisé... L'expression du *corps sans organes* d'Artaud est à l'origine de ces dessins : « *Le corps est le corps / il est seul / et n'a pas besoin d'organe / le corps n'est jamais un organisme / les organismes sont les ennemis du corps / [...] / tout organe est un parasite / il couvre une fonction parasitaire*⁴⁷⁵ ». Dans cette série, le rôle cathartique du dessin semble plus apparent. Il s'agit de démembrer le corps, de poser chaque organe sur une feuille et de chercher ses failles à travers des couches. C'est une sorte d'autopsie plastique. Il s'agit de comprendre une expérience vécue au travers du dessin. De la même manière, la série de dessins des « *Folies*⁴⁷⁶ », représente des crânes ou d'autres organes avec un trou noir. C'est bien le trou noir d'où sortent les démons de la pensée, le trou noir de la folie, la bile noire qui est la mélancolie. Je pense à Nebreda qui parlait pertinemment d'un trou noir dans sa tête. Je pense aux visages tourmentés du *Pèlerinage de San Isidro* de Goya, avec les regards vides et les trous noirs de leurs bouches. Je cherche à donner une image à la démence, par la forme ainsi que par le fond. Le corps démembré, défiguré est le miroir d'une aliénation, cela que nous avons considéré précédemment avec les peintures de Garouste. Il y a également une vision d'horreur dans ces dessins : des yeux crevés, le nourrisson mort, une fosse noire au lieu de la bouche, les doigts mutilés, etc. Pour représenter la douleur ou l'expérience traumatique, il est impossible d'éviter cette vision noire de l'effarement dans l'œuvre.

⁴⁷⁴ Dado, « *Il arrive que lorsque j'ai fait un dessin, le personnage que je viens de faire passe devant la fenêtre* », Entretien avec Michael Peppiatt, in *Dado. Peindre debout*, Entretiens, 1969-2009, Strasbourg, éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 91.

⁴⁷⁵ Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2003, p. 167.

⁴⁷⁶ Cette série a démarré avec dix dessins pour le numéro 128 de la Revue Alsacienne de Littérature, « *Folies* ». (2^e semestre 2017).



Fig. 89 (haut-gauche) Haleh Zahedi, *Pied I*, fusain sur Arches, 38x28cm, 2017
Fig. 90 (haut-droite) Haleh Zahedi, *Pied II*, fusain sur Arches, 38x28cm, 2017
Fig. 91 (bas-gauche) Haleh Zahedi, *Folies*, fusain sur papier, 38x28cm, 2017
Fig. 92 (bas-droite) Haleh Zahedi, *Méduse*, fusain sur Arches, 38x28cm, 2017

B. Du Moi à l'Autre

En effet, le rapport entre mon propre travail plastique et la folie se résume surtout à un questionnement sur la normalité. Ma pratique concerne un borderline, une approche de l'inconscient par le dessin dans un procédé de convocation de l'imaginaire sans tabou, qui laisse advenir des formes dont l'obsession et donc la répétition sont absentes, la folie donc n'y est pas directement traduite. L'attachement de l'œuvre aux fantômes de l'inconscient se fait consciemment, il faut bien évidemment considérer le rôle des expériences artistiques et l'état psychique. Dès lors, me confier au dessin avec l'abandon est un geste de libération entièrement conscient. Je m'engage à représenter une anormalité dans le dessin et c'est par ce point que je lie celui-ci à la folie. Une anormalité notamment dans le sens de l'étrangeté, qui concerne une expérience vécue. L'anormal est ce qui s'écarte des normes, celles établies par la société dans le but de se prémunir, parfois à tort. La normalité est habituellement prépondérante, c'est-à-dire qu'elle montre un axe, un phénomène, un comportement majoritaire⁴⁷⁷. J'attache volontairement la notion d'anormalité à l'idée de la folie et la définition qu'on lui attribue dans le monde d'aujourd'hui⁴⁷⁸. La marginalité peut provoquer la démence, des normes sociales ont été inventées pour isoler cette démence. Nous avons constaté auparavant l'expression plastique de cette marginalité chez des auteurs de l'Art brut. Même les fleurs de Séraphine de Senlis ont l'originalité de représenter le non-conformisme de leur auteur. Pendant une longue période de l'adaptation et l'intégration dans la société, au cours des années qui suivaient mon arrivée en France, un sentiment de marginalité (d'être mise en marge) a incité un silence et une retraite sociale forcée. Durant cette époque, tout mon travail artistique se résumait à la réalisation d'autoportraits ou de collages autour du thème de l'identité. Aujourd'hui, une majorité de ce travail autobiographique est détruite. Ces productions servaient à faciliter la construction d'une nouvelle identité, car il est nécessaire de renaître quelque part quand on quitte son pays natal. D'ailleurs, du point de vue artistique, je trouvais ces productions complètement « ratées » et sans intérêt esthétique. Le questionnement sur le « Moi » et « mon » identité y étaient directement refléter, cela accentuait leur imperfection. Je cherchais à créer un autre univers plastique,

⁴⁷⁷ Il n'est pas exclu de penser que le minoritaire (souvent qualifié d'anormal) devienne majoritaire, pour de multiples raisons (voir la reconnaissance des homosexuels alors qu'en bien des pays cela est toujours leur rejet).

⁴⁷⁸ Gilbert Lascault, dans sa thèse remarquable sur les monstres, montre bien que c'est précisément cette notion de nombre qui détermine le monstre. Minorité contre majorité qui pourrait bien, dans l'histoire, s'inverser.

un changement m'était nécessaire. Il me fallait reconstruire un pont entre moi et l'autre, le langage n'était pas d'emblée à ma disposition, car s'établir dans une langue est encore plus difficile que de s'incruster dans un pays. Au fond, j'étais profondément perdue, j'avais du mal à me reconnaître dans ce nouveau monde, mon visage changeait, mon corps et ma voix aussi. Même mon prénom était devenu imprononçable. Dans l'introduction de son ouvrage *Les violences de l'autre*, la psychanalyste, Louise Grenier écrit : « *« Je suis perdu », dites-vous. Vous cherchez dans les miroirs ce que vous avez perdu, vous ne voyez rien. Vous cherchez dans votre mémoire ce que vous avez été, vous ne voyez personne. Et quand une plainte très ancienne et très longue déchire vos silences, vous la chassez comme si elle provenait d'un monstre. Vous ignorez que c'est une part de votre moi qui vous appelle de loin*⁴⁷⁹ ». Aujourd'hui pour moi, c'est dans le brouillard noir du fusain que l'appel de loin et du moi émergent. Les autoportraits colorés de grand format de l'époque fonctionnaient comme l'expression des non-dits, ou plutôt d'un silence étouffant. Il ne s'agissait pas de réaliser un double par l'image, comme David Nebreda avec ses autoportraits, mais de me donner un visage qui ressemblait à celui que l'autre connaissait du moi. Néanmoins, cet autre ne pouvait être que moi-même, seule et unique réceptrice des productions de cette époque. En outre, ces autoportraits, ou plutôt des fragments de mon visage tordu et déformé, cherchaient à représenter une sorte d'anomalie, même si à cette époque, la notion d'aliénation n'avait guère sa place au sein de mon travail. Il faut remarquer que sans cette période d'isolement social et de bégaiement plastique, je ne serais sûrement pas en mesure aujourd'hui de parler d'un processus cathartique de création. Il me fallait trouver une solution dans l'œuvre pour donner une forme à une notion informe qui était l'identité. L'autoportrait était une solution facile. Concernant cette expérience de la création, *l'absence d'œuvre* consiste dans le non-langage de la pensée foucauldienne, le *pli du parlé*. Les productions de cette époque s'inscrivaient sur le fond d'une nécessité impérieuse de transformer un vécu dérangeant dans le lien avec l'autre en une expérience qui se propose comme un remède. La notion d'anormalité se représente aujourd'hui différemment et consciemment dans mon travail, par la représentation d'un monde peuplé des inquiétantes étrangetés, aussi sous forme d'une aliénation limitée à l'œuvre.

⁴⁷⁹ Elle ajoute : « *Les violences de l'autre sont le fait non seulement de votre environnement, mais aussi d'une partie de vous-même vécue comme étrangère. A la suite d'agressions traumatiques, vous êtes arraché à la réalité en la déniait, vous êtes dissocié de l'événement. Pour survivre psychologiquement, vous avez aussi retranché une part de votre moi blessé et avez fait le mort. Vous coupant de votre affectivité, vous avez fait comme l'animal pris au piège qui se ronge la patte pour se libérer. Alors l'amour a disparu, et vous avec lui. Vous êtes entré dans un état de solitude extrême* ». Grenier, Louise, *Les violences de l'autre, Faire parler les silences de son histoire*, éditions Québec-Livres, 2017, pp. 11-12.

Depuis quelques années, et par les dessins noir et blanc, je m'attache à représenter une forme « normalement » familière qui contient dans ses détails un univers étrange. Au fond, cela reflète d'un certain point de vue notre monde actuel. Tout ce qui nous paraît normal couvre en quelque sorte une (ou plusieurs) anomalies, sans que nous en soyons vraiment au courant. Tous ceux qui nous semblent aliénés, marginaux et étranges, sont en effet plus normaux que ceux qui ont le pouvoir de mettre en place des normes sociales.



Fig. 93 Haleh Zahedi, *Manon*, fusain sur papier, 65x100 cm, 2014

II. Un monde fou qui menace l'art

Qui sont les passagers de l'immense *Nef des fous* qui navigue à l'horizon de ce monde contemporain ? Des malades mentaux ? Des femmes ? Des réfugiés de guerres ? Des artistes ? Y a-t-il suffisamment de places pour tous ces marginaux ? Vers quelle destination naviguent-ils ?

A. La création artistique comme traitement du traumatisme

« Le seul acte « créateur », implosif, dont est capable le mélancolique est son propre suicide... », dit Thierry Delcourt⁴⁸⁰. La folie, en tant que maladie mentale, a rarement permis à la création de se développer. Une psychose (ou un traumatisme, et donc une psychose issue d'un traumatisme) n'est jamais la source d'inspiration, mais peut certainement concerner la matière brute de l'œuvre. La folie/maladie est parfois susceptible de fonctionner comme issue. Elle permet à l'individu de sortir de soi, de communiquer avec l'autre et créer pour celui-ci (nous avons étudié ce phénomène chez des auteurs de l'Art brut). Pourtant, nous ne pouvons pas conclure que la folie déclenche la création. Nous avons vu chez Van Gogh, Artaud, Nebreda et d'autres cas étudiés dans ce propos, que la psychose interrompt le processus de création⁴⁸¹, devient destructive, elle se ferme sur elle-même, est sans issue. Pour les artistes bipolaires, comme Gérard Garouste, contrairement à la pensée romantique de la mélancolie créative, le désir de création s'évade lors des périodes de crises de dépression : « Dans les deux phases extrêmes, il ne se passe rien sur le plan créatif. Dans l'intermédiaire, ça va. En période « up », ça va trop vite dans la tête, mais parfois il en sort des choses après, deux ou trois ans après⁴⁸² », remarque Garouste. Dans le cas de Nebreda parfois la création se réalise au même moment de la crise, l'œuvre enregistre le moment de la destruction de son auteur, témoigne du gouffre de la démence. L'art en aucun cas n'émerge de la folie, c'est la simultanéité d'une œuvre avec la psychose⁴⁸³ qui peut lui donner un caractère troublant, c'est-à-dire cette coexistence suppose la possibilité d'une correspondance d'éléments. C'est à ce moment-là et par le

⁴⁸⁰ Delcourt, Thierry. *Au risque de l'art*, op. cit., p. 174

⁴⁸¹ Deleuze écrivait : « On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le « cas Nietzsche » ». Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Ed. Minuit, 1993, p.14

⁴⁸² Gérard Garouste, cité in Delcourt, Thierry. op. cit., p. 157.

⁴⁸³ Ce que disait Foucault et qui est repris par Jacob Rogozinski dans *Guérir la vie : La passion d'Antonin Artaud*. Nous avons développé cette idée dans l'introduction de la deuxième partie de ce propos.

biais de ce dialogue entre l'œuvre et la psychose que la création peut servir à suspendre la folie⁴⁸⁴. Le recours créatif peut offrir une nouvelle capacité à exister. Lorsque l'esprit et le corps sont brisés, il faut se trouver un refuge avant que l'abîme devient envahissant. L'artiste, avec ou sans expérience psychotique, se réfugie auprès (dans) de son œuvre. Chez les créateurs ayant vécu des événements traumatiques, la nécessité de donner une forme à la blessure conduit à créer incessamment. Le processus de création constitue nécessairement une tentative de suture des plaies psychiques. À cet égard, nous pouvons tisser des liens entre psychanalyse et création : « *Psychanalyse et création artistique vont dans la même direction : celle de la symbolisation de l'expérience vécue refoulée ou clivée. Elles visent à transformer une matière première au sein d'un dispositif symbolisant destiné [...] à la rendre plus utilisable pour une psyché sous le primat du principe de plaisir – ce qui s'oppose à une psyché soumise à la compulsion de répétition* », dit René Roussillon⁴⁸⁵. Pour que la création fonctionne comme un acte salvateur, il faut définir une *limite*⁴⁸⁶ pour la gravité du traumatisme et des lésions cérébrales, la limite qui détermine le niveau de conscience. Quand l'artiste est débordé de la folie et abîmé par la psychose, tout acte de création sert à guérir et à ralentir la chute définitive (le cas d'Artaud ou Nebreda). L'artiste retourne vers lui-même, cherche le remède au fond de lui-même dans ses origines et ses expériences, l'œuvre devient autobiographique. Pour cette fouille intérieure, une capacité de raisonnement est primordiale. Cependant, pour que l'œuvre établisse un dialogue avec le spectateur par lequel ce dernier découvre des vérités non seulement sur l'artiste mais aussi sur le monde et sa propre vie, il faut que l'artiste soit en bon état de santé psychique⁴⁸⁷. Face à l'œuvre de David Nebreda, nous ne pensons guère à nous et à notre traumatisme, tout ce que nous voyons c'est le corps de l'artiste brisé et torturé, c'est son incroyable capacité de créer et de raisonner l'œuvre.

L'époque dans laquelle le refuge asilaire était le seul apaisement de l'abîme est terminée. Les mouvements antipsychiatriques du XX^e siècle, le progrès de la science et des avantages des expériences de la psychothérapie institutionnelle (rappelons-nous du

⁴⁸⁴ Par exemple avec son œuvre totale, un mélange d'image, de musique et d'écrits, Wölfli luttait en quelque sorte contre des hallucinations auditives (Schizophrénie paranoïde).

⁴⁸⁵ René Roussillon (1998) cité in Pascal Roman, Olivia Lempen, « *Traumatisme et restes à symboliser : une contrainte à créer ?* » in *De la maladie à la création*, Toulouse, éditions Érès, Coll. *L'Ailleurs du corps*, 2013, p. 97.

⁴⁸⁶ Nous rappelons des mots de Jacob Rogozinski, cités dans le chapitre précédent : « *on ne peut faire œuvre qu'à la limite de la folie...* ». Jacob Rogozinski, *Guérir la vie : La passion d'Antonin Artaud*, op.cit., p. 17.

⁴⁸⁷ Avoir une bonne santé mentale ne veut pas dire de ne pas connaître des expériences traumatiques, mais de pouvoir gérer et atténuer ses traumatismes.

travail des psychiatres de Saint Alban et de La Borde) ont modifié le regard sur la folie. Van Gogh restera alors et peut-être le mythe de l'artiste fou ? L'heure de la grande manifestation poétique de la folie, celle qu'on trouvait chez Nerval et Artaud est peut-être passée. Les traitements actuels permettent aux artistes souffrants de troubles psychiques de pouvoir poursuivre apaisés leur vie et leur production créative (comme pour Garouste). « *Le XX^e siècle met la main sur la folie, la réduit à un phénomène naturel, lié à la vérité du monde* », disait Foucault⁴⁸⁸, pourrait-on dire qu'au fur et à mesure au XXI^e siècle, la psychanalyse, a démystifié la folie et a proposé une relation fondée sur la confiance avec elle⁴⁸⁹ ? Aujourd'hui il existe plusieurs remèdes aux troubles mentaux, cependant il faut souligner que les cicatrices psychiques ne sont pas faciles à effacer. Un traumatisme reste. Il ne disparaît pas. Le travail sur le traumatisme peut rendre ce dernier vivable, ou peut faire en sorte de permettre de poursuivre de vivre. Quant à la création artistique, elle n'est pas susceptible d'effacer une expérience traumatique, mais elle peut permettre à l'artiste de la partager avec l'autre, de la représenter afin d'alléger son poids.

Nombreux sont des artistes qui ont vécu l'horreur de la guerre et ont tenté de la représenter dans leurs œuvres. Des expressionnistes allemandes par exemple, au cours de la première moitié du XX^e siècle, ceux qui étaient considérés comme malades mentaux et dont les œuvres étaient qualifiées de « dégénérées⁴⁹⁰ » par le régime de l'Allemagne nazie. Otto Dix (1891-1969), contraint de participer aux deux Guerres mondiales, il a réalisé plusieurs peintures, dessins et gravures représentant le monde effrayant de la guerre. Ses œuvres ont été retirées des musées et en partie brûlées par les nazis, il a été enfermé par la Gestapo, ainsi que par les troupes françaises en Alsace. Ou George Grosz (1893-1959), blessé de la Première Guerre mondiale et qui a fui la Seconde, il peignait et dessinait des crimes sexuels. L'exaltation négative des rapports humains en évoquant la société allemande d'entre deux guerres est le sujet majeur de l'œuvre de George Grosz. Käthe Kollwitz (1867-1945) également, peintre, graveuse et dessinatrice socialiste dont l'œuvre représente les conditions sociales et la pauvreté. Dès la mort de son fils, au début de la Première Guerre mondiale, les thèmes de la souffrance, des adieux et de la mort

⁴⁸⁸ Michel Foucault, « *La folie n'existe que dans une société* », entretien avec J.-P. Weber, *Le Monde* n° 5135, 22 juillet 1961, p.9, dans Michel Foucault, *Dits et écrits* t. I, p. 197.

⁴⁸⁹ Par exemple en Italie depuis quelques années, des hôpitaux psychiatriques n'existent plus et les fous sont des citoyens comme les autres.

⁴⁹⁰ L'art dégénéré (*entartete Kunst*) : le régime de l'Allemagne nazie à partir de 1933 interdit l'art moderne en faveur d'un art officiel allemand (néo classique).

déterminent l'œuvre de Käthe Kollwitz. Et Max Beckmann, Emile Nolde et beaucoup d'autres encore dont les œuvres reflètent les drames du monde et dénoncent la monstruosité du nazisme. La tension sociale, la guerre, le fait de voir la mort et la cruauté de l'être humain de près ont bien sûr traumatisé ces artistes, mais n'ont pas pu les empêcher de continuer à créer et à représenter l'horreur du monde.



Fig. 94 Otto Dix, Soldat blessé, eau-forte et aquarelle sur papier vergé, 35,6x47,6 cm, 1924, Musée des beaux-arts du Canada

Fig. 95 Käthe Kollwitz, Femme et enfant mort, 1903, eau-forte et aquarelle. The Barber Institute of Fine Arts, Université de Birmingham

Il convient ici de revenir également sur Dado, celui qui disait justement à propos de *l'art dégénéré* que « *la dégénérescence est pourtant une vertu artistique, elle fait partie intégrante de mon travail*⁴⁹¹ ». L'œuvre de Dado donne à voir une folie totalitaire que l'artiste avait connue avec la dictature pendant sa jeunesse. Ses peintures, ses dessins et ses gravures représentent une décomposition des formes dans un monde qui s'écroule sans cesse. Les figures, ou plutôt des créatures étranges, se mêlent et s'écrasent. Parfois un visage ou un corps apparaît, ensuite très vite disparaît, la peinture remue, comme un dessin animé. Les couleurs fluides de Dado, ses roses opales et ses bleus mauves, agissent sur les personnages de sa peinture, elles les effacent presque. Le monde monstrueux de Dado ne s'arrête pas au contenu de l'œuvre, il attaque le support aussi, et tous les objets et les meubles de son atelier⁴⁹². Il semble qu'avec la peinture, Dado tente de se débarrasser d'une souffrance qu'il connaît très bien, depuis l'âge de onze ans avec la mort de sa mère,

⁴⁹¹ Dado, peintre : « *la dégénérescence est une vertu artistique* », Revue *L'Événement du Jeudi*, 17 au 23 avril 1997, consulté en ligne le 30 juin 2018 : <https://www.dado.fr/orpellières>

⁴⁹² Voir « *Dado sculpture ou Les métamorphoses du rebut* », le texte de la conférence donné par Claude Louis-Combet (le 8 octobre 2014 à la maison européenne de la photographie) à l'occasion de la parution de l'ouvrage *Dado, de fer et d'os* réalisé en collaboration avec Domingo Djuric.

ainsi qu'avec l'occupation italienne et puis nazie de sa ville natale. En effet, chez Dado nous pouvons trouver les traces du traumatisme dans la matière⁴⁹³, autant que dans la manière du créer. « *Je blesse mes peintures. Je les détruis. J'y fais comme des incisions [...] Chaque peinture est un meurtre...⁴⁹⁴* », dit-il. La souffrance qui habite en lui, générée par un passé dramatique et aussi par la réalité cruelle de son époque, fait surgir dans l'œuvre des scènes catastrophiques. « *Il me semble que tout art, pas simplement le mien, est fatalement la recherche d'une autre vie. C'est un moyen d'échapper si on veut, mais ce qui est terrible, et ce qui est surtout intéressant dans l'art, c'est qu'il mène à une auto-trahison. On peut essayer de s'évader et d'éviter de dire les choses qui vous tourmentent, mais elles apparaissent toujours⁴⁹⁵* », dit Dado. Chacune de ses peintures est une véritable scène de guerre, nous rappelle une catastrophe. Cependant, l'œuvre ne nous démontre guère son désespoir ou son désenchantement, c'est la misère universelle qu'il nous présente (celle d'Hiroshima, de Nagasaki et celle du Vietnam). Il ne faut pas considérer le monde cauchemardesque de Dado comme la représentation d'un univers personnel et propre à lui, ce monde concerne tout le monde. « *Toute cette faune atroce qui remue sa masse dans le cosmos dadomorphique, je ne l'appellerai donc pas seulement mon pro-chemin, mais : moi-même⁴⁹⁶* », écrit Claude Louis-Combet au sujet de l'œuvre de Dado.



Fig. 96 Dado, *Le Toucan*, huile sur toile, 115x145cm, 1968

⁴⁹³ Au début de sa carrière, Dado peignait sur des toiles prélevées sur des matelas usagés de l'hôpital où son père travaillait. Pour lui, ces draps portaient une légende, celle des gens qui avaient souffert. Ces peintures semblent représenter une double expérience traumatique, poser sa trace sur celles des autres. Je fais un rapprochement avec le travail de Sylvie Villaume, artiste contemporaine, qui pour son exposition *Les patients* (à l'Hôtel-Dieu de Tonnerre en 2017) avait relevé les inscriptions des dalles mortuaires sur des draps appartenant à l'hôpital actuel de Tonnerre.

⁴⁹⁴ Dado, citation trouvée sur le site des Abattoirs (Musée – FRAC Occident), lien en ligne : <http://www.lesabattoirs.org/blog/lesprit-des-lieux/dado-le-bruit-et-la-fureur>, consulté le 30 juin 2018.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Louis-Combet, Claude, *Dado*, Paris, éditions Virgile, 2012.

Une œuvre représentant une cicatrice, tente de cicatriser la mémoire du spectateur, il me semble que l'essence de l'œuvre se joue dans ce partage. L'artiste qui peut transmettre par son œuvre sa propre souffrance liée à une tragédie collective, se retrouve chargé de transmettre un message, celui des terreurs. Lui, il a osé parler de l'horreur et a osé marcher dans l'obscurité des cavernes, alors que la plupart des humains cherchent à fuir. Il s'agit d'un travail conscient de la transformation de perceptions insoutenables. Pour un retour décidé sur le Moi, la conscience et la force psychique sont primordiales. L'expérience traumatique est souvent accompagnée des images, des fragments d'un tout qui accompagne l'individu en permanence. Il est nécessaire de se défaire de ce qui embarrasse. Pour l'artiste, le seul lieu sûr où il peut déposer ses images-chocs est son œuvre. Dado, en répondant à la question de « *pourquoi il n'y a pas de sang dans tes toiles ?* » parle de l'image d'un matelas plein de sang qui traînait le lendemain de la mort de sa mère (d'un accouchement) : « *j'ai contemplé au moins six litres de sang de ma mère, qui venait de mourir. [...] ça ne m'a pas donné envie de peindre le sang. Dégueulasse.* ⁴⁹⁷ », répond-il, un peu gêné d'avoir partagé cette image. Vladimir Veličković⁴⁹⁸, l'artiste d'origine yougoslave, qui a vécu également la barbarie humaine du régime nazi, se souvient aussi des images de son enfance : « *J'ai vu en fuyant dans le centre de Belgrade des gens pendus aux candélabres. Ma mère me disait qu'il ne fallait pas regarder cela. On était en train de fuir avec un chariot*⁴⁹⁹ ». Son œuvre est marquée par l'atmosphère de son enfance, par une violence traduite par un destin misérable du corps et de la chair. Il raconte encore : « *J'ai vu un char russe touché et qui a pris feu. Les soldats sont sortis trop tard, brûlés. On les avait disposés, morts, devant le cinéma. C'était une image terrifiante, noire, tout était noir... et puis quatre mains sur le sol, brûlées, avec les petites bougies posées à côté des cadavres, entre les mains brûlées*⁵⁰⁰ ». La clé de toute œuvre de Veličković se trouve dans ces morceaux d'images de son enfance, et comme le remarque lui-même, « *ce sont des traumatismes emmagasinés*⁵⁰¹ ». Les noirs de ses souvenirs⁵⁰² sont omniprésents dans son travail, l'œuvre de Veličković est étouffante, le corps, les membres, les animaux

⁴⁹⁷ Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, le 5 décembre 1969 à Hérouval, in *Dado. Peindre debout, Entretiens, 1969-2009*, Strasbourg, éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 68.

⁴⁹⁸ Né en 1935 à Belgrade, il quitte la Yougoslavie en 1966 pour rejoindre Paris.

⁴⁹⁹ Vladimir Veličković, cité in Delcourt, Thierry. *op. cit.*, p. 51.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Je pense de nouveau au noir de mes dessins et des images estompées que j'ai de la période de la guerre dans mon enfance. Je pense surtout aux images du pays après la guerre, le pays sans couleur, ni joie. Cependant, il me semble que quand l'horreur n'est pas finie, prendre le recul de ses souvenirs n'est pas évident. L'image de l'Iran de mon enfance, avec les drapeaux noirs du deuil en permanence, des femmes et des hommes habillés en noir, la coupure d'électricité imposée aux gens..., reste la même, rien n'est changée dans le pays aujourd'hui.

évoquent tous une seule image, celle de la mort. Il a toujours peint la catastrophe, sous toutes ses formes, et il ne s'arrête pas. Car il n'y a pas de terme pour ses images traumatiques qui tourneront en boucle jusqu'à la mort. Il ne faut pas ignorer l'histoire, il ne faut pas oublier à quel point l'homme est capable d'être funeste. Veličković met donc en image un mémorial, propose une réflexion, il est un *peintre philosophe* pour prendre les mots de Michel Onfray : « *L'artiste en philosophe suppose d'abord une physiologie, une physique enracinée dans l'immanence la plus triviale : un corps, une chair, une mémoire, une affectivité, des douleurs, des souffrances, des passions, une histoire, des zones d'ombre, des plages lumineuses à l'infini, des songes noirs ou des espoirs radieux, il appelle une biographie et, surtout, une autobiographie*⁵⁰³ ». Il est nécessaire de souligner que chez Veličković, comme chez Dado, dans la profondeur cauchemardesque du tableau, il y a un espoir qui existe, une lumière dans le crépuscule de l'humanité. Il s'agit de l'art, de cet engagement positif qui se positionne au-dessus de toutes les misères du monde et de toutes les pensées négatives. Le peintre résiste, sa vocation, autant artistique qu'humanitaire, veillent sur les souvenirs d'enfance et les conduit sans cesse vers le lieu sûr qui est l'œuvre. Peindre *pour ne pas mourir de la vérité*⁵⁰⁴.

La création artistique s'enracine dans tous les moments de peurs, de solitude, de colère pour pousser l'artiste à vivre. L'œuvre peut faire prévention (de la même manière qu'un traitement préventif) des troubles psychiques chez les artistes ayant vécu des expériences traumatiques. L'art peut fonctionner comme remède à la psychose, avant que celle-ci attaque la totalité de l'esprit et du corps. Comme nous l'avons déjà évoqué, rares sont les artistes qui, malgré la maladie, gardent toute leur efficacité et qui se permettent d'exprimer dans leur œuvre des expériences personnelles démesurées. Pour que cela survienne, il faut une tension pour maintenir la rigueur et la continuité. Ces artistes n'abandonnent pas, luttent avec une volonté souveraine, non seulement dans le but de survivre, mais aussi pour rendre manifeste l'esprit ébranlé par la psychose. La puissance créative peut atteindre la profondeur (où les troubles demeurent) et rencontrer la folie à son point extrême, mais n'a pas besoin d'elle pour y parvenir. C'est peut-être ce point qui fait que souvent leurs œuvres sont incandescentes.

⁵⁰³ Michel Onfray, *Splendeur de la catastrophe. La peinture de Vladimir Veličković*, Paris, éditions Galilée, 2007, p. 17.

⁵⁰⁴ « *Nous avons l'art, pour ne pas mourir de la vérité* », disait Nietzsche.

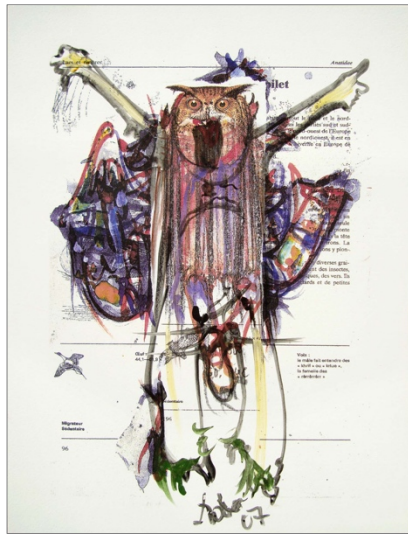


Fig. 97 (haut-gauche) Dado, *Oiseaux d'Auschwitz*,
céramique rehaussée, 35,5x27 cm, 2007
Fig. 98 (haut-droite) Dado, *Les Oiseaux d'Irène - Martin-
pêcheur*, crayon, encre et gouache sur papier, 30x21 cm,
2006
Fig. 99 (bas-droite) Vladimir Veličković, *Mouvement*,
encre de Chine sur papier Format, 140 x 102 cm, 1980
Fig. 100 (bas-gauche) Vladimir Veličković, *Animal*, encre de
chine, 70x100 cm, 1962
Fig. 101 (bas) Vladimir Veličković, *Chien no. XXVIII*,
variations sur le thème d'un autoportrait, acrylique sur
toile, 146x200 cm, 1973

B. La folie engagée

« C'est à un combat sans corps qu'il faut te préparer, tel que tu puisses faire front en tout cas, combat abstrait qui, au contraire des autres s'apprend par rêverie ».

Henri Michaux⁵⁰⁵

« La marginalité de l'artiste est tout à fait relative⁵⁰⁶ », dit Gérard Garouste, en parlant du rôle codifié de l'artiste dans la société. L'artiste est certainement moins marginal que le fou. La marginalité devient un choix contraint pour l'artiste, car le monde qui l'entoure lui paraît insupportable. Ce choix n'est bien entendu pas de l'ordre du délibéré. C'est une sorte de lâcher prise, de chute dans un abîme (vivable) remplaçant un abîme invivable. Sur ce point, Prinzhorn avait proposé un rapprochement entre le schizophrène et l'artiste du XX^e siècle : « Le schizophrène subit la rupture avec le monde comme une sombre et cruelle destinée à laquelle on n'échappe pas - souvent il se débat longtemps contre ce sort fatal avant de se rendre, de s'éteindre, pour ainsi dire, et de chercher à s'orienter artistiquement dans son nouveau monde. L'artiste de nos jours peut éprouver la même fatalité de dépaysement, mais plus ou moins en connaissance de cause, comme une action issue d'un jugement et d'une résolution⁵⁰⁷ ». Le détachement social est souvent accompagné de doutes et de désespoir, mais en même temps offre une nouvelle conscience autonome à l'artiste pour résister et ne pas se laisser corrompre.

Précisons que l'artiste peut être la cible des critiques injustes de ses contemporains et forcé de se marginaliser. Prenons exemple de James Ensor (1860-1949), artiste avant-garde belge, qui fut longtemps rejeté par la critique et les salons officiels. Ses toiles suscitaient incompréhension et ses sujets sont jugés prosaïques. « On m'injurie, on m'insulte, je suis fou, je suis sot, je suis méchant, mauvais, incapable, ignorant, un simple chou⁵⁰⁸ devient une turpitude⁵⁰⁹ », disait-il. Donc l'artiste est considéré comme fou, car il est différent, car il ne veut pas suivre des normes du milieu artistique de son époque. Il se trouve que qualifier quelqu'un de fou (mauvais et méchant) c'est le déclasser de sa fonction, ne pas le

⁵⁰⁵ Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, éditions Gallimard, 1981, p. 9.

⁵⁰⁶ Cité in Jean-Luc Chalumeau, « Gérard Garouste, portrait d'un artiste en son temps », in *OPUS International*, n° 108, Mai-juin 1988, p. 13.

⁵⁰⁷ Hans Prinzhorn, *À propos de l'art des aliénés*, 1929, l'appendice de Prinzhorn, Hans. *Expressions de la folie*. Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 374.

⁵⁰⁸ *Chou frisé*, une peinture de James Ensor réalisée vers 1880-1900.

⁵⁰⁹ James Ensor, cité par Alain Passard, in *Beaux Arts Magazine*, n°403, janvier 2018, p. 38.

reconnaître comme peintre, en fait ne pas le reconnaître comme peintre qui propose autre chose. Le qualifier de fou, c'est permettre de ne pas le reconnaître dans son talent d'artiste. Bien sûr cela correspond à une sorte de critique qui refuse le singulier, le nouveau, le différent. C'est encore du côté de ceux qui jugent faire voir leur ignorance. C'est donc, à la critique et à sa formulation qu'il faut s'attaquer. Ainsi Georg Baselitz (1938), dans les années 1960 était jugé devant les tribunaux pour « *outrage public à la pudeur, pornographie et insulte à l'Allemagne* ». Il avait exposé des toiles qui montraient la jeunesse hitlérienne en train de se masturber. Baselitz, en approchant directement et frontalement les tabous, provoquait la culpabilité de la société allemande d'après guerre. La question qui se pose est la suivante : sur quels critères juge-t-on une œuvre ? Si le jugement se fait à partir de ce qui est, et de ce qu'on connaît il va de soi que beaucoup de choses seront rejetées. Mais si on reçoit ce qui est différent selon quels critères le classera-t-on dans le champ de l'art ? Au fond, une nouvelle critique s'élabore aussi dans un réseau de pouvoir. De changement de mentalités bien sûr, mais aussi pour pouvoir convaincre les autres de la recevabilité du nouveau, du différent.

Afin de pouvoir toucher l'autre, l'éveiller et le sensibiliser à la misère qui l'entoure, il est nécessaire que l'artiste puisse dévoiler d'abord ses propres traumatismes, et ainsi leur donner un sens esthétique. D'ailleurs, cet autre, n'est pas celui qui est déjà là, c'est-à-dire supposé d'être sensible à l'art (collectionneurs, artistes, philosophes ou intellectuelles), il s'agit surtout de celui qui n'a jamais eu la conscience artistique et politique. Avec l'art, il faut surtout viser « *le peuple qui manque* » comme le disait Deleuze⁵¹⁰. Ce *peuple qui manque* n'est pas toujours dans les grandes villes et dans les milieux culturels qu'il faudrait le chercher, mais aussi dans les cités et dans les quartiers défavorisés. Afin de conscientiser le grand public au sujet de l'art, l'engagement de la société est crucial, l'artiste seul et abandonné dans un monde imprégné de la folie des grandeurs, ne sera jamais en mesure de changer le monde. Il faut donc définir un engagement artistique pour chaque société. Il y a bien entendu beaucoup d'artistes qui n'ont pas forcément vécu un traumatisme, mais ne contemplent pas les horreurs, les injustices dans le monde sans

⁵¹⁰ « *La santé comme la littérature, comme l'écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collective d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements* ». Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Ed. Minuit, 1993, p. 14.

réagir⁵¹¹. Nombreux sont des artistes de notre temps qui s'engagent contre la guerre en Syrie, en Afrique ou critiquent l'actuelle condition humaine dans le monde. Il faut préciser qu'une œuvre d'art engagée ne consiste pas forcément à représenter directement l'horreur ou la misère du monde, ce qu'il faut prendre en considération c'est la conscience politique et l'engagement humanitaire de l'artiste. La folie artistique (dans le sens d'une marginalité choisie) s'attache à lutter contre une folie politique. Cette dernière, sous forme d'une aliénation sociale ne cesse pas à proposer des divertissements afin d'empêcher une conscience politique, qui est le lieu de l'émergence de l'œuvre (dans le sens de la *Gestaltung* de Prinzhorn). « *Nous sommes tous aliénés socialement, et de plus en plus, dans la société de consommation de l'univers actuel* », disait Jean Oury⁵¹² il y a plus de trente ans et aujourd'hui nous sommes encore plus submergés dans et par cette folie collective, avec une accélération récente considérable. Ceux qui gouvernent ce monde, n'essayent-ils pas de nous prouver que nous sommes tous victimes des troubles mentaux et au bord du « burn-out », afin d'imposer un retour vers soi et d'éviter des engagements collectifs ? « *On tente de névrotiser tout*⁵¹³ », disaient Deleuze et Guattari. Il faut se méfier de la psychanalyse actuelle, ou plutôt de toutes les sortes de thérapies⁵¹⁴ qu'elle nous propose pour supprimer des maux que nous n'avons pas, pour « nous réconcilier avec nos émotions ». La plupart des psychothérapeutes⁵¹⁵ essayent de nous convaincre que nous souffrons tous d'un traumatisme d'enfance. Ils incitent des gens à penser à leur propre vie et leurs propres problèmes, à se soigner, à dépenser au lieu de partager avec l'autre, et à croire enfin que *l'enfer est fatalement les Autres*⁵¹⁶. Il semble que la société actuelle est engagée dans un processus de commercialisation de la folie. Le rôle de l'artiste donc devient plus en plus compliqué de nos jours. Tout d'abord il faut veiller à ne pas tomber dans cet individualisme indispensable. Car l'œuvre ne se réalise pas sans des liens qui l'unissent avec l'autre. Ensuite il faut éviter toutes les folies qui menacent de tous côtés, sur le plan artistique, politique et économique. Il lui est nécessaire de conduire toutes ces folies au lieu sûr que nous avons déjà évoqué, c'est-à-dire à l'œuvre. L'objectif de l'artiste

⁵¹¹ Rappelons-nous de Nancy Spero (1926-2009) et de Léon Golub (1922-2004), le couple artistes américains, connus notamment par leur engagement féministe, humanitaire et anti-guerre du Vietnam au cours des années 1970-1980, ou de Keith Haring (1958-1990).

⁵¹² Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Ed. Galilée, 1989, p. 91.

⁵¹³ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éditions Minuit, 1972, p. 437.

⁵¹⁴ Hypnose, méditation, thérapies comportementales, thérapies psychocorporelles, focusing, psycho-généalogie, bioénergie, etc.

⁵¹⁵ Il faut bien distinguer le psychiatre, le psychologue, le psychanalyste et le psychothérapeute.

⁵¹⁶ « ...Ah ! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres ». Jean- Paul Sartre, *Huis clos*, Paris, éditions Gallimard, 1947, p. 92.

consistera à inventer à tout moment un monde où il pourra se déplacer en toute liberté, sans souci des frontières, où il y a un langage commun qui est celui de l'art. La création artistique peut s'entendre avec la folie lorsque le créateur se saisit de la conscience d'une éventuelle cohabitation avec elle.



Fig. 102 Haleh Zahedi, de la série *Folies*, fusain, 21x15 cm, 2018

Conclusion

La folie en tant que thème propice a accompagné la création artistique tout au long de l'histoire et continue de nos jours à suggérer des artistes. La création artistique se sert encore aujourd'hui de la folie afin d'exprimer le sentiment d'horreur, de solitude ou de dérangement. Nous avons constaté que la folie est un fait de civilisation et qu'elle n'existe que dans une société donnée et par rapport à celle-ci. La folie a provoqué des œuvres d'art, les a transformées et évoluées avec elles. Il a fallu beaucoup de temps avant qu'on arrive à considérer la folie en tant qu'une souffrance psychique et non pas comme une possession ou une fatalité. Au moyen Âge, la folie était un fait quotidien dans la société et se représentait dans la peinture comme manifestation du tragique de la condition humaine, avec une iconographie propre à elle, inspirée des fêtes populaires et des mœurs. À la Renaissance, elle avait une dimension cosmique et un pouvoir de révélation. À partir de XVII^e siècle, avec l'internement, la folie s'isole et rentre dans un silence, car on définit une norme sociale qui distingue raison et déraison. C'est au XX^e siècle qu'elle devient une vérité, un phénomène naturel, où elle retrouve, en quelque sorte, sa profondeur qui avait été perdue avec l'internement. Cette évolution s'est accélérée avec le progrès de la psychanalyse, et ainsi le regard de l'artiste sur la folie s'est modifié. Nous nous sommes concentrés dans la grande partie de ce propos sur la notion de folie en tant qu'aliénation mentale, nous avons fait le chemin avec elle de son enfermement jusqu'à son émancipation et étudié des cas artistiques différents.

A l'issue de notre travail quelle définition proposerons-nous aujourd'hui pour la folie ? La maladie mentale, certes, cependant dans la période actuelle, nous avons tendance à lier certains comportements *inhumains* au fou. Nous pouvons penser qu'avec la science nous découvrirons de plus en plus de choses qui invalideront ce que nous pensons aujourd'hui de la folie. Il est possible que parfois, pour ne pas accepter l'ampleur de la violence de l'être humain et son insensibilité, au lieu de le juger en tant qu'un cas social, on essaye de fouiller dans son enfance pour trouver les expériences traumatisantes, l'admettre et le considérer comme malade mental (psychopathe). Un criminel par exemple, peut avoir des troubles dus à un traumatisme, mais il n'est pas certainement fou. Au Moyen Âge, il est évident qu'on associe le fou et le diable, au sens de celui qui trame du monstrueux avec le diable. La sensibilité à la folie à l'époque était attachée à la présence de transcendances imaginaires. Dans les peintures de Bosch par exemple, nous pouvons distinguer tout ce qui évoque les *anomalies* et la *bestialité*. À l'époque le viol n'était pas un crime, le sadisme

et la perversion sexuelle n'étaient pas connus comme des cas psychologiques. Il existait un système qui se tenait et ses définitions maintenaient le monde dans une certaine harmonie, même si certains, les fous, en pâtissaient. Comparer le monde d'aujourd'hui avec celui du Moyen Âge est dérisoire bien évidemment. Mais si de nos jours nous ne sommes pas en mesure de distinguer les termes pathologiques de ceux de la criminologie, c'est inquiétant⁵¹⁷, il faut chercher la raison de cette incapacité. « *La normalité procède aussi largement de la manière dont on appréhende le réel pour en faire notre réalité*⁵¹⁸ », disait Édouard Zarifian. Il est certain qu'il faut proposer une définition de la notion de *normalité* pour chaque époque et de l'intégrer dans la mentalité des gens et s'opposer contre les formes morales imposées par la société. C'est comme si le malade mental ne se trouvait pas déjà lui-même en marge du monde et s'il ne souffrait guère, et donc on lui assimile en plus le monstre, le criminel et le violeur. Pour le fou, il n'existe pas de limite, mais ce « pas de limite » se traduit pour lui par une grande souffrance. Nous pouvons aussi considérer que la transgression des limites provient d'une exacerbation des émotions et des ressentis. Le monstre n'est pas fou puisque tous les fous ne sont pas des monstres. Dans son texte *Au déchiré de la parole, Écriture et folie*, Claude Ber écrit : « *Le monstre est en chacun. Dans le fou aussi, mais pas davantage qu'en quiconque. La folie transgresse bien sûr des interdits – de là aussi l'enfermement qui protège doublement la société et le fou lui-même – mais, bien avant, elle a, déjà, transgressé une limite, cette limite entre folie et raison tout à fait différente de la transgression d'un interdit et qui s'apparente davantage à la limite entre vie et mort*⁵¹⁹ ».

On ne devient pas fou tout seul. La marginalité se crée dans la relation avec l'autre et sous le regard de celui-ci. Le statut de l'artiste dans la société actuelle n'est pas loin d'une anormalité. L'artiste, comme un funambule, marche à tout moment sur une corde, sur la frontière entre la vie et la folie, entre le réel et l'irréel. Cette mince frontière, ce désert dans lequel l'artiste se retrouve seul, ne serait-il pas l'endroit où toute œuvre a souvent lieu ? Cette solitude n'engendre-t-elle pas la souffrance ? La douleur morale n'est pas forcément créative, mais là où le plaisir de la création préexiste, la souffrance se

⁵¹⁷ Foucauld disait que « *cela est caractéristique d'une société qui en train de cesser d'être une société juridique articulée essentiellement sur la loi. Nous devenons une société essentiellement articulée sur la norme* ». Michel Foucault, *L'extension sociale de la norme*, entretien avec P. Werner, 1976, dans Dits et écrits, t. II, p. 74.

⁵¹⁸ Zarifian, Édouard. *Les jardiniers de la folie*, Paris, éditions Odile Jacob, 2000, p. 52.

⁵¹⁹ Claude Ber, *Au déchiré de la parole, Écriture et folie*, dans *Aux dires de l'écrit*, Montpellier, Ed. Chèvre Feuille étoilée, 2012, p.31.

transforme en image⁵²⁰. La nécessité de créer s'origine d'un chaos (personnel ou social), mais en même temps s'en protège. Il faudrait probablement évoquer une question d'équilibre. La chute dans le trou noir, ne serait-elle pas tout simplement la perte de l'équilibre à la limite de la folie ? Quand le traumatisme touche la conscience et le corps, l'individu dérape et abandonne, comme Rimbaud, Nietzsche, Pollock, Wolf et certains cas que nous avons étudiés dans cette thèse. La création artistique n'est pas un symptôme de la psychose, mais elle pourra être sa solution. Nous avons pris conscience de cette lutte corps à corps contre le délire au travers des dessins d'Artaud, des photographies de Nebreda, et même des peintures de Garouste. Bien entendu, cette solution peut être précaire, cela dépend du degré de la psychose et de la sensibilité de l'artiste. « *Chaque existence se tient à la limite de la folie, dit Jacob Rogozinski, mais il arrive que certains se laissent emporter au-delà de cette limite*⁵²¹ ».

Le véritable combat contre la tragédie de la folie s'inscrit dans un processus de création-guérison, dans une *Gestaltung* artistique, dans un cheminement *du Moi au dessin*. Personne ne choisit de devenir fou. *L'aliéné authentique* dont Artaud parle est celui qui est victime des normes abusives et injustifiées de la société, celui qui prend la direction du désert pour vivre ses *Tentations* en marge de toute la communauté. Il faut se dégager de la douleur et résister, avec une force considérable et une perception de soi, ce que les artistes souffrants de troubles psychiques revendiquaient, sans cesse. Cette traversée de l'histoire de la folie dans l'art, du Moyen âge jusqu'aujourd'hui nous incite à mettre en place une nouvelle question : faut-il séparer l'œuvre de l'artiste ? Il est évident que ce n'est pas l'alcoolisme de Schnug, la paranoïa de Claudel ou le délire de Séraphine qui rendent leurs œuvres sublimes. Il y a un sens et une force esthétiques derrière ces créations. Cependant, quand l'œuvre est autobiographique, comme la photographie de David Nebreda, nous sommes confrontés à une complicité entre l'œuvre et l'artiste. En même temps, nous avons vu que, face à l'œuvre troublante de Dado ou celle de Veličković, il est

⁵²⁰ « *L'art ne naît pas nécessairement de la souffrance, mais en tout cas c'est une perturbation, c'est vrai de toutes les inventions humaines, scientifiques ou artistiques. Nous sommes une espèce évolutive, périodiquement mutante, ces évolutions et ces révolutions ne se font pas sans mal, elles bousculent l'ordre établi. Les savants eux aussi se heurtent aux milieux académiques et aux autodafés. La proscription sociale génère fatalement de la souffrance. On comprend à cet égard que l'hôpital psychiatrique ait pu être pendant quelques décennies un vivier artistique : on y concentrait des perturbateurs. Il faut considérer l'incarcération psychiatrique depuis le XIX^e siècle jusqu'au milieu du siècle dernier comme une épouvantable dramatisation de l'exclusion généralisée des anormaux* ». Michel Thévoz, *De l'art, des exclus au règne du laid*, Entretien avec Brigitte Gilardet, Revue Area, n° 24, Area, n° 24, printemps 2011, Art, folie et alentours.

⁵²¹ Jacob Rogozinski, *Guérir la vie : La passion d'Antonin Artaud*, Paris, Ed. du Cerf, 2011, p. 170.

impossible de ne pas se poser des questions sur l'identité de l'artiste. Nous ne pouvons pas ignorer la dramatisation de l'œuvre dès que nous avons à notre disposition des éléments concernant la vie et l'état psychique de son créateur. Devant une peinture de Mark Rothko, le sentiment de profonde tristesse nous envahit car nous sommes au courant de la dépression qui l'a conduit au suicide⁵²² ? Le dessin *noir* d'une artiste *femme iranienne*, bouleverse-t-il davantage ?

Je reviens sur la citation de Paule Thévenin, par laquelle j'avais commencé l'introduction de cette thèse, et je la propose cette fois dans sa totalité : « *L'œuvre n'est pas un but à atteindre mais un moyen. [...] Et peu importe le défaut de facture ou la maladresse du trait, si le dire profond de l'artiste a su traverser en quelque sorte la toile ou le papier. L'œuvre est un mouvement dont l'origine est un moment intense et absolu : la rencontre entre ce qui, du modèle (même si c'est un concept, une abstraction), passe dans l'œil et la tête de l'artiste et cette impulsion à vouloir l'exprimer qui va faire se mouvoir sa main. Et ce mouvement se poursuit bien au-delà de l'instant où la main qui l'a transmis s'est immobilisée*⁵²³ ».

C'est ainsi un chemin que j'ai fait, au sens de Kant *Der Weg ist das Ziel*, un chemin qui interroge les tenants et les aboutissants de la folie, un chemin qui interroge à quelles frontières se tiennent mes dessins et à quelles limites je les conçois et je les perçois. Il reste évidemment de nombreuses questions mais nous pouvons dire qu'au-delà des catégories qui instituent l'art dans un cadre (les diktats aussi dont l'art est victime), la prise en compte de la folie permet une ouverture, des dépassements de frontières dont je sais bien que dans le même temps cela rend plus difficile la définition même de l'art. La folie en ce sens rapproche l'art de la vie si la vie tient compte de la folie comme un objet non séparé de la vie.

⁵²² Notre regard est bien entendu aussi construit par les discours qui nous sont tenus, par les lectures, par l'environnement qui parfois, en des moments particuliers, privilégie tel ou tel aspect au détriment d'autres.

⁵²³ Paule Thévenin, *La recherche d'un monde*, dans Thévenin, Paule. Derrida, Jacques. *Antonin Artaud, Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

Bibliographie

Ouvrages de références :

- Adout, Jacques. *Les raisons de la folie*, Paris, éditions Flammarion, 1979
- Arnheim, Rudolf. *Vers une psychologie de l'art*, trad. Godneff, Nina. Paris, éditions Seghers, 1973
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, Le suicidé de la société*, Paris, éditions Gallimard, 1974
- Artaud, Antonin. *Œuvres*, éditions Gallimard, collection Quarto, 2004
- Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2003
- Baqué, Dominique. *Visage, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, éditions du Regard, 2007
- Bassan, Fiorella. *Au-delà de la psychiatrie et de l'esthétique : Étude sur Hans Prinzhorn*, trad. Nicolas, Jérôme. Lormont, éditions Le Bord de l'Eau, collection La Mulette, 2010-2011
- Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, éditions Gallimard, 1957
- Ber, Claude. *Aux dires de l'écrit*, Montpellier, éditions Chèvre Feuille étoilée, 2012
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, éditions Gallimard, 1955
- Brenot, Philippe. *Le Génie et la Folie*, Paris, éditions Odile Jacob, 2011
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris, éditions Gallimard, collection Folio essais, 2015
- Breton, André. *Nadja*, Paris, éditions Gallimard, 1964
- Breton, André. *Point du jours*, Paris, éditions Gallimard, 1970
- Bonnefoy, Yves. *Remarques sur le dessin*, Paris, éditions Mercure de France, 1993
- Boutang, Pierre. *William Blake manichéen et visionnaire*, Paris, éditions La Différence, 1990
- Brant, Sébastien. *La nef des fous*, trad. Horst, Madeleine. Strasbourg, éditions La Nuée Bleue/DNA, 2005
- Cabanne, Pierre, *Van Gogh*, Paris, éditions Aimery Somogy, 1961
- Cassar, Jacques. *Dossier Camille Claudel*, Paris, éditions Maisonneuve et Larose, 1997
- Charcot, Jean-Martin. Richter, Paul. *Les démoniaques dans l'art*, suivi de *La foi qui guérit*, Paris, éditions Macula, 1984
- Cloarec, Françoise. *Séraphine. La vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Paris, éditions Phébus,

2008

- Crevel, René. *Mon corps et moi*, Paris, Le livre de poche, 1991
- Damisch, Hubert. *Traité du trait*, Paris, éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1995
- Delcourt, Thierry. *Au risque de l'art*, Lausanne, éditions L'Age d'Homme, 2007
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éditions Minuit, 1972
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éditions Minuit, 1980
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, éditions Minuit, 1993
- Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fous, et autres textes (1975-1995)*, Paris, éditions Minuit, 2003
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, 1984
- De Mèredieu, Florence. *C'était Antonin Artaud*, Paris, éditions Fayard, 2006
- Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990
- Derrida, Jacques. *Artaud le Moma*, Paris, éditions Galilée, 2002
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, Paris, éditions Minuit, 1990
- Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*, Paris, éditions Macula, 1982
- Escholier, Raymond. *Victor Hugo artiste*, Paris, éditions G. Cres & Cie, 1926
- Flaubert, Gustave. *La Tentation de saint Antoine*, Paris, éditions Louis Conard, 1902
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, éditions Gallimard, 1972
- Foucault, Michel. *Dits et écrits*, Paris, éditions Gallimard, tomes I & II, 1994
- Freud, Sigmund. *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte & R. M. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1954
- Freud, Sigmund. *Deuil et Mélancolie*, trad. Weill, Aline. Paris, éditions Petite bibliothèque Payot, 1915
- Freud, Sigmund. Breuer, Joseph. *Etudes sur l'hystérie*, trad. Berman, Anne. Paris, Presses Universitaires de France, 1956
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*, Paris, éditions Gallimard, collection Folio

bilingue, 2001

- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, trad. Jankélévitch, Samuel. Paris, éditions Petite bibliothèque Payot, 1921
- Freud, Sigmund. *Le Moi et le Ça*, trad. Jankélévitch, Samuel. Paris. éditions Petite bibliothèque Payot, 1923
- Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard De Vinci*, Paris, éditions Gallimard, 1987
- Garouste, Gérard. *L'intranquille : autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris, éditions l'Iconoclaste, 2009
- Green, André, *La folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, Paris, éditions Gallimard,, 1990
- Groddeck, Georg. *La maladie, l'art et le symbole*, trad. Lewinter, Roger. Paris, éditions Gallimard, 1969
- Gros, Frédéric. *Création et Folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997
- Huebner, F. M. *Le mystère Jérôme Bosch*, Bruxelles, éditions Meddens, 1965
- Hulak, Fabienne. *La lettre et l'œuvre dans la psychose*, éditions érès, 2014
- Huysmans, Joris-Karl. *Trois Églises et Trois Primitifs*, Paris, Librairie Plon, 1908
- Jaspers, Karl. *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, trad. Naef, Hélène. Paris, éditions Minuit, 1953
- Jung, C. G. *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, trad. Cahen, Roland. Paris, éditions Gallimard, 1964
- Kiwior, Julien & Walter. *Léo Schnug, un artiste de légende de la Neustadt au Haut-Kœningsbourg*, Pontarlier, éditions Belvédère, 2017
- Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*, éditions Denoël, (1964)1985
- Klibansky, Raymond. Panofsky, Erwin. Saxl, Fritz. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Durand-Bogaert, Fabienne. Evrard Louis. Paris, éditions Gallimard, 1989
- Lacan, Jacques. *Des noms-du-père*, Paris, éditions du Seuil, 2005
- Lacan, Jacques. *Séminaires*, Paris, éditions du Seuil, t. III, *Les Psychoses*, 1981
- Lacan, Jacques. *Séminaires*, Paris, éditions du Seuil, t. XVI, *D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, 2006

- Lapeyre, Michel. *Psychanalyse et création, La cure et l'œuvre*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 2010
- Lascault, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, éditions Klincksieck, 1973
- Lefebvre, Joël. *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, éditions Klincksieck, collection Germanistique, 2003, p. 17
- Louis-Combet, Claude. *Dado*, Paris, éditions Virgile, 2012
- Makowski, Claude. *Albrecht Dürer Lucas Cranach, mélancolie(s)*, Paris, Somogy éditions d'art, 2012
- Malraux, André. *Dessin de Goya au musée du Prado*, Paris, éditions d'Art Albert Skira, 1947
- Martin, Jean-Clet. *Van Gogh, l'œil des choses*, Le Plessis Robinson, Institut Synthélabo, collection Les Empêcheurs de penser en rond, 1998
- Martin-Mattera, Patrick. *Théorie et clinique de la création*, Paris, éditions Anthropos, 2005
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, éditions Gallimard, 1964
- Michaux, Henri. *Œuvres complètes*, Edition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, éditions Gallimard, III tomes, 2001
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*, Paris, éditions Galilée, 2003
- Nancy, Jean-Luc. *Le plaisir au dessin*, Paris, éditions Galilée, 2009
- Nebreda, David. *Sur la révélation*, Paris, éditions Léo Scheer, 2006
- Onfray, Michel. *L'Apiculteur et les Indiens. La peinture de Gérard Garouste*, Paris, éditions Galilée, 2009
- Onfray, Michel. *Splendeur de la catastrophe. La peinture de Vladimir Veličković*, éditions Galilée, 2007
- Oury, Jean. *Création et schizophrénie*, Paris, éditions Galilée, 1989
- Panofsky, Erwin. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. Le Bourg, Dominique. Paris, éditions Hazan, 1987
- Paris, Reine-Marie. *Camille Claudel*, Paris, éditions Gallimard, 1984
- Préaud, Maxime. *Mélancolies*, Paris, éditions Klincksieck, 2005
- Prinzhorn, Hans. *Expressions de la folie : Dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. Brousse, Alain. Weber, Marielène. Paris, éditions Gallimard, 1984
- Quétel, Claude. *Image de la folie*, Paris, éditions Gallimard, 2010

- Redon, Odilon. *A soi-même, Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, éditions Henri Floury, 1922
- Rogozinski, Jacob. *Le moi et la chair*, Paris, éditions Cerf, 2006
- Rogozinski, Jacob. *Guérir la vie : La passion d'Antonin Artaud*, Paris, éditions Cerf, 2011
- Rosenberg, Pierre. *Du dessin au tableau : Poussin, Watteau, Fragonard, David et Ingres*, Paris, éditions Flammarion, 2001
- Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*, Paris, éditions Gallimard, collection Folio Essais, 1986
- Starobinski, Jean. *L'Encre de la mélancolie*, Paris, éditions du Seuil, 2012
- Thévenin, Paule. Derrida, Jacques. *Antonin Artaud, Dessins et portraits*, Paris, éditions Gallimard, 1986
- Thévoz, Michel. *L'art brut*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1981
- This, Claude. *De l'art et de la psychanalyse. Freud et Lacan*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015
- Valéry, Paul. *Degas ; danse, dessins*, Paris, éditions Gallimard, 1983
- Van Gogh, Vincent. *Lettres à son frère Théo*, Trad. Louis Roëdlant, éditions Gallimard, 1988
- Vircondelet, Alain. *L'art jusqu'à la folie*, Monaco, éditions Rocher, 2016
- Vircondelet, Alain. *Séraphine de Senlis*, Paris, éditions Albin Michel, coll. *Une vie*, 1986
- Wat, Pierre. *Géricault, la folie d'un monde*, Paris, éditions Hazan, 2006
- Wendling, Philippe. *Léo Schnug. Héraut maudit d'un passé fantasmé*, Tours, éditions Sutton, 2017
- Woolf, Virginia. *Journal d'un écrivain*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984
- Zarifian, Edouard. *Les jardiniers de la folie*, Paris, éditions Odile Jacob, 2000

Ouvrages collectifs :

- *De la maladie à la création*, sous la direction de Nathalie DUMET, Toulouse, éditions Érès, Coll. *L'Ailleurs du corps*, 2013
- *La folie : création ou destruction ?*, sous la direction de Cécile BROCHARD et Esther PINON, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférence », 2011
- *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*, sous la direction de Catherine Desprats-Pequignot et Céline Masson, Paris, éditions L'Harmattan, collection

L'œuvre et la psyché, 2008

- *Regards contemporains sur Grünewald*, sous la direction de Sylvie Lecoq-Ramond, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1995
- *Sur David Nebreda*, sous la direction de Jean-Paul Curnier et Michel Surya, Paris, éditions Léo Scheer, 2001

Reuves :

- *Area*, n° 24, printemps 2011, *Art, folie et alentours*
- *Art absolument*, n°67, septembre-octobre 2015, *L'éternel retour de Gérard Garouste*
- *Artension*, n°12, novembre 1989
- *Artension*, n° 26, Juillet-Août 1991, *Vivre l'art populaire !*
- *Artension*, N°29, novembre 1991
- *Artpress 2*, n°30, Août 2013, *Les mondes de l'Art Brut*
- *Beaux Arts*, hors-série, mars 2014, *Van Gogh/Artaud*
- *Connaissance des Arts*, n°642, octobre 2006, *Les dernières folies de Yayoi Kusama*
- *La part de l'œil*, n°6, 1990, Dossier *Le dessin*
- *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°133, automne 2015
- *Opus international*, n° 108, mai-juin 1988, *Gérard Garouste*

Monographies et Catalogues

- *ABCD, une collection d'Art brut*, catalogue de l'exposition au pavillon des arts, du 30 avril au 26 septembre 2004, Paris, éditions Les Musées de la ville de Paris
- *André Breton et l'art magique, Yüksel Arslan*, catalogue de l'exposition au LAM, Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, du 24 juin au 15 octobre 2017
- *Antonin Artaud, Œuvres sur papier*, catalogue de l'exposition au Musée Cantini, du 17 juin au 17 septembre 1995, Marseille, éditions des Musées de Marseille ; Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995

- *Aux confins de la folie. La maladie de Van Gogh*, catalogue de l'exposition au Van Gogh Museum à Amsterdam, du 15 juillet au 25 septembre 2016, Ed. Fonds Mercator, Bruxelles, 2016
- *Chohreh Feyzjdjou, Tout art est en exil*, Paris, Centre national des arts plastiques et istheme éditions, 2007
- *Dado. Peindre debout*, (Entretiens 1969-2009), Strasbourg, éditions L'Atelier contemporain, 2016
- *De l'humaine condition. Les rencontres d'un amateur d'Art Brut*, catalogue de l'exposition à la Maison des Arts de Bages du 13 juin au 9 septembre 2015, éditions Maison des Arts de Bages/ Méridianes, 2015
- *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou de Paris, du 24 octobre 1995 au 12 février 1996, éditions Gallimard/Electa, Centre Georges Pompidou, 1995
- *Gérard Garouste, Contes ineffable*, catalogue de l'exposition à la galerie Daniel Templon, du 11 janvier au 26 février 2014
- *Gérard Garouste*, catalogue de l'exposition *Zeugma* à la galerie Daniel du 15 mars au 12 mai 2018 et de l'exposition *Diane et Actéon*, au musée de la Chasse et de la Nature, du 13 mars au 1^{er} juillet 2018
- *Grünewald – Le retable d'Issenheim*, par H. Geissler, B. Saran, J. Harnest et A. Mischlewsk. Traduction et préface par Pierre Schmitt, conservateur du Musée d'Unterlinden, Colmar, Office du Livre, Fribourg
- *Invention et transgression, le dessin au XXe siècle*, Catalogue de l'exposition au musée des Beaux-arts et l'Archéologie de Besançon, du 27 avril au 27 août 2007, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2007
- *Mélancolie, génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Claire, Catalogue de l'exposition au Grand Palais, du 13 oct. 2005 au 16 jan. 2006, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005
- *Saturne en Europe*, catalogue de l'exposition à l'Ancienne Douane, au musée des Beaux-arts et au musée des arts décoratifs de Strasbourg, du 16 septembre au 4 décembre 1988, Strasbourg, éditions Les Musées de la Ville, 1988
- *Séraphine de Senlis*, catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Dina Vierny au Musée Maillol, du 1^{er} octobre 2008 au 5 janvier 2009, Paris, éditions Gallimard, 2008
- *Yayoi Kusama*, Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-arts de Calais du 13

décembre 1986 au 31 janvier 1987 et au Musée Municipal de Dole, du 21 mars au 31 mai 1987

- *Yayoi Kusama*, catalogue de l'exposition au Consortium, centre d'art contemporain de Dijon du novembre 2000 au janvier 2001, les presses du réel/janvier/Studio Kusama, 2002
- *Yayoi Kusama*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou de Paris, Galerie Sud, du 10 octobre 2011 au 9 janvier 2012, Paris, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011

Ressources électroniques :

- Bocci-Crechou, Valérie. *Les figures du traumatisme dans l'œuvre de Camille Claudel*, *Cahiers de psychologie clinique* 2004/2 (n° 23), p. 131-146. DOI 10.3917/cpc.023.131
- Fossier, Arnaud. « *Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-âge dans l'interaction* », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 06 | 2004, mis en ligne le 21 janvier 2009, consulté le 17 mars 2018
- France Culture, *Les chemins de la philosophie*, Entretien avec Georges Didi-Huberman *La naissance de l'hystérie*, 22/06/2012
- Heckel, Nicolas. « *La tentation de Saint Antoine : une échappée par le rêve, de Bosch à Flaubert* », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 06 novembre 2014, consulté le 02 avril 2018.
URL : <http://journals.openedition.org/lcc/478>
- Montazami, Morad. « *Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art* », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 01 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3373>

THESES :

- Apprill, Jean-Luc. *Vie, œuvre et maladie du peintre Léo Schnug*, 62 pages, thèse : médecine, Université Louis Pasteur, 1986
- Samacher, Jean-Yves. *Le statut de l'œuvre chez Antonin Artaud et David Nebreda*, 638 pages, thèse : philosophie, Université de Strasbourg, 2014

ZAHEDI Haleh

Du Moi au Dessin

L'expression plastique de la folie

Résumé

La création artistique est souvent associée injustement à la folie, à ce trou noir où la souffrance règne. Ce travail de recherche se construit à partir de l'expression « *la folie, l'absence d'œuvre* » de Michel Foucault et se penche sur la notion de folie en tant qu'entrave à la création. Loin de tout éloge immérité qu'on a attribué à cette notion vaste et équivoque tout au long de l'histoire, d'Erasme au surréalisme, cette thèse entreprend de réfléchir sur la fonctionnalité du travail créatif en cas de démence. Un regard historique sur la représentation de la folie dans l'art occidental éclaircira la prise de position de l'artiste à l'égard de l'aliénation mentale ou collective. Ainsi, à travers une étude approfondie de différents parcours artistiques ébranlés par des troubles mentaux, cette thèse s'engage à esquisser le trajet de l'artiste depuis le trouble psychotique jusqu'à sa tentative de guérison par la création. Considérant des liens entre l'état psychique et le dessin au sein de mon propre travail plastique, je m'interroge également sur la responsabilité sociale d'une œuvre troublante dans le monde contemporain.

Mot clé : moi, dessin, expression, folie, normalité, étrangeté, traumatisme, psychose, aliénation, guérison

Résumé en anglais

Artistic creation is often associated unjustly with madness, this black whole where suffering reigns. This research is based on the expression of "The madness, the absence of artwork" by Michel Foucault and studies the notion of madness as an obstacle to creation. Far from any undeserved compliments which have been attributed to this vast and equivocal notion throughout the history, from Erasmus to Surrealism, this thesis is undertaken to reflect on the features and functions of creative artwork in case of insanity. A historical look at the representation of madness in Western art will shed light on the artist's position regarding his mental or collective alienation. Thus, through an in-depth study of different artistic paths influenced by mental disorders, this thesis sketches the artist's path from the psychotic disorder to his attempt at recovery through creation. Considering the links between psychic state and drawing in my own artwork, I raise question of the social responsibility of a troubling work in the contemporary world.