



HAL
open science

Soigner la folie et collectionner 'l'art des fous' : l'art asilaire au XIXème siècle : archéologie de l'art brut

Lydia Couet

► To cite this version:

Lydia Couet. Soigner la folie et collectionner 'l'art des fous' : l'art asilaire au XIXème siècle : archéologie de l'art brut. Art et histoire de l'art. Université Bourgogne Franche-Comté, 2019. Français. NNT : 2019UBFCH030 . tel-02482678

HAL Id: tel-02482678

<https://theses.hal.science/tel-02482678>

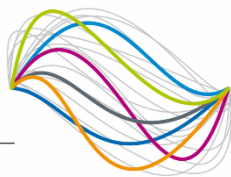
Submitted on 18 Feb 2020

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.

UBFC

UNIVERSITÉ
BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ



**ECOLE DOCTORALE
SEPT**



CENTRE GEORGES CHEVRIER
CNRS UB

**THESE DE DOCTORAT DE L'ETABLISSEMENT UNIVERSITE BOURGOGNE
FRANCHE-COMTE**

**UFR de sciences humaines / Ecole doctorale SEPT / Centre Georges Chevrier /
Département d'Histoire de l'art**

Ecole doctorale n°594

Ecole doctorale SEPT

Doctorat d'Histoire de l'art

Par

Mme COUET Lydia

Soigner la folie et collectionner « l'art des fous »

L'Art asilaire au XIXe siècle : archéologie de l'Art Brut

(Volume 1)

Thèse présentée et soutenue à Dijon, le 25 novembre 2019

Composition du Jury :

Mr POIRRIER Philippe	Professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Bourgogne Franche-Comté.	Président
Mr ARTIERES Philippe	Directeur de recherche au CNRS.	Rapporteur
Mr DECIMO Marc	Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris-Nanterre.	Rapporteur
Mme FAUVEL Aude	Maître de Recherche et d'enseignement à l'Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé publique de Lausanne.	Membre du jury
Mr TILLIER Bertrand	Professeur d'histoire contemporaine à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.	Directeur de thèse

Titre : Soigner la folie et collectionner « l'art des fous ». L'Art asilaire au XIXe siècle : archéologie de l'Art Brut.

Mots clés : Art Brut – Art asilaire – Art-thérapie

Ce travail s'intéresse aux artefacts réalisés en milieu asilaire au XIXe siècle et début XXe : de leur apparition au sein de collections et publications à caractère majoritairement scientifique jusqu'aux premières expositions dans les galeries d'art à partir des années vingt. Nous tenterons de montrer comment, grâce à l'initiative de quelques grandes figures de la médecine, de la littérature et de l'art, ces réalisations ont pu sortir des murs de l'asile et dépasser leur statut d'objet médical pour commencer à investir la scène artistique.

Title : Treating madness and collecting the "art of the insane". Asylum art during the nineteenth century : an archeology of Art Brut.

Keywords : Art Brut – Outsider art – Art therapy

This work is about artifacts made by patients in asylums during the XIXth and the beginning of the XXth century: from their entrance into scientific collections and publications, until the first exhibitions into art galleries during the 1920's. We will try to show how, thanks to the role of some personalities of medical, literary and artistic areas, the medical status of those creations will be overtaken and they will begin to invest artistic scene.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en tout premier lieu à mon Directeur de Thèse, Bertrand Tillier, qui s'est toujours montré disponible et à l'écoute. Ses précieux conseils et ses encouragements m'ont accompagnée tout au long de ce travail, et je lui en suis très reconnaissante.

Je remercie les membres du jury : Marc Decimo, Philippe Poirrier, Philippe Artières et Aude Fauvel pour l'attention qu'ils ont bien voulu accorder à mon travail.

En écrivant ces quelques lignes, je pense à tous ces professionnels qui m'ont réservé un excellent accueil et m'ont accompagnée dans mes recherches. Cette thèse n'aurait pas été possible sans leur soutien et je leur témoigne toute ma gratitude. Je pense à Silvano Montaldo et Cristina Cilli du Musée Lombroso qui m'en ont ouvert les archives et m'ont accompagnée dans mes investigations. Je remercie aussi Gianluigi Mangiapane, du Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de la ville, qui a accepté de me montrer les objets de la collection du Dr Marro encore enfermés dans les réserves. Un grand merci à Ian John-Healey pour avoir bien voulu me faire visiter le musée Langdon Down un jour de fermeture, et Julian Pooley du Surrey History Center qui avait préparé tous les documents d'archives se rapportant à Pullen afin de me faciliter la tâche. A Bethlem, Colin Gale m'a lui-aussi accompagnée pendant plusieurs jours en mettant à ma disposition toutes les archives utiles à mon travail, et en répondant à mes nombreuses questions. En France, je remercie tout particulièrement Béatrice Steiner de la SFPE-AT qui m'a permis d'accéder aux journaux de Jean Binetti en dépôt au LAM. Je pense également à Claudine Bellamy, responsable des archives de l'Institut Paul Guiraud et Anne-Pascale Saliou, de l'EPS de Ville-Evrard, qui ont attiré mon attention sur des documents particulièrement pertinents pour mes recherches. Merci aussi à Jasmine Retailleau du CH Georges Mazurelle qui m'a fait découvrir un cahier illustré datant des années 1840, ainsi qu'à Marie-Line Marchant du Bon Sauveur d'Albi et au Dr Michel Bruel, qui m'ont fait visiter le musée du Dr Pailhas.

En rédigeant ces remerciements, je ne peux m'empêcher de penser à John Mac Gregor et à son passionnant ouvrage *The Discovery of the art of the Insane* qui m'a donné envie de consacrer ma Thèse à ce sujet.

Enfin, ce travail a aussi été rendu possible grâce au soutien de ma famille et de mes amis que je remercie du fond du cœur.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	5
Table des matières	7
Introduction	13
Aujourd'hui	15
Littérature	17
Position.....	20
Corpus	22
Plan.....	25
Première partie Aux sources de la création	27
Chapitre 1 – Mise en place et évolution du système asilaire au XIXe siècle	33
Premières prises de conscience	34
L'Asile comme « instrument de guérison » ?	39
Remises en cause et pratiques alternatives.....	47
La place du travail dans les asiles	52
Conclusion du chapitre 1	56
Chapitre 2 – L'Artiste interné : quand l'art franchit les murs de l'asile.....	59
L'artiste en tant que patient : quel statut ?	60
Un atout potentiel pour l'établissement	70
Influences éventuelles sur les autres patients	81
Conclusion du chapitre 2.....	84
Chapitre 3 – Le patient créateur : l'asile comme point de départ des pratiques artistiques.....	87
Une pratique encouragée et institutionnalisée.....	88
1. Une alternative au travail physique et manuel :	88

2. Une pratique occasionnelle : lors des divertissements et festivités.....	107
3. Un appui possible dans une approche médico-pédagogique.....	111
4. Un moyen de se procurer des documents d'étude à valeur scientifique	115
Une pratique spontanée : entre ignorance et indifférence	117
1. Investissement de l'environnement / envahissement de l'espace	118
2. Le quotidien comme matière première.....	126
Le patient en tant qu'artiste.....	146
1. Trois destins différents	147
2. Quand le patient se revendique artiste.....	150
3. Relations avec l'institution.....	155
4. Premières rencontres avec le public	158
Conclusion du chapitre 3.....	163
Conclusion de la première partie.....	165
Deuxième partie Pratiques, objets et mobiles.....	167
Chapitre 1 – Se situer : en tant qu'individu, dans l'Institution et dans le monde.....	173
Pratiques et individualités	173
1. Récits de vie	174
2. Auto-fictions et « auto-apothéoses ».....	191
3. Vêtements et artifices	203
Au cœur de l'asile	208
1. Galerie de portraits	209
2. Représentation de l'environnement.....	221
Regards sur le monde extérieur	225
1. Le monde par les images	227
2. Remettre de l'ordre dans l'univers	242
3. Le monde comme source d'angoisse : visions d'épouvante	269
Conclusion du chapitre 1.....	282
Chapitre 2 : Pratiques subversives : création et résistance.....	285
Gestion de la violence au quotidien	287
1. Armes bricolées et projets d'évasion	287

2. Menaces, intimidations, insultes	294
Erotisme et fantasme	298
Regards satiriques	310
Conclusion du chapitre 2.....	318
Chapitre 3 : Regards de médecins	319
Usages documentaires : de la valeur diagnostique des artefacts asilaires.....	320
1. Un premier intérêt au service de la médecine légale.....	321
2. La pratique artistique : un signe clinique parmi d'autres	350
3. Les apports de la psychanalyse : « un coup de sonde dans le subconscient »	364
Lectures esthétiques	371
1. Evolution progressive du regard	374
2. Recherche de correspondances entre « l'art des fous » et les autres formes d'art	443
Conclusion du chapitre 3.....	503
Conclusion de la seconde partie	504
Troisième partie Circulation et diffusion.....	507
Chapitre 1 : Un réseau scientifique d'envergure internationale.....	511
Echanges, correspondance	512
Sociabilités	525
Conclusion du chapitre 1 :.....	542
Chapitre 2 : Muséification et patrimonialisation. Premiers espaces d'exposition et musées asilaires.....	543
Devoir de mémoire.....	545
Base de données scientifique.....	558
Outil thérapeutique à usage des patients	568
Recentrage autour des productions artistiques	574
Conclusion du chapitre 2.....	579
Chapitre 3 : Artification	581
Premières ventes ouvertes au public	581
Participations aux évènements grand public	588

1. Exposition universelle de Paris, 1867	589
2. Exposition universelle de Paris, 1878	591
3. Exposition Nationale de Milan, 1881	593
4. Exposition universelle de Paris, 1889	594
5. Exposition universelle de Paris, 1900	598
6. International Fisheries Exhibition de Londres, 1883	602
Inursions dans les galeries d'art	603
Diffusion dans la presse grand public	624
Conclusion du chapitre 3	629
Chapitre 4 : Appropriation et reconnaissance par les artistes.....	631
Rencontres entre réseaux scientifiques et artistiques	631
Premières découvertes et premiers discours : les milieux littéraires.....	643
Introduction de l'art des fous dans les milieux artistiques	649
Conclusion du chapitre 4.....	663
Conclusion de la troisième partie.....	664
Epilogue.....	667
Les collections hospitalières.....	669
Le Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie, et le Musée d'Anthropologie Criminelle de Turin	678
Les musées d'Art Brut, d'Art singulier et d'Art outsider	681
Les musées d'Art contemporain.....	682
Conclusion.....	687
Une action stimulante.....	689
Un geste salvateur	692
La construction d'un monde à son image.....	693
Un matériau en constante circulation	694
Vers la patrimonialisation	695
Vers l'artification	695
Bibliographie.....	699
Ouvrages et articles publiés.....	701

Sources.....	711
Textes de Loi.....	713
Rapports annuels d'établissements.....	713
Registres de suivi médical.....	714
Dossiers médicaux.....	714
Journaux d'Asile	715
Photographies et cartes postales.....	715
Correspondance.....	717
Témoignages	717
Ouvrages et articles publiés (classés par noms d'auteurs).....	717
Ouvrages et articles publiés (classés par ordre chronologique).....	738
Artefacts asilaires	765
Index	791

Introduction

Aujourd'hui

Depuis quelques années, on constate un nouvel engouement pour ce que nous appellerons l'archéologie de l'Art Brut. Bien avant que Dubuffet ne commence ses investigations dans les établissements psychiatriques de Suisse dans les années quarante, « l'art des fous¹ » était déjà collectionné par de nombreux médecins, et connu de quelques artistes. Ce premier collectionnisme, d'abord anecdotique au milieu du XIXe siècle, commença à prendre de l'ampleur dans son dernier quart avant de s'organiser en un réseau d'envergure internationale. Au fil de cette circulation, avec la multiplication des collectionneurs et l'évolution des regards, des discours et des mentalités, le statut de ces artefacts tels qu'ils avaient été conçus à l'origine, subit une lente et progressive mutation. Au moment de leur création, ils incarnaient uniquement le ressenti personnel d'un individu sur son existence, sur son quotidien ou son époque. Puis, comme le démontrent Brigitte Derlon et Monique Jeudi-Ballini dans leur enquête sur les collectionneurs², le fait qu'un objet soit sélectionné par une personne extérieure, et détaché de son contexte original, marque son entrée dans une nouvelle dimension : celle de la collection. Ces artefacts quittèrent donc définitivement l'univers de leur créateur pour intégrer celui de leur collectionneur. Ils furent assimilés à un nouveau système obéissant à une organisation caractéristique de la vision du monde de leur nouveau propriétaire. Les créateurs de ces objets n'étaient désormais plus les seuls à les avoir investis d'une signification. Leurs propriétaires successifs, reliés les uns aux autres au sein d'une longue chaîne généalogique, y imprimèrent successivement leur propre subjectivité et influencèrent à leur tour le regard des générations futures. A l'issue de ce parcours, les artefacts asilaires tels que nous les connaissons actuellement n'ont finalement souvent plus grand-chose à voir avec ce qu'ils étaient à l'origine. L'exposition *La Folie en Tête* qui investit la Maison Victor Hugo en 2017³, prit ainsi le parti de présenter les productions artistiques asilaires sous forme de systèmes en reprenant la structure de la collection. Un nombre important de réalisations encore peu connues du public – en

¹ Selon l'expression en usage à l'époque qui nous intéresse. Nous ne l'utiliserons que pour faire référence à des événements et collections de cette époque antérieure. En dehors de cela, nous utiliserons l'expression « art asilaire ».

² DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique, *La passion de l'art primitif : enquête sur les collectionneurs*, Paris : Gallimard, 2018.

comparaison avec celles d’auteurs-phares comme Wölfli ou Aloïse – furent exposées en quatre ensembles distincts, correspondant aux quatre collections médicales les plus emblématiques. Les Drs Brown, Marie, Morgenthaler et Prinzhorn, dominaient ainsi l’exposition, veillant chacun sur leur collection respective. Leur mise en parallèle invitait le public à s’interroger sur les diverses motivations qui menèrent ces aliénistes à rassembler et conserver de tels objets. La même année, en 2017, Marc Décimo signait une imposante édition critique et augmentée de *L’Art chez les fous* de Marcel Réja (1907)⁴. L’ouvrage, considéré comme le premier à poser un regard esthétique sur les productions asilaires, n’avait été réédité qu’en 1994 – avec une introduction de Fabienne Hulak⁵ – puis en 2000 sous forme d’un simple fac-similé⁶. Avec *Des Fous et des hommes avant l’Art Brut*, Marc Décimo proposa une véritable recontextualisation du volume de Réja au regard des écrits de ses contemporains, également reproduits en annexe. Parallèlement, une étude de ses vingt-six illustrations, fut prétexte à des recherches plus approfondies sur le parcours de leurs auteurs, mais aussi sur le cheminement de ces œuvres qui circulèrent dans plusieurs collections. En 2018, une galerie d’art du Surrey⁷ mit quant à elle à l’honneur le travail de James Henry Pullen (1835 – 1916) qui passa tou

te son existence dans l’asile d’Earlswood à dessiner, sculpter le bois et construire des maquettes. Conservées par son médecin et entreposées depuis lors dans une grande pièce du Centre Langdon Down de Normansfield⁸, ses réalisations ont pu être restaurées et exposées pour la toute première fois dans un espace officiellement dédié à l’Art. En 2015, le LAM dévoilait au public les collections des Drs Pailhas et Dubuisson dans le cadre de l’exposition *L’Autre de l’Art*⁹. Celle de l’aliéniste écossais WAF Brown, tout juste décrochée du Gracefield Arts Centre¹⁰, figurait également à leurs côtés. A l’image des productions de James Henry Pullen, ces collections comprenaient aussi de nombreuses œuvres très anciennes – datant du XIXe et début XXe siècle – bien antérieures à celles qui sont habituellement

³ *La folie en tête : aux racines de l’art brut*, Paris, Maison de Victor Hugo, 16 novembre 2017 – 18 mars 2018.

⁴ DECIMO Marc, *Des fous et des hommes avant l’art brut – suivi de Marcel Réja : L’Art chez les fous – Le dessin, la prose, la poésie – 1907 (édition critique et augmentée)*, Dijon : Les Presses du Réel : 2017.

⁵ HULAK Fabienne, *La nudité de l’art (suivi de Marcel Réja, L’art chez les fous (1907))*, Nice, Z’Editions, 1994

⁶ REJA Marcel, *L’Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris : Mercure de France, 1907. Réédition : Paris, L’Harmattan, 2000.

⁷ *James Henry Pullen: Inmate – Inventor – Genius*, Guildford, Watts Gallery, 19 juin – 28 octobre 2018.

⁸ Langdon Down Museum of Learning Disabilities, Teddington, Royaume-Uni.

⁹ *L’Autre de l’art : art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, Villeneuve d’Ascq, LaM-Lille Métropole musée d’art moderne, 3 octobre 2014-11 janvier 2015.

exposées dans les musées. Enfin, en 2019, l'exposition itinérante : *Extraordinaire : Travaux inconnus d'institutions psychiatriques en Suisse vers 1900*¹¹, présentait le résultat d'un fastidieux travail de recensement visant à retrouver toutes les œuvres asilaires encore en dormance dans les archives du pays. Quelques 160 réalisations de 1850 à 1930 purent ainsi être dévoilées au public dans le musée d'art de Thoune, de Linz et à Heidelberg. Il semble donc que cette préhistoire de l'Art Brut, toujours citée, mais peu étudiée, soit en passe de remonter sérieusement à la surface. La période est toutefois si longue – les plus anciennes productions artistiques recueillies par des aliénistes datent du début du XIXe siècle – le phénomène géographiquement si vaste, et les archives encore en notre possession si rares, que les collections étudiées restent souvent les mêmes et n'offrent qu'une vision très parcellaire – au risque de tomber dans le stéréotype – de ce que pouvait recouvrir la création artistique dans les asiles à cette époque. Les intentions des médecins qui ont encouragé ces pratiques, recueilli ces documents et construit des discours sur ces artefacts, pourraient également se révéler bien plus complexes que le simple intérêt diagnostique auquel on les réduit généralement.

Littérature

L'ouvrage le plus complet sur ces questions reste incontestablement celui de John Mac Gregor : *The Discovery of the Art of the Insane*, publié en 1989. L'auteur, qui effectua un remarquable travail de documentation, mit à jour de nombreuses collections médicales très anciennes au service d'un objectif particulièrement ambitieux : celui de retracer l'histoire de la découverte de l'art des fous et de montrer son influence sur les artistes du XXe siècle :

« Notre tâche est cependant de définir et de documenter sa découverte [celle de l'art des fous], l'étendue de sa visibilité et de son influence, le degré d'acceptation et de rejet auquel il fut confronté, et les raisons de l'ambivalence de sa réception au XXe siècle¹². »

¹⁰ *Hidden Gem*, Dumfries, Gracefield Art Centre, 18 juillet – 22 août 2015.

¹¹ *Extraordinary! Unknown works from Swiss Psychiatric Institutions around 1900*, Exposition itinérante : Heidelberg, Sammlung Prinzhorn : 11 octobre 2018 – 20 janvier 2019 ; Thoune, Kunstmuseum : 9 février – 19 mai 2019 ; Linz, Lentos Kunstmuseum : 8 juin – 18 août 2019.

¹² MAC GREGOR John, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1989.

Pour mener à bien l'ampleur de cette tâche, John Mac Gregor entreprit des recherches dans le monde entier. Il fut ainsi amené à étudier les collections et publications des Drs Marie, Meunier [alias Marcel Réja], Vinchon et Max-Simon en France, celles des Drs Hyslop et Savage à Bethlem dans la banlieue de Londres, celle du Pr Lombroso à Turin, du Dr Noyes à New York, et bien sûr des Drs Morgenthaler à Berne et Prinzhorn à Heidelberg. Du côté des artistes, ses recherches commençaient avec Hogarth puis les Romantiques, pour arriver jusqu'à Dubuffet et l'aventure de l'Art Brut, en passant par les Expressionnistes et les Surréalistes. Enfin, parmi les auteurs des œuvres concernées, John Mac Gregor s'intéressa aussi bien aux artistes professionnels confrontés à l'internement – Richard Dadd, Ernst Josephson, Vincent Van Gogh – qu'aux parfaits inconnus ayant commencé à créer entre les murs de leur asile, Wölfli en restant l'exemple le plus célèbre. Le champ considérable des recherches de John Mac Gregor recouvre donc toute la zone des interactions entre le patient, l'artiste et le psychiatre. La thématique qui nous intéresse ici – celle des premières collections médicales – est traitée de manière très détaillée, et cette étude reste la seule à proposer un regard aussi précis sur tout un ensemble de collections géographiquement et chronologiquement aussi éloignées. Paul Max-Simon, Cesare Lombroso, William Noyes, Marcel Réja et Auguste Marie ainsi qu'Hans Prinzhorn occupent chacun un chapitre complet sur les dix-sept que compte l'ouvrage. Certains points gagneraient toutefois selon nous à être approfondis. Si l'auteur retrace le parcours de ces médecins et le contenu de leurs publications, il reste difficile pour le lecteur de se faire une idée exacte de l'étendue de leur collection. Les œuvres mises en avant sont les plus intéressantes sur le plan artistique et ne reflètent pas forcément l'ensemble de ce qui avait été retenu par les médecins. D'autre part, avec les nouveaux outils de recherche dont nous disposons actuellement, et la mise à jour de nouvelles archives, il nous semble intéressant d'enrichir ce premier corpus par les collections d'autres aliénistes afin d'affiner notre regard sur leurs motivations, leurs discours et leurs diverses initiatives. Par ailleurs, John Mac Gregor s'intéressa beaucoup aux relations entre médecins et artistes – notamment autour de la collection Prinzhorn – qui contribuèrent à la diffusion et à l'artification¹³ de ces objets. En revanche, les interactions avec le grand public – bien qu'abordées par l'auteur – pourraient être approfondies, notamment en ce qui concerne

¹³ Pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro : « On dira donc que l'artification, c'est la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. » Voir : HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'Artification. En quête sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'EHESS, 2012, p. 21.

les manifestations populaires, comme les Expositions universelles, au cours desquelles de nombreux artefacts asilaires furent exposés. L'importance de la photographie dans cette artification, pourrait également être développée¹⁴. Enfin, l'ouvrage ne montre selon nous pas suffisamment la diversité des situations de création artistique dans les asiles. Les œuvres des patients sont uniquement envisagées comme des productions spontanées¹⁵, alors que beaucoup résultaient aussi d'un consciencieux travail de copie encouragé par les médecins pour favoriser la concentration et développer chez leurs patients de nouvelles aptitudes. Plus récemment d'autres chercheurs se sont intéressés à ces anciennes collections médicales, mais il s'agit pour la plupart de travaux se rapportant à une seule collection. On pense notamment au remarquable *Art in Madness* de Maureen Park (2010)¹⁶ consacré aux dessins et peintures recueillis par le Dr Browne à Crichton, ou encore à l'article d'Allison Morehead (2011)¹⁷ sur le légendaire « Musée de la folie » du Dr Marie. En 1991, Lucianne Peiry avait quant à elle consacré un ouvrage complet au musée du Dr Ladame¹⁸ dont la collection – comme celle du Dr Marie – a intégré la célèbre Collection de l'Art Brut de Lausanne. Marcel Réja – dont l'identité fut établie par Michel Thévoz en 1986¹⁹ – fut l'objet de notre travail de Master 2²⁰, et revint sur le devant de la scène avec la réédition de son ouvrage par Marc Décimo (2017)²¹. Mis à part ce dernier volume qui recontextualise le travail de Réja en le mettant en parallèle avec les écrits de ses contemporains au début du XXe siècle, toutes ces études sont focalisées

¹⁴ Nous nous appuyons notamment sur le travail de Lucie GOUJARD « Témoigner. Emerveiller. Convaincre. Contribution de la photographie à la fabrication de l'art brut. », in : FAUPIN Savine (Dir.), BOISSIERE Anne (Dir.), BOULANGER Christophe (Dir.), *Mythologies et mythes individuels à partir de l'art brut*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pp. 111 – 144.

¹⁵ « Les dessins et peintures qui sont au centre des faits décrits dans cette étude furent sans exception réalisés en réponse à une impulsion spontanée émanant du fond de la personnalité individuelle » MAC GREGOR John (1989) p. 10.

¹⁶ PARK Maureen, *Art in Madness Dr W. A. F. Browne's collection of patient art at Crichton Royal Institution*, Dumfries, Dumfries : Dumfries and Galloway Health Board, 2010.

¹⁷ MOREHEAD Allison, "The Musée de la folie : Collecting and exhibiting chez les fous", *Journal of the History of Collections*, 2011, pp. 1 – 27.

En 1973, l'un des fascicules de la Compagnie de l'Art Brut avait déjà été en partie consacré à la collection du Dr Marie. Voir : EDELMAN Michèle, « Collection du Dr. A. Marie », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°9)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1973.

¹⁸ PEIRY L., *Charles Ladame ou le cabinet fou d'un psychiatre*, Lausanne : Collection de l'Art Brut, 1991.

Un fascicule de la Compagnie de l'Art Brut avait déjà été consacré à la collection de ce médecin. Voir : DUBUFFET Jean, « Le Cabinet du professeur Ladame », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°3)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1965.

¹⁹ THEVOZ Michel, « Marcel Réja, découvreur de l'art des fous », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1986, pp. 200 – 208.

²⁰ COUET Lydia, *Marcel Réja et le Symbolisme*, Master 2 en Histoire de l'Art, Dijon, Université de Bourgogne, 2014. Voir également : COUET Lydia, « Marcel Réja : médecin, poète et historien de l'art asilaire », *Sociétés et Représentations*, 2016, n°41, pp. 229 – 246.

sur une seule collection, un seul asile ou un seul pays, et ne traitent pas du phénomène dans son ensemble.

Position

Notre travail se propose donc d'aborder la question des premières collections médicales sous l'angle du réseau international. Nos moyens matériels ne nous permettant pas d'élargir nos investigations au monde entier – bien que le phénomène mériterait de l'être tant il est d'envergure mondiale – nous nous sommes limités aux trois pays entre lesquels les relations étaient les plus fortes : la France, le Royaume-Uni et l'Italie. Ils constituent le véritable centre névralgique de tous ces échanges. Les frontières étant faites pour être dépassées, nous ne nous limiterons toutefois pas strictement à cette zone géographique, en nous laissant la liberté de faire référence à d'autres pays (Allemagne, Suisse, Etats-Unis, Autriche) lorsque cela sera nécessaire.

D'un point de vue chronologique, et bien que la période soit très longue, il nous a semblé important de commencer notre recherche dès l'apparition des toutes premières collections médicales dans les années 1810. Il ne s'agissait alors pas vraiment de « collections » au sens propre du terme, mais plutôt de préservation de quelques objets. Nous étendrons notre champ d'investigation jusqu'à ce que les artistes commencent sérieusement à s'intéresser au phénomène, à la fin des années vingt. La période est vaste, et la première moitié du XIXe siècle extrêmement peu documentée, mais il nous semblait fondamental, pour retracer l'évolution de ce phénomène, de commencer par ses tous premiers balbutiements. Pour ce qui est de l'autre extrémité de notre période, nous n'entrerons pas en détail sur la réappropriation de « l'art des fous » par les Surréalistes, le phénomène ayant déjà été largement documenté. Notre objectif sera plutôt de montrer comment ont été rendues possibles les premières interactions entre les collections médicales et le milieu artistique.

En complément avec les recherches déjà entreprises par John Mac Gregor, notre travail visera donc à retracer l'histoire des premières collections médicales, de leur apparition jusqu'à leur

²¹ DECIMO Marc, *Des fous et des hommes avant l'art brut – suivi de Marcel Réja : L'Art chez les fous – Le*

entrée en contact avec les milieux artistiques. Il s'agira de questionner le rôle joué par les médecins dans le processus d'artification des productions asilaires, et ce, à tous les niveaux : depuis la fabrication de ces objets par les patients, jusqu'à leur exposition dans les galeries. Il convient en effet de ne pas négliger l'implication des médecins dans le point de départ de cette activité créatrice. Si dans certains cas, elle résulta d'une initiative totalement spontanée, dans d'autres elle fut aussi motivée par l'intervention des aliénistes et du personnel qui incitèrent certains patients à peindre, dessiner ou sculpter pour diverses raisons. Dans plusieurs établissements, les choses étaient même parfaitement institutionnalisées avec la mise en place de cours, l'obtention de financements, l'achat de matériel et le recours à des professeurs. Les différents choix qui conduisirent ensuite à la conservation ou à la destruction de certains objets, devront également être interrogés. Contrairement à ce que l'on pense communément, ces collections bien que toutes d'origine médicales, n'avaient pas pour autant le même profil. Ce dernier dépendait des centres d'intérêt de chacun des aliénistes concernés, et varia selon les époques et les pays. Les discours que ces médecins consacrèrent à leur collection ou à celle de leurs confrères résultent directement de ces différences d'approches et contribuèrent à leur tour à façonner le regard que les générations futures portèrent sur ces objets. Nous nous appuierons sur la littérature portant sur le collectionnisme pour étudier tout particulièrement les rapports entretenus par ces collectionneurs avec leurs objets, et les mutations que leur mise en système opéra sur la lisibilité et le statut de ces artefacts. Ces collections se prolongèrent pour certaines par une muséification et par une patrimonialisation²². La façon dont ces objets furent exposés, les éléments auxquels ils furent associés et les différents espaces dans lesquels ils furent mis en scène devront être questionnés. Les raisons de cette volonté de transmission et de pérennisation seront également étudiées. Enfin, nous verrons de quelle manière ces aliénistes rendirent possible la découverte de ce matériau par les artistes et le grand public, et nous montrerons quelles implications ils purent avoir dans le processus d'artification de certains de ces objets.

Pour désigner l'ensemble des pièces réunis dans ces collections, nous ne parlerons volontairement par d'« œuvres » – bien que certaines soient officiellement reconnues comme

dessin, la prose, la poésie – 1907 (édition critique et augmentée), Dijon : Les Presses du Réel : 2017.

²² Pour étudier cette problématique, nous nous appuierons notamment sur les travaux de Dominique POULOT : *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle : du monument aux valeurs*, Paris : Presses

telles aujourd'hui – mais plutôt d'artefacts ou d'objets. Tout d'abord, parce que toutes les productions asilaires n'ont pas forcément des qualités artistiques, ensuite parce que tous les médecins n'avaient pas la même conception de ce qu'était une production artistique ou ne l'était pas, et enfin, parce que l'artification d'un objet est le fruit d'un long processus évolutif. Les dessins d'Hodinos sont aujourd'hui reconnus comme des œuvres à part entière, ils sont cotés sur le marché de l'art et présent dans les musées et galeries, mais au XIXe siècle, ils étaient avant tout des spécimens médicaux. De plus, les aliénistes possédaient chacun leur propre vision de ce qui était considéré comme le résultat d'une activité artistique, et les dessins, peintures et sculptures étaient bien loin d'être les seuls éléments à entrer en ligne de compte. Certains y incluaient aussi tout ce qui pouvait avoir été réalisé légalement ou non entre les murs de leur établissement (bricolages, graffiti, travaux textiles, lettres d'insultes, armes, outils d'évasion, dessins érotiques...), tandis que d'autres rejetaient les productions subversives, ou les travaux de copie qui ne présentaient à leurs yeux aucun intérêt. Ceux qui voulaient montrer les vertus apaisantes du dessin privilégiaient au contraire les copies bien sages, en ne sélectionnant que les plus réussies techniquement. Enfin, quelques collectionneurs choisirent de ne retenir que les productions les plus originales, spectaculaires ou dotées de qualités esthétiques. Notre travail se voulant le plus objectif possible, nous avons donc fait le choix de présenter ces artefacts dans toute leur diversité, en évitant la tentation de ne retenir que les plus séduisants. Enfin, en ce qui concerne le qualificatif « asilaire », que nous employons régulièrement, il est celui qui nous sembla le plus juste de par son objectivité. Il ne porte aucun jugement sur le niveau technique des auteurs de ces objets – artistes professionnels, artisans, amateurs, ou profanes – ni sur les raisons qui les conduisirent en ces lieux, ni sur leurs motivations, mais rend simplement compte d'un état de fait : tous ces objets ont été réalisés entre les murs d'un asile.

Corpus

En raison de l'ancienneté de notre période de recherche et du peu d'intérêt qu'on portait alors à ces artefacts, la constitution de notre corpus fut extrêmement difficile, la plupart des collections ayant été détruites au fil du temps. Nous avons donc commencé par nous appuyer

sur les travaux de John Mac Gregor qui nous ont conduit au Musée d'Anthropologie Criminelle de Turin pour étudier la collection du Pr Lombroso, puis à Lausanne et au LAM de Villeneuve d'Ascq pour celle du Dr Marie, ainsi qu'à Bethlem dans la banlieue de Londres où sont conservés : le portfolio du Dr Hyslop, les dessins de James Tilly Mathews, de Richard Dadd et de Jonathan Martin, et les poèmes illustrés de James Hatfield.

Des recherches systématiques auprès de tous les hôpitaux psychiatriques de France nous ont ensuite permis – grâce à la coopération de leurs services de communication et d'archives – de trouver d'autres documents et collections. La collection du Dr Pailhas (datant du premier tiers du XXe siècle) se trouve toujours dans le musée du Bon Sauveur d'Albi où exerça le médecin. Les archives de Ville-Evrard possèdent de nombreux documents se rapportant à l'atelier d'artistes fondé par le Dr Marandon de Montyel dans les années 1890, ainsi qu'à la participation de l'établissement aux diverses Expositions universelles. On y trouve également le dossier d'Emile Josome Hodinos. Le Centre Hospitalier Georges Mazurelle de La Roche sur Yon possède un cahier illustré par un patient, et recueilli par le Dr Dagron dans les années 1840. Le Centre d'Etude de l'Expression, installé dans les locaux de Sainte-Anne à Paris, conserve quelques dessins du début du XXe siècle, mais son fonds est majoritairement constitué d'œuvres beaucoup plus récentes. Le LAM de Villeneuve d'Ascq possède deux grands albums de dessins réalisés à la façon de livres d'images par le Dr Dubuisson. Enfin, le centre hospitalier Paul Guiraud, à Villejuif, abrite les Rapports Annuels des Asiles de la Seine, très riches en informations sur le fonctionnement de ces établissements, et sur les activités des médecins qui y exerçaient. Quelques anciens dossiers de patients contiennent également des dessins.

En Italie, où nous avons pu étudier les archives du Musée d'Anthropologie Criminelle situé à Turin, nos recherches nous ont aussi mené au Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de la ville. Il y renferme la collection – ou plutôt les collections – des Drs Antonio et Giovanni Marro, père et fils. La multiplicité des activités qu'ils menèrent parallèlement à leur carrière d'aliéniste – criminologie et sociologie pour le premier, anthropologie et archéologie pour le second – les conduisirent à rassembler une quantité considérable d'objets divers et variés : momies égyptiennes, crânes et squelettes, artefacts asilaires, art d'Afrique, d'Océanie,

d'Amérique, d'Égypte, du Moyen-Orient, etc. A Reggio Emilia, le Musée d'Histoire de la psychiatrie de la ville conserve quant à lui une importante collection d'art asilaire – près de 8000 œuvres, essentiellement des dessins, peintures et céramiques – mais il s'agit majoritairement de productions postérieures aux années 1920, et nous n'avons pas retenu ce fonds dans nos recherches. Enfin, l'asile de Macerata possédait une très riche collection de productions artistiques qui nous est aujourd'hui partiellement connue grâce aux quarante-sept photographies de l'ouvrage d'Angelucci et Pieraccini (1894)²³.

En Grande Bretagne, outre la collection du Museum of the Mind situé dans les locaux de Bethlem – qui abrite un millier d'œuvres remontant pour les plus anciennes au début du XIXe siècle – nous avons pu étudier les travaux de James Henry Pullen qui se trouvent au Museum of Learning Disability de Normansfield à Teddington. Accueilli dès sa douzième année dans un établissement pour « idiots, imbéciles et simples d'esprit », Pullen passa le reste de son existence à Earlswood²⁴ d'abord en tant que pensionnaire – c'est là qu'il apprit à dessiner et travailler le bois – puis en tant que membre du personnel chargé des travaux de menuiserie et de charpenterie. Il réalisa de nombreux dessins et de surprenantes maquettes aux accents parfois fantastiques qui furent d'abord exposées à Earlswood, avant d'être transférées à Normansfield où elles se trouvent encore. Les archives du Surrey dans lesquelles nous nous sommes rendus, possèdent son dossier médical complet ainsi que tout un ensemble de documents personnels lui ayant appartenu. En Ecosse, les archives de Dumfries abritent la collection de dessins et peintures du Dr Browne qui contient encore 134 œuvres datant du milieu du XIXe siècle. Les remarquables recherches qu'avait déjà effectué Maureen Park, et la numérisation de grande qualité de toutes ces productions artistiques sur le site Wellcome Library, nous ont permis de travailler à distance sur cette collection. Cette plateforme de numérisation d'archives nous a aussi rendu possible l'accès à des dessins réalisés dans d'autres établissements britanniques tels que The Retreat, Ticehurst House et Gartnavel Royal Hospital. Trois broderies de Lorina Bulwer sont également conservées dans le Norwich Castle Study Center.

²³ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell'arte nei pazzi*, Macerata : Bianchini, 1894.

²⁴ Les hypothèses actuelles tendent à conclure qu'il était atteint d'autisme.

Enfin, pour compléter ces archives physiques, nous avons effectué un important travail d'investigation dans la presse médicale et généraliste française, italienne et britannique qui nous a permis d'attester l'existence de dix-neuf autres collections. Nous avons ainsi pu rassembler des informations sur les collections des Drs André Barbe, Joseph Capgras, Ernest Chambard, Andrea Cristiani, Maurice Ducosté, Henri-Marcel Fay, Luigi Frigerio, Vittorio Codeluppi, Pierre Hospital (1836 – 1920), Paul Kéroual, Jules-Bernard Luys, Valentin Magnan, Enrico Morselli, Armand Pasturel, Joseph Rogues de Fursac, Jules Séglas, Paul Max-Simon, Enrico Toselli et Charles-Louis Trepsat (1879 – 1929). Bien que plus ou moins parcellaires, ces informations nous indiquent que le phénomène est loin d'avoir été isolé, et de nombreux témoignages évoquant la banalité de ces pratiques tendent à confirmer cette hypothèse.

Plan

Notre objectif vise à interroger le rôle de ces premiers collectionneurs dans le changement de statut des productions asilaires, nous envisagerons les choses sous un angle ascendant : allant de la phase initiale de création jusqu'à l'incursion de ces objets devenus œuvres, dans les milieux artistiques.

Contrairement à ce qu'on avance communément, tous les artefacts réalisés dans les asiles ne sont pas le fruit d'initiatives spontanées réalisées dans le secret le plus total par des individus entièrement dépourvus de culture artistique. Les situations étaient extrêmement variées, les personnes concernées possédaient souvent déjà une formation artistique, et les médecins, loin d'interdire systématiquement ces pratiques les ont aussi parfois tolérées, voire encouragées et organisées. Après avoir dressé un panorama du paysage asilaire au XIXe et début XXe siècle dans toute son hétérogénéité, nous nous intéresserons donc dans un premier temps au cas particulier des patients qui possédaient déjà une activité artistique professionnelle avant leur internement. Nous verrons quelle place on leur accorda dans ces établissements, comment certains purent continuer à s'adonner à leur ancien métier, et comment quelques médecins choisirent de tirer parti de la présence de ces talents dans leur institution. Nous questionnerons ensuite en détail les différents types de pratiques artistiques qui se manifestèrent dans les asiles à cette époque : des pratiques spontanées investissant l'environnement et le quotidien

des patients, aux pratiques officiellement organisées par l'institution. Les différentes raisons qui conduisirent les médecins à prendre une part plus ou moins active à ce phénomène seront également questionnées.

Une fois ces objets réalisés, ils furent ensuite conservés pour une partie d'entre eux, et réunis en collections aux profils variés, que nous étudierons selon une double approche. Nous envisagerons d'abord ces artefacts en tant qu'éléments individuels résultant de l'expression d'une sensibilité particulière. En prenant soin d'éviter toute sélection répondant à des critères esthétiques qui n'étaient nullement ceux des médecins de cette époque, nous tenterons de montrer la diversité des productions ayant ainsi été recueillies. Les pratiques subversives et tout ce qu'elles peuvent révéler du quotidien dans ces établissements occuperont une place à part dans notre description. Les collections seront ensuite envisagées en tant qu'ensembles d'éléments sélectionnés et rassemblés selon une volonté bien précise. Nous nous intéresserons donc à l'allure des principales collections médicales de cette époque et à ce qu'elles révèlent de leurs propriétaires, de la médecine mentale du XIXe et début XXe siècle, et de la vision que ces médecins pouvaient avoir de la création artistique et de l'art en général.

Enfin, ces collections pour la plupart très mobiles, entreront en circulation dans un réseau international d'abord uniquement constitué de médecins, auxquels se joindront plus tard des artistes. Dès le milieu du XIXe siècle, plusieurs occasions de rencontres entre ces objets et le monde extérieur commencèrent à voir le jour. D'abord enclavés dans les asiles et la sphère scientifique, ces objets s'invitèrent sur la scène publique par le biais d'événements majeurs comme les Expositions universelles et les expositions artistiques, mais aussi et surtout grâce au développement de la photographie et de la presse illustrée. Enfin, grâce à des rencontres décisives, quelques artistes commenceront à découvrir et s'inspirer de ces collections.

Première partie
Aux sources de la création

Longtemps ignoré et abandonné au fond de son sinistre cachot, « l'insensé²⁵ » de l'ancien régime concentra toutes les attentions du XIXe siècle. Objet de nombreux débats d'ordre politique, judiciaire, philosophique, moral et scientifique, il alimentait les fantasmes des milieux littéraires et artistiques, mais aussi de la population dans son ensemble déroutée par ce personnage aussi fascinant que dérangeant. Passant progressivement du statut « d'insensé » à celui « d'aliéné » sous l'influence d'un philanthropisme à rayonnement européen, le « fou » du XIXe siècle n'était plus un être étranger à l'humanité. On le considérait plutôt comme un individu provisoirement dépourvu d'une partie de sa raison, avec lequel il était encore possible de communiquer. Ce changement fondamental révolutionna complètement les regards et les pratiques. En s'adressant à la part de raison restée intacte au fond de lui, on pouvait tenter de convaincre l'aliéné de renoncer à ses idées folles, et envisager une guérison. Cette folie – progressivement devenue maladie – suscita l'intérêt de toute une partie de la classe scientifique qui se passionna pour l'observation de ses manifestations, la recherche de ses causes et la classification de ses différentes formes. Parallèlement, ces travaux contribuèrent à justifier la construction d'un vaste système d'assistance et d'enfermement qui s'incarna dans l'institution asilaire. Il s'agissait à l'origine d'une initiative humaniste visant à améliorer les conditions de prise en charge des « malades de l'esprit » tout en leur proposant un traitement physique et moral censé les ramener sur la voie de la guérison. Mais l'asile du XIXe siècle fut rapidement gangrené par les difficultés financières et la recrudescence des demandes d'internement. Cédant sous le poids de la surpopulation, il s'éloigna complètement de son objectif thérapeutique initial. Perpétuellement écartelé entre la double problématique du soin et du contrôle, l'asile ne parvint finalement jamais vraiment à convaincre, suscitant la foudre de ses détracteurs qui s'engouffrèrent dans les failles du système. Les questions de l'enfermement et de la privation des droits commencèrent à poser problème dès le milieu du XIXe siècle. A ces problématiques s'ajoutaient aussi celles de la responsabilité individuelle et collective, et de la réponse à apporter aux actes commis par une personne aux capacités de jugement altérées. Le recours à l'isolement – impliquant un hermétisme forcément suspect – et à des méthodes de « traitement » de plus en plus décriées, fournirent également au grand public son lot de

²⁵ Par « insensé », comprendre « qui n'a pas de sens », c'est à dire, pas de raison. L'individu « insensé » n'était donc pas considéré comme vraiment humain.

scandales révélés par la presse et les milieux littéraires acquis à la cause antialiéniste²⁶. Aliéné de l'esprit mais aussi de droit, le fou du XIXe siècle incarnait aux yeux des détracteurs de l'asile-prison, le symbole de la pression exercée par la bourgeoisie pour garantir le maintien de l'ordre et le contrôle des classes populaires. Par de nombreux aspects, il se rapprochait aussi des figures de l'artiste et du poète qui commencèrent à se dessiner dès la fin du XVIIIème siècle avec l'émergence de l'esprit romantique. Chacun isolé dans une vision du monde que seul lui pouvait percevoir, subissait la marginalisation et l'incompréhension du reste de la société. Génie incompris rejeté par un public ignorant, tourmenté par ses états d'âme et sa sensibilité exacerbée, révolté contre une élite bourgeoise attachée à ses valeurs traditionnelles et flirtant parfois avec la folie, l'artiste maudit puis décadent ne manqua pas de trouver dans le personnage du fou une vaste source d'inspiration. Cette proximité ambiguë se vit confirmée par les discours scientifiques de l'époque qui lui apportèrent leur caution et contribuèrent à l'enraciner durablement dans l'inconscient collectif. A la vision romantisée de « l'artiste fou » vint donc se superposer celle du « génie malade », porteur des « stigmates de la dégénérescence », dont on analysait froidement la biographie, les antécédents et les productions à la lumière des théories scientifiques en vigueur. Dans une perspective de comparaison entre œuvres de fous et de génies, les productions artistiques asilaires commencèrent à susciter l'intérêt d'une partie de la classe médicale qui prit l'habitude d'encourager ces pratiques pour en recueillir le résultat. D'autres y voyaient aussi une occasion privilégiée d'y démasquer des signes de pathologie, non décelables dans le comportement habituel de leur patient. Son humanité à peine retrouvée, l'insensé de l'ancien régime, devenu « aliéné » puis « dégénéré » et porteur de « tares héréditaires » au XIXe siècle, endossait désormais le statut guère plus enviable de spécimen scientifique. Les portraits photographiques, les descriptions de cas cliniques et les productions manuelles (écrits, dessins, inventions, meubles et objets usuels...) dans lesquels on recherchait les marques de l'atavisme, investissaient de plus en plus les ouvrages de la fin du XIXe siècle. Parallèlement, dans les asiles et maisons de santé, la pratique d'une activité physique et manuelle déjà conseillée par Pinel en 1801 – censée épuiser les corps et occuper les esprits – devait fournir un travail à tous les malades en capacité de s'y atteler. Qu'ils aient été envoyés aux champs, chargés de participer à la vie quotidienne de l'établissement (nettoyage, service

²⁶ Voir à ce sujet : FAUVEL Aude, *Témoins aliénés et 'Bastilles modernes'. Une histoire politique, sociale et culturelle des asiles en France. (1800-1914)*, Thèse de doctorat en histoire et civilisations, sous la direction de Jacqueline Carroy, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005.

des repas, cuisine, chaufferie...), ou employés dans l'un des nombreux ateliers manuels (menuiserie, cordonnerie, serrurerie, couture), environ la moitié des occupants de l'asile étaient affectés à une tâche, correspondant si possible à leurs compétences antérieures. C'est dans cette optique que certains artistes et artisans internés se virent confier la décoration de leur établissement. Quelques médecins, soucieux de ne pas dévoyer le travail asilaire de sa vertu thérapeutique première – ou cherchant à occuper leurs patients le plus fortunés – privilégiaient donc le travail intellectuel et artistique. Il était censé impliquer les mains et les esprits dans une activité plus noble. Le dessin et le travail manuel constituaient également un précieux moyen de développer les aptitudes d'un public déficient que l'on tentait, par un traitement médico-pédagogique, de réinsérer dans la vie active. La multiplication du matériau artistique découlant de ces pratiques fournira aux collectionneurs une base de plus en plus riche sur laquelle s'appuyer pour asseoir leurs théories.

Chapitre 1 – Mise en place et évolution du système asilaire au XIXe siècle

Après la Loi de 1838 qui donna une nouvelle impulsion à la création d'établissements spécialisés dans le traitement de la folie, les premières structures de taille modeste qui avaient commencé à se développer au début du siècle allaient progressivement se transformer en immenses asiles accueillant des centaines de personnes souvent placées sous la surveillance d'un seul médecin²⁷. Cet état de fait conduisit à une situation totalement incompatible avec la mise en œuvre du « traitement moral » tel qu'envisagé dans sa forme initiale. Car si Pinel mettait l'accent sur l'importance de l'ordre et de la régularité qui devait régner au sein de l'établissement, ainsi que sur les effets thérapeutiques du travail, il ne manquait pas moins de souligner la nécessité d'un véritable contact individuel et continu avec le malade, et d'une connaissance précise de l'histoire et des troubles de chacun. Si une première génération d'aliénistes tenta tant bien que mal d'adapter le traitement moral à la réalité du terrain, il se transforma bien souvent en un implacable système de répression et de conditionnement visant à punir – sous prétexte de ramener à la raison – les aliénés récalcitrants qui persistaient dans leurs idées folles²⁸. Bien loin de l'instrument thérapeutique par excellence si cher à Esquirol, l'asile du XIXe siècle allait devenir un immense lieu d'enfermement destiné à contenir et faire travailler à moindre coût des centaines de personnes dont les familles ne pouvaient plus assumer la charge. Il s'agissait alors dans de nombreux de cas, davantage de « garder » et de discipliner la foule des « incurables » qui continuaient de s'entasser sans espoir de guérison, que d'envisager une véritable politique de soin. Rongé par ses contradictions, le système si prometteur à ses débuts allait à son tour devenir l'incarnation de la cruauté et de l'injustice,

²⁷ Parmi ces établissements gigantesques, certains dépasseront même le millier comme celui de Clermont de l'Oise, dirigé par les frères Delphe-Auguste et Gustave-Eloi Labitte qui comptait 1800 malades en 1880. D'après Aude Fauvel, « Le Crime de Clermont et la remise en cause des asiles en 1880 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 2002, n°49, pp. 195 – 216, p. 7.

²⁸ La pratique du traitement moral sous sa forme la plus extrême allait particulièrement s'incarner dans la figure de François Leuret (1797 – 1851) médecin-chef à Bicêtre à l'origine de la célèbre formule « Une seule corde vibre encore chez eux, celle de la douleur, ayez assez de courage pour la toucher ». Ayant calculé qu'un aliéné ne pouvait généralement s'entretenir que 18 à 37 minutes par an avec son médecin-chef, il avait pris le parti d'une méthode collective et brutale qui lui attira les foudres de sa profession. Voir : QUETEL Claude, *Histoire de la folie : de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Tallandier, 2009., pp. 271 – 274 ; BLANCHE Esprit, *Du Danger*

suscitant par ses scandales réguliers, l'indignation de la population. Pourtant, faute d'alternative convaincante, il réussit malgré tout à se maintenir en place pendant plus d'une centaine d'années.

Premières prises de conscience

En 1817, Esquirol rédigeait à la demande du Ministre de l'Intérieur, un rapport complet sur la prise en charge des aliénés sur l'ensemble du territoire français²⁹. Or, vingt ans après la prétendue libération des fous par Pinel, on constate que la situation sur le terrain était encore loin d'avoir beaucoup changé, et les conditions d'internement restaient toujours aussi détestables. Quelques aménagements avaient bien été réalisés dans les divisions réservées aux aliénés à Bicêtre et à la Salpêtrière, ou dans la Maison Royale de Charenton, et certains endroits jugés trop humides ou mal-adaptés comme l'Hôtel Dieu ou les Petites Maisons avaient été délaissés dès 1797³⁰, mais beaucoup d'aliénés restaient encore enfermés dans des hospices insalubres, abandonnés à leur triste sort sans aucun traitement particulier. Les brutalités et humiliations infligées par les gardiens et les autres détenus des maisons de force ou des prisons dans lesquels ils étaient souvent maintenus ajoutaient encore à leur calvaire. Les « tranquilles » et les « imbéciles », bien que généralement logés dans les cellules les plus inhospitalières des hospices dans lesquels ils étaient pris en charge, étaient autorisés à circuler librement au milieu des autres indigents qu'ils côtoyaient (vieillards, infirmes, galeux, vénériens, enfants trouvés...). En revanche, les « agités » et les « furieux », dont on ne savait comment gérer la violence, passaient toutes leurs journées enfermés – et souvent aussi enchaînés – dans un cachot ou une pièce grillagée, dans des conditions assez similaires à celles que l'on rencontrait sous l'Ancien Régime³¹. Lorsqu'il réalisa son état des lieux en

des rigueurs corporelles dans le traitement de la folie, Paris : A. Gardembas, 1839 ; LEURET, François, *Du traitement moral de la folie*, Paris : J.-B. Baillière, 1840.

²⁹ ESQUIROL Jean-Etienne, *Des établissements d'aliénés en France et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés*, Paris : Huzard, 1819.

³⁰ ESQUIROL Jean-Etienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris : J.B. Baillière, 1838, vol. II, pp. 446 – 447.

³¹ Les « furieux » de Mareville et Armentières étaient retenus dans des loges souterraines (Esquirol, 1819, p. 10), ceux de Rouen et de Caen étaient enfermés dans la prison de la ville (Esquirol, 1838, p. 450 et 473 – 474), à Aix ils étaient encore enchaînés en 1838 (Esquirol, 1838, p. 462) tout comme à Toulouse où ils étaient maintenus avec des chaînes sur des lits en maçonnerie (Esquirol, 1838, pp. 478 – 479), à Nantes, ils étaient reclus dans des cachots où la nourriture était servie dans un sabot de fonte passé entre les barreaux (Esquirol, 1838, p. 481) et à

1817, Esquirol recensait 5 153 aliénés sur l'ensemble du territoire (dont plus de 2000 à Paris) répartis dans 59 établissements³², dont seulement 8 étaient réservés aux fous³³. A défaut de maisons spécialisées, ils étaient donc généralement pris en charge par les hospices de l'Hôpital Général³⁴. Certains d'entre eux – comme Bicêtre pour les hommes et La Salpêtrière pour les femmes – se distinguaient des autres par la présence d'une division réservée aux aliénés indépendante du reste du bâtiment, à laquelle était affecté du personnel ainsi qu'un médecin spécial. Plusieurs villes dotées d'un dépôt de mendicité, avaient fait le choix d'y placer les « furieux », qu'on isolait dans des quartiers spéciaux³⁵, tandis que d'autres continuaient à utiliser leurs prisons, quartiers de force et maisons de correction³⁶. Esquirol ne faisait toutefois aucune mention des Hôtels-Dieu dans lesquels certaines salles étaient pourtant toujours réservées aux aliénés qu'on essayait temporairement de soigner (saignées, bains, douches...) avant de les déclarer « incurables » et de les orienter vers un hospice ou une autre structure. Les petites pensions privées qui dépassaient rarement la trentaine d'individus n'étaient pas non plus inventoriées dans son rapport, alors qu'elles abritaient les aliénés issus de familles fortunées que l'on plaçait en toute discrétion. Dans la Grande Bretagne et l'Italie de ce début de siècle, la situation des aliénés était à peu près similaire. Chaque pays comptait son bienfaiteur qui, à la manière de Pinel, tenta de révolutionner le système en abandonnant le recours aux chaînes, et en proposant une approche thérapeutique. Ils faisaient toutefois figure d'exceptions dans un contexte général où les aliénés étaient plutôt abandonnés à leur sort et brutalisés. C'est ainsi que le quaker britannique William Tuke, scandalisé par la mort suspecte d'une femme à l'asile d'York décida de fonder sa propre institution – la Retreat – réservée aux membres de sa communauté. Immortalisée par son fils Samuel dans un ouvrage publié en 1813³⁷, son approche basée sur la bienveillance envers les malades et le contrôle de l'esprit (par la religion, l'adoption de règles de vie des plus strictes et l'occupation par le travail et les loisirs) suscita l'engouement des philanthropes de son

Maréville il étaient enfermés dans des sortes de cages en bois avec de la paille pour unique couche (Esquirol, 1838, p. 497)

³² Esquirol, 1819, p. 8.

³³ Armentières, Avignon, Bordeaux, Charenton, Lille, Marseille, Maréville et Rennes. Esquirol, 1819, pp. 8 – 9.

³⁴ Aix, Albi, Angers, Arles, Blois, Cambrai, Clermont, Dijon, Le Havre, Le Mans, Lille, Limoges, Lyon, Macon, Martigues, Montpellier, Moulins, Nantes, Nîmes, Orléans, Paris, Pau, Poitiers, Reims, Rouen, Saintes, Saumur, Sedan, Strasbourg, Saint Servan, Saint Nicolas, Toulouse et Tours (Esquirol, 1819, pp. 11 – 12)

³⁵ Auxerre, Alençon, Amiens, Besançon, Chalon, La Charité sur Loire, Dôle, Laon, Montpellier, Mousson, Troyes et Tournus (Esquirol, 1819, pp. 12 – 13).

³⁶ Bordeaux, Rennes, Toulouse, Poitiers, Caen, Amiens et Arras (Esquirol, 1819, p 13).

³⁷ Quétel p. 237

temps. En Italie, on célébrait le baron Pietro Pisani, fondateur de la Real Casa dei Matti de Palerme en 1824, et le Dr Vincenzo Chiarugi³⁸ qui se résolut à retirer les chaînes des aliénés de l'hôpital Santa Dorotea de Florence près de dix ans avant la légendaire intervention de Pinel à Bicêtre. Face à ces pionniers qui tentèrent d'instaurer des pratiques plus humaines dans leurs établissements, la quasi-totalité des endroits dans lesquels on enfermait les aliénés étaient dominés par le bruit des chaînes, les cris et la violence. L'asile britannique de Bethlem incarnait ainsi le summum de l'inhumanité et son nom seul suffisait à faire trembler n'importe quel britannique. Les images de James Norris³⁹ découvert en 1814 attaché à son lit par un imposant dispositif métallique qui le maintenait dans la même position depuis plusieurs années, firent le tour du monde et provoquèrent l'émoi de toute la population⁴⁰. En Italie, les visites d'asiles entreprises par le français Louis Valentin décrivaient un contexte similaire à celui qui régnait chez ses voisins européens⁴¹. Seul l'asile d'Aversa se démarquait des autres par son abandon des chaînes et par l'introduction du théâtre et de la musique à des fins thérapeutiques. Dans les autres établissements, les fers et le fouet faisaient partie du quotidien des aliénés. Par manque de place, beaucoup avaient aussi pour usage de rassembler plusieurs dizaines de « furieux » dans de grandes pièces aux murs desquelles ils étaient enchaînés⁴². Enfin, très peu d'établissements étaient spécifiquement dédiés aux aliénés. Dans la plupart des cas, ils étaient mêlés aux autres patients des hôpitaux et hospices où ils étaient retenus.

A la fin des années 1830 alors que les grands noms de la médecine spéciale comme Ferrus ou Esquirol poursuivaient leurs visites d'établissements⁴³, on constate que l'intérêt suscité par la question de la prise en charge de la folie – et les nombreuses propositions qui s'en suivirent dans chacun de ces pays – avaient déjà commencé à porter leurs fruits. Plusieurs localités

³⁸ Vincenzo Chiarugi (1759 – 1820)

³⁹ Nommé à tort William Norris. Il s'agissait d'un marin américain interné à Bethlem une dizaine d'années avant sa découverte par les autorités. Le scandale de ses conditions de détention fut à l'origine du Mad House Act de 1828.

⁴⁰ Pour un état des lieux plus détaillé de la situation des asiles d'Angleterre, voir : FERRUS Guillaume, *Des Aliénés, considérations : 1° sur l'état des maisons qui leur sont destinées tant en France qu'en Angleterre, sur la nécessité d'en créer de nouvelles en France... 2° sur le régime hygiénique et moral... 3° sur quelques questions de médecine légale*, Paris, 1834, pp. 6 – 110.

⁴¹ VALENTIN Louis, *Voyage médical en Italie fait en l'année 1820, précédé d'une Excursion au volcan du Mont-Vésuve, et aux ruines d'Herculanum et de Pompeia*, Nancy : impr. de C.-J. Hissette, 1822.

⁴² Notamment à Sénavra (Milan), Gênes et Turin.

⁴³ FERRUS Guillaume-Marie-André, *Des Aliénés, considérations : 1° sur l'état des maisons qui leur sont destinées tant en France qu'en Angleterre, sur la nécessité d'en créer de nouvelles en France... 2° sur le régime hygiénique et moral... 3° sur quelques questions de médecine légale*, Paris : Mme Huzard, 1834.

décidèrent d'investir dans l'amélioration du sort de leurs aliénés et on réalisa de coûteux travaux d'assainissement et d'aménagement des locaux. Certains arboraient désormais de plus larges promenoirs, des parcs et jardins plus agréables, des salles de réunions, des salles de bains et de douche pour l'hydrothérapie, des dortoirs et des réfectoires⁴⁴. On se préoccupait davantage des conditions d'hygiène, de confort, d'alimentation et de traitement des malades – même si elles demeuraient encore très dures – en accordant un intérêt particulier à la circulation de l'air, en mettant en place des moyens de chauffage, en améliorant la taille et l'aménagement des cellules, la qualité et la quantité de nourriture distribuée et en affectant au service des aliénés un médecin spécial, assisté par des religieuses et des domestiques chargés d'administrer les soins aux malades. L'existence d'établissements réservés aux aliénés restait encore assez anecdotique, mais certains départements commençaient déjà à les séparer des indigents ou des criminels et correctionnaires avec lesquels ils étaient encore souvent confondus, pour les rassembler en un même lieu. Ils y étaient ensuite, lorsque les conditions matérielles le permettaient, répartis entre plusieurs quartiers en fonction de leur sexe, de leur comportement (tranquilles, agités, malpropres, dangereux ou non) ou de leur condition sociale (indigents ou pensionnaires dont la qualité du service variait en fonction du prix de séjour). En France, la Maison Royale de Charenton, la Fondation du Bon Sauveur de Caen, l'asile de Saint-Yon près de Rouen et celui du Mans faisaient figure d'établissements modèles⁴⁵. En

ESQUIROL Jean-Etienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris : J.B. Baillière, 1838, 2 vol., atlas de 27 planches.

⁴⁴ A Cadillac, les aliénés avaient tous été rassemblés au sein de l'ancien couvent de Force entièrement reconstruit, il possédait un parc ainsi qu'un réfectoire (Ferrus, 1834, pp ; 129 – 132). Bien qu'il s'agisse d'un hospice, l'établissement de St Dizier, ancien dépôt de mendicité était cité par Ferrus pour son immense jardin (Ferrus, 1834, pp. 141 – 142). Les aliénés de St Venant et Poitiers pouvaient bénéficier de salles de bains, de salles de réunions et de chauffoirs (Ferrus, 1834, pp. 144 – 146 ; 177 – 178). A Fontenay, on installa une citerne pour alimenter une salle d'hydrothérapie (Ferrus, 1834, pp. 175 – 176). A Marseille, en raison de la vétusté de l'Hôpital St Lazare, la construction d'un asile entièrement neuf et spécialisé avait été envisagée dès 1823 (Esquirol, 1838, pp. 461 – 462), et se concrétisa en 1844 par l'asile Saint Pierre. Lafond (près de La Rochelle) et Brumath (près de Strasbourg) accueillait également des asiles spécialisés qui ouvrirent respectivement leurs portes en 1829 et 1835 (Esquirol, 1838, pp. 488 – 489 ; 491 – 494). Les établissements de St Yon et Caen, abondamment décrits par Esquirol furent le fruit d'importants investissements engagés par leurs départements respectifs (voir plus loin). D'autres villes choisirent de refaire à neuf les divisions réservées aux aliénées situées dans leurs hospices : comme Nantes qui, à partir de 1832 comptait huit pavillons entourés de vastes jardins plantés par les malades (Esquirol, 1838, pp. 480 – 484), Aurillac qui réaménagea la division des aliénés de son hospice général dans le même style (Esquirol, 1838, pp. 484 – 485), Toulouse, dont l'Hôpital de La Grave avait été rénové en 1826 et 1827 pour pouvoir accueillir ses aliénés dans des cellules plus spacieuses et mieux disposées, accompagnées de plusieurs salles de vie commune (dortoirs, réfectoires, salles de bains, salles de réunion...) (Esquirol, 1838, pp. 278 – 480) ou Montpellier qui entreprit dès 1821 d'importants travaux au sein de l'hospice du St Esprit, pour constituer deux quartiers spéciaux réservés aux aliénés hommes et femmes et dotés de galeries, de salles communes et de travail, de dortoirs, de salles de bains, de douches, de promenoirs et de cellules plus larges et meublées. (Esquirol, 1838, pp. 457 – 458)

⁴⁵ Pour une description détaillée de ces établissements : Voir Esquirol, 1838.

Italie, la situation s'était elle-aussi améliorée depuis la visite du Dr Valentin en 1820. Dix-huit ans plus tard, les villes de Turin et de Gênes arboraient chacune un nouveau manicomio et les quartiers réservés aux aliénés de Florence et Bologne avaient subi d'importants travaux de rénovation⁴⁶. Plusieurs établissements se résolurent à abandonner le recours systématique aux chaînes pour les remplacer par des manchons de cuir⁴⁷. A Senavra (Milan) et Saint Jean et Saint Paul (Venise) on commençait à proposer aux patients un travail en atelier. Enfin, quelques-uns comme San Lazzaro (Reggio Emilia) se distinguaient des autres par leur mise en œuvre d'un traitement moral et le recours à des activités plus distractives. Si l'Italie restait un territoire morcelé qui peinait à mettre en place une politique d'assistance commune, quelques provinces, localités et établissements appliquèrent des règles visant à éviter les dérives. En 1838, la Toscane adopta une loi imposant le recours à un tribunal pour procéder à l'internement d'un individu, tandis que le manicomio de Turin qui ouvrit ses portes en 1834, exigeait l'attestation de deux témoins et d'un médecin avant de procéder à l'admission d'un individu. En Angleterre, suite au scandale de James Norris et à la découverte de nombreux autres cas de maltraitance – semblables à ceux précédemment évoqués – le Mad House Act fut adopté en 1828, créant un nouveau corps d'inspection des asiles : les Commissaires métropolitains à la folie. Composé de médecins et de juristes, il était chargé de procéder au contrôle régulier des établissements du pays.

Bien que ces initiatives contribuèrent à améliorer la politique d'assistance aux aliénés, elles restaient encore très limitées. Les capacités d'accueil de ces établissements ne leur permettaient de recevoir que les individus les plus dangereux ou les plus perturbateurs, la situation sur l'ensemble des territoires restait très hétérogène, et bon nombre d'entre eux⁴⁸ faisaient encore figure de repoussoirs. Au début des années 1830, on estimait par exemple à 10 000 le nombre d'aliénés internés en France, tous établissements confondus (asiles spécialisés – publics, privés ou privés faisant fonction d'établissement public – hospices, dépôts de mendicité, prisons, petites maisons de santé privées...) et à au moins 6000 le

⁴⁶ Pour plus de détails sur la situation des aliénés en Italie en 1838, voir : GUISLAIN Joseph, *Lettres médicales sur l'Italie, avec quelques renseignements sur la Suisse : résumé d'un voyage fait en 1838, adressé à la Société de médecine de Gand*, Gand : F. et E. Gyselynck, 1840.

⁴⁷ On citera notamment Santa Bonifacio (Florence) et San Servolo (Venise). Voir : Guislain, 1840.

⁴⁸ Saint-Venant, Aix, Marseille et Avignon en France ; Bethlem en Angleterre ; San Servolo (Venise) et l'Ospedaletto (Gênes) en Italie.

nombre d'indigents malades de l'esprit toujours en attente de placement⁴⁹. Il devenait urgent de donner une ligne directrice claire à la politique d'assistance aux aliénés, d'uniformiser leur prise en charge sur l'ensemble du pays, et de règlementer les conditions d'internement afin d'éviter les abus. Une Loi finit par s'avérer incontournable. C'est ainsi qu'après de nombreuses consultations, enquêtes et débats la loi française dite « du 30 juin 1838 » fut votée et promulguée. Parmi ses principales directives, elle obligeait chaque département à se doter d'un asile public spécialisé ayant la capacité de prendre en charge l'ensemble de ses aliénés, même indigents, ou à défaut d'organiser un partenariat avec un asile privé ou l'asile public d'un département voisin. En ce qui concerne les placements, de type « volontaires » (à la demande des proches) ou « ordonnés » (placements d'office par les autorités publiques), ils étaient désormais soumis à une réglementation stricte nécessitant une demande écrite des familles ou une ordonnance judiciaire, un certificat délivré par un médecin indépendant et l'examen du médecin de l'établissement confirmant le diagnostic et la nécessité de l'internement. Un registre devait également être tenu par chaque établissement afin de recenser précisément toutes les entrées et les sorties, et de pouvoir suivre le parcours des patients. La Grande-Bretagne adoptera une loi similaire en 1845, tandis que l'Italie morcelée en plusieurs provinces, ne se résoudra à harmoniser ses pratiques sur le modèle français qu'en 1904 sous l'impulsion de plusieurs aliénistes renommés comme Andrea Verga ou Augusto Tamburini⁵⁰.

L'Asile comme « instrument de guérison⁵¹ » ?

En France, malgré les injonctions de cette nouvelle loi, les efforts déjà entamés se poursuivirent mais le territoire restait loin de répondre à la demande. Les départements préféraient souvent s'arranger avec leurs voisins ou les maisons privées plutôt que de se lancer dans la construction de bâtiments neufs particulièrement coûteux. A cette époque, le pays en pleine révolution industrielle avait surtout besoin de nouveaux réseaux de communications (routes, canaux, rails) indispensables au transport des personnes et des

⁴⁹ QUETEL Claude, *Histoire de la folie : de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Tallandier, 2009, p. 285.

⁵⁰ Andrea Verga (1811 – 1895) dirigea la Senavra de Milan et fonda la « Société phréniaque italienne ». Il était également sénateur et soutenait activement, avec Augusto Tamburini (1848 – 1919), directeur du manicomio de Reggio, et d'autres confrères de renom, le projet d'une législation asilaire commune à l'ensemble du territoire qui aboutira à la Loi de 1904.

marchandises, d'infrastructures nécessaires au développement de l'industrie et du commerce (marchés, usines), à l'encadrement de la population (prisons, palais de justice, églises, écoles) et à la gestion du pays (bâtiments administratifs). Le domaine de l'assistance était quant à lui dominé par les hôpitaux, qui restaient encore prioritaires sur les asiles. Même lorsque la volonté politique était là, la lenteur administrative et la lourdeur des travaux nécessitaient souvent un délai considérable – de l'ordre de la décennie – avant que les projets ne finissent par se concrétiser. Les malades forcés de poursuivre leur existence dans des locaux insalubres dans lesquels on ne souhaitait plus investir un centime, subissaient de plein fouet l'étirement des délais. Quant à ceux qui étaient accueillis trop prématurément dans des établissements encore en travaux, ils étaient souvent contraints de participer et évoluaient dans des conditions guère plus enviables. En raison de leur coût et de l'augmentation exponentielle des demandes d'internement, les établissements d'abord destinés à un public de 200 à 400 personnes allaient rapidement dépasser plus que de raison leur capacité d'accueil maximale. Les asiles avaient à l'origine été conçus pour répondre à un double objectif alliant le sécuritaire (maintenir enfermés les aliénés dangereux pour la société) et le thérapeutique (soigner les aliénés susceptibles de guérir). Finalement pris d'assaut par la foule des « chroniques » que l'on entassait dans des bâtiments surpeuplés sans espoir de guérison (ils représentaient près de la moitié de la population asilaire), les asiles se contentaient généralement de les héberger à défaut de pouvoir les soigner, tournant complètement le dos à leur vocation thérapeutique initiale. Face à la surpopulation asilaire, les moindres recoins des bâtiments étaient exploités pour loger tous les occupants au détriment des salles de réunion ou de soin, poussant bon nombre d'aliénistes à ne plus s'appuyer que sur le travail physique et la discipline comme moyens thérapeutiques. Pour lutter contre la surpopulation asilaire, la Grande Bretagne s'était elle-même aussi engagées dans une vaste politique de construction. En revanche, les aliénés considérés comme « incurables » étaient dirigés vers des asiles spécifiques comme Leavesden, Caterham, Darent ou Woodilee⁵². Certains établissements furent dédoublés en « hospices pour incurables » et « hôpitaux pour aigus », comme l'asile de Larbert⁵³. On les accueillait également dans des quartiers d'hospices. Enfin, les patients les plus calmes pouvaient aussi

⁵¹ Selon l'expression chère à Esquirol

⁵² DU BLED Victor, « Les Aliénés à l'étranger et en France », *Revue des deux mondes*, tome 77, 1886, pp. 896 – 933 (p. 906). Voir également : MARIE Auguste Armand, *L'Assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892, pp. 107 – 113.

⁵³ Op. Cit., p. 62.

être pris en charge directement chez l'habitant grâce à un système de placement familial particulièrement répandu en Ecosse.

Malgré les désillusions et les défaillances avérées du système asilaire dont on s'aperçut très tôt qu'il était loin de l'« instrument de guérison⁵⁴ » si cher à Esquirol, les demandes d'internement continuèrent à affluer et les constructions se poursuivirent tout au long du XIXe siècle. Il s'agissait toujours d'isoler et d'éloigner les aliénés de la société dans des asiles-clos. Mais pour répondre à une demande toujours grandissante, on bâtissait des établissements aux dimensions gigantesques organisés en véritables domaines. L'intérieur était généralement divisé en pavillons ou quartiers répondant à des exigences thérapeutiques, pratiques et sociales variées. Bien que chaque établissement possédât ses caractéristiques propres, plusieurs invariants se retrouvaient dans tous ces asiles inspirés des modèles d'Esquirol et de Parchappe. Les deux sexes étaient séparés en deux divisions, si possible symétriques, situées de part et d'autre des bâtiments administratifs. Décorés sobrement mais avec goût, ils incarnaient l'image que devaient garder en mémoire les visiteurs. Les pensionnaires – c'est-à-dire ceux qui payaient un forfait journalier plus ou moins élevé selon leur « classe » – étaient logés à l'écart, dans des quartiers réservés, allant parfois jusqu'au pavillon individuel pour les plus riches d'entre eux. Lorsque leur position sociale trop élevée ne leur permettait pas de travailler, ils se voyaient proposer d'autres activités distractives – lecture, musique, jeux, promenades, etc... – censées les détourner de leurs préoccupations « morbides ». En ce qui concerne les autres malades, moins fortunés ou « indigents » – dont la prise en charge était financée par les autorités – ils étaient eux aussi répartis selon une typologie comportementale plus ou moins précise. Les « furieux », les épileptiques et les « gâteux » étaient souvent mis à l'écart, dans des locaux situés à l'arrière de l'établissement ou dans un endroit reculé. Il s'agissait d'abord de « loges » – cabanes individuelles ou cellules mal isolées et inhospitalières – que l'on remplaça progressivement par des quartiers ou pavillons spécifiques dotés de leur propre cour. Alors que certains médecins revendiquaient la construction de cellules individuelles pour isoler temporairement les plus violents ou bruyants, d'autres au contraire se félicitaient de leur abandon au profit des lieux de vie en commun⁵⁵. Les

⁵⁴ Esquirol, 1819, p.30.

⁵⁵ Le Dr Girard de Cailleux, médecin-directeur d'Auxerre (de 1840 à 1860) s'était par exemple opposé à la construction de nouvelles cellules d'isolement envisagée par son prédécesseur et souhaitait qu'il y en ait le

convalescents – c'est-à-dire les anciens malades en voie de stabilisation – étaient eux-aussi logés à part afin d'éviter les risques de rechute. On les plaçait dans les étages supérieurs ou près des bâtiments administratifs, où on les mêlait aux malades « paisibles ». Certains asiles avaient également créé des catégories intermédiaires comme celles des « semi-paisibles », des « suicidaires », des « idiots » ou des « paralytiques⁵⁶ ».

En ce qui concerne le sort des enfants, la France ne leur accorda que très rarement une prise en charge particulière. La plupart du temps, ils étaient mêlés au reste de la population dans des établissements surchargés, avec tous les risques de dérives que la situation impliquait. Les enfants que l'on décidait de placer dans les asiles – parfois aussi dans les hospices d'incurables – étaient atteints de lourds handicaps, d'épilepsie, et/ou suspectés de représenter un danger potentiel pour l'ordre public : pyromanie, violences, vols, etc... Leur proportion très faible – estimée à 1,5 % en 1874⁵⁷ – par rapport à l'ensemble de la population asilaire, et le peu d'espoir que l'on accordait à la possibilité d'une amélioration de leur état, ne suscitaient guère l'intérêt des professionnels de la santé mentale. Ils restèrent donc assez longtemps mélangés avec les adultes dans des sections d'« idiots » ou d'épileptiques lorsque les établissements en étaient pourvus, sans prise en charge particulière. Dans le département de la Seine, sous l'initiative de Ferrus, Falret, Voisin et Seguin, quelques tentatives furent pourtant mises en œuvre dès le début du XIXe siècle. En 1828 et 1831, deux écoles pour enfants « idiots⁵⁸ » ouvrirent leurs portes à Bicêtre et La Salpêtrière. Mais leurs résultats contrastés, le manque de moyens et les désaccords internes ne contribuèrent pas vraiment à promouvoir cette initiative dans le reste du pays. De leur côté, les institutions privées tentèrent de pallier aux insuffisances en créant des établissements spécifiquement destinés aux enfants.

moins possible. Voir : LE GAUFEY Guy, « Naissance des asiles d'aliénés (Auxerre-Paris) », *Annales Economie Sociétés Civilisations*, 1975, n°1, pp. 93 – 121 (p. 102).

⁵⁶ A Auxerre, les malades étaient divisés en quatre catégories : idiots gâteux et déments - épileptiques maniaques - maniaques agités - maniaques paisibles et convalescents (LE GAUFEY Guy, 1975, p. 56).

⁵⁷ PELICIER Yves, THUILLIER Guy, « Pour une histoire de l'éducation des enfants idiots en France : 1830 – 1914 », *Revue historique*, 1979, n°529, p. 107.

⁵⁸ En 1828, création d'une école à Bicêtre par Guillaume Ferrus (médecin-chef de la division des aliénés) « où chaque matin et dans le courant de la journée, il faisait conduire les enfants et adolescents qui paraissaient lui offrir quelques ressources dans l'esprit » (BOURNEVILLE, Désiré Magloire, *Recueil de mémoires, notes et observations sur l'idiotie*, Paris : E. Lecrosnier et Babé, 1891, p. XIV). En 1831, Jean-Pierre Falret mit en place une école du même type dans la « section d'idiotes » de la Salpêtrière. En 1833, Félix Voisin, chef du service d'idiots et d'épileptiques de l'Hospice des Incurables (rue de Sèvres) y organisa une « école pour idiots ». Son service et les enfants qui s'y trouvaient furent transférés à Bicêtre où il collabora avec l'instituteur Edouard Seguin (à l'origine d'une méthode médico-pédagogique spécifique) avant que celui-ci ne quitte son poste en 1843.

La Fondation Vallée, ouvrit ainsi ses portes à Gentilly en 1847 sous l'impulsion d'Hyppolite Vallée – également instituteur à Bicêtre – mais s'adressait uniquement aux familles fortunées. La plupart des autres institutions privées étaient d'initiative religieuse. La Fondation John Bost créée par le pasteur du même nom, ouvrit un asile pour jeunes filles incurables, infirmes, idiots ou imbéciles à La Force (Dordogne) en 1855. Elle élargit son rayonnement en ouvrant d'autres établissements comme celui de Siloe pour garçons idiots (1858), d'Eben Hezer pour jeunes filles épileptiques (1862) et de Bethel, équivalent pour les garçons (en 1863). En 1874, en Province, seule une dizaine d'asiles possédaient des quartiers réservés aux enfants⁵⁹ tandis que le département de la Seine se décida à entreprendre de coûteux travaux visant à moderniser l'offre de soin proposée aux plus jeunes. Lorsque Bourneville fut nommé chef de service à Bicêtre en 1879, consterné par l'état catastrophique du quartier des enfants, il lança un vaste programme de réhabilitation permettant de mettre en œuvre un traitement médico-pédagogique et d'instaurer une véritable séparation avec les quartiers d'adultes. Il fut également chargé de réformer la Fondation Vallée – léguée au département en 1885 – faisant de cette institution qui s'ouvrit aux enfants de toutes classes sociales, un modèle du genre. Enfin, une colonie pour « enfants idiots » de 112 places, uniquement destinée aux « arriérés perfectibles, valides, ni épileptiques, ni gâteux de 7 à 17 ans⁶⁰ » dirigée par le Dr Paul Kéralval fut annexée à l'asile de Vaucluse en 1876. A la fin du siècle, un regain d'intérêt se focalisa donc sur le sort des enfants « anormaux⁶¹ » et surtout sur leur prise en charge (asiles-écoles, maisons de redressement, asiles classiques avec quartiers spécifiques, hospices, colonies agricoles, classes spécifiques annexées aux écoles classiques...), alimentant de houleux débats qui se prolongèrent dans le XXe siècle. De l'autre côté de la Manche, la question du sort des « idiots » (enfants et adultes) sensibilisa beaucoup plus l'opinion publique qui ouvrit dès le milieu du XIXe siècle plusieurs « asiles-écoles » entièrement réservés à ce public spécifique. Ces endroits dans lesquels on mettait en œuvre une pratique médico-pédagogique inspirée de l'expérience d'Edouard Seguin à Bicêtre, visaient à développer au maximum leurs capacités intellectuelles, physiques et manuelles, et favoriser leur autonomie. C'est au révérend Andrew Reed – philanthrope britannique sensibilisé par le triste sort des « idiots » maltraités dans les asiles – et au Dr John Conolly – entré dans la postérité pour avoir

⁵⁹ Armentières, Clermont, Fains, Maréville, Prémontré, Quatre-mares, Saint Alban, Evreux, Montdevergues et Montpellier. PELICIER, THUILLIER, 1979, p. 107.

⁶⁰ Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pendant l'année 1885, p.93.

⁶¹ Terme de l'époque

démocratisé l'usage du no-restraint – qu'on doit en 1847 l'ouverture d'un des tout premiers établissements britanniques pour « idiots, imbéciles et faibles d'esprit ». Comptant une cinquantaine de places, la demeure de Park House⁶² – complétée par une succursale à Essex Hall – fut rapidement surchargée, et on décida d'appliquer la méthode à plus grande échelle en créant l'asile d'Earlwood. Cet établissement d'une capacité de quatre cents lits, ouvrit ses portes en 1855 grâce au soutien de la famille royale (la reine Victoria et le prince Albert) suivis par de généreux donateurs. Faisant figure de pionnier, il resta longtemps un modèle du genre et d'autres établissements suivirent le même chemin : Darenth (1878), Albert (1864 puis 1870)⁶³, Starcross (1864 agrandi en 1877)⁶⁴, Dorridge Grove (1866 puis 1872) pour l'Angleterre, ou encore Baldovan (1855) et Larbert, (1862) pour l'Ecosse⁶⁵. En 1886, l'Idiots Act différencia officiellement le handicap mental des maladies mentales, rendant obligatoire une prise en charge adaptée à ce public.

La question des aliénés ayant commis des actes criminels et des criminels ayant sombré dans la folie, alimenta elle-aussi de nombreux débats tout au long du XIXe siècle⁶⁶. Les « aliénés criminels » étaient généralement mêlés aux autres occupants des prisons et des asiles, et seules quelques rares établissements proposaient une prise en charge spécifique. L'une des plus célèbres reste le quartier de sureté de Bicêtre créé en 1846 et réservé à une trentaine de prévenus. Cet endroit auquel on reprochait à la fois son ambiance trop carcérale et ses multiples défauts de surveillance (manque de formation des gardiens, facilités d'évasion...) jouissait d'une sinistre réputation. On isola ensuite une partie de la prison de Gaillon pour y envoyer les prévenus aliénés, puis on créa le quartier de sûreté de Villejuif en 1910. Ces initiatives restèrent toutefois très isolées. En Angleterre toute une série de lois furent votées entre 1800 et 1869 sur la question des « aliénés criminels ». Elles aboutirent à l'ouverture de

⁶² Située à Highgate, dans le nord de Londres.

⁶³ Northern Counties Asylum for Idiots and imbeciles of the Seven Northern Counties, renommé Royal Albert Asylum et situé près de Lancaster.

⁶⁴ Western Counties Asylum for Idiots situé à Star Cross, près d'Exeter

⁶⁵ MARIE Auguste Armand, *L'Assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892, pp. 65 – 68. Pour un panorama complet de l'assistance aux « idiots » en Europe à la fin du XIXe siècle, voir : BOURNEVILLE Désiré Magloire, *Assistance, traitement et éducation des enfants idiots et dégénérés : rapport fait au Congrès national d'assistance publique*, Paris : F. Alcan, 1894, pp. 98 – 103.

⁶⁶ Pour citer quelques exemples : FALRET Jules, *Des aliénés dangereux et des asiles spéciaux pour les aliénés dits criminels : discours prononcés à la Société médico-psychologique, le 27 juillet et le 16 novembre 1868*, Paris : impr. de E. Donnaud, 1869 – BOURDIN Victor, *Aliénés criminels et asiles spéciaux*, s.l.n.é., 1905 – FILASSIER Alfred, JUQUELIER Paul, *L'Assistance aux aliénés criminels et dangereux au XIXe siècle*, Paris : Masson, 1909.

l'asile de Broadmoor en 1863⁶⁷ dans lequel furent transférés les individus auparavant isolés dans une aile spécifique de Bethlem. Les prisons de Woking⁶⁸ et Perth⁶⁹ possédaient également un quartier adapté à ce public. Enfin, en Italie quelques établissements comptaient aussi leurs divisions spéciales comme San Lazzaro à Reggio d'Emilie, Montelupo Fiorentino ou encore Aversa⁷⁰ auquel une section de recherche en anthropologie criminelle avait été annexée⁷¹.

Tandis que les départements progressaient tant bien que mal dans la construction de nouveaux établissements – à la fin de l'année 1860, Casimir Pinel recensait 98 maisons pour aliénés en France dont 57 asiles publics et 41 privés, abritant plus de 30 000 malades⁷² – celui de la Seine bien loin de figurer au rang des modèles comptait plutôt parmi les bons derniers. Jusqu'en 1867, les seuls établissements destinés aux aliénés de la capitale étaient encore ceux de Bicêtre et de la Salpêtrière, qui n'étaient même pas des asiles spécialisés, mais des hospices dont certaines divisions avaient été réservées aux « malades de l'esprit ». Ne pouvant héberger qu'un peu plus de 2 000 individus sur les 4 350 du département⁷³, le Conseil régional de la Seine était contraint de transférer près de la moitié de ses aliénés dans des asiles de province. A cette époque, le baron Haussmann – qui était s'engagé dans une vaste politique de remaniement de la capitale – avait déjà été sensibilisé au sort des aliénés. En tant qu'ancien préfet de l'Yonne, il avait précédemment appuyé le directeur de l'asile d'Auxerre dans son projet de réalisation d'un établissement « modèle⁷⁴ ». Il créa donc une commission chargée d'étudier « l'amélioration et les réformes à opérer dans le service des aliénés du Département de la Seine ». Sur l'estimation d'un besoin de cinq à six mille places, à raison de 600 lits par asile, cette dernière conclut à plusieurs mesures indispensables que le département se devait

⁶⁷ DU BLED Victor, « Les Aliénés à l'étranger et en France », *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, 1886, Tome 77, pp. 896 – 933, pp. 908 – 909.

⁶⁸ DU BLED Victor, 1886, p. 909.

⁶⁹ DU BLED Victor, 1886, p. 914 et MARIE Auguste Armand, *L'Assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892, pp. 69 – 82.

⁷⁰ B. MARCOVICI, *Des aliénés criminels*, Thèse pour le Doctorat en Droit, Université de Paris, 1900, p. 163.

⁷¹ BILLOD, 1884, p. 21

⁷² D'après Casimir PINEL, *L'Aliénation mentale en France*, cité par Lucile GRAND, in « L'architecture asilaire au XIXe siècle : entre utopie et mensonge », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 2005, Vol. 163, n°1, pp. 165 – 196 (p. 193).

⁷³ ADMINISTRATION GENERALE DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE, *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pour l'année 1861*, Paris, 1862, pp. 34 – 38.

⁷⁴ L'asile d'Auxerre, entièrement reconstruit sur le site d'un ancien dépôt de mendicité, put ouvrir ses portes en 1858. Il allait ensuite servir de modèle pour la réalisation des asiles de la Seine.

de réaliser pour se mettre à la hauteur des besoins de ses habitants. On envisagea la création d'un bureau central et d'un asile au sein-même de la capitale, qui auraient été complétés par une dizaine d'autres établissements positionnés dans la proche banlieue parisienne. Une clinique universitaire destinée à la recherche devait également être créée, ainsi que des maisons du luxe pour les pensionnaires les plus fortunés, et d'autres, spécialisées dans l'accueil des « idiots » et des épileptiques⁷⁵. De cet ambitieux projet, ne virent finalement le jour que quatre asiles : le premier ouvrit ses portes dans la capitale en 1867, comme prévu à l'origine, sur l'emplacement de l'ancienne ferme de Sainte-Anne dont il allait porter le nom. On lui annexa quelques années plus tard la Clinique des Maladies Mentales (1877) réservée aux cas jugés les plus « intéressants » pour la formation des futurs aliénistes. Suivirent ensuite Ville-Evrard (1868) doté d'un pensionnat pour malades aisés, Vaucluse (1869) dont dépendait une « Colonie pour enfants idiots » de 7 à 17 ans (1876) et enfin Villejuif (1884) qu'on dota par la suite d'un service de sûreté pour aliénés criminels (1910). Un Bureau central des admissions, domicilié à Sainte-Anne (1867) était quant à lui chargé d'examiner et de répartir les malades au sein des différents établissements. Ce réseau allait par la suite être complété par deux nouveaux asiles qui ouvrirent leurs portes au début du siècle suivant à Maison Blanche (1900) et Moisselles (1904). Mais malgré ces travaux considérables, le nombre de places disponibles dans la capitale était encore loin de répondre aux exigences, et les médecins-chefs ne cessaient de dénoncer le fléau de la surpopulation qui les conduisait à exercer dans des conditions de plus en plus difficiles. La multiplication des scandales – mauvais traitements, décès par « négligence », humiliations, suspicion d'internements abusifs – largement relayés par la presse et une partie du milieu littéraire, contribuèrent à creuser un peu plus le fossé entre les médecins aliénistes et la population. Aux premiers qui exerçant leur métier dans des conditions éprouvantes, parfois au péril de leur vie et de leur réputation, s'opposait une population de plus en plus défiante par rapport à ce milieu hermétique, soupçonné de dissimuler les pires secrets. Face aux défaillances du système dont on se rendait bien compte qu'il était loin de répondre aux espoirs de guérisons que l'on avait placés en lui, la profession médicale, entra elle-aussi dans une grave crise dont les premiers signes s'étaient déjà manifestés dans les années 1860. Elle entraîna une profonde scission à la fin du siècle entre d'une part les défenseurs d'un certain statu-quo attachés à l'asile « fermé » et d'autre part une

⁷⁵ Voir à ce sujet : LE GAUFÉY Guy, « Naissance des asiles d'aliénés (Auxerre-Paris) », *Annales Economie Sociétés Civilisations*, 1975, n°1, pp. 93 – 121.

nouvelle génération de médecins adeptes d'une prise en charge ouverte sur l'extérieur et d'autres approches thérapeutiques.

Remises en cause et pratiques alternatives

C'est dans cette perspective qu'en 1892 le département de la Seine envoya l'un de ses jeunes médecins, le Dr Auguste Marie, étudier le système des colonies familiales en Ecosse afin de l'importer sur le territoire français⁷⁶. En réponse au problème de la surpopulation qui étranguait l'ensemble des asiles, l'idée de transférer une partie des « chroniques inoffensifs » dans des familles d'accueil, s'avérait plus qu'intéressante. Cette alternative connue et étudiée depuis de nombreuses années dans la célèbre colonie belge de Gheel, avait déjà été expérimentée dans d'autres pays, incitant la France, après des années de débats sur la question, à franchir elle-aussi le pas. Contrairement aux « colonies agricoles » dans lesquelles les aliénés bien que menés aux champs pour le travail, restaient intégrés à un système de type asilaire et collectif, les « colonies familiales » proposaient aux malades un accueil dans des familles rémunérées pour cela, et concentrées dans un espace géographique limité (généralement un village et quelques hameaux alentours). La toute première colonie familiale française fut inaugurée à Dun s/ Auron en 1892 par le Dr Auguste Marie, qui allait en assurer la direction pendant huit ans. Elle présentait pour l'administration le double avantage de désengorger les asiles traditionnels tout en offrant aux malades plus de liberté et des conditions de vie plus agréables. Cette nouvelle prise en charge s'avérait bien plus économique pour le département et semblait être davantage propice aux guérisons. Une autre colonie du même type vint la seconder dans la commune proche d'Ainay le Château, sans que cette initiative ne suscite toutefois d'autres émules dans le reste du pays.

Rêvant de remplacer les « asiles-casernes » par des « hôpitaux pour maladies nerveuses et mentales⁷⁷ », le Dr Marie était aussi partisan de l'asile ouvert inspiré de l'« open-door » britannique. La Grande Bretagne et ses méthodes novatrices incarna tout au long du XIXe siècle un modèle à suivre pour les aliénistes à la recherche d'une prise en charge plus humaine

⁷⁶ MARIE Auguste Armand, *L'assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892.

de la maladie mentale. De la célèbre Retreat de Tuke à l'open-door écossais, en passant par le no-restraint de Conolly, le placement familial, ou encore les asiles-écoles réservés aux « idiots », de nombreuses pratiques visant à améliorer le sort des malades et désengorger les établissements prirent naissance sur l'archipel britannique. C'est dans les asiles de Lincoln et d'Hanwell, que John Conolly commença à expérimenter le principe du « no-restraint » qui visait à supprimer toute forme de contention. Dans les années 1840, les chaînes du XVIIIème siècle avaient déjà été partiellement abandonnées, mais la camisole, les gants et les liens en cuir s'y étaient substitués. Moins choquants pour l'opinion publique, ils n'en demeuraient pas moins sources de souffrance pour les aliénés. Les liens en cuir très serrés lacéraient la chair et les camisoles au tissu particulièrement raide déchiraient la peau. Aussi, John Conolly décida de retirer tout instrument de contention – quelle que fut sa forme – dans l'asile où il exerçait. Cette initiative courageuse menée dans l'un des établissements les plus importants de Grande Bretagne⁷⁸ fit des émules, et incarnait un modèle à suivre pour tous les opposants aux méthodes répressives. S'il restait difficile pour les autres médecins d'appliquer le « no-restraint » sous sa forme originale, il présente le mérite d'avoir replacé la question de la contention au cœur des débats, et encouragea bon nombre d'institution britanniques et européennes à en limiter le recours.

Dans la continuité du « no-restraint », l'open-door allait également déchaîner les passions. Cette pratique réservée aux patients non dangereux visait à ouvrir plus ou moins largement l'asile sur l'extérieur. Dans sa version la plus jusqu'au-boutiste, elle supposait une suppression des verrous, des barreaux et des grilles à l'intérieur de l'établissement, l'absence de murs d'enceinte à l'extérieur et l'octroi de nombreuses permissions de sorties. Sa mise en œuvre nécessitait un investissement financier conséquent dû au déploiement d'un personnel surveillant nombreux et spécifiquement formé. Elle engageait aussi directement la responsabilité du directeur et des médecins qui devaient répondre des agissements de leurs patients et assumer de possibles évasions. Aussi, dans la réalité, l'open-door fut assez peu mise en œuvre, mais de nombreuses initiatives, à défaut de l'appliquer totalement, s'en inspirèrent en partie. L'Ecosse reste une des régions dans lesquelles l'open-door rencontra le

⁷⁷ ADMINISTRATION GENERALE DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE, *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pendant l'année 1899*, Paris. pp. 460-461.

⁷⁸ Hanwell comptait alors 800 lits, in *Au-delà du conscient*, p. 47.

plus de succès, et l'on venait de toute l'Europe pour voir comment elle était mise en œuvre. En France, le Dr Marie qui adhérait pourtant à cette pratique regrettait qu'elle restât « impraticable chez nous dans l'état actuel des choses⁷⁹ » (1892). Selon lui, la situation financière trop précaire des asiles français, la surpopulation et le manque de moyens humains ne permettaient pas de l'instaurer en toute sécurité. Le Dr Marandon de Montyel, médecin-chef de la division des hommes à Ville-Evrard fut l'un des rares français à tenter l'expérience. Mais bien qu'en 1893 il se félicitât des effets bénéfiques de cette pratique⁸⁰, il ne parvint guère à en convaincre ses confrères. La folie faisait peur et les médecins n'étaient pas très enthousiastes à l'idée d'engager leur responsabilité en cas d'évasion ou de suicide. La question de l'open-door apparaissait pourtant comme une piste à privilégier dans la prise en charge des « convalescents ». Bien que considérés comme rétablis, ils étaient souvent contraints de rester à l'intérieur des asiles puisque la loi n'autorisait pas officiellement les « sorties d'essai ». On s'efforçait donc, lorsque les conditions matérielles le permettaient, de les loger dans un quartier à part au sein duquel on privilégiait autant que faire se pouvait, une vie un peu moins carcérale. A la fin du XIXe siècle, une certaine tolérance conduisit davantage de médecins à se risquer aux sorties progressives⁸¹, mais rien n'avait vraiment été institutionnalisé. La transition entre le milieu asilaire et le monde extérieur s'effectuait donc souvent de manière brutale – rejet par les proches, peur de la société, incapacité à retrouver un travail, détresse financière – et beaucoup d'anciens malades rechutaient peu après leur sortie. Des sociétés de patronages – d'initiatives privées – œuvraient pour les accompagner dans leur réinsertion, en leur apportant une aide morale, matérielle et financière⁸².

⁷⁹ MARIE Auguste Armand, *L'assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892, p. 10.

⁸⁰ « M. Marandon, qui a réalisé dans son service le système de l'open door, a naturellement augmenté la surveillance, en même temps que la liberté, de ses malades : 'Le nombre des évasions, écrivait-il sur ce sujet en 1893, a sensiblement diminué ; 42 au lieu de 59, soit 17 en moins ; cette réduction tient à une surveillance plus étroite, car la liberté laissée aux malades, que je considère comme un des plus puissants auxiliaires du traitement, a été encore plus grande. Dans mon service, ne sont retenus dans les quartiers que les agités et les malades vraiment dangereux ; tous les autres circulent librement dans l'asile non clôturé, vont se promener dans les environs avec leurs parents ou chez eux en permission, même de quinze jours.' » TOULOUSE Edouard, « Les Evasions dans les asiles », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1898, p. 261.

⁸¹ BOUFFARD Fernand, *L'Assistance aux aliénés dans leur convalescence : Etude morale, statistique et clinique*, Paris : G. Jacques Editeur, 1906.

⁸² Jean Pierre Falret (médecin chef à la Salpêtrière) et l'abbé Christophe (aumônier de l'hospice) fondèrent la première société de patronage destinée aux aliénées en 1841 (il s'agissait d'indigents sortant de la Salpêtrière). D'autres associations de ce type allaient ensuite être créées un peu partout en France, comme la « Société de patronage des aliénés convalescents sortant des asiles de la Seine et des quartiers d'hospice » dirigée par le Dr Auguste Marie et son épouse. Ils furent à l'origine de la création en 1903 d'un refuge – 90 bd Kellermann – permettant aux aliénés sortant d'être nourris et logés quelques semaines en attendant de stabiliser leur situation. Voir : Mme Marie, « Patronage des aliénés », *Compte rendu des travaux du 1er Congrès international de*

Toujours dans l'objectif de limiter les internements, certains établissements comme Sainte-Anne, commencèrent à proposer dès la fin du XIXe siècle des consultations externes⁸³. Elles permettaient à quelques malades d'obtenir un avis médical, et si besoin d'être suivis en restant à leur domicile. Cette nouvelle forme de prise en charge s'étendit par la suite aux patients épileptiques, aux enfants « idiots » et à quelques « névropathes ». Ils étaient régulièrement reçus par un médecin à Sainte-Anne ou à la Salpêtrière qui leur prescrivait éventuellement un traitement médicamenteux ou hydrothérapique.⁸⁴ En 1897, face au succès de cette initiative, Sainte-Anne lui consacra un service à part entière dirigé par le Dr Henri Dagonnet. Quelques établissements de Province mirent également en place des services de consultations ouverts au début du XXe siècle mais il s'agissait souvent de prestations payantes réservées aux plus fortunés. En 1911, le Dr Rayneau, obtint par exemple l'ouverture de deux pavillons de 40 lits réservés à des « psychopathes » non internés de l'asile départemental du Loiret, tandis qu'à la clinique départementale d'Esquermes on accueillait sur le même principe les « psychopathes de tous degrés » du département du Nord, en n'hospitalisant que les individus dangereux.⁸⁵ En 1922, sous l'initiative d'Edouard Toulouse, ouvrit ensuite à Paris le « Service libre de prophylaxie mentale » comprenant un dispensaire, un hôpital ainsi qu'un service social. Il s'agissait de la première véritable institution complète et gratuite de soins en milieu ouvert. Cet acte hautement symbolique, incarnait l'accomplissement du combat d'Edouard Toulouse contre le système traditionnel de l'asile fermé et faisait partie intégrante de son programme de prophylaxie mentale. Envisagés comme des lieux accueillants et ouverts, le dispensaire et l'hôpital – devenu service « Henri Rousselle » en 1926 – complétés par un service social, fonctionnaient en réseau. Les personnes se présentaient d'abord librement au dispensaire où elles étaient reçues pour les consultations externes – il pouvait aussi s'agir de visites de contrôle après une sortie – avant d'être orientées, si besoin était, vers l'hôpital ouvert pour une observation ou un traitement. La séquestration n'était destinée qu'aux cas les plus graves. Soucieux de désengorger les asiles pour leur redonner leur fonction thérapeutique

psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance des aliénés, tenu à Amsterdam, du 2 au 7 septembre 1907, Amsterdam : J.H. de Bussy, 1908, p. 877-878.

⁸³ Sainte Anne proposa en 1880 l'une des toutes premières consultations publiques et gratuites. Rapport sur le Service des aliénés du département de la Seine pendant l'année 1880, p. 255.

⁸⁴ *Rapport sur le Service des aliénés du département de la Seine pendant l'année 1884*, pp. 68 ; *pendant l'année 1885*, p.69 ; *pendant l'année 1890*, p. 79 ou encore *pendant l'année 1896*, pp. 205 – 206.

⁸⁵ ANTHEAUME A., « Congrès d'Hygiène mentale de Paris. Les Principes généraux qui doivent régir l'assistance des psychopathes », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1922, pp. 330 – 346 (p. 340).

initiale, Edouard Toulouse militait aussi pour une séparation des malades entre aigus et chroniques (sous-entendu « curables » et « incurables »)⁸⁶. Cette scission impliquait un dédoublement des établissements en une partie soin (hôpital) et une partie assistance (hospice) comme cela se faisait déjà en Allemagne ou en Grande Bretagne. En France, elle restait pourtant sujette à de vives polémiques, et l'on se refusait à séparer officiellement les patients de la sorte pour des raisons éthiques et médicales⁸⁷.

La question de la curabilité ou non des malades allait d'ailleurs être totalement remise en question dans le premier quart du XXe siècle avec la découverte du traitement par malariathérapie de la paralysie générale. Cette complication neurologique de la syphilis conduisit bon nombre d'individus entre les murs des asiles où elle leur était jusque-là forcément fatale. En 1927, l'autrichien Julius Wagner-Jauregg découvrit les vertus de l'inoculation du paludisme sur la paralysie générale, et le Dr Marie – médecin-chef des admissions de Sainte-Anne – contribua à la diffusion du traitement sur le territoire français. Parallèlement aux approches thérapeutiques traditionnelles – hydrothérapie, isolement, travail collectif en atelier ou aux champs, distractions, éducation morale – de nouvelles pratiques connurent un véritable engouement au début du XXe siècle. Certaines d'entre elles n'étaient pourtant pas sans rappeler les heures sombres du siècle précédent. L'alitement thérapeutique – diffusé en France par Magnan et Sérieux à partir de 1897 – consistait par exemple à immobiliser les « agités » en les plaquant plusieurs jours consécutifs, parfois des semaines⁸⁸, sur leur lit au moyen de draps au maillage très serré. Leur tissu comparable à celui des anciennes camisoles renvoyait directement aux anciennes méthodes de contention, ce qui n'empêcha pas cette pratique de s'imposer sur la scène médicale pendant toute une partie du XXe siècle. L'utilisation thérapeutique de l'électricité connut également son regain d'intérêt. Bien que son usage remontât au XIXe siècle, les traitements par électrochocs suscitèrent un véritable engouement des médecins à partir des années 1930. C'est aussi à cette époque qu'on s'intéressa aux méthodes psychochirurgicales – comme la sinistre lobotomie – ou encore à

⁸⁶ TOULOUSE Edouard, *Rapport sur les hôpitaux et services d'observation et de traitement, 2^e sous-commission (modes divers d'assistance des aliénés)*, séance du 13 mai 1899, p.1. Voir également : SIMONNOT Anne-Laure, *Hygiénisme et eugénisme au XIXe siècle à travers la psychiatrie française*, Paris : Seli Arslan, 1999, p. 64-67.

⁸⁷ Seuls quelques asiles comme Alençon et Saint Gemmes séparaient leurs patients. Voir : GUERIN Vincent, *Ne plus être un monde à part : la transformation d'un hôpital psychiatrique : Saint-Gemmes-Sur-Loire (1910 – 1977)*, Thèse de Doctorat en Histoire contemporaine, Angers, Université d'Angers, 2011, p. 80.

l'insulinothérapie censée guérir la schizophrénie par une série de comas provoqués. Toutes sortes de traitements médicamenteux dans la lignée de ceux du XIXe siècle étaient également administrés par ingestion ou injection. L'opium et la morphine étaient prescrites aux mélancoliques ; le fer, le quinquina, la caféine, la digitale et l'arsenic comptaient parmi les toniques, tandis que le bromure de potassium était utilisé comme sédatif⁸⁹. Les avancées en matière de pharmacopée suivront ensuite celles de la chimie et de la biologie auxquelles on devra notamment la découverte des neuroleptiques (antidépresseurs, anxiolytiques, tranquillisants) après la seconde guerre mondiale. Enfin le développement de la psychologie et de la psychanalyse contribua lui-aussi à renouveler les méthodes d'exploration et de compréhension des maladies de l'esprit.

La place du travail dans les asiles

L'utilisation du travail à des fins thérapeutiques est une pratique très ancienne qui existait déjà avant la mise en place du système asilaire. Dans son *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* (1809), Philippe Pinel recommandait vivement son usage dans les établissements pour aliénés, faisant du travail l'un des principes incontournables de leur bon fonctionnement et de leur efficacité :

« [...] le plus sûr et peut-être l'unique garant du maintien de la santé, des bonnes mœurs et de l'ordre, est la loi d'un travail mécanique rigoureusement exécutée.

[...]

Un travail constant change au contraire la chaîne vicieuse des idées, fixe les facultés de l'entendement en leur donnant de l'exercice, entretient seul l'ordre dans un rassemblement quelconque d'aliénés et dispense d'une foule de règles minutieuses et souvent vaines pour maintenir la police intérieure⁹⁰. »

Le travail se devait donc de concerner le plus d'aliénés possible, et répondait à un triple objectif : maintien de l'ordre, retour à la raison et profit matériel. Pour Pinel, l'une des premières qualités du travail était déjà de discipliner les corps et les esprits. En impliquant les aliénés dans une activité physique plus ou moins épuisante (culture des champs, organisation

⁸⁸ En 1899, Paul Sérieux proposait de le limiter à une durée maximale de deux mois, in BALLETT Gilbert (Dir.), *Traité de pathologie mentale*, Paris : O. Doin, 1903, Livre IX, p. 1335.

⁸⁹ Op. Cit., pp. 1354 – 1360.

du service ou entretien des vêtements) le médecin veillait à éviter au maximum les situations d'oisiveté propices aux altercations, complots, rébellions et autres projets d'évasions. L'asile ayant aussi vocation thérapeutique, il n'aurait pas imposé le travail si ce dernier n'avait pas présenté un intérêt médical. Pour Pinel, il possédait des vertus curatives à plusieurs titres. Il occupait sainement les esprits et permettait de repousser les idées noires. Pratiqué en collectivité, il contribuait à resocialiser les malades. Enfin, il les aidait à reprendre confiance en eux, entretenait leurs anciennes aptitudes et leur redonnait les habitudes d'une vie normale. Pinel ne manquait pas non plus d'aborder la question financière en montrant les avantages en nature que le travail pouvait procurer pour l'établissement, mais aussi pour les malades qui, grâce à une petite rémunération, se constituaient un pécule en vue de leur future sortie. Les bénéfices du travail étaient si importants à ses yeux, qu'il associait directement le faible taux de guérison des plus riches, au fait que ces derniers ne pouvaient, en raison de leur classe sociale, être concernés par cette activité.

« Rien n'est plus ordinaire que les guérisons par cette vie active, pendant que l'aliénation des nobles, qui rougiraient du travail des mains, est presque toujours incurable⁹¹ »

Par « travail », il n'entendait pas seulement « activité physique utilitaire », mais entrevoyait la chose en un sens plus large. Il évoquait ainsi l'exemple d'artistes – un musicien et un peintre-sculpteur – auxquels on avait permis de poursuivre leur ancienne activité :

« C'est lors de la convalescence et aux premières lueurs du rétablissement que commencent souvent à se renouveler les goûts primitifs de l'homme et son amour pour les beaux-arts, les sciences ou les lettres, s'il s'est jadis distingué dans cette carrière. Ce premier réveil du talent doit donc être saisi avec avidité par le surveillant de l'hospice, pour favoriser et accélérer le développement des facultés morales [...]»⁹²

Après Pinel, Esquirol et Ferrus poursuivirent le plaidoyer en faveur du travail dans les asiles :

« En rappelant au travail les aliénés, on distrait ces malades, on arrête leur attention sur des sujets raisonnables, on les ramène à des habitudes d'ordre, on active leur intelligence, et l'on améliore le sort des plus indigents. Il n'est pas rare de voir des infortunées [il parle de la Salpêtrière] que l'excès de la misère avait rendues folles et

⁹⁰ PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris : J.A. Brosson, 1809, pp. 237 – 238.

⁹¹ Op. Cit., pp. 241 – 242.

⁹² Op. Cit., p. 242.

conduites dans l'hospice, en sortir avec leur raison et une petite somme d'argent qui les aide à parer à leurs premiers besoins, ou à commencer un petit établissement.

[...]

Les ateliers pour les hommes sont organisés dans beaucoup de maisons d'aliénés. On y réunit plusieurs métiers. Chacun peut choisir celui qui a plus de rapport avec ses goûts, avec ses habitudes ; on occupe les aliénés à la culture des jardins, à l'agriculture ; comme on le faisait, dit M. Bourgoïn à Sarragosse ; comme le faisait faire Langermann à Bareuth ; comme le faisait un fermier d'Ecosse dont parle Pinel ; comme cela se pratique à Harnvel [Hanwell], à Bicêtre, à Nantes depuis 3 ans ; comme le conseillent tous les médecins qui ont écrit sur l'aliénation mentale⁹³. »

A Bicêtre, Ferrus annexa la ferme de Sainte-Anne en 1833. Il y employait les convalescents et incurables à des tâches agricoles, au terrassement et au soin des animaux, mais regrettait que la pratique ne fût pas davantage développée dans les autres établissements⁹⁴. Aussi face aux nombreuses vertus que l'on attribuait à ces activités, le gouvernement consentit à officialiser et réglementer leur pratique dans une circulaire de 1857 :

« Section XXI : Travail.

De tous les moyens employés pour combattre l'aliénation mentale, le travail est peut-être le plus efficace et le plus certain. Aussi l'administration n'a-t-elle rien négligé pour en assurer l'organisation dans les asiles, et l'article 150 du règlement pose-t-il en principe que le travail y est institué non dans l'intérêt de l'établissement, mais comme traitement curatif ou palliatif pour le malade. Pensionnaires ou autres, tous les aliénés peuvent donc y prendre part sur la désignation du médecin. Les dispositions du titre XXI sont cependant plus spécialement applicables aux indigents entretenus au compte du budget départemental. Seuls, ces derniers, ont droit à une rémunération, et ils ne doivent pas être confondus, aux heures de travail, avec les malades placés par les familles.

[...]

Aux termes des articles 153 et 154, le produit du travail appartient à l'asile. La journée réglementaire est de dix heures et donne droit, pour chaque aliéné, à une rémunération que doit déterminer le règlement⁹⁵. »

En Angleterre et en Italie, on ventait également les mérites du travail qui, comme en France, tendit à se généraliser dans les établissements de la seconde moitié du XIXe siècle. De nombreux asiles employaient leurs occupants aux ateliers (menuiserie, cordonnerie,

⁹³ ESQUIROL, 1838, p. 195.

⁹⁴ FERRUS Guillaume-Marie-André, *Des Aliénés, considérations : 1° sur l'état des maisons qui leur sont destinées tant en France qu'en Angleterre, sur la nécessité d'en créer de nouvelles en France... 2° sur le régime hygiénique et moral... 3° sur quelques questions de médecine légale*, Paris : Mme Huzard, 1834, pp. 258 – 267.

⁹⁵ « Circulaire n°7, Division de l'administration générale et départementale – 3ème Bureau. Asile d'aliénés – Envoi d'un arrêté portant règlement intérieur de ces établissements – Instructions », Bulletin Officiel du Ministère de l'Intérieur, Paris : 20 mars 1857.

serrurerie, couture, etc.) aux services quotidiens (cuisine, blanchisserie, ménage, accompagnement des malades, entretien des espaces verts) ou sur les terres agricoles attenantes. Ils permettaient aux asiles d'effectuer de réelles économies de main d'œuvre, d'utiliser le produit de son agriculture et de vendre des biens manufacturés à l'extérieur (meubles, tapis, chaussures, etc.) pour dégager un profit. En Italie et en Grande Bretagne, plusieurs établissements employaient aussi leurs occupants dans des ateliers d'imprimerie où l'on publiait des gazettes qui rendait compte aux autres médecins ainsi qu'aux familles, du quotidien de la vie asilaire⁹⁶. Pourtant, bien que les textes insistassent sur l'aspect thérapeutique du travail et la nécessité de l'adhésion des malades à ces pratiques, la réalité était parfois tout autre. Certains directeurs peu scrupuleux, tendirent à oublier cet aspect au profit de celui du maintien de l'ordre et de la manne financière que représentait cette main d'œuvre peu coûteuse et corvéable à merci. En 1905, le Dr Marie – qui défendait la pratique d'un travail agréable – dénonçait les dérives de ce qu'il appelait le « travail rendement », qui s'apparentait plus au travail forcé qu'à un quelconque instrument de guérison :

« Le travail dans les asiles a pour destination principale le bien-être des malades et [...] ce n'est que subsidiairement qu'il peut être organisé et conçu comme un moyen de production utile.

C'est malheureusement là un principe souvent méconnu, alors qu'il importerait de distinguer officiellement le travail-traitement du travail-rendement ; ce dernier ne saurait en aucune façon être un but intéressant pour des médecins et des administrateurs d'asiles dignes de ce nom.

[...]

L'histoire du travail, considéré comme agent thérapeutique dans les maladies mentales, montre, ainsi que l'a dit Sérieux, que si cette méthode a été un progrès décisif dans l'évolution de l'assistance des aliénés, appliquée d'une façon exclusive et considérée comme un dogme intangible, elle a pu avoir certaines conséquences fâcheuses⁹⁷. »

Pour redonner au travail toutes ses vertues bienfaisantes, le Dr Marie proposait tout d'abord de repenser le rôle, la place et la formation des chefs d'ateliers employés dans les asiles. N'ayant souvent aucune connaissance des enjeux thérapeutiques de ce pourquoi ils étaient là, ils pressaient les malades sans tenir compte de leurs besoins spécifiques ni des règles de sécurité élémentaires. De connivence avec certains directeurs, ils oeuvraient uniquement en

⁹⁶ L'idée qui naquit à Aversa se propagea ensuite dans de nombreux établissements comme ceux de Mombello, Milan, Reggio ou Macerata. En Angleterre, Bethlem et Crichton publiaient également leurs propres gazettes.

⁹⁷ Rapport sur le Service des Aliénés du Département de la Seine pour l'année 1905, p. 216.

terme de profits, et certains outrepassaient largement leurs fonctions, imposant leurs lois au sein des établissements. Les tâches les plus ingrates et difficiles devaient également être prises en charge par les chefs de travaux, surtout dans les activités extérieures. Enfin et surtout, si le médecin pouvait conseiller à ses patients de pratiquer une occupation, cette dernière se devait de correspondre à ses aptitudes et à ses goûts personnels, même si elle n'était pas rentable financièrement. C'est en cela que le Dr Marie fut amené à proposer dans son service des activités artistiques, sportives et intellectuelles, auparavant réservées aux pensionnaires les plus fortunés. D'autres le suivirent dans cette initiative, permettant au travail, de se recentrer sur son objectif thérapeutique original.

Conclusion du chapitre 1

Bien que violemment vilipendé par ses détracteurs dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, le système traditionnel de l'asile fermé, continua pourtant à s'imposer dans toute l'Europe jusqu'à la seconde guerre mondiale. Conçu à l'origine comme un instrument thérapeutique, il était au départ le symbole d'une volonté philanthropique qui s'incarna dans les figures emblématiques de Pinel, Esquirol, Tuke, ou Chiarugi. Il accomplissait également une fonction sécuritaire visant à maintenir l'ordre en isolant les individus dont on redoutait la dangerosité pour eux même et pour leur entourage. Pris à la gorge par les difficultés financières et une surpopulation permanente, l'asile se détourna finalement de sa vocation première pour ne plus devenir qu'un lieu d'exclusion, visant à maintenir loin de la société la foule des incurables dont on ne savait plus que faire. Longtemps détesté et rejeté, considéré comme dépassé par une nouvelle génération de médecins soucieux de repenser entièrement la politique d'assistance aux aliénés, l'asile-caserne⁹⁸ s'imposa pourtant très longtemps dans les esprits comme l'unique rempart au « désordre » de la folie. Malgré quelques tentatives d'approches alternatives au début du XX^e siècle comme le placement familial ou les structures ouvertes, ce ne sera qu'après le traumatisme de la seconde guerre mondiale, la découverte des

⁹⁸ Tel que le qualifiait Marandon de Montyel en 1896 (Voir : POSTEL Jacques, QUETEL Claude, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris : Dunod, 2012, p. 358)

neuroleptiques dans les années cinquante et la mise en place de la sectorisation que commença vraiment à s'essouffler l'ancien modèle de l'asile du XIXe siècle⁹⁹.

⁹⁹ La terminologie « Hôpital psychiatrique » remplacera officiellement l'ancienne appellation d'asile en 1937 sous l'impulsion d'Edouard Toulouse. POSTEL Jacques, QUETEL Claude, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris : Dunod, 2012, p. 351.

Chapitre 2 – L'Artiste interné : quand l'art franchit les murs de l'asile.

Quand on songe aux artistes professionnels qui ont été confrontés à l'internement, le nom de Van Gogh¹⁰⁰ est sans doute celui qui vient en premier à l'esprit. Artiste maudit par excellence, il fut érigé en modèle par les Expressionnistes, sans doute autant fascinés par la violence de son œuvre que par la tragédie de son destin. Source d'inspiration pour d'innombrables études artistiques et psychopathologiques, il restera toujours malgré lui associé au spectre de la folie. D'autres artistes comme Camille Claudel, André Gill, Ladislav de Paal, Richard Dadd, J.B. Jongkind, Arthur Sapeck ou encore Charles Meryon¹⁰¹, et toute une foule d'anonymes de moindre talent ou emportés trop tôt par la maladie, finirent également leurs jours derrière les murs d'un asile, sans que la plupart d'entre eux n'aient eu la possibilité de poursuivre leur activité. Une fois le diagnostic prononcé et l'internement ratifié, l'artiste perdait généralement toute crédibilité aux yeux de la presse et du public – quand il n'était pas considéré comme mort¹⁰² – et les œuvres qu'il pouvait réaliser ensuite n'étaient plus abordées que sous l'angle

¹⁰⁰ Rappelons que Vincent Van Gogh (1853 – 1890) passa un an entre les murs de l'asile St Paul de Mausole à Saint-Rémy-de-Provence (8 mai 1889 – 16 mai 1890) sous la surveillance du Dr Peyron. Quelques jours après sa sortie, il s'installa dans une auberge d'Auvers-sur-Oise, près du domicile du Dr Gachet à qui sa surveillance fut désormais confiée. Le médecin ne parvint toutefois pas à éviter le suicide de l'artiste qui décèdera le 29 juillet 1890, un peu plus de deux mois après sa remise en liberté.

¹⁰¹ Camille Claudel (1864 – 1943) fut d'abord admise à Ville-Evrard le 10 mars 1913 puis transférée à l'asile de Montdevergues le 7 septembre 1914 où elle allait passer les trente dernières années de sa vie.

Le caricaturiste André Gill (1840 – 1885) fut interné à la Maison Royale de Charenton à deux reprises : une première fois du 25 octobre 1881 au 28 janvier 1882, avant de rechuter quelques mois plus tard et d'être renvoyé à Charenton (le 13 mai 1882) où il décèdera trois ans plus tard (le 1^{er} mai 1885)

Le graveur Charles Meryon connut à peu près le même parcours en passant d'abord quelques mois, lui aussi à Charenton (12 mai 1858 – 10 septembre 1859) avant d'y retourner le 12 octobre 1866 pour y finir sa vie le 13 février 1869.

C'est également à Charenton que décèdera le peintre hongrois Ladislav de Paal (1846 – 1879) après y avoir passé la dernière année de sa vie.

Le caricaturiste Eugène Bataille (connu sous le nom d'Arthur Sapeck : 1853 - 1891) fut interné à Clermont-sur-Oise de 1889 à sa mort.

Le peintre néerlandais Johan Barthold Jongkind (1819 – 1891) entra à Saint-Egrève le 27 janvier 1891 avant de s'y éteindre quelques jours plus tard, le 9 février.

Richard Dadd (1817 – 1886) assassina son père à l'âge de 26 ans et passa les quarante dernières années de sa vie entre les murs d'un asile : d'abord à Clermont-sur-Oise (20 septembre 1843 – 26 juillet 1844) avant d'être remis aux autorités anglaises qui le transfèrent à Bethlem (22 août 1844 – 23 juillet 1864) puis à Broadmoor (23 juillet 1864 – 8 janvier 1886)

¹⁰² Jacques Cassar remarque ainsi que de nombreux ouvrages publiés dans les années 1950 et 1960 (Grand Larousse encyclopédique, Dictionnaire de biographie française, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...) indiquent la date de 1920 comme année du décès de Camille Claudel (Elle mourut

du pathologique. Une fois entré dans un asile ou une maison de santé, l'artiste même célèbre, dépendait entièrement du bon-vouloir de son médecin et du directeur des lieux qui régnaient en maîtres sur leur établissement. Enfin, en dépit de la légende, la folie s'avéra bien plus souvent destructrice que stimulante, et lorsque l'internement avait été décidé, la plupart des artistes n'étaient déjà plus en capacité d'exercer leur talent. Sans revenir sur la biographie des personnalités évoquées précédemment – qui ont déjà fait l'objet de nombreuses études – nous nous interrogerons sur la place qui pouvait être celle d'un artiste dans un asile au XIXe siècle. Les relations entretenues avec son médecin, la façon dont son talent avait pu être exploité, les conditions dans lesquelles il avait pu poursuivre son activité, et l'incidence que sa présence pouvait avoir sur les autres patients, entrent pleinement dans notre questionnement sur les origines de la création dans les asiles.

L'artiste en tant que patient : quel statut ?

Dans la plupart des établissements, les métiers de peintre, sculpteur, musicien, chanteur ou acteur, étaient ouvertement reconnus dans la mesure où ils étaient exercés à titre professionnel. Aussi dans les registres des asiles voyait-on régulièrement figurer ces qualifications parmi les emplois exercés par les patients au moment de leur admission. En 1854, dans les hospices de Bicêtre et de la Salpêtrière, 28 hommes et 5 femmes sur un total de 1485 aliénés, étaient recensés comme artistes, dans la catégorie des professions libérales¹⁰³. En 1844, les asiles de Bordeaux et Cadillac comptaient 2 artistes sur leurs 286 aliénés¹⁰⁴. En 1905, à Ainay le Château, sur les 475 pensionnaires, 2 étaient artistes peintres, 2 musiciens, et 3 sculpteurs¹⁰⁵. Quant au Dr Marie, responsable de la division des hommes de Villejuif, il distinguait dans ses statistiques les peintres artistes des peintres en bâtiment¹⁰⁶. Toutes ces précisions tendent à montrer que les activités artistiques étaient appréhendées comme de véritables professions. Aussi, lorsque les médecins encourageaient leurs patients à se remettre

pourtant en 1943). Voir : CASSAR Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Paris : Maisonneuve et Larose : Archimbaud : [diff.] Servedit, 2003., note 1 p. 353.

¹⁰³ *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pendant l'année 1854.*

¹⁰⁴ LAMOTHE (de) Léonce, *Recherches historiques et statistiques sur les asiles d'aliénés de Bordeaux et de Cadillac*, Bordeaux : impr. de Balarac jeune, 1844, p. 29.

¹⁰⁵ *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pendant l'année 1905.*

¹⁰⁶ *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pendant l'année 1911 à 1919.*

au travail, il n'est pas surprenant que ceux qui gagnaient leur vie en peignant ou en chantant fussent invités à reprendre la palette et le violon :

« Quand je propose à un aliéné de reprendre son travail antérieur, de deux choses l'une : ou il refuse et il n'y a rien à en tirer ; ou il accepte et il exécutera son travail absolument comme il le faisait quand il était sain.

[...]

Il en est de même d'un aliéné artiste : dès que, par bonheur il est repris par le travail, son œuvre sera parfaitement normale, nullement saugrenue.

[...]

C'est là un point capital, tout le temps consacré au travail est autant de gagné sur la folie ; pendant qu'il s'occupe, le cerveau d'un aliéné est tout entier à son travail, et sur ce point fonctionne normalement : que cela dure et l'on peut espérer que de proche en proche les autres rouages de sa pensée reprendront un fonctionnement normal¹⁰⁷. ».

Ces paroles de Marandon de Montyel illustrent un point capital sur lequel s'accordaient les aliénistes. Entre travail et divertissement, la reprise d'une activité professionnelle était censée exercer une action thérapeutique sur les malades. Il s'agissait de leur redonner une bonne hygiène de vie, de restaurer leur estime, d'aider leur pensée à fonctionner normalement et de les éloigner de leurs idées noires. Depuis les célèbres exemples du violoniste et du sculpteur de Pinel (1809)¹⁰⁸, plusieurs anecdotes de guérisons miraculeuses firent leur apparition dans les ouvrages du XIXe siècle. Elles promouvaient les vertus thérapeutiques prodigieuses du travail, et en justifiaient l'usage. Les professions artistiques, au même titre que les autres, illustraient elles-aussi ces cas de guérisons spectaculaires. En visite à Bicêtre dans le service

¹⁰⁷ Propos de Marandon de Montyel repris par « Les Rivaies amies (suite) », *Revue du monde catholique*, 1er avril 1902, pp. 42 – 43, note 1.

¹⁰⁸ « Un sculpteur, élève du célèbre Lemoine, échoue dans ses projets et ses efforts pour parvenir à l'Académie ; et dès lors mélancolie profonde et rixes continuelles contre son frère, dont la parcimonie, suivant lui, l'a arrêté dans sa carrière. Ses écarts et ses actes de violence l'ont suivi d'un ordre arbitraire pour sa réclusion comme aliéné. Il se livre à tous les comportements de la fureur dans sa loge ; il met tout en pièces, et reste plusieurs mois dans un état maniaque des plus violents. Le calme enfin succède, et on lui donne la liberté dans l'intérieur de l'hospice : son entendement était encore faible, et il supportait avec peine tout le poids d'une vie inactive. La peinture, qu'il avait aussi cultivée, parut sourire à son imagination, et il désira de s'essayer d'abord dans le genre des portraits. On s'empessa de le seconder dans son dessein, et il fit l'esquisse des portraits du surveillant et de sa femme. La ressemblance était bien saisie ; mais encore peu susceptible d'application, il croyait voir un nuage devant ses yeux et il était découragé par le sentiment de son insuffisance, ou un reste de bon goût jadis puisé dans l'étude des meilleurs modèles. Le talent qu'il avait manifesté, et surtout le désir de soutenir son activité naissante, et de conserver à la société un artiste habile, engagèrent l'économe de Bicêtre à lui demander un tableau, en lui laissant le choix du sujet pour lui donner un plus libre essor dans sa composition. Le convalescent, encore mal rétabli, croit cette tâche au-dessus de ses forces, et il désire que le sujet soit fixé, que même on lui en trace un dessin correct et propre à être pris pour modèle. Sa demande est éludée et on laisse échapper la seule occasion de le rendre à la raison. », PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, J.A. Brosson, 1809.

du Dr Leuret¹⁰⁹, Alphonse Esquiros¹¹⁰ rapportait ainsi en 1847 l'exemple d'un ancien artiste qui aurait recouvré la raison en quelques jours, grâce à une étonnante stratagème :

« Voyez cette toile, aujourd'hui immobile et abaissée, qui raconte les tribulations du théâtre de Bicêtre. Cette toile a valu la raison à un aliéné. C'était un artiste Polonais dont toutes les facultés languissaient dans un état d'accablement et qui se refusait au travail. M. Leuret imagine d'ouvrir un concours : il réunit cinq individus, parmi lesquels se trouvait notre malade, qui réclamait avec insistance sa liberté ; il leur commande de dessiner chacun à part le projet d'une toile de théâtre et se réserve le droit de choisir entre les six projets celui qui lui semblerait le meilleur. Le prix qu'il met à ce concours est la sortie de l'hospice. Nos malades se livrent tous au travail. M. Leuret, homme d'inspiration, médecin de génie, examine l'ouvrage de chaque concurrent, et fixe son choix sur l'esquisse de notre ami polonais. Le vainqueur se met à l'œuvre ; une toile et des couleurs sont sous sa main ; chaque jour M. Leuret le visite, l'encourage, le félicite. En effet, le tableau prenait figure et devenait remarquable. Au bout d'une douzaine de jours, l'ouvrage du peintre et celui de la guérison étaient achevés. M. Leuret tient sa promesse, et le paysagiste sort de Bicêtre. Cet exemple, entre mille, montre ce que peut l'amour-propre, excité avec adresse, sur le moral abattu des aliénés¹¹¹. »

Sans discuter de la part de réel et de fiction dans cet exemple sans doute largement romancé, il témoigne tout de même de l'importance majeure accordée au rôle thérapeutique du travail dans l'esprit du traitement moral. Bien que l'efficacité des méthodes de Pinel fût sérieusement remise en question par la suite, les bienfaits de l'occupation physique et intellectuelle procurée par les divertissements et la reprise d'une activité professionnelle, restaient reconnus et continuèrent à être appliqués dans de nombreux asiles.

Quant à parler d'une occultation totale de la folie – comme l'affirmait Marandon de Montyel – cette question portait davantage à discussion. Il considérait l'activité artistique, et les œuvres en résultant, comme une parenthèse de normalité dans la période de folie, à l'image de toute autre activité qui aurait permis au patient de conserver un ancrage dans sa vie « d'avant » et donc dans le réel, le quotidien et le concret. La plupart de ses confrères voyaient plutôt dans les œuvres asilaires, même les plus apaisées, l'inévitable expression de leur pathologie. On

¹⁰⁹ François Leuret (1797 - 1851) : médecin dans le service des aliénés de Bicêtre de 1836 à sa mort.

¹¹⁰ Alphonse Esquiros (1812 – 1876) : homme politique et écrivain, auteur d'un volumineux ouvrage : *Paris, ou Les sciences, les institutions et les mœurs au XIXe siècle*, dont une partie « Les Maisons de fous » reprenait le contenu de plusieurs articles qu'il avait consacré au sujet.

¹¹¹ ESQUIROS Alphonse, *Paris, ou Les sciences, les institutions et les mœurs au XIXe siècle*, Tome 2, Paris, au Comptoir des imprimeurs-unis, 1847, pp. 243 – 244.

pense notamment aux Dr Marie et Pailhas qui considèrent toujours les réalisations de leurs patients comme des fenêtres leur permettant d'accéder à leur délire :

« Elles [les peintures] paraissent avoir été exécutées par des élèves bien sages. Cependant, il ne faudrait pas conclure trop vite d'une visite à ce musée spécial, que les aliénés qui ont exécuté ces tableaux doivent être des esprits équilibrés. On risquerait de se heurter à d'étranges surprises, et parfois un rien décèle la tare mentale¹¹². »

La question de l'occupation des patients et la lutte contre l'oisiveté étant une des préoccupations majeures des aliénistes, ils s'évertuaient à fournir un travail physique, manuel ou intellectuel à tous ceux qui en étaient capables. Dans l'idéal ils devaient obtenir l'accord de leurs patients, mais dans la réalité les menaces et la répression se chargeaient souvent de convaincre les plus récalcitrants. Ces activités devaient également correspondre aux capacités, à la formation d'origine, à la classe sociale et aux affinités de chacun, mais là encore, ces critères n'étaient pas toujours respectés. De nombreux ateliers (serrurerie, menuiserie, cordonnerie...) s'implantèrent dans les asiles de la seconde moitié du XIXe siècle, où l'on employait une partie des patients, tandis que d'autres étaient envoyés aux champs ou affectés aux tâches quotidiennes. En 1857, une circulaire autorisait les médecins à employer leurs malades jusqu'à dix heures par jour. Des temps de repos pouvaient aussi être accordés aux plus « tranquilles » qui se rassemblaient dans les « salles de réunion ». Ceux qui n'étaient pas employables y passaient aussi une partie de leur temps où, en fonction de leur prix de pension, ils étaient installés dans des conditions plus ou moins confortables. Il était possible d'y lire des livres et des journaux illustrés, d'écrire à ses proches, de jouer et d'écouter de la musique, d'effectuer des travaux d'aiguille ou de se retrouver autour de jeux de société.

Les artistes étaient souvent issus de catégories sociales supérieures, ou comptaient parmi leurs proches des individus susceptibles d'assumer financièrement leur prise en charge. On les rencontrait donc davantage dans les maisons de santé au standing plus ou moins élevé¹¹³ et dans les quartiers privilégiés des asiles classiques. Aussi, ceux qui réussirent à poursuivre leur activité, bénéficiaient-ils généralement d'avantages particuliers : chambre personnelle,

¹¹² MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 354).

attribution d'un atelier, liberté relative, achat de matériel, etc. Une situation qu'une prise en charge parmi les indigents – dortoirs collectifs, travail physique harassant – aurait fortement compromise. La bienveillance de leur médecin et l'intervention de leurs proches étaient donc indispensables à tout artiste qui souhaitait poursuivre son activité. Sans retracer tout le parcours de Van Gogh pendant son internement à Saint Paul de Mausole – financé par son frère Théo – on soulignera l'octroi par le Dr Peyron¹¹⁴ d'un régime particulier qui lui permit de continuer à peindre pendant les douze mois qu'il passa sur place. Une seconde chambre lui avait été attribuée en guise d'atelier¹¹⁵, son frère lui envoyait du matériel¹¹⁶ et il lui adressait ses toiles en retour, il était autorisé à se rendre en ville pour s'approvisionner en peinture¹¹⁷ et pouvait sortir peindre à l'extérieur¹¹⁸. Ses nombreuses lettres ne cessaient de décrire l'insupportable désœuvrement qui régnait à l'intérieur de l'asile où les patients n'étaient visiblement impliqués dans aucune activité. La peinture restait son seul moyen de lutter contre cette oisiveté dévastatrice. Irrité et démoralisé par l'atmosphère étouffante de St Paul, Van Gogh préférait s'isoler dans sa chambre ou arpenter la campagne pour réaliser des paysages. Quelques toiles rendent tout de même compte de son quotidien en compagnie du personnel et des autres patients ([Fig. 1 – 8](#))¹¹⁹. On peut donc aisément penser que ses compagnons

¹¹³ La maison de santé, à ne pas confondre avec l'asile, était très souvent privée et offrait à ses occupants, moyennant un prix de pension plus ou moins élevé, des conditions d'internement privilégiées. Un certain nombre de médecins exerçant dans des asiles publics possédait aussi, en parallèle leur propre maison de santé privée.

¹¹⁴ Théophile PEYRON (1827 – 1895) était le médecin-chef de l'asile Saint-Paul de Mausole pendant l'internement de Van Gogh.

¹¹⁵ « Avec cela – comme il y a plus de 30 chambres vides j'ai une chambre encore pour travailler. », Lettre de Vincent Van Gogh à Théo, Saint-Rémy-de-Provence, 23 mai 1889, Lettre n° 776. Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. no. b639 V/1962.

¹¹⁶ « Mon cher Theo, merci beaucoup de l'envoi de toiles, couleurs, brosses, tabac & chocolat, qui m'est parvenu en bon état. [...] Pendant ce mois-ci il me faudra bien encore 8 tubes blanc d'argent, 6 Vert veronese, 2 Outremer, 2 Cobalt, 2 Ocre jaune, 1 rouge, 1 terre sienne naturelle, 1 noir d'ivoire¹⁴ », Vincent Van Gogh à Théo, Saint-Rémy-de-Provence, 9 juin 1889, Lettre n° 779. Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. no. b642 a-b V/1962.

¹¹⁷ « A présent je te dirai que j'ai été à Arles et que j'ai vu M. Salles qui m'a remis le reste de l'argent que tu lui avais envoyé et le reste de ce que je lui avais remis, soit 72 francs.¹³ Cependant il ne reste en caisse à M. Peyron qu'une vingtaine de francs actuellement puisque je me suis là-bas approvisionné de couleurs et que j'ai payé la chambre où sont les meubles &c. », Vincent Van Gogh à Théo, Saint-Rémy-de-Provence, 19 novembre 1889, Lettre n°820, Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. no. b662 V/1962.

¹¹⁸ « Aussi est-il que depuis quelques jours je sors dehors pour travailler dans les environs. », Vincent Van Gogh à Théo, Saint-Rémy-de-Provence, 9 juin 1889, Lettre n° 779. Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. no. b642 a-b V/1962.

¹¹⁹ « Ma lettre touche à sa fin — en ce moment je travaille sur le portrait d'un des patients ici. C'est étrange, quand on est avec eux depuis un certain temps et habitué à eux, on oublie qu'ils sont fous », Vincent Van Gogh à Anna van Gogh-Carventus. Saint-Rémy-de-Provence, 21 Octobre 1889. Lettre n° 811. Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. no. b660 V/1962.

Parmi les diverses œuvres de Van Gogh réalisées à Saint-Paul de Mausole, figurent de nombreuses vues des jardins dans lesquelles on aperçoit parfois les bâtiments, quelques vues intérieures et portraits.

d'infortunes voyaient régulièrement passer Van Gogh dans les couloirs et les jardins de l'ancien cloître le chevalet sous le bras.

Charles Meryon qui fut interné à Charenton à deux reprises¹²⁰ compte aussi parmi ces quelques artistes qui réussirent à poursuivre une activité en dépit de leur réclusion. Conduit de force dans l'établissement le 12 mai 1858 à la demande de ses amis qui s'inquiétaient pour sa santé, il évita de peu l'internement à Bicêtre, dont le nom faisait encore frémir. Ses proches se mobilisèrent pour financer sa pension à Charenton¹²¹ qui était alors considéré comme un établissement privilégié. Durant les seize mois de son premier séjour, il put poursuivre la gravure grâce à la mise à disposition par la Direction d'un petit atelier et de matériel adapté¹²². C'est dans ces conditions qu'il réalisa l'eau forte *Ruines du Château de Pierrefonds* (**Fig. 9**), à partir d'un croquis de Viollet le Duc qu'un de ses amis – ou l'artiste lui-même¹²³ – lui avait fait parvenir¹²⁴. Une période de rémission lui permit de sortir pour reprendre un temps son activité sous la surveillance de ses amis. Mais une dernière crise qui lui fut fatale le reconduisit à Charenton où il s'éteignit sans avoir pu poursuivre la gravure.

D'autres artistes comme Ladislas de Paal, Arthur Sapeck ou J.B. Jongkind¹²⁵, n'eurent pas la possibilité de produire un quelconque travail artistique sur leur lieu d'internement. Une remarque du Dr Marie sur d'éventuels croquis réalisés par le peintre néerlandais lors de son séjour à Saint Egrève interpelle sur l'extrême dépendance dans laquelle l'artiste interné se retrouvait vis-à-vis du personnel médical :

¹²⁰ Voir note...

¹²¹ RAOULT-CAIN Natacha, *Charles Meryon, eau-fortier, ex-marin, aliéné : sa vie, son œuvre, sa folie*, Thèse de doctorat en médecine, Université d'Aix-Marseille II, 1986.

¹²² « Dans les longues heures de sa retraite, le maître ne restait pas, d'autre part, tout à fait inactif ; la direction avait fait aménager à son intention un atelier, pour qu'il fut à même de dessiner, de peindre et de graver. Cela permit à Meryon de reprendre contact avec la pointe et de reproduire le croquis que Viollet-le-duc lui porta un jour des Ruines du Château de Pierrefonds. Plus tard, Meryon faisant allusion à cette planche, écrivait : "J'ai fait à l'eau-forte ce petit paysage d'après un léger et spirituel croquis de M. Viollet-le-Duc, étant à la maison impériale de Charenton" » DELTEIL Loÿs, *Meryon*, Paris, Paris : Rieder, 1927, p. 38.

¹²³ Les versions divergent à ce sujet, voir notes précédente et suivante.

¹²⁴ « ... on le conduisit à Charenton où il resta quelque temps. Là, il cultiva la terre. Pour le distraire, Mr Delatre qui lui avait voué une véritable amitié, alla le voir plusieurs fois. C'est à cette même époque qu'il lui porta le dessin que Viollet le Duc désirait qu'il gravât. Il s'acquitta assez bien de cette tâche. » in BOUVENNE Ernest Aglaüs, *Notes et souvenirs sur Charles Meryon : son tombeau au cimetière de Charenton Saint Maurice*, Paris : Charavay frères, 1883. « J'ai fait à l'eau forte ce petit paysage d'après un léger et spirituel croquis de M. Viollet-le-Duc, étant à la maison impériale de Charenton », manuscrit de Charles Meryon « Mes observations sur l'article de la Gazette des Beaux-Arts », juin 1863, non publié. Cité par MAC GREGOR John, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1989, p. 85, note 100 p. 331.

¹²⁵ Voir note ...

« N'ai-je pas vu anéantir systématiquement durant des mois les productions si curieuses que s'obstinait à réaliser Jonkine (sic) à l'asile où il mourut, en dépit de la privation de tous moyens de le faire (le panier à papiers du Médecin Directeur suffisait à l'allumage quotidien de son feu avec des croquis qui vaudraient aujourd'hui une fortune)¹²⁶ »

Bien que les témoignages de l'époque ainsi que le contenu du dossier médical de Jongkind tendent à remettre en question la véracité des propos du Dr Marie, ils soulèvent tout de même la question de la vulnérabilité de l'artiste. Une fois déclaré aliéné et dépossédé de ses droits, son propre sort et celui de son œuvre future étaient entièrement remis entre les mains de l'Institution. Rappelons d'ailleurs qu'en France, selon la circulaire du 20 mars 1857, tout ce qui était produit à l'intérieur d'un asile appartenait à l'établissement¹²⁷.

En Angleterre, la relation complexe entretenue par Richard Dadd avec le personnel médical, constitue un parfait exemple de l'ambiguïté du rapport médecin-patient, et du devenir de l'œuvre de l'artiste interné. Condamné à la réclusion à perpétuité après l'assassinat de son père, Richard Dadd, parvint tout de même à poursuivre la peinture grâce à son statut d'artiste et à la coopération des membres du personnel. Après avoir commis son crime dans le parc de Cobham près de Londres – convaincu que ce sacrifice libérerait le Dieu Osiris – il poursuivit son épopée meurtrière de l'autre côté de la Manche. Arrivé sur le sol français, il agressa un second individu près de Fontainebleau avant d'être interpellé à Montereau puis interné à Clermont de l'Oise le 20 septembre 1843. Il y passa dix mois sans avoir été en mesure de reprendre la peinture, en dépit du soutien de ses proches. Extradé en Angleterre, il rejoignit le quartier de haute sécurité de Bethlem, réservé aux aliénés criminels¹²⁸. Vingt ans plus tard, il fut transféré dans le tout nouvel asile de Broadmoor, spécialement conçu pour les lourdes peines, où il finit ses jours en 1886 après avoir passé plus de quarante ans sous les verrous. Au cours de ces longues années, il parvint néanmoins à nouer un rapport de confiance avec plusieurs médecins et surveillants à qui il vendit ou fit don de ses tableaux. Ces transactions répondirent pour la plupart à des commandes de la part de ces intervenants qui appréciaient le talent de leur patient. Richard Dadd – qui défraya la chronique après son parricide, et que l'on

¹²⁶ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14.

¹²⁷ « Circulaire n°7, Division de l'administration générale et départementale – 3ème Bureau. Asile d'aliénés – Envoi d'un arrêté portant règlement intérieur de ces établissements – Instructions », *Bulletin Officiel du Ministère de l'Intérieur*, Paris : 20 mars 1857. Voir articles 153 et 154.

¹²⁸ Le 22 août 1844.

considérait comme mort¹²⁹ – reprit en fait son activité peu après son arrivée à Londres, et son talent suscita l'intérêt de nombreux médecins : les Drs Alexander Morison (1779 – 1866) et William Charles Hood (1824-1870) à Bethlem, William Orange¹³⁰ à Broadmoor, mais aussi d'un de ses surveillants : George Henry Haydon¹³¹. Le Dr Alexander Morison (**Fig. 10**) était tellement fasciné par les œuvres de Dadd qu'il en avait complètement recouvert les murs de sa salle à manger¹³², tandis que Orange lui confia la réalisation d'une vaste fresque dans sa maison particulière¹³³. Pour répondre à cette demande, il l'autorisa même à quitter Broadmoor pour travailler chez lui sous la surveillance d'un infirmier. Richard Dadd fut également sollicité pour décorer l'intérieur des asiles qu'il avait fréquenté. Ces réalisations restèrent sur place – s'ajoutant au patrimoine mobilier de ces établissements – tandis que celles qui avaient été acquises par ses médecins restèrent dans leur collection personnelle jusqu'à leur décès. C'est seulement après leur mort que quelques-unes d'entre elles furent dispersées sur le marché de l'art. Toute l'ambiguïté de la relation entre Dadd et ses « mécènes » réside dans ce paradoxe qui opposait d'une part l'admiration et la reconnaissance de son talent par ses médecins, et de l'autre le silence auquel ils le contraignaient en rendant impossible tout espoir pour ses œuvres d'être exposées à l'extérieur. En ne leur offrant comme avenir que celui d'intégrer leur collection personnelle ou celle de leur établissement, ils les condamnaient au secret, le privant de toute existence autonome. La question de leur commerce et de leur valeur marchande suscitait aussi un certain malaise entre les différents médecins candidats à ces acquisitions. On sait ainsi que Morison, contraint de quitter son poste en 1852, n'en restait pas

¹²⁹ « Bien que la tombe ne se soit pas encore refermée sur lui, il doit désormais compter parmi les morts », « The Late Richard Dadd », *The Art Journal*, Vol. 5, Octobre, 1843, pp. 267 – 271. Cité par TROMANS Nicholas, *Richard Dadd : the artist and the asylum*, London : Tate Pub., 2011, p. 67 et Mac Gregor, 1989, p. 118.

¹³⁰ William ORANGE (1833 – 1916) : arrivé à Broadmoor dès l'ouverture de l'établissement en 1862, il en deviendra le deuxième superintendant huit ans plus tard, succédant pour ce poste à John Meyer. Après avoir été attaqué par l'un de ses patients en 1882, il choisit de se retirer quatre ans plus tard. Il sera remplacé par David Nicolson, son adjoint depuis 1876.

¹³¹ George Henry HAYDON (1822 – 1891) est issu d'une famille d'artistes et reçut lui-même une formation en architecture. Il vécut en Australie où il travailla en tant que libraire puis architecte. Il donnait également des cours de dessin et commença à se forger une réputation d'illustrateur. Il participa à plusieurs voyages et expéditions avant de rejoindre l'Angleterre où il publia plusieurs ouvrages inspirés de ses souvenirs d'Australie. Il entama une carrière de surveillant dans différents asiles du pays dont Bethlem (1853 – 59). En tant qu'illustrateur et écrivain, il fréquentait également les cercles artistiques et littéraires londoniens. Dadd lui dédia sa plus importante peinture : *The Fairy Feller's Master Stroke*.

¹³² D'après une lettre vendue aux enchères par Christie's en 2001 avec le dessin *The Rabbit Hutch*. Citée par TROMANS, p. 87 et note 73 p. 201.

¹³³ D'après le témoignage du fils du Dr Orange, Sir Hugh Orange, dans une lettre adressée à Ian Phillips, 12 février 1946. Citée par ALLDERIDGE Patricia, *The Late Richard Dadd, Catalogue d'exposition (Londres, Tate Gallery, 19 juillet – 18 août 1974)*, London : Tate Gallery Publications, 1974, p. 137. Reprise par Mac Gregor, 1889, p. 133 et note 87 p. 338.

moins fasciné par le travail de Richard Dadd, et continua de lui commander des tableaux même après son départ. Poursuivant une habitude qu'ils avaient prise auparavant, il lui envoya en 1856 une petite somme d'argent en échange de quelques dessins. La réponse du nouveau superintendant, William Charles Hood, lui aussi très intéressé par le travail de l'artiste, ne se fit pas attendre et Alexander Morison fut assez sèchement renvoyé dans ses cordes :

« Je suis désolé nous ne devons plus laisser des productions de Dadd sortir de l'hôpital. Tant qu'elles restent entre des mains telles que les vôtres, nous n'y voyons pas d'objections, mais il est possible qu'elles puissent, dans le futur, se retrouver sur le marché, une conséquence qui pourrait s'avérer plus dérangeante¹³⁴. »

Désormais seul acquéreur potentiel des tableaux de Dadd, Hood lui en commanda toute une collection qui, comme il l'avait lui-même prédit, finit par être revendue aux enchères après son décès en 1870¹³⁵.

Contrairement à Dadd qui peignait souvent sur commande, d'autres artistes s'opposèrent farouchement à toute demande de l'institution, considérant leur talent comme le seul bien dont ils ne pouvaient être dépossédés. C'est ainsi qu'André Gill, interné à Charenton, refusa dans un premier temps toute activité artistique en dépit des demandes répétées de son médecin¹³⁶, partisan des vertus thérapeutiques du travail :

« – Comment allez-vous ?

– Très bien, docteur.

– Vous ne dessinez-pas.

– Non docteur, j'ai le malheur de ne savoir travailler avec fruit qu'en liberté.

– Vous avez tort. Vous nous prouvez que vous pourriez reprendre votre travail une fois libéré.

¹³⁴ Lettre de J.E. Johnson (trésorier) à Sir Alexander Morison, 5 mai 1856, Bridewell and Bethlem letter book, 1856 – 1859, Bethlem Museum of The Mind. Lettre retranscrite dans GREYSMITH David, *Richard Dadd : the rock and castle of Seclusion*, London : Studio Vista, cop. 1973, p. 67. Voir également Mac Gregor, 1889, p. 135 et note 91 p. 338.

¹³⁵ Trente-trois œuvres de Dadd dont le célèbre *Contradiction : Oberon and Titania* (**Fig. 11**) furent revendues après la mort de Hood. Catalogue de vente, Christie's, 28 mars 1870, items 266 – 332a. Cité par Mac Gregor, 1889, p. 126 et note 54 p. 337.

¹³⁶ Jules CHRISTIAN (1847 – 1907), médecin-chef de la section des hommes à Charenton de 1879 à 1905.

- *Je ne vous prouverai pas cela. D'ailleurs cela conduirait à un système déplorable.*
- *Comment cela ?*
- *Certainement. Il suffirait de mettre la camisole à tous les hommes de talent, puis de leur dire : maintenant faites-nous un chef-d'œuvre pour nous prouver que vous n'êtes pas fou¹³⁷. »*

André Gill reviendra ensuite sur son obstination en réalisant quelques dessins ([Fig. 12 – 16](#))¹³⁸ mais toujours dans le but de manifester son opposition à la situation qui lui était imposée, dénonçant l'injustice de sa détention et l'attitude de son médecin.

Révoltée contre un internement qu'elle jugeait abusif, Camille Claudel se refusa également à toute activité créatrice. Rejetant toutes les propositions qui lui avaient été faites, elle revendiquait son silence comme un ultime acte de résistance :

« En réalité on voudrait me forcer à faire de la sculpture ici, voyant qu'on n'y arrive pas, on m'impose toutes sortes d'ennuis. Cela ne me décidera pas, au contraire¹³⁹. »

Le devenir de l'artiste interné, et du fruit de son travail, étaient en effet entièrement dépendant des autorités médicales, et le risque bien réel de se voir dépossédé de son œuvre était pour certains impossible à accepter. Le fait de réussir à faire sortir son travail de l'asile n'était pas non plus un gage de réussite. La famille de l'artiste, dont la réputation risquait d'être entachée par cet internement, pouvait aussi être tentée de cacher ou détruire son travail.

¹³⁷ GILL André, « Charenton », *Vingt années de Paris*, Paris : C. Marpon et E. Flammarion, 1883, pp. 199 – 200.

¹³⁸ En décembre 1881, il fit parvenir à ses proches, deux dessins dans lesquels il se représente encamisolé et abandonné à son triste sort. Ils seront publiés dans le premier numéro de la revue *La Nouvelle lune*, 1^{er} janvier 1882. Voir : FAUVEL Aude, TILLIER Bertrand, *André Gill caricaturiste, derniers dessins d'un fou à lier*, Tusson, Du Lérot, 2010, p. 18 et GILL André, *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste 1840-85*, Seysell, Champ Vallon, 2006, pp. 206-207. Il réalisera également quatre caricatures de son médecin, le Dr Christian, (encre sur carton dont les originaux appartiennent à la collection privée François Labadens), le mettant en scène dans un pot de chambre, dans une camisole, sous les traits de Diafoirus et déversant un seau d'eau glacée sur la déesse de la sagesse. Deux d'entre elles furent publiées dans LODS Armand, VEGA, *André Gill : sa vie, bibliographie de ses œuvres*, Paris, Léon Vanier, 1887. Voir : FAUVEL Aude, *Témoins aliénés et 'Bastilles modernes'. Une histoire politique, sociale et culturelle des asiles en France. (1800-1914)*, Thèse de doctorat en histoire et civilisations, sous la direction de Jacqueline Carroy, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005.

¹³⁹ Extrait d'une lettre de Camille Claudel adressée à son frère Paul, novembre-décembre 1938. Reproduite dans CLAUDEL Camille, *Correspondance*, Paris : Gallimard, impr. 2003, cop. 2003, pp. 308 – 310.

Un atout potentiel pour l'établissement

La question de l'occupation dans les asiles, d'abord assez secondaire, s'imposa dans la seconde moitié du XIXe siècle comme l'un des enjeux majeurs de tout directeur d'établissement. L'exercice d'une activité professionnelle était considéré comme une voie possible de guérison et comme un moyen de prévenir les rechutes en assurant aux patients un avenir après leur sortie. Et même lorsque tout espoir était perdu, impliquer les corps et les esprits dans une activité physique, manuelle ou intellectuelle constituait un précieux rempart contre la montée des tensions dans ces endroits surpeuplés. Enfin, le fruit de ce travail était aussi une source de revenus non négligeable pour ces établissements toujours à la recherche de financements pour assurer leur fonctionnement et leur développement. Malgré les sollicitations des médecins, le taux de malades impliqués dans un travail ne dépassait guère les quarante à cinquante pour cent. Les patients trop affaiblis physiquement ou mentalement, trop dangereux pour eux-mêmes et pour les autres, ou susceptibles de chercher à s'évader étaient systématiquement retirés de la liste des candidats. Le travail dans les asiles ayant un objectif thérapeutique, il ne devait s'adresser qu'aux individus consentants – du moins en théorie – ce qui excluait encore une partie d'entre eux. Enfin, les patients issus de la haute société n'étaient pas concernés par le travail physique, et étaient affectés à des activités plus nobles – broderie, lecture, promenades, dessin, peinture, etc. On se devait aussi de respecter, dans la mesure du possible, les goûts et les qualifications de chacun, pour proposer aux patients des activités compatibles avec leurs habitudes, leurs centres d'intérêt et leur savoir-faire antérieur. Les tailleurs, menuisiers, cordonniers, serruriers, peintres en bâtiment, maçons, charpentiers, jardiniers, boulangers, etc. trouvaient donc assez facilement leur place dans un atelier équivalent à leur ancien corps de métier. Les travailleurs agricoles étaient envoyés aux champs ou affectés à des tâches ingrates nécessitant de fortes conditions physiques. Quant aux femmes, on les destinait généralement à la cuisine, à la blanchisserie, au service quotidien ou à l'infirmerie. Tous les secteurs professionnels n'ayant pas forcément d'équivalent dans le microcosme asilaire, et tous les établissements n'ayant pas les mêmes besoins, une partie des malades était donc reléguée à des tâches parfois très éloignées de leur formation d'origine, quand ils n'étaient pas contraints à l'inactivité faute de poste adéquat. Cette situation concernait plus particulièrement ceux qui avaient exercé une profession en lien avec le milieu artistique : musicien, chanteur, acteur, peintre, décorateur de théâtre, orfèvre, miniaturiste,

graveur, porcelainier, bijoutier, etc. Conscient de problème, le Dr Marandon de Montyel, médecin-chef de Ville-Evrard, décida de mettre en place un atelier à vocation artistique. Réservé en priorité aux artistes et artisans d'art, il accueillait aussi quelques profanes pour qui cette nouvelle activité pouvait s'avérer profitable. Un article de 1897 rapporte que l'idée lui avait été soufflée par un patient, lui-même peintre-décorateur de métier, en mal d'activité :

« Un jour, l'un d'eux [parlant des patients qui ne trouvaient place dans aucune spécialité professionnelle proposée par l'établissement de Ville-Evrard], un épileptique, ancien peintre de décors pour théâtres, dit au docteur Marandon de Montyel, médecin en chef du service des hommes :

– Quel dommage que je n'aie plus mes pinceaux ! Je sens que ma main se perd dans l'oisiveté et, quand je serai guéri, je ne pourrai plus retrouver de travail parce que j'aurais perdu ma dextérité professionnelle.

– Et que ferez-vous de vos pinceaux, mon ami ? répondit le docteur, qui bien des fois s'était lui-même inquiété du danger signalé par son interlocuteur. Ici nous n'avons pas de théâtre ni de décors à peindre.

– Que sais-je ? Je peindrais des fresques sur les murs de nos corridors, au besoin je travaillerai sur des petits bouts de toile qui se pourraient utiliser ici ou là, comme décoration. Et puis si mes œuvres n'étaient point utiles pour les autres, elles le seraient au moins pour moi-même.

Cette conversation fut un trait de lumière pour M. Marandon de Montyèle (sic.) [...] Précisément, il connaissait dans son service plusieurs autres dessinateurs désœuvrés, susceptibles de bénéficier du projet¹⁴⁰. »

L'idée séduisit assez rapidement d'autres patients de Ville-Evrard, avec ou sans formation particulière, qui constituèrent grâce à l'appui de leur médecin, une petite colonie artistique d'une trentaine de personnes. Ils œuvraient à la décoration de leur établissement pour le plus grand plaisir de leurs compagnons, ravis de pouvoir profiter d'un intérieur plus agréable :

« Les artistes se sont peu à peu emparés de la maison. Ils ont orné les murs en y accrochant leurs œuvres, et donné à l'ensemble un petit air de musée, de coquetterie, de chez-soi, qui repose et tranquillise¹⁴¹. »

¹⁴⁰ TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60

Cet atelier, dont la création remontait aux alentours de 1895¹⁴², conduisit même le Dr Marandon de Montyel à demander un crédit spécifique de 400 francs – soit environ un quart du budget octroyé aux distractions pour l'ensemble de son établissement – pour financer son fonctionnement et son développement. Il en justifiait ainsi la nécessité :

« J'ai une autre demande à formuler, non pas à titre définitif, mais pour l'année 1897 seulement. Je dois à un épileptique de mon service, l'idée, qui me paraît très originale en même temps que très pratique, d'utiliser les aliénés artistes, peintres, pastellistes, sculpteurs sur bois, dessinateurs sur porcelaine, ouvriers en fer forgé, à la décoration des quartiers. Avoir dans les salles à manger des buffets sculptés par nos malades, aux murs des assiettes et des plats peints par eux, dans les salles de réunion des tableaux qui seraient leur œuvre, au plafond des vestibules des lanternes qu'ils auraient forgés, ne serait-ce pas en même temps qu'une occupation agréable et utile fournie à ces divers artistes, intéresser à leur travail leurs compagnons d'infortune qui en profiteraient et s'en amuseraient et obtenir ainsi une ornementation des plus originales, plus intéressante à tous les égards que celle réalisée à l'aide de chromo et d'objets à bon marché achetés en dehors ou de gravures prises dans les journaux illustrés. [...] »

Les bénéfices notables apportés par son projet avaient déjà convaincu ses collègues, comme il le rappelait dans ce même rapport :

« Déjà on peut voir dans nos quartiers des panneaux de buffets sculptés par deux lypémaniques hallucinés, des tableaux peints par un épileptique, des assiettes et des plats ornements par un dément alcoolique, des pastels dessinés par un hémiplégique avec lésions organiques du cerveau, des lampes fabriquées par un épileptique et deux alcooliques. Tout cela n'offre-t-il pas de l'intérêt ? J'en suis pour ma part si persuadé que je sollicite de l'Administration et du Conseil général un petit crédit de 400 francs au budget de 1897 pour la continuation de cette expérience. M ; le Directeur de Ville-Evrard et M. l'Econome qui se sont intéressés à ma tentative et ont mis à la seconder un empressement dont je ne saurais trop les remercier sont obligés de prélever sur le crédit "Distractions aux malades", les diverses fournitures nécessaires à nos artistes [...] »

¹⁴¹ « Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37

¹⁴² *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1895*, pp. 291 – 292.

Ses arguments réussirent finalement à toucher les pouvoirs publics qui lui accordèrent un crédit supplémentaire en 1897. Cet acte symbolique suscita la curiosité d'une partie de la presse grand public, séduite par l'originalité de l'initiative et la qualité des productions réalisées¹⁴³.

Quelques années plus tard, le Dr Marie – lui-aussi à l'origine d'un atelier artistique – mit également à profit le savoir-faire d'un de ses patients, ancien peintre professionnel. Il lui confia la réalisation d'une vaste fresque destinée à égayer le parloir de Villejuif (**Fig. 17**)¹⁴⁴ :

« Le parloir de l'établissement a été décoré, d'autre part, par un peintre également fort intéressant. En 1897, ce malheureux avait exposé au Salon une très bonne toile. Il comptait sur une médaille. Sa déception de ne rien obtenir fut telle qu'il courut se jeter à la Seine. On le repêcha, mais, dans cette épreuve, ses facultés s'étaient à ce point affaiblies qu'il fallut l'interner. Il voulut se laisser mourir de faim. Pendant plus de trois mois, on dut le nourrir de force, au moyen d'une sonde œsophagienne. Il se soumit peu à peu. Docilement, il accepta dès lors le travail considérable qui lui fut confié. Il s'en acquitta d'une façon surprenante, en reproduisant sur les murailles des œuvres de maîtres¹⁴⁵. »

Le Dr Marie était particulièrement sensible à l'importance de la décoration et de l'atmosphère dans laquelle évoluaient les patients. Au début de sa carrière dans les années 1890, il avait effectué un voyage d'étude en Ecosse¹⁴⁶ et avait été très impressionné par l'ambiance chaleureuse et réconfortante qui régnait dans de nombreux établissements. Le Royaume-Uni, traumatisé par plusieurs scandales de maltraitance dans la première moitié du XIXe siècle, mit par la suite un point d'honneur à améliorer la réputation de ses asiles et maisons de santé, et beaucoup de médecins étrangers venaient visiter ses établissements modèles. Si les maisons privées, à l'instar des autres pays, étaient tenues d'afficher une décoration soignée pour attirer une clientèle exigeante, certains asiles publics emblématiques souffraient encore de leur

¹⁴³ TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60 - « Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37 - GIRON, Aimé, « Ça et là : à travers l'art », *L'Œuvre d'art : revue bi-mensuelle illustrée*, 5 février 1897, p. 19.

¹⁴⁴ Aujourd'hui détruite, elle reste cependant visible sur une ancienne carte-postale éditée par le Patronage des asiles de la Seine.

¹⁴⁵ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229

¹⁴⁶ MARIE Auguste Armand, *L'assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892.

sinistre réputation¹⁴⁷ et décidèrent de se racheter une image en mettant eux-aussi l'accent sur la qualité de vie. L'idée était de recréer une atmosphère apaisante et rassurante, mais aussi chaleureuse et familiale, semblable à celle d'une maison particulière. Certains établissements à l'image particulièrement soignée, et au sein desquels on affichait une politique de soin inspirée des dernières avancées philanthropiques, constituaient la « vitrine » de la médecine mentale britannique. L'enjeu était d'en diffuser le modèle sur la scène médicale internationale, et de communiquer auprès du grand public pour changer les regards sur l'asile, son personnel et ses malades. Quelques journalistes triés sur le volet ainsi que des professionnels de la médecine mentale étaient donc autorisés à visiter ces établissements. On imagine aisément que ces incursions très contrôlées suivaient un parcours défini à l'avance, visant à ne montrer que la face positive des lieux. Les visiteurs rendaient ensuite compte de leur émerveillement dans des discours et publications qui entretenaient le rayonnement du Royaume-Uni sur la scène internationale. Lorsqu'il se rendit à l'Institution autonome de Crichton en 1892¹⁴⁸, le Dr Marie avait été particulièrement impressionné par la liberté accordée aux malades, et leur répartition dans des pavillons accueillants qui lui rappelaient davantage l'ambiance d'un centre de repos que celle d'un asile-caserne :

« Les sections donnent, à portes ouvertes, sur des galeries vitrées en jardins d'hiver, avec palmiers, cactus, etc., faisant directement communiquer le côté des hommes avec celui des femmes sans portes fermées intermédiaires. Les galeries de l'asile ont toutes l'apparence de maisons particulières, rien de cet aspect de caserne-prison qu'on trouve trop souvent ailleurs¹⁴⁹. »

A cette gestion directement inspirée des principes de l'open-door, s'ajoutait un soin tout particulier accordé à la décoration qui contribuait à entretenir une atmosphère apaisante. Cet effet des plus agréables avait facilement pu être mis en œuvre, et à moindre frais, grâce au réinvestissement des aptitudes artistiques de certains patients :

« Cette ornementation, même un peu profuse et surchargée pour une maison privée, est composée de gravures encadrées, statuettes et moulages, fleurs en applique, etc., comme on se

¹⁴⁷ On pense notamment à Bethlem dont la sinistre réputation rappelait à tous les heures les plus noires de la psychiatrie

¹⁴⁸ Dirigé par le Dr Rutherford

plait à en avoir dans le home anglais plus qu'en France. D'après les renseignements qui nous ont été donnés, cette ornementation ne coûte que fort peu de choses à l'asile ; c'est généralement le fruit de donations en nature de visiteurs ou d'étrangers qui les envoient, quelques fois des souvenirs d'anciennes malades traitées et reconnaissantes (rares). Enfin, une bonne partie aussi est confectionnée par les malades eux-mêmes, pour s'occuper et se distraire conformément à leurs habitudes antérieures et à leur art dans certains cas¹⁵⁰. »

Cette valorisation du savoir-faire n'allait pas manquer d'inspirer le jeune médecin français dans sa future carrière, puisque dès sa nomination à Villejuif en 1900, il allait constituer à son tour un atelier d'artistes – composé de professionnels et d'amateurs – dont les productions servirent à égayer les locaux. Cette attention à la décoration de Crichton fut aussi pour lui l'occasion de rappeler la présence et l'activité de Richard Dadd à Bethlem :

« (C'est ainsi, qu'à l'hôpital de Bethlem, à Londres, on peut voir une vaste composition sur toile représentant le Bon Samaritain. C'est l'œuvre originale d'un peintre de talent, délirant chronique, halluciné, interné à la suite du meurtre de son père)¹⁵¹. »

Lorsqu'en 1852, le Dr William Charles Hood accéda au poste de superintendant de Bethlem sa principale préoccupation était de redorer la réputation de son établissement entachée par un passé douloureux et de nombreux scandales. A cette époque l'endroit faisait encore figure de repoussoir rappelant aux britanniques les pires heures de la médecine mentale, et tous ceux qui en avaient la possibilité essayaient d'échapper au sinistre asile. L'endroit comprenait aussi une annexe pour « criminal lunatics », destinée aux criminels déclarés irresponsables – comme Richard Dadd – et aux prisonniers de droit commun ayant sombré dans la folie, ce qui ajoutait encore un degré à l'effroi que suscitait déjà l'établissement. L'objectif de Hood était donc de moderniser Bethlem pour en faire un lieu plus humain et reposant, davantage propice à la guérison. Il s'agissait aussi de le transformer en établissement respectable et élégant, pour reconquérir un public cultivé et fortuné qui avait jusque-là totalement déserté les lieux. Grâce à la construction des asiles de Hanwell (1831) et Colney Hatch (1851), Bethlem se délesta tout d'abord d'une grande partie de ses occupants « incurables ». Parallèlement, Hood mit en

¹⁴⁹ MARIE Auguste Armand, *L'Assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892, p. 28.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

place une nouvelle politique de gestion du personnel et imposa un traitement « moral » davantage basé sur la bienveillance et la pratique d'activités occupationnelles. Lorsqu'ils visitèrent les lieux en 1857, les journalistes du *Quarterly Review* furent stupéfaits de voir les malades hommes et femmes calmement installés dans d'agréables galeries. Les pièces étaient décorées avec goût, ponctuées de lumineuses fenêtres, et égayées par la présence de petits animaux (oiseaux, lapins, écureuils...) aux vertus apaisantes :

« Des scènes de bonne humeur apparaissent aux yeux du visiteur alors qu'il arpente des couloirs lumineux d'où les barreaux et les grilles de l'ancien temps ont disparu. Il s'arrête, surpris et ravi de pouvoir contempler des gravures des œuvres de Landseer sur les murs ou pour admirer les bustes sur leurs supports ; il voit des personnes tranquilles évoluant autour de lui ou nourrissant les nombreux oiseaux présents dans les volières installées dans les larges fenêtres. En effet, la présence d'animaux de compagnie comme les lapins, les écureuils, etc., et les feuillages verdoyants, confèrent à la salle des convalescentes de cet hôpital plus de gaieté qu'on n'en a jamais vu dans de tels établissements. Par intervalles, la monotonie des longs couloirs est rompue par de large pièces tapissées et meublées dans le style des demeures de la haute société¹⁵². »

Comme le précisait ce journaliste, la catégorie sociale des malades de Bethlem s'était elle-aussi sensiblement modifiée, et s'adressait à des classes plus favorisées :

« Si on longe la partie de l'hôpital réservé aux femmes, on remarque des locaux occupés par plusieurs ouvrières au travail, la majorité d'entre elles semblent être issues de bonne famille. [...] [en décrivant les individus présents dans la bibliothèque des hommes] Beaucoup d'érudits, [...] et là beaucoup d'artistes, d'ecclésiastiques, d'officiers, de gentlemen brisés, qui se rencontrent et discutent : une situation improbable dans la vie réelle mais possible à Bethlem¹⁵³. »

Les commentaires que l'on pouvait lire en 1860 dans *The Illustrated London News*, et leurs illustrations ([Fig. 19](#)), décrivent des scènes assez similaires et insistent eux-aussi sur le

¹⁵² « Lunatic Asylums », *The Quarterly Review*, vol. 101, 1857, pp. 353 – 393, (pp. 358 – 359).

¹⁵³ Ibid.

raffinement de la décoration, le calme de l'ambiance et le niveau d'éducation élevé des patients¹⁵⁴.

Nul doute que la présence d'un artiste professionnel comme Richard Dadd constituait un atout majeur pour Hood qui souhaitait asseoir la réputation de son établissement et attirer une population plus privilégiée. Il l'encouragea donc à poursuivre son activité dans l'espoir d'améliorer son état mais aussi par admiration pour son travail. Hood s'intéressait beaucoup aux œuvres de Dadd qu'il collectionnait, et après la réintégration des « aliénés criminels » au bâtiment principal en 1857¹⁵⁵, il améliora considérablement ses conditions de détention. Une de ses réalisations, *The Good Samaritan* – encore citée par le Dr Marie plus de trente ans après – fut accrochée près de l'escalier principal, sans doute pour rappeler à tous les visiteurs la présence de l'hôte de marque entre ses murs (*Fig. 18*)¹⁵⁶. Les journalistes qui avaient visité l'établissement en 1860 avaient déjà, eux-aussi, été saisis par la forte présence de cette peinture :

« A leur place [il parle des célèbres statues de Cibber, symbole du sinistre passé de Bethlem] je vis dans les escaliers une vigoureuse peinture restée inachevée, « Le Bon Samaritain » réalisée par un artiste souffrant, qui a passé des années dans l'aile des criminels de l'hôpital¹⁵⁷. »

William Rossetti – critique littéraire et frère de Dante Gabriele Rossetti figure majeure du pré-raphaélisme – venu visiter Bethlem trois ans plus tard en compagnie du bibliothécaire du British Museum et de l'écrivain John Cordy Jeaffreson, faisait aussi référence à ce tableau :

« Je vis le peintre tristement célèbre assis aux côtés de deux ou trois autres dans une vaste pièce claire, avec à ses côtés une chope de bière ou d'un quelconque rafraîchissement. [...] Il avait réalisé un grand tableau qui, je suppose, est toujours dans les escaliers de l'asile, représentant le Bon Samaritain, un travail lucide témoignant d'une culture artistique

¹⁵⁴ SALA Augustus, « A Visit to the Royal hospital of Bethlehem », *The Illustrated London News*, 24 et 31 mars 1860, pp. 291 – 293 ;304 – 308.

¹⁵⁵ Seuls les « criminels aliénés » restaient dans l'annexe

¹⁵⁶ D'après les recherches de John Mac Gregor, cette peinture aurait été détruite en 1935 au moment de la mise en place du Imperial War Museum dans les bâtiments de Bethlem, St George's Fields. Voir Mac Greor p. 132 et note 83 p. 338. Une photographie de cette œuvre in-situ est actuellement conservée aux archives de Bethlem, Bethlem Museum of the Mind et reproduite dans l'ouvrage de Nicolas TROMANS, 2011, p. 114. On la retrouve aussi sur un cliché datant de 1926 dans les archives de Getty Image.

satisfaisante assez ordinaire, mais dans lequel on ne retrouve pas ce talent supérieur qui avait été le sien¹⁵⁸ »

Pourtant, ce n'est pas pour Bethlem – dans lequel il réalisa surtout des peintures destinées à être vendues ou offertes à divers commanditaires – mais pour Broadmoor, l'asile spécial pour aliénés criminels¹⁵⁹, que Richard Dadd réalisa le plus important travail. Le 23 juillet 1864, il fut transféré dans cet établissement de haute sécurité au sein duquel il put poursuivre son activité. Il continua à peindre des huiles et des aquarelles mais en mettant aussi son talent au service de ces nouveaux locaux. Il réalisa toutes sortes de petits travaux graphiques apposés sur les objets du quotidien : dessin d'armoiries royales sur les seaux à incendie¹⁶⁰, élaboration des décorations de Noël¹⁶¹, d'illustrations affichées sur les murs¹⁶², décoration de chaises destinées au collège de Wellington,¹⁶³ etc. Il était aussi autorisé à pratiquer la gravure et la sculpture du bois, et en 1872, on lui confia le décor de la scène du hall central servant aux divertissements¹⁶⁴ :

« Se porte très bien. Depuis plusieurs mois, a été employé à peindre les décors de la scène du hall central et peut bénéficier d'une grande liberté lorsqu'il est ainsi occupé ; surveillance permanente jugée non nécessaire. Pour ce travail, il a manifesté un intérêt considérable. Bénéficie de sa propre pièce dans le bloc 3¹⁶⁵ »

L'ampleur de ce décor de théâtre, dont ne subsistent aujourd'hui que quelques panneaux de bois, ne nous est connu que par un article de 1877 rédigé par un journaliste du *World*¹⁶⁶ qui avait pu visualiser le résultat : le devant de la scène avait été peint par Dadd, il était complété par plusieurs fresques qui ornaient les murs dans un « genre très chargé assez curieux » formé

¹⁵⁷ SALA Augustus, 1860, p. 291.

¹⁵⁸ ROSSETTI William Michael, *Some Reminiscences*, London : Brown Laugham and Co, 1906, Vol. 1, pp. 269 – 270. Cité par GREYSMITH, 1973, p. 68.

¹⁵⁹ Broadmoor ouvrit ses portes en 1863.

¹⁶⁰ Casenote de Broadmoor, entrée du 17 février 1868, retranscrit dans TROMANS, 2011, p. 197. Voir également p. 161.

¹⁶¹ TROMANS, 2011, p. 161.

¹⁶² Ces illustrations décrites par comme de « nombreux dessins habiles mais grotesques » étaient encore présentes sur les murs de la salle de divertissement en 1908. ADAM Hargrave Lee, *The story of crime : from the cradle to the grave*, Londres : T.W. Laurie, 1908, p. 156. Cité par TROMANS, 2011, p. 162, et 203 note 36.

¹⁶³ TROMANS, 2011, p. 161.

¹⁶⁴ Pour plus de détails, voir TROMANS, 2011, pp. 162 – 163 et Mac Gregor, p. 133.

¹⁶⁵ Casenote de Broadmoor, entrée du 30 juin 1872. Retranscrit dans : TROMANS Nicholas, Richard Dadd : the artist and the asylum, London, Tate Pub., 2011, p. 198.

d'arabesques et de lignes aux couleurs vives, et surtout par un rideau d'entracte dont le journaliste effectua une description minutieuse. C'est aussi à Richard Dadd qu'on confia la conception graphique de récompenses attribuées aux surveillants les plus méritants (**Fig. 20**)¹⁶⁷. Ces deux certificats, l'un pour les hommes et l'autre pour les femmes, destinés à valoriser le difficile travail du personnel des asiles et encourager les conduites bienveillantes, étaient chacun parés d'une paire de dessins mettant justement à l'honneur le talent de Dadd.

En Italie, on retrouve des témoignages similaires, indiquant que des artistes internés participaient également à la mise en valeur des locaux. Le Dr Ignazio Zani¹⁶⁸, directeur de l'asile San Lazzaro à Reggio confia par exemple la décoration de son établissement à l'un de ses patients, Angelo Mignoni, peintre de profession. Le jeune médecin décédé prématurément ne resta que deux années à la tête du *manicomio*, mais il réussit à mettre en place toute une série d'innovations : création d'une colonie agricole, ouverture de pavillons supplémentaires pour les aliénés tranquilles¹⁶⁹, régime assoupli reposant sur davantage de liberté, confiance accordée aux patients, mise en avant du travail dans les ateliers, etc. La poursuite de son œuvre par ses successeurs – Carlo Livi (1823 – 1877) et Augusto Tamburini (1848 – 1919), – contribua à hisser San Lazzaro au rang des plus importants asiles d'Italie à la fin du XIXe siècle¹⁷⁰. Étant données les convictions de Zani, il n'est pas surprenant qu'il ait eu la volonté d'impliquer ses patients dans son vaste projet. D'après la description de San Lazzaro rapportée par Augusto Tamburini en 1880¹⁷¹, l'établissement était très richement et élégamment décoré. Il possédait notamment une galerie historique commandée par Zani à l'un de ses patients : Angelo Mignoni, dit « le peintre de Modène ». Ce dernier réalisa plusieurs médaillons à l'effigie des directeurs de l'asile, de nombreuses peintures en bas-relief et bien d'autres travaux – personnages, paysages, ornements divers – répartis sur l'ensemble du domaine. Une fresque inspirée du destin tragique d'Ugolin dans la *Divine Comédie* de Dante, était si réaliste que Tamburini racontait qu'une patiente lançait de la nourriture au tyran condamné à mourir de faim :

¹⁶⁶ Anon., « Her Majesty's Pleasure, The Parricide's Story », *World*, 26 décembre 1877, pp. 13-14. Cité par TROMANS, 2011, p. 161 – 162 et MAC GREGOR, 1989, p. 133.

¹⁶⁷ Décerné par le Royal College of Physicians d'Edimbourg, le Morison Prize – du nom du premier médecin de Dadd à Bethlem – était attribué aux membres du personnel les plus bienveillants. Voir TROMANS p. 158.

¹⁶⁸ Ignazio ZANI (1836 – 1873) dirigea le Frenicomico San Lazzaro à Reggio Emilia de 1871 à 1873.

¹⁶⁹ Pavillons Esquirol et Connolly

¹⁷⁰ Il remporta la médaille d'or de l'exposition universelle de 1900.

« Presque tout ce qui était peint dans l'établissement, les décorations, les portraits, les paysages, était de sa main : il a contribué avec ses couleurs et ses dessins variés, à donner à notre institut, cet air génial et joyeux qui frappe le visiteur. Ici, il a peint des scènes de Dante, y compris, la mort du comte Ugolin. L'observateur remarque immédiatement que « la figure d'Ugolin où, à ses pieds, s'agrippent des moribonds, est parsemée tout autour de tâches noirâtres, grasses, qui gâchent l'image. Elles sont dues à une malade qui, en passant en dessous pendant plusieurs jours, lançait du pain et de la viande mâchée, afin que le père et ses enfants ne puissent mourir de faim ». (1) Les lignes entre guillemets, sont extraites des descriptions partielles de l'asile, publiées par Livi dans la « Gazzetta », nous avons essayé de relater ces propos avec le plus de clarté et d'élégance possibles¹⁷² ».

Le plafond d'une infirmerie provisoire pour hommes ainsi que plusieurs peintures recouvrant les murs de l'école de dessin située dans le pavillon Esquirol étaient également de la main de Mignoni. D'après Lombroso, ce fut grâce aux sollicitations de son médecin que l'ancien artiste plongé dans la torpeur, se serait remis au travail quatorze ans après son admission :

« Magnoni [sic.], peintre célèbre de Reggio, enfermé pour démence et mégalomanie dans l'hospice de Reggio, y resta oisif pendant quatorze années : enfin, poussé par le docteur Zani, il reprit la palette et couvrit les murs de l'asile d'excellentes peintures¹⁷³ »

Pour qui savait en tirer parti, la présence d'un artiste dans un asile pouvait donc apparaître comme un véritable atout. Comme tout autre patient doté d'un précieux savoir-faire, il était parfaitement capable de contribuer au fonctionnement de son établissement et au bien-être des autres malades. Grâce à ses peintures, ses sculptures, ses objets d'art, mais aussi sa musique ou ses chansons, l'artiste œuvrait à distraire les autres patients et à adoucir leur vie quotidienne. Il apportait également une richesse culturelle forte appréciée par les médecins qui souhaitaient ennoblir leur établissement et attirer un public plus distingué. En remettant l'artiste au travail, les médecins visaient donc à la fois à le maintenir dans un état d'activité dont on espérait qu'il le ramènerait à la raison – ou à défaut, l'éloignerait de ses idées noires – tout en améliorant l'image et le rayonnement de leur établissement.

¹⁷¹ TAMBURINI Augusto, *Il Frenocomio di Reggio-Emilia*, Reggio-Emilia, Tipografia di Stefano Calderini e Figlio, 1880.

¹⁷² Op. Cit., pp. 2-3. Cette anecdote sera reprise par LOMBROSO dans : *L'Homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889, pp. 286 – 287.

¹⁷³ LOMBROSO Cesare, *L'homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889, pp. 286 – 287.

Influences éventuelles sur les autres patients

En utilisant les autres patients comme modèles, en décorant les parois des lieux communs, et en réalisant des toiles et autres dessins, l'artiste contribuait inévitablement à briser la monotonie du quotidien asilaire. Van Gogh arpentait les allées du cloître avec son chevalet et réalisa les portraits de patients et de membres du personnel. A Ville-Evrard, Villejuif, Broadmoor, San Lazzaro ou Crichton, des fresques et autres peintures agrémentaient l'intérieur des bâtiments. Ceux qui possédaient des théâtres faisaient aussi participer les artistes à la conception des décors et des costumes. Le fruit de leur travail adoucissait donc le quotidien des patients et contribuait au prestige de l'établissement. Leur présence pouvait aussi s'événer très stimulante pour certains malades, allant même jusqu'à éveiller de nouvelles vocations.

L'un des exemples les plus pertinent est celui de l'atelier de Ville-Evrard. Alors que la petite colonie créée par Marandon de Montyel comptait à l'origine uniquement des professionnels, elle suscita des émules dans les rangs des autres patients, et plusieurs néophytes voulurent rejoindre le groupe :

« Au total, la colonie artistique de Ville-Evrard comprend 29 sujets [...] Sur ce nombre, 20 seulement étaient des professionnels, neuf n'ont commencé à produire qu'à l'instigation et à l'exemple des précédents, et parmi ces neuf, trois étaient dépourvu de tout métier, quel qu'il fut¹⁷⁴. »

On imagine la satisfaction du Dr Marandon de Montyel qui, en fervent défenseur du travail thérapeutique, s'évertuait à trouver une activité satisfaisante pour le plus grand nombre. Il se félicitait d'ailleurs d'atteindre un taux d'occupation avoisinant les 63%, soit la quasi-totalité des personnes valides. La mise en place de cet atelier s'avérait donc une formidable opportunité. Non seulement elle permettait d'inclure dans un projet valorisant des patients restés jusque-là inactifs, mais en plus elle véhiculait une image positive de son établissement et de ses occupants. L'observation du groupe au travail constituait déjà en tant que telle une source d'intérêt non négligeable pour de nombreux malades. Mais le médecin s'aperçut

¹⁷⁴ TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60, (p. 60)

qu'elle éveillait aussi leur créativité en donnant envie à plusieurs d'entre eux de se mettre au dessin :

« Donc voici dix mois, il introduisit dans sa section les premiers crayons et la première palette. Or, les résultats obtenus dans ce court espace de temps sont tout simplement admirables. Admirables d'abord au point de vue mental [...] Admirables encore par l'influence produite : en voyant travailler leurs camarades, d'autres fous se sont piqués d'émulation, se sont intéressés à leurs productions, ont voulu en faire autant et quelques-uns ont réalisé des progrès stupéfiants¹⁷⁵. »

« Il se trouve là un intelligent docteur, Marandon de Montyel, qui s'est aperçu que les aliénés, artistes jadis, reprennent avec bonheur leurs pinceaux, et que les autres ont grande joie à les regarder ou à les imiter¹⁷⁶. »

Un jeune homme totalement dépourvu de culture artistique aurait ainsi commencé à s'intéresser au dessin grâce à cet atelier :

« Le paysage à la mine de plomb, que nous donnons plus loin, ne dénote pas la même virtuosité, mais il paraîtra peut-être encore plus digne d'attention quand on saura qu'il est l'œuvre d'un petit tailleur qui n'avait jamais appris le dessin, si ce n'est à l'école primaire et qui s'est mis à crayonner depuis trois mois seulement, dans le désir d'imiter ses camarades¹⁷⁷. »

Une fois franchi les murs de l'asile, l'artiste se trouvait contraint de cohabiter avec les autres patients dont il partageait le quotidien. Il fut ainsi amené à tisser des liens, entretenir des relations amicales ou conflictuelles avec ses compagnons, et partager des conversations dans lesquelles l'art occupait sans doute une place importante. C'est ainsi que Richard Dadd, transféré à Broadmoor, se rapprocha d'un autre détenu tout aussi cultivé que lui, le Dr William Chester Minor (1834 – 1920). Cet ancien chirurgien de l'Union Army condamné pour meurtre et incarcéré à Broadmoor en 1872 avait été admis dans une section spéciale réservée aux individus privilégiés. Il disposait d'un régime particulier lui permettant, comme son célèbre co-détenu, de pouvoir se livrer à d'autres activités. Passionné par l'étymologie, il

¹⁷⁵ TOMMEL GUY, 1897, p. 58.

¹⁷⁶ GIRON, Aimé, « ça et là : à travers l'art », *L'Œuvre d'art : revue bi-mensuelle illustrée*, 5 février 1897, p. 19.

avait obtenu l'octroi d'une seconde cellule dans laquelle il avait installé sa bibliothèque personnelle. Il y faisait régulièrement venir des journaux et ouvrages littéraires dont l'exploitation lui permit, depuis sa prison, de participer très activement à la rédaction du premier Oxford English Dictionary¹⁷⁸. En homme cultivé, Minor s'intéressait aussi à l'art et à la musique. Pour améliorer son quotidien, le Consulat américain, lui avait fait parvenir du matériel de dessin¹⁷⁹ qu'il utilisait dans sa chambre pour se distraire. La fille du superintendant de l'époque¹⁸⁰ se rappelait que Minor avait installé plusieurs tableaux dans sa pièce-bibliothèque¹⁸¹. Bien qu'aucun document ne relate en détail la teneur des relations entretenues par Dadd et Minor, la présence d'une œuvre de l'artiste dans la collection personnelle des descendants de Minor – une aquarelle représentant un paysage anglais vu depuis Broadmoor et datée de 1873 – permet de confirmer l'hypothèse d'un contact entre les deux hommes¹⁸².

Au milieu du XIXe siècle, dans le service des aliénés de Bicêtre – alors dirigé par le Dr Leuret¹⁸³ – on apprend que des réunions hebdomadaires étaient organisées entre les malades. Un orchestre composé de patients était chargé de l'animation tandis que « *Les peintres, les dessinateurs, les littérateurs, les mécaniciens, etc., présent[ai]ent ce jour-là leurs travaux de la semaine*¹⁸⁴ ». Ces moments d'échanges contribuaient à donner un sens et une reconnaissance au travail des artistes tout en servant de distraction aux autres occupants des lieux. Un visiteur qui avait pu assister à l'une de ces animations ne manquait d'ailleurs pas de souligner la présence « *parmi ces ouvrages, de choses admirables, de petits chefs-d'œuvre dont les infortunés auteurs étaient une perte bien regrettable pour les arts*¹⁸⁵ ».

¹⁷⁷ TOMME Guy, 1897, p. 59.

¹⁷⁸ William Chester Minor répondit à l'appel lancé par James MURRAY (1837 – 1915), lexicographe et philologue, connu pour avoir été le premier éditeur de l'*Oxford English Dictionary*. Murray vint d'ailleurs lui rendre visite dans sa cellule.

¹⁷⁹ STEVENS Mark, *Broadmoor revealed : Victorian crime and the lunatic asylum*, Barnsley : Pen & Sword Books, cop. 2013.

¹⁸⁰ Dr David Nicolson (1886 – 95)

¹⁸¹ Ibid

¹⁸² Voir : TROMANS, 2011, p. 154. L'œuvre en question, *Landscape with cottages, Broadmoor, 1873*, est reproduite p. 155.

¹⁸³ François Leuret (1797 - 1851) : médecin dans le service des aliénés de Bicêtre de 1836 à sa mort.

¹⁸⁴ DUCLOS Frédéric, *Etudes médicales sur quelques établissements d'aliénés de France : rapport présenté au Conseil d'administration de l'asile des aliénés du Betton dans la séance du 31 juillet 1844*, Chambéry : impr. du Gouvernement, 1846, p. 108.

¹⁸⁵ Ibid.

Les témoignages de l'époque, extrêmement rares, ne permettent malheureusement pas de décrire avec précision la teneur des relations que pouvaient entretenir les artistes professionnels avec les autres patients. On imagine toutefois que leur présence ne devait pas les laisser indifférents. Le cas de deux patientes de Perray-Vaucluse, l'une professeuse de dessin et l'autre modiste, offre un exemple intéressant des différentes réactions que pouvait susciter la présence d'un artiste au sein d'un asile :

« S... Caroline avait apporté avec elle une multitude de dessins et de peinture et elle manifestait sa satisfaction de pouvoir prouver qu'elle peignait beaucoup mieux que Mme C... En examinant la série de ses études, j'ai pu constater que la persévérance de la malade avait produit des résultats appréciables. En 1912 et 1913, ses progrès furent très sensibles, une jeune femme professeur de dessin internée à l'asile de Vaucluse, lui avait donné quelques conseils qui furent suivis avec la plus grande attention. Les mêmes modèles souvent reproduits cinq à six fois indiquent une tenace envie de réussir dont le principal stimulant était d'éclipser sa rivale¹⁸⁶. »

Les relations entretenues par Mme S.C. avec ses condisciples autour de la pratique artistique illustrent tout à fait les différentes nuances qu'elles pouvaient revêtir. Désir d'imiter, recherche de conseils, curiosité intellectuelle mais aussi parfois concurrence et rivalité.

Conclusion du chapitre 2

Un petit nombre d'artiste que la maladie et la pauvreté n'avaient pas complètement réduits au silence, eurent donc l'opportunité de continuer à créer malgré leur internement. Certains médecins les encouragèrent dans cette voie pour diverses raisons : bénéfiques thérapeutiques du travail, admiration pour leur talent ou désir de valoriser leur établissement. De leur côté les artistes étaient animés par différentes motivations. Certains crièrent leur révolte et leur souffrance, tandis que d'autres s'évertuaient à entretenir leur talent dans l'hypothèse d'une prochaine sortie, luttèrent pour conserver leur individualité, ou répondaient à un irrépressible besoin de s'exprimer. Si quelques-uns refusèrent de monnayer leur talent, d'autres acceptèrent de travailler pour répondre à une commande de leur médecin ou agrémenter les espaces

collectifs. La présence de ces professionnels en activité à l'intérieur des asiles constitua donc une porte d'entrée non négligeable pour l'art dans ces bastions coupés du monde. Certains patients purent les voir travailler, et profiter de leurs réalisations. La décoration des lieux – reflet de la personnalité du directeur – constituait une autre source de rencontre possible avec la culture artistique. Elle pouvait être, comme on l'a vu, de la main d'artistes et de profanes internés sur place, mais elle pouvait aussi venir de l'extérieur. Des peintres locaux faisaient parfois don de leurs œuvres aux asiles¹⁸⁷, tout comme certains collectionneurs qui n'hésitaient pas à offrir des gravures, des chromolithographies, des plâtres, etc. pour améliorer le quotidien des malades¹⁸⁸. Enfin, certains médecins se servaient aussi de reproductions découpées dans les revues de l'époque, qui permettaient de donner à quelques asiles et maisons de santé une atmosphère plus chaleureuse tout en familiarisant les patients avec le domaine de l'art. A Crichton, le Dr. Browne tenait ainsi tout particulièrement à faire figurer des reproductions d'œuvres dans la décoration de son établissement. Il les plaçait tout aussi bien dans les quartiers des plus riches que dans ceux des classes populaires :

« La beauté des formes et des couleurs peut élever et raffiner ; et leur plus humble tâche peut être de briser la continuité du mur que l'on dit si douloureuse pour les captifs, [...] de combler et de développer l'imagination, de transporter les aliénés hors de leur quotidien immédiat lié à la maladie et au déclin, vers des réalités plus agréables¹⁸⁹ ».

La présence d'ouvrages et de périodiques dans les bibliothèques plus ou moins bien achalandées constituait enfin une autre voie d'accès possible à la culture artistique. Tout cela dépendait bien évidemment de la personnalité des différents professionnels aux commandes,

¹⁸⁶ NAUDASCHER M. G, « Aptitudes artistiques développées chez ne délirante à l'occasion de son délire », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1921, pp. 222 – 223.

¹⁸⁷ A Villejuif, en 1904, un jeune peintre, M. Marchand, avait ainsi proposé ses services pour décorer bénévolement la salle de réunion de la Division de femmes alors dirigée par le Dr Briand. *Rapport sur le Service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1904*, p. 247.

¹⁸⁸ Georges Henry Haydon, surveillant à Bethlem et lui-même artiste, avait contribué à la décoration des différentes pièces en y introduisant de « nombreux objets d'art ou d'intérêt » qui témoignaient de son « désir permanent de participer à l'amélioration de l'environnement et du plaisir des patients ». Citation extraite de la gazette de Bethlem : *Under the dome : The quarterly review of Bethlem royal hospital*, 1892, retranscrite dans MAC GREGOR, 1889, p. 128 et note 61 p. 337. Le Dr W.A.F. Brown, superintendant du Crichton Royal Hospital de 1838 à 1857 avait reçu de très nombreuses donations de gravures qu'il exposait dans les différentes pièces de l'établissement. Voir : PARK Maureen, *Art in madness : Dr W.A.F. Browne's collection of patient art at Crichton Royal Institution, Dumfries, Dumfries* : Dumfries and Galloway Health Board, 2010, pp. 35 – 37.

¹⁸⁹ *Sixteenth Annual Report*, 11 novembre 1855, pp. 33 – 34, in Annual Reports 14th – 31st, DGH1/2/2/6, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. Dumfries, Royaume-Uni. Cité par : Maureen PARK, 2010, p. 37.

tout comme la possibilité qui sera laissée ou non aux autres malades de pouvoir s'exprimer par ce biais.

Chapitre 3 – Le patient créateur : l’asile comme point de départ des pratiques artistiques

Si certains artistes professionnels purent poursuivre leur activité malgré leur internement, la peinture, le dessin ou la sculpture ponctuèrent le quotidien de nombreux autres patients tout au long de leur réclusion. Pour certains, les effets de la maladie, mais aussi la souffrance et les frustrations engendrées par l’isolement contribuèrent à faire naître ou à libérer un irrésistible besoin d’expression tandis que pour d’autres, les activités artistiques apparaissaient comme un précieux moyen d’occuper d’interminables journées. Comme nous l’avons vu, à peine la moitié des patients étaient affectés à un emploi et l’une des priorités de tout directeur d’asile était de lutter contre l’oisiveté. Aussi, quand certains malades habituellement récalcitrants ou inaptes à tout travail se trouvaient pris d’intérêt pour le dessin, l’écriture ou toute autre activité non dangereuse et peu coûteuse, il n’était pas rare qu’on le laissât faire. D’autres profitaient de leurs moments de répit au retour du travail ou agissaient dans le plus grand secret de peur que leurs réalisations ne tombent entre les mains des surveillants. Toute une production souvent faite de matériaux de fortune ou envahissant progressivement l’environnement (bancs, murs, portes...) se développa ainsi entre tolérance, indifférence et ignorance du personnel. Ce n’est qu’à partir du dernier tiers du XIXe siècle qu’on commença à les recueillir pour alimenter les descriptions cliniques dans les revues scientifiques. Parallèlement quelques médecins initièrent une pratique officielle et encadrée en impliquant leurs patients dans des projets plus ou moins artistiques : décoration de l’établissement, organisation de festivités, représentations théâtrales, etc. Chez les patients les plus fortunés pour lesquels tout travail physique était inenvisageable, le dessin et la peinture comptaient parmi les activités que l’on recommandait aux côtés de la lecture, des promenades, de la musique et de l’écriture. Les membres de la haute société ayant d’ailleurs souvent déjà reçu une éducation artistique – qui entrait dans les prérogatives de leur rang – la poursuite de telles activités s’inscrivait pleinement dans la continuité de leur existence antérieure. Certains médecins allèrent jusqu’à organiser de véritables cours de dessin et de peinture ou mirent en place des ateliers artistiques. Ces activités s’adressaient majoritairement aux catégories privilégiées et aux artistes professionnels, avant que certains ne tentent de les élargir à

d'autres patients au début du XXe siècle. Nous interrogerons donc la multiplicité de ces pratiques en montrant comment certaines créations totalement spontanées – tolérées ou clandestines – cohabitèrent avec une pratique encadrée et organisée.

Une pratique encouragée et institutionnalisée

Soucieux d'investir aux maximum leurs patients dans une activité – à des fins thérapeutiques¹⁹⁰ mais aussi plus pragmatiques¹⁹¹ – les médecins s'appuyèrent parfois sur le dessin, la peinture ou la sculpture pour les intégrer dans de nouveaux projets. Loin d'avoir été généralisés, ces usages étaient réservés à des publics spécifiques ou à quelques événements ponctuels de la vie asilaire.

1. Une alternative au travail physique et manuel :

Les principaux concernés étaient d'abord les patients des classes privilégiées. Au sein des asiles publics, les malades étaient traités différemment selon leurs symptômes (on séparait les agités, les gâteux, les semi-agités et les convalescents) et leur classe sociale. En France, les « indigents » – dont les ressources ne permettaient pas de couvrir les frais d'internement – étaient pris en charge par les pouvoirs publics et disposaient d'un régime des plus basiques : hébergement dans des pièces communes (dortoirs collectifs), nourriture simple, travail de force, confort rudimentaire, etc. Les autres patients, issus des classes moyennes et élevées, étaient quant à eux contraints de payer un prix de pension dont le tarif, plus ou moins élevé, leur donnait accès à un traitement privilégié. Ces derniers, qu'on appelait les « pensionnaires », étaient répartis en deux ou trois classes (quelquefois plus) qui correspondaient à des régimes améliorés : chambres particulières, mobilier raffiné, affaires personnelles, nourriture de qualité, domestiques à leur service, distractions (bibliothèque plus fournie, jeux de plein air, salles de billard, instruments de musique, promenades, sorties en ville), etc. Ils étaient généralement logés dans des quartiers ou des pavillons séparés. Les plus

¹⁹⁰ Pour détourner le malade de ses idées noires, le faire renouer avec une existence « normale » ou lui redonner confiance en lui.

¹⁹¹ Permettre au malade d'entretenir ou d'acquérir de nouvelles compétences nécessaires à sa réinsertion future, éviter les tensions qui pourraient se développer facilement au sein d'une population livrée au désœuvrement, mais aussi alléger une partie des charges liées au fonctionnement de l'établissement en employant à moindre frais ses occupants.

fortunés pouvaient même avoir leur propre « villa » dans les asiles qui s'étendaient sur d'immenses domaines. Parallèlement aux établissements publics, de nombreuses maisons de santé privées accueillait en toute discrétion des patients issus des plus hautes sphères de la société. Elles étaient de plus petite tailles – dépassant rarement la vingtaine d'individus – et pratiquaient des tarifs très sélectifs. Beaucoup de médecins exerçant dans des asiles publics possédaient leur propre maison de santé privée dans laquelle ils pouvaient mettre en pratique un traitement plus individualisé. Les asiles publics, à la réputation souvent mauvaise – mais affichant des prix de pension moins élevés que les maisons de santé – peinaient à séduire les malades les plus fortunés. Ces-derniers représentaient pourtant une source de revenus non négligeable censée compenser la faiblesse des sommes versées par les autorités pour les plus démunis. C'est dans cette optique que Ville-Evrard annexa une maison de santé à son asile, tandis que d'autres investissaient sur la qualité des offres proposées à ce public plus exigeant. S'il n'était pas rare que les pensionnaires des classes moyennes fussent affectés à des emplois, il fallait en revanche trouver d'autres activités pour occuper et distraire les plus aisés pour qui il était impensable d'accepter un travail physique ou manuel :

« Dans la haute classe, on ne peut guère occuper les femmes qu'aux travaux qui leur sont habituels dans la société ; aussi doit-on chercher à y suppléer par des promenades à pied, à cheval, en voiture, par la danse, les cartes, et surtout la musique¹⁹² »

« En Angleterre, où l'opinion publique exerce un si grand empire, un gentleman croirait s'abaisser en se livrant à quelque travail manuel. Les ressources pour occuper les aliénés des hautes classes se bornent donc aux moyens de récréation. Aussi on trouve dans les établissements particuliers qui leur sont destinés, billards, pianos, etc. Plusieurs de ces aliénés ont à leur disposition un équipage et un cheval. Ces moyens naturellement ne sont à la portée que d'un très-petit nombre d'aliénés ; du reste, il est évident qu'ils ne sont pas aussi efficaces que les travaux auxquels on occupe les aliénés pauvres, et que sous ce rapport ceux-ci sont mieux partagés¹⁹³ »

Aussi, lorsqu'on parcourt les compte-rendu de John Arlidge publiés à la fin des années 1850, on constate que le dessin et la peinture – que l'on pratiquait dans certains asiles français et

¹⁹² FALRET Henri, *De la Construction et de l'organisation des établissements d'aliénés*, Paris : J.-B. Baillière, 1852.

italiens – étaient systématiquement réservés aux pensionnaires. L’auteur regrettait d’ailleurs que leur usage ne fût pas davantage élargi :

« [Il parle de l’Antiquaille, à Lyon]

Des distractions sont proposées, – du moins pour les pensionnaires, qui ont deux tables de billard, sont autorisés à avoir un peu de papier et quelques livres, et ont la possibilité de satisfaire leur goût pour la musique et le dessin. Il est regrettable, cependant, que les indigents ne puissent pas se distraire de la même manière¹⁹⁴. »

Il en était de même pour les pensionnaires du *manicomio* de Gênes qui, en 1855, possédaient chacun une chambre particulière. Ils occupaient leurs journées en pratiquant la lecture, le billard, le dessin, la peinture et la musique¹⁹⁵. Trente ans plus tard, le Dr Eugène Billod qui visita l’établissement signalait même la présence d’une salle de dessin sans toutefois préciser à quel public elle était destinée¹⁹⁶. D’autres asiles italiens dispensaient eux-aussi un enseignement artistique à cette époque. A Pesaro, dans l’asile de San Benedetto dirigé par Cesare Lombroso, une école de dessin fut réouverte en 1872 sous l’impulsion du conte P. (patient de l’établissement) et du Dr Luigi Frigerio¹⁹⁷. En 1880, elle était visiblement toujours en activité¹⁹⁸ :

¹⁹³ CUCHOD Henri, *De l’aliénation mentale et des établissements destinés aux aliénés dans la Grande Bretagne*, Lausanne : G. Bridel, 1845.

¹⁹⁴ ARLIDGE John Thomas, « The Asylums of Italy, France and Germany », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1859, vol. XII, pp. 548 – 566, (p. 559).

¹⁹⁵ « Les pensionnaires ont chacun une chambre personnelle, qui est plus ou moins meublée, en fonction de la classe à laquelle ils appartiennent, et du tarif auquel ils sont soumis. Le mobilier se compose généralement d’une paire de chaises, d’une table de nuit, d’une table, d’un miroir et parfois de tiroirs pour les vêtements, d’un bois de lit, etc... Les livres sont autorisés à la plupart d’entre eux, et une table de billard a été installée pour leur distraction. Ils pratiquent également le dessin, la peinture, etc... et sont autorisés, selon certaines limites, à décorer leurs chambres et à se divertir avec la musique ARLIDGE John Thomas, « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855. », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1857, Vol. X, p. 543. Il est précisé que l’établissement a été visité par l’auteur en 1855.

¹⁹⁶ BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l’enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884, p. 86.

¹⁹⁷ Luigi Frigerio fut l’assistant de Cesare Lombroso lorsqu’il dirigea l’établissement entre 1871 et 1872.

¹⁹⁸ FRIGERIO Luigi, « L’Arte e gli artisti nel manicomio di San Benedetto », *Diario del manicomio di Pesaro*, 1880, n°6, p. 24 – « Relazione statistico sanitaria dell’Ospizio di S. Benedetto dal 1° gennaio a tutto agosto 1872 » et « Relazione intorno alla scuola di disegno del manicomio di S. Benedetto ricominciata dal Dr. Frigerio », *Amministrazione Provinciale di Pesaro e Urbino*, tit. II, Beneficenza Pubblica, fasc. 1, a. 1873. Cette dernière notice figure également dans le premier numéro du *Diario dell’ospizio di San Benedetto in Pesaro*. Ces documents sont conservés aux archives de Pesaro-Urbino. Je remercie Madame Sara Cambrini, de m’avoir accompagnée dans mes recherches.

« Enfin nous nous souvenons, à propos des nouveaux peintres aliénés, du phénomène peu commun d'un épileptique qui, avec beaucoup d'autres fréquentait l'école de dessin que nous réactivâmes en 1872 dans cet asile¹⁹⁹. »

En 1884, on trouvait des écoles similaires à Ste Marguerite de Pérouse²⁰⁰ ainsi qu'à Aversa dont Eugène Billod précisait :

« J'ai vu une salle de dessin où certains aliénés exécutent des travaux très remarquables. J'y ai vu notamment un portrait très réussi de notre confrère Mr Virgilio²⁰¹ »

Enfin, le *manicomio* San Lazzaro situé à Reggio Emilia possédait également son école de dessin. Son plafond était orné d'une représentation de la chute des anges « travail de grande vigueur » de la main du « malheureux artiste²⁰² » Angelo Mignoni – que nous avons déjà évoqué précédemment. Inaugurée en 1878²⁰³, elle était réservée aux malades qui ne pouvaient travailler ni aux champs, ni aux ateliers, et disposait de tout l'équipement nécessaire :

« Tous les murs sont tapissés de cadres contenant les dessins exécutés par les élèves de l'école : 3 grandes tables à double plan incliné, des chevalets autour de la salle supportent des dessins commencés ou plus au moins avancés : il s'agit d'ornements, de paysages, de dessins linéaires, de machines, de figures, au crayon, à l'aquarelle, au pastel ou à l'huile. Ils représentent le travail des malades de la classe civile, ceux qu'on ne peut envoyer ni aux travaux des champs ni dans les ateliers : ceux qui sont abandonnés au triste désœuvrement physique et morale ; ils incarnent ainsi ce puissant moyen de traitement qu'est le travail méthodique que l'on peut utiliser pour la classe riche et civile, qui sans cela n'aurait d'autre passe-temps que la lecture et les jeux²⁰⁴. »

Les chefs d'atelier dont la discipline nécessitait une bonne maîtrise du dessin avaient également la possibilité d'assister aux cours pour se perfectionner dans leur domaine :

¹⁹⁹ FRIGERIO, « Arte e artisti nel manicomio di San Benedetto », *Diario del manicomio di Pesaro*, 1880 n.6, p. 24.

²⁰⁰ « Les malades ont une bibliothèque et il existe pour eux une salle de dessin et une école élémentaire », BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l'enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884, p. 237.

²⁰¹ Op. Cit., p. 305.

²⁰² TAMBURINI Augusto, 1880, pp. 48-49.

²⁰³ Dans son rapport de 1880, Augusto Tamburini précisait : « Depuis deux ans que nous l'avons instituée, cette école nous donne grande satisfaction » in : TAMBURINI Augusto, 1880, pp. 48-49.

« Les maîtres-infirmiers de certains procédés qui utilisent beaucoup le dessin, comme le menuisier, le serrurier, le maître en tissage de nattes, viennent aussi profiter de cet utile enseignement²⁰⁵ »

Loin d'être utilisée de manière anecdotique, elle était fréquentée quotidiennement par les patients concernés afin de mettre en pratique les leçons données deux fois par semaine par un professionnel :

« Un brave Maître vient donner 2 fois par semaine, des leçons de dessin : chaque jour, les élèves consacrent quelques heures à l'entraînement et aux devoirs donnés par le Maître²⁰⁶. »

Envisagée comme une façon d'élargir l'accès de « ce puissant moyen de traitement qu'est le travail méthodique²⁰⁷ » à des personnes qui en étaient éloignées, la pratique du dessin était considérée comme un véritable agent thérapeutique. Elle permettait aux patients de s'investir dans une activité nécessitant une forte concentration, tout en leur redonnant une certaine estime d'eux-mêmes :

« Depuis deux ans que nous l'avons instituée, cette école nous donne grande satisfaction, les malades y ont trouvé un précieux moyen de retrouver une activité brillante, certains la connaissaient déjà et l'avait peut-être oublié ; un passe-temps agréable et utile à ceux qui le découvrent pour la première fois et qui souvent, nous surprennent par leurs rapides progrès²⁰⁸. »

Cette école perdura un certain temps et semblait faire la fierté de l'établissement. On la retrouve en effet dans une série de photographies datées de 1899 à 1900 ([Fig. 21](#)), destinée à immortaliser les lieux emblématiques du domaine²⁰⁹.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ « Casino Esquirol – Scuola di disegno », photographie n.48, Album A6, « Album del Frenicomio di Reggio-Emilia », 1899-1900, Fonds photographique, Biblioteca scientifica C. Livi, Azienda USL di Reggio Emilia, Reggio Emilia, Italie. Je remercie vivement Mme Chiara Bombardieri, responsable de la Bibliothèque Carlo Livi et Conservatrice au Musée d'histoire de la psychiatrie de San Lazzaro de m'avoir orientée dans mes recherches. C'est d'ailleurs dans ces clichés que puisera le psychologue Nicolae Vaschide pour illustrer un article soulignant la modernité de San Lazzaro, voir : VASCHIDE Nicolae, « Organisation scientifique : L'Institut psychiatrique de Reggio », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1900, pp. 129-136 ; 170-177.

En Ecosse, au Murray Royal Asylum, les patients des classes supérieures se voyaient aussi proposer des activités alternatives en guise de travail. Elles comprenaient le dessin décoratif, la réalisation d'objets ornementaux et la pratique d'un instrument. Grâce à leur intérêt intellectuel ou artistique, elles étaient davantage susceptibles de convenir à leurs habitudes antérieures :

« Parmi les personnes instruites, surtout celles des classes les plus élevées, il n'est pas toujours si facile d'impliquer les résidents dans un métier physique de quelque sorte qu'il soit. Pourtant, dans la division des hommes, différents patients sont employés comme comptables, dans le dessin de motifs décoratifs, dans la préparation des hameçons ou dans la pratique d'instruments de musique. Certains s'amuse aux cartes, au jeu de bagatelle, aux échecs ou au billard ; pendant que d'autres encore fréquentent le terrain de boules dans le but de profiter de l'activité saine qui leur est proposée. Du côté des femmes, jouer du piano procure une source permanente de plaisir à beaucoup, en plus de celles qui sont occupées aux travaux d'aiguille, à la lecture et à l'écriture. Quelques-unes tissent, ou fabriquent des fleurs artificielles et des babioles décoratives²¹⁰. »

Au Laverstock House, qui abritait une majorité de patients privés, on reconnaissait encore en 1853 avoir recours aux contraintes mécaniques. Pourtant, parallèlement à la persistance de ces pratiques décriées, on encourageait les divertissements de plein air, le contact avec la nature et les activités artistiques :

« Je recommande le plus possible l'exercice de plein-air, les jeux d'extérieur, les promenades dans le domaine, les randonnées dans la campagne alentour. Je promeus l'élevage d'animaux domestiques par les patients ainsi que la culture des fleurs ; j'encourage la musique, le chant, le dessin, la peinture, le travail agréable et les divertissements habituels : le billard, les échecs, le backgammon, les cartes, la lecture...²¹¹ »

Au Manchester Royal Lunatic Asylum, réservé aux pensionnaires fortunés, les femmes occupaient leurs journées à jouer de la musique, chanter, dessiner et participer à de

²¹⁰ WEBSTER John, « Notes of a visit to the public lunatic asylum of scotland », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1856, vol. 9, p. 185.

²¹¹ Propos du Dr Warwick du Laverstock House recueillis par « On non mechanical restraint in the treatment of the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1854, vol. 7., pp. 541 – 572, (p. 567).

nombreuses sorties dans les localités voisines. Les hommes avaient quant à eux la possibilité d'utiliser du matériel de mécanique et de menuiserie :

« [Chez les femmes] La musique, le chant et le dessin sont abondamment pratiqués ; des excursions sont organisées fréquemment dans les villes et villages avoisinants pour effectuer des achats, etc... et parfois jusqu'à Manchester par un tout petit nombre, pour participer aux distractions populaires. Cela procure, de temps à autre, de nouveaux sujets de conversation et offrent, avec les distractions d'intérieur comme la bagatelle, les échecs, etc... et la lecture à la bibliothèque, une large et agréable diversité. Les activités des messieurs sont plus variées et nombreuses ; en plus des moyens récréatifs d'intérieur et d'extérieur, ils ont aussi accès aux ateliers des mécaniciens et des menuisiers²¹². »

A Bethlem, après l'arrivée de William Charles Hood qui avait particulièrement œuvré pour redorer l'image de son établissement, un visiteur notait avec surprise le calme qui régnait dans la salle de travail des femmes convalescentes. Ces dernières s'y affairaient à leurs broderies, leurs ouvrages d'agrément et leurs peintures de fleurs à l'aquarelle²¹³. La quantité importante de dessins et peintures anonymes réalisés à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle – conservée aux archives de Bethlem – tend à confirmer que les activités artistiques faisaient bien partie du quotidien de certains patients.

D'autres asiles britanniques comme Hanwell – dans lequel John Conolly avait instauré le no-restraint en 1839²¹⁴ – ou Colney Hatch, comptent également parmi les endroits où l'on pratiquait des activités similaires. En 1843, on signalait ainsi à Hanwell l'organisation d'une vente « d'objets de fantaisie » manufacturés par les malades. Pour l'occasion, « un vaste bazar » avait été improvisé dans la cour de l'asile²¹⁵. L'année suivante on y avait vu un patient réaliser une fresque murale sous les yeux du Dr Conolly²¹⁶. En 1846, la revue du Crichton Royal Hospital, *The New Moon* évoquait encore le cas d'un malade d'Hanwell dont les

²¹² ANONYME, « British Institutions for the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, vol. 6, pp. 10 – 11.

²¹³ SALA Augustus, « A Visit to the Royal hospital of Bethlehem », *The Illustrated London News*, 24 et 31 mars 1860, pp. 291 – 293 ; 304 – 308.

²¹⁴ John Conolly fut superintendant de Hanwell de 1839 à 1844. Il continua d'y effectuer des visites régulières jusqu'en 1852.

²¹⁵ ANONYME, « Variétés : vente d'objets faits par les aliénés à l'asile d'Hanwell », *Annales Médico-psychologiques*, 1843, vol.2, p. 162.

²¹⁶ « Visite à l'hôpital des fous de Hanwell, 1844 », *Revue étrangère de littérature, des sciences et des arts*, 1845, vol. 53, pp. 157 – 168, (pp. 163 – 164).

dessins et peintures avaient fait l'admiration de nombreux visiteurs en précisant que les activités artistiques étaient largement encouragées par le personnel de l'asile²¹⁷. En 1860, des visiteurs extérieurs avaient pu acheter des livres réalisés par les patients, et mis en vente au cours d'une exposition²¹⁸. Un peu plus tard un diplomate franco-britannique amateur d'écrits et de dessins de « fous », rapportait l'existence d'une chambre « *entièrement couverte d'inscriptions, de blasons, d'armoiries, de figures allégoriques et d'emblèmes exécutés avec un soin infini, un talent des plus remarquables*²¹⁹ » baptisée : le *Temple de l'ingénuité* :

« Rien de plus curieux que ces figures allégoriques aux formes naïvement belles, sveltes et élégantes. Mais ce qu'il y a de plus curieux encore, c'est de songer que l'individu qui les a exécutées, que le pauvre fou qui a mêlé, assorti, nuancé et fondu entre elles toutes les couleurs de la palette et en a tiré des effets de lumière aussi remarquables, aussi surprenants, n'a jamais appris le dessin. Chiswick, c'est ainsi que s'appelle notre artiste, n'est point un simple rapin à la grosse brosse, c'est un vrai peintre d'attributs dont les ornements révèlent un talent vigoureux ainsi qu'une connaissance parfaite des lois de la perspective et des connaissances architectoniques du décor²²⁰ ».

L'asile de Colney Hatch, où les pensionnaires se voyaient fournir le matériel nécessaire pour « *enjoliver les murailles de leur chambre, au moyen de petits bouts de chiffon, de galons d'or et d'argent, ou d'échantillons de passementerie*²²¹ » possédait lui-aussi des salles ornementées. Le *Quarterly Review* mentionnait en 1857, l'existence d'une pièce entièrement décorée par un patient, dont les autres occupants prenaient particulièrement soin :

« Les murs de l'une des pièces de Colney-Hatch sont décorés de toutes parts par des images inspirées de sujets grecs très bien exécutées en bas-relief par un patient. On nous a dit que les aliénés en provenance de pièces non décorées qui sont transférés ici, entrent dans les lieux avec enchantement, et sont particulièrement soucieux de préserver l'objet de leur plaisir en

²¹⁷ « Verses from Hanwell », *The New Moon*, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, Dumfries, Royaume-Uni, DGH1/7/1/1/1. Citée par PARK Maureen, *Art in Madness Dr W. A. F. Browne's collection of patient art at Crichton Royal Institution*, Dumfries : Dumfries and Galloway Health Board, 2010, p. 26.

²¹⁸ DELEPIERRE Octave, *Histoire littéraire des fous*, Londres : Trübner, 1860, pp. 12-13.

²¹⁹ NORTH-PEAT Anthony, « Elucubrations artistiques des aliénés en Angleterre », *L'Illustration*, 1866, vol.47, n°1214, pp. 347 – 348 ; n°1216, p. 378 – 379, (p. 347).

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

bon état. Dans certains asiles urbains, les aliénés ont décoré la prison qui leur sert d'habitation avec des sculptures et des images²²². »

Le visiteur faisait également référence aux trésors d'imagination déployés par les femmes de Colney Hatch pour lutter contre la tristesse de leur environnement. Le personnel qui était conscient de la froideur des locaux, les encourageait à décorer leurs chambres avec des objets de leur fabrication :

« Il n'y a pas plus touchant à Colney-Hatch que la manière avec laquelle les femmes aliénées ont tenté de diversifier la monotonie de leurs chambres aux allures cellulaires avec des poupées de chiffon, des morceaux de coquilles, de porcelaine ou de tissus brillants placés symétriquement à la lumière des rebords de fenêtre²²³. »

Enfin, il était aussi précisé en 1866 que l'on encourageait les patients « à appliquer les dispositions qu'ils [pouvaient] avoir comme coloristes : à l'enluminure des cartes à jouer, à celle des produits de la gravure et de la lithographie ainsi qu'à la peinture murale²²⁴ »

Les témoignages confirmant l'existence de pièces décorées par des patients (qu'il s'agisse de leur propre chambre ou de parties communes : galeries, couloirs, réfectoires, salles de réunion...) sont assez récurrents. En 1842, à Palerme, on signalait par exemple la présence de fresques dans le réfectoire :

« J'ai visité en 1842 l'asile des aliénés de Palerme. Le directeur d'alors avait pour principe de laisser ses pensionnaires se distraire le plus possible, pourvu que le genre de distraction fût admissible. On donnait des concerts, on jouait la comédie, etc. Un aliéné avait décoré le réfectoire d'immenses fresques, fort peu épiques, il est vrai. C'étaient des scènes populaires qui étaient peintes sur les murs, et je crois me rappeler que cela ressemblait aux lithographies très agrandies de notre Boilly père [...]»²²⁵

²²² « Lunatic Asylums », *The Quarterly Review*, vol. 101, 1857, pp. 353 – 393, (p. 365).

²²³ NORTH-PEAT Anthony, 1866, p. 347.

²²⁴ NORTH-PEAT Anthony, 1866, pp. 378 – 379.

²²⁵ A.D., « Réponse : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1er mai 1864, pp. 70 – 71.

Quatre ans auparavant dans l'asile de Turin, on avait également remarqué un parloir « peint par un aliéné » qui constituait « un joli salon²²⁶ ». Il n'existe en revanche aucun vestige de ces réalisations. Un couple de photographies présentées au Congrès international d'anthropologie criminelle de Turin (1906)²²⁷ reste un des seuls témoignages visuels de ces pratiques. Sur l'une d'entre elles on y voit le détail d'une fresque murale, tandis que sur l'autre, l'auteur de ces peintures avait été photographié en plein travail (**Fig. 22**)²²⁸. Debout, au milieu de sa cellule, il complétait une vaste fresque colorée qui en recouvrait déjà les cloisons du sol au plafond. Un commentaire précisait qu'il s'agissait d'un certain « Eduardo C... photographié pendant le travail de décoration de sa loge²²⁹ » dans l'asile de Mendrisio. Il était présenté comme un « paranoïque avec délire de revendications, parfois d'une violence extrême, accompagné de manifestations criminelles²³⁰ ». Plusieurs objets utilitaires de sa réalisation – pèlerine, tablier, bonnet et tapis – accompagnaient les photographies de sa fresque exposées au Congrès²³¹.

Au Crichton Royal Hospital de Dumfries, le Dr William Alexander Francis Browne encourageait tout particulièrement ses pensionnaires à s'adonner aux pratiques artistiques, et certains d'entre eux avaient entièrement recouvert leurs chambres de peintures. Un rapport de 1851 en relatait quelques exemples :

« Un Monsieur a transformé les murs de son salon en galerie de peintures. Il est l'artiste ; et quelle que soit la valeur de ses productions, elles sont destinées à lui remémorer un voyage en Suisse, dont il a gardé des souvenirs très vivants, et peut-être qu'elles y suffisent. La chambre

²²⁶ GUISLAIN Joseph, *Lettres médicales sur l'Italie, avec quelques renseignements sur la Suisse : résumé d'un voyage fait en 1838, adressé à la Société de médecine de Gand*, Gand : F. et E. Gyselynck, 1840. La visite de l'asile de Turin date de 1838.

²²⁷ « Travaux et objets appartenant à des criminels, fous, idiots, etc...[sic.] », CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE, *Comptes rendus du VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril-3 mai 1906)*, Turin : Bocca frères, 1908, pp. 660 – 661.

²²⁸ Les deux photographies présentées au Congrès (l'une représentant le patient au travail et l'autre un détail de sa fresque), sont aujourd'hui conservées dans le fonds photographique des Archives du Musée Lombroso à Turin.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid.

²³¹ « Travaux et objets appartenant à des criminels, fous, idiots, etc...[sic.] », CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE, *Comptes rendus du VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril-3 mai 1906)*, Turin : Bocca frères, 1908., pp. 660 – 661.

d'un autre est pleine de cartes de pays qu'il a visités dans son imagination ; de plans de campagnes militaires et de combats, dont il est le champion et le héros²³². »

Le Dr Browne dirigea l'établissement de 1838 à 1857 et croyait fermement aux vertus d'un certain type de traitement moral. Basé sur l'implication des patients dans des activités raffinées et valorisantes, il aspirait à distraire leur esprit de la maladie, les ramener sur le chemin d'une existence « normale », leur procurer plaisir et apaisement, enrichir leur éducation personnelle et leur redonner confiance en eux. Un rapport de 1851 illustre parfaitement la multiplicité et le haut niveau intellectuel des activités proposées à Crichton pour répondre à ces objectifs :

*« L'occupation des aliénés d'une des galeries est représentative de la grande culture de ceux qui sont sous traitement, des goûts et des tendances variées dont on peut se satisfaire, et des demandes quotidiennes visant à obtenir des moyens de poursuivre des études ou de soulager la monotonie. Un Monsieur est absorbé par la composition d'un travail qui s'inscrit malheureusement dans la continuité des opinions sceptiques de Hume ; un autre passe de recherches en étymologie et en ethnologie, recouvrant sept langues différentes, à l'illustration de l'astronomie par des diagrammes, des modèles et des dessins ; un troisième partage son temps entre la guitare et le chevalet ; un quatrième lit des romans d'amour et apprend la boxe et l'escrime, un cinquième peint à la craie, un sixième à l'huile, l'un est un lecteur omnivore et infatigable et se plaint que l'accès à deux bibliothèques immenses soit insuffisant pour satisfaire son appétit, le penchant de l'un le conduit vers la composition poétique, celui d'un autre vers la consultation d'archives, celui d'un troisième vers l'étude de l'arabe, et un seul reste oisif, se sentant obligé, de par les règles auxquelles se sont conformés ses condisciples, de se mettre à la lecture quand la conversation est impossible. Dans les autres parties de l'établissement, on rencontre des scènes similaires et on croisera des individus traduisant l'hébreux, le grec, le latin, le français, l'italien. [...] Les fruits d'une telle activité sont à l'origine d'un grand nombre de manuscrits, en plus de ceux qui sont publiés dans *The New Moon*, de portfolios de dessins, de peintures et de musiques, et la circulation de centaines de volumes²³³. »*

²³² *Twelfth Annual Report, 11 novembre 1851*, pp. 27 – 28, voir : *Annual Reports 1st – 18th (1839 – 1857)*, DGH1/2/2/2/1, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. Dumfries, Royaume-Uni. Cité par : PARK Maureen, *Art in Madness Dr W. A. F. Browne's collection of patient art at Crichton Royal Institution, Dumfries*, Dumfries, Dumfries and Galloway Health Board, 2010, p. 37.

²³³ *Ibid.*

A ces diverses activités s'ajoutaient les promenades à l'extérieur, l'équitation, les jeux de plein air, les jeux de société, le billard, la danse, le théâtre... Des cours étaient donnés pour apprendre les connaissances de base à ceux qui ne les possédaient pas (lire, écrire et compter) tandis que d'autres pouvaient se perfectionner en géologie, en chimie, en histoire naturelle, en photographie, en art, etc. L'établissement possédait également une bibliothèque immense (en 1847 on y recensait deux mille volumes), son propre périodique *The New Moon* (dont le premier numéro parut en 1844), et à partir de 1846 Browne commença à y installer un musée d'objets de curiosités. Réalisé avec la participation de quelques patients et alimenté par de généreux donateurs, il était censé procurer une activité à ceux qui étaient chargés de sa gestion, et assurer une distraction supplémentaire à tous les autres²³⁴. Loin d'avoir été simplement encouragée, la pratique du dessin et de la peinture à Crichton obéissait à une véritable organisation. D'après les recherches menées par Maureen Park, sur 1284 patients admis au cours de la carrière de Browne, au moins 46 étaient impliqués dans de telles activités, ce qui représente 3,6 % des admis, hommes et femmes. On remarque que comme dans la plupart des autres cas, bien que Crichton accueillît à la fois des pensionnaires et des indigents²³⁵, les pratiques artistiques étaient majoritairement destinées aux plus fortunés. Sur les quarante-six patients « artistes » (dix femmes et trente-six hommes) identifiés avec certitude par Maureen Park, seuls quatre d'entre eux étaient d'origine populaire. Il s'agissait également pour la quasi-totalité d'amateurs. Seulement deux d'entre eux – un graveur et un paysagiste – étaient des professionnels. Une partie des dessins et peintures recueillis par Browne au fil de sa carrière furent conservés et répertoriés dans plusieurs albums qui constituaient à l'origine « trois volumes gigantesques²³⁶ ». Dispersées par la suite, ils ne composent aujourd'hui plus qu'un seul volume contenant cent-trente-quatre réalisations²³⁷. Exécutées à l'encre, à l'aquarelle, à l'huile et au crayon, elles donnent un aperçu des différentes techniques employées à Crichton et des thématiques qui retinrent l'attention du médecin. Il s'agissait essentiellement de sujets naturels et décoratifs (fleurs, animaux), de

²³⁴ Pour une description plus précise des activités proposées par Browne à ses patients voir : PARK Maureen, 2010. Nous reviendrons sur ce type de musées dans la troisième partie de notre travail.

²³⁵ Face aux recrudescences des demandes d'internement et à l'augmentation considérable de la population, l'établissement se dota en 1849 d'un deuxième bâtiment, le Southern Counties' Asylum destiné aux « indigents » pour libérer de la place dans les locaux initiaux de la Crichton Institution.

²³⁶ ANONYME, « Mad Artists », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, vol. 6 pp. 33 – 75, (p. 33).

²³⁷ *Art in Madness - Early Patient Artwork (1843 – c. 1867)*, DGH1/7/3/1, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, Dumfries, Royaume-Uni. L'ensemble de ces productions ainsi que leurs auteurs ont été minutieusement décrits et renseignés par Maureen Park dans son ouvrage de 2010.

scènes de batailles, de portraits, de reproductions d'asiles, de monuments et de paysages. Quelques-uns avaient été réalisés de mémoire ou sur le vif (notamment lors d'excursions à l'extérieur de l'établissement) mais la plupart étaient des travaux de copie inspirés d'ouvrages scientifiques et artistiques (*Fig. 23 – 34*). A partir de 1845, quelques individus plus particulièrement intéressés par le dessin et la peinture purent même bénéficier de l'intervention de professeurs particuliers²³⁸ avant que, huit ans plus tard, on ne fasse appel à une patiente accomplie pour dispenser des cours collectifs de dessin. Un enseignant professionnel prit ensuite le relais :

« Durant les mois d'hiver, les cours destinés à l'enseignement de la musique, des langues et de l'arithmétique, ont été menés avec beaucoup de zèle. Le dessin a été enseigné par une patiente accomplie et a démontré la persévérance et la volonté de ses élèves. Beaucoup d'entre eux, complètement novices en art ont réalisé des esquisses agréables qui enrichissent maintenant notre collection ; d'autres ont retrouvé et mis en œuvre une capacité d'exécution perdue ou altérée ; et tous ont ressenti le plaisir calme et le raffinement des goûts que procure une telle activité. Dans la mesure où les bienfaits ainsi obtenus pouvaient être étendus, un professeur expérimenté a été engagé, il essaye maintenant de guider les mains, encore récemment habituées à la destruction ou au barbouillage grotesque, avec les principes de la perspective, et de fixer les esprits errants ou entêtés sur la combinaison des formes²³⁹. »

Alors que certains pensionnaires choisirent d'exposer leurs travaux sur les murs de leur chambre, en 1852 quelques patients « artistes » s'approprièrent une des pièces de l'établissement pour la recouvrir de dessins et la transformer en atelier :

²³⁸ « Ayant fait preuve d'adresse dans le dessin, on lui attribua un professeur », note du 1^{er} juin 1845, Patient n°279, Crichton Royal Institution Case Book vol. 5 (mars 1844-avril 1845), DGH1/5/21/1/5, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies – « Un maître a été engagé pour l'enseignement de la peinture à l'huile », note du 1^{er} juin 1846, Patient n°312, Crichton Royal Institution Case Book vol. 6 (avril 1845-avril 1846), DGH1/5/21/1/6, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies – « On lui attribua un professeur de dessin avec son approbation cordiale, et il lui donna une série de cours. Mais l'élève avait des points de vue, des principes et une conception de l'art qui lui était propre. Il aspirait à une connaissance intuitive de la matière et espérait qu'il se familiariserait avec la pratique de l'art et acquerrait les compétences. Le résultat s'avéra naturellement un échec total dans la communication de l'enseignement de base et de toute dextérité manuelle : mais l'essai sembla lui inspirer un désir d'exceller dans son propre style et il produisit de nombreuses pièces extraordinaires, surtout des copies d'écritures très colorées », note du 1^{er} juin 1848, Patient n°408, Crichton Royal Institution Case Book vol. 7 (mai 1846-nov. 1847), DGH1/5/21/1/7, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. Ces cas ont été répertoriés par Maureen PARK, 2010, pp. 33 ; 74 – 76.

²³⁹ *Fourteenth Annual Report*, 1853, p. 30, in *Annual Reports 14th – 31st*, DGH1/2/2/2/6, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. Cité par : PARK Maureen, 2010, pp. 33 – 34.

« [ils] convertirent la salle publique en un atelier, couvrirent les murs de souvenirs de leur goût et de leurs talents, et donnèrent aux activités de la vie asilaire, un ton, une élégance et une beauté toujours souhaitable²⁴⁰ ».

En France, comme on a pu le voir avec l'Antiquaille, la pratique du dessin, en tant qu'activité reconnue et encouragée, était également réservée aux plus aisés. Lorsqu'il visita l'asile de Saint Robert à Saint Egrève l'écrivain dijonnais Adolphe Joanne rencontrait ainsi un jeune patient qui dessinait sur le coin d'une table. Ses études de personnages ([Fig. 35](#)) publiées dans *L'Illustration* en 1851²⁴¹, laissent à penser qu'il s'agissait d'un individu instruit ayant reçu une éducation artistique, et qui appartenant probablement à un milieu socialement élevé. Dans la maison de santé de Toulouse dirigée par le Dr Victor Parant, on apprend également qu'un pensionnaire avait pu « pendant plusieurs mois, produire des dessins d'imitation qui indiquaient une véritable habileté²⁴² », tandis qu'un des patients de Charenton avait réalisé pour le même médecin « deux médaillons remarquables, qui représent[ai]ent des personnes de [sa] famille²⁴³ ».

A la fin du XIXe siècle et surtout au début du siècle suivant, quelques aliénistes convaincus par les bienfaits de ces activités tentèrent de les élargir à un plus grand public. Ils mirent à la disposition de leurs patients du matériel plus ou moins coûteux qui allait de quelques feuilles de brouillons et crayons de papier, jusqu'à la mise en place de véritables ateliers avec peinture, pinceaux et matériaux plus onéreux (porcelaine, bois, étain...) Ainsi, comme nous l'avons évoqué précédemment, le docteur Evariste Marandon de Montyel organisa en 1895 une « colonie d'artistes » à Ville-Evrard. Quelques amateurs y côtoyaient une majorité de professionnels œuvrant à décoration de l'établissement. Cette mission recouvrait à la fois une dimension artistique et la maîtrise des techniques artisanales. Les patients intervenaient aussi bien dans la réalisation de mobilier sculpté, de luminaires ciselés, ou de vases et de vaisselle décoratifs, que dans celle de tableaux, dessins et panneaux destinés à égayer les murs des différentes pièces. Plusieurs illustrations parues dans la presse de l'époque nous montrent

²⁴⁰ *Thirteenth Annual Report*, 1852, p. 37, in *Annual Reports 1st – 18th*, DGH1/2/2/2/1, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. Cité par : PARK Maureen, 2010, p. 37.

²⁴¹ JOANNE Adolphe, « Lettres d'un touriste », *L'Illustration, journal universel*, 14 août 1851, n°442, pp. 99 – 100.

²⁴² PARANT Victor, *La raison dans la folie : étude pratique et médico-légale sur la persistance partielle de la raison chez les aliénés et sur leurs actes raisonnables*, Paris : O. Doin, 1888, p. 35.

²⁴³ *Ibid.*

comment étaient installés ces patients au travail et quelle était la variété de leurs réalisations. Sur l'une d'entre-elles, intitulée « Le traitement des aliénés par le travail, à Ville-Evrard (**Fig. 36**)²⁴⁴ », on remarque plusieurs artistes aux côtés des tailleurs, des cordonniers et des forgerons qui œuvraient aux ateliers. Deux « sculpteurs sur bois » maniaient le burin et le marteau au-dessus de leur établi tandis qu'« un peintre », modestement installé s'activait sur une toile qui, à défaut de chevalet, reposait sur une boîte placée sur une chaise. En représentant les artistes au milieu des autres corps de métier, les auteurs choisirent de décrire leur activité comme un véritable travail – et non comme une simple distraction – à l'image de celui que menaient les autres patients des ateliers. Dans l'article du « Monde illustré²⁴⁵ », on montrait le « camelot peintre sur porcelaine » (**Fig. 37**) installé sur un plan incliné entouré d'assiettes, de matériel divers et de ses modèles. On y voyait également « l'atelier des fous artistes à Ville-Evrard²⁴⁶ » (**Fig. 38**) où sept individus évoluaient dans une vaste pièce pauvrement équipée. Elle ressemblait davantage à une salle de réunion qu'à un véritable atelier d'artistes. La plupart d'entre eux déambulaient étrangers les uns aux autres, tandis que deux patients semblaient vraiment impliqués dans une activité artistique. Situés près d'une large fenêtre baignée de lumière, ils s'activaient chacun à leur bureau – installés face au mur et dos à dos – autour de quelques toiles posées à même le sol. Le personnage de gauche travaillait debout, s'appuyant sur une planche placée en hauteur pour tracer une esquisse. Son voisin, assis et penché au-dessus d'un plan incliné, semblait concentré sur une tâche plus minutieuse. Quelques productions réalisées par la « colonie d'artistes » comptaient également parmi les illustrations. Il s'agissait d'objets en étain ciselé (un pied de lampe, un chandelier et un ciboire), d'un cadre sculpté, de vaisselle décorée, de plusieurs dessins et peintures, ainsi que de panneaux de bois finement sculptés par un « menuisier improvisé sculpteur ». Sur les vingt-neuf artistes de ce petit groupe, les deux tiers étaient déjà professionnels avant leur internement, les autres n'ayant commencé à se consacrer à une activité artistique qu'après leur admission. Là encore, l'objectif était de se rendre utile à la communauté grâce à son travail. Il s'agissait de reconquérir une estime de soi souvent altérée par la maladie et l'inactivité, mais aussi et surtout de détourner son esprit de ses tourments en s'impliquant dans un projet.

²⁴⁴ ANONYME, « Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37.

²⁴⁵ TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60.

²⁴⁶ Ibid.

L'acquisition de nouvelles aptitudes ou la réactivation d'un ancien savoir-faire oublié, comptaient également parmi les objectifs visés :

« Donc, voici dix mois, il introduisit dans sa section les premiers crayons et la première palette. [Rappelons qu'Evariste Marandon de Montyel avait sollicité l'administration pour l'octroi d'un crédit exceptionnel destiné à acheter du matériel] Or, les résultats obtenus dans ce court espace de temps sont tout simplement admirables. Admirable d'abord au point de vue mental : des mélancoliques hantés d'idées de suicide ont mis en fuite les plus gros de leurs papillons noirs, des persécutés-persécuteurs ont oublié leurs imaginaires ennemis, un dément complet, incapable de se rappeler son nom, son âge et le moindre détail de sa vie antérieure, s'est souvenu tout à coup de son ancien métier²⁴⁷. »

Même si dans la réalité, les guérisons ne furent pas aussi miraculeuses qu'on voulait nous les présenter, de tels témoignages sont particulièrement révélateurs des objectifs visés par les médecins de l'époque. En ce qui concerne la qualité des productions on remarque que les commentaires des journalistes étaient plutôt positifs et bienveillants, insistant sur l'apparente « normalité » des travaux présentés :

« L'étrange en ceci, c'est que les œuvres des artistes de Ville-Evrard sont parfaitement raisonnables et belles quelques fois. L'asile a déjà deux quartiers décorés de leurs œuvres et il est en bon chemin de devenir musée²⁴⁸ »

« Ici, c'est un fusain exécuté par un alcoolique, là une peinture décorative, œuvre d'un épileptique, plus loin, sur une cheminée, des assiettes peintes aux brillantes couleurs ; au plafond pendent des coquettes lanternes de fer forgé : sur des tablettes voici des chandeliers d'étain ; au-dessous des panneaux sculptés, des ornements ciselés, et cela d'un mérite inégal, mais toujours étudié et curieux. [...] des vases d'une valeur incontestable²⁴⁹ »

²⁴⁷ TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60.

²⁴⁸ GIRON, Aimé, « ça et là : à travers l'art », *L'Œuvre d'art : revue bi-mensuelle illustrée*, 5 février 1897, p. 19.

²⁴⁹ ANONYME, « Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37.

« Il est aujourd'hui complètement guéri et a employé les dernières semaines de son traitement à composer de chics, de larges paysages au fusain, pleins d'air et de sentiment, qui sont certainement les plus jolies pièces du musée de l'asile et ne seraient déplacées nulle part²⁵⁰ »

Ce dernier commentaire laisse d'ailleurs à penser qu'il y aurait eu un musée dans l'établissement, une hypothèse corroborée par plusieurs autres témoignages datés de 1893 à 1908²⁵¹. Quant au patient qui souffla l'idée de ce projet au Dr Marandon de Montyel²⁵², on apprend qu'il composait en moyenne deux tableaux par jour, et qu'« à lui seul, il a[vait] déjà décoré tout un dortoir et la moitié d'un réfectoire²⁵³ »

Une initiative à peu près similaire se développa à Villejuif sous l'impulsion du Dr Marie. Plusieurs patients-artistes œuvraient au sein d'un atelier dont les réalisations venaient enrichir la décoration de l'établissement. En parallèle un petit musée exposait en interne un échantillon de ces travaux. Le Dr Auguste Marie qui partageait certaines convictions avec le Dr Marandon de Montyel, appartenait tout comme lui au cercle des réformistes. A la recherche de nouvelles méthodes de prise en charge, il s'évertuait à lutter contre l'atmosphère « carcérale » des « asiles-casernes » et effectua de nombreux voyages à l'étranger pour s'inspirer d'autres méthodes. Au cours d'un de ces déplacements en Ecosse, il fut particulièrement enthousiasmé par le soin que l'on accordait à la décoration des établissements et à l'implication des patients dans cette activité. Dès son retour en France, il défendit l'intérêt de poursuivre de pareilles initiatives dans les asiles de son pays :

« L'ornementation intérieure de l'asile, très soignée, achève de donner à l'aménagement matériel un aspect des plus satisfaisants. Cette ornementation, nous le verrons plus loin, est, pour une large part, due aux malades : ceux-ci, encouragés à la confection de petits objets de leur fantaisie, s'y appliquent et cela donne des résultats fort curieux. Dans la Seine, en encourageant les malades à ces sortes de créations pseudo-artistiques, on obtiendrait certainement les résultats les plus inattendus et une collection unique des produits de l'imagination des aliénés. [...] Outre la distraction que donne aux malades ce genre d'occupation, pour ainsi dire, d'agrément, il existe des jeux nombreux [...] D'après les renseignements qui nous ont été fournis, cette ornementation ne coûte que fort peu de chose à

²⁵⁰ TOMMEL Guy, 1897.

²⁵¹ Nous reviendrons plus en détail sur ce possible musée dans la troisième partie de notre travail.

²⁵² Il s'agissait d'un peintre décorateur de théâtre.

l'asile ; c'est généralement le fruit de donations [...] Enfin, une bonne partie aussi est confectionnée par les malades eux-mêmes, pour s'occuper et se distraire, conformément à leurs habitudes antérieures et à leur art dans certains cas²⁵⁴ »

Aussi, dès son arrivée à Villejuif en 1900, il posa les premières bases d'un atelier artistique qui impliquait à la fois des professionnels et des profanes, réunis par l'intérêt qu'ils éprouvaient pour ces pratiques. Le médecin, convaincu des bienfaits du travail dans le traitement de la maladie s'évertuait à impliquer le plus de patients possibles dans une activité. Il n'en oubliait pas pour autant le fondement de cette proposition thérapeutique : celui du plaisir. Contrairement à ceux qui dévoyèrent le travail de son objectif initial pour en accélérer la productivité²⁵⁵, il proposait d'ajouter aux activités classiques, des occupations moins rentables mais qui respectaient davantage les goûts de chacun. Sa fille, contactée après le décès de son père, apportait quelques précisions quant à la multiplicité des occupations qu'il pouvait proposer :

« Le Dr Marie s'intéressait donc au travail de ses malades car il a toujours essayé de les occuper aux choses qu'ils aimaient pendant leur temps d'hospitalisation. Il avait installé des ateliers où les malades de son service de Villejuif (entre autres) faisaient de la menuiserie, un musée pour eux, réalisé par eux, qu'ils soignaient, entretenaient, enrichissaient de leurs œuvres. Mon père leur donnait à classer des trouvailles préhistoriques dont les carrières de sable de Villejuif étaient fort riches à l'époque, silex taillés, débris de poteries anciennes, fossiles divers. D'autres malades avaient un coin de jardinage dans les vastes cours de

²⁵³ TOMMEL Guy, 1897.

²⁵⁴ MARIE Auguste Armand, *L'Assistance des aliénés en Écosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892, pp. 13-14 et 28.

²⁵⁵ « Il s'agit en effet de diriger et rendre utile une activité qui s'use dans une agitation stérile, souvent même nuisible et dangereuse. [...] Mais le désir d'arracher les malades au désœuvrement, en les soumettant au travail, ne doit pas faire oublier ce principe fondamental que : « le travail dans les asiles a pour destination principale le bien-être des malades et que ce n'est que subsidiairement qu'il peut être organisé et conçu comme un moyen de production utile. » C'est malheureusement là un principe souvent méconnu, alors qu'il importerait de distinguer essentiellement le travail-traitement du travail-rendement, ce dernier ne saurait en aucune façon être un but intéressant pour des médecins et des administrateurs d'asiles dignes de ce nom. [...] Le travail des aliénés doit donc exclure toute idée de spéculation et devenir un moyen de traitement dans l'esprit de ceux qui le dirigent, sous employés, directeurs, économes, etc...[...] Le travail dans tous les cas doit être accepté par le malade sans contrainte et on doit consulter ses goûts, ses préférences et ses aptitudes antérieures. » *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1905*, pp. 214-230. Je remercie là-encore Mme Bellamy pour m'avoir signalé cette référence.

promenade de l'asile, et pour ceux qui aimaient les bêtes, il s'arrangeait à leur permettre d'en garder et soigner²⁵⁶. »

La mise en place d'un atelier artistique comptait donc parmi les nombreuses activités destinées à susciter l'intérêt et l'implication des malades :

« Outre le travail aux ateliers, je me suis efforcé, avec l'aide de M. L. Lucipia, directeur de l'asile, de multiplier tous les moyens de distraire les malades, soit qu'ils fussent consignés au quartier, soit qu'ils fussent occupés aux ateliers. Nous avons organisé un véritable atelier de peintres et dessinateurs, grâce auxquels des tableaux décoratifs ont pu être exécutés et placés dans toutes les sections²⁵⁷. »

Les œuvres déployées sur les murs de l'établissement étaient largement constituées de copies, et devaient sans doute être choisies parmi les plus décoratives et agréables à regarder afin de ne pas perturber les autres patients. On imagine que les plus extravagantes ou violentes étaient réservées à la collection personnelle du médecin, et alimentaient les nombreuses études de cas qu'il réservait aux revues médicales²⁵⁸ :

« La salle de réunion de l'asile de Villejuif, entièrement ornée de grande peintures exécutées par des malades, pourrait, pour l'observateur, être une mine de remarques typique. Non pas que ces œuvres soient bistournées ou apocalyptiques. Elles sont au contraire, pour la plupart, d'une modération et d'une mesure qui étonnent le visiteur. On voit dans nos Salons annuels, des œuvres autrement excentriques et baroques ! Les peintures décoratives exécutées par les malades de mon service, à Villejuif, sont, en général, des copies de tableaux connus. Elles paraissent avoir été exécutées par des élèves bien sages²⁵⁹. »

²⁵⁶ Lettre de Mme Daniel Soreau, nd, dossier : « Collection du Dr Marie : documentation concernant le Dr Marie, illustrations et photographies », non coté, Bibliothèque de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

²⁵⁷ Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1902, p. 199. Je remercie Mme Claudine Bellamy, responsable des archives médicales et administratives de l'Institut Paul Guiraud, de m'avoir communiqué cette information.

²⁵⁸ Nous reviendrons sur ce point et sur le projet du musée instaurée par Auguste Marie à Villejuif dans la troisième partie de ce travail.

²⁵⁹ Op. cit. MARIE Auguste Armand, 1905, p. 354.

2. Une pratique occasionnelle : lors des divertissements et festivités

Dans un certain nombre d'asiles et maisons de santé, des divertissements étaient offerts plus ou moins régulièrement à leurs occupants : soirées dansantes, spectacles de magie, concerts, fanfares, pièces de théâtre, etc. La fréquence de ces événements – hebdomadaire ou annuelle – dépendait du budget alloué aux distractions et donc de la santé financière de l'établissement, mais aussi de ses priorités. Ces festivités nécessitaient souvent une longue préparation que l'on confiait aux patients, parfois encadrés par des intervenants extérieurs. Elles constituaient une occasion de briser la monotonie du quotidien tout en investissant les malades dans de nouveaux projets. Chacun s'afférait alors à la tâche qui lui était confiée : décoration de l'établissement, participation aux répétitions (jeux de scène, chorégraphies, chants, concerts...), conception et réalisation de décors, de costumes, de programmes, etc.

A Hanwell en 1848, un correspondant de *l'Illustrated London News* rapportait ainsi avoir assisté aux festivités du Nouvel An :

« Les patients ont souvent des petites soirées dansantes, et il y a des divertissements de plus grande ampleur. L'un des derniers en date, organisé pour les femmes, eut lieu à l'occasion du réveillon du Nouvel an et [...] le jour de la fête des rois, l'institution donna un divertissement dans la division des hommes. Deux-cent cinquante personnes environ se rassemblèrent dans la galerie de la section n°9 et dans la tour adjacente, les deux étaient joliment décorées avec des plantes vertes, des lampes colorées étaient suspendues au plafond et les brûleurs à gaz furent camouflés pour ressembler à des ventilateurs d'ornement ; et beaucoup d'éléments et de slogans furent disposés sur les murs²⁶⁰. »

Une illustration accompagnant cet article ([Fig. 39](#)) montrait l'importance que l'on accordait à la décoration en ces jours de fête. Les murs et plafonds étaient entièrement recouverts de guirlandes végétales, qui couraient au milieu des tableaux et des lanternes. Au début du XXe siècle, à Villejuif, on organisait régulièrement des festivités – tant chez les femmes que chez les hommes – dans lesquelles s'impliquaient de nombreux patients :

²⁶⁰ ANONYME, « Twelfth Night at the Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, 15 janvier 1848, p. 27.

« *La troupe, les costumes, la composition musicale et autre, la direction de l'orchestre les costumes et à propos, accessoires de scène, etc., étaient presque tous exclusivement dus aux malades*²⁶¹ »

Depuis le scandale provoqué par les pièces du marquis de Sade à Charenton, la pratique du théâtre dans les asiles restait un sujet sensible qui pouvait vite tourner à la polémique. On leur reprochait de réveiller de violentes passions chez les malades, de provoquer des tensions entre eux, et lorsqu'un public extérieur était invité, d'alimenter une curiosité malsaine. Cette pratique se devait donc d'être très encadrée et de respecter de strictes prérogatives. Les thématiques des pièces étaient donc scrupuleusement sélectionnées, lorsqu'elles étaient jouées par des patients ils étaient souvent encadrés par des professionnels, et le public autorisé à y assister était trié sur le volet. Certains interdisaient totalement la venue de visiteurs étrangers et réservaient ces représentations à un usage interne. Il arrivait aussi qu'on acceptât de laisser les hommes et les femmes se côtoyer lors de ses événements. Les établissements qui souhaitaient proposer des pièces, des spectacles et des concerts à leurs patients, choisirent donc d'investir dans une scène plus ou moins élaborée – allant parfois jusqu'à de luxueux théâtres – pour y assurer des représentations. Quelques patients étaient sollicités pour tenir le rôle des acteurs, et de nombreux autres s'activaient aux préparatifs matériels. Il fallait concevoir et réaliser les décors, les costumes, les accessoires, les programmes, etc. Les archives de Dumfries conservent par exemple un programme qui accompagnait la pièce « Monsieur Tonson » mise en scène par la troupe de Crichton le 6 avril 1843²⁶². Il avait été réalisé par Richard Charteris ([Fig. 40](#)) patient et acteur de la pièce, qui l'intégra dans une composition ornementale dont il s'était fait la spécialité. En 1851, la revue interne de l'établissement, *The New Moon*, signalait également l'installation d'un rideau de scène entièrement peint par « un artiste qui réalisa son premier tableau dans l'institut de Crichton²⁶³ ». Les patients étaient d'ailleurs souvent mis à contribution pour la fabrication du théâtre lui-même : scène, panneaux décoratifs, rideau, etc. Aussi, lorsque les établissements comptaient des artistes dans leurs rangs, ils les mettaient à contribution pour ce genre d'entreprise. On se souvient notamment de Richard Dadd à Broadmoor, ou du peintre polonais de Bicêtre. Les patients du Dr Leuret

²⁶¹ *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1900*, p. 264.

²⁶² Voir PARK Maureen, 2010, p. 72. CHARTERIS Richard, *Playbill for Crichton Royal Institution Theatre*, 1843, DGH1/7/3/1/35, et CHARTERIS Richard, *Decorative Design dedicated to Mrs Browne*, 1846, DGH1/7/3/1/36, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies.

étaient d'ailleurs tout particulièrement impliqués dans ces activités théâtrales – avant que le médecin ne soit obligé d'y renoncer – comme le rappelait le Dr Parant en 1888 :

« Dès le commencement du siècle, les habitants de la Salpêtrière et de Bicêtre furent initiés à ce genre de distraction, dont l'un des organisateurs principaux, Leuret, avait poussé le développement à un très haut degré. Tout y était exclusivement l'œuvre des malades, la préparation des drames, voire même des tragédies, que l'on jouait avec un succès plus ou moins grand, la fabrication des décors et l'ornementation de la salle de spectacle²⁶⁴. »

De la même manière, lorsque l'établissement de Ville-Evrard organisait des soirées théâtrales, tout était entièrement pris en charge par les pensionnaires : du jeu d'acteur à la tenue du vestiaire en passant par la fabrication des programmes et la conception des décors. D'abord très sommaire, la scène fut entièrement reconstruite en 1885 dans une vaste salle d'une capacité de deux-cent cinquante personnes. Cette création, qui fut « presque entièrement l'œuvre des malades²⁶⁵ », s'inscrivait dans une tradition déjà ancienne visant à impliquer les patients dans ces projets créatifs. En 1865, le Dr Alfred Vanverts de l'asile de Lommelet précisait déjà que les décors du théâtre avaient été réalisés par l'un de ses patients. Après avoir démontré les bienfaits de ces représentations pour la santé des malades – tant dans les rangs des acteurs que dans ceux du public – il précisait même que ce travail sur les décors aurait eu des vertus miraculeuses sur le patient concerné :

« D'autres encore s'occupent à étudier et à préparer des pièces de comédie, à apprendre des chansonnettes, et à un moment donné, tous les deux mois environ, il y a séance publique. Ces pièces de comédie réussissent ordinairement bien, et le public se retire heureux et satisfait de la manière dont chacun a interprété son rôle. Cette étude est très utile pour cultiver la mémoire, exercer l'intelligence, et comme le genre de pièce est toujours comique, il fait une agréable diversion aux idées noires et à la tristesse qu'entraîne souvent avec elle cette mystérieuse maladie. Le théâtre serait bien monté en acteurs sans les guérisons et les

²⁶³ « Donations », *The New Moon*, 7 janvier 1851, Vol. VII, n°75, in *New Moon* (juillet 1846 – Nov. 1854), DGH1/7/1/1/5, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. Cité par PARK Maureen, 2010, p. 35.

²⁶⁴ PARANT Victor, 1888, p. 47.

²⁶⁵ ANONYME, « Paris : un musée bizarre, le musée de Ville-Evrard, composé d'ouvrages exécutés par les aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 novembre 1893, n°14, p. 105.

améliorations obtenues. Les décors et l'ornementation de la salle ont été faits par un malade qui a recouvré la raison en exécutant ce travail²⁶⁶ [...] »

En Italie, en 1884, le manicomio de Mombello possédait un pavillon abritant un théâtre. On y jouait régulièrement des pièces et des concerts, et la décoration intérieure avait à nouveau été confiée à un patient :

« Le travail à Mombello se combine avec diverses distractions. Il y a un théâtre sur lequel se donnent surtout en hiver des représentations et des concerts. Les acteurs sont pris exclusivement parmi les aliénés. L'orchestre ne se compose également que d'aliénés. La toile et les décors ont été peints par un aliéné qui m'a paru assez sensible à mes compliments sur le mérite de ses peintures pour je crois pouvoir suspecter son état mental de préoccupations vaniteuses. Un pavillon a été affecté spécialement à ce théâtre ainsi qu'au service des bains²⁶⁷. »

Enfin, les plus jeunes étaient également concernés par ces activités. Dans la colonie pour enfants de Vaucluse, un théâtre portatif avait été entièrement construit et décoré par les jeunes colons sous la direction des infirmiers. Cette distraction qui faisait appel aux compétences manuelles, intellectuelles et imaginatives des enfants, entrait pleinement dans le cadre de l'approche médico-pédagogique qu'on tentait d'instaurer dans les rares établissements pour enfants de l'époque :

« De plus, les enfants guidés par les infirmiers ont construit de toutes pièces et décoré eux-mêmes un petit théâtre portatif sur lequel de temps à autre je leur fais organiser de petites représentations. Il y a là non seulement une distraction, mais encore un moyen thérapeutique excellent pour développer le jugement, exercer l'activité et l'intelligence des enfants²⁶⁸. »

²⁶⁶ VANVERTS, Alfred-Victor, *De la Nécessité de conserver les asiles d'aliénés, et des distractions comme moyen de traitement*, Lille : impr. de Lefebvre-Ducrocq, 1865, p. 28.

²⁶⁷ BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l'enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884, p. 109.

²⁶⁸ *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1893*, pp. 151 – 152.

3. Un appui possible dans une approche médico-pédagogique

L'un des premiers à croire en une éducation possible de ceux qu'on appelait les « idiots » est le français Jean Itard, dont les travaux furent repris et développés par Edouard Seguin. Au début du XIXe siècle l'idiotie était considérée comme un état définitif et irréversible. On naissait idiot et toute approche thérapeutique ou éducative était considérée comme inutile :

« Idiotie. Nous voilà arrivés au dernier terme de la dégradation humaine : ici les facultés intellectuelles et morales sont nulles, non qu'elles aient été détruites, mais parce qu'elles n'ont jamais pu se manifester : le physique est en rapport avec cette privation totale de l'intelligence.

[...]

Ainsi les sens des idiots sont à peine ébauchés, les sensations presque nulles, l'entendement nul. L'intelligence ne peut chez l'idiot, se produire au dehors, puisque les instruments sont défectueux. Les sensations ne peuvent se rectifier les unes par les autres, l'éducation ne saurait suppléer à tant de désavantages. Incapables d'attention, les idiots ne peuvent diriger leurs sens ; ils entendent mais n'écoutent pas ; ils voient mais ne regardent pas, etc ; privés de mémoire ils ne pourraient retenir les impressions qui leur viennent des objets extérieurs ; ils ne comparent rien ; ils ne forment aucun jugement : par conséquent ils n'ont rien à désirer ; par conséquent encore, ils n'ont pas besoin de signes qui servent à exprimer les choses et les désirs, ils ne parlent point²⁶⁹. »

Les enfants déclarés idiots étaient donc généralement pris en charge par leur famille. S'il arrivait malheur à leurs proches ou si ces derniers ne pouvaient plus s'occuper d'eux, ils étaient abandonnés à eux-mêmes dans un hospice pour incurable ou un asile pour aliénés. Aussi lorsqu'on retrouva en 1800 un enfant sauvage dans une forêt de l'Aveyron, on le conduisit à Paris afin de l'examiner et de décider de son sort. Le célèbre Philippe Pinel se chargea lui-même du diagnostic et conclut à l'idiotie du jeune garçon qui ne parlait pas. Son destin était scellé : toute tentative d'éducation serait inutile. Convaincu du contraire, le Dr Jean Itard entreprit un vaste travail avec celui qu'il baptisa Victor, visant à le resocialiser, réveiller sa sensibilité et lui redonner la parole. Si l'entreprise ne réussit pas complètement, le jeune garçon réalisa tout de même des progrès significatifs, et l'expérience d'Itard contribua à réinscrire l'idiotie dans le champ de l'humanité. Son ami Edouard Seguin, maître auxiliaire à l'institut de sourds-muets, accepta à la demande d'Itard de prendre à son tour en charge un

²⁶⁹ COLLECTIF, *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris : Panckoucke, vol. 23 (HYG - ILÉ), 1818, pp. 514 – 515.

jeune idiot selon les principes qu'il avait tenté d'établir. Seguin enrichit la méthode et parvint à d'heureux résultats qui lui apportèrent le soutien d'Esquirol :

« En dix-huit mois, Mr Séguin a appris à son élève à se servir de ses sens, à se souvenir, à comparer, à parler, à écrire, à compter, etc. Cette éducation a été faite par M. Seguin d'après la méthode de feu Itard dont il avait reçu les inspirations. [...] par le caractère de son esprit, par l'étendue de ses connaissances, Mr Edouard Séguin est capable de donner à ce système d'éducation toute l'extension souhaitable²⁷⁰. »

En 1839, Seguin ouvrit une école pour Idiots rue Pigalle, avant d'être nommé instituteur dans la section des enfants idiots à l'Hospice des Incurables. Se démarquant d'Itard, il ajouta à l'éducation corporelle et langagière, une éducation de l'intelligence adaptée à chaque enfant en fonction de ses possibilités. Pour cela il privilégiait la manipulation et conçut un matériel éducatif spécifique incluant des jeux de construction et d'encastrement. Fort de ses succès, il fut ensuite nommé instituteur à l'école pour idiots de Bicêtre dans le service de Félix Voisin en 1842. Mais très vite les deux hommes entrèrent en conflit et après une série de désaccords, Seguin finit par être démis de ses fonctions à peine un an après son arrivée. Il poursuivit malgré-tout ses recherches et enchaîna les publications avant d'émigrer aux Etats-Unis en 1850. Sa méthode « médico-pédagogique » et ses théories y connurent un très grand succès qui se propagea dans les autres pays anglo-saxons, où il bénéficia d'une reconnaissance qu'il ne parvenait pas à trouver en France. Lorsque l'Angleterre ouvrit son premier « asile-école » de grande envergure (Earlswood en 1855), on s'inspira très largement des découvertes de Seguin. L'établissement accueillait environ 300 enfants « idiots », « imbéciles²⁷¹ » et épileptiques²⁷². Ceux qui étaient le plus lourdement handicapés bénéficiaient essentiellement de soins d'hygiène, les autres recevaient une éducation sensorielle et motrice, puis s'ils en avaient les capacités, poursuivaient avec les disciplines de l'enseignement primaire. On articulait en permanence soins et scolarisation, et les groupes étaient organisés en fonction du potentiel et des progrès de chaque enfant. On utilisait pour cela un matériel spécifique privilégiant la manipulation (lettres et formes en bois, jeux de construction, bouliers, animaux, etc.) Les apprentissages étaient progressifs : fonctions motrices de base (alimentation,

²⁷⁰ PELLICIER Yves, THUILLIER Guy, *Edouard Séguin (1812-1880) « L'instituteur des idiots »*, Paris : Ed. Economica, 1980, p. 11.

²⁷¹ Dans les nomenclatures du XIXe siècle, l'idiotie comptait deux degrés. Celui de l'idiotie pure où l'enfant était incapable de parler, et celui de « l'imbécilité » où l'enfant était capable de s'exprimer mais dont on considérait que ses facultés affectives et intellectuelles s'étaient arrêtées en cours de développement.

marche), sensori-motrices (action sur l'environnement), puis intellectuelles. Si l'enfant en avait la possibilité, il poursuivait un enseignement scolaire (lecture, écriture, arithmétique, dessin) et enfin, professionnel afin d'assurer son insertion sociale. Il intégrait alors l'un des multiples ateliers de l'établissement : épluchage des fibres de coco puis tressage de nattes, couture, vannerie, cordonnerie et menuiserie. D'autres étaient occupés à la cuisine, au jardin et à diverses activités agricoles. Enfin, les filles étaient formées aux travaux d'aiguille et aux tâches ménagères. Le directeur des lieux, John Langdon Down – comme beaucoup de ses confrères – dirigeait aussi sa propre institution privée réservée aux enfants idiots plus aisés qui ne trouvaient pas forcément de place dans les établissements publics. Moyennant un prix de pension beaucoup plus élevé, ils bénéficiaient à Normansfield d'un traitement médico-pédagogique similaire à celui d'Earlswood, mais agrémenté de davantage de distractions : chant, musique, peinture, sport, excursions, etc. L'établissement qui ouvrit ses portes en 1868 visait à recréer une ambiance chaleureuse et conviviale. Il possédait un luxueux théâtre ainsi qu'une base de loisirs nautiques située sur les bords de la Tamise. En France, il fallut attendre 1879 pour que Désire Magloire Bourneville décide de remettre à l'honneur la méthode de Seguin, déjà plébiscitée par les pays anglo-saxons. Nommé directeur du service des enfants idiots et épileptiques de Bicêtre, il rénova entièrement les locaux de « l'asile-école », opéra une scission franche avec le service des adultes et introduisit une méthode médico-pédagogique semblable à celle que l'on pratiquait outre-manche. La méthode de Seguin s'exporta également en Italie grâce aux recherches de Maria Montessori. En 1899, elle effectua un stage dans le service du Dr Bourneville et s'initia aux travaux de ses prédécesseurs. Elle expérimenta ces méthodes auprès des enfants « arriérés » de Rome avec lesquels elle travaillait, avant de s'en inspirer pour créer une nouvelle approche pédagogique destinée aux enfants du milieu ordinaire. Dans les services qui appliquaient les principes de Seguin, le dessin occupait une part importante de l'éducation des enfants. Comptant parmi les matières enseignées à la grande école, il était aussi destiné à développer les capacités sensori-motrices, le repérage dans l'espace et pour les plus avancés, à acquérir les bases d'un métier artisanal. A Earlswood, les visiteurs étaient, dès leurs premiers pas, amenés à contempler les réalisations des enfants. Aussi, à peine avaient-ils passé le porche de l'établissement, que les

²⁷² Chiffres de 1861. Voir BILLOD Eugène, *Relation d'une visite à l'asile de idiots d'Earlswood comté de Surrey (Angleterre)*, Paris : Victor Masson et Fils, 1861.

Drs Billod et Browne, reçus par le Dr Langdon Down en 1861, découvraient les dessins des jeunes pensionnaires :

« L'entrée est située sous un péristyle, et correspond exactement au milieu de la principale façade. D'un côté se trouve la section des garçons, et de l'autre celle des filles. A gauche est la salle de réception dont les principaux ornements consistent dans des dessins et autres spécimens du travail des enfants²⁷³. »

Les navires de James Henry Pullen étaient également mis en avant lors de ces visites :

« Vient ensuite l'atelier de menuiserie. Comme exemples remarquables d'industrie particulière, on m'a montré de charmants modèles de navires construits par un jeune idiot dont l'aptitude à ce genre de travail est extraordinaire²⁷⁴. »

En valorisant les plus belles réussites des enfants qu'il accompagnait, le Dr Langdon Down brandissait la preuve des bienfaits de sa méthode, mais aussi de la possibilité pour les idiots de faire évoluer leurs capacités jusqu'à réaliser des travaux remarquables. A Normansfield, le dessin était pleinement intégré à l'emploi du temps des élèves les plus avancés, de même qu'à Bicêtre où les enfants pratiquaient le dessin géométrique et le dessin d'art. En 1901, un professeur²⁷⁵ avait été spécialement affecté à l'enseignement de cette discipline dans les « asiles-écoles » parisiens. Le mercredi et le jeudi, à raison de deux séances d'une heure, cent trente élèves de Bicêtre recevaient les notions de base du dessin. L'enseignant intervenait de la même manière auprès de trente jeunes filles de la Fondation Vallée²⁷⁶. Ces exercices leur permettaient de parfaire l'éducation de l'œil et de la main, indispensable au travail en atelier. Ceux qui présentaient un certain goût pour le dessin d'art complétaient cet enseignement par la reproduction de plâtres d'ornements (feuilles, rosaces), de natures mortes, et exécutaient des croquis à partir d'estampes et de lithographies. Comme le faisait déjà John Langdon Down, Désiré Bourneville recueillait lui-aussi les travaux de ses élèves afin de montrer les résultats qu'il était possible d'obtenir avec de tels enfants.

²⁷³ Op. Cit., p. 4.

²⁷⁴ Op. Cit., p. 8.

²⁷⁵ Mr Dumont

²⁷⁶ Voir notamment : *Rapport sur le Service des aliénés du département de la Seine pendant l'année 1902*, pp. 276 et 307.

4. Un moyen de se procurer des documents d'étude à valeur scientifique

Si comme nous l'avons vu, certains médecins insistaient sur la normalité des travaux de leurs patients, la plupart de leurs confrères y voyaient surtout la marque de leur pathologie. A partir des années 1870 – nous reviendrons plus en détail sur ce phénomène dans la seconde partie de notre travail – les aliénistes commencèrent à s'appuyer sur les dessins de leurs patients pour compléter les conclusions qu'ils tiraient déjà de leurs écrits. Dans la lignée d'Ambroise Tardieu²⁷⁷, Paul Régner²⁷⁸, Cesare Lombroso ou Enrico Morselli, beaucoup se mirent donc à recueillir ces documents iconographiques – et plus largement, tout ce qui était fabriqué dans les asiles – pour y déceler les traces d'une éventuelle pathologie :

« On peut mettre à profit, comme moyen de traitement les dispositions plus ou moins artistiques d'un certain nombre d'aliénés. Il n'est pas rare d'en trouver capables d'exécuter en dessin, en peinture, en sculpture des travaux d'une certaine valeur ; cependant ce qu'ils font de mieux en général, ce sont des copies. [...] Du reste, au point de vue diagnostic, le dessin peut nous rendre de réels services, car de même qu'il y a des malades qui ne délirent que dans leurs écrits, il en est d'autres qui délirent à peu près exclusivement par le crayon²⁷⁹. »

Envisagées comme moyen de traitement, les activités artistiques n'en demeuraient pas moins pour les médecins, source de productions pathologiques utiles à leurs recherches. Cette tendance explosa littéralement au début du XXe siècle et motiva la constitution de vastes collections à visée médicale. Pour augmenter leur matériau d'étude, les aliénistes incitaient leurs patients à s'exprimer en leur fournissant le matériel nécessaire, sans pour autant toujours obtenir gain de cause :

« Nous aurions voulu vous apporter des spécimens de l'écriture et du dessin de Mme D... ; mais elle n'a jamais consenti à prendre pour nous un crayon²⁸⁰. »

²⁷⁷ TARDIEU Ambroise, *Etude médico-légale sur la folie*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1872.

²⁷⁸ REGNER Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887.

²⁷⁹ DHEUR Pierre, *Maison de santé d'Esquirol*, Paris : Asselin et Houzeau, 1898.

²⁸⁰ TRUELLE Victor, BROUSSEAU Albert, « Un cas de puérilisme », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1920, pp. 101 – 103 (p. 103).

Au Bon Sauveur d'Albi (entre 1900 et 1930), le Dr Pailhas distribuait ainsi à certains de ses malades du papier et des cahiers d'écolier sur lesquels ils pouvaient librement s'exprimer **(Fig. 41)**²⁸¹. En comparant les travaux des patients de Pailhas avec ceux des Drs Marie et Marandon de Montyel qui avaient mis en place de véritables ateliers artistiques, il semble que l'objectif du premier fût davantage de nature scientifique. En effet, la collection du Dr Pailhas contient essentiellement des dessins à la mine de plomb sur papier et cahiers, et des objets fabriqués avec des matériaux du quotidien – cailloux sculptés, cire de bougie, travaux d'aiguille sur chutes de tissu – qui s'apparentent davantage à des créations spontanées. Les Drs Marie et Marandon de Montyel fournissaient à leurs patients des matériaux plus onéreux – peinture, bois, céramique – et leurs faisaient réaliser des travaux artisanaux dans les ateliers de l'asile. Ils en utilisaient ensuite une partie pour décorer leur établissement ou pour les présenter au public lors des Expositions universelles²⁸². La démarche du Dr Pailhas semble donc davantage relever du recueil de données à but scientifique. Les patients étaient encouragés à dessiner mais les qualités esthétiques de leurs réalisations n'étaient visiblement pas son but premier. Les fiches signalétiques à caractère purement médical qu'il joignait aux objets de sa collection tendent à confirmer cette hypothèse :

« Mou. Marin, fonctionnaire dont la paralysie générale à forme circulaire donnait lieu, aux stades d'excitation, à des vellétés d'art (dessins, poésies en patois languedocien, etc.). Ecrivait à sa Majesté l'Empereur²⁸³. »

De leur côté, Hans Prinzhorn et Karl Wilmanns invitèrent fortement leurs confrères à encourager certains de leurs patients à créer pour obtenir davantage de productions. Plusieurs lettres échangées avec l'asile de Westphalie Eickelborn – dans lequel se trouvaient Karl Genzel [dit Brendel] et Peter Meier [dit Moog] – témoignent de ces sollicitations²⁸⁴. En 1919, Wilmanns écrivait notamment au directeur de l'asile :

²⁸¹ Un inventaire de la collection de Benjamin Pailhas réalisé au Bon Sauveur d'Albi en 2000 recensait 38 cahiers et 87 planches de dessin. FAUPIN Savine, « Maxime Dubuisson, Benjamin Pailhas », in FAUPIN Savine (dir.), *L'Autre de l'art : art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LaM-Lille Métropole musée d'art moderne, 3 octobre 2014-11 janvier 2015), Villeneuve d'Ascq, LaM-Lille Métropole musée d'art moderne, 2014, pp. 51 – 57, (p. 53).

²⁸² Nous reviendrons sur ces expositions dans la troisième partie de notre travail.

²⁸³ Cartel exposé dans le musée Benjamin Pailhas, Albi, France.

²⁸⁴ Voir : BUSINE Laurent, *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn-Université de Heidelberg 1890-1920*. Catalogue d'exposition (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre 1995 – 28 janvier 1996), Charleroi : Palais des Beaux-arts : Ed. de la Chambre, 1995, pp. 17 – 19.

« Auriez-vous l'obligeance de continuer à encourager Genzel et Meier Peter ?²⁸⁵ ».

Lequel lui répondait :

« Avec plaisir, je vais encore faire réaliser à tous deux et à d'autres malades, quelques pièces pour votre collection. Pour Genzel, j'aimerais un peu de terre glaise et des couleurs, qu'en ce moment je ne peux pas me procurer ici²⁸⁶. »

Dans une nouvelle lettre, Wilmanns insistait :

« En même temps, je voudrais vous prier de continuer à encourager les deux artistes à produire. Je suis tout à fait prêt à leur faire un petit cadeau en argent à titre de marque d'estime et d'encouragement, et à les pourvoir en couleurs et autre matériel de dessin et de sculpture²⁸⁷. »

Pouvoir observer les individus en plein travail et recueillir leurs impressions sur ce qu'ils faisaient, était considéré comme un plus qui permettait d'affiner le diagnostic. Les articles médicaux s'enrichirent donc progressivement de commentaires tentant d'explicitier le contenu des dessins présentés et l'attitude des patients vis-à-vis de leur travail. Les artefacts asilaires étaient analysés selon plusieurs approches. Il pouvait s'agir de mettre en image les « délires » des aliénés, de suivre graphiquement les différents stades d'évolution de leur pathologie, de déceler des éléments qu'on ne pourrait détecter autrement, de statuer sur leur dangerosité potentielle ou encore sur la « faiblesse de leur état mental ». Tandis que les médecins du XIX^e siècle privilégiaient les fleurs en aquarelles et autres copies bien calmes pour occuper leurs riches patients désœuvrés, ceux du siècle suivant leur préférèrent les visions tourmentées et hallucinées dont ils se servaient pour leurs études de cas²⁸⁸.

Une pratique spontanée : entre ignorance et indifférence

Parallèlement à cette pratique artistique officielle, encouragée et institutionnalisée par les médecins, d'autres patients s'engagèrent en toute spontanéité dans une activité créatrice

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Nous reviendrons plus en détail sur ces différentes approches dans la seconde partie de notre travail. Voir : Partie II, chapitre 3 : « Regards de médecins »

beaucoup plus personnelle. Si certaines de ces réalisations échappèrent à tout contrôle de l'institution, la plupart d'entre elles s'exprimèrent dans l'indifférence générale sur les murs des communs ou à partir de rebuts précieusement recueillis. L'ennui, l'isolement et les effets des diverses pathologies dont ils souffraient, développèrent chez certains patients un irrésistible besoin d'expression qui se révéla sous les formes les plus inattendues.

1. Investissement de l'environnement / envahissement de l'espace

« On croit généralement, dans le public aussi bien que parmi les savants, que la prison [...] est un organisme muet et paralysé, sans voix et sans bras, parce que la loi lui a imposé le silence et l'immobilité. Mais nul décret, sur quelque force qu'il s'appuie, n'a d'action contre le courant naturel des choses. Aussi cet organisme parle-t-il, se meut-il et parfois, en dépit de tous les décrets, il blesse, il tue même. Seulement, comme il advient toujours quand une nécessité humaine est en conflit avec la loi, il procède alors par des voies souterraines et dissimulées. Tout lui est bon à cette fin : les murs des prisons, les cruches, les bois des lits, les livres [...], le papier qui enveloppe les médicaments, même le sable semé dans les galeries de passage et jusqu'aux vêtements sur lesquels la broderie fixe la pensée²⁸⁹ »

Dans ce passage des *Palimpsestes des prisons*, Cesare Lombroso envisageait cette figure majeure de l'enfermement comme une entité grouillante de vie qui continuait à lutter et crier malgré tous les procédés mis en œuvre pour la réduire au silence. Les asiles d'aliénés, en tant qu'organisme d'exclusion et d'isolement par excellence, s'apparentaient tout aussi bien à cette définition. Bannis de la société, leurs occupants continuaient également de se débattre pour ne pas mourir enterrés vivants. Certains d'entre eux, poussés par un irrépressible besoin d'expression se devaient d'extérioriser à tout prix leur colère, leurs hallucinations, leurs rêves ou leurs angoisses sur les premiers supports qui se trouvaient à leur disposition. C'est ainsi que les murs, les plafonds, les sols, les meubles, les portes et les grilles des asiles étaient envahis d'inscriptions dessinées au charbon, à la craie, à la peinture, avec de la boue, du sang ou que l'on gravait à même le matériau. Certains patients en proie à une véritable frénésie de dessin recouvraient tout ce qui se trouvait à leur portée, suscitant l'exaspération de leurs gardiens. Paul Regnard (1887) rapportait l'exemple d'une ancienne épicière qui se croyait

²⁸⁹ LOMBROSO Cesare, *Les Palimpsestes des prisons*, Paris : G. Masson, 1894.

peintre et qui, pour exprimer son talent « ne peignait qu'à fresque. Elle charbonnait sur tous les murs, et comme elle manquait de couleurs, elle les remplaçait par de l'encre, du vin et de la boue²⁹⁰. » Il ne décrivait pas le contenu de ses dessins mais ne manquait pas de préciser que « L'architecte de la maison la considérait comme une plaie²⁹¹. » Dans un chapitre consacré à « L'Art décoratif pathologique », Jean Vinchon évoquait lui-aussi les « enfants terribles, dont l'activité ne respect[ait] aucun meuble du matériel hospitalier²⁹². » Il témoignait de la quantité considérable de graffiti qui se déployaient sur tous les supports possibles de l'espace asilaire :

« Le dos des bancs, dans les cours d'asiles, s'ornent de graffiti, dessinés au charbon, ou gravés à l'aide d'un burin de fortune : ils représentent des rosaces, des entrelacs tracés au hasard et ça et là une figure inachevée d'homme ou d'animal. Mais plus encore que dans les promenades publiques, ces graffiti sont répétés à profusion sur les murs et l'écorce des arbres par la main de "fous discordants."²⁹³ »

Quelques photographies postérieures aux années 1950 ([Fig. 42 et 43](#))²⁹⁴ furent réalisées dans les asiles de Reggio et du Vinatier avant que certaines constructions ne soient détruites. Ces initiatives visant à conserver une trace de ces témoignages, nous permettent de prendre la mesure de la place que pouvaient occuper les graffiti dans l'environnement asilaire. Se recouvrant les uns les autres dans un vaste enchevêtrement, ils se complétaient et dialoguaient parfois entre eux avec l'objectif de délivrer un message ou simplement de laisser une trace de sa présence par un nom, des initiales ou une date. L'extrême fragilité des matériaux employés

²⁹⁰ REGNARD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887, pp. 352 – 353.

²⁹¹ Ibid.

²⁹² VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris : Stock, 1924, pp. 88 – 90.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ On signalera à ce sujet l'ouvrage du photographe Tristan JEANNE-VALES, *Mémoires closes : le Bon Sauveur hôpital psychiatrique*, Caen : Les Editions du bout du monde, impr. 2006. Edité dans le cadre de l'exposition du même nom organisée à la demande du CHS de Caen qui souhaitait conserver un témoignage de son passé. Plusieurs campagnes de recensement et de conservation de graffitis en vue d'une patrimonialisation ont été réalisées dans les anciennes prisons, notamment celles qui ont été utilisées pour retenir des résistants durant la seconde guerre mondiale, mais les anciens asiles sont assez peu concernés par ces initiatives. On notera toutefois l'existence d'un ensemble de photographies postérieures à 1949 retrouvées dans une enveloppe annotée « murs peints par des patients » dans les archives du Centre Hospitalier du Vinatier, ancien asile de Bron, je remercie Mr Sylvain Riou, Chargé des projets artistiques et des expositions dans cet établissement de m'avoir informée de l'existence de ces documents et permis de les étudier. En Italie, les archives de l'ancien manicomio San Lazzaro à Reggio Emilia, possèdent des photographies de murs du pavillon Lombroso (réservé aux « aliénés criminels ») avant qu'ils ne soient détruits dans les années 70, ils étaient alors couverts de graffitis laissés par les

et le côté subversif de ces témoignages, incitait plutôt à vouloir les faire disparaître qu'à les conserver. Il reste donc très difficile de retrouver des graffiti datant de la période qui nous occupe ici. Les quelques rares témoignages à avoir survécu concernent uniquement les dessins les plus décoratifs ou ceux qui étaient susceptibles d'apporter un éclairage sur la pathologie d'un patient. Lorsque le Dr Benjamin Pailhas analysa le cas de Ferdinand d'Alquier qui avait pour habitude de dessiner sur tout ce qu'il trouvait (1908)²⁹⁵, il jugea ainsi utile de publier la photographie d'une de ses fresques ([Fig. 44](#)) en complément des autres dessins qu'il avait pu réaliser. Le médecin lui fournissait régulièrement des cahiers dans lesquels il pouvait s'exprimer librement. Grâce à l'exploitation de ces documents dans lesquels le malade couchait toutes ses pensées, Pailhas était ensuite en mesure d'interpréter le contenu symbolique de ses dessins. La fresque de plus d'un mètre carré reproduite dans l'article avait été réalisée sur un des murs de la cour, et intéressait d'autant plus le médecin que son patient lui avait fourni toutes les clés pour en comprendre la signification :

« Comme supplément des dessins originaux de M. X... nous donnons une image photographique reproduisant d'une façon de fresque dont notre malade (Pl. XXX) actuellement en crise, a décoré l'une des murailles de sa cour. Elle a un mètre de haut sur un mètre cinquante de largeur, et représente en forme d'allégorie le très récent revirement de ses amours : Madelaine a cessé de lui plaire ; en bon lapin qu'il reste, et en dépit des poursuites de celle-ci (figurée en lionn), il se précipite hardiment vers Geneviève, au risque de la renverser et de lui passer dessus. A noter que Madeleine et Geneviève sont les désignations sous lesquelles Mr X... vise la personne de deux infirmières de l'établissement. Le malade a accompagné son dessin d'une explication : a) Scène cynégétique. b) Explication du tableau. La victime (Geneviève). Le lapin (Fernand). La Lionne (Madeleine)²⁹⁶. »

Dans son ouvrage de 1924, Jean Vinchon reproduisait également deux photographies de fresques colorées. Intitulées *Les Dangers de la vie* et *Le Pont Neuf* ([Fig. 45](#)), elles appartenaient à la collection du Dr Marie²⁹⁷. Etant donné la visibilité de ces réalisations, il est difficile de penser que leur auteur ait agi dans la clandestinité. Tracer et mettre en couleur de

anciens occupants des lieux. De nombreuses traces sont encore visibles sur les parois du pavillon abritant aujourd'hui un musée historique.

²⁹⁵ PAILHAS Benjamin, « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Contribution à l'étude des dispositions artistiques, et plus spécialement de leur intermittence dans la déséquilibration psychique et la folie », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tome 21, Mars-Avril 1908, pp. 162 – 174.

²⁹⁶ Op. Cit. p. 171.

tels dessins nécessita sûrement un certain temps, et le fait qu'ils aient été exécutés sur des murs extérieurs devait bien les rendre visibles des autres malades et des surveillants. Les qualités décoratives de ces productions graphiques et l'implication des malades dans ce type d'activité avaient certainement conduit le personnel à faire preuve d'une certaine tolérance. Les écrivains Théophile Gautier et Charles Asselineau qui eurent l'occasion d'observer de nombreuses fresques dans l'asile vénitien de San Servolo à Venise évoquaient d'ailleurs le consentement tacite des surveillants qui laissaient leurs malades s'exprimer en toute liberté :

« Un des aliénés de San Servolo, quoiqu'il ne fut pas artiste de profession, avait la manie de peindre, et les bons frères de Saint-Jean-de-Dieu, qui ont pour principe de ne pas contrarier leurs malades lorsque cela est possible, avaient livré à ces fantaisies une grande muraille qu'il s'était plu à barbouiller des plus étranges chimères²⁹⁸. »

« Ces peintures, je les ai revues l'été dernier, et d'autres encore, car le pensionnaire, auteur des premières, mort depuis le voyage de Gautier, a fait école et a eu des imitateurs. Les bons pères de San Servato (sic.) laissent leurs malades barbouiller leur saoul pour se distraire²⁹⁹. »

Asselineau qui avait trouvé des qualités esthétiques à certaines de ces fresques, envisageait même tout à fait la possibilité que certains visiteurs en aient fait des photographies : *« Il ne serait pas impossible d'en avoir des reproductions, car il ne manque pas de photographes à Venise³⁰⁰ »*. L'appareil photo n'était toutefois pas le seul moyen de garder une trace de ces témoignages. Le papier calque constituait lui aussi un procédé certes moins précis, mais moins onéreux, d'effectuer de précieux relevés. Le Dr Charles Ladame³⁰¹, particulièrement intéressé par les dessins d'un ancien charpentier interné à l'asile de Rosegg³⁰², conserva de la

²⁹⁷ VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris, Stock, 1924, pp. 92 et 95.

²⁹⁸ GAUTIER Théophile, « L'Hôpital des fous », *Italia* (2^{ème} ed.), Paris : L. Hachette, 1855, pp. 332 – 344 (pp. 337 – 338).

²⁹⁹ ASSELINEAU Charles, A. D., « Réponse : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1^{er} mai 1864, pp. 70 – 71.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Charles Ladame (1871 – 1949) a travaillé comme médecin assistant à l'asile Rosegg de 1918 à 1925 avant d'être nommé directeur de l'asile de Bel-Air (Genève) où il exerça ses fonctions jusqu'à sa retraite en 1939. Intéressé par les productions artistiques asilaires, il en avait constitué une importante collection qu'il exposait dans un musée installé à Bel-Air. Il rencontra notamment Jean Dubuffet à qui il offrit plusieurs de ces artefacts.

³⁰² L'asile de Rosegg, qui ouvrit ses portes en 1860, était un établissement suisse situé près de Soleure. Le médecin Charles Ladame y travailla comme médecin assistant de 1918 à 1925. C'est là qu'il recueillit les dessins de son patient Robert Gie (1869 - ?) interné dans cet établissement de 1908 à 1922.

sorte plusieurs de ses dessins avant qu'ils ne fussent détruits. Retraçant le parcours de son patient (libéré en 1922), il précisait :

« Dès 1916 s'adonne avec ardeur au dessin sur les bouts de papier qu'il réussit à se procurer ou alors sur les murs du préau de son pavillon. Il se replie complètement sur soi, s'entoure la tête d'une sorte de turban, cache ses dessins lors de la visite des médecins³⁰³. »

S'appuyant sur du papier calque, il reproduisit au crayon plusieurs fresques dessinées sur les murs du préau, ajoutant parfois à ses tracés de l'encre de Chine et du crayon bleu pour en souligner certains aspects. Plusieurs œuvres de Robert Gie actuellement conservées dans la Collection de l'Art Brut à Lausanne³⁰⁴ sont en réalité des reproductions décalquées (*Fig. 46*) qui, sans l'intervention du Dr Ladame auraient été inévitablement détruites. D'autres médecins menèrent des initiatives similaires, comme en témoigne la présence dans la collection Lombroso d'un feuillet contenant plusieurs relevés de graffiti découverts sur les murs d'un local en construction dans un asile italien (*Fig. 47*)³⁰⁵. Son étude des « palimpsestes des prisons³⁰⁶ » atteste d'ailleurs tout particulièrement de l'intérêt scientifique et anthropologique que Lombroso accordait à ce type de productions.

Plusieurs témoignages font aussi référence à l'utilisation de charbon par les malades pour recouvrir de leurs dessins les sols et parois de leur établissement. Le Dr Frigerio rapportait par exemple le cas d'un ancien sculpteur qui traçait sur le plancher de l'hospice San Benedetto, des représentations très réalistes de tables chargées de fruits, de fleurs et de nourriture en tout genre³⁰⁷. Un autre cas, beaucoup plus célèbre, est celui de Gérard de Nerval (1808 – 1865)³⁰⁸,

³⁰³ « Le Cabinet du Professeur Ladame : Robert Gie », Publications de la Compagnie de l'art brut, vol.3, pp. 61 – 66, (p. 61).

³⁰⁴ Les treize œuvres de Robert Gie sont inventoriées sous les références : cab-8565 à cab-8570 ; cab-A417-cab-A423, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

³⁰⁵ « Palimpsesti di garzoni muratori. Sparsi sulle pareti dei nuovi locali in costruzione nel manicomio »./ Palimpsestes de garçons maçons. Eparpillées sur les parois du nouveau local en construction dans l'asile, nd., nl., IT SMAUT Museo Lombroso 780, Sous-série : dessins, Série : Ecrits et dessins de mattoïdes et aliénés, Fond : Musée Cesare Lombroso, Archives historiques de l'université de Turin.

³⁰⁶ LOMBROSO Cesare, *Les Palimpsestes des prisons*, Paris : G. Masson, 1894.

³⁰⁷ FRIGERIO, 1880. Exemple repris par Cesare LOMBROSO, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 286.

³⁰⁸ Gérard de Nerval (1808 – 1855) traverse une importante crise d'hallucinations en 1841, qui lui valut un premier internement dans une maison de santé au 6 rue Picpus (tenue par Mme Ste Colombe) du 18 février au 18 mars. Déclaré guéri par son médecin, il est libéré avant d'être conduit trois jours plus tard dans la clinique du Dr Blanche, alors située à la folie Sandrin, à Montmartre. Il y restera huit mois : du 31 mars au 21 novembre. Déjà reconnu pour son talent littéraire, il effectuera de nombreux voyages en Europe et en Orient durant cette période

qui se servait de charbon, de brique et de suc végétal, pour dessiner sur les murs de la très renommée clinique du Dr Blanche³⁰⁹ :

« On nous a montré à Montmartre, dans l'établissement du Dr Blanche, des traces de dessin au charbon imprimées sur un mur ; ces figures à-demi effacées dont l'une représentait la reine de Sabba, et l'autre un roi quelconque, sortaient de la main d'un jeune écrivain distingué, aujourd'hui rendu à la raison ; la maladie avait développé chez lui un nouveau talent qui n'existait pas dans l'état de santé ou qui du moins jouait à peine un rôle insignifiant³¹⁰. »

Ces figures produites entre mars et novembre 1841 dans les premiers locaux de la clinique sont évoquées à plusieurs reprises par l'écrivain dans son roman *Aurélia*. Profitant de ses périodes de lucidité, il revenait sur ses crises hallucinatoires en expliquant son geste par une volonté de pérenniser les images qui lui apparaissaient en visions :

« Je voulus fixer davantage mes pensées favorites, et, à l'aide de charbons et de morceaux de brique que je ramassai, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. Une figure dominait toujours les autres : c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité, telle qu'elle m'était apparue dans mon rêve. Sous ses pieds tournait une roue, et les dieux lui faisaient cortège. Je parvins à colorier ce groupe en exprimant le suc des herbes et des fleurs. – Que de fois j'ai rêvé devant cette chère idole ! Je fis plus, je tentai de figurer avec de la terre le corps de celle que j'aimais. Tous les matins mon travail était à refaire, car les fous, jaloux de mon bonheur, se plaisaient à en détruire l'image³¹¹. »

de liberté avant d'être reconduit chez le Dr Blanche en 1853. Le père Esprit étant décédé en 1852, c'est le fils Emile qui s'occupera de l'écrivain dans le nouvel établissement désormais établi à Passy. Gérard de Nerval fut donc de nouveau confronté à l'internement du 28 août 1853 au 27 mai 1854, (période durant laquelle il rédigea deux de ses œuvres les plus célèbres : *Aurélia* et *Les Filles du feu*), puis du 8 août au 19 octobre 1854. Il fut enfin autorisé à sortir, déclaré non guéri mais sur décharge, avant de se suicider quelques mois plus tard le 25 janvier 1855. Voir : MURAT Laure, *La Maison du Dr Blanche : histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, Paris : Hachette littératures, 2002.

³⁰⁹ Voir : MAC GREGOR John, « Insanity in the Context of Romanticism », *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1989., pp. 80 – 83.

³¹⁰ ESQUIROS Alphonse, *Paris, ou Les sciences, les institutions et les moeurs au XIXe siècle*. Tome 2, Paris, au Comptoir des imprimeurs-unis, 1847, p. 164. Egalement cité par PARANT Victor, *La raison dans la folie : étude pratique et médico-légale sur la persistance partielle de la raison chez les aliénés et sur leurs actes raisonnables*, Paris : O. Doin, 1888, p. 118.

³¹¹ NERVAL, Gérard de., *Aurélia*, Paris : Le Livre de Poche, pp. 61 – 62.

Il poursuivit cette tentative de fixation de ses visions en se servant ensuite de papier que le médecin lui fournissait :

« On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'étude et de fragments de songes que ma préoccupation rendait plus sensible ou qui en prolongeait la durée³¹². »

Son ami, Maxime Du Camp auquel il avait confié quelques dessins dans le but de les vendre ou de les faire publier³¹³ se souvenait tout particulièrement de l'un d'entre eux semblable à la description que Nerval donnait lui-même d'Aurélia³¹⁴ :

« Il avait tracé sur une feuille de papier des dessins très compliquées, qu'il avait coloriés avec des sucs de fleurs, auxquels il avait ajouté des notes explicatives. Ce dessin, que je garde précieusement et qui est le plus intéressant spécimen d'iconographie démente que je connaisse, ce dessin était destiné à faire connaître et à commenter ses idées cosmogoniques. C'est un mélange de littérature, de magie et de kabbale qui est indéchiffrable. Tout gravite autour d'une femme géante, nimbée de sept étoiles, qui appuie ses pieds sur le globe, où rampe le dragon et qui symbolise à la fois Diane, Sainte Rosalie et Jenny Colon. Cette confusion était devenue naturelle chez Gérard, pour qui le souvenir de Jenny Colon avait pris les proportions d'une hallucination permanente³¹⁵ »

De ces nombreux dessins n'en subsistent aujourd'hui que quelques rares exemplaires détenus par des collectionneurs particuliers. Celui d'une femme vêtue à l'orientale et intitulé « Hacine » (**Fig. 48**) fut notamment reproduit dans un article d'Alfred d'Aunay publié dans le

³¹² Ibid.

³¹³ Dans une lettre adressée à Maxime Du Camp en octobre 1854, il écrivait notamment : « Mon Cher Maxime, Voilà encore de la copie, j'en ai encore beaucoup à donner quand j'aurais recopié et corrigé. Le docteur m'a remis aux arrêts. [...] Avez-vous pu tirer parti de mon dessin ? », NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1993, Vol. III, p. 895 et note 9 p. 1460.

³¹⁴ Voir note 274.

³¹⁵ DU CAMP Maxime, « Les Illuminés », *Souvenirs littéraires*, Paris : Hachette, vol. 2, 1906, vol. 2, p. 117.

supplément du *Petit Figaro* le 24 juillet 1868³¹⁶, puis dans l'ouvrage de 1887 : *L'Age du romantisme*³¹⁷.

Lorsqu'il publia son œuvre majeure *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, en (1907) le Dr Paul Meunier – alias Marcel Réja – fut l'un des premiers aliénistes français à poser un regard esthétique sur les artefacts asilaires. Parmi les nombreuses illustrations qui complétaient son ouvrage, l'une d'entre elles figurait un morceau de bois présenté en tant que « bas-relief » aux motifs d'inspiration champêtre. Après une description très détaillée de l'objet, l'auteur ne manquait pas d'en souligner le charme et les qualités décoratives :

« Par contre il y a une harmonie incontestable dans la figure 5 qui est un bas-relief sur bois exécuté avec un outil tout à fait rudimentaire : un morceau de verre. Elle est d'un style très primitif mais qui ne manque pas d'élégance décorative [...] C'est là une tentative ornementale, anonyme comme de l'art populaire, et d'une maladresse charmante³¹⁸. »

Ce n'est qu'à la lecture de la légende qu'on apprend qu'il s'agissait en fait de la latte d'un banc gravé par un patient (**Fig. 49**). Un article publié en 1930 par le Dr Marie – propriétaire de l'objet – donnait ensuite davantage de précisions quant à son origine et les conditions dans lesquelles il avait été exécuté :

« Un autre gravait une évocation bucolique de sa vie rurale ancienne sur le dossier du banc des agités avec un débris de verre des carreaux de sa cellule défoncée³¹⁹ »

Ce détail glaçant confère une gravité toute particulière à cet artefact qui contraste brutalement avec l'apparente quiétude de la scène représentée. En ayant été réalisées à même leur environnement – murs, sol ou mobilier – ces représentations restent inévitablement liées aux lieux dans lesquels elles furent exécutées. L'ancrage fort de l'environnement dans ces artefacts s'impose donc comme un fragment du contexte souvent dramatique dans lequel ils

³¹⁶ Voir à ce sujet la notice détaillée de l'œuvre figurant dans le catalogue de l'exposition : « Gérard de Nerval, la vie errante » à la Bibliothèque historique de la ville de Paris BUFFETAUD Eric, *Gérard de Nerval*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1996), Paris : Agence culturelle de Paris, 1996, p. 120.

³¹⁷ BURTY Philippe, TOURNEUX Maurice, *L'Age du romantisme*, Paris, E. Monnier, 1887 – 88, p. 5. Cité par MAC GREGOR John, 1989, p. 83 avec une reproduction du dessin original.

³¹⁸ REJA Marcel, *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, Paris : L'Harmattan, 2000, pp. 32 – 33 et fig. 5. (1^{ère} édition : Paris, Mercure de France, 1907)

pirent naissance, nous rappelant à tous que parallèlement à leurs éventuelles qualités esthétiques, ils n'en demeurent pas moins de précieux témoignages du quotidien des patients à cette époque.

2. Le quotidien comme matière première

Quand il s'agissait de faire « avec les moyens du bord » les malades à qui on ne fournissait aucun matériel adapté furent souvent amenés à déployer des trésors d'imagination pour trouver dans les objets du quotidien, les outils, supports et matériaux nécessaires à la cristallisation de leurs idées. Véritables « bricoleurs³²⁰ » au sens lévi-straussien du terme, ils utilisaient tout ce qui se trouvait à leur portée, ayant souvent recours aux matériaux les plus pauvres, voire aux déchets de l'asile. Contrairement aux graffiti qui se déployaient dans l'espace asilaire au vu et au su de tous, les artefacts qui nous occupent ici, appartenaient à une sphère plus intime et personnelle. En effet, les dessins réalisés sur les parties communes étaient soumis à l'intervention des autres malades et à l'éventualité d'une destruction. Leurs auteurs n'avaient aucune prise sur le devenir de leur témoignage et s'en souciaient assez peu. Ceux qui voulaient conserver leurs travaux – auxquels ils accordaient parfois une importance considérable – s'arrangeaient pour les garder précieusement auprès d'eux, dans leur espace personnel, ne rendant parfois leur découverte possible qu'après leur décès. Ils devaient donc être réalisés sur des supports plus pérennes et transportables, voire dissimulables.

Le dessin

« Diverses raisons primordiales paralysent la production des manifestations les plus intéressantes des malades mentaux. C'est d'abord l'incompréhension du personnel. Un malade qui dessine est parfois traité de paresseux et renvoyé au terrassement ou au jardinage. Il ne trouve ni le temps, ni les moyens (papier, crayons, plumes, encre, couleurs), et doit se cacher pour dessiner³²¹. »

Pour ceux qui avaient choisi de s'exprimer par le dessin sur un support durable, trouver du papier était une préoccupation de chaque instant. Les patients qui en avaient la possibilité se

³¹⁹ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, p. 13.

³²⁰ LEVI-STRAUSS Claude, « La Science du concret », in *La Pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, voir notamment pp. 26 – 33.

servaient en premier lieu du papier à lettre et des enveloppes destinés à la correspondance pour dessiner. Il leur arrivait aussi de dérober tous les supports potentiels qui se trouvaient à leur portée. De nombreux cahiers de fortunes entièrement fabriqués à partir de fragments de papiers d'origines variées – journaux, emballages, documents administratifs, cartons, etc. – figurent dans plusieurs collections médicales. Autobiographies, journaux intimes, romans, pièces de théâtre, recueils de poèmes, descriptions de visions aux vertus magiques, et autres études scientifiques et cosmogoniques extravagantes, constituent autant de petits volumes patiemment reliés et consolidés par ces auteurs improvisés. On les imagine installés sur le coin d'une table en salle de réunion, sur un banc de la cour, à l'atelier au cours d'une courte pause ou dans le secret de leur chambre, remplir assidument ces précieux carnets avant qu'ils n'aboutissent dans les collections personnelles de leur médecin. Le musée Lombroso conserve de nombreux exemplaires de ces reliures de fortune qui donnent un aperçu de l'étendue des procédés auxquels pouvaient avoir recours les patients pour s'exprimer malgré leur manque de moyens. Cesare Antonio Vaudetto s'était ainsi constitué un cahier de théories scientifiques qu'il avait pris soin de recouvrir d'une page de papier journal protectrice cousue à même la couverture ([Fig. 50](#))³²². Cesare Enrico de Tomasi composait des poèmes et des rébus sur des feuillets reliés par un fil de laine ([Fig. 51](#))³²³. D'autres volumes, beaucoup plus élaborés ressemblaient à de véritables livres de poche protégés par des couvertures cartonnées, divisés en actes, scènes ou chapitres, munis de leur propre table des matières et d'illustrations réalisées à la main ou découpées dans des périodiques. On pense notamment aux carnets que Pietro Giacomo Belmond réalisa dans un asile turinois à la fin des années 1870 ([Fig. 52](#))³²⁴. Un autre volume à thématique religieuse relatait une série de visions apparues à leur auteur en juillet 1831 ([Fig. 53](#)). Ce dernier, décrit comme « davantage un homme excentrique qu'un psychopathe³²⁵ » l'avait réalisé pendant une période d'internement à Mondovi. Il y associait des écritures en latin et en italien avec de nombreux dessins dans une série de tableaux hallucinés. L'utilisation de feuillets teintés de bleu, découpés et brûlés par endroits,

³²¹ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, p. 13.

³²² Cahier de Cesare Antonio Vaudetto, 1880, Collegno (TO), cote : IT SMAUT Museo Lombroso 530, Archives du Musée d'anthropologie criminelle, Turin, Italie.

³²³ Cahier de Cesare Enrico de Tomasi, 1878, Turin, cote : IT SMAUT Museo Lombroso 524, Archives du Musée d'anthropologie criminelle, Turin, Italie.

³²⁴ Carnets de Pietro Giacomo Belmond, 1876 – 1879, Turin, cote : IT SMAUT Museo Lombroso 521

³²⁵ COLOMBO Giorgio, *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino : Boringhieri, 1975, p. 94.

amplifiait l'aspect mystérieux de son étrange brochure³²⁶. Enfin, deux petits carnets remplis de dessins géométriques colorés – attribués au patient Andrea Oderda (Fig. 54)³²⁷ – complétaient cette étonnante collection conservée par le Pr Lombroso³²⁸.

La sculpture

Les patients qui s'exprimaient directement dans la matière façonnaient leurs figures dans toutes sortes d'éléments rigides susceptibles d'être taillés et sculptés, ou se servaient de pâtes plus ou moins plastiques qu'ils modelaient suivant leurs besoins.

Gérard de Nerval qui dessinait des fresques sur les murs de la clinique du Dr Blanche s'exprimait aussi par le biais de la sculpture. Ainsi, chaque matin il s'évertuait à remodeler dans la glaise le corps d'Aurélia, régulièrement détruit par les autres patients³²⁹. Le Dr Jean Vinchon signalait également l'utilisation de la terre des massifs comme base de modelage³³⁰. Un malade du Dr Pailhas, Jean Loubressanes, ramassait quant à lui des pierres dans la cour du Bon Sauveur pour en faire de petites sculptures (Fig. 55). Cette pratique lui avait valu de faire l'objet d'une étude de cas publiée dans la revue *L'Encéphale* (1908) : « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpteur) ». Cet ancien cultivateur à l'oreille musicale³³¹, commença par confectionner des flûtes selon une habitude qu'il possédait déjà avant son internement. Il se consacra ensuite au dessin, puis à la sculpture. Il ramassait de petits morceaux de pierre et de briques trouvés dans la cour, qu'il façonnait ensuite à l'aide de débris métalliques :

« C'est plus tardivement qu'il s'est intéressé à la sculpture : une pierre, un fragment de brique, ramassés dans la cour, ont fourni la matière, et l'outil a été le premier débris de fer tombé sous sa main. Il s'y consacre encore, à ses jours et à ses heures, n'acceptant aucune direction, se dérochant à tout contrôle, voire même aux simples regards, faisant d'un bon nombre de ses figurines l'ornement de sa coiffure et de ses vêtements, sortes d'amulettes et de

³²⁶ Cahier de (?) Gorresio, 1905, Mondovi (CN), cote : IT SMAUT Museo Lombroso 563, Archives du Musée d'Anthropologie criminelle, Turin.

³²⁷ Deux cahiers avec dessins en couleur (crayon et encre) d'Andrea Oderda, cote : IT SMAUT Museo Lombroso 764, Archives du Musée d'Anthropologie criminelle, Turin.

³²⁸ Dans la collection Prinzhorn, on pourrait également mentionner les cahiers d'Heinrich Hermann Mebes peuplés de combats de dragons et de rosaces mystiques (inv. n°380 à 382) ou ceux d'August Johann Klose (Inv. n°673, 674).

³²⁹ Voir : MAC GREGOR John, « Insanity in the Context of Romanticisme », *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, NJ, University Press, 1989, pp. 80 – 83.

³³⁰ VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris, Stock, 1924, p. 90.

³³¹ Il s'agit du patient Jean Loubressanes

*breloques serties de fils de fer, enveloppées d'étoffes, rattachées les unes aux autres avec des cordons, etc...*³³². »

L'établissement du Bon Sauveur comptait entre ses murs plusieurs autres patients sculpteurs qui travaillaient à partir de bougies, de bois, d'os, de mie de pain, de plâtre ou encore d'un mélange de colle et de sciure. Une série d'outils de fortune (*Fig. 56 et 57*) recueillis par le Dr Pailhas atteste de la diversité et de la minutie des actions réalisées. Fabriqués par les patients eux-mêmes, ils étaient constitués de débris métalliques emmanchés sur des morceaux de bois destinés à creuser, graver, scier, découper, limer, etc. toutes sortes de matériaux durs ou tendres. L'absence de précisions quant à l'usage de ces outils ne permet toutefois pas de savoir s'ils avaient été autorisés ou non, et dans quelles conditions ils se retrouvèrent entre les mains du médecin. Étaient-ils librement utilisés dans les ateliers ? Avaient-ils été délaissés par leurs propriétaires ou confisqués par l'institution ? Pouvaient-ils avoir servi d'armes ou s'agissait-il vraiment de simples outils ? Les sculptures en cire de bougie du Bon Sauveur étaient également citées par un ami du Dr Pailhas, le Dr Auguste Marie, qui en parlait dans un article de 1930 :

« Un malade du Dr Pailhas d'Albi sculpte les bougies et en tire d'étonnants effets³³³ »

Un visage féminin émergeant de l'ombre présenté dans un article de Maurice Feuillet (*Fig. 58*)³³⁴ donne un aperçu de la finesse et de la délicatesse de ces sculptures de cire. Un autre patient du Dr Pailhas s'était quant à lui servi d'un mélange de sciure de bois et de colle forte avec lequel il avait réalisé son propre buste. Il était aussi l'auteur de plusieurs compositions en mie de pain qui firent l'objet d'un article du médecin : « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Contribution à l'étude des dispositions artistiques, et plus spécialement de leur intermittence dans la déséquilibration psychique et la folie » (1908). Le Dr Pailhas en avait fait des photographies et en conserva les débris qui se trouvent encore aujourd'hui dans sa collection (*Fig. 59*)³³⁵. Ces derniers, comme nous l'indiquent le cartel rédigé par le médecin, proviennent d'un « arbre symbolique » d'une hauteur de 75 cm

³³² PAILHAS Benjamin, « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpture) », *L'Encéphale* 2, août 1908, n°8, pp. 196 – 8.

³³³ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, p. 13.

³³⁴ Maurice FEUILLET, « L'Art français en péril : le sadisme du laid », *Le Gaulois artistique*, 25 juillet 1929, p.359 – 364, (p. 364).

organisé autour d'une vaste structure en rameaux de bois. Des animaux en mie de pain en peuplaient les branches, tandis qu'à ses pieds plusieurs personnages évoquaient les quatre âges de la vie. Certains d'entre eux, plusieurs oiseaux et quelques branches se trouvent encore dans un coffret, bien qu'ils aient été fortement détériorés par l'action du temps et de la moisissure. Le médecin nous précise que bien que très avancé, ce projet n'avait finalement jamais été achevé en raison du départ de son auteur. Une photographie permet en revanche de se rendre compte de l'allure d'un autre arbre mené à son terme par le même patient. Il s'agissait cette fois-ci d'un arbre de vie évoquant l'arbre de la connaissance du bien et du mal **(Fig. 60)** Toujours autour d'une structure générale faite de rameaux de bois, de fruits et d'animaux en tout genre, un couple positionné en hauteur avait été placé face à face. Le personnage masculin représentait le patient jouant de la flûte tandis qu'une Eve pécheresse identifiée comme son épouse lui tendait une pomme en dissimulant un serpent derrière son dos. Une lettre rédigée par le malade pour l'un de ses proches avait permis au Dr Pailhas d'en comprendre la signification :

« A l'un de ses parents auxquels il adresse l'œuvre, il écrit : ''Tu verras là une quantité d'animaux d'une signification énigmatique. Tu y verras aussi Y et Z (sa femme), aux mollets de laquelle les singes s'apprêtent à grimper pour les lui gratter seulement. L'ensemble du clou constitue une grosse malignité suivie de défi...³³⁶ »

Toutes sortes d'autres matières plus ou moins plastiques recueillies parmi les déchets ou dérobées dans les ateliers faisaient également office de pâte dont se servaient les patients pour façonner leurs figurines :

« Un modelleur collectionna les débris de cire à parquet pour modeler de petites statuettes ; un autre déroba du mastic au vitrier pour faire de même³³⁷. »

Il arrivait aussi que les patients fabriquent eux-mêmes leur propre pâte, aboutissant dans certains cas à des résultats des plus expressifs, comme le soulignait le Dr Marie en 1905 **(Fig. 61)** :

³³⁵ Ils se trouvent au musée Benjamin Pailhas, Fondation Bon Saveur d'Alby, Albi, France.

³³⁶ PAILHAS Benjamin, « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Contribution à l'étude des dispositions artistiques, et plus spécialement de leur intermittence dans la déséquilibration psychique et la folie », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tome 21, Mars-Avril 1908, pp. 162 – 74 (p. 173).

« J'ai pu observer dans mon service un malheureux enfant dont le cerveau était complètement atrophié. On n'avait jamais rien pu lui apprendre. Et cependant, ce pauvre être avait le goût du modelage : avec de la terre mouillée, des chiffons, des feuilles sèches, des vieux bouchons, et tout ce qu'il rencontrait sous sa main, il se composait une matière plus ou moins plastique avec laquelle il créait des formes d'animaux, des chevaux, des chèvres, des chiens, ou des animaux étranges et imaginaires. N'étant jamais sorti des asiles, il imitait, même d'après des images, les objets qu'il représentait sans les avoir vus. Ces sculptures grossières avaient une qualité remarquable, le mouvement. Ces ébauches étaient vivantes. Lorsqu'on songe au degré d'obtusion de l'artiste qu'aucune éducation n'avait éclairé, on peut imaginer sans effort quelle puissance d'exécution il eût pu atteindre avec un cerveau normal et sain³³⁸. »

L'inspiration émanait quelques fois du matériau lui-même, ramassé au hasard des promenades, parce qu'on y décelait l'ébauche d'un visage, d'un objet ou d'une figure animale. Comme le feront par la suite les Surréalistes avec les « objets naturels interprétés » – et comme le fait naturellement tout un chacun essayant de déceler dans la forme d'une tache les traits d'une silhouette – les malades recueillaient des éléments naturels aux formes étranges pour en faire des sculptures :

« Avec une entaille ici et un trou plus loin, il arrive à rendre visibles les formes que son imagination lui suggère³³⁹. »

Sur une photographie reproduite par Marcel Réja (**Fig. 62**) (1901 et 1907)³⁴⁰, on pouvait ainsi voir une racine et un caillou « interprétés » issus de la collection du Dr Marie qui figuraient en bonne place sur une étagère aux côtés d'autres sculptures en pierre et en bois. Réja considérait que les patients présentaient « une certaine prédilection pour l'art d'interpréter ainsi des objets quelconques³⁴¹ ». Un guitariste émergeant d'une racine avait quant à lui éveillé chez le médecin un sentiment esthétique qui l'amena même à comparer, non sans audace pour un homme de son temps, la sculpture du malade avec les dessins de Jacques Callot :

³³⁷ MARIE Auguste Armand, 1930, p. 13.

³³⁸ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 358).

³³⁹ REJA Marcel, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris : Mercure de France, 1907. (Réédition Paris : L'Harmattan, 2000, pp. 24 – 25).

³⁴⁰ Op. Cit. (Figure 4.) et REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44 (fig. 5 p. 914)

³⁴¹ REJA Marcel, 1907. (Réédition Paris, l'Harmattan, 2000, pp. 24 – 25)

« Ce chanteur au muflle de bête est véritablement une merveille du genre. On ne peut s'empêcher de songer aux grotesques de Callot et l'œuvre du fou soutient assez vaillamment la comparaison³⁴². »

Cette figurine qu'il nous présentait simplement comme un « *personnage en racine, représentant un chanteur*³⁴³ » ([Fig. 63](#)) se révéla sous un angle beaucoup plus inquiétant dans la description qu'en fit le Dr Marie quelques années plus tard. En tant que propriétaire de cette œuvre, il en connaissait la véritable signification qu'il dévoilait au lecteur ([Fig. 64](#)) :

« *Le musicien persécuteur : Un fou, qui croit entendre dans une minute de répit un air de guitare, a représenté par cette statuette le surnaturel bourreau dont il se croit la victime*³⁴⁴. »

La pauvreté des matériaux conduisit parfois certains patients à réaliser de véritables prouesses techniques en mettant au point des assemblages particulièrement ingénieux. En Italie, Francesco Toris (1863 – 1918), un ancien carabinier interné dans le manicomio de Collegno travaillait ainsi uniquement à partir d'os de bovins récupérés dans les cuisines. Il entreprit la réalisation d'un vaste édifice cosmogonique baptisé « Il Nuovo Mondo [Le Nouveau monde] » ([Fig. 65](#)) auquel l'anthropologue et médecin Giovanni Marro (1875 – 1952) consacra une étude en 1913³⁴⁵. Finement découpées et sculptées en forme de créatures humaines, animales et fantastiques, des centaines de pièces avaient été méticuleusement emboîtés les unes dans les autres. Tout était relié mécaniquement, sans avoir eu recours à aucune colle ni attache. Cet énorme enchevêtrement de figures reposait avec une légèreté déconcertant sur trois minuscules roulettes qui semblaient à peine en ressentir le poids. Une seconde réalisation similaire en forme de panier agrémenté de trois pieds anthropomorphes, contenait quant à elle les outils personnels de Toris fabriqués par ses soins ([Fig. 66](#))³⁴⁶ :

³⁴² REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44 (p. 915 et fig. 6).

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360 (p. 358).

³⁴⁵ MARRO Giovanni, « Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare », *Annali di freniatria e scienze affini del R. Manicomio di Torino*, n°23, 1913, Vol. XXIII, pp. 157 – 192. On le trouve également sous forme d'une brochure imprimée plus tardivement : MARRO Giovanni, *Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare*, Torino : Tipografia cooperativa, 1916.

³⁴⁶ Ces œuvres sont actuellement conservées au Musée d'anthropologie et d'ethnographie de Turin.

Voir également à ce sujet : MINA Gabriele, *Ossessioni : un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno : Giovanni Marro, Francesco Toris*, Nardò : Besa, 2009 et HALLE SAINT-PIERRE, *Banditti dell'Arte*, Catalogue d'exposition (Paris, Halle Saint-Pierre, 23 mars 2012 – 6 janvier 2013), Paris : Editions de la Halle Saint Pierre, 2012, pp. 192 – 199.

Dans un article conjointement rédigé avec Maxime Ducamp³⁴⁷ Cesare Lombroso se souvenait quant à lui d'une patiente qui avait passé des années à ramasser des coquilles d'œufs qu'elle découpait, peignait et assemblait dans de délicates compositions (**Fig. 67**)³⁴⁸. Elle réalisait ses œuvres dans le plus grand secret, si bien que jamais personne de son vivant n'eut connaissance de son activité :

« Une certaine M. de Genève, atteinte de monomanie de la persécution passa des années entières à travailler sur de fragiles coquilles d'œufs et sur des citrons, des travaux qui, bien qu'ils fussent magnifiques, n'ont pu lui apporter de reconnaissance, puisqu'elle les gardait jalousement cachés, pas même moi, pour qui elle avait de l'affection, je n'ai pu les voir, si ce n'est après sa mort. »³⁴⁹

Enfin, parmi les matériaux les plus insolites utilisés par ces sculpteurs improvisés, le Dr Paul Régnard (1850 – 1927), signalait en 1887 le cas d'une patiente qui façonnait des morceaux de sucre, se félicitant de l'originalité de ce nouveau procédé :

« Elle s'imagina qu'elle était un grand sculpteur et qu'elle avait inventé un procédé nouveau, la sculpture en sucre. En effet, le but de ses efforts était de se procurer un gros morceau de cette substance, et, au moyen d'un canif ébréché, elle arrivait à lui donner l'apparence plus ou moins lointaine d'une tête, d'un torse. [...] Un jour, désireux de conserver un de ses ouvrages, je lui apportai le sommet d'un pain de sucre. Elle en tailla un vase, qu'elle eut la délicatesse de m'offrir rempli de fleurs cueillies dans le jardin de la section. Dans la crainte

³⁴⁷ Maxime Ducamp s'intéressait à la fois aux dessins de fous et de criminels. Il possédait un dessin de la main du criminel Jean-Baptiste Troppmann (cédé à Cesare Lombroso) dont le procès défraya la chronique en 1869, voir : LOMBROSO Cesare, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale*, Paris : F. Alcan, 1887, pp. 330 – 331 ; LOMBROSO Cesare, *L'Homme criminel : Atlas*, Turin : Bocca frères, 1888, planche XIX. Les deux hommes co-rédigèrent plusieurs articles dont : DU CAMP Maxime, LOMBROSO Cesare, « Gli autografi di Troppmann », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, vol. 1, 1880, pp. 57-58 et « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437, (p. 431) Enfin, il est précisé dans le chapitre consacré à « L'Art chez les fous » au sein de *L'Homme de génie*, que Maxime Du Camp figurait aux côtés de plusieurs confrères italiens parmi les donateurs de ces « documents curieux », LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 284.

³⁴⁸ Ces réalisations sont actuellement conservées et exposées au musée d'anthropologie criminelle de Turin.

³⁴⁹ DU CAMP Maxime, LOMBROSO Cesare, « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437.

de voir ses fleurs se faner, elle eut la malencontreuse idée d'y mettre de l'eau, et c'est ainsi que périt en quelques minutes une œuvre magistrale³⁵⁰. »

Le travail du textile

Quel qu'ait pu avoir été son niveau social, toute femme du XIXe siècle se devait de savoir manier le fil et l'aiguille. Qu'il s'agisse de broderie, de couture, de tricot, de tapisserie ou de crochet, ces pratiques enseignées dès leur plus jeune âge les accompagnaient tout au long de leur existence. Il pouvait s'agir de fabriquer son trousseau de mariage, d'effectuer des travaux de rapiéçage pour les plus modestes, d'embellir sa maison ou tout simplement d'occuper ses loisirs. Il n'est donc pas surprenant que soumises à la rude épreuve de l'internement beaucoup de ces femmes éloignées de leur foyer choisirent de s'exprimer via cette technique rassurante dont elles avaient une parfaite maîtrise. Pour beaucoup, il s'agissait surtout de se réfugier dans ses souvenirs ou ses rêves d'évasion :

« Nous avons sous les yeux une série de tapisseries décorées de bonshommes, d'animaux et de fleurs puérils, malgré les soixante ans de l'auteur, qui a mis là ses rêves de voyages et de vie champêtre³⁵¹ »

Si ces travaux étaient régulièrement proposés aux patientes des classes moyennes et supérieures en tant qu'activité occupationnelle, il n'en était pas toujours de même pour les plus modestes. Elles trouvaient toutefois au sein des tâches quotidiennes auxquelles elles étaient affectées (ateliers de blanchissage, de raccommodage et d'entretien du linge) ou bien dans les objets de leur environnement (draps, couvertures, vêtements, fibres naturelles...) les matériaux nécessaires à la mise en œuvre de ces pratiques. Et même quand le dénuement était le plus total, comme le rappelait Auguste Marie : « [...] *l'herbe des cours se brode et se tisse³⁵²* ».

Dans son article de 1901, « L'Art malade : dessins de fous », Marcel Réja ne manquait pas de souligner l'originalité de ces réalisations qui s'affranchissaient parfois radicalement des

³⁵⁰ REGNARD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887, pp. 352 – 353.

³⁵¹ VINCHON Jean, 1924, p. 93.

³⁵² MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398, (p. 395).

motifs traditionnels que l'on rencontrait habituellement dans ce genre plutôt « sage » et conventionnel (Fig. 68) :

« Des femmes qui n'avaient jamais été que de simples ménagères composent des broderies décoratives où l'audace des couleurs et des arrangements, affranchie de la routine et des procédés du métier, trouve parfois d'heureux effets. Celles-ci habillent des poupées bariolées non sans analogie avec les fétiches des sauvages ; celles-là brodent des pantoufles avec une ingénieuse utilisation des matériaux les plus grossiers³⁵³. »

Paradoxalement à la douceur de cette pratique associée à la figure féminine et maternelle, certaines compositions prenaient des allures particulièrement angoissantes, exprimant plus ou moins directement les tourments et souffrances ressenties par leurs auteures. Plusieurs broderies diffusées par Marcel Réja dans ses publications de 1901 et 1907³⁵⁴, avaient ainsi été réalisées par une vieille femme qui mettait en scène des personnages maléfiques dotés de becs d'oiseaux (Fig. 69 - 70) :

« Il s'agit d'expliquer comment une vieille femme poursuit tout le monde de ses méchancetés. Les personnages, assez inhabilement équilibrés, ont tous des têtes d'oiseaux, et le bec est d'autant plus long que la méchanceté de son porteur est plus redoutable. La perspective fait défaut et le dessin rappelle, à coup sûr, celui des enfants, mais avec une habileté beaucoup plus grande et surtout une force d'expression étonnante³⁵⁵. »

Plusieurs autres broderies de cette patiente³⁵⁶ arborent des scènes très violentes dans lesquelles s'enchaînent les massacres. Le Dr Marie revint à plusieurs reprises sur ces broderies qui avaient été réalisées sur des compresses et des morceaux d'étoffes :

« Une brodeuse bretonne passe des journées entières à raconter les mille vexations que lui vaut la rancune de la « Quinoche », un oiseau effrayant capable de tous les forfaits. Avec une

³⁵³ REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44, (p. 940 ; fig. 2)

³⁵⁴ Légende de l'image : « Broderie (Collection du Dr E. Toulouse) », Op. Cit., (Fig. 16 p. 943)

³⁵⁵ REJA Marcel, 1907 (pp. 39 – 40, fig. 9).

³⁵⁶ Certaines sont actuellement conservées dans la collection abcd.

aiguille, du fil blanc ou rouge, elle trace inlassablement sur des morceaux d'étoffe qu'on lui donne les crimes de l'étrange volatile dont elle est la victime et l'historiographe³⁵⁷. »

« Une femme brode des réclamations écrites à l'aiguille sur compresse et représente les persécutions subies par un personnage imaginaire, sorte de monstre zoanthropique, qu'elle figure avec un bec d'oiseau de proie³⁵⁸. »

Des scènes à connotation sexuelle tranchaient elles-aussi brutalement avec la convenance des motifs habituels. Ces femmes internées étaient sans doute en partie libérées du carcan des conventions par les effets de la maladie ou l'absence de regard porté sur des travaux qu'elles exécutaient en secret :

« Elle aussi brode des figures d'hommes et de femmes avec assez d'habileté, mais toujours en harmonie avec ses tendances sexuelles perverses³⁵⁹ »

Témoignant d'une réappropriation totale de ces techniques par leurs auteures, ces productions se situaient en décalage complet avec leur expression traditionnelle, dépassant le simple statut d'ouvrage artisanal. Utilisée comme un authentique moyen d'expression, et plus seulement comme une technique décorative, la broderie retrouvait dans certains cas ses vertus narratives. Elles racontaient de véritables histoires comme le faisaient jadis les grandes tapisseries médiévales. Les patientes se mettaient directement en scène dans des récits imaginaires où elles se réappropriant leur existence :

« G...était une pauvre paysanne sans éducation, dans la famille de laquelle la pellagre et la folie étaient héréditaires. Pendant le long isolement dû à son état de santé, elle fit preuve d'une grande habileté, inconnue avant sa maladie, en brodant sur de la toile avec des fils de couleur qu'elle enlevait de ses habits, un grand nombre de figures qui sont l'expression fidèle de son délire. – C'est pour ainsi dire son autobiographie tracée par la broderie. – En effet, elle s'est représentée, tantôt aux prises avec les infirmières ou avec les religieuses, tantôt à la campagne, conduisant les bœufs ou occupée à d'autres besognes champêtres ; et ailleurs des tables, des buffets chargés de mets et ornés de beaucoup d'accessoires. Chose remarquable !

³⁵⁷ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360 (pp. 358 – 359).

³⁵⁸ MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398 (p. 393).

³⁵⁹ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 287.

Les silhouettes sont esquissées avec une franchise qu'un caricaturiste de profession jalouserait : aucune hachure ; seulement quatre traits représentant les yeux, le nez, la bouche, mais touchés avec tant de goût artistique, qu'ils fixeront clairement l'expression particulière de chaque figure³⁶⁰. »

Et lorsque l'esprit venait à se troubler et les souvenirs à s'effacer, ces anciennes habitudes enseignées dès l'enfance et répétées tout au long de leur existence, leur permettaient de continuer à exprimer les bribes de pensées qui se bouscuaient encore dans leur mémoire :

« L'automatisme des brodeuses et des tapissières persiste très longtemps, quoique ces 'ouvrages de dames' commencent à être répétés sous une forme monotone et stéréotypée bien plus tôt que les dessins. Plus tard ils finissent par réaliser pour ainsi dire, le schéma de l'intelligence discordante et profondément affaiblie. Nous en trouvons l'exemple dans une broderie qui reproduit sans ordre des réclames de bijouterie et des parfumeurs, des manchettes de journaux, des majuscules romaines ou des chiffres détachés, disposés en croix ou en lignes, des néologismes POLISCH – PUERIL LECZEMA, exécutés sur un fragment de vieille robe avec des fils rouges ou blancs disposés au hasard³⁶¹ »

D'autres patientes, mais aussi un certain nombre d'hommes, firent également appel au travail du textile pour se confectionner des vêtements et des accessoires à forte valeur symbolique. Qu'il ait pu s'agir de rubans dans les cheveux, de broches et de médailles, de chapeaux, de chaussures ou d'ensembles complets, ils leur permettaient bien souvent de revêtir les attributs d'un personnage ou d'un statut dont ils se sentaient investis. Il pouvait aussi s'agir de s'entourer d'éléments magiques aux vertus protectrices³⁶². Bien loin d'un simple geste de coquetterie, ces parures revêtaient souvent une importance vitale pour leur propriétaire. L'un des exemples les plus célèbres est sans doute celui de Giuseppe Versino (1882 – 1963) qui fabriqua des vêtements particulièrement imposants qu'il portait en permanence **(Fig. 71)³⁶³** :

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ VINCHON Jean, 1924, p. 93.

³⁶² Nous reviendrons plus en détail sur la thématique du vêtement dans le chapitre suivant, au paragraphe « Mise en scène du Moi ».

³⁶³ Plusieurs photographies d'époque le montrent portant ses vêtements : MONTALDO Silvano, CILLI Cristina (Dir.), *Il Museo di Antropologia criminale dell'Università di Torino*, Milano : Silvana Editoriale S.p.A., 2015, fig.66 p. 90 et COLOMBO Giorgio, *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino : Boringhieri, 1975, p. 161.

« *Le poids de ces habits, ainsi réalisés, est de 43 kg, et le malade s'abstient très rarement, été comme hiver, de l'endosser*³⁶⁴. »

Affecté aux tâches ménagères de l'asile de Collegno, Versino récupérait patiemment des petits morceaux de textiles provenant de ses torchons effilochés pour s'en constituer de véritables vêtements :

« *Affecté aux tâches quotidiennes de nettoyage, Versino lavait soigneusement de vieux chiffons qu'il effilochait ensuite pour former des cordons qu'il tressait en vêtements. [...] Pour refaire ses habits, Versino mettra environ un mois*³⁶⁵. »

Il s'était notamment confectionné une tunique longue et une autre plus courte agrémentée de fils de couleur rouge et bleu, un pantalon retenu par une ceinture de corde et de fil de fer, une paire de bottes, deux chapeaux ainsi qu'un sac également ornés de fils colorés³⁶⁶. Recueillis et conservés par son médecin, Antonio Marro (1840 – 1913), une partie d'entre eux furent par la suite cédés au professeur Lombroso qui les intégra à son Musée d'Anthropologie Criminelle. Pour ces médecins les vêtements de Versino possédaient avant tout un intérêt scientifique, mais mis à part quelques notes succinctes du Dr Marro, on ne connaît pas la véritable signification de ces vêtements pour Versino.

La récupération et le travail du textile, entrait également dans la fabrication de poupées, auxquelles Jean Vinchon consacra quelques pages de son ouvrage : *L'Art et la folie* en 1924. Uniquement envisagée sous un angle pathologique par le médecin, cette activité, semble-t-il très répandue dans les sections féminines des asiles, se pratiquait souvent en cachette et peu de femmes consentaient à révéler leur secret :

³⁶⁴ Extrait de quelques notes datant du début du XXe siècle, conservées avec le costume de Versino, in COLOMBO Giorgio, *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino : Boringhieri, 1975, p. 161.

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Ces différentes pièces vestimentaires sont actuellement conservées au Musée d'anthropologie criminelle et au musée d'ethnographie et d'anthropologie de Turin. Ils appartiennent aux collections Lombroso et Marro. Voir à ce sujet : MANGIAPANE Gianluigi, « Gli abiti di Giuseppe Versino », MONTALDO Silvano, CILLI Cristina (Dir.), *Il Museo di Antropologia criminale dell'Università di Torino*, Milano : Silvana Editoriale S.p.A., 2015, pp. 88 – 91 ; HALLE SAINT-PIERRE, *Banditti dell'Arte*, Catalogue d'exposition (Paris, Halle Saint-Pierre, 23 mars 2012 – 6 janvier 2013), Paris : Editions de la Halle Saint Pierre, 2012, COLOMBO Giorgio, 1975, pp. 160 – 161 ; COLOMBO Giorgio, « Lo Studio del segno : il vestito di Versino », in LEVRA Umberto, *La Scienza e la colpa : crimini, criminali, criminologi : un volto dell'Ottocento*, Catalogue d'exposition (Turin, Mole Antonelliana, mars – juin 1985), Milano, Electa, 1985, p. 282.

« Cette industrie est clandestine : en effet, il faut bien connaître les malades pour qu'elles consentent à tirer les poupées de leurs cachettes et à vous les montrer. [...] La rougeur, la confusion des femmes, dont on découvre les poupées à l'improviste, expriment une émotion qui contraste avec la futilité de son objet³⁶⁷. »

Un sentiment de culpabilité que véhiculera peut-être la médecine elle-même de par son interprétation pathologique de cette occupation envisagée comme une déviance de l'instinct maternel et de la sexualité. Les descriptions du XIXe sont beaucoup plus complaisantes vis-à-vis de cette activité, et il semblait ouvertement accepté que de nombreuses femmes décoient leurs chambres avec des poupées sans éprouver le besoin de les dissimuler :

« Il n'y a pas plus touchant à Colney-Hatch que la manière avec laquelle les femmes aliénées ont tenté de diversifier la monotonie de leurs chambres aux allures cellulaires avec des poupées de chiffon, des morceaux de coquilles, de porcelaine ou de tissus brillants placés symétriquement à la lumière des rebords de fenêtre³⁶⁸. »

Généralement de petite taille, ces poupées fabriquées à l'aide de matériaux de récupération pauvres et hétéroclites, relevaient parfois de la prouesse technique entre les mains de patientes particulièrement habiles et imaginatives qui réussissant malgré tout à leur donner une apparence des plus raffinées :

« La poupée des aliénés, faite à l'asile, est en chiffons, elle est vêtue d'oripeaux de rencontre, c'est le modèle commun, mais il existe des échantillons plus perfectionnés de ces jouets, habillés avec élégance, porteurs de chapeaux, de mouchoirs, de petits sacs et de dessous fort soignés...³⁶⁹ »

Quasiment aucun témoignage visuel ne rend toutefois compte de ce type de réalisations à une époque aussi ancienne. Un article publié dans *L'Encéphale* en 1911, présente cependant quelques photographies d'une patiente décrite comme atteinte de « puérilisme mental » en compagnie de deux poupées, de quelques dessins et d'une broderie (**Fig. 73**) :

³⁶⁷ VINCHON Jean, 1924, pp. 94 – 97.

³⁶⁸ NORTH-PEAT Anthony, 1866, p. 347.

³⁶⁹ VINCHON Jean, 1924, pp. 94 – 97.

« Son attitude, sa mimique, son langage, ses goûts, ses appétits, ses occupations, ou plutôt ses jeux sont ceux d'une petite enfant. [...] elle passe sa journée à s'amuser avec deux poupées : l'une, qu'elle appelle Suzanne, dont elle ne veut pas se séparer, qu'elle habille et déshabille sans cesse, qu'elle assied, qu'elle dorlote, qu'elle gourmande et pour laquelle elle taille de petits vêtements ; l'autre, un soldat en carton peint, qu'elle a nommé Aristide, et auquel elle semble moins attachée qu'à Suzanne. La nuit, elle couche avec ses poupées³⁷⁰. »

Enfin, pour Paul Max-Simon, la fabrication de poupées concernait essentiellement les femmes atteintes de « démence sénile » qui retournaient en enfance :

« Tous ceux qui ont vécu parmi les aliénés se rappellent avoir vu souvent des malades atteintes de démence, les femmes surtout, fabriquer des poupées qu'elles habillent d'une façon grotesque, généralement pompeuse, cherchant pour ces costumes des étoffes de couleur voyante, de mauvais galons dorés. Elles bercent leur fille, la tiennent continuellement entre leurs mains, et causent parfois pendant des heures entières avec cette ridicule poupée³⁷¹. »

Les constructions de machines

Les dessins de machines fantastiques et exubérantes étaient relativement fréquents dans les asiles. Beaucoup de patients se croyaient scientifiques et proposaient de résoudre des problèmes intemporels. En revanche, la construction de véritables objets dotés de systèmes mécaniques plus ou moins perfectionnés s'avéra beaucoup plus rare. L'exemple le plus ancien et l'un des plus célèbre, reste celui de Pinel (1801) qui évoquait le cas d'un horloger passant tout son temps tenter de résoudre le problème du « mouvement perpétuel ». Bien qu'il fût amené à tâtonner en recherchant des solutions empiriques à son problème par la construction de plusieurs modèles, il ne s'agissait pas tout à fait d'un de ces patients bricoleurs comme nous les avons décrits, obligé de se débrouiller avec les moyens du bord. L'activité menée par le malade de Pinel n'était pas totalement spontanée, elle lui avait été en partie suggérée par son médecin qui souhaitait l'intégrer à son traitement moral. En confrontant les idées « délirantes » de son patient à la réalité des lois naturelles, il espérait le ramener à la raison.

³⁷⁰ DUPRE E. – TARRIUS Jean, « Puérilisme mental chez une maniaque », *L'Encéphale, Journal de psychiatrie*, 1911, A6, N 7 – 12, pp. 32 – 40.

³⁷¹ MAX SIMON Paul, « L'imagination dans la folie : Etudes sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, t. II, pp. 358 – 390, (p. 383).

Le personnel mit à sa disposition un atelier et le laissait disposer librement de ses journées tandis que sa famille lui fit parvenir tout le matériel nécessaire :

« L'idée du mouvement perpétuel se renouvelle au milieu de ses divagations insensées ; il crayonne sans cesse sur les murs et sur les portes les dessins du mécanisme propre à l'opérer. Comment l'arracher à cette chimère, sinon par l'inutilité de ses efforts multipliés et une sorte de satiété ? On engage les parents à envoyer quelques outils d'horlogerie, avec des objets propres à être mis en œuvre, des lames de cuivre et d'acier, des rouages de montre, etc. Le surveillant de l'hospice fait plus ; il lui permet de dresser une sorte d'atelier dans son anti-chambre pour y travailler à son aise ; redoublant d'ardeur et de zèle, concentration de toute son attention, sorte d'oubli de l'heure de ses repas. [...] « Le voilà enfin résolu ce fameux problème, qui a été l'écueil des hommes les plus habiles. » ! Mais un incident le déconcerte au milieu de sa marche triomphante. Les rouages s'arrêtent, et le prétendu mouvement perpétuel ne dure que quelques minutes. La confusion succède à l'ivresse de la joie ; mais, pour sauver son amour-propre d'un aveu humiliant, il déclare qu'il pourrait facilement lever l'obstacle, et que néanmoins, fatigué de ces essais, il ne voulait plus s'occuper que d'horlogerie³⁷². »

Etant donnée la grande diversité des bricolages réalisés dans les asiles à cette époque, on peut penser que les patients qui étaient fascinés par l'univers des machines avaient tout de même tenté d'en construire quelques-unes. Plusieurs difficultés inhérentes aux machines rendaient leur conservation difficile et expliquent sans doute la quasi-inexistence de tels engins dans les collections médicales. Le format des objets recueillis se devait tout d'abord de rester modeste. Par manque de place, les médecins avaient plutôt tendance à privilégier les dessins aux artefacts en volume, beaucoup plus encombrants. L'utilisation de matériaux de rebuts les rendait aussi particulièrement fragiles, et l'inutilité de ces machines extravagantes ne devait pas non plus contribuer à susciter de l'intérêt. Encore fallait-il d'ailleurs éprouver le besoin de garder une trace de ces engins. Si la photographie avait pu être de grand secours pour la conservation des fresques murales, elle ne fut quasiment jamais utilisée pour garder une trace des machines. Il semble que les médecins n'en aient tout simplement pas vu l'intérêt, ni d'un point de vue diagnostique (domaine dans lequel ils privilégiaient l'étude des dessins), ni d'un point de vue artistique. Il faudra en effet attendre au moins les années 1910 avec l'influence des avant-garde naissantes pour que les machines commencent à intégrer le champ artistique.

Avant cette période, elles n'étaient en aucun cas considérées comme des éléments susceptibles de présenter un quelconque intérêt esthétique. Elles étaient uniquement envisagées en termes de rendement et d'utilité, et il est fort à parier que ces engins encombrants dépourvus de toute fonctionnalité immédiate, ne présentaient aucun intérêt pour les médecins de l'époque, si ce n'est celui d'occuper leurs constructeurs. Pour illustrer les travaux des « fous inventeurs », on avait plutôt recours à l'étude de leurs dessins. Certains témoignages – très rares – attestent toutefois de l'existence de quelques machines dans les asiles. Dans le chapitre de *L'Homme de génie* consacré à « L'Art chez les fous », Cesare Lombroso évoquait ainsi une sorte de char construit par un malade de Pesaro qui souhaitait à tout prix rentrer chez lui. Son médecin rendit compte de l'évènement dans la gazette du manicomio :

« M. L..., de Pesaro, demandait incessamment à sortir de l'hospice. Comme on lui disait que les moyens de transport pour l'envoyer chez lui manquaient, il en construisit un de son invention. C'était un char à quatre roues avec une perche plantée dessus. A l'extrémité de la perche était une poulie sur laquelle courait une corde fixée, d'un bout à l'essieu des roues postérieures et, de l'autre, à celui des roues de devant. Sur un trajet de 4 à 5 centimètres, une cordelette élastique était attachée à la corde : la personne qui se trouvait sur le char tirant successivement la cordelette d'un côté puis e l'autre, faisait glisser la corde qui, à son tour, imprimait le mouvement au char (1) Diario del Manicomio di Pesaro, 1879³⁷³. »

L'histoire ne dit pas si le conducteur alla très loin, mais il est intéressant de noter que cet engin mécanique figurait aux côtés des sculptures et autres dessins dans le chapitre de Lombroso consacré aux productions artistiques des aliénés. Un autre collectionneur, le Dr Auguste Marie – qui souhaitait d'ailleurs organiser en France un musée équivalent à celui de son confrère italien – s'intéressait également à ces curieux engins. Il rapportait l'anecdote d'une machine à pain mise au point par un de ses patients :

« L'ingéniosité des fous est déconcertante. Ainsi, l'un des pensionnaires du Dr Marie édifia un appareil de panification mécanique avec une bouteille, une planchette et de petits tubes métalliques sur lesquels il adapta des robinets minuscules. Il combina ensuite quelques

³⁷² PINEL Philippe, *Traité Médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la folie*, Paris : chez Richard, Caille et Ravier, 1801, pp. 66 – 69.

³⁷³ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 291.

substances chimiques inoffensives pour obtenir de l'acide carbonique. Le médecin en chef [le Dr Marie] goûta de ses produits. Ses petits pains, larges comme la main, étaient parfaitement mangeables. Mais un jour, le docteur Marie voulut photographier sa machine tandis qu'elle fonctionnait. A cette vue le pauvre fou fut pris d'une crise terrible et détruisit son œuvre. Jamais il ne consentit à la reconstituer. Le docteur Marie n'en a pu conserver que les débris, qu'il conserve dans son musée³⁷⁴. »

Un autre exemple, certes plus tardif mais beaucoup plus documenté, rendait également compte de l'extrême fragilité de ces artefacts et des moyens mis en œuvre par les patients pour les réaliser. Les machines d'Heinrich Anton Müller (1865 – 1930) nous sont aujourd'hui connues grâce à l'intérêt qu'Hans Prinzhorn leur manifesta³⁷⁵, ainsi qu'aux photographies qui permirent d'en conserver la trace ([Fig. 72](#)). Cet ancien vigneron possédait déjà avant son internement de solides connaissances en matière de mécanique. C'est justement suite à l'invention d'une « machine à tailler des plants de vigne en vue de les greffer », puis du vol de son idée et de son exploitation par d'autres, qu'il intégra la clinique psychiatrique de Münsingen en 1902. Il y réalisa de nombreux dessins – sur les murs de l'établissement, mais aussi sur des cartons et autres papiers d'emballage qu'il assemblait par des points de couture – ainsi que d'imposantes machines photographiées sur place. Les observations du personnel entre 1914 et 1917 permettent d'en apprendre davantage sur les matériaux utilisés par Müller pour réaliser ces engins à l'utilisation obscure :

« 14. XI. 14 Toujours pareil [...] Aide le personnel à remplir les sacs de varech & passe le reste du temps à construire des machines en assemblant de petites et de grandes roues fabriquées avec des chiffons, du fil de fer, des branches d'arbres, etc, dont l'une transmet le mouvement aux autres par frottement. Il y a quelques jours il a subitement démoli ces machines, en donnant comme raison qu'il était en colère parce qu'il n'y avait pas assez de pain.

3. XI. 15. Pas de changement. Fabrique avec toutes sortes de détritits avec l'aide de ses sécrétions et de ses excréments toutes sortes de machines extrêmement compliquées qu'il démolit ensuite dans un mouvement de colère ou qu'il laisse inachevée, parce que visiblement

³⁷⁴ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229 (p. 229).

³⁷⁵ Auxquelles se réfèrent ensuite plusieurs artistes comme Jean Dubuffet, Jean Tinguely ou Daniel Spoerri.

il a en tête le problème du mouvement perpétuel. Il aide, en outre, un peu le personnel dans les travaux de ménage³⁷⁶. »

Comme dans l'anecdote du Dr Marie, la destruction de ces engins par leurs propres constructeurs, ajoutait encore une difficulté à leur fragile conservation.

Les objets du quotidien

A l'image des détenus condamnés à passer leurs journées derrière les barreaux, ou des poilus contraints de patienter au fond de leur tranchée, la vie des aliénés relevait elle-aussi de la lutte contre la désindividualisation, contre la peur, mais aussi et surtout contre le désœuvrement.

La nécessité d'occuper le temps en trompant l'ennui, conduisit un certain nombre de patients à confectionner des petits objets d'intérêt esthétique très inégal, mais répondant tous à un besoin plus ou moins utilitaire : se défendre, attaquer ou tenter de s'évader, se nourrir, jouer de la musique, fumer, boire, jouer avec ses compagnons, ranger, dissimuler, etc. Ces réalisations étaient souvent dictées par le simple désir d'occuper ses mains, son temps et son esprit, en mettant en œuvre un savoir-faire artisanal. On remarque tout d'abord que beaucoup de collections médicales possèdent leur lot d'objets tranchants ou pointus, sans doute saisis en raison leur dangerosité potentielle. Leur conservation répondait ensuite à des besoins divers : témoigner de la violence d'un patient ou plus généralement du risque encouru par l'ensemble de la profession, mais aussi de l'ingéniosité de certains artistes qui fabriquaient eux-mêmes leurs outils³⁷⁷, ou tout simplement par intérêt pour les qualités esthétiques de ces petits couteaux et autres outils. Le docteur Marie présentait ainsi dans un article de 1911 intitulé : « Sur quelques risques de la profession médicale dans la société contemporaine », l'ensemble des armes de fortunes confisquées dans son service de Villejuif depuis son arrivée en 1901. Aux côtés des multiples objets tranchants (dérivés de rasoirs, de pointes, de couteaux, de ciseaux...) figuraient de nombreux substituts de clés et toute une série d'assommoirs (**Fig. 74**). Le Dr Ladame possédait également son lot d'armes de fortunes qu'il conservait à des fins pédagogiques, afin d'interpeler les futurs infirmiers et surveillants sur le possible

³⁷⁶ Heinrich Anton Müller : 1869-1930, *Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften*, cat. expo., Ausstellung, Kunstmuseum Bern, 1994, Bâle, Stroemfeld, 1994, p. 171, cité par WEBER Mariéline, « Machines et dessins de machines dans l'art asilaire : retour sur l'imaginaire et le dessin mécanique, in Fabienne HULAK (dir.), *Pensée psychotique et création de systèmes : la machine mise à nu*, Toulouse : Erès, 2003.

³⁷⁷ On pense aux outils conservés par le Dr Pailhas ou ceux de Francesco Toris.

détournement d'objets apparemment inoffensifs. Dans un registre beaucoup moins sombre, de nombreux couverts sculptés et ornementés— couteaux [\(Fig. 75\)](#), fourchettes et cuillères — réalisés à partir d'os d'animaux récupérés dans les cuisines de l'hospice de Collegno, suscitèrent l'intérêt du Dr Giovanni Marro au début du XXe siècle. Plusieurs canifs articulés décorés de motifs animaux et floraux colorés, appartiennent à un ensemble de couverts d'une cinquantaine de pièces. En 1893, le Dr Hospital évoquait également dans sa collection l'importance des objets du quotidien, qu'il conservait officiellement à titre scientifique, mais comme nous le verrons plus loin, auxquels il était aussi sentimentalement attaché :

« Depuis bien près de trente ans que je me consacre à l'étude de la folie et au soulagement des malades qui en sont atteints, outre un nombre fort respectable d'observations et de documents utiles à connaître, j'ai recueilli une énorme quantité d'objets, émanant des aliénés : écrits et élucubrations de toutes sortes, lettres, poésies, chansons, plaintes, prières, doléances, cantiques, journaux, manuscrits, réclamations, pétitions, satires, idiome inconnus, alphabets singuliers ; découpures, sculptures sur bois, pierre, plâtre, petits objets ouvrés au couteau, tels que pipes, tabatières, pilons, porte-plumes ; dessins, estampes colorées avec du jus de fleurs, autobiographies illustrées, chapelets bizarres, crucifix primitifs ; menus objets de toilette, vide-poches, pelotes, faits avec des chiffons ; cilices, armes grossières, rossignols ; bijoux consistant en cailloux sertis de fil de fer ; bagnes en paille, fer-blanc, fil ; boucles d'oreilles et boutons d'habits ; décorations, médailles, rubans, cordes de pendus ; instruments de suicide, d'homicide, de mutilations, etc., etc.

Peu à peu, je procéderai au triage, au classement et à l'examen critique de ce monceau de documents, véritable bazar de produits d'imagination, décelant une sorte de civilisation à part, convaincu qu'il y a là une mine d'observations qui ne manqueront pas d'émerger, en comparant ces produits avec le genre de vésanie de ceux qui les ont conçus et exécutés³⁷⁸ »

Le Dr Pailhas avait également recueilli de nombreux objets utilitaires. Sa collection contient toujours des instruments de musique (crécelle, flûtes) de petites boîtes sculptées et quelques modèles réduits (avion et chariot de bois) [\(Fig. 76 et 77\)](#). Cesare Lombroso possédait lui-aussi son lot de boîtes en carton plus ou moins décorées, de couverts (râpes, coquetiers, fourchettes), de pipes et d'étuis divers. Enfin, dans un autre registre, les célèbres « objets d'aliénés » du Dr Marie, achetés par André Breton et popularisés par les Surréalistes [\(Fig. 78\)](#)

³⁷⁸ HOSPITAL Pierre, « L'Art chez les aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1893, n°18, pp. 250 – 255 (p. 250).

et 79), constituent un intéressant témoignage de tout ce qui pouvait être recueilli par les malades dans leur établissement. Les deux assemblages qui nous sont aujourd'hui connus³⁷⁹ montrent comment l'un d'entre eux s'évertua à recueillir et organiser de petits fragments de déchets au sein de compositions originales. Lame de ciseaux, crochets, cordons, plumes, crayons, poignées, fragment de miroir avaient été soigneusement recueillis et agencés dans de petites cases en bois. Ces étranges assemblages – qui ne sont pas sans évoquer les futurs poèmes-objets des Surréalistes – furent achetés par André Breton dans la galerie Max Bine en 1929³⁸⁰. Au cours de cet évènement organisé par le Dr Marie, de nombreux objets du quotidien accompagnaient les dessins, peintures et autres sculptures. Ils permettaient d'avoir un aperçu de la créativité dans les asiles et des divers aspects qu'elle pouvait revêtir. Le catalogue contenait ainsi plusieurs items consacrés à ces artefacts :

« P. 1 à 3. *Musique, Théâtre, Journaux d'aliénés.*
[...]
T. *Tabac et folie*
[...]
V. W. *Collectionnisme*
[...]
Z. *Boîtes originales (reliures, marionnettes, maquettes de monuments, etc.) »*

Ces pratiques spontanées constituaient un matériau particulièrement précieux pour les collectionneurs d'objets pathologiques. La plupart de ces objets n'étaient pas du tout destinés à être montrés, contrairement aux copies que l'on réalisait dans les ateliers pour donner le gage de sa bonne santé ou décorer les murs de l'établissement. Obéissant entièrement à la volonté du malade, qui sélectionnait lui-même ses matériaux et s'exprimait dans une liberté totale, ils étaient donc considérés comme de véritables précipités de leur pathologie.

Le patient en tant qu'artiste

A mi-chemin entre l'artiste devenu fou, et le créateur spontané, quelques patients pourtant étrangers au milieu de l'art se découvrirent une passion pour le dessin, la sculpture ou la

³⁷⁹ Ils sont conservés au LAM de Villeneuve d'Acqs.

peinture et se comportèrent comme de véritables artistes. Conscients de l'intérêt que suscitaient leurs travaux chez leur médecin, mais aussi auprès d'un public extérieur, ils réalisèrent des productions qui répondaient à leur besoin personnel tout en sachant qu'elles seraient présentées et observées par d'autres. Ils veillaient à la façon dont seraient perçus leurs travaux et leur attribuaient une valeur financière en demandant à être rétribués en argent ou en privilèges par leurs acheteurs. Leur talent dépassa les frontières de l'asile de leur vivant, leur identité fut dévoilée et ils connurent une certaine notoriété. Aussi nous parlerons de ces personnages hors du commun comme des « patients-artistes » et nous étudierons le destin de trois d'entre eux : Jonathan Martin (1782 – 1838), James Henry Pullen (1835 – 1916) et Adolf Wölfli (1864 – 1930). Nous verrons comment ces patients issus de pays, d'époques et de contextes variés organisèrent leur activité, quels rapports ils entretenaient avec l'administration et dans quelle mesure leur notoriété réussit à dépasser les murs de l'asile.

1. Trois destins différents

Issu d'une famille pauvre du Nord de l'Angleterre, Jonathan Martin ne reçut aucune éducation particulière visant à faire de lui un artiste. Pourtant, dès son enfance, il manifestait déjà un intérêt marqué pour le dessin et la peinture. Alors qu'il n'était encore qu'un jeune marin, il racontait ainsi comment il fut pris d'une irrésistible envie de peindre, n'hésitant pas à prendre tous les risques pour se procurer du matériel :

« Manifestant un grand désir pour une boîte de peintures, je me résolus à essayer de m'enfuir pour en acheter une ; mais je ne savais pas comment détourner la vigilance de la sentinelle. [Il fut ensuite interpellé à son retour] Je lui dis que toute ma famille avait des affinités pour le dessin, et que je n'avais pas pu résister à la tentation de me procurer les moyens de m'adonner à cette distraction à laquelle j'étais particulièrement attaché³⁸¹. »

L'un de ses frères, John Martin manifestait lui aussi des dispositions pour l'expression artistique et connut une certaine renommée dans les milieux romantiques britanniques. La proximité de leurs patronymes contribua ensuite à les confondre, qualifiant improprement

³⁸⁰ Nous y reviendrons plus en détails dans la troisième partie de notre travail.

³⁸¹ MARTIN Jonathan, *The life of Jonathan Martin, written by himself*, 1825 (1^{ère} édition). Passage reproduit dans : MAC GREGOR, 1989, p. 50. Il y eut deux autres éditions postérieures de cet ouvrage autobiographique : en 1826 et 1828. Elles ne reprirent pas cette anecdote mais furent agrémentées de plusieurs illustrations de l'auteur.

John de « Mad Martin ». Jonathan, qui était obsédé par des préoccupations religieuses nourrissait une véritable haine contre l'église britannique et tenta d'assassiner l'évêque d'Oxford en 1818. Déclaré fou à la suite de son procès, il fut interné dans l'asile de Gateshead d'où il s'évada trois ans plus tard. Il profita de cette période de liberté pour rédiger et publier trois versions différentes de son autobiographie avant de renouveler ses attaques à l'encontre de l'église. En 1829, il déclencha volontairement un incendie dans la cathédrale d'York qui ravagea une partie de l'édifice. La gravité de son acte et le procès qui s'en suivit provoquèrent un très grand retentissement et tous les regards se portèrent sur Jonathan Martin : tout le monde voulait l'incendiaire de la cathédrale d'York. Il passa d'abord quelques semaines à la prison de la ville où il continua à dessiner comme le rapportèrent plusieurs journalistes³⁸². Après son procès, il fut finalement déclaré aliéné et interné dans l'aile pour criminels de l'asile de Bethlem où il resta neuf ans, jusqu'à son décès. L'usage des fers étant encore communément répandu, il passa une grande partie de ce temps enchaîné au fond de sa cellule, en adaptant sa façon de dessiner à ses restrictions physiques. Alors que Jonathan Martin était encore enfermé dans son sinistre cachot, naissait James Henry Pullen dans la banlieue de Londres. Issu d'une famille de treize enfants – dont seulement trois atteignirent l'âge adulte – le jeune garçon manifesta très tôt des difficultés d'expression ainsi qu'un important retard des acquisitions. L'école lui demeurant inaccessible, il fut contraint de rester dans le foyer familial jusqu'à l'âge de douze ans. Passant beaucoup de temps à la maison auprès de sa mère, il occupait ses journées à dessiner des navires et construire des maquettes de bateaux en carton³⁸³. En 1850, il fut accepté dans l'un des tout premiers établissements pour enfants idiots : Essex Hall où il resta cinq ans. Il y bénéficia d'un enseignement scolaire et professionnel. Il apprit à écrire quelques mots et surtout à travailler le cuir et le bois dans les ateliers de l'établissement. Il commença par fabriquer des bottes avant de se consacrer à la menuiserie et de présenter ses premières maquettes de navires à ses enseignants. Quand il intégra le tout nouvel asile d'Earlwood en 1855, il put se perfectionner dans ses premières habiletés. Il poursuivit le dessin et réalisa des maquettes de plus en plus élaborées. Très vite il fut érigé en modèle par son médecin John Langdon Down qui se consacrait à l'éducation des enfants idiots. Ses capacités remarquables attirèrent l'attention du public qui voulait voir qui était cet « idiot savant » dont on parlait même dans les plus hautes sphères de la société.

³⁸² *York Herald*, 11 avril 1829 p. 2 ou encore *Yorkshire Gazette*, 18 avril 1829, p. 2.

³⁸³ Voir PULLEN James Henry *Pictorial autobiographie* : vignettes de 1841 à 1849, Langdon Down Museum of Learning Disabilities, Teddington, Royaume-Uni.

Arrivé à l'âge adulte, Pullen fut embauché par Earlswood en tant que menuisier et on lui attribua un atelier personnel. Il y réalisait les commandes de l'établissement mais pouvait aussi s'en servir pour s'adonner à ses loisirs en élaborant des productions beaucoup plus personnelles et extravagantes. Il resta à Earlswood jusqu'à ses derniers jours, s'éteignant à l'âge de quatre-vingt ans en 1916. Enfin, Adolph Wölfli, tout comme Jonathan Martin, fut condamné à l'internement en raison d'un lourd passé criminel. Quand ce garçon de ferme suisse intégra la Waldau en 1895, il avait déjà été arrêté à plusieurs reprises pour des tentatives d'agressions sur des jeunes filles. Après une ultime attaque sur une fillette de trois ans, il fut décidé qu'il intégrerait la clinique de Waldau pour y rester jusqu'à ce qu'il ne représente plus aucun danger pour la société. Ses premières années d'internement furent marquées par de graves crises d'excitation et de violence qui incitèrent le personnel à le placer de plus en plus souvent à l'isolement. Finalement, en 1899, il fut décidé que le patient ne quitterait quasiment plus sa cellule. C'est à partir de ce moment-là que Wölfli commença à développer un intérêt pour le dessin. En 1899, on rapportait ainsi « *le malade passe son temps à dessiner*³⁸⁴. » Puis en novembre 1900 : « *Il dessine beaucoup, aligne des notes de musique et compose, comme il dit, d'importants morceaux musicaux*³⁸⁵. » A nouveau en novembre 1901 : « *Presque toujours dans sa cellule, car il fait preuve de violence. [...] Dans sa cellule, il fait toutes sortes de dessins sur du papier journal*³⁸⁶. » L'isolement en cellule était même demandé par le patient lui-même qui préférait se couper des autres pour se réfugier dans son travail :

« *22 octobre 1914. Il préfère rester dans sa cellule, surtout si, chaque semaine, il reçoit son papier et son crayon*³⁸⁷. »

Là, il se réincarnait en « Saint Adolph », maître de la Terre puis de l'Univers, vivant les aventures les plus rocambolesques dans tous les pays qu'il découvrait à travers les revues et les cartes postales. Il consacrait tout son temps à rédiger son autobiographie illustrée dont il était le héros. Amateur de musique, il composait aussi des marches avec une notation que seul lui pouvait lire et jouer grâce aux trompettes de papier qu'il se fabriquait. En 1921, son

³⁸⁴ Compte-rendu des observations de la Waldau. In : SPOERRI Elka, « Présentation chronologique de la vie et de l'œuvre d'Adolf Wölfli », SPOERRI Elka (Ed.), Glaesemer Jürgen, Adolf Wölfli, Catalogue d'exposition (Berne, Musée des Beaux-Arts, 1976), Berne : Fondation Adolf Wölfli, 1976.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Ibid.

médecin le Dr Walter Morgenthaler publia la première monographie entièrement consacrée aux activités artistique d'un patient d'asile dont il dévoilait l'identité. Il le présenta sous son véritable nom, racontait son histoire, publia plusieurs photographies de Wölflli ainsi qu'une grande quantité de dessins dont beaucoup furent reproduits en couleur. L'ouvrage suscita dès sa sortie l'intérêt de quelques artistes et autres intellectuels qui s'intéressaient tout autant aux compositions colorées du patient qu'à son tragique destin. Conscient de l'impact que son travail suscitait sur ses admirateurs, Wölflli développa en parallèle une pratique plus alimentaire visant à améliorer ses conditions de vie à la Waldau. Il répondit à plusieurs commandes de l'établissement, rencontra des artistes, visita la librairie qui exposait son travail et s'éteignit en 1930 à l'âge de cinquante-six ans.

2. Quand le patient se revendique artiste

Ces trois personnages hors du commun attachaient tous une valeur importante à leur travail. Ils étaient conscients de l'intérêt qu'ils suscitaient autour d'eux et adoptèrent une posture d'artiste. James Henry Pullen avait une très haute estime de lui-même et de ses réalisations. Elles étaient régulièrement présentées lors des « summer fete » d'Earlswood qui attiraient la presse locale. Très vite, on remarqua les étonnantes maquettes de ce résident particulièrement doué. Plusieurs d'entre elles furent sélectionnées pour représenter l'établissement lors de l'Exposition universelle de Paris en 1867 où le classique *Princess Alexandra* (1862) et l'extravagant *State Barge* (1866) permirent à Earlswood de recevoir une médaille de bronze ***(Fig. 80 à 82)***. En 1883, à l'occasion de la Fisheries Exhibition un nouveau navire de Pullen fut exposé : le *Great Eastern*, considéré comme la plus grande œuvre de sa vie ***(Fig. 83)*** :

« L'un de ses travaux les plus merveilleux, et celui dont il est le plus fier, c'est la maquette d'un navire à vapeur qu'il a nommé le Great Eastern. C'est, je pense, ce qu'il considère comme l'œuvre de sa vie, et elle suscita une admiration universelle à la Fisheries Exhibition où elle fut exposée en 1883³⁸⁸. »

A chaque fois qu'une de ses maquettes devait être exposée en public, Pullen veillait à contrôler l'ensemble du processus : de la fabrication jusqu'à la présentation. Il construisait ainsi lui-même les caisses et les chariots de transport, et réalisait des estrades et des vitrines

³⁸⁸ TREGOLD Alfred Frank, *Mental Deficiency (Amentia)*, London : Baillière, Tindal and Cox, 1908, p. 276.

d'exposition originales³⁸⁹. Wölfli était lui-aussi conscient de l'intérêt qu'il suscitait à l'extérieur, surtout depuis la publication de Morgenthaler et la première exposition de ses dessins dans une librairie :

« 7 avril 1921. Nous avons également visité la librairie Bircher où le livre du Dr Morgenthaler sur Wölfli était exposé. Quand on lui a montré le livre, il a affiché tout le naturel d'un artiste incontesté³⁹⁰. »

« Depuis la parution du livre de Morgenthaler sur Wölfli, le malade est de plus en plus imbu de sa personne. Sa folie des grandeurs le pousse toujours davantage à se prendre pour le plus grand des artistes ; celui qui ne l'admettait pas ne comprenait rien à l'art³⁹¹. »

Porté par cette mise en scène de son art à l'extérieur, il sollicita un restaurateur de Schüpfen pour qu'il expose une série de ses dessins. En 1922, Wölfli lui adressa une lettre dans laquelle il décrivait ses exigences :

« Et maintenant je prie la très honorée famille du restaurant Bären à Schüpfen, de faire encadrer ces derniers [il parle de sa série des « Dix commandements de l'Afrique »] de jolie et impeccable façon pour les suspendre ensuite aux parois de la salle de bal.

[...]

Mais vous devriez vous mettre d'accord de part et d'autre pour acheter quatre ou cinq feuilles de papier journal afin de copier le texte intégral au verso des dix portraits d'après leur numérotation, comme vous pouvez le voir ci-dessous. Cette feuille représente le début ou l'introduction de toute l'histoire. Les dix tableaux devraient être soigneusement photographiés et il faudrait ajouter à chaque image en noir-blanc le texte explicatif correspondant³⁹². »

Il évoquait ensuite le coût financier de l'exposition en proposant d'organiser des quêtes et festivités pour récolter l'argent nécessaire. Il joignit à son courrier une liste des dix portraits qu'il souhaitait exposer, accompagnés d'un numéro, d'un titre et d'un prix. Wölfli accordait en effet une valeur marchande à son travail et distinguait ce qui entrait dans la composition de

³⁸⁹ Voir PULLEN James Henry, *Pictorial autobiographie*, Langdon Down museum of learning disabilities, Teddington, Royaume-Uni.

³⁹⁰ SPOERRI Elka, « Présentation chronologique de la vie et de l'œuvre d'Adolf Wölfli », SPOERRI Elka (Ed.), Glaesemer Jürgen, Adolf Wölfli, Catalogue d'exposition (Berne, Musée des Beaux-Arts, 1976), Berne : Fondation Adolf Wölfli, 1976.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Lettre de Schüpfen, 1922. Reproduite dans BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Adolf Wölfli univers*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LAM, 9 avril – 3 juillet 2011), Villeneuve-d'Ascq : LAM, Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, impr. 2011, pp. 78 – 80.

son œuvre majeure, de ce qui était destiné à être vendu : Morgenthaler parlait d'« art alimentaire ». Les rapports de service signalent à de nombreuses reprises la vente des dessins de Wölfli, et en 1926 on remarque qu'il s'était engagé dans une véritable démarche commerciale :

« 17 mai 1926. Depuis l'automne le malade a dessiné de nombreux tableaux dont les couleurs sont plus belles que jamais. Pour Noël, il en a peint et offert des douzaines, à des malades, au personnel soignant, aux médecins, aux aides-jardiniers, aux employés de l'économat, etc., alors que d'habitude il ne donnait aucun tableau sans se faire payer. Voici quelques jours, des étudiants ont voulu lui en acheter et il leur a demandé de 16 à 18 francs. En quelques minutes il en a vendu pour 29 francs et il m'a annoncé que les tableaux vendus ces derniers temps lui avaient rapporté 119 francs. Récemment, il a demandé s'il pouvait aller chez un jardinier pour chercher de la terre, car depuis un certain temps il s'intéressait aux plantes et aux fleurs. Il a saisi cette occasion pour faire du porte à porte avec ses tableaux. Les gardiens ne se sont rendus compte de rien tant il les avait bien dissimulés. Avec cet argent, il a promis de leur offrir des pâtisseries et des crayons. Il a eu grand peine à se séparer de l'argent et il pensait le donner quand il aurait 130 francs ; il garderait alors 100 francs pour lui et 30 francs serviraient à couvrir les dernières commandes³⁹³. »

L'argent recueilli était placé sur son compte personnel par les surveillants, mais Wölfli revendiquait régulièrement l'accès à ces sommes dont il souhaitait disposer lui-même :

« 29 mai 1928. Durant toute la journée, il reste penché sur ses tableaux et dessine. Il va travailler à l'extérieur seulement quand il manque de papier. Dès qu'il est occupé au dehors, il essaie de vendre ses tableaux ; refuse toutefois de remettre l'argent pour le carnet d'épargne. J'ai été obligé de le lui prendre, il a rouspété et prétendu qu'on lui avait volé son argent mais il s'est calmé aussitôt³⁹⁴. »

James Henry Pullen sortait également dans les environs d'Earlwood pour vendre des objets en ivoire et en bois sculpté aux habitants [\(Fig. 84 et 86\)](#). Ils lui donnaient de la nourriture ou de l'argent en échange³⁹⁵. L'apprentissage des transactions commerciales faisait d'ailleurs partie de l'éducation que recevaient les pensionnaires de l'établissement. Ils étaient entraînés à évaluer la valeur des choses afin d'éviter que des individus mal intentionnés n'abusent de leur confiance à l'extérieur. Des exercices étaient donc régulièrement organisés au cours

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Voir cartels de la collection Pullen au Langdon Down Museum of Learning Disabilities.

desquels ils échangeaient des objets entre eux³⁹⁶. Pullen appréciait également de faire visiter son atelier aux individus qui en effectuaient la demande. La qualité de ses travaux et son statut d'« idiot de génie » étaient mis en avant par le personnel d'Earlswood qui autorisait volontiers les journalistes à venir le rencontrer. En 1876, dans le *London Daily News*, on apprend notamment que « l'un des plus anciens et des plus célèbres pensionnaires : J. H. Pullen », était entouré d'admirateurs dans la salle à manger où il donnait des explications sur ses maquettes aux visiteurs³⁹⁷. La célébrité des « idiots de génie » dont les cas étaient reportés dans les publications médicales et populaires assuraient une importante publicité à l'établissement tout en montrant l'efficacité de l'enseignement qu'on y pratiquait. Cette démarche était en revanche violemment rejetée par Edouard Seguin, le père fondateur de la méthode médico-pédagogique. Il regrettait que la surexposition de certains pensionnaires d'Earlswood n'en fassent des attractions pour curieux et ne les desservent en les enfermant dans ce rôle. Il évoquait même les mauvaises intentions des médecins qui mettaient en avant les enfants les moins handicapés – au détriment des autres – et les poussaient dans leurs retranchements pour qu'ils soient capables d'effectuer des prouesses devant un public à la recherche d'histoires extraordinaires³⁹⁸. Wölfli éprouvait quant à lui beaucoup plus de réticences à parler de son travail à des étrangers. Si en 1911, il accepta de s'entretenir avec la sculptrice Teresa Ries sans toutefois vouloir lui céder le moindre dessin, en 1918 il refusa de s'exprimer en la présence d'un ami de Morgenthaler qui venait observer ses travaux « alimentaires » :

« 13 juin 1918. Chaque lundi, il reçoit un crayon qui est déjà usé le mercredi soir ; cela le rend malheureux et il s'en va mendier des crayons partout. Un jour, une de mes connaissances regardait les dessins du malade qui se trouvent dans la salle des collections : je fis venir W. afin d'expliquer ses dessins, ce qui l'indisposa vivement ; il refusa d'en faire de nouveaux. Nous ne pouvions les apprécier à leur juste valeur, cela lui prenait du temps, il devait concentrer toutes ses forces pour l'œuvre de sa vie., cela était dix fois plus important que ces dessins éparpillés qui allaient s'abîmer, etc³⁹⁹. »

Wölfli distinguait nettement les dessins qui composaient ses œuvres majeures et qui répondaient à un désir irrépressible et personnel – tels ceux qu'il refusa de vendre à Teresa

³⁹⁶ SEGUIN Edouard, *Rapports & mémoires sur l'éducation des enfants normaux et anormaux*, Paris : F. Alcan, 1895, pp. 152 – 153.

³⁹⁷ *London Daily News*, 1876. Article cité par : TAMBLING Kirsten, « 'A Mad Genius'. Perceptions of Pullen during his lifetime ». Accessible en ligne : <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/news/mad-genius-perceptions-pullen-during-his-lifetime/>

³⁹⁸ SEGUIN Edouard, 1895, pp. 153 – 154.

³⁹⁹ Compte-rendu des observations de la Waldau. In : SPOERRI Elka, 1976.

Ries mais dont il accepta de parler – de ceux qui lui servaient simplement à obtenir des privilèges. En tant qu'artiste, il pensait également à sa postérité et à celle de son travail. Il envisageait la transformation de sa cellule en musée et souhaitait augmenter sa notoriété en faisant imprimer ses dessins en plusieurs exemplaires pour en augmenter la diffusion :

« 24 novembre 1921. Aujourd'hui, il a absolument voulu entrer en contact avec le marchand de tapis. Il avait dessiné un motif pour un tapis qui devait être réalisé à tout prix, même s'il devait coûter mille francs. On devait transformer sa cellule en musée, et ne pas l'utiliser pour les malades. Je lui ai dit que pour l'instant il y était. Il m'a répondu qu'il n'allait pas y rester longtemps, que sa mort approchait⁴⁰⁰. »

« 2 février 1922. Dessine énormément. En ce moment, peint les armoires du musée, veut faire imprimer ses productions en plusieurs exemplaires et vendre chaque exemplaire à six cents francs ; il fallait aussi veiller à la diffusion de ses œuvres en dehors de la Suisse⁴⁰¹. »

Pullen décida quant à lui de laisser une trace de son existence à travers son autobiographie illustrée ([Fig. 85](#)). Plus qu'une simple succession de vignettes illustrant les moments-clés de sa vie, il s'agissait plutôt de se décrire en tant qu'artiste en racontant toutes les étapes qui le menèrent à son succès. De la naissance de sa passion pour le dessin et la navigation à l'âge de six ans, en passant par son apprentissage, ses différents succès et la façon dont il procédait techniquement, jusqu'à l'aboutissement de son œuvre avec la maquette du *Great Eastern* en 1872. Au centre de la composition, un fragment de photographie le montrait d'ailleurs posant fièrement aux côtés de son navire. Comme Wölfli, Pullen fut immortalisé à de nombreuses reprises aux côtés de ses œuvres : ces deux hommes avaient un nom, mais aussi un visage. Il en était de même pour Jonathan Martin, mais pas pour les mêmes raisons. Devenu célèbre avant tout à cause de son acte et grâce à la notoriété de son frère, il attisait une telle curiosité que la *Yorkshire Gazette* soulignait en 1829 :

« La curiosité d'être présenté à l'homme qui se rendit célèbre avec l'incendie de la cathédrale d'York, n'est guère moindre que celle de rencontrer Bonaparte quand il était à Ste. Hélène. Des hommes et des femmes issus de la noblesse, une foule de personnes de haut rang prirent d'assaut les entrevues avec Martin, ils sont tous reçus avec courtoisie, ont l'honneur de serrer la main de l'incendiaire, et repartent hautement satisfaits. Martin, de son côté, n'en est pas moins flatté, et déclare que

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Ibid.

*jamais dans sa vie il n'a serré autant de mains de personnes distinguées, comme il l'a fait depuis qu'il a incendié la cathédrale*⁴⁰². »

Un portrait de Jonathan Martin fut réalisé par un artiste professionnel – Robert Woodley Browne – alors qu'il était encore détenu à la prison d'York, juste après l'incendie [\(Fig. 87\)](#)⁴⁰³. Une fois interné à Bethlem, Martin réalisa lui-même son autoportrait en se regardant dans un morceau de verre [\(Fig. 88\)](#). Il représenta son visage à côté du roi Louis-Philippe, qui avait acheté une de ses œuvres⁴⁰⁴. Comme l'attestent ses dessins et les textes qui les accompagnaient, Jonathan Martin, qui fut visité par de nombreux aristocrates, était très fier de sa notoriété. Parmi les rares réalisations de Martin à avoir survécu, on connaît une scène de combat avec le lion des enfers qui existe en deux versions, l'une étant la copie directe de l'autre. John Mac Gregor émettait l'hypothèse que, pour satisfaire à la demande du public pour ses œuvres et autographes, Martin en fut peut-être arrivé à reproduire ses propres dessins en plusieurs exemplaires.

3. Relations avec l'institution

Si dans les cas de Wölflli et Pullen leur statut de patient-artiste fut encouragé par leurs médecins, dans celui de Martin, il s'agissait plutôt de limiter au maximum la production et la circulation de ses dessins. Ses œuvres reconnues remontent d'ailleurs toutes aux deux premières années de son incarcération et s'arrêtent aux alentours de 1830. Un article du *Time* rapportait que sa prédilection pour les scènes d'églises en feu et l'excitation qu'il manifestait durant cette activité avaient incité le personnel à lui en retirer le privilège :

*« Quand il fut admis pour la première fois à l'hôpital il était autorisé à utiliser du papier et un crayon, mais les directeurs, ayant remarqué qu'à chaque fois qu'on lui accordait ce privilège il dessinait des esquisses de la cathédrale d'York, et que ça le plongeait dans un état d'excitation considérable, ils lui interdirent par la suite l'accès à ces fournitures, ce dont il se plaignait régulièrement*⁴⁰⁵. »

Il semble qu'il put tout de même continuer à exécuter quelques dessins mais que ces derniers furent réquisitionnés ou détruits par le personnel. Dans une de ses lettres, le fils de Martin

⁴⁰² *Yorkshire Gazette*, 28 mars 1929, p. 3.

⁴⁰³ Pour plus de détails sur ce portrait, voir : MAC GREGOR John, 1889, p. 47.

⁴⁰⁴ Op. Cit., p. 58.

regrettait ainsi qu'on ne lui ait pas restitué le dernier dessin réalisé par son père la veille de sa mort⁴⁰⁶. Les travaux de Wölfli et Pullen furent en revanche volontiers mis en avant par leurs médecins qui participèrent à leur découverte auprès du grand public. Si Wölfli ne disposait que de quelques rares crayons et morceaux de papier au début de son internement, son succès et les sommes qu'il dégagait grâce à son activité artistique lui permirent d'obtenir davantage de matériel. En 1902, il recevait chaque semaine un nouveau crayon, puis en 1907 il accéda aux crayons de couleur. Ensuite, lorsqu'il commença à vendre ses travaux, l'argent récolté fut placé sur un compte qu'utilisaient les surveillants pour lui acheter des fournitures :

« 4 décembre 1916. Toujours dans sa cellule où il s'applique à composer des marches ; dessine des portraits. Ceux-ci se vendent avec un succès fou car ils ont vraiment une valeur artistique. La pièce vaut trois francs. Le gardien en chef récolte l'argent pour acheter du matériel. Les portraits non vendus vont prendre place dans la collection⁴⁰⁷. »

« 10 mars 1917. Continue à dessiner, à peindre, à écrire et à composer. Trouve des acquéreurs pour ses portraits, ils sont vendus trois francs la pièce. Le gardien en chef utilise l'argent pour lui acheter des feuilles de papier et des crayons de couleur⁴⁰⁸. »

« 19 février 1925. En ce moment, il ne souffre pas de manque de crayons et de papier. L'institutrice lui a donné plusieurs centaines de francs pour l'armoire et divers tableaux. On a mis cet argent sur un carnet d'épargne⁴⁰⁹. »

Le Dr Morgenthaler, conscient de l'intérêt artistique des dessins de Wölfli veillait à leur préservation en évitant qu'ils ne fussent pillés par les visiteurs et le personnel. En 1913, il créa un musée dans lequel il entreposait toutes sortes d'objets liés à l'histoire de la psychiatrie (camisoles, instruments de contention, baignoires à couvercles) aux côtés de créations artistiques de patients. Progressivement, l'œuvre de Wölfli prit de plus en plus de place dans la collection. Morgenthaler recueillait les dessins épars que son patient ne conservait pas, et en 1919, il instaura une série de règles visant à éviter l'éparpillement et la destruction de ses œuvres. Tous les dessins de Wölfli devaient être remis à la collection. Ceux qui voulaient en acquérir un, devaient lui fournir trois feuilles. Ils présentaient ensuite ces productions au médecin qui en sélectionnait deux pour le musée et remettait la troisième à l'acheteur. Ce

⁴⁰⁵ *The Time*, 7 juin 1838, p. 6. Cité dans MAC GREGOR John, 1989, p. 51.

⁴⁰⁶ MAC GREGOR John, 1989, pp. 51 – 52.

⁴⁰⁷ Compte-rendu des observations de la Waldau. In : SPOERRI Elka, 1976.

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ Ibid.

dernier devait ensuite rétribuer Wölfli en matériel et en argent, selon un montant fixé par la direction et déposé sur son compte⁴¹⁰. L'artiste travaillait aussi pour la clinique en répondant à des commandes. Morgenthaler lui demanda notamment de décorer deux armoires pour le musée, et en 1926, il réalisa un dessin de 3m sur 1,5 m pour habiller le plafond de la salle de conférence⁴¹¹ :

« 7 avril 1921. Wölfli, en récompense d'avoir réalisé des décorations sur les armoires du musée, a pu se rendre aujourd'hui en ville – pour la première fois depuis vingt-cinq ans – avec le Dr et Madame Forel ainsi que la narratrice⁴¹². »

A Earlswood, le travail de James Henry Pullen était lui-aussi particulièrement valorisé. Ses maquettes et dessins étaient systématiquement montrés aux visiteurs de l'établissement :

« Le résultat, après soixante ans, est appréciable dans les cinquante à soixante dessins au crayon, les sculptures en bois et en ivoire, et les magnifiques maquettes de bateaux et autres, qui aujourd'hui ornent les murs et remplissent les deux grands ateliers mis à sa disposition à l'asile d'Earlswood⁴¹³. »

« Comme exemples remarquables d'industries particulières, on m'a montré de charmants modèles de navires construits par un jeune idiot dont l'aptitude à ce genre de travail est vraiment extraordinaire⁴¹⁴. »

Pullen était présenté comme un phénomène qui contribuait au rayonnement d'Earlswood, et son médecin ne manquait pas de communiquer autour de ses prouesses. Des journalistes pouvaient le rencontrer et visiter son atelier, et plusieurs de ses maquettes furent exposées lors d'évènements d'ampleur internationale⁴¹⁵. Aux vues des facilités qu'il manifestait dans le dessin et le travail du bois, il fut très tôt encouragé à poursuivre dans ces domaines en bénéficiant de cours adaptés. Lorsqu'il arriva à l'âge adulte, l'établissement l'embaucha ensuite en tant que menuisier tout en lui laissant suffisamment de liberté et de moyens (atelier, outils, bois) pour qu'il puisse continuer à exprimer sa créativité. Aussi, parallèlement à ses activités pour le compte d'Earlswood, Pullen avait-il pu continuer à s'adonner à sa passion

⁴¹⁰ BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Adolf Wölfli univers*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LAM, 9 avril – 3 juillet 2011), Villeneuve-d'Ascq : LAM, Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, impr. 2011, p. 145.

⁴¹¹ Op. Cit., p. 164.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ TREGOLD Alfred Frank, *Mental Deficiency (Amentia)*, London : Baillière, Tindal and Cox, 1908, p. 276.

⁴¹⁴ BILLOD Eugène, *Relation d'une visite à l'asile de idiots d'Earlswood comté de Surrey (Angleterre)*, Paris : Victor Masson et Fils, 1861, p. 8.

pour les maquettes de navire, et fabriquer de petits objets sculptés pour les vendre à l'extérieur.

4. Premières rencontres avec le public

Que ce fût grâce à l'institution (Pullen et Wölfli) ou à son rencontre (Martin), ces trois personnalités bénéficièrent d'une certaine renommée auprès du grand public, et ce, au cours de leur vivant. En 1829, toute la haute société voulait ainsi rencontrer l'incendiaire de la cathédrale d'York et repartir avec l'un de ses dessins. Même du fond de sa cellule, Martin avait eu vent que le Roi de France avait acheté une de ses œuvres. La presse relayait son geste, et les journalistes suivirent son procès⁴¹⁶. On venait le visiter dans sa cellule en prison, puis dans ses premières années d'internement, et son activité de dessinateur était régulièrement évoquée :

« Jonathan est maintenant calmement en train de se distraire dans sa prison en dessinant et peignant des figures que seule son imagination dérangée peut réaliser, [...] »⁴¹⁷

A l'occasion de son décès près de dix ans après son crime, le *Time* publia à nouveau un article sur l'existence de Martin, rappelant son intérêt pour le dessin :

« Quand il fut admis pour la première fois à l'hôpital il était autorisé à utiliser du papier et un crayon, mais les directeurs, ayant remarqué qu'à chaque fois qu'on lui accordait ce privilège il dessinait des esquisses de la cathédrale d'York, et que ça le plongeait dans un état d'excitation considérable, ils lui interdirent par la suite l'accès à ces fournitures, ce dont il se plaignait régulièrement »⁴¹⁸

Le travail de Wölfli et son tragique destin suscitèrent également un vif intérêt dans les milieux intellectuels et artistiques⁴¹⁹ : Teresa Ries, Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, Ernst Mumenthaler, Fritz Baumann, Sasha Morgenthahler, etc. Les carnets d'observation de la Waldau révèlent que de nombreux individus lui achetèrent des dessins et lui commandèrent

⁴¹⁵ Exposition universelle de Paris (1867) et Fisheries Exhibition (1883)

⁴¹⁶ *Yorkshire Gazette*, 28 mars 1829 – *York Herald*, 11 avril 1829 – *Yorkshire Gazette*, 18 avril 1829 – *The Monthly Magazine*, Mars 1833, n°87.

⁴¹⁷ *Yorkshire Gazette*, 18 avril 1829, p. 2.

⁴¹⁸ *The Time*, 7 juin 1838, p. 6. Cité dans MAC GREGOR John, 1989, p. 51.

⁴¹⁹ 11 mars 1916 « [...] ses dessins sont considérés comme artistiques par les artistes », Voir Partie III de notre travail : sur la réception du livre de Morgenthahler.

des travaux plus importants. S'il ne voulut rien céder à la sculptrice Teresa Ries⁴²⁰ qui fut l'une des premières à le rencontrer, Wölfli réalisa ensuite des cahiers illustrés pour Fritz Baumann et Sasha Morgentahler. Le Dr Oscar Forel⁴²¹ lui fit décorer un paravent ([Fig. 89](#)), et l'institutrice Hermine Marti lui demanda de peindre plusieurs meubles en plus des nombreux tableaux qu'elle lui achetait régulièrement :

« 12 novembre 1922. Dernièrement, une institutrice, Mlle Marti, pour qui il avait déjà dessiné vingt tableaux qui n'étaient pas encore livrés, lui a fait porter une petite table pour la peindre. Il s'en est beaucoup réjoui [...] »⁴²²

« 31 décembre 1922. Dessine beaucoup pour le Dr F., la plupart du temps il travaille dans le musée, dessine aussi pour son institutrice, Mlle Marti, qui paie ses tableaux avec largesse⁴²³. »

« 5 avril 1923. Il y a huit jours, Wölfli a terminé l'armoire qu'il a peinte pour l'institutrice Marti. Une grande armoire en trois parties qui se trouvait à la cave et à laquelle il a travaillé plus d'un mois, du matin au soir. Elle est devenue très belle, il s'est servi de crayons de couleur⁴²⁴. »

James Henry Pullen suscita également l'intérêt de la presse et du grand public, jusque dans les plus hautes sphères de la société. Le fait qu'il soit issu d'Earlwood contribua sans doute grandement à cette notoriété. L'établissement était l'un des premiers à proposer une alternative pour les jeunes « idiots » auparavant délaissés dans les asiles, et sa fondation déclencha un vaste élan de générosité. De nombreux donateurs levèrent des fonds et la famille royale s'impliqua personnellement dans le projet. La reine Victoria effectua une donation au nom de son fils, le futur Edward VII, et son époux le Prince Albert en prononça l'inauguration officielle en 1855. Dans la haute société, on s'intéressait au destin des résidents d'Earlwood et lorsque certains d'entre eux présentaient un talent particulier, ils étaient systématiquement encouragés dans ce domaine. Le prince Edward connaissait ainsi James Henry Pullen et lui fournit des échantillons de nacre et d'ivoire pour qu'il les intègre à ses délicates maquettes. Le

⁴²⁰ « 11 octobre 1911. Dernièrement, alors que Th. Ries, sculpteur à Vienne, la sœur du Dr Ries, vint lui rendre visite, il lui donna quelques réponses très pertinentes mais refusa de lui remettre quoi que ce soit. », Comptendu des observations de la Waldau. In : SPOERRI Elka, 1976.

⁴²¹ BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Adolf Wölfli univers*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LAM, 9 avril – 3 juillet 2011), Villeneuve-d'Ascq : LAM, Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, impr. 2011, p. 164

⁴²² Ibid.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Ibid.

jeune homme vouait en retour une profonde admiration pour la famille royale à laquelle il dédia plusieurs de ses œuvres. Il réalisa une composition en bagues de cigares à l'effigie d'Edward VII ainsi qu'un cadre en bois sculpté entourant son portrait (Fig. 90 et 91). Plusieurs de ses navires étaient également liés à des membres de la royauté britannique. Le *Princess Alexandra* (Fig. 80) fut nommé ainsi en l'honneur de la Princesse de Galles et le *Dream Boat* (1863) (Fig. 92) était destiné à accompagner la reine Victoria dans son voyage vers le Paradis. Enfin, plusieurs indices tendent à penser que le *State Barge* (1866) aurait été une sorte de bureau flottant d'où la reine aurait pu diriger son Empire (Fig. 81 et 82)⁴²⁵. Plusieurs témoignages rapportent également l'intérêt de la famille royale pour les productions de Pullen :

« Un de ses navires a été jugé digne d'être présenté à Son Altesse le Prince de Galles⁴²⁶. »

« Ces dessins, à la craie noire et colorée, sont très méritoires, et beaucoup d'entre eux, encadrés et mis sous verre par ses soins, décorent les couloirs et autres pièces de l'établissement. L'un d'entre eux fut gracieusement validé et accepté par la Reine, qui fut heureuse d'adresser en retour un cadeau à l'artiste ; et Mr Sydney eut l'honneur de montrer certains de ses dessins au Prince Consort, [...] qui exprima la plus grande surprise de savoir qu'un individu si doué appartenait toujours à la catégorie des idiots, ou ait pu y appartenir un jour. Son Altesse Royale fut particulièrement étonnée, non pas simplement par ses copies de gravures de premier rang, mais par un dessin imaginaire du Siège de Sébastopol, réalisé à la fois à partir de 'The Illustrated London News' et de sa propre imagination⁴²⁷. »

« Un lunatique non moins intéressant à étudier, au point de vue des Beaux-arts, c'est un individu bien connu en Angleterre, sous la dénomination de : l'Idiot d'Earlswood Asylum. [...] Aujourd'hui, il ne commet plus cette étrange bévue [confondre la tête et la queue d'un animal] ; bien plus, il est devenu l'un des animalistes les plus distingués de l'Angleterre, à tel point même que ses dessins ont figuré à plusieurs expositions et ont mérité les éloges et les encouragements de la reine Victoria et de Sir Edwin Landseer⁴²⁸. »

⁴²⁵ Voir l'article de Kirsten TAMBLING : « Object of the month : Pullen State Barge » à l'occasion de l'exposition Pullen à la galerie WATTS : <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/news/object-month-pullens-state-barge/>

⁴²⁶ BILLOD Eugène, 1861, p. 8.

⁴²⁷ Anon., « Idiot Asylums », *The Edinburgh review*, Juillet 1865, Vol. 122, n° CCXLIX, pp. 37 – 73.

⁴²⁸ NORTH-PEAT Anthony, « Elucubrations artistiques des aliénés en Angleterre », *L'illustration*, 1866, vol.47, n°1214, pp. 347 – 348 ; n°1216, p. 378 – 379 (p. 378)

Le peintre animalier Edwin Landseer avait eu connaissance du talent de Pullen et lui avait fait parvenir des reproductions de ses œuvres. James Henry et son frère Arthur, également très bon dessinateur, en firent des copies dont plusieurs exemplaires se trouvent encore dans le musée d'Earlswood ([Fig. 93](#)). La presse s'intéressait aussi aux œuvres de Pullen et de nombreux articles y firent référence dès les années 1860'. La réalisation du *Princess Alexandra* et sa mise à l'eau lors d'une des éditions de la « Summer Fete » d'Earlswood fut l'un des premiers événements à attirer l'attention du public sur Pullen et ses maquettes. En 1863, *The North London News* évoquait ainsi la présentation du navire sur le bassin de l'asile sans toutefois citer le nom de Pullen. L'année suivante, une gravure du *Quiver*⁴²⁹ montrait « The idiot shipbuilder [l'idiot constructeur de navires] » présentant son *Princess Alexandra* à une famille de visiteurs ([Fig. 94](#)). En novembre 1865, la *Revue britannique* ne donnait toujours pas l'identité exacte de Pullen, parlant simplement d'un « jeune garçon » mais lui consacra un long passage. L'article était consacré aux asiles d'idiots et le cas de Pullen retint particulièrement l'attention de l'auteur. Il retraçait son parcours depuis Essex Hall et détaillait les multiples activités qu'il exerçait à Earlswood : menuisier, ébéniste, tambour de l'orchestre et joueur d'escrime. L'article évoquait également ses nombreuses maquettes (dont le célèbre *Great Eastern*), ses œuvres de fantaisie, et ses dessins :

« Il travaille maintenant à une réduction du Great Eastern, qui n'aura pas moins de treize pieds de longueur. Il a fait tous ses plans et ses dessins, et il n'y a pas à douter qu'il ne réussisse à merveille. Du matin au soir, il est constamment occupé, et quand il n'a plus rien à faire en fait d'ouvrages de menuiserie pour la maison, il passe son temps à ces œuvres de fantaisie, y compris la construction d'un cerf-volant gigantesque et la copie de belles gravures. Ses dessins au crayon noir et aux crayons de couleur sont remarquables, et plusieurs d'entre eux, encadrés par lui, ornent les corridors et autres parties de l'asile⁴³⁰. »

Les intentions de l'auteur étant de valoriser le travail entrepris à Earlswood, l'accent était particulièrement mis sur le contraste entre côté brut de Pullen à son arrivé, et les effets miraculeux de son éducation dans l'établissement. Malgré son talent, Pullen n'en restait pas moins un « sauvage » sous la plume du journaliste :

⁴²⁹ « The Idiot shipbuilder », *The Quiver*, 1^{er} octobre 1864, p. 3.

⁴³⁰ ANONYME, « Les asiles d'idiots. Traitement de l'idiotie », *Revue Britannique*, novembre 1865, tome VI, pp. 5 – 38.

« Il court avec la rapidité d'un sauvage, fait parfaitement de l'escrime et remplit les fonctions de tambour dans l'orchestre de la maison.

[...]

Il n'aime pas à écrire et comme les anciens habitants de certaines régions de l'Amérique, il transmettrait plus volontiers ses idées par le dessin que par l'écriture⁴³¹. »

On commençait également à voir apparaître des anecdotes plus ou moins extraordinaires qui furent par la suite reprises d'articles en articles et forgèrent la légende de Pullen, quitte à prendre quelques libertés avec la vérité. A son arrivée on disait que le jeune homme ne savait pas parler⁴³², que le dessin aurait miraculeusement réussi à lui rendre la parole⁴³³, qu'il ne distinguait pas la tête de la queue d'un animal⁴³⁴, qu'il était coutumier des coups d'éclats lorsqu'il se mettait en colère, qu'il mettait seulement quatre jours pour réaliser ses maquettes⁴³⁵ et qu'il n'avait eu pour toute connaissance des bateaux qu'un « dessin de navire imprimé sur un mouchoir de poche⁴³⁶ ». A partir des années 1870, le nom de Pullen commença à apparaître plus clairement. En 1876, *The London Daily News* parlait d'Earlswood et de « l'un des plus anciens et des plus célèbres pensionnaires : J. H. Pullen ». Dans les années 1880, Pullen était présenté comme un personnage familial d'Earlswood et de ses « Summer Fete » annuelles, et en 1898 un article lui fut entièrement dédié : « The Master Craftsman of Earlswood Asylum ». Alors qu'auparavant il était toujours évoqué au détour d'interventions faisant référence à Earlswood ou au cas des « idiots savants », il constituait cette fois-ci l'unique sujet de l'article. Annesley Kenealy, écrivaine et journaliste britannique le rencontra, échangea avec lui et rédigea ce long témoignage qui entérina la légende de Pullen quitte à véhiculer, comme chez ses prédécesseurs quelques anecdotes erronées⁴³⁷. **En 1900 à nouveau**, quatre pleines pages d'un périodique furent consacrées au « Génie de l'asile

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Ibid. Voir également : NORTH-PEAT Anthony, 1866.

⁴³³ NORTH-PEAT Anthony, 1866.

⁴³⁴ ANONYME, « Les asiles d'idiots. Traitement de l'idiotie », *Revue Britannique*, novembre 1865, tome VI, pp. 5 – 38. Voir également : NORTH-PEAT Anthony, 1866.

⁴³⁵ CAZE. L. (Dr), « Les Idiots savants », *La Revue des revues*, 1897, pp. 150 – 154, également dans : ANONYME, « Idiots savants », *Le Matin : derniers télégrammes de la nuit*, 20 avril 1897, n°4800, p. 2 et GRIMM Thomas, « Les Idiots savants », *Le Petit journal*, 30 janvier 1897, n°12454, p. 1.

⁴³⁶ ANONYME, « Les asiles d'idiots. Traitement de l'idiotie », *Revue Britannique*, novembre 1865, tome VI, pp. 5 – 38. Voir également : CAZE. L. (Dr), « Les Idiots savants », *La Revue des revues*, 1897, pp. 150 – 154.

⁴³⁷ KENEALY Annesley, « A Mad Genius: The Master Craftsman of Earlswood Asylum », *Pearson's Magazine*, Juillet 1898.

d'Earlswood » et à ses « remarquables réalisations⁴³⁸ ». En plus de montrer l'étendue de ses talents (dessin, maquette de cottage, navire fantastique, cerf-volant, mécanismes divers), les illustrations dévoilaient également le visage de Pullen et montraient au lecteur comment il travaillait. Le public pénétrait ainsi au cœur de son atelier (*Fig. 95*), ou pouvait le voir installé sur sa table de dessin en hauteur (*Fig. 96*). Enfin, en 1916, ses obsèques furent publiées dans le *Daily Télégraph*⁴³⁹.

Conclusion du chapitre 3

Grâce à ces différents exemples on voit bien à quel point l'art asilaire fut le fruit d'une multiplicité de situations et recouvrait lui-même diverses réalités. Dans certains cas – surtout les plus anciens – il résultait d'une pratique entièrement encadrée par l'institution. Les patients fortunés, mais aussi ceux qui participaient aux préparatifs des festivités, et les jeunes concernés par une prise en charge médico-pédagogique, pratiquaient le dessin sous le contrôle de l'institution. Il s'agissait d'un travail de copie ou d'actions très guidées qui demandaient un effort de concentration et n'appelaient pas à l'originalité. L'objectif était de chasser la folie et occupant utilement son esprit, de reprendre confiance en soi et de développer de nouvelles aptitudes. Les productions les plus réussies étaient donc mises en exergue dans des opérations de communication visant à valoriser les méthodes thérapeutiques employées, les établissements qui les pratiquaient, les médecins à l'origine de ces projets et plus généralement l'ensemble des patients qui souffraient d'une sinistre réputation. Les œuvres les plus extravagantes ne s'inscrivant pas dans cette démarche – si tant est qu'il y en eut – étaient généralement détruites avant que, dans le dernier quart du XIXe siècle, on ne commençât à s'y intéresser pour des raisons scientifiques. Toutes les créations spontanées faites de bric et de broc par des patients qui s'exprimaient sans aucune retenue prirent alors une nouvelle dimension. Tandis qu'auparavant elles n'intéressaient pas les médecins qui leur préféraient des œuvres plus sages et décoratives, à la fin du XIXe siècle, elles commencèrent à intégrer les collections pathologiques dans lesquelles elles illustraient davantage les effets de la

⁴³⁸ BIRNAGE Arthur, « The Genius of Earlswood. His remarkable accomplishments », périodique original inconnu, 1900.

⁴³⁹ Pour plus de détails sur les articles de presse britanniques consacrés à Pullen voir : TAMBLING Kirsten, « 'A Mad Genius'. Perceptions of Pullen during his lifetime. », <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/news/mad-genius-perceptions-pullen-during-his-lifetime/>

maladie de leurs auteurs. Les aliénistes encouragèrent donc ces pratiques, non plus à des fins esthétiques ou communicationnelles, mais pour alimenter leurs études scientifiques.

Conclusion de la première partie

Loin d'avoir été de simples collectionneurs, les aliénistes contribuèrent beaucoup plus activement qu'on ne pourrait le croire à la naissance des productions artistiques asilaires. Ils étaient les garants de leur établissement et le sort de leurs patients dépendaient entièrement de leurs orientations. Ces-derniers ne pouvaient s'adonner à ces activités qu'en fonction du bon-vouloir de leur médecin et la plupart des œuvres que nous connaissons actuellement n'ont pu être réalisées que parce que leurs auteurs y furent autorisés. C'est ainsi que Jonathan Martin fut totalement privé de ses droits tandis que Richard Dadd fut encouragé à peindre. Le sort des artistes professionnels et le devenir de leur art dépendait d'ailleurs des décisions de leurs médecins puisque les œuvres créées sur place appartenaient à l'établissement. Certains aliénistes, fascinés par le talent de leurs patients les encouragèrent à créer en mettant tout le matériel à leur disposition et en conservant le fruit de leur travail. Quelques-uns choisirent également d'exploiter le potentiel que pouvait représenter la présence d'artistes en ces lieux. Source de stimulation possible pour les autres patients, ils pouvaient également se rendre utiles à la décoration des espaces de vie et au rayonnement de leur établissement. On pense bien sûr aux Drs Alexander Morison, WW. Ch. Hood et W. Orange qui collectionnèrent les œuvres de Richard Dadd, mais aussi à l'atelier d'Evariste Marandon de Montyel, et aux diverses initiatives entreprises en plusieurs endroits : Marie à Villejuif, Zani à San Lazzaro, Browne à Crichton, Leuret à Bicêtre, etc. C'est dans ce même esprit que l'œuvre de James Henry Pullen, en tant que patient-artiste, fut aussi portée sur le devant de la scène par J. Langdon Down. Grâce à son talent, il constituait une preuve vivante de la réussite de la méthode médico-pédagogique et du bien-fondé des asiles-écoles comme Earlswood. On rapportait également des anecdotes de guérisons miraculeuses d'anciens artistes qui, comme les autres travailleurs, auraient recouvré la raison grâce à la reprise de leur activité. Les patients les plus riches étaient aussi poussés dans cette direction par leurs médecins qui espéraient ainsi leur redonner confiance, chasser leurs idées noires et mobiliser chez eux de nouvelles compétences. L'ensemble de ces travaux devait répondre à des critères précis : d'ordre esthétique, décoratif ou témoigner de prouesses techniques. Il s'agissait de productions contrôlées, dont leurs auteurs savaient pertinemment qu'elles seraient observées et jugées par un regard extérieur, et plus particulièrement celui de leur médecin. On ne se

livrait donc certainement pas librement dans ces réalisations, et les médecins ne conservaient que les plus réussies. Parallèlement, d'autres patients s'exprimaient en toute spontanéité en s'emparant de leur environnement et de tout ce qui pouvait se trouver à leur portée. Là encore, ces pratiques étaient loin d'être interdites. Elles étaient souvent tolérées – quand elles n'étaient pas ignorées – dans la mesure où elles n'impliquaient pas de surcoût financier et occupaient des patients parfois portés sur la violence. Ces productions ne répondant bien évidemment pas aux règles de bon goût et aux objectifs communicationnels des médecins du XIXe siècle, et n'étaient pas conservées. Ce n'est qu'à partir du dernier quart du siècle qu'on leur trouva un nouvel intérêt : celui d'ouvrir une porte sur les symptômes de la dégénérescence et de la pathologie de leurs auteurs. D'origine totalement spontanée et libérée du regard extérieur, elles répondaient davantage aux attentes des médecins du XXe siècle. Dans la lignée de ce qu'avaient déjà initié P. Max-Simon ou Lombroso et l'école italienne, les futurs aliénistes commencèrent à les recueillir plus volontiers en se constituant de vastes collections pathologiques. Elles contenaient désormais toutes sortes d'objets divers et variés considérés avant tout et surtout comme le résultat d'une activité pathologique. Les peintures et autres sculptures y occupaient donc le même rang que les armes, les bricolages et autres objets du quotidien. Ces préoccupations scientifiques n'empêchèrent toutefois pas certains de ces médecins (Marie, Réja, Prinzhorn, Morgentaler) d'y voir également un intérêt artistique et d'initier une réflexion en ce domaine.

Deuxième partie
Pratiques, objets et mobiles

Même si certains patients fortunés bénéficièrent d'un régime plus ou moins confortable, l'épreuve de l'internement ne pouvait guère être vécue autrement que comme un évènement brutal et humiliant. Le placement, quand il était qualifié de « volontaire⁴⁴⁰ », n'en avait que la dénomination et s'effectuait rarement du plein gré des intéressés. Il arrivait d'ailleurs fréquemment que ces derniers fussent arrêtés manumilitari à leur domicile ou en pleine rue. Il arrivait aussi qu'on les conduisit directement sur place par un habile stratagème avant qu'ils n'aient eu le temps de comprendre de quoi il en retournait. A la violence de ce premier arrachement – accompagné d'un sentiment d'incompréhension et de trahison – s'ajoutaient la déchéance des droits et la perte de toute intimité. Une fois déclaré aliéné, le patient se devait de remettre entièrement son existence entre les mains de sa famille et de l'institution : directeurs, médecins, surveillants, etc. Il était soumis à un examen physique et moral particulièrement intrusif. Il devait se conformer aux règles de vie en collectivité et endurer la présence permanente du personnel, à laquelle s'ajoutaient parfois brimades et humiliations. Les plus riches pouvaient accéder à un régime privilégié leur donnant droit à davantage de loisirs, à de meilleures conditions d'hygiène ou de confort, à une nourriture plus riche et raffinée, ainsi qu'à des chambres individuelles pouvant accueillir quelques effets personnels. Les plus modestes en revanche, étaient soumis au régime de la vie en collectivité et à un travail parfois rude, qui pouvait s'effectuer en atelier ou sur les terres environnantes. Mais pour tous, la vie dans un asile était toujours synonyme de séparation d'avec sa famille, ses amis, ses habitudes antérieures et son foyer. Elle était jalonnée de contraintes et d'une limitation voire d'une confiscation complète de sa liberté. Enfin, elle était inévitablement synonyme de désindividualisation. Se replonger dans ses souvenirs – souvent réinterprétés au prisme de la maladie ou des traumatismes – pouvait alors constituer un précieux moyen de fuir un quotidien insupportable et de se soustraire au monde. Pour d'autres, il relevait d'un véritable combat pour conserver son identité et son humanité. Se remémorer son passé, consigner ses pensées, ses doutes et ses espoirs, inventorier les faits au quotidien, donner sa vision personnelle des évènements et tenter d'expliquer les grands mécanismes du monde, c'était aussi rester vivant, continuer d'exister en tant qu'individu et par là-même résister au broyage de la machine asilaire. Condamné au silence et à la perte de

⁴⁴⁰ Les placements « volontaires » étaient généralement demandés par les proches du futur patient contrairement aux « placements ordonnés par l'autorité publique » (dits placements d'office) qui concernait les cas dans lesquels « l'état d'aliénation [de l'individu] compromettrait l'ordre public ou la sûreté des personnes », Loi du 30 juin 1838.

toute crédibilité, l'aliéné n'avait souvent que ses petits cahiers pour rendre compte de sa situation, donner sa version des faits, crier sa révolte et dénoncer l'injustice dont il se sentait victime. Cette résistance pouvait aussi se manifester plus violemment, révélant une face plus sombre de la vie dans les asiles. De nombreuses armes fabriquées pour tenter de s'évader, attaquer ou se défendre témoignent de la brutalité qui pouvait régner en ces institutions. D'autres se servirent du dessin comme d'un exutoire propice au déversement de leur colère et de leurs frustrations. L'ensemble de ces pratiques, sous leur aspect le plus protéiforme, constituait un matériau d'étude particulièrement intéressant pour les aliénistes de la fin du XIXe siècle. Beaucoup plus spontanées que les copies que l'on réalisait sous les conseils de son médecin, elles étaient envisagées comme une voie d'accès privilégiée aux pathologies dont souffraient leurs auteurs :

« Les tentatives et manifestations artistiques ou analogues des malades éclairent, pour qui sait les comprendre, le mécanisme intime des associations morbides et des troubles cérébro-psychiques, qu'ils expriment fréquemment avec une puissance et une sincérité émouvante⁴⁴¹. »

D'abord en nombre confidentiel, les aliénistes interpellés par ces productions allèrent grandissant au fil des décennies. Dans le premier quart du XXe siècle, certaines collections atteignirent des tailles gigantesques, rassemblant des centaines voire des milliers d'artefacts représentatifs de tout ce qu'on pouvait réaliser dans un asile. A la lumière des théories scientifiques en vigueur à l'époque, les aliénistes y recherchaient d'éventuels éléments susceptibles d'éclairer leur diagnostic médical ou leur expertise médico-légale. Certains d'entre eux, bien que solidement attachés à leur éducation scientifique, commencèrent aussi à porter sur ces objets un regard d'ordre esthétique. Grâce à cette nouvelle appréhension, ils ouvrirent la voie aux milieux artistiques et intellectuels du début du XXe siècle qui envisagèrent ce matériau créatif insolite comme une nouvelle source d'inspiration.

Il ne s'agira pas ici de se livrer à un inventaire systématique qui passerait par une reconstitution de toutes les collections médicales existant à cette époque. Cette approche, beaucoup trop figée, ne permettrait pas de rendre compte du dynamisme de ce phénomène. Une fois sélectionnés et dissociés de leur contexte d'origine, les objets commençaient une nouvelle existence marquée par la personnalité et l'imaginaire de chacun de leurs

propriétaires successifs. Ils étaient régulièrement offerts ou échangés et poursuivaient leur chemin, en se métamorphosant progressivement en fonctions des systèmes auxquels ils étaient intégrés, et des regards et discours que leurs collectionneurs leur consacraient. Le parcours d'un objet ne peut donc être limité à celui de son créateur ou de son collectionneur, aussi célèbre fut-il. Créateurs, médecins et artistes, ne furent que les maillons d'une longue chaîne généalogique rattachée à l'objet, et se trouvent, en cela reliés les uns aux autres. Nous avons donc choisi de commencer notre étude de manière chronologique, en considérant dans un premier temps les rapports entre l'objet et son créateur. A l'origine, ces artefacts furent réalisés par des patients indépendants les uns des autres, dans des contextes variés. Cette première approche relevant de l'individuel et du personnel, nous étudierons donc ces objets en fonction de la position qu'ils occupaient dans l'environnement de leurs créateurs. Le premier cercle sera celui de l'intime, et rassemblera toutes les autobiographies réelles ou fantasmées, les recueils de souvenirs, les autoportraits et s'interrogera sur le rôle du vêtement. Nous élargirons ensuite l'espace à tous les artefacts décrivant leur quotidien immédiat au sein de l'asile : portraits de patients et de membres du personnel, plans d'établissements, scènes de vie, etc. Cela nous permettra d'étudier la nature des relations qui pouvaient se nouer entre les habitants de ce microcosme. Enfin, nous élargirons cette sphère au monde extérieur. C'est là que nous situerons les systèmes cosmogoniques qui tentaient d'expliquer les grands mécanismes de l'univers, les angoisses parfois liées aux bouleversements du monde (guerres, révolution industrielle, etc.) et tout ce qui était lié à l'exploitation des revues, souvent la seule source d'information sur l'extérieur pour ces patients coupés du monde. Nous réserverons une place spécifique aux pratiques subversives et à ce qu'elles révèlent également du quotidien dans les asiles.

Ces artefacts constituent un précieux témoignage de la vie quotidienne dans les asiles à cette époque. Ils permettent en effet de déterminer à quels matériaux, outils ou sources d'inspiration pouvaient avoir accès les patients, légalement ou non. Ils constituent aussi une source d'information sur les rapports qu'ils entretenaient avec le personnel et leurs compagnons, et sur la façon dont ils appréhendaient leur environnement et la situation qu'ils subissaient.

⁴⁴¹ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14 (p. 11)

Enfin, conformément à l'approche dynamique que nous nous sommes fixés, nous envisagerons ces artefacts sous la forme de collections. Ces éléments furent réunis dans des ensembles aux profils variés qui répondaient tous aux besoins spécifiques de leurs propriétaires. L'objectif qui poussa Cesare Lombroso à rassembler des objets n'était pas le même que celui de W. A. F. Browne ou d'Evariste Marandon de Montyel. Leurs collections avaient donc des profils différents, et les objets sélectionnés n'étaient pas de même nature. Nous nous intéresserons donc à l'allure générale des principales collections de cette époque et à ce qu'elles révèlent des intentions de leurs propriétaires mais aussi plus généralement de la médecine mentale du XIXe et début XXe siècle. La vision que ces médecins pouvaient avoir de la création artistique et de l'art en général sera également questionnée Plutôt que de se livrer à une succession de descriptions classées par médecin – qui nous semblait trop restrictive – nous étudierons ces collections selon deux grandes thématiques : celles qui relevaient d'un intérêt diagnostique et celles qui préfiguraient déjà des préoccupations esthétiques ; la première n'excluant pas la seconde. Nous tenterons d'en révéler toutes les nuances et surtout de montrer par une approche chronologique comment le regard de ces médecins évolua au fil du temps.

Chapitre 1 – Se situer : en tant qu’individu, dans l’Institution et dans le monde

Lorsqu’on regarde le contenu des collections médicales, on remarque que toutes possédaient leur lot de carnets, de dessins, de sculptures ou de peintures dans lesquelles leurs auteurs tentèrent de se raconter, de décrire leur quotidien avant et pendant l’internement, de s’évader dans d’ambitieux projets ou de donner à voir les monstres et autres machines qui hantaient leurs cauchemars. Nous nous attacherons à montrer la richesse et la très grande variété de ces pratiques que nous envisagerons également comme des témoignages de la vie asilaire conçus directement par les internés.

Pratiques et individualités

Qu’il s’agisse de productions tout à fait personnelles appelées à rester dans le cadre de l’intime ou de témoignages que l’on souhaitait communiquer pour livrer sa propre vision des faits, de nombreux récits de vie circulaient dans les asiles du XIXe siècle. On les retrouve sous formes de journaux intimes, d’autobiographies réelles ou fantasmées, de mémoires et de recueils de pensées rédigés et parfois illustrés par des patients attachés à se raconter et à raconter la façon dont ils percevaient leur environnement. Certains de ces carnets, ayant par la suite pu donner lieu à des publications constituent aujourd’hui des grands classiques de la littérature antialiéniste⁴⁴² mais aussi, pour les plus extravagants, des éléments incontournables de la bibliographie des « fous littéraires⁴⁴³ ». Fixer ses mémoires sur le papier, c’était aussi les inscrire durablement dans le temps, leur donner une consistance voire une valeur de vérité, pour tenter de convaincre les autres, mais aussi parfois soi-même que les événements s’étaient bien déroulés ainsi. Bien que l’histoire racontée prît souvent des libertés avec la réalité – quand elle ne relevait pas entièrement de la fiction – imposant au lecteur une grande prudence, c’est toutefois sous cet aspect que ces auteurs envisageaient les faits, et qu’ils les

⁴⁴² Les *Mémoires d’une aliénée* d’Hersilie ROUY, publiées en 1883 sont sans doute les plus célèbres.

⁴⁴³ On pense ainsi à l’autobiographie de Charles Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, *Les farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l’autre monde*, publiée en 1821.

fixèrent matériellement sur le support. Certains patients particulièrement sensibles à la force des images, ou peu à l'aise avec le maniement de la langue, choisirent de s'exprimer sous une forme largement dominée par le dessin. Ce sont ces documents iconographiques, peu étudiés jusqu'à présent, que nous avons choisi de privilégier ici.

1. Récits de vie

L'un des plus anciens encore conservé à ce jour a été réalisé entre 1845 et 1847 dans l'hospice des aliénés de Fontenay-le-Comte en Vendée. Il s'agit d'un cahier entièrement illustré (***Fig. 97 à 106***)⁴⁴⁴ par un ancien soldat grenadier du nom de Jacques Caraman. Considéré comme dangereux et susceptible de porter atteinte à l'ordre public et à la sûreté générale, il fut interné sur ordre préfectoral à Fontenay-le-Comte le 28 février 1845. Il avait 24 ans. Un transfert fut par la suite demandé en direction de l'hospice d'aliénés de Toulouse, sa ville natale et de résidence. Son dossier médical⁴⁴⁵ contenait de nombreuses lettres de Jacques Caraman suppliant sa mère de la faire sortir, et des demandes de cette-dernière réclamant au personnel des nouvelles de son fils, ainsi que son rapatriement dans sa région d'origine. Ses démarches se soldèrent finalement par une réponse positive de l'administration – qui s'exécuta davantage pour des raisons économiques que philanthropiques – et le patient fut dirigé vers le service des aliénés de l'hôpital toulousain de la Grave le 25 janvier 1847. Les certificats d'observation rédigés pendant ces deux années passées à Fontenay-le-Comte décrivent un individu agité et dangereux pour lui-même et pour les autres, en proie à de fréquentes hallucinations et causant des difficultés au personnel. Un récit rédigé à l'encre et à la plume par Jacques Caraman lui-même, racontait sa vie quotidienne dans le 23^e régiment de ligne. Il est possible que ce récit fût une demande de l'administration car il était courant de demander aux patients de raconter par écrit leur histoire au moment de leur arrivée. La présence de ce texte dans le dossier ainsi que plusieurs échantillons d'écritures indiquent qu'ils furent conservés dans un but diagnostic. Le Dr Dagon s'appuya sur ces documents pour corroborer un pronostic de « paralysie générale des aliénés » à l'issue pessimiste :

⁴⁴⁴ CARAMAN Jacques, *Cahier modiste*, cahier de 10 pages, 1845/1847, Archives du Centre hospitalier Georges Mazurelle, La Roche sur Yon, France.

Je remercie infiniment Madame Jasmine Retailleau, archiviste documentaliste au centre hospitalier qui m'a informée de la présence de ce cahier, m'en a fourni des reproductions de grande qualité et m'a transmis les informations nécessaires à la consultation du dossier médical de ce patient.

⁴⁴⁵ CARAMAN Jacques, Dossier nominatif, 1845/1847, Archives départementales de La Roche sur Yon, France, H DEPOT 5 Q 170.

« Ce malade peut donc désormais être rangé dans la catégorie de ceux pour lesquels la médecine mentale a le moins d'influence⁴⁴⁶. »

Le médecin s'y plaignait aussi de l'obscénité des nombreux dessins que se plaisait à exécuter son patient :

« [...] et si parfois on lui donne du papier, il l'utilise à faire des dessins obscènes qu'il montre avec délices⁴⁴⁷ »

Il semble que le fameux « Cahier modiste » – intitulé ainsi par Jacques Caraman lui-même – fût conservé par le Dr Dagron à titre de preuve médicale susceptible d'appuyer son propos. Le petit fascicule couvert d'illustrations traversa ensuite les années et se trouve aujourd'hui au Centre Hospitalier Georges Mazurelle. Jacques Caraman y racontait toute son histoire à travers un catalogue d'objets et de personnages qui jalonnèrent son parcours : de son enrôlement dans l'armée jusqu'à son internement. Sur la couverture ([Fig. 97](#)), il donna un titre à son cahier, précisait son identité « appartenant à Jacques Caraman », et rédigea une explication de ses intentions :

« Contenant le temps de son projet de son arrivée au corps, comme il s'est conduit avec sagesse et avec prudence envers ses supérieurs et ses camarades depuis l'année 1840⁴⁴⁸ »

Quelques consignes indiquaient la marche à suivre pour terminer son œuvre :

« Tout pourra se réunir avec le temps et la patience et si l'on oublie quelque chose on pourra ajouter plus tard au fait le cahier n'est pas complet, on pourra me le compléter et en même temps l'on me donnera le restant des objets propices pour m'approprier, tout sera contenu dans les feuillets. »

Toujours sur la couverture, un ensemble d'illustrations dans lesquelles on retrouve les trois thématiques abordées dans le cahier – l'armée, l'asile et l'érotisme – encadrent le corps de ce curieux texte. Plusieurs paragraphes d'inspiration religieuse furent rajoutés entre ses lignes, complexifiant encore sa lecture et sa compréhension. Contrairement à ce que pourrait laisser

⁴⁴⁶ Lettre du Dr Dagron conservée dans le dossier médical de Jacques Caraman.

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Pour faciliter leur lecture, les propos de Jacques Caraman seront reproduits dans notre travail sous une forme orthographique corrigée, les notes de bas de pages permettront quant à elles de les lire dans leur version originale.

penser son titre, ce cahier ne se compose pas uniquement de couvre-chefs, ni même de vêtements et autres accessoires de mode, bien qu'il y en ait un certain nombre. Il se présente plutôt comme une sorte d'inventaire de tous les objets emblématiques du quotidien de cet ancien soldat. Quelques petits dessins à connotation érotique s'invitèrent un peu partout dans le cahier, conformément à une habitude signalée par son médecin⁴⁴⁹. Aux différentes pièces de l'équipement militaire⁴⁵⁰, se mêlent de nombreux objets du quotidien⁴⁵¹ dont plusieurs d'entre eux rappellent le triste destin de son auteur (Fig. 98). La « porte de la loge », plusieurs fenêtres grillagées (« croisée[s] à prison »), la « camisole », et le « bain de santé (1845) » (Fig. 99) nous ramènent brutalement au cœur de l'asile. On peut d'ailleurs supposer que les objets évoqués précédemment appartenaient eux-aussi à cet environnement. D'autres dessins indiquent que l'hospice comptait un atelier dédié au travail du bois. Le cahier contient en effet un inventaire des outils du charpentier⁴⁵² (Fig. 100), ainsi qu'un plan du bâtiment sur lequel on distingue nettement au moins dix cellules disposées autour d'un atelier de charpenterie (Fig. 101). Etant donné sa taille sur le dessin, il était de toute évidence très important aux yeux du patient qui y fût peut-être employé. Le cahier contient également quatre planches recouvertes de portraits de personnages et d'animaux domestiques, dont certains sont impliqués dans de petites saynètes (Fig. 102). Faute de légende précise, il est difficile d'identifier de quels individus il s'agissait. Plusieurs religieuses portant d'imposants trousseaux de clés représentent certainement des sœurs employées à l'hospice (Fig. 103). Un personnage élégamment habillé, tenant un document écrit entre ses mains (que l'on retrouve ensuite entre celles d'une religieuse) pourrait être le médecin ou un représentant administratif (Fig. 104). Plusieurs individus vêtus d'une simple chemise ouverte ou d'un manteau pourraient être des patients. L'un d'eux tient d'ailleurs encore son marteau à la main (Fig. 105), tandis que d'autres vident leur sceau ou fument la pipe. Il semble également que certains d'entre eux aient les bras attachés derrière le dos (Fig. 104). Quelques dames élégantes et d'autres personnages plus soigneusement vêtus pourraient être des visiteurs ou bien des individus rencontrés par le patient avant son internement. Enfin, une planche entière couverte

⁴⁴⁹ Documents insérés dans son dossier médical.

⁴⁵⁰ On reconnaît notamment : un bonnet de police, un képi, des épaulettes, des bottes, des guêtres, une redingote, une veste, une capote, une chemise, un pantalon, des souliers, une baïonnette, un fusil, un pistolet, un couteau, une épée, un sabre, une hache, une pioche, une giberne, un havresac avec son contenu détaillé, etc.

⁴⁵¹ On remarque : une chaise, une table, un banc, un lit, une casserole, de la vaisselle diverse et des aliments, un poêle à bois, une brouette, une cloche, une montre, un miroir, un peigne, etc.

⁴⁵² Etaux, rabot, établi avec outils, hache, scies à cadre, équerres, compas, pointe, niveau, chignole, mètre pliant, marteaux, ciseaux à bois

de saynètes d'inspiration militaire, racontent les pérégrinations d'un personnage qui finira par obtenir son grade de sergent. Difficile de dire si l'auteur de ces dessins s'était représenté dans cette riche galerie de portraits, mais on remarque qu'un personnage portant une moustache ainsi qu'un bonnet réapparaît de manière récurrente ([Fig. 106](#)). Si, dans ses intentions⁴⁵³, Jacques Caraman parlait d'un « projet », d'objets à « réunir » et d'un cahier « à compléter », celles-ci n'en demeurent pas moins floues. Le fait qu'il ait ajouté « Dans deux jours » au bas de la couverture et « Dans [?] jours » tout en haut, n'est pas sans évoquer un décompte. Cette observation, ajoutée à sa consigne de faire compléter son travail par quelqu'un d'autre, pourrait laisser supposer qu'il se sentait proche d'un départ – peut-être son transfert pour Toulouse lui avait-il été annoncé ? Quel qu'il ait pu en avoir été l'objectif véritable, ce cahier laissé par son auteur à Fontenay-le-Comte, constitue un précieux témoignage de son parcours, mais aussi de la vie quotidienne dans un quartier d'hospice pour aliénés au milieu du XIX^e siècle.

Plus de soixante ans après, à l'autre bout de la France, Xavier Rustique Guillet avait lui-aussi pris pour habitude de consigner ses pensées dans de petits cahiers, mais sous une forme qui correspondait davantage à celle d'un journal intime illustré⁴⁵⁴ ([Fig. 107 à 112](#)). Enfermé à l'asile du Bon Sauveur d'Albi au début du XX^e siècle, il utilisait des cahiers de dessin – sans doute fournis par son médecin, le Dr Benjamin Pailhas – pour évoquer ses souvenirs, adresser ses réflexions et ses demandes aux religieuses, rédiger des chansons, se représenter dans diverses situations et faire référence au quotidien de l'établissement ([Fig. 108 et 109](#)). Il évoquait ainsi l'enterrement d'un chien de montagne en 1898 ([Fig. 109](#)) ainsi que la présentation d'un lion de la ménagerie Pezon au Jardin des Plantes à Paris ([Fig. 110](#)). Comme nous le verrons, le fait qu'à cette époque de nombreux patients pouvaient avoir accès à des ouvrages littéraires et des revues, ne permet pas d'en déduire qu'ils aient réellement assisté aux événements dont ils parlaient. Beaucoup étaient simplement inspirés par leurs lectures. Xavier Guillet s'intéressait également au jardinage qu'il semblait avoir pratiqué à titre professionnel. De nombreux détails précis accompagnaient ainsi ses dessins :

« *Jour de la canicule : paysanne – jardinier* »

⁴⁵³ Voir page 1/10 du cahier de Jacques Caraman.

⁴⁵⁴ GUILLET Xavier Rustique, *Sans titre*, Cahiers d'écoliers, 1911, Collection du Dr Pailhas, Fondation du Bon Sauveur d'Albi, Albi, France.

[...]

« *Les belles roses de Mr Pallot : Chrysanthèmes de Mr Pezet, Rose de Guillet, Marie Stuart, Tulipes de Mr Quintin* »

[...]

« *La fiente de colombine, les pigeons et les poules, ce que l'on nomme le guano. Voilà les trois sortes d'engrais les plus forts, mais cela coûte cher pour les jardiniers qui veulent s'en donner la peine* »

[...]

« *Sujets de culture* »

[...]

« *je travaillais pour elle et mes patrons comme jardinier* »

Ses cahiers évoquent aussi la vie locale de la région albigeoise (café le Pontier d'Albi, Eugène Rességuier⁴⁵⁵) ([Fig. 111](#)) et se réfèrent à de nombreux personnages emblématiques de l'histoire de l'aviation représentés par leurs portraits : Maurice Prévost (1887 – 1952)⁴⁵⁶, Gustave Delage (1883 – 1946)⁴⁵⁷, Alexandre Fourny⁴⁵⁸ (1898 – 1941), Jean-Etienne Cheutin (1880 – 1938)⁴⁵⁹ et Albert Féquant (1886 – 1915)⁴⁶⁰. A l'époque où Xavier Guillet rédigea ses cahiers, l'aviation militaire était en plein essor et la plupart de ces grands pilotes, fraîchement promus repoussaient sans cesse les limites de leurs machines de plus en plus perfectionnées. De nombreuses courses, à l'occasion desquelles on tentait de battre des records de vitesse, d'autonomie et d'altitude, étaient organisées dans tout le pays et largement relayées par la presse. En comparant les portraits qui illustrent les cahiers de Xavier Guillet avec les

⁴⁵⁵ Eugène RESSEGUIER 1824 – 1914), patron d'une verrerie à Carmaux s'opposa notamment à Jean Jaurès lors d'un vaste mouvement de grève en 1895.

⁴⁵⁶ A la date du 30 septembre 1911, Paul Guillet a dessiné son portrait accompagné de la légende suivante : « L'aviateur Prevost. Champion de vitesse » après qu'il ait participé à la coupe Michelin à Reims (9 septembre 1911) Voir : « L'aéronautique au mois de septembre », Bulletin mensuel : Association générale aéronautique, octobre 1911, p. 95.

⁴⁵⁷ On trouve son portrait au 25 septembre 1911 accompagné de la légende « ENSEIGNE DELAGE ». Gustave Delage a été nommé au grade d'enseigne de vaisseau en 1906. En septembre 1911, il a participé à une série de manœuvres militaires aux environs de Bar-le-Duc avec notamment Géo Fourny, Albert Féquant et le lieutenant Cheutin. Voir : « Les Grandes manœuvres aériennes », *L'Intransigeant*, 15 septembre 1911, p. 1, et « L'aéronautique au mois de septembre », *Bulletin mensuel : Association générale aéronautique*, octobre 1911, p. 97.

⁴⁵⁸ Légendé « Le Sapeur Fourny – Aviateur Observateur du Lieutenant Cheutin. Aérodrome St-Dizier » Voir note précédente. Le 1^{er} septembre, il décrocha le record de durée et de distance sans escale en parcourant 720 km en 11h, « L'aéronautique au mois de septembre », Bulletin mensuel : Association générale aéronautique, octobre 1911, p. 94.

⁴⁵⁹ Légendé « Le Lieutenant Chéutin – aviateur Militaire » Voir notes précédentes.

⁴⁶⁰ Dans un texte adressé à l'une des religieuses du Bon Sauveur et illustré d'un portrait légendé « Lieutenant FECQUANT [sic.] », Paul Rustique Guillaît écrivait : « Ma bonne mère voici un brave enfant. Ce n'est pas le lieutenant Castel d'Albi, de la place dite du Vigan Mais c'est un militaire aviateur Par son intelligence est arrivé à Saint Dizier accomplissant des kilomètres de course comme ce pauvre Guillet pompier franchissant à pied des lieues de bonheur et quoi est sujet dans une maison de santé. » Il obtint son brevet militaire le 22 septembre 1911. « L'aéronautique au mois de septembre », *Bulletin mensuel : Association générale aéronautique*, octobre 1911, p. 94.

photographies officielles de ces as de l'air ([Fig. 112](#)), il ne fait aucun doute que le patient avait accès à des cartes postales ou des périodiques illustrés, dans lesquels il pouvait prendre connaissance de l'actualité et puiser des images à reproduire.

Pour d'autres individus, ces carnets de dessin tenaient plutôt lieu de recueils de souvenirs et se rapportaient à leur existence avant l'internement. Trois petits volumes de ce [type \(Fig. 113 - 127\)](#)⁴⁶¹ datés de mars-avril 1895 se trouvent encore aujourd'hui dans la collection du Dr Lombroso. Ils sont entièrement recouverts de portraits et d'objets ayant visiblement peuplé le quotidien d'un personnage issu de la haute société américaine. Dépourvu d'indication quant à sa provenance ou à l'identité de son auteur, on ne peut s'appuyer que sur le contenu des scènes représentées et les quelques annotations éparpillées pour émettre des hypothèses sur son parcours. De son nom, on ne sait aujourd'hui que ce qu'il voulut bien en dire. Les pages sont systématiquement accompagnées des mentions « James Lewis », « James Wanamacker » ou encore « James Wanamacker who was James Lewis » parfois suivies d'une adresse « 703 Pine Street Philadelphia ». Rien ne prouve toutefois qu'il s'agisse de la véritable identité de cet individu. On peut en revanche dire avec certitude qu'il passa une partie de son existence sur le sol américain. L'adresse correspond effectivement à un ancien quartier de la capitale de Pennsylvanie, et plusieurs illustrations font référence à des déplacements en direction d'Harrisburg ou de New York City, deux localités relativement proches de Philadelphie. Plusieurs modèles de calèches, un bateau à roues à aubes, ainsi qu'une locomotive font également référence aux voyages. La vaisselle et le mobilier représentés sont des plus raffinées ([Fig. 115](#)), les hommes et les femmes richement habillés ([Fig. 114 - 121](#)), et les scènes de distraction au café, au jardin zoologique ou à la chasse ([Fig. 122 - 124](#)), invitent à penser que l'auteur de ces dessins évoluait dans un milieu relativement privilégié. Son très grand souci du détail dans le dessin des vêtements, la représentation d'une femme essayant une paire de chaussures ([Fig. 125](#)) et la présence de plusieurs séries de modèles – en particulier chapeaux et chaussures ([Fig. 126 - 127](#)) – ne sont pas sans évoquer les établissements Wanamaker, véritable temple de la mode à Philadelphie en cette époque. Il est tout à fait possible que l'auteur de ces carnets ait évolué dans l'entourage de la puissante famille, ou ait occupé un poste important dans un de ses magasins avant de s'en réapproprier

⁴⁶¹ Anon. [dit James Wanamacker who was James Lewis], ensemble de trois carnets de dessins au crayon, 1895, Musée Cesare Lombroso, Archives historiques de l'université de Turin, Turin, Italie, , IT SMAUT Museo Lombroso 758.

le célèbre patronyme⁴⁶². Rien n'explique toutefois comment ces petits carnets furent intégrés à la collection du professeur Lombroso : envoi des documents par un confrère américain ou voyage en Europe de l'individu en question ? La question reste entière. On sait également que Lombroso s'intéressait à l'architecture du pénitencier de Philadelphie, dont il possédait un modèle réduit. Peut-être avait-il échangé avec des confrères de la région.

A l'autre extrémité de l'échelle sociale, un patient italien du nom de Luigi Sopetti consignait lui aussi ses souvenirs dans des petits cahiers (*Fig. 128 - 131*). Suivi par Antonio Marro dans l'asile de Collegno⁴⁶³ au début du XXe siècle, il évoquait par le dessin les bribes d'une existence des plus modestes marquée par la ruralité et le travail à la ferme. Plusieurs cahiers d'écoliers sans doute fournis par son médecin sont recouverts d'animaux, de végétaux et de personnages aux formes stéréotypées et minimalistes mis en scène dans des configurations répétitives et géométriques. Les casseroles et les seaux, tous identiques et bien rangés sur les étagères, la vaisselle dressée sur la table, les commodes et armoires soigneusement alignées, les cultures en germination et les arbres du verger aux silhouettes austères, ne se différencient que grâce aux légendes ajoutées par l'auteur. Précisant leur matière, leur fruit ou leur couleur, elles apparaissent comme les seuls signes distinctifs ponctuant ces agencements répétitifs. Les trains circulant au milieu de la forêt, les corps de ferme dévolus aux animaux ou à ses habitants, ainsi que deux figures religieuses juchées sur un autel, occupaient visiblement une place importante dans les souvenirs de Luigi Sopetti. On retrouve aussi dans ses cahiers plusieurs représentations d'une famille – sans doute la sienne – posant devant sa maison : tantôt à l'intérieur à la lumière de la lampe, tantôt à l'extérieur, en plein travail. La présence de l'adjectif « santifica » lui confère une dimension sacrée.

Pour Lorina Bulwer, il semble que ce fut davantage la colère que la volonté de s'échapper du quotidien qui la poussa à délivrer ses mémoires. Admise entre 1893 et 1901⁴⁶⁴ dans la section des aliénés du workhouse de Yarmouth⁴⁶⁵, sur la côte Est de l'Angleterre, elle était déjà âgée d'une cinquantaine d'années au moment de son internement. Elle avait jusque-là consacré sa

⁴⁶² On remarquera toutefois que le patronyme des fondateurs du célèbre établissement s'écrit « Wanamaker », tandis que l'auteur du carnet s'est identifié comme « Wanamacker ».

⁴⁶³ Situé dans la banlieue de Turin

⁴⁶⁴ On ne connaît pas la date exacte de son admission. Voir : BURWOOD Ruth, Looking for Lorina, <https://frayedtextilesontheedge.wordpress.com/2013/08/28/looking-for-lorina/>, consulté le 25 juillet 2017.

⁴⁶⁵ Dans le Norfolk

vie à la location de chambres dans une pension de famille qu'elle gérait en compagnie de sa mère. Peu après le décès de cette dernière⁴⁶⁶, elle dut intégrer le workhouse sans qu'on en connaisse véritablement les raisons, pour y rester enfermée jusqu'à sa mort en 1917. Particulièrement à l'aise avec la technique de la broderie, c'est avec un fil et une aiguille qu'elle choisit de raconter son histoire ([Fig. 132 – 134](#)). Elle assembla des chutes de tissu recueillies sur place, pour se constituer d'immenses bandes d'étoffe bigarrées – certaines dépassent les quatre mètres de long⁴⁶⁷ – sur lesquelles elle écrivait et illustrait les principaux épisodes de son existence. Ses textes⁴⁶⁸ sont formés de fils multicolores soigneusement choisis pour contraster avec la couleur du support, mais le fait qu'ils soient entièrement rédigés en majuscules et dépourvus de toute ponctuation rend leur déchiffrement assez complexe. Ils font référence au parcours de Lorina Bulwer, à la vie locale, aux individus croisés sur son passage et contiennent de nombreuses invectives essentiellement adressées à ses proches⁴⁶⁹. La colère de la brodeuse s'exprimait également dans ses illustrations mettant en scène des personnages en relief dévorés par le flot de l'écriture. Répétant fréquemment « I MISS LORINA BULWER [Lorina Bulwer me manque] », on peut supposer que ces paroles rageuses dans lesquelles elle laissait se déchaîner tout son ressentiment, étaient aussi une façon de ne pas disparaître sans laisser un témoignage de ce qui lui était arrivé.

En Angleterre, une découverte inattendue effectuée en 2003 permit de mettre à jour une autre forme de témoignage relatif au quotidien dans un établissement asilaire. Alors que Carol Boys, la directrice de la Down Syndrom Association, explorait un bâtiment désaffecté de l'ancien asile de Normansfeld, elle trouva par hasard toute une pile de lettres adressées aux membres du personnel par un de leurs pensionnaires : Walter Ridpath (1848 – 1909)⁴⁷⁰. L'asile de Normansfield créé en 1868 par le Dr John Langdon Down (1828 – 1896) proposait une prise en charge médico-pédagogique aux individus handicapés les plus fortunés, calquée

⁴⁶⁶ En 1893

⁴⁶⁷ A l'heure actuelle, trois broderies de Lorina Bulwer de différentes longueurs de deux à plus de quatre mètres, ont pu être retrouvées et sont conservées au Norwich Castle Study Centre.

⁴⁶⁸ Dont la transcription réalisée par le Norwich Castle Study Center est aujourd'hui accessible en ligne : https://frayedtextilesedge.files.wordpress.com/2013/06/transcription-of-lorina-bulwer-2004-824-1_2.pdf

⁴⁶⁹ Norwich Castle Study Centre

⁴⁷⁰ Pour plus d'informations sur cette découverte et sur la vie de Walter Ridpath, voir : MERRIMAN Andy, « Good Man...Quiet Man...Not Quiet Married Man », *Tales of Normansfield : The Langdon Down Legacy*, London : Down's Syndrome Association, 2007, pp. 51 – 60.

sur ce qui se pratiquait à Earlswood⁴⁷¹. Grâce à cette correspondance, il est désormais possible de retracer le parcours de Walter Ridpath, d'accéder à ses requêtes, ses inquiétudes et les relations qu'il entretenait avec le personnel médical. L'originalité de ces missives réside également dans la présence de nombreuses illustrations accompagnant les textes. On ressent en effet les difficultés de Ridpath à s'exprimer par écrit – comme ce fut le cas pour Pullen – et le recours au dessin lui permettait d'éclaircir ses propos. Walter Ridpath était issu d'une famille de marchands londoniens et fut placé pour la première fois dans un établissement spécialisé à l'âge de quatorze ans (1862). Il s'agissait du célèbre asile d'Earlswood dans lequel résidait également James Henry Pullen. Cet établissement était l'un des premiers du genre et proposait à ses jeunes pensionnaires une prise en charge spécifique visant à développer au maximum leur autonomie. Trois ans plus tard, alors qu'il entrait dans la vie adulte, Ridpath fut placé dans une famille d'accueil qui le prit en charge jusqu'à ses trente ans. Ne pouvant plus s'occuper de lui, ses nourriciers durent le confier à nouveau à un institut adapté. C'est ainsi qu'en 1882, on le retrouva sur les registres de Normansfield où il resta jusqu'à sa mort en 1909⁴⁷². Tout au long de cette période ponctuée de brefs séjours dans sa famille, il adressa de nombreuses lettres au Dr Langdon Down, à son épouse ainsi qu'à d'autres membres du personnel. Il s'y décrivait comme « un bon garçon », « un garçon calme », rendait compte de son bon comportement et demandait à recevoir des objets en guise de récompense. Il s'agissait surtout de fil – il aimait pratiquer la couture – de papier, de crayons, d'encre, d'enveloppes et de bijoux (Fig. 136 – 138). Des dessins particulièrement appliqués, tracés à l'encre de Chine au-dessus d'une large écriture en capitales, accompagnaient ces requêtes, en représentant l'allure des objets convoités ou en illustrant les situations évoquées. En parcourant ses lettres on découvre que Ridpath se plaignait aussi d'être tourmenté et brutalisé par d'autres résidents et s'adressait à son médecin pour lui demander de l'aide (Fig. 135)⁴⁷³. L'information est confirmée par les courriers de sa famille qui allaient également en ce sens, demandant au Dr Langdon Down de faire en sorte que certains incidents ne se reproduisent plus. Il semble que Ridpath fut un résident particulièrement calme qui tentait de s'attirer les bonnes grâces de son médecin. Dans

⁴⁷¹ Voir dans notre travail : Partie 1 / chapitre 3 / paragraphe 1 : « Un appui possible dans une approche médico-pédagogique ».

⁴⁷² Il était âgé de 61 ans.

⁴⁷³ Dans une autre de ses lettres, non illustrée, il répétait à quatre reprises « Murder Ridpath [Tuer Ridpath] » en écrivant ensuite : « Ridpath Not Like Called Murder Ridpath in Hastings [Ridpath n'aime pas être appelé Tuer Ridpath à Hastings] ». Lettre reproduite dans MERRIMAN Andy, 2007, p. 56.

plusieurs de ses lettres il lui souhaitait une bonne année, lui disait qu'il était quelqu'un de bon, ou concluait : « avec toute mon affection » **(Fig. 139)**. Elles témoignent également de la position paternaliste des directeurs de ces établissements qui régnaient en maîtres sur leurs pensionnaires. Dans les asiles-écoles comme Normansfield et Earlswood, les pensionnaires y étaient généralement admis pendant leur enfance et grandissaient avec la figure dominante de leur médecin ou de leur directeur vis-à-vis duquel ils nourrissaient inévitablement une dépendance affective.

James Henry Pullen, qui fréquenta également Earlswood⁴⁷⁴ présentait lui-aussi des difficultés avec le maniement de la langue écrite et orale. Il passait donc systématiquement par l'image et le dessin pour exprimer tout ce qu'il n'arrivait pas à dire autrement :

« Il n'aime pas à écrire et, comme les anciens habitants de certaines régions de l'Amérique, il transmettait plus volontiers ses idées par le dessin que par l'écriture. Est-il offensé, il dessine l'incident, et c'est par ce même moyen qu'il fait connaître son opinion sur les choses de la maison⁴⁷⁵. »

Très méticuleux et habité par un sens du détail exceptionnel, il tenait régulièrement à jour des petits carnets, dans lesquels il représentait tout ce qu'il fabriquait, en prenant soin d'indiquer à chaque fois l'année de finalisation de son travail. Les archives du Surrey History Center possèdent plusieurs de ces volumes, dans lesquels se succèdent les différents projets de Pullen. L'un d'entre eux, entièrement consacré à la réalisation du *Great Eastern*⁴⁷⁶, indiquait la durée précise de son travail : « Trois ans et trois mois⁴⁷⁷ », avant de détailler, schémas, quantités et dimensions à l'appui, l'ensemble des éléments qui furent nécessaires à sa concrétisation : vis, portes, hublots, canons, chaloupes, etc. Dans un autre carnet daté de 1862 à 1865⁴⁷⁸ **(Fig. 140 à 142)**, Pullen dressa l'inventaire des créations qui avaient le plus compté à ses yeux. Toutes y étaient soigneusement dessinées et datées, accompagnées de quelques annotations dans lesquelles apparaissent pratiquement toujours la signature de l'artiste à côté

⁴⁷⁴ Voir dans notre travail : Partie 1 / chapitre 3 / Paragraphe 3 : « Le patient en tant qu'artiste »

⁴⁷⁵ TREGOLD Alfred Frank, 1908, p. 277.

⁴⁷⁶ PULLEN James Henry, Cahier de travail consacré au *Great Eastern*, 1870 – 1872, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 6817/3/6/3.

⁴⁷⁷ « three years and three months »

⁴⁷⁸ PULLEN James Henry, *Cahier de travail*, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 1862 – 1865, Surrey History Center, Woking, Royaume-Uni, 6817/3/6/2.

des mentions « Earlswood asylum » et « make ». Plusieurs pages semblent également relever d'une intention autobiographique : « Essex Hall Colchester / 1854 fait bateau / 1855 et l'asile d'Earlswood / 1862 travaille toute la journée / 1864 toute la journée les hommes voient bateau⁴⁷⁹ » ([Fig. 142](#)) ou encore « 1862 pauvre Pullen malade mai⁴⁸⁰ ». Il est tout à fait probable que Pullen se soit ensuite appuyé sur ces diverses notes pour réaliser son autobiographie illustrée, aujourd'hui connue sous le nom de « Pullen's Events (1841 – 1878) » ([Fig. 143 à 154. Voir également Fig. 85](#)). Composée de quarante petites vignettes se déployant autour d'une image centrale de plus grande envergure, elle reprenait de manière chronologique tous les événements emblématiques de la carrière artistique de James Henry Pullen. On remarque, en effet, que dans cette succession de tableaux, ce dernier ne s'y racontait pas seulement en tant qu'individu, mais avant tout et surtout en tant qu'artiste, chaque événement étant intimement lié à sa passion. Il choisit de commencer par évoquer l'émergence de son intérêt pour le modélisme, la navigation et le dessin, poursuivit en décrivant le déroulement de sa formation, et termina par la réalisation de ses œuvres les plus abouties. Sur vingt-quatre des quarante-et-une illustrations, l'artiste que l'on pouvait voir grandir, s'était d'ailleurs représenté lui-même – enfant, adolescent, puis adulte – toujours impliqué dans une activité de création. Enfin, au centre de cette autobiographie, il avait placé comme une signature, une photographie sur laquelle on pouvait le voir prendre fièrement la pose avec sa casquette de navigateur, aux côtés d'une de sa plus célèbre maquette. La présence de dates sous chaque vignette, ainsi que quelques précisions sommaires – « PULLEN » (ou la simple lettre « P »), « MAN », « LONDON », « HALL », « VERY POORLY », etc –, permettent de penser qu'il y avait une véritable volonté d'explicitation. Un cordage solidement arrimé par quatre ancres placées dans les coins, circonscrivait entièrement cette existence dans l'univers de la navigation. Comme tout artiste, Pullen commençait son histoire en racontant la naissance de son engouement pour la fabrication de bateaux. Les huit premières vignettes étaient ainsi consacrées à son enfance passée dans le foyer familial à Dalston, dans le nord de Londres. On pouvait le voir âgé de sept ans transformer une simple boîte en ébauche de voilier, auprès de sa mère occupée à ses travaux d'aiguille : chacun faisant usage du fil à sa manière ([Fig. 144](#)). Il évoquait également ses premières rencontres avec des modèles réduits de voiliers qu'il se plaisait à regarder entre les mains d'autres

⁴⁷⁹ « ESSEX HALL COLCHESTER / 1854 make ship / 1855 and EARLSWOOD ASYLUM / 1862 WORK ALL BAY / 1864 ALL BAY MEN SEE SHIP »

⁴⁸⁰ « 1862 poor sick Pullen may ».

enfants ([Fig. 145](#)). Une visite à Londres au cours de laquelle il put observer de véritables embarcations circuler sur la Tamise ou encore sa rencontre avec un marin dont il emboîtait fièrement le pas eurent un véritable impacte dans sa future carrière. Une visite dans une riche demeure en compagnie de sa mère fut aussi l'occasion de contempler une imposante toile mettant en scène un voilier ([Fig. 146](#)) avant qu'il ne puisse réaliser lui-même ses premiers dessins de bateaux, toujours aux côtés de sa mère, aux alentours de treize ans ([Fig. 147](#)). Toutes ces anecdotes contribuent à couper court à la persistante légende qui réduisait l'expérience de Pullen avec les voiliers à la simple découverte d'un « dessin de navire imprimé sur un mouchoir de poche⁴⁸¹ ». Une seconde période fondamentale dans l'existence de Pullen, retranscrite dans les sept vignettes suivantes, correspondait à son admission dans l'établissement d'Essex Hall en 1850. Alors âgé d'une quinzaine d'années, il put recevoir pour la première fois un enseignement scolaire et manuel. Il y resta cinq années, au cours desquelles il eut l'opportunité de se familiariser avec la menuiserie, et put travailler avec une certaine autonomie à la réalisation de maquettes. On peut ainsi le voir dès son arrivée, fasciné devant une vitrine présentant ce qui ressemble à des travaux d'élèves ([Fig. 148](#)), mais aussi fondre en larmes sur ses devoirs aux côtés d'un enseignant tentant de le reconforter ([Fig. 149](#)). Ses premiers pas dans le travail manuel se firent avec la fabrication de bottes avant qu'il ne fasse part de son intérêt pour le modélisme à son professeur en lui présentant une maquette de navire de sa réalisation ([Fig. 150](#)). Le jeune homme, encouragé dans cette voie, put ainsi commencer à travailler le bois et réaliser des maquettes de plus en plus abouties et imposantes. On peut donc supposer qu'il disposait déjà d'une solide expérience lors de son transfert vers Earlswood en 1855. Arrivé à l'âge de vingt ans, il y passa le reste de son existence, soit plus de soixante ans. D'abord pensionnaire, il se fit remarquer par son habileté dans le travail du bois et sa créativité, ce qui lui permit de poursuivre en tant que menuisier de l'établissement. Parallèlement aux travaux utilitaires qui lui étaient demandés – dont on voit plusieurs exemples dans son récit illustré⁴⁸² – il bénéficiait d'une grande liberté qui lui permit de laisser libre cours à sa créativité. Les modestes maquettes des débuts laissèrent ainsi place à de gigantesques navires dotés des attributs les plus réalistes. Ses plus célèbres réalisations comme le *Princess Alexandra* (1857 – 1862) ou le *Great Eastern* (1869 – 1972) nécessitèrent plusieurs années de travail et occupent à elles seules huit des quarante vignettes de

⁴⁸¹ CAZEL (Dr), « Les Idiots savants », *La Revue des revues*, 1897, pp. 150 – 154

⁴⁸² Un gong pour sonner les rassemblements, une barrière de protection ou encore une série de lits pour l'un des dortoirs.

l'autobiographie de Pullen ainsi que la grande image centrale. Là encore, la légende selon laquelle il mettait seulement quatre jours pour réaliser ses maquettes⁴⁸³, se trouve bien éloignée des faits rapportés dans les comptes-rendus médicaux, et par Pullen lui-même avec ce récit illustré. Ses navires fantastiques figuraient également en bonne place au sein de son autobiographie dans laquelle on en distingue trois différents dont le *Dream Boat* (1863) et le *State Barge* (1866-67). En tant qu'artiste, Pullen avait tenu à montrer précisément dans quelles conditions il travaillait. Il surélevait ses navires pour pouvoir accéder à la coque, assemblait les différents éléments assis derrière son plan de travail, rabotait les planches de bois dans son atelier, et dessinait sur un large plan incliné (*Fig. 152*). Il représenta également les outils dont il se servait, en se mettant en scène devant un établi couvert d'instruments de menuiserie (*Fig. 153*), ou dans son atelier décoré de dessins et de maquettes (*Fig. 154*) Voir également *Fig. 95*. La question plus technique du déplacement et de la présentation de ses œuvres occupait elle-aussi une place importante, comme en attestent plusieurs vignettes dans lesquelles on peut le voir fabriquer lui-même les vitrines d'exposition, les estrades, les chariots et les caissons de transport. Avec cette vaste fresque autobiographique, Pullen, pleinement investi dans son statut d'artiste, témoignait d'une existence entièrement vouée à son travail et sa passion. Il rétablissait par la même occasion de nombreuses vérités sur son destin certes extraordinaire, mais largement romancé par les multiples légendes qui circulaient à son sujet.

Au même moment, en France, un ancien apprenti graveur interné dans un asile de région parisienne, se consacra lui-aussi entièrement à son projet artistique sans toutefois avoir eu l'opportunité d'assister de son vivant à sa reconnaissance. Ernest-Joseph Ménérier (1853 – 1905) – plus connu sous le pseudonyme auto-attribué d'Emile Josome Hodinos⁴⁸⁴ – intégra la maison de santé annexée à l'asile de Ville-Evrard le 15 décembre 1876. Agé que de vingt-trois ans, il ne savait pas encore qu'il allait y passer le restant de ses jours. Tout au long des trente années d'enfermement qui suivirent, la lecture, l'écriture et le dessin lui permirent

⁴⁸³ CAZE L (Dr), « Les Idiots savants », *La Revue des revues*, 1897, pp. 150 – 154, également dans : Anon., « Idiots savants », *Le Matin : derniers télégrammes de la nuit*, 20 avril 1897, n°4800, p. 2 et GRIMM Thomas, « Les Idiots savants », *Le Petit journal*, 30 janvier 1897, n°12454, p. 1

⁴⁸⁴ Pour plus d'informations sur Hodinos, voir : MAURER Lise, Emile Josome Hidinos (Fascicule n°18), Lausanne : Collection de l'art brut, 1994. Voir également : MAURER Lise, « Christ à l'eau ou Hodinos le différent » in : BOISSIERE Anne (Dir.), BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Mythologies et mythes individuels à partir de l'art brut*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pp. 71 – 86.

d'occuper ses longues journées. Il produisit une quantité considérable de textes et d'illustrations qui furent en partie recueillis et conservés par les docteurs Paul Sérieux et Auguste Marie. Ce n'est qu'après sa mort que la publication de deux œuvres majeures dans la mise en lumière de « L'art des fous » – *L'Art chez les fous* (1907) de Marcel Réja puis *L'Art et la folie* (1924) de Jean Vinchon – contribuèrent à attirer l'attention d'un plus large public et des milieux artistiques sur ces étranges compositions⁴⁸⁵. Entré à l'âge de seize ans comme apprenti chez un graveur de médailles réputé⁴⁸⁶, Ernest Ménétrier passa d'abord quatre ans à alterner le travail en atelier avec les cours de dessin. Sa formation qu'il trouvait rigide, fastidieuse et harassante lui laissa un souvenir très amer sur lequel il revint à de nombreuses reprises dans ses écrits. A vingt ans, il s'interrompit pour effectuer une année de service militaire à Voiron, près de Grenoble, avant de retourner dans la capitale pour rejoindre les Beaux-Arts. Deux ans plus tard, son beau-frère le fit interner à la maison de santé de Ville-Evrard d'où il n'allait plus jamais ressortir. Les rapports d'observation conservés dans son dossier médical⁴⁸⁷ font référence à une manie chronique marquée par des hallucinations persistantes et de fréquentes périodes d'agitation. Fuyant les discussions, le jeune patient préférait se réfugier dans l'écriture et le dessin, des activités encouragées par l'équipe médicale dans la mesure où elles contribuaient à le maintenir dans un état relativement calme. En septembre 1901, une attaque d'apoplexie lui laissa de lourdes séquelles avant qu'il ne s'éteigne le 2 février 1905 à l'âge de cinquante-deux ans. Bien qu'il semble avoir particulièrement souffert de ses années d'apprentissage et qu'il ne paraisse avoir accordé que peu de crédit au métier de médailleur⁴⁸⁸, c'est tout de même par cette voie qu'Ernest Ménétrier choisit de s'exprimer. Il s'attelait inlassablement à dessiner une quantité pléthorique de projets de médailles qui ne verront jamais le jour, mais qui semblent plutôt avoir été prétexte à raconter son histoire et se replonger dans ses souvenirs. Dès les premières années de son vaste projet : « *savoir ce que c'est que la médaille*⁴⁸⁹ », Hodinos commença par

⁴⁸⁵ Elles ont aujourd'hui rejoint d'éminentes collections comme la Collection de l'Art brut à Lausanne, celle du LAM à Villeneuve d'Ascq et du MoMA à New-York

⁴⁸⁶ Paulin TASSET (1839 – 1921) était sculpteur, graveur de monnaies et médailleur. Il travailla notamment pour la Monnaie de Paris.

⁴⁸⁷ MENETRIER Ernest Joseph, Dossier Médical, Archives de Ville-Evrard, Neuilly sur Marne, France.

⁴⁸⁸ Dans son « Dictionnaire politique » daté du 17 mars 1897, il déclarait notamment : « CONTRAINTES Envoyé dans l'armée. Forcé de m'asseoir à un établi de Graveur – Forcé de Modelé – Moulés – inventés – composé – dessiné – réduire – Gravé – Ne trouvent Pas que tout cela constitue un Métier, bien savant, bien intelligent [...] », Texte retranscrit dans : MAURER Lise, Emile Josome Hodinos, Publications de la Compagnie de l'art brut (n°18), Lausanne : Collection de l'art brut, 1994, pp. 108 – 112.

⁴⁸⁹ Extrait d'un vaste texte autobiographique rédigé le 16 mai 1896 par Emile Josome Hodinos à Ville-Evrard et reproduit dans : MAURER Lise, 1994, pp. 76 – 80.

établir de longues listes dans lesquelles il énumérait les thèmes à traiter. On y trouvait déjà, les étapes clé de son existence :

« La première médaille Parents sous la république [...] Quatrième Médaille – berceau [...] Sixième Médaille Plan de Grenoble L’Isère coulant au Milieu [...] huitième Médaille – Ville de Grenoble – Neufième Médaille Village de Voiron – Dixième Médaille Hodinos en 1848 – onzième Médaille Tasset et le Caporal [...] Quatorzième Médaille Village de Voiron Voiture et Voiturier – Cheval – Quinzaine Médaille Porte de France Esplanade. Voiron – seizième Médaille Caserne de l’Oratoire – rue du Cloître – Dixseptième Médaille, Caserne de l’Oratoire – Cour de l’Oratoire, Mur de l’Oratoire – Cuisine de l’Oratoire à Droite 2 soldats portant des Gamelles – Dixhuitième Médaille Arsenal tour de l’Arsenal horloge – Murs [...] Vingtième Médaille. E. Hodinos Josome de trois quart – Vingtunième Médaille Ch. Hodinos⁴⁹⁰ de Fâce – Vingtdeuxième Médaille. Naissance de Ch. Hodinos – Vingt-troisième Médaille Père et Mère de Profils – Vingt-quatrième Médaille Restaurant à Voiron, route de Voiron, hauteur de Voiron [...] Vingthuitième Médaille Ch. Hodinos à Quatre Ans [...]»⁴⁹¹

Une fois ces premières listes établies, il consacra le reste de son temps à dessiner les projets de médailles qu’il s’était fixés, et à multiplier les écrits largement consacrés aux événements majeurs de son existence : son père et son enfance, les laborieuses années d’apprentissage chez Tissot, le service militaire à Voiron et l’enfermement à « la Ville-Evrard⁴⁹² ». Contrairement à Pullen qui s’exprimait quasi-exclusivement par l’image, ce sont plutôt les textes de Ménétrier qui, faisant irruption dans ses illustrations, effectuaient le parallèle avec son propre vécu. Ainsi la représentation d’un « Christ à l’eau » ([Fig. 155](#)) était-elle prétexte à évoquer l’omniprésence de l’hydrothérapie à Ville-Evrard et par là-même la contrainte pesante de l’enfermement :

« Emile Hodinos Josme – Fils D’Emile-Jean Charles Hodinos. Sabre de 1848. Lance de 1859. Fusil de 1873-1874. Enfermer à la Ville-Evrard sans raisons. Pendant vingt année : du 15 Décembre 1876 au mois. Mouleur – Modeleur – Inventeur – Compositeur – Dessinateur – réducteur – Graveur de Médailles – Soldat de 2eme Cl. Engager volontaire d’un an selon la loi de 1872. Payant 1500 fr. pour son Volontariat au 1er Bataillon de la 5eme Compagnie de

⁴⁹⁰ Charles HODINOS est le nom par lequel Ernest Ménétrier désignait son père.

⁴⁹¹ Texte retranscrit dans : MAURER Lise, 1994, pp. 30 – 31. On retrouve une partie des médailles de cette liste sous forme illustrée au dos de la planche intitulée : « Masque mouler » (Fig. 156). Reproduits dans MAURER Lise, 1994, pp. 50 – 51.

la Ligne de la Caserne de l'Oratoire. Numéros Matricules 11072. Isère – Grenoble – Province – du Dauphiné – taille – ou Plutôt hauteur 1m 75 centimètres. Frond moyen – Cheveux Noir – Chatains Foncés. Barbe idem où sans barbe. Yeux Moyens – Nez aquilain – bouche moyenne. Pommetes saillantes – Marques Particulières – deux cicatrices au Frond Sourcils, cils, moustaches. Menton rond [...]»⁴⁹³ Pendant les années 1875 – 1876 Ville-Evrard – Bains – Douches – Tabliers de Force – Plusieurs Bains – Pendant les années 1877 – 1878 – 1879 – 1880 – 1881 – 1882 – 1883 – 1884 – 85 – 86 – 87 – 88 – 89 – 90. Pendants les années 1891, 1892, suspension de Bains. Bains régulièrement toutes les semaines. Pendants les années 1893 – 1894 – 1895 – 1896 – 1897 environs – Bu – manger – vêtu à la Ville-Evrard. Fais mon lit assez régulièrement. Vider mon Pot de Chambre – Dessiner – Ecrire – Cousus – La – Cirer mes chaussures – Nettoyer mes Peignes – Descendus mes cheveux – Cour du 3eme Pavillon. Dessiner Pendants les Années 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97.⁴⁹⁴ »

La figure de Christ immergé et celle du patient que l'on tentait de purifier par l'hydrothérapie se rejoignent dans cette image où texte et dessin se répondent. Le parallèle allait peut-être même jusqu'à la trahison et au sacrifice. Par ses nombreuses listes d'objets et d'activités quotidiennes de la vie militaire et asilaire – qui se rejoignent d'ailleurs dans un certain nombre d'aspects : vie collective, emploi du temps rigoureux, respect de la hiérarchie et du règlement, obligation d'obéissance sous peine de sanctions – le travail d'Hodinos n'est pas sans rappeler celui de Jacques Caraman dans son « Cahier modiste ». Bien que critiquant ouvertement ses années d'apprentissage et le métier pour lequel il avait été formé, la gravure de médailles occupait une place fondamentale dans l'existence d'Hodinos et dans sa façon d'envisager le monde. Tout comme Pullen, il se définissait avant tout comme un professionnel de sa branche artistique et non comme un patient quelconque, signant systématiquement ses travaux de son pseudonyme « Hodinos ». Le choix de ce terme semble d'ailleurs inspiré du patronyme du maître de son patron : Eugène-André Oudiné (1810 – 1887). A sa signature, s'ajoutaient généralement les mentions : « Mouleur – Modeleur – Inventeur – Compositeur – Dessinateur – réducteur – Graveur » qui recensaient ses multiples activités. Si Pullen avait consacré plusieurs vignettes de sa biographie à la description de son matériel et de son environnement

⁴⁹² Expression utilisée par Hodinos pour désigner l'établissement

⁴⁹³ Il liste méticuleusement le contenu de son paquetage militaire

⁴⁹⁴ HODINOS Emile Josome, *Christ à l'eau*, 21 x 29 cm, Encre sur papier, inv. cab-404bis, Collection de l'Art Brut, Lausanne, Suisse. Œuvre reproduite et texte retranscrits dans : MAURER Lise, 1994, pp. 87 – 88.

de travail, Hodinos n'en tarissait pas moins de détails dans l'explicitation de sa façon de procéder :

« Dans mes 10 volumes de médailles réunis pour savoir ce que c'est que la médaille, j'ai passé onze années. J'ai divisé des feuilles de papier biscuit en deux dans le sens de la hauteur puis en deux dans le sens de la largeur ce qui m'a donné 4 petites feuilles pour une. J'en ai ensuite coupé 200 autres en 4 parties égales, ce qui m'a donné 400 feuilles. Sur ces 400 feuilles, j'ai dessiné mes rectangles, mes médailles au crayon ce qui ma donné $400 \times 4 = 1600$ médailles au crayon, repasser à l'encre $1600 + 1600 = 3200$ médailles repassées à l'encre et au crayon, des dessins de figures composés dessinés à l'encre et au crayon.

Matières employées, Papiers, crayons, Plumes, Porte Plumes, encre, couteau, mie de pain, l'anières de Papiers pour prendre les dimensions en guise de compas ou de balustres, cousu des cahiers, rayés des feuilles de Papiers⁴⁹⁵. »

On retrouve dans ces descriptions méticuleuses une précision et une rigueur quasi-obsessionnelles sans doute héritées de ses années de formation à la gravure de médailles. Ce travail pénible qu'il considérait comme une contrainte, lui avait été imposé, au même titre que l'internement, et c'est pourtant celui qu'il choisit comme fil directeur de son existence. Ses projets de médailles apparaissent comme l'unique possibilité pour Ménétrier de remettre de l'ordre dans le chaos des évènements, de tenter d'expliquer l'incompréhensible et d'exprimer l'inexprimable.

Dans ses nombreux passages autobiographiques ([Fig. 156](#)), on remarque que réalité et fantasme se mélangeaient parfois subtilement au gré de ses souvenirs. Pour certains patients, bien plus que de légers aménagements avec la réalité, ces récits de vie pouvaient même s'avérer de totales réinventions, dans lesquelles ils devenaient les héros heureux ou malheureux d'aventures extraordinaires. Pour désigner ces autobiographies fantasmées, nous emploierons le terme d'auto-fictions. Au XIXe et début XXe siècle, les médecins parlaient quant à eux d'« auto-apothéoses ».

⁴⁹⁵ Extrait d'un vaste texte autobiographique rédigé le 16 mai 1896 par Emile Josome Hodinos à Ville-Evrard et reproduit dans : MAURER Lise, 1994, pp. 76 – 80.

2. *Auto-fictions et « auto-apothéoses⁴⁹⁶ »*

Quand on parle d'auto-fictions, on pense inévitablement à Adolf Wölfli tant l'œuvre du « maître schizophrène » cher à Morgenthaler est considérable⁴⁹⁷. Interné à la clinique bernoise de la Waldau en 1895 il y passa les trente-cinq dernières années de son existence. Quelques années après son admission, il entreprit la rédaction d'une œuvre autobiographique colossale qui atteignit les 25 000 pages et comprenait près de 1600 dessins et autant de collages. Réparties dans 45 grands cahiers reliés par ses soins et complétés par des cahiers d'écoliers, ces « mémoires imaginaires » étaient basées sur de véritables faits puisés dans ses souvenirs. Elles dérivèrent ensuite rapidement vers des aventures rocambolesques inspirées des récits de voyages qu'il découvrait dans les revues de la clinique. Le petit « Doufi » d'abord fragile et vulnérable, fut ainsi amené à affronter les pires catastrophes – desquelles il réussissait toujours à réchapper – et voyager dans le monde entier pour devenir par la suite « Saint Adolf » puis « Saint Adolf II ». A la tête d'une fortune considérable, il était aussi le créateur et le grand organisateur de l'univers. D'après les véritables données biographiques recueillies par ses médecins, l'existence de Wölfli fut entièrement marquée par le malheur et la violence. Fils d'un père alcoolique qui abandonna sa famille avant de mourir du délirium tremens, il vécut jusqu'à l'âge de huit ans auprès de sa mère au sein d'une fratrie de six enfants. La mort de cette dernière marqua une profonde rupture dans la vie du jeune garçon qui bascula dans le chaos. Placé de familles en familles, il dut travailler pour le compte de maîtres rudes et violents qui le maltrahaient facilement. Ses premières expériences amoureuses ne furent guère plus heureuses. Il s'éprit d'une jeune fille de bonne famille dont il dut se séparer, puis d'une prostituée et d'une femme de plus de vingt ans son aînée. Ses projets de mariages ne parvinrent jamais à se concrétiser et ses relations se soldèrent toutes par des échecs. Assailli par « des pensées troubles », il développa un comportement instable et agressif marqué par des crises de violence et des tentatives d'agressions sexuelles. Il connut une première incarcération en prison de 1889 à 1892 avant d'être définitivement interné à la Waldau en 1895. Là encore, ses nombreux accès de violence le conduisirent en cellule d'isolement. Pour passer le temps, Wölfli commença à dessiner en 1899, d'abord uniquement en noir et blanc sur des feuilles de papier journal, avant d'accéder à la couleur à partir de 1907. Ces premières

⁴⁹⁶ Terme utilisé par le Dr Auguste Marie pour désigner les productions de patients se représentant sous les traits de personnages aux destins exceptionnels.

⁴⁹⁷ Voir dans notre travail : Partie I / chapitre 3 / Partie 3 : « Le patient en tant qu'artiste ».

compositions, dont seule une quarantaine d'entre-elles sont parvenues jusqu'à nous, étaient déjà fortement marquées par la présence de l'avatar de Wölfli, représenté sous les traits d'un personnage à moustaches. De nombreuses figures renvoyaient également à son histoire personnelle : personnages féminins, fillette dans son berceau, scènes de la vie quotidienne, paysages locaux, etc. L'un de ses premiers dessins en couleur fut dédié à sa région d'origine. Il représenta avec une grande précision la filature de coton de la Felsenau ([Fig. 157](#)) près de Berne, encore dotée de sa cheminée, de sa cour et de ses bâtiments d'usine, avant qu'elle ne soit détruite par un incendie en 1872. On y voyait aussi les paysages environnants, le tunnel et même le passage d'une comète qu'il disait avoir aperçue en 1870⁴⁹⁸. L'année 1908 marqua le début de l'ambitieux projet qui allait l'occuper jusqu'à la fin de ses jours : la rédaction de son autobiographie. Textes et illustrations – d'abord de sa main puis, de plus en plus, découpées dans des magazines – se complétaient au fil des pages pour raconter les tumultueuses et extraordinaires histoires de son héros, qui n'était autre que lui-même. Ses avatars se succédaient, le représentant à différents stades de son existence fantasmée : du petit garçon « Doufi » parti avec sa famille tenter sa chance en Amérique, jusqu'au tout puissant « Saint Adolf II » devenu maître de l'univers. Les illustrations de son récit, présentées sous forme de vignettes, incorporées dans le texte, en bordures ou en pleine page, apportaient un éclairage supplémentaire à cette vaste épopée. Dès les premières pages, on y découvrait le petit « Doufi » âgé d'un an, « traité avec amour par [ses] parents et [ses] frères et sœurs⁴⁹⁹ » débarquant de sa Suisse natale dans la grande New-York avec toute sa famille. Après y avoir tous réussi, ils enchaînèrent les voyages, les explorations et les conquêtes de nouveaux territoires. Au cours de ces dangereux périples, les personnages furent amenés à vivre de nombreuses catastrophes, à assister à des combats, des exécutions et autant d'érections de monuments commémoratif en souvenir des victimes engendrées par une avalanche d'évènements meurtriers. Le héros, lui-même confronté à de nombreux accidents – dont beaucoup de chutes – parvenait toujours à se sortir de ces faux-pas, quitte à ressusciter si nécessaire. Ayant acquis une fortune colossale, il la légua à son neveu afin qu'il puisse poursuivre sa conquête et sa réorganisation du monde. Wölfli, transformé en « Saint Adolf »,

⁴⁹⁸ Il s'agit vraisemblablement de la comète Coggia. Voir : SPOERRI Elka, 1976, p. 18 et p. 38, note 20. Voir également : KRONK Gary W., *Cometography : a catalog of comets*, Volume 2, 1800-1899, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, pp. 368 – 371.

⁴⁹⁹ BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Adolf Wölfli univers*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LAM, 9 avril – 3 juillet 2011), Villeneuve-d'Ascq : LAM, Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, impr. 2011, p. 47

partit explorer le cosmos avec ses proches grâce au « transparent de voyage géant » où il poursuivit son expansion à l'échelle de l'univers. Il en vint à inventer un nouveau système métrique adapté aux distances gigantesques atteintes par la « Création géante de Saint Adolf » en perpétuelle expansion. En 1916, il s'autoproclama « Saint Adolf II ». Très attaché à se représenter au cœur de ses tableaux, Wölfli y apparaissait sous forme d'un avatar au visage stéréotypé dont les caractéristiques et attributs (moustache, bonnet de fou, masque, croix, auréoles, traits d'enfant, etc.), évoluaient au fil des années, des histoires et des rôles qu'il s'était attribués. L'apparence éclatante de ces dessins avec leurs couleurs lumineuses, leur qualités décoratives, leurs créatures fantastiques (escargots, oiseaux, serpents, fleurs animées...), et l'exotisme des contrées lointaines longuement décrites par Wölfli, évoquent à première vue un monde rayonnant. Cet univers fantastique restait pourtant un endroit dangereux, extrêmement sombre et dans lequel régnait la violence de l'homme comme de la nature, omniprésente et implacable. Le monde représenté dans cette autofiction, s'il était inspiré de faits et de régions bien réelles, n'en demeurait pas moins celui de Wölfli. Sans rentrer dans une interprétation psychanalytique des situations représentées (ce qui ne relève pas de notre propos ⁵⁰⁰) cette vaste autofiction apparaissait davantage comme un moyen détourné de revivre éternellement les traumatismes du passé. Le héros de Wölfli, sous couvert d'une expansion perpétuelle vers de nouveaux espaces, n'en était peut-être pas moins condamné à tourner éternellement sur lui-même, prisonnier de l'esprit de son créateur.

Wölfli était d'ailleurs loin d'être le seul à s'être inventé un destin hors du commun lui permettant de se mettre en scène dans des récits dont il était le héros. Les publications médicales de l'époque regorgent d'autoportraits plus ou moins exaltés dans lesquels les différents auteurs de ces dessins s'étaient représentés sous les traits de personnages royaux et puissants, auréolés de lumière ou créateurs du monde. Certains décrivaient inlassablement leurs palais, leurs chevaux ou leurs talents exceptionnels tandis que d'autres s'attribuaient l'identité de personnalités influentes de la scène politique ou artistique. Le patient Jean Mar transféré à l'asile de Bel-Air en 1900⁵⁰¹ s'était ainsi dessiné en roi : « MOI, le ROI, se

⁵⁰⁰ Morgenthaler voyait par exemple dans les multiples chutes vécues par le personnage une référence à ses tentatives d'agressions sexuelles

⁵⁰¹ Jean MAR fut d'abord interné à l'asile de Vernets, à Genève, de 1868 à 1900 avant d'être transféré à Bel-Air où il passa les onze dernières années de sa vie. C'est là qu'il fit la rencontre du Dr Charles Ladame (1871 – 1949) qui commença à collectionner les dessins de son patient.

promène dans son CHATEAU avec la REINE, sa femme⁵⁰² » ([Fig. 159](#)) et représentait ses innombrables propriétés gardées par son personnel de sécurité⁵⁰³. Dans sa maison de santé de Bellevue où elle effectua plusieurs séjours entre 1902 et 1919 après une série de drames personnels, Else Blankenhorn (1873 – 1921)⁵⁰⁴ se réfugia elle aussi dans le dessin et la peinture. Persuadée d'être l'épouse de Guillaume II, elle décrivait dans de délicates compositions la vie qu'elle s'était inventée aux côtés de l'empereur ([Fig. 158](#)). Le docteur Auguste Marie utilisait le terme d'« auto-apothéose » pour qualifier ces dessins dans lesquels leurs auteurs s'imaginaient auréolés de gloire, à l'image d'une de ses patientes qui s'était représentée « couronnée, entourée de sa admirateurs et défenseurs »⁵⁰⁵ ([Fig. 160](#)).

Un autre individu, dont l'identité ne nous est connue que sous le pseudonyme du « facteur rural⁵⁰⁶ » s'était lui-aussi imaginé un destin hors du commun. Se considérant comme un martyr, il décrivait les pires tourments qui lui furent infligés avant de pouvoir accéder à la consécration. En parcourant les ouvrages de l'époque, on retrouve de nombreuses reproductions de ses dessins. Ils semblent avoir intéressé bon nombre de professionnels autant dans le contexte artistique que médical. Si l'ouvrage de Rogues de Fursac publié en 1905 est certainement celui dans lequel on peut voir le plus de dessins du facteur rural – on en compte cinq – on retrouve aussi ses compositions dans les publications de Marcel Réja (1903 et 1907), Auguste Marie (1905), et plus tard Jean Vinchon (1924). Quelques revues grand public comme : *Je sais tout* (1905), *Le Gaulois artistique* (1929⁵⁰⁷), *Le Miroir du Monde* (1931⁵⁰⁸) et

⁵⁰² COMPAGNIE DE L'ART BRUT, « Le Cabinet du Professeur Ladame », Publications de la Compagnie de l'art brut (n°3), Lausanne : Collection de l'art brut, 1965, p. 75.

⁵⁰³ Op. Cit. p. 78.

⁵⁰⁴ Biographie complète d'Else BLANKENHORN dans : BRAND-CLAUSSEN Bettina, MICHELY Viola Maria, *Waaanzin is vrouwelijk : kunst van vrouwen in psychiatrie omstreeks 1900 : de Prinzhorncollectie = La folie au féminin : l'art des femmes dans la psychiatrie vers 1900 : la collection Prinzhorn = Madness is female : women's art in psychiatry around 1900 : the Prinzhorn collection*, Catalogue d'exposition (Gand, Museum D. Guislain, 7 octobre 2006 – 28 janvier 2007), Gent : Museum Dr. Guislain, DL 2006, pp. 66.

Voir également : BUSINE Laurent, *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn-Université de Heidelberg 1890-1920*. Catalogue d'exposition (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre 1995 – 28 janvier 1996), Charleroi : Palais des Beaux-arts : Ed. de la Chambre, 1995, pp. 115.

Voir également : RACHLINE François, *Coupsures*, Paris, Albin Michel, 2017.

⁵⁰⁵ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, p. 12.

⁵⁰⁶ Pseudonyme attribué par les médecins.

⁵⁰⁷ FEUILLET Maurice, « L'Art français en péril : le sadisme du laid », *Le Gaulois artistique*, 25 juillet 1929, p.359 – 364. Il s'agit d'un article-charge s'attaquant violemment à l'art moderne.

⁵⁰⁸ René JAUBERT, « L'Art chez les aliénés », *Le Miroir du Monde : hebdomadaire illustré*, 3 octobre 1931, n°83. L'illustration présentée comme l'œuvre du « poète du végétal » figurait déjà dans l'article de Marcel Réja : « La littérature des fous », *La Revue universelle*, n°3, 1903, pp. 129 – 133, sous le titre « Paysage aux crayons de couleurs exécuté par un ancien facteur ».

même *The Sketch* (1905) à l'étranger, contribuèrent elles-aussi à la diffusion des dessins de ce patient dont on ignore encore aujourd'hui quasiment tout de son parcours⁵⁰⁹. Le Dr Rogues de Fursac qui avait pu avoir accès à beaucoup de ces dessins les présentait comme un récit imagé mettant en scène selon un schéma en trois temps, « *les différentes phases de l'existence du malade : la naissance, autour de laquelle sont représentées les souffrances qui attendent plus tard le nouveau-né, les persécutions et enfin l'apothéose*⁵¹⁰ ». Il illustre son propos en reproduisant cinq aquarelles de ce facteur rural qui recouvraient les principales étapes de son parcours initiatique imaginaire (**Fig. 161 - 165**). Avec cette présentation, le Dr Rogues de Fursac ne manquait pas de souligner l'analogie que ce patient semblait avoir établie entre son existence et celle du Christ⁵¹¹. Les descriptions et interprétations de ces dessins demeuraient en revanche très pragmatiques et il fallut attendre encore deux ans pour que Marcel Réja, davantage touché par leurs qualités expressives et esthétiques, n'en livre une réflexion plus aboutie :

« On pourrait appeler cette série : "l'histoire des malheurs d'un pauvre homme". Les tableaux successifs ont pour but de nous expliquer, de nous démontrer par la vue le long martyre de l'auteur. Est-il besoin de dire que toutes ces histoires ne sont jamais arrivées que dans la cervelle du pauvre homme ? Mais il est convaincu de leur réalité, et comme les mots selon lui ne sont capables que d'évocations abstraites, il pense implanter d'une façon plus solide dans nos esprits la réalité de ses tourments aux moyens de ses dessins.

Une figure⁵¹² nous montre le sacre du martyr. Comme dans les fresques de Fra Angelico ou les dessins des Saints, dans les peintures primitives en général, on voit le même personnage, le héros représenté en des moments différents sur la même figure. A droite on le voit arriver ingénuement, porteur d'une boîte mystérieuse, devant la maison de douleurs dont chaque fenêtre encadre une tête grimaçante. Devant la porte, une femme tient un enfant déjà grand et contemple la scène principale : un prêtre en surplis sacre martyr le héros, pendant qu'une foule de gens apparus parmi les feuillages et se soutenant en l'air, sans doute par quelque procédé magique, confèrent une solennité à cette cérémonie. Plus loin enfin dans ce jardin aux perspectives élégantes, notre héros complètement nu et aux mains des bourreaux qui lui

⁵⁰⁹ Si ce n'est que les plus anciennes publications contenant ses dessins datent de 1905 et qu'il aurait perdu la raison à l'âge de 35 ans. Voir : ROGUES DE FURSAC Joseph, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, Paris : Masson, 1905, p. 287.

⁵¹⁰ Op. Cit. p. 284

⁵¹¹ VINCHON Jean, 1924, p. 72 + ill. p. 85.

⁵¹² Voir, ROGUES DE FURSAC Joseph, fig. 227.

enfoncent des petits bouts de bois dans la tête et autres tourments délicats : même, la tête du martyr a roulé à terre, ornée de quelques banderilles.

Mais le martyr n'est pas au bout de ses peines : on ne se douterait pas combien la faculté de souffrir est développée chez certains hommes. Dans la figure suivante, notre homme est aux mains de trois bourreaux armés l'un d'un bâton, l'autre d'un pavé, le troisième d'une fourche : le réchaud de la torture chauffe non loin, et à terre des pieds coupés et un crâne témoignent de la cruauté de ces individus. Pourtant quatre sinistres gredins ont déjà été branchés aux arbres environnants, ce qui montre bien que le crime est souvent puni. A gauche de la composition, une femme tenant son échoppe ne daigne pas y faire attention et se repose dans une attitude très naturelle entre deux coups de hache.

La plus curieuse de ces compositions⁵¹³ est assurément celle où s'éclaire enfin la raison de toutes ces souffrances. Le dessin y est toujours aussi maladroit, mais l'expression y apparaît vive et dramatique, le groupement des personnages, habile, les attitudes curieusement diverses. Les débris du martyr gisent à terre, l'un des bourreaux de tout à l'heure a mis dans la marmite le sang et les viscères et accommode le tout comme un vulgaire pot-au-feu. Cependant un dignitaire ecclésiastique est couché sur son lit de mort ; des personnages groupés autour de lui expriment chacun à sa façon la désolation et le désespoir, et le médecin en dernière ressource tend au mourant une coupe remplie du sang du martyr. [...] C'est que l'auteur avait une foi ardente en ce qu'il faisait, ce n'est pas pour lui une curiosité dont il s'amuse, mais une vérité dont il souffre et qu'il traduit naïvement avec ses pauvres moyens de peuple mal instruit. »

Il semble, de par les commentaires de ces deux médecins, qu'ils aient pu avoir été directement en contact avec le patient ou à défaut, avec un confrère l'ayant rencontré. Il pourrait s'agir du Dr Marie qui était visiblement lui-aussi propriétaire de dessins du même individu. Tout comme chez Wölflli, les qualités décoratives et l'aspect naïf de cette « auto-fiction » imagée contrastent violemment avec la brutalité des scènes représentées.

Enfin, impossible de conclure cette évocation des « auto-apothéoses » sans parler de Xavier Cotton (1826 – 1906)⁵¹⁴ dont le cas fut examiné par les plus éminents spécialistes de

⁵¹³ REJA Marcel, 1907, fig. 11.

⁵¹⁴ Son acte de naissance indique que Joseph Jacques Xavier Cotton est né à Bédoin, commune du Vaucluse, le 10 juillet 1826. Voir : Archives départementales du Vaucluse, Recueil des actes de naissance de la commune de Bédoin pour l'année 1826, p. 10, acte n°56..

l'époque⁵¹⁵, tant le personnage autant que le patient entrèrent dans les annales. Sa production frénétique et considérable de textes, de poèmes et de dessins, son talent artistique, son parcours rocambolesque et son comportement excentrique lui valurent de figurer au rang des « fous littéraires ». Plusieurs de ses dessins circulaient dans les principales collections⁵¹⁶ et publications⁵¹⁷ consacrées aux productions artistiques des aliénés. Paul Régner le faisait également figurer en bonne place dans son étude historico-médicale sur « le délire des grandeurs » (1887)⁵¹⁸ :

« Il semble difficile, Messieurs, de faire mieux dans le genre, et pourtant tout cela est dépassé par les actes et les œuvres d'un aliéné, célèbre aujourd'hui dans nos asiles et dont l'histoire est trop intéressante pour que je ne vous en dise pas un mot⁵¹⁹. »

Et Paul Bru, auteur d'un ouvrage historique sur Bicêtre, lui consacrait tout un paragraphe dans sa série de portraits des personnages emblématiques de l'institution :

« Dans cette galerie de figures célèbres de Bicêtre nous ne pouvons oublier l'abbé Cotton⁵²⁰ »

Il est vrai que le parcours de ce patient était déjà en lui-même un véritable cas d'école. Celui qu'on surnommait « Fulmen Cotton », « l'abbé Cotton », « Pie X » ou encore « Le prêtre adamique » avait bel et bien suivi un enseignement au séminaire et commença à exercer son activité d'homme d'Eglise dans le diocèse d'Avignon⁵²¹. Décrit comme un personnage cultivé et intelligent, son comportement extravagant et indocile⁵²² lui valut pourtant d'être rapidement mis à l'écart par les autorités religieuses. L'assassinat d'un archevêque de Paris⁵²³ commis par un homme de son entourage, et la multiplication des actes excentriques susceptible de porter atteinte à l'ordre public allaient ensuite précipiter la chute de Xavier Cotton. D'abord enfermé dans plusieurs monastères, il finit par être conduit à l'asile de Montdevergue sur ordre du

⁵¹⁵ Campagne, Lassègue, Legran du Saule, Magnan, Ball ou encore Marie

⁵¹⁶ Marie, Magnan, Chambard...

⁵¹⁷ *Les maladies nerveuses et mentales* de Joseph Rogues de Fursac (1905), *L'Art chez les fous* de Marcel Réja (1907) et plus tard *L'Art et la folie* de Jean Vinchon (1924)

⁵¹⁸ REGNER Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887, pp. 382 – 390.

⁵¹⁹ Ibid. p. 382.

⁵²⁰ Paul BRU, *Histoire de Bicêtre (hospice, prison, asile) : d'après des documents historiques...*, Paris : Progrès médical, 1890, pp. 312 – 318.

⁵²¹ BRU Paul, 1890, p. 312

⁵²² Ibid.

procureur, où il fut examiné par le Dr Campagne. Ce dernier décrivit longuement le résultat de ses observations dans son *Traité de la manie raisonnante*⁵²⁴, faisant du cas de « M. l'abbé C... » un parfait exemple du « Type de la variété orgueilleuse ». Commença une existence aux multiples rebondissements dans laquelle s'enchaînèrent les périodes d'internements, les évasions, l'errance et les coups d'éclats qui contribuèrent à forger la légende du personnage. Dès son admission à Montdevergue en 1858, Cotton se fit de remarquer par son comportement exalté, frondeur et par l'influence dangereuse qu'il exerçait sur les autres patients⁵²⁵. Après avoir fomenté plusieurs tentatives de soulèvements et d'évasions, Cotton réussit finalement à s'enfuir le 5 mars 1860 en escaladant un mur. Menant une existence chaotique qui le conduisit à Paris, il poursuivit les excentricités mais aussi les menaces à l'encontre de certaines personnalités de la vie religieuse. Arrêté puis interné à nouveau, il fut cette fois-ci enfermé à Bicêtre dans le quartier de Sûreté destiné aux individus dangereux où il passa quatre années à crier sa révolte et demander sa libération (du 29 janvier 1866 au 31 août 1870)⁵²⁶. Après l'entrée en guerre de la France contre la Prusse, on décida d'évacuer les aliénés de la capitale vers les asiles du sud. Ce fut au cours d'un de ces trajets en direction de Toulouse que Xavier Cotton réussit une nouvelle évasion. Profitant de sa liberté retrouvée, il se présenta aux élections législatives de 1871, parcourant la Provence dans une extravagante tenue d'inspiration mystico-religieuse, haranguant les foules avec des propos non moins étranges. Il enchaîna à nouveau les périodes d'internement plus ou moins longues⁵²⁷ avant de retourner dans la capitale où il fut interpellé par la police à la fin de l'année 1885. Il fut confié au Dr Legrand du Saulle qui se chargea de son examen médical et décida de l'envoyer à Ville-Evrard (de 1885 à 1888)⁵²⁸. Quatre ans plus tard et contre toute attente, il se présenta de lui-même dans les bureaux de la Direction de Bicêtre exigeant qu'on le laisse circuler dans le quartier de la Sûreté afin qu'il puisse effectuer un pèlerinage dans les lieux qu'il avait fréquentés. Profitant de ses courtes périodes de liberté entre deux internements, il poursuivit

⁵²³ Monseigneur Sibour

⁵²⁴ CAMPAGNE, « Deuxième observation. Manie raisonnante. Type de la variété orgueilleuse. », *Traité de la manie raisonnante*, Paris : V. Masson et fils, 1869, pp. 422 – 440.

⁵²⁵ CAMPAGNE, 1869, p. 429.

⁵²⁶ BRU Paul, 1890, pp. 313 – 314.

⁵²⁷ Le journaliste Firmin Boissin évoquait notamment un nouvel internement à Montdevergue qui se termina en 1873. Voir : BOISSIN Firmin, « Les candidats toqués. L'Abbé Xavier Cotton », *Excentriques disparus*, Bassac : Plein Chant, 1890, p. 142 – 150, (p. 149).

⁵²⁸ BRU Paul, 1890, p. 316. Voir également dans les registres d'admission de Ville-Evrard : Placement d'office et internement à Ville-Evrard du 8 décembre 1885 au 27 mars 1888. Je remercie Mme Anne-Pascale Saliou pour avoir bien voulu effectuer des recherches et m'avoir communiqué ce document.

ses projets politiques en se présentant aux élections législatives de 1889 à Montmartre, avant de réitérer l'opération l'année suivante, après le décès de Jules Joffrin⁵²⁹. Cette candidature saugrenue lui valut de figurer dans de nombreux articles de presse, amusés par ses déclarations et son comportement fantaisistes. Il finit par être reconduit dans un asile où il termina son existence⁵³⁰. Persuadé d'avoir été investi d'une mission divine, il passa toute sa vie à interpeler les foules et les personnalités politiques et religieuses pour tenter de diffuser sa propre interprétation de la religion catholique. Multipliant les déclarations, courriers, écrits et poèmes aux accents mystiques et extravagants, qui le conduiront à compter au panthéon des « fous littéraires », il produisit également une quantité considérable de dessins. Il s'y mettait en scènes sous les traits du pape, d'un prophète ou d'une incarnation divine, se désignant en tant que « pape pie X », « prêtre adamique », « LEMOTAM MATOMEL » ou « Fulmen ». L'un de ses dessins ([Fig. 167](#)), conservé par le Dr Marie et réalisé à l'occasion de sa candidature à la succession de Jules Joffrin⁵³¹, le présentait sous les traits d'un immense personnage à l'allure hiératique paré du slogan « Cotton for ever ». Affublé d'une poitrine féminine et d'un gigantesque pénis en forme de tour Eiffel, il siégeait sur un trône soutenu par deux cigognes en train de dévorer une armée de crapauds grouillant à ses pieds. Au-dessus de sa tête, dominait un aigle à deux têtes à l'effigie des principaux aliénistes de l'époque. Le Dr Marie en livrait l'interprétation suivante :

« L'auteur a dessiné son apothéose. Son dessin était destiné à se concilier les voix des électeurs dans l'élection de Montmartre où se présenta Boulanger. Ce dessin mégalomane symbolique représente le triomphe du candidat appuyé sur ses deux soutiens qui sous la figure de pélicans dévoués dévorent les crapauds personnifiant ses adversaires dont le trône percé recueille les évacuations précieuses consistant en mèches de la fée symbolique. A l'horizon, l'adversaire Boulanger s'enfuit à bicyclette à Bruxelles attiré par Madame X. et ses symboles sexuels non équivoques évoquent le duel mémorable avec des attributs sexuels monstrueux. La

⁵²⁹ Jules JOFFRIN (16 mars 1846 – 15 septembre 1890) a remporté les élections législatives de 1889 dans le XVIII^{ème} arrondissement face au général Boulanger. Il n'occupera ses fonctions qu'une année, décédant prématurément d'un cancer. De nouvelles élections seront organisées en novembre 1890 pour choisir son successeur. Il s'agira d'Aimé Lavy (1850 – 1921).

⁵³⁰ BOISSIN Firmin, 1890, p. 150.

⁵³¹ COTTON Xavier, L'Election de Montmartre. 23 novembre 1890, encre de Chine, aquarelle et crayon de couleur sur papier, 40 x 28 cm, 1890, ni-393, Neuve Invention, Collection de l'Art Brut, Lausanne, Suisse. Ce dessin fut notamment reproduit par Marcel Réja en 1901 sous le titre : « Le prêtre adamique, composition décorative », REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44. (pp. 943 - 944).

*tour Eiffel et les deux ballons captifs du candidat symbolisent des seins et un phallus phénoménal*⁵³². »

Paul Régnard reproduisit un autre dessin (**Fig. 168**) dans lequel on voyait le prêtre paré d'un chapeau haut-de-forme et d'une cape traversant fièrement les contrées sur son cheval en compagnie d'un chien⁵³³. Selon le médecin, le patient se serait représenté « *avec la croix de la Légion d'honneur bien en vue, à son chapeau. Des chiens jappent autour de lui, des crapauds coassent, ce sont ses ennemis ; il met lui-même en légende : Voici ce qu'a fait Campagne*⁵³⁴ ». Le fait que plusieurs de ses dessins se soient retrouvés en la possession de médecins ayant exercé dans les établissements fréquentés par Xavier Cotton (le Dr Chambard à Ville-Evrard, Valentin Magnan qui l'avait examiné plusieurs fois lors de son passage au bureau des admissions de Sainte-Anne ou encore Auguste Marie qui lui succèdera à ce poste avant d'exercer dans l'asile du même nom), tend à montrer que l'activité créatrice du « prêtre adamique » se poursuivit même au cours de ses périodes d'internement. Déjà, lors de son premier séjour à Montdevergue, son médecin précisait dans son rapport d'observation :

*« Quand il était libre, avec un morceau de charbon il dessinait sur le sol avec une facilité étonnante. Dans l'espace de quelques heures, il remplit un jour sa chambre de dessins religieux et cyniques à la fois ; [...] »*⁵³⁵

Il évoquait ensuite une scène à laquelle il avait assisté lors d'une visite à Bicêtre :

*« Nous avons perdu de vue ce malade lorsque, il y a deux ans, en visitant les hospices de Paris destinés aux aliénés, nous le trouvâmes dans une division, parfaitement calme et travaillant à dessiner un tableau »*⁵³⁶.

⁵³² Propos du Dr Marie reproduits dans : EDELMAN Michèle, « Collection du Dr. A. Marie », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°9)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1973, p. 81.

⁵³³ REGNARD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887, p. 386.

⁵³⁴ Op. Cit., p. 385.

⁵³⁵ CAMPAGNE, 1869, p. 429.

⁵³⁶ Op. Cit., p. 440.

En 1890, l'écrivain Firmin Boissin qui l'avait rencontré à plusieurs reprises et s'était penché sur son parcours dans son ouvrage sur *Les Excentriques disparus*, évoquait même la présence d'un de ses tableaux, exposé dans l'un des asiles fréquentés par Cotton :

« Son tableau Jésus et la Samaritaine, qui orne une des salles du dernier asile où il végète, n'est pas d'un fou – sauf dans deux détails. On y voit un singe armé d'un sabre et une oie. Ce sont le P. Montsabré et le P. Loyson, dont il s'est ainsi vengé, parce qu'ils ne voulurent pas jadis mordre à son idée des Frères éclusiers^{537 et 538}. »

Son intérêt pour l'art et le dessin remontaient bien avant ses multiples périodes d'internement. Alors qu'il n'était encore qu'un jeune curé de paroisse, il n'hésitait pas à restreindre son alimentation pour pouvoir acheter le matériel de peinture :

« Obligé de faire sa cuisine, il mangeait peu et mal ; une grande partie de son argent était employée à l'achat de livres, de pinceaux, de couleurs, pour se livrer à la peinture⁵³⁹. »

Plusieurs témoignages indiquent aussi qu'il fut employé par ses confrères à la réalisation de peintures liturgiques lors de ses périodes de liberté :

« Dans l'intervalle qui s'est écoulée entre son évasion d'Avignon et sa séquestration à Paris, motivée encore par des excentricités, il paraît que M. C. a séjourné dans quelques maisons religieuses, soit comme prêtre, soit surtout comme peintre⁵⁴⁰. »

« Pendant quelques années, il vécut en lézard, allant d'une cure à l'autre, chez des confrères charitables qui lui donnaient le vivre et le couvert. Il les payait en chantant au lutrin et en peignant des tableaux de sainteté pour leurs églises⁵⁴¹. »

Outre ses dessins, ses poèmes et son attitude, la tenue arborée par Xavier Cotton n'en était pas moins déconcertante. Complétant le portrait de ce personnage extravagant, elle participa elle-aussi de sa légende. Cotton se considérait comme le fondateur d'un nouvel ordre religieux

⁵³⁷ Nom de l'ordre religieux fondé par Xavier Cotton.

⁵³⁸ BOISSIN Firmin, 1890, p. 150.

⁵³⁹ CAMPAGNE, 1869, p. 426.

⁵⁴⁰ Op. Cit. p. 440.

⁵⁴¹ BOISSIN Firmin, 1890, p. 145.

dont il prêchait les concepts. Cherchant à acquérir à sa cause tous ceux qu'il rencontrait, il arpentait le pays paré de vêtements et d'attributs qu'il s'était lui-même confectionnés en accord avec la hauteur de ses prérogatives. Il arpenta d'abord la Provence sous les traits de l'Ecce Homo, vêtu d'une longue robe rouge complétée par une couronne d'épine et une canne à pêche⁵⁴². Lorsqu'il poursuivit son chemin pour se présenter aux élections de 1889 à Montmartre, il arborait une tenue qui fit couler autant d'encre que l'exubérance de ses propos :

« Dans la matinée d'hier, dit un journal, un rassemblement s'est tout à coup produit au coin de la rue des Vinaigriers. Un homme de soixante ans environ, portant de très longs cheveux gris et une grande barbe, coiffé d'un casque en fer blanc, avec arabesques multicolores, inscriptions latines et flots de dentelles, portant de grandes guêtres jaunes, une aube blanche en étoffe de rideaux et une grande couverture de laine, déclamait avec une remarquable facilité. – J'arrive de Carpentras, disait-il, et je viens pour sauver la France, l'Eglise et le monde⁵⁴³. »

Pour donner à ses lecteurs une idée plus précise de l'allure du « monomane vaniteux » dont il analysait le cas, Paul Régnard joignit à sa description la reproduction d'une photographie le montrant paré de ses vêtements [\(Fig. 166\)](#), et le détail des inscriptions qu'il avait apposées dessus⁵⁴⁴. Un commentaire de 1886 tend d'ailleurs à confirmer que dans le domaine de la broderie, Xavier Cotton disposait aussi d'un certain talent :

« Cotton n'est pas seulement un inventeur, c'est aussi un dessinateur et un brodeur de premier ordre, et M. le docteur Chambard, médecin de l'établissement⁵⁴⁵, a, comme œuvre du pape Pie X, un magnifique tapis, brodé, soutaché et festonné par lui avec un goût tout particulier. C'est un amas considérable de morceaux de laine de diverses couleurs, qui se croisent et s'entrecroisent, entrelaçant ça et là quelques morceaux de psaumes démodés ; mais le tout arrangé avec ordre et symétrie⁵⁴⁶. »

⁵⁴² Anatole France, 1890

⁵⁴³ REGNARD, 1887, p. 382

⁵⁴⁴ Op. Cit., pp. 383 et 387.

⁵⁴⁵ Ville-Evrard

⁵⁴⁶ ANONYME, « Le Pape Pie X », *Le Petit journal*, 19 octobre 1886, n°8698, p. 2.

Si Xavier Cotton fut contraint de retirer ses artifices lors de son admission à Ville-Evrard pour revêtir une tenue plus classique, d'autres patients continuèrent de se distinguer de leurs semblables en arborant des vêtements et accessoires particuliers. Allant du simple ruban dans les cheveux à des tenues complètes, certaines de ces réalisations souvent exécutées dans le dénuement le plus total, témoignent parfois d'une ingéniosité et d'un savoir-faire remarquables.

3. Vêtements et artifices

Lorsque le système asilaire commença à se développer en France et en Europe dans la première moitié du XIXe siècle, la question de l'habillement s'invita fréquemment dans les débats. Si les pensionnaires des classes les plus élevées et les usagers des maisons de santé privées étaient autorisés à porter leurs propres vêtements, les patients les plus pauvres étaient bien souvent contraints de revêtir une tenue règlementaire. Elle leur était fournie par l'établissement et s'apparentait davantage à une sorte d'uniforme. Plusieurs personnalités influentes de la scène médicale manifestèrent pourtant dès le début leurs réticences face à cette pratique. Alexandre Briere de Boismont (1797 – 1881) dès 1836 et Joseph Guislain (1797 – 1860) en 1852, dénonçaient ses effets pervers sur le moral des aliénés. Dans la pratique toutefois, beaucoup d'asiles furent plus ou moins contraints de s'y résoudre pour des raisons économiques, hygiéniques et organisationnelles. On demandait ainsi aux familles des pensionnaires les plus aisés de leur fournir un trousseau dans lequel devaient se trouver des vêtements de rechange décents, en nombre suffisants, qu'ils devaient s'engager à remplacer régulièrement. Ils pouvaient donc arborer une tenue personnelle. Pour les plus pauvres, qui arrivaient bien souvent vêtus de vêtements sales et déchirés – quand ils n'étaient pas entièrement nus – il incombait à l'administration de leur fournir une tenue décente. L'intérêt grandissant pour les questions d'hygiène dans la gestion des asiles, imposait aussi de changer et de nettoyer régulièrement les vêtements des malades, puis de les remplacer en cas d'usure. Les familles les plus modestes ne pouvaient pas assumer cette charge supplémentaire qui se voyait revenir aux asiles. Les patients les plus démunis, auxquels on avait l'habitude de fournir des vêtements dépareillés récupérés dans les affaires personnelles de leurs compagnons décédés, se virent donc par la suite remettre des tenues plus règlementaires et uniformisées. Elles étaient généralement fabriquées dans les ateliers de couture et de

cordonnerie qui se développèrent dans la plupart des établissements au fil du XIXe siècle. Certains médecins comme Jacques-Henri Girard de Cailleux (1814 – 1880) voyaient aussi dans cette pratique l'avantage de faciliter l'identification et l'appréhension des individus évadés, tandis que d'autres comme Frédéric Duclos la considérait comme une marque d'égalité et de confraternité. Bien que la conformité de l'habillement avec les saisons et le remplacement régulier des pièces usagées fut rendu obligatoire en France par une ordonnance de 1857, le choix d'utiliser ou non une tenue uniformisée, ainsi que le contenu des trousseaux fournis par l'asile pouvait varier d'un établissement et d'un directeur à l'autre. Certains avaient ainsi décidé d'autoriser leurs patients à conserver leurs vêtements personnels tant qu'ils restaient convenables, à s'habiller différemment le dimanche et les jours de fêtes, ou à effectuer des modifications au linge fourni par l'asile. L'importance de l'habillement dans la représentation de soi, mise en évidence dès les premières années de l'instauration du système asilaire, conduisit également une partie des médecins à faire preuve d'indulgence envers certains de leurs patients dont ils avaient remarqué les effets bénéfiques de cette personnalisation sur leur comportement.

La veste réalisée par la patiente Agnes Emma Richter (**Fig. 169**) (1844 – 1918) en 1895⁵⁴⁷ est sans doute l'un des exemples les plus connus à ce jour de détournement et de réappropriation de l'uniforme. Il constitue une rencontre parfaite entre la question de l'autobiographie et celle du vêtement, la patiente s'étant littéralement revêtue de ses souvenirs. Internée de force à l'âge de 50 ans dans un établissement de Dresde puis dans la maison de santé de Wermsdorf où elle passa le restant de ses jours, cette ancienne couturière de métier avait entièrement démonté les pièces de son uniforme. Après les avoir recouvertes de broderies retraçant l'histoire de sa vie, elle les réagença sous la forme qu'on lui connaît actuellement. Ses souvenirs difficilement déchiffrables en raison du recours à l'ancien allemand et de l'intrication particulièrement complexe de ces bribes de textes, révèlent toutefois quelques indices sur son identité, sa physionomie et sa présence entre les murs de l'institut Hubertusburg. Une étiquette ajoutée à la veste de la patiente lors de la vaste collecte entreprise par Hans Prinzhorn entre 1919 et 1921 confirme leur teneur autobiographique tout en laissant à penser que cet exemplaire était loin d'être le seul de la main d'Agnes Richter :

⁵⁴⁷ Biographie complète d'Agnes Emma RICHTER dans : BRAND-CLAUSSEN Bettina, 2006, pp. 92 - 93.

⁵⁴⁸ RICHTER Agnès, Veste brodée, Collection Prinzhorn, Université d'Heidelberg, Heidelberg, Allemagne, Inv. nr. 743.

« *Coud sur tout le linge et les vêtements les souvenirs de sa vie*⁵⁴⁹ ». Les marques laissées par la sueur à certains endroits indiquent que cette veste avait bien été portée par la patiente lors de son internement. Ses broderies atypiques n'ayant curieusement jamais été signalées dans son dossier médical ni vraiment expliquées, il est difficile aujourd'hui de savoir exactement ce qu'elles représentaient pour elle. Il pouvait tout aussi bien s'agir d'une forme de résistance face à la désindividualisation inhérente à l'internement, que d'une façon de s'enfuir pour se réfugier dans son passé en se servant de la technique qu'elle maîtrisait le mieux. Il n'est pas non plus impossible, qu'une fois recouverts de ces fragments de vie, ses vêtements aient été investis à ses yeux d'une dimension ou de pouvoirs particuliers. Car si la confection et le port d'artifices étaient régulièrement signalés dans les ouvrages de l'époque, très peu de médecins se penchèrent de manière plus détaillée sur ce sujet. Dans son asile de Collegno, Giuseppe Versino (1882 – 1963)⁵⁵⁰ se confectionna de véritables armures textiles sans que l'on ne sache non plus qu'elle en était la véritable signification⁵⁵¹. Son médecin avait bien pris soin de conserver les étonnants vêtements de son patient, et prit plusieurs photographies sur lesquelles on pouvait le voir les porter (**Fig. 71**), mais comme c'était fréquemment le cas à cette époque, il n'y joignit pas d'avantage d'informations.

Ce fut Paul Max-Simon, qui en 1876, publia l'un des premiers articles portant sur « la question du costume chez les aliénés⁵⁵² ». Pris en compte aux côtés de leurs compositions graphiques, et plus généralement des « *conceptions artistiques des fous non réalisées par le dessin chaque fois que ces conceptions nettement décrites par l'aliéné pourront présenter quelque intérêt* », ces « travestissements » y étaient envisagés comme des signes cliniques caractéristiques de leurs pathologies :

« [...] ce qu'il y encore de plus digne d'attention, c'est le caractère ordinairement bien distinct du travestissement des aliénés atteints de maladies différentes. Un maniaque ne se travestit pas comme un monomane ou un dément. Les costumes du maniaque sont plus

⁵⁴⁹ RÖSKE Thomas, « Agnes Richter's jacket », *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 2014, n°23, pp. 227-229.

⁵⁵⁰ Voir partie 1

⁵⁵¹ Voir dans notre travail : Partie I / chapitre 3 / paragraphe 2 : « Le quotidien comme matière première ».

⁵⁵² MAX SIMON Paul, « L'imagination dans la folie : Etudes sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, tII, pp. 358 – 390, (p. 368).

fous, les costumes du dément sont plus niais ; le travestissement du monomaniacque diffère complètement aussi de ceux du maniaque et du dément⁵⁵³. »

Plusieurs paramètres entraient dans l'analyse de l'auteur qui ne se limitait pas à l'aspect des accessoires et vêtements fabriqués par ses patientes. Il étudiait aussi la façon dont elles les portaient – régulièrement, en permanence, en les modifiant constamment – et surtout la signification qu'elles leur avaient attribuée. Ayant lui-même rencontré toutes les femmes dont il reportait les observations (dans les asiles de Blois et Dijon), il avait pu s'entretenir avec elles et les interroger sur la valeur qu'elles accordaient à ces curieux artifices. Près de vingt ans plus tard, l'article du Dr Gaetano Boschi (1882 – 1969), était cette fois-ci entièrement dédié à la question des « accessoires et de l'habillement » dans la maladie mentale⁵⁵⁴. Tout comme son prédécesseur, il envisageait l'acte de l'habillement dans sa globalité, tenant compte de l'aspect du ou des objets portés, de leur signification, de leur importance pour leurs propriétaires, des modifications qu'ils y avaient éventuellement apporté, de la gestuelle et du comportement des individus ainsi parés. Il rejoignait son confrère sur quelques considérations, tout en apportant un regard plus nuancé sur la généralisation de telles conclusions, et les risques de poser un diagnostic en s'appuyant uniquement sur les indices vestimentaires :

« 1° Les accessoires de l'habillement peuvent, avec leur facile évidence, concourir à la plus grande facilité du diagnostic ; dans les formes de maladies douteuses pour la symptomatologie restante, ils ne portent aucune lumière nouvelle. [...] »

7° Il est possible de rencontrer dans le maniaque une muabilité caractéristique, dans l'ornementation du costume ; il est possible de trouver dans le dément une caractéristique conservation stéréotypée d'une certaine modalité d'ornement de l'habit⁵⁵⁵. »

De ces deux études, et des nombreuses références à l'habillement et aux accessoires évoquées dans les publications de l'époque, se dégage une distinction très nette entre les objets à caractère ornemental et ceux qui étaient chargés d'une forte signification symbolique en

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ BOSCHI Gaetano, « Sur les accessoires de l'habillement dans la démence précoce et dans la psychose maniaco-dépressive. Note sémiologique », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière : iconographie médicale et artistique*, 1908, tome 21, pp. 75 – 89.

⁵⁵⁵ Op. Cit., p. 89.

rapport avec le vécu du patient ou la teneur de ses idées délirantes. Ainsi, une ancienne institutrice étudiée par le Dr Boschi portait-elle toujours sur les cheveux un mouchoir brodé [\(Fig. 170\)](#) parce qu'elle avait reproduit à l'identique l'un de ceux qu'elle possédait lorsqu'elle était enfant⁵⁵⁶. D'autres passaient par le biais de l'habillement pour marquer le statut dont ils se sentaient investi ou le personnage qu'ils pensaient incarner. L'une des patientes du Dr Max-Simon, à l'asile de Dijon, s'était placée sur la tête « *une toque avec bande de gaze verte surmontée d'un chou de forme singulière, et couvrait ses épaules d'une pèlerine rose de la coupe la plus bizarre* ». Il s'agissait pour elle de manifester avec les moyens dont elle disposait la supériorité du rang dont elle se pensait investie en attendant de retrouver le costume d'or et d'argent qu'elle méritait. Son chou de dentelle lui servait à abriter un lutin fantastique qui agissait à son service⁵⁵⁷. Le vêtement pouvait également être investi de vertus protectrices. Le musée Lombroso conserve ainsi un curieux bonnet de nuit aux allures de cagoule. Entièrement fermé, il possédait seulement trois ouvertures qui permettaient à sa propriétaire, Elisabetta del Panno de continuer à voir et à respirer sous son casque de dentelle [\(Fig. 171\)](#). Ce bonnet de nuit protecteur qui recouvrait la tête et la nuque de cette patiente de Colorno présentée comme une « maniaque furieuse », fut le seul moyen pour elle de retrouver l'apaisement pendant son sommeil⁵⁵⁸. Le Dr Gustave Le Filliatre (1886 – 1915) présentait en 1895 le cas d'un individu portant une armure isolante de près de trente kg [\(Fig. 172\)](#). Constituée d'éléments qu'il avait ajoutés au fil des années, elle comprenait un casque en cuivre, un masque et des brassards en plomb ainsi qu'une imposante cuirasse de cuivre, de papiers et de porcelaine entourée d'une pèlerine en caoutchouc. Harassé par une douleur permanente, cet individu avait remarqué une diminution de ses souffrances lors de l'ajout de matériaux isolants. Il avait alors accumulé les couches successives dans l'espoir d'arriver à les vaincre complètement⁵⁵⁹.

La signification de ces artifices tendra toutefois bien souvent à disparaître au cours du temps, ne laissant plus guère de différence entre les vêtements et accessoires à usage purement décoratif et ceux qui revêtaient une valeur magique aux yeux de leur propriétaire. Les

⁵⁵⁶ BOSCHI, 1908, p. 85.

⁵⁵⁷ MAX SIMON Paul, « L'imagination dans la folie : Etudes sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, tII, pp. 358 – 390, p. 369, 372

⁵⁵⁸ Objet et cartel expliquant son utilisation, exposés au Musée d'anthropologie criminelle de Turin.

⁵⁵⁹ LE FILLIATRE, « Dégénéré persécuté : vêtements étranges », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière : clinique des maladies du système nerveux*, 1895, tome 8, pp. 187 – 191.

photographies et surtout les témoignages de patients restent extrêmement rares, et l'habitude était généralement prise de ne conserver que les éléments les plus curieux ou esthétiques sans que ne fût envisagée la recherche d'informations supplémentaires. Certaines annotations furent sans doute aussi égarées au fil du temps et de la circulation des objets dans les collections successives. Le Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de Turin abritant la collection des Drs Giovanni et Antonio Marro – qui avaient conservé les éléments du costume de Versino – contient ainsi toute une série de pendentifs sculptés dans des noyaux de pêche ([Fig. 173](#)) et plusieurs imposants couvre-chefs à l'effigie d'animaux ([Fig. 174](#)) sans qu'on sache vraiment qu'elle en était l'utilisation. Lorsqu'il évoquait les petites sculptures réalisées par Jean Loubressanes à l'aide de débris ramassés dans la cour de l'asile ([Fig. 55](#)), Benjamin Pailhas qui prît soin d'en conserver un grand nombre, restait très évasif quant à leur signification, ignorant sans doute les véritables intentions de leur propriétaire :

« C'est plus tardivement qu'il s'est intéressé à la sculpture : une pierre, un fragment de brique ramassés dans la cour, ont fourni la matière, et l'outil a été le premier débris de fer tombé sous sa main. Il s'y consacre encore à ses jours et à ses heures, n'acceptant aucune direction, se dérochant à tout contrôle, voir même aux simples regards, faisant de bon nombre de ses figurines l'ornement de sa coiffure et de ses vêtements, sortes d'amulettes ou de breloques serties de fils de fer, enveloppées d'étoffes, rattachées les unes aux autres avec des cordons, etc⁵⁶⁰. »

Au cœur de l'asile

Séparés d'avec leurs proches et placés dans des établissements isolés et fermés, les patients des asiles étaient tenus de cohabiter les uns avec les autres dans des structures surpeuplées. Généralement répartis dans des quartiers distincts en fonction de leur comportement, du stade d'évolution de leur pathologie ou de leur position sociale, ils étaient entourés par toute une équipe d'encadrants – logeant eux-aussi sur place – chargés de veiller à leurs besoins, de leur administrer les soins physiques et moraux nécessaires, et d'assurer le bon fonctionnement de l'établissement. Face aux petites maisons de santé luxueuses réservées à une clientèle fortunée

en nombre confidentiel, les établissements privés tenus par les communautés religieuses et les asiles publics atteignaient souvent des tailles gigantesques, frôlant parfois le millier d'habitants. A leur tête, deux professionnels, le directeur et le médecin, se partageaient les responsabilités administratives et médicales. Ces fonctions étaient parfois occupées par une seule et même personne, le médecin-directeur, qui détenait les pleins pouvoirs. Sous ses ordres, les surveillants-chefs transmettaient les prérogatives aux gardiens et aux infirmiers, souvent les seuls à entrer directement en contact avec les aliénés. Le médecin ne pouvant visiter quotidiennement tous ses patients – certains ne le voyaient qu'à leur admission ou quelques minutes par an – c'était au personnel de soin et de surveillance qu'incombait la responsabilité de noter les événements de la journée pour les transmettre à leurs supérieurs qui effectuaient ensuite leur rapport au médecin. Inutile de souligner à quel point le sort des aliénés dépendait de ces premiers interlocuteurs. La communauté religieuse occupait une place importante au sein des asiles, les Frères et les Sœurs étant bien souvent les seuls à accepter d'assumer ces lourdes responsabilités. Lorsqu'ils manquaient de personnel, certains directeurs peu scrupuleux n'hésitaient d'ailleurs pas à engager d'anciens soldats ou des repris de justice pour exercer ces tâches ingrates que personne ne voulait assumer. La religion était également représentée par le chancelier qui assurait l'office dans la chapelle de l'asile. L'économiste avait quant à lui en charge le budget de l'établissement, et bien que les patients n'aient pas à se trouver en contact avec lui, leur quotidien dépendait beaucoup de ses décisions. Elles avaient un impact direct sur le choix du mobilier, le contenu des menus, le trousseau vestimentaire qu'on leur fournissait, la décoration des locaux, les conditions d'hygiène, etc. Enfin, les chefs d'atelier assuraient l'enseignement et la pratique des différentes disciplines professionnelles représentées dans l'établissement : charpenterie, cordonnerie, vannerie, serrurerie, blanchisserie, etc.

1. Galerie de portraits

A la fois témoins et acteurs dans cette microsociété, certains patients parvinrent à fixer sur le papier les attitudes de leurs compagnons et des encadrants qui évoluaient à leurs côtés. A travers cette galerie de portraits se cristallisaient aussi leurs attentes, leurs obsessions ou leurs

⁵⁶⁰ PAILHAS Benjamin, « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpture) », *L'Encéphale* 2, août 1908, n°8, pp. 195 – 198, (pp. 196 – 197).

rancœurs, souvent projetées sur le personnel entre les mains duquel reposait toute leur existence.

Les collections médicales contiennent ainsi de nombreux portraits que les médecins conservaient pour leur expressivité, leur réalisme ou leur extravagance. Le patient Eugène B. présenté comme « dément précoce » par Charles-Louis Trepsat (1879 – 1929) en 1913, avait pris l’habitude de représenter les autres malades qu’il était amené à fréquenter. Bien qu’il n’ait jamais reçu d’éducation particulière dans le domaine artistique, ses réalisations présentaient selon son médecin « des qualités de lignes et de mouvement assez remarquables » et n’étaient pas sans posséder « une sorte de charme étrange et chimérique⁵⁶¹ ». Le Dr Trepsat avait tenu à publier quelques-unes d’entre elles, dont un portrait d’idiot qu’il jugeait particulièrement expressif (**Fig. 175**) :

« Une de nos planches représente un idiot, ressemblant et très bien croqué dans une crise d’excitation⁵⁶² ».

Une patiente de Charenton, issue d’un milieu privilégié et initiée à l’art et au dessin, avait également croqué plusieurs malades avec lesquelles elle partageait le quotidien dans les premières années du XXe siècle. Souffrant de crises d’« excitation maniaque », elle aurait réalisé ces portraits au fusain réhaussés de craie et de sanguine lors de ses périodes de calme. Le médecin-chef de la division des femmes, le Dr Marchand (qui officia dans la Maison Royale entre 1909 et 1925) prit soin de les recueillir. Il en confia par la suite une douzaine d’exemplaires à son confrère le Dr Volmat pour les présenter lors de son Exposition d’Art Psychopathologique en 1950. Le portrait d’une patiente étreignant religieusement sa poupée avait particulièrement retenu l’attention du médecin (**Fig. 176**) :

« Pendant ses périodes de calme, elle croquait habilement des scènes prises sur le vif et des portraits des autres malades, dont l’expression était rendue de manière frappante. Dans cette série, on remarquait surtout La Malade à la poupée. C’était une mélancolique qui avait le

⁵⁶¹ TREPSAT Charles Louis, « Dessins et écrits d’un dément précoce », *L’Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 541 – 544, (p. 543).

⁵⁶² Ibid.

*regret de n'avoir jamais eu d'enfant et qui n'était heureuse et calme que lorsqu'elle tenait une poupée*⁵⁶³. »

Les ouvrages médicaux du XIXe et du début XXe siècle étaient souvent accompagnés de portraits d'aliénés censés incarner physiquement les grands types de folie. D'abord réalisés à la main puis à l'aide du médium photographique, ils étaient généralement confiés à des artistes professionnels qu'on invitait dans les asiles. Dans les années 1850, il semble que le Dr Browne eut l'idée de mettre à profit le talent d'un de ses propres patients en lui confiant cette délicate entreprise. William Bartholomew (1819 – 1881), ancien graveur de métier avait déjà effectué plusieurs séjours dans l'asile d'Edimbourg à partir de 1849 pour « manie aigüe avec hallucinations visuelles et auditives⁵⁶⁴ », avant d'intégrer celui de Dumfries en 1853. D'abord interné dans les bâtiments réservés aux patients les plus modestes – le Southern Counties' Asylum – il ne put rejoindre les locaux de la Crichton Royal Institution, réservés aux plus fortunés, qu'en 1856. Il effectua ensuite plusieurs allers-retours entre les deux établissements en fonction de ses ressources financières. En 1877, il fut finalement transféré à Edimbourg où il termina ses jours en continuant à dessiner. Parmi les nombreux travaux qu'il réalisa au cours de son internement, une partie d'entre eux suscita plus particulièrement l'intérêt du superintendant de Crichton, le Dr William A. F. Browne (1805 – 1885). Il s'agissait de portraits de patients particulièrement expressifs et ressemblants. En 1880, le médecin déclarait en posséder cinquante-cinq qui remplissent à eux seuls l'un de ses trois « gigantesques volumes » de dessins⁵⁶⁵ :

*« Le premier volume est réservé à des portraits au crayon de cinquante-cinq résidents de l'asile, qui sont décrits comme ayant été, dans de nombreux cas, d'une ressemblance frappante, et qui, de toute façon, donnent l'impression de démonstrations caractéristiques de pouvoir ou de faiblesse, d'émotion ou de sensualité. [...] L'auteur de ces croquis avait été à l'origine un graveur*⁵⁶⁶. »

Bien que la collection du Dr Browne ait été dispersée au fil du temps, plusieurs portraits de la main de William Bartholomew figurent encore dans les archives de Crichton. Certains de ses

⁵⁶³ VOLMAT Robert, *L'Art Psychopathologique*, Paris : PUF, 1956, p. 52.

⁵⁶⁴ PARK Maureen, 2010, p. 89.

⁵⁶⁵ [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75, (p. 33).

modèles semblent avoir délibérément pris la pose comme James Yourstoun Thorburn (Fig. 177), qui glissa ce dessin à son effigie dans une lettre adressée à son fils, en précisant :

« Je t'ai envoyé un [?] croquis de ton vieux père dont on dit qu'il est très ressemblant⁵⁶⁷ ».

D'autres patients que Bartholomew croqua assis dans leur fauteuil le regard perdu, ont plutôt l'air d'avoir été saisis à leur insu (Fig. 178)⁵⁶⁸. Si ces esquisses semblent s'inscrire dans une démarche personnelle et spontanée de Bartholomew, une dizaine d'autres portraits se distinguent nettement de ceux-ci par leur taille imposante, leur style beaucoup plus formel et leur aspect nettement fini. Il reste aujourd'hui onze dessins de cette série (Fig. 179), mais il se peut qu'il y en ait eu davantage à l'origine. Ils furent réalisés à l'aquarelle et à la mine de plomb sur un support papier d'un format unique (76 x 55 cm), et sont surmontés d'un intitulé se rapportant aux principaux types de vésanies répertoriées à cette époque : « Manie de la vanité », « idiotie », « imbecilité », « mélancolie religieuse », « théomanie extatique », etc. La forme standardisée de ces dessins est particulièrement caractéristique des illustrations didactiques présentées dans les ouvrages de médecine mentale du XIXe siècle. Aujourd'hui conservés dans le département des œuvres d'art de l'université d'Edimbourg, ils furent retrouvés dans la collection du Dr Thomas Laycock (1812 – 1876)⁵⁶⁹, collaborateur et ami du Dr Browne. On ne sait pas exactement quel usage ils en firent, mais leur taille imposante permet d'en déduire qu'ils étaient destinés à être vus de loin, peut-être dans le cadre d'expositions, de conférences ou de cours de médecine. Un commentaire du 1^{er} juin 1855 retranscrit dans le dossier médical de Bartholomew pourrait confirmer cette hypothèse :

«[...] au cours de l'hiver, il dessina à la craie un grand nombre de portraits illustrant la physionomie des différentes formes de folie traitées dans les conférences données par le Médecin superintendant⁵⁷⁰. »

⁵⁶⁶ Op. Cit., p. 33 – 34.

⁵⁶⁷ BARTHOLOMEW William, *Portrait of James Yorstoun Thorburn*, encre et crayon sur papier, 31,3 x 18,4 cm, 1855, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/15.

⁵⁶⁸ BARTHOLOMEW William, *Sketch of Three Gentlemen*, Crayon et encre sur papier, 22,9 x 33 cm, 1860, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/25.

⁵⁶⁹ La Collection du Dr Thomas LAYCOCK contient onze portraits de patients réalisés par William BARTHOLOMEW. Ils se trouvent actuellement dans la collection d'Art de l'université d'Edimbourg.

⁵⁷⁰ Southern Counties Asylum Case Book vol. 5, pp. 269 – 272, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/5/21/2/5, p. 271.

Il semble que ces figures s'inscrivaient dans un projet de longue date, déjà entamé par le patient plusieurs mois auparavant – soit peu après son arrivée au Southern Counties Asylum – puis mis un temps entre parenthèses avant d'être repris par la suite. Son dossier médical stipulait ainsi en octobre de l'année précédente :

« Depuis cette période, le patient retrouva une humeur égale, se libérant de toutes ses sensations morbides, et concentra son attention sur la lecture et le dessin. Il est naturellement fier et [?] mais doté de talents artistiques et d'une dextérité considérable.⁵⁷¹ [...] Il a renoncé à terminer la galerie de portraits de patients dans laquelle il s'était engagé avec beaucoup de zèle pour devenir jardinier, et il est maintenant buriné par le soleil et le dur labeur auquel il s'expose volontairement⁵⁷². »

Nul doute que dans l'esprit du Dr Browne, posséder de tels portraits pour illustrer les différentes formes de vésanies, constituait un intérêt supplémentaire. Personne n'était selon lui plus enclin à représenter la folie mieux qu'un fou lui-même :

« Parmi ces registres de l'art dans la folie, tel qu'ont été intitulés ces volumes, on trouve, tracés à la craie, quelques agrandissements assurés et graphiques, de petites planches publiées par Esquirol, Morison, etc..., réalisées nuits après nuits, dans le but de servir prochainement d'illustrations à des conférences. L'intérêt majeur repose dans le fait que le peintre était lui-même un maniaque, connaissait la nature du sujet qu'il traitait, l'objectif qui était assigné à ces reproductions, et saisit parfaitement l'attitude, la particularité et l'expression qui était attendue⁵⁷³. »

On retrouvait cette idée dans *L'Homme de génie* de Lombroso. L'anthropologue italien y reproduisit le « curieux portrait d'un aliéné au moment de l'accès » (**Fig. 180**) fourni par son confrère, le Dr Virgilio. Ce dessin présentait la particularité d'avoir été réalisé par un autre patient. Pour Lombroso, les qualités réalistes de ce portrait ne pouvaient que confirmer la

⁵⁷¹ Southern Counties Asylum Case Book vol. 5, pp. 269 – 272, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/5/21/2/5, p. 270.

⁵⁷² Southern Counties Asylum Case Book vol. 5, pp. 269 – 272, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/5/21/2/5, p. 270 - 271, octobre 1854.

⁵⁷³ [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75 (p. 35).

folie de son auteur car « difficilement, un peintre sain pourrait saisir la physionomie du délire avec tant d'évidence⁵⁷⁴. »

Un autre médecin italien, le Dr Cividalli⁵⁷⁵ possédait lui-aussi une collection de portraits similaires. Réalisés par l'un de ses patients, ils étaient censés incarner les principaux types de folies. Lors de l'Exposition d'Anthropologie Criminelle de Rome (1886), il présenta trente-trois de ces dessins qui furent remarqués par son confrère français, le Dr Auguste Motet⁵⁷⁶ :

« C'est à M. Cividalli que vous devez ces caricatures si curieuses faites par un épileptique de son service. Il y a là 33 types d'aliénés ; ce sont les compagnons d'infortune d'un artiste d'un caractère aussi original que malveillant, et qui s'est plu, en raison même de ses tendances à la critique agressive, à exagérer les côtés defectueux et misérables des aliénés de diverses formes avec lesquels il vivait⁵⁷⁷. »

Si les patients figurés par William Bartholomew sont représentés seuls sur un fond uni, d'autres les saisissaient sur le vif, menant à bien leurs activités quotidiennes. La patiente de Charenton, dont les fusains avaient été remarqués par les Drs Marchand et Volmat, rendait ainsi compte, à travers son regard, de l'ambiance qui régnait dans les ateliers de broderie et de couture de l'établissement. Plusieurs de ses dessins montrent comment une partie des femmes s'adonnaient consciencieusement à leur tâche tandis que d'autres, totalement repliées sur elles-mêmes ou scrutant vaguement l'horizon, patientaient dans une atmosphère sombre et pesante ([Fig. 181 et 182](#)).

Dans un tout autre registre, une peinture à l'huile du patient George Isaac Sidebottom⁵⁷⁸ témoigne de la diversité des loisirs proposés par la Retreat de York à la fin du XIXe siècle ([Fig. 183](#)). Sur sa toile colorées et lumineuse, les patients, entourés d'animaux domestiques, s'adonnaient à de multiples activités sportives au cœur d'une large étendue verdoyante. On peut les voir pratiquer des jeux de ballon et de raquette, le cricket, le croquet, le golf, et faire

⁵⁷⁴ LOMBROSO Cesare, L'Homme de génie, Paris, F. Alcan, 1889, p. 307.

⁵⁷⁵ Carlo CIVIDALLI travaillait pour le manicomio de Rome à cette époque.

⁵⁷⁶ Auguste MOTET (1832 – 1909) était directeur de la maison Belhomme à Paris.

⁵⁷⁷ MOTET Auguste, « Rapport sur l'exposition d'anthropologie criminelle de Rome », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1886, tome I, pp. 88 – 96.

⁵⁷⁸ Il fréquenta la Retreat de 1894 à 1912.

des balades à bicyclette tandis que les plus faibles avaient la possibilité de prendre l'air sur des lits d'extérieur. Grand amateur de peinture, de piano, et de lecture, George Isaac Sidebottom n'en était pas moins un adepte des activités de plein air et des festivités proposées par l'établissement. Il se plaisait ensuite à revivre et à témoigner de ces expériences à travers ses tableaux.

L'organisation d'un concert (*Fig. 184*)⁵⁷⁹ dans l'asile londonien de Bethlem fut elle aussi l'occasion pour l'un de ses résidents de laisser un souvenir de l'évènement. On peut encore voir sur son dessin les musiciens jouant du violon, du violoncelle et du piano sur une scène. Les membres du public, composé de médecins et de patients comptaient également parmi les protagonistes. Leur identité nous était précisée par leurs noms « Dr Smith⁵⁸⁰ », « Muller⁵⁸¹ », accompagnés de quelques commentaires : « le rang juste devant moi : 4 chauves grisonnants 8 fous⁵⁸² ». Il était en effet très fréquent à cette époque que les médecins, le personnel et les patients se retrouvent dans le public ou sur scène au cours de spectacles.

Sur un autre portrait (*Fig. 185*) réalisé en 1859 par une pensionnaire du Morningside Asylum d'Edimbourg la frontière entre l'univers des patients et celui des médecins était beaucoup plus clairement affirmée. Cette épouse d'un gardien de phare⁵⁸³ nommée Flora Manson, avait été internée pour cause de « démence ». Elle s'était représentée tout en couleurs et en finesse, assise derrière un bureau avec sa plume et son encrier⁵⁸⁴. En plein travail d'écriture, on pouvait la voir couvrir un document de chiffres aux côtés de son amie, la patiente Isabella Mac Donald, dessinée dans une attitude identique. Dans le coin supérieur gauche, deux silhouettes sombres nettement isolées du reste de la composition – les médecins – observaient

SIDEBOTTOM George Isaac, *Sports et activités à la Retreat*, peinture à l'huile, vers 1890 – 1900, Borthwick Institute for Archives, Université de York, York, Royaume-Uni, RET/2/1/7/5.

⁵⁷⁹ Anonyme, *Personnages et concert*, encre sur papier, 21 x 26,6 cm, fin XIXe – début XXe s., Portfolio du Dr Hyslop, Bethlem Museum of the Mind, Bethlem Royal Hospital, Beckenham, Royaume-Uni, BMH 613

⁵⁸⁰ Robert PERCY SMITH (1853 – 1941) exerça notamment en tant que médecin assistant à Bethlem entre 1883 et 1888, puis en tant que superintendant de l'établissement entre 1888 et 1898. Source : Lives of the fellows of the Royal college of physicians of London, Oxford, IRL Press, 1982, Vol. IV.

⁵⁸¹ Hermann Emil Otto Muller fut interné à Bethlem entre 1892 et 1893 puis de 1895 à 1916, date de son décès. Les personnages représentés sur ce dessin nous permettent de situer sa date de réalisation entre 1892 et 1895.

⁵⁸² Portefeuille d'Hyslop, Bethlem Museum of the Mind, « Mania with exaltation », dessin n° BMH 613

⁵⁸³ PARK Maureen, 2010, p. 47

⁵⁸⁴ MANSON Flora, *Portrait of Two Patients at Morningside Asylum*, 1859, Crayon, encre et aquarelle sur papier, 11 x 18,2 cm. Dumfries and Galloway Archives and Local Studies. DGH1/7/3/1/55

la scène de leur fenêtre. Ils semblaient peser de par leur présence intrusive et inquiétante sur le quotidien des deux femmes.

Le petit ouvrage des Drs Angelucci et Pieraccini⁵⁸⁵ qui présentait en 1894 les productions artistiques de onze patients de Macerata, contenait également son lot de portraits. Un certain Raffaello G⁵⁸⁶, interné en 1883 avait ainsi croqué l'un de ses camarades en pleine conversation avec un perroquet qu'il essayait d'appivoiser (Fig. 186). Un autre patient interné au même moment – Emilio B. – ancien professionnel du dessin, réalisait également des portraits de ses compagnons. Souhaitant poursuivre son activité antérieure, il cherchait son inspiration dans les gravures et dans son environnement immédiat (Fig. 188)⁵⁸⁷. Ses premiers dessins plutôt calmes laissèrent ensuite place à des compositions plus sombres et tumultueuses dans lesquelles il exprimait ses hallucinations sous les conseils de ses médecins. Dans un autre registre, le patient Antonio T. réalisa une extravagante sculpture allégorique pour montrer comment il percevait son médecin et plus généralement l'ensemble du système asilaire⁵⁸⁸ (Fig. 187). Le travail de cet ancien ébéniste et graveur avait déjà été remarqué par le prédécesseur des Drs Angelucci et Pieraccini à Macerata : Enrico Morselli. Le médecin avait reproduit un de ses « autoportraits symboliques » dans lequel Antonio T. s'était déjà représenté entouré d'artifices qui symbolisaient les événements marquants de son existence. L'objet qui ne manqua pas d'attirer l'attention de Lombroso figurait aussi dans *L'Homme de génie*. L'anthropologue y avait joint la signification symbolique de cet artefact fournie par Morselli. Dans leur publication de 1894, Angelucci et Pieraccini publièrent à leur tour sept photographies de cinq sculptures de ce même patient. Meticuleusement analysées, elles étaient également accompagnées de leurs explications relevées dans les écrits d'Antonio T. L'un de ces ouvrages, particulièrement pertinent pour le sujet qui nous occupe ici, représentait une fête fantastique organisée à l'asile. Antonio T. imaginait que l'on y célébrait l'installation d'un de ses monuments construit en l'honneur de Garibaldi. Pour représenter l'évènement, il avait positionné tout un ensemble de figurines sur une scène reposant sur trois pieds sculptés. Le plateau était entouré de colonnes soutenant une coupole au sommet de laquelle trônait fièrement un ultime personnage paré d'un bonnet phrygien. Il portait un coq sur son épaule et

⁵⁸⁵ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell'arte nei pazzi*, Macerata : Bianchini, 1894.

⁵⁸⁶ Observation V, in : ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894, pp. 54 – 57.

⁵⁸⁷ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894, p. 51.

tenait un poignard à ses pieds, et représentait l'artiste en personne. La scène étant censée de dérouler dans l'établissement, l'auteur s'inspira de la façade d'un des pavillons de Macerata pour créer le fond de son décor. Devant lui, et autour de la statue célébrée, plusieurs groupes de personnages dansaient ensemble et symbolisaient de manière allégorique la façon dont l'auteur de ce travail envisageait le système asilaire. Un personnage élégamment vêtu et muni d'un parapluie incarnait son médecin qu'il assimilait à son principal persécuteur. Il était entouré d'un diable sur le point de le piquer avec sa fourche, et de deux satyres représentant l'institution médicale. L'un d'entre eux portait un crâne pour montrer « les ravages accomplis par les disciples d'Aesculape », tandis que l'autre tenait une pompe à lavements à la main. Un autre groupe de figures incarnait le versant judiciaire du système. On y voyait un juge portant une balance déséquilibrée ainsi qu'une pile de dossiers estampillés VF pour « Verballi Falsi [procès-verbaux erronés] ». Comme le médecin, il était entouré d'un diable souhaitant l'enfourcher et d'un satyre muni d'une pompe similaire à l'autre. Enfin l'Eglise était aussi présentée comme complice de cette vaste mascarade aux allures de bal costumé. Des personnages coiffés de bonnets d'ânes et portant des paniers d'œufs représentaient la communauté des Frères tandis qu'un prêtre au ventre énorme et aux joues rouges personnifiait la goinfrerie. Des marionnettes, des clowns, des mendiants et des ivrognes complétaient le tableau, se mêlant aux autres personnages dans ce véritable réquisitoire contre l'institution.

Plusieurs témoignages écrits font également référence à l'existence de portraits, et il semble que l'exercice était assez répandu chez les patients qui s'adonnaient au dessin. Leurs camarades et les membres du personnel étaient leurs seuls modèles possibles, ils étaient présents en permanence à leurs côtés et la vie en collectivité offrait bon nombre d'occasions de les croquer dans leurs activités. Ainsi le Dr Régis déclarait en 1881 avoir rencontré un certain Mr L. atteint de démence paralytique, qui présentait « une grande suractivité intellectuelle ». Il réalisait une quantité considérable de dessins et de lettres poussé par une frénésie créatrice inextinguible :

⁵⁸⁸ Photographies n° 15 et 16, in : ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894, pp. 20 – 25.

« M. L... peint sur son album tous les types qui se présentent à lui ; il croque les médecins, les gardiens, les malades, les agités dans leurs attitudes les plus bizarres⁵⁸⁹. »

En 1888, le Dr Victor Parent disait avoir reçu en cadeau « deux médaillons remarquables⁵⁹⁰ » représentant des membres de sa famille réalisés par un pensionnaire de Charenton. Dans *L'Homme de génie*, Lombroso évoquait en 1889 la collection de son confrère, le Dr Virgilio qui possédait tout un ensemble de portraits d'aliénistes italiens réalisés par l'un de ses patients. Il est tout à fait probable que ce dernier ait travaillé à partir de modèles fournis par son médecin :

« Le docteur Virgilio m'a fait cadeau de portraits de presque tous les aliénistes italiens, très bien saisis par un mélancolique. La note originale perce dans les accessoires : chaque portrait est orné d'une mouche ou d'un papillon, et le nom de l'auteur est greffé dans le cadre à lignes verticales de manière à former un bizarre ornement⁵⁹¹. »

Enfin, le Dr Marie en possédait lui-aussi un certain nombre puisqu'à l'occasion de son « *Exposition des artistes malades* » (1929), le catalogue mentionnait la présence de portraits de patients réalisés par des professionnels aux côtés d'autres portraits réalisés par les occupants des lieux :

« L. 4 à 15. Etudes d'aliénés (Gravées pour Rodin, par Mme Bardet [sic.], graveur)
M. 1 à 4. Aliénés peints par eux-mêmes.
M. 5 à 8. Aliéniste et asiles (peints par les malades) »

Ces nombreux dessins constituent un témoignage intéressant de la complexité des relations qui pouvaient se nouer entre les patients et le personnel. Dessiner le visage de quelqu'un n'était pas anodin et certains déchargeaient leur colère et leurs frustrations sur les membres du personnel. Ces derniers, toujours en première ligne, étaient souvent considérés par les patients comme les responsables de tous leurs tourments. Le portrait pouvait donc servir de défouloir pour dénoncer les abus dont on se sentait victime, laisser éclater sa rage ou tenter de

⁵⁸⁹ REGIS Emmanuel, « Notes sur le diagnostic différentiel de la folie à double forme et de la paralysie générale progressive », *L'Encéphale*, 1881, pp. 699 – 700.

⁵⁹⁰ PARANT Victor, 1888, p. 35.

déstabiliser son modèle. Il pouvait aussi agir comme un exutoire dans lequel on laissait libre cours à ses fantasmes⁵⁹². D'autres patients ayant entretenu une relation amicale avec leurs surveillants, ayant développé un sentiment d'admiration pour leur médecin ou cherchant tout simplement à s'attirer leurs faveurs pour adoucir leur quotidien, leur offraient parfois un portrait en signe de reconnaissance. L'un des albums du Dr Dubuisson (1851 – 1928), contient ainsi un dessin à son effigie ([Fig. 189](#)). La dédicace indique qu'il s'agissait d'un présent offert par l'un de ses patients : « A Monsieur le Directeur le Docteur Dubuisson⁵⁹³ ». Le médecin se contenta de les coller dans son livre d'images sans annotations particulières. Sa conservation répondait sans doute simplement à un intérêt d'ordre esthétique ou sentimental. Le regard assuré et la carrure imposante que lui avait attribués l'auteur de ce dessin, indiquent que l'autorité naturelle du Directeur exerçait sans doute beaucoup d'effet sur ses patients. Parfois, ces dessins pouvaient aussi s'adresser aux membres de leur famille. A ce titre, le Dr Browne avait conservé une composition décorative organisée autour du nom de sa femme ([Fig. 190](#)) que lui avait offerte l'un de ses patients⁵⁹⁴. D'autres comme le Dr Pailhas (1862 – 1936), semblent davantage avoir collecté ces réalisations à des fins diagnostiques comme le suggère une annotation de sa main : « m. X. Portrait de son médecin ». Il est possible que le regard étrange dont l'avait affublé son patient ait conféré pour le Dr Pailhas un intérêt médical supplémentaire à ce document. Le médecin avait l'habitude de conserver de tels dessins pour illustrer ses études médicales, et il les accompagnait de notes explicatives lui permettant de comprendre leur signification : « Croquis se rapportant à la page 4 de notre manuscrit et où le malade a indiqué, à gauche du portrait de l'un de ses compagnons de quartier, celui du malade T pris par lui pour Sarah Bernhardt travestie en homme » ([Fig. 191](#)).

Les dédicaces parfois ajoutées par les auteurs de ces cadeaux à l'attention de leurs destinataires apportent un éclairage supplémentaire sur leurs éventuelles motivations. Le Dr Hyslop possédait ainsi un paysage au pastel adressé au « *Dr Hyslop avec les excuses*

⁵⁹¹ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889, p. 292.

⁵⁹² Nous y reviendrons plus en détails dans le chapitre suivant de notre travail : *Pratiques subversives : création et résistance*.

⁵⁹³ DUBUISSON Maxime, *Sans titre [Album 1]*, 1900 – 1915, Album de 64 pages réunissant des dessins collectés par le Docteur Maxime Dubuisson, Encre, crayon de couleur et crayon graphite sur papier, 7,6 x 44,1 x 31,3 cm, 2007.7.1, LAM, Villeneuve-d'Ascq, France.

⁵⁹⁴ Elle lui fut offerte par son patient Richard CHARTERIS. Voir : CHARTERIS Richard, *Decorated Design Dedicated to Mrs Browne*, 1846, Crayon et encre, 25.2 x 19.7 cm, Inv. DGH1/7/3/1/36, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, Dumfries, Royaume-Uni.

*affectueuses de son vieux patient*⁵⁹⁵ » (**Fig. 192**). Le Dr Browne avait conservé une aquarelle d'une de ses anciennes patientes, Margaret Towers⁵⁹⁶ dont la dédicace servit de complément au diagnostic (**Fig. 193**) :

« Pour le Dr W. A. F. Browne, avec les meilleures salutations, et les vœux les plus chers de la part d'une amie reconnaissante et une admiratrice. Margt. [nom de famille et provenance volontairement effacés par le Dr Browne lui-même ou par l'intermédiaire chargé de lui remettre ce message] Edinb. 25 novembre 1853⁵⁹⁷ ».

Le terme « Erotomania » ajouté par la suite nous apprend que cette affection débordante pour le Dr Browne était sans doute de nature pathologique. Ce commentaire témoigne également du décalage entre les intentions initiales des auteurs de ces cadeaux et celles de leurs destinataires qui s'en servaient fréquemment comme objet d'étude médicale. Il pouvait aussi s'agir de monnaie d'échange destinée à obtenir de la part de son médecin une meilleure considération, et si possible, des avantages supplémentaires. Le dossier d'un malade suivi par le Dr Auguste Marie à Villejuif⁵⁹⁸, contient plusieurs lettres et dessins adressés à son médecin dans cet objectif. Henri Albert M., interné depuis plusieurs mois avait réalisé des petites illustrations qu'il avait offert au Dr Marie en les accompagnant de dédicaces élogieuses : « Hommage de reconnaissance de A. H. M... à Mr le Docteur Marie » (**Fig. 194**). Il les lui rappela ensuite inlassablement tout au long de sa correspondance, les présentant comme gage de sa bonne conduite et comme argument susceptible de justifier sa libération⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ Anonyme, Pastel et encre sur carton [recto et verso], fin XIXe – début XXe s., Portfolio du Dr Hyslop, Bethlem Museum of the Mind, Bethlem Royal Hospital, Beckenham, Royaume-Uni, BMH 658

⁵⁹⁶ Pour une étude plus complète du parcours de Margaret Towers, voir PARK Maureen, 2010, p. 59.

⁵⁹⁷ TOWERS Margaret, *View of Criffel with Cottages*, Aquarelle, huile et vernis sur papier, 15,3 x 22,3 cm, 25 novembre 1853, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/88. Texte original au dos du dessin : « To Dr W. A. F. Browne, with best regards, and kindest wishes from an obliged friend and admirer. Margt. [nom et provenance volontairement effacés] Edinb. 25th November, 1853. »

⁵⁹⁸ Dossier médical d'Henri Albert MUNIER, 1912 – 1914, Archives du Centre Hospitalier Paul Guiraud, Villejuif, France.

⁵⁹⁹ Quelques citations extraites des lettres adressées par le patient A. H. M... au Dr Marie :

Lettre ND : « M.... envoie à Mr Marie en signe de reconnaissance pour la bienveillance , qu'il me marque, à mes dessins. Cela montre qu'il s'y intéresse et qu'il verra la possibilité pour M... d'aller gagner sa vie au dehors. Ce sera une bonne action. Pourvu que vous permettiez que je passe les fêtes de Noël et du Jour de l'An dans ma famille. Votre serviteur. H. A. M.... »

Lettre ND :

« Monsieur le Docteur, Après l'armure aux armes du Chevalier de La Hire, je pense à vous dessiner le grand poète Latin Horace [...] J'espère de tout cœur que Mr le Docteur sera content de moi, d'ailleurs il peut être assuré, que je garderai, quand j'aurai retrouvé ma qualité d'homme libre, quand je serai de nouveau un dessinateur industriel je n'oublierai pas de longtemps que Mr le Dr Marie fut le plus bienveillant et le plus sûr conseil »

Lettre du 24 octobre 1913

2. Représentation de l'environnement

Pour de nombreux patients, l'admission entre les murs de l'asile se transforma bien souvent en aller sans retour. Condamnés à y passer le restant de leurs jours, ils n'y étaient toutefois pas tous soumis au même régime. L'espace et la liberté relative dont ils pouvaient disposer dépendaient de leur comportement, de la politique de la maison, de l'état d'esprit du maître des lieux et de leur position dans l'échelle sociale. Tandis que pour les plus agités, l'univers se réduisait à la cellule d'isolement, d'autres étaient autorisés à travailler dans l'un des nombreux ateliers de l'établissement, ou sur les dépendances agricoles qui lui étaient adjacentes. Des sorties accompagnées, à cheval ou à pieds, en pleine nature ou dans les villages alentours, étaient aussi proposées aux patients les plus calmes et aux pensionnaires fortunés. Il n'est donc pas surprenant que l'asile, qui représentait pour beaucoup le seul univers dans lequel il était possible d'évoluer, s'invitât fréquemment dans leurs productions artistiques.

La plupart des patients qui œuvraient à des travaux autobiographiques faisaient toujours plus ou moins explicitement référence à leur établissement. Qu'il s'agisse du Jacques Caraman qui avait dessiné le plan de son hospice de Fontenay-le-Comte ([Fig. 101](#)) dans son cahier modiste, de Wolfli avec la Waldau⁶⁰⁰ ([Fig. 195](#)), ou d'Hodinos avec Ville-Evrard⁶⁰¹ ([Fig. 196](#)), difficile de parler de soi sans que surgisse à un moment où à un autre la présence de l'asile si longtemps arpenté.

Dans un article de la revue *L'Illustration*, publié en 1851⁶⁰², Adolphe Joanne (1813 – 1881) publiait pour la toute première fois le dessin d'un patient d'asile, et choisit pour cela une vue d'établissement. Le journaliste dijonnais relatait sa visite de l'asile Saint Robert et choisit

« Vous pouvez interroger ces messieurs aussi bien à la Direction et à l'Economat où l'on vous dira que je suis un homme sérieux, raisonnable et bon travailleur. Mr Marie, j'ai travaillé toujours pour vous, j'ai fait 8 dessins anatomiques que vous avez trouvé bien faits, rappelez-vous de l'armure du Chevalier de la Hire que je vous ai copié sur le Larousse de la Direction à la plume. Homère, [...] Victor Hugo, Bossuet, aigle de Meaux, tout ceci à la plume et je vous le communique. [...] Mr Marie, acceptez ma prière de ce jour, renvoyez Munier, il est capable de vivre en liberté. »

⁶⁰⁰ Dessin de 1921

⁶⁰¹ Collection abcd

⁶⁰² Adolphe JOANNE, « Lettres d'un touriste », *L'Illustration, journal universel*, 14 août 1851, n°442, pp. 99 – 100

d'accompagner son récit de dessins réalisés par un jeune homme qu'il avait rencontré sur place ([Fig. 197](#)). Joanne qui était particulièrement sensible au sort des aliénés à cette époque, disait avoir « amassé des matériaux assez considérables pour en constituer un volume » et adressa au directeur de *L'Illustration* une lettre décrivant sa visite en ces lieux. Dans cette missive qui se transforma en article, il tentait de rendre compte du quotidien des malades tout en pointant les conditions d'existence particulièrement difficiles auxquelles ils étaient soumis. Il ne manquait pas non plus de souligner la rudesse des conditions de travail du personnel, incluant le médecin-directeur Louis Evrat, perpétuellement tiraillé entre ses aspirations et le budget insuffisant qui lui était alloué. Pour illustrer son propos et sensibiliser davantage le lecteur à la condition de ces malades, il choisit d'utiliser des illustrations réalisées par un patient. Beaucoup plus personnelles que des vues classiques, elles permettaient d'établir un premier contact avec ces malades souvent oubliés et abandonnés à leur sort. Réalisées par un individu entraîné au dessin, elles témoignaient aussi de leur conservation de nombreuses facultés, et de la nécessité de les aider. Le jeune homme, que Joanne avait vu dessiner sur le coin d'une table, aurait été emporté par la folie sous l'effet de la paresse et de l'orgueil, mais « ses regards, sa tournure, son langage et surtout ses ouvrages, indiquent qu'il conservait encore des facultés intellectuelles assez développées⁶⁰³ ». L'auteur choisit donc d'utiliser un de ses dessins pour représenter son établissement. On y voyait les bâtiments de l'asile enchâssés entre les montagnes entourant un vaste potager cultivé par les patients. Des silhouettes arpenaient les allées tandis que les draps séchaient encore sur les étendoirs. Une telle vue d'ensemble suppose que le patient avait pu s'éloigner suffisamment des lieux pour pouvoir embrasser toute la propriété du regard, ou qu'il ait eu recours à une gravure publiée dans une brochure de l'époque. Le traitement très formel de l'image pourrait aussi laisser penser à une demande du journaliste pour les besoins de son article.

Lorsque James Henry Pullen choisit de représenter l'établissement dans lequel il passa plus de soixante ans, il le fit selon une approche beaucoup plus personnelle et originale. Il sculpta dans une solide pièce de bois une pleine lune au visage anthropomorphe et au large sourire ([Fig. 198](#))⁶⁰⁴. Encadré par une forte paire de sourcils et un nez des plus sommaires, un petit œil de nacre et d'ivoire fixait l'horizon tandis que l'autre, protégé par une épaisse lentille de

⁶⁰³ Ibid. p. 100.

⁶⁰⁴ PULLEN James Henry, *Pullen's moon*, bois peint, ivoire, nacre, verre, papier, nd, Langdon Down Museum of Learning Disability, Teddington, Royaume-Uni.

verre convexe abritait un dessin de l'asile d'Earlswood. Présenté dans son écrin de verdure, le domaine y apparaissait comme un havre de paix aux couleurs rayonnantes dans lequel évoluaient quelques silhouettes élégantes. Toujours soucieux d'explicitier son travail, Pullen y avait apposé une inscription nous rappelant qu'il s'agissait bien d'Earlswood : « ASILE POUR IDIOTS. REDHILL. SURREY⁶⁰⁵ » et avait composé un poème dédié à son œuvre⁶⁰⁶ : « Oh this moon is cloudy smoky rain / See moon cry want grandfather / Shine the moon and keep cloud away / Bright the eye to see Earlswood Asylum ». D'après un journaliste ayant vu Pullen se servir de cette lune⁶⁰⁷, il s'agissait en réalité d'un élément théâtral actionné par un mécanisme. Pullen se cachait derrière elle puis tirait sur une corde. La lune remontait derrière un rideau et lorsque le visage de Pullen apparaissait, il déclamait son poème (Fig. 199).

Dans un style beaucoup plus conventionnel, il avait également réalisé plusieurs modèles réduits de pavillons appartenant à Earlswood (Fig.200 et 201). Ces bâtiments à l'origine publics étaient situés dans le proche voisinage de l'asile avant d'être rachetés par l'institution pour accroître son domaine. L'une des deux maquettes, datée de 1865, figurait d'ailleurs en bonne place sur l'autobiographie illustrée de Pullen (Fig. 202), ce qui témoigne de son importance aux yeux de son auteur. On la retrouve aussi sur l'un de ses carnets de croquis (Fig. 203), présentée sous sa forme extérieure mais aussi intérieure. Comme les maquettes du *Great Eastern* et du *Princesse Alexandra*, les pavillons étaient dotés de parois amovibles permettant d'accéder à l'intimité des bâtiments. Les moindres détails – des briquettes décorant la façade, aux manteaux des cheminées, en passant par les moulures et les poignées des portes – avaient tous été scrupuleusement façonnées et positionnés à leur emplacement d'origine pour obtenir un résultat extrêmement réaliste. Il est tout à fait possible que ces maquettes aient été utilisées pour présenter l'établissement d'Earlswood lors des Expositions universelles, où la plupart des asiles possédaient leurs stands⁶⁰⁸. Censés démontrer la modernité de ces institutions et les progrès accomplis en matière de prise en charge et de traitement, ils contenaient des photographies, des plans et des maquettes des domaines, quelques ouvrages artistiques et artisanaux réalisés par les occupants des lieux, de nombreux graphiques et tableaux à usage statistique et quelques exemples de mobilier et d'instruments utilisés.

⁶⁰⁵ Texte original en anglais : ASYLUM FOR IDIOTS. REDHILL. SURREY.

⁶⁰⁶ Difficilement traductible en français, nous en livrons ici la version originale.

⁶⁰⁷ BIRNAGE Arthur, « The Genius of Earlswood. His remarkable accomplishments », Périodique original inconnu, 1900.

Comme le rappelait Cesare Lombroso dans *L'Homme de génie*, il était fréquent de faire participer les patients aux préparatifs de l'exposition en les mettant à contribution pour réaliser les documents iconographiques et les modèles réduits exposés :

« Les meilleurs hospices d'Italie ont présenté aux expositions de Voghera et de Sienne, leurs modèles en relief merveilleusement exécutés par des fous⁶⁰⁹ ».

La description qu'il avait faite de celui de l'hôpital San Lazzaro n'était d'ailleurs pas sans rappeler le pavillon à parois amovibles conçu par Pullen :

« Le modèle de Reggio était décomposable : en l'ouvrant, on pouvait en examiner les chambres, les meubles, etc. dans tous les détails. On m'a dit que les arbres même étaient tous copiés d'après nature⁶¹⁰. »

S'il n'y a plus aujourd'hui trace de ces maquettes italiennes, la collection du Pr Lombroso contient en revanche le modèle réduit d'un prototype de lit à contention, imaginé et réalisé en 1877 par le patient d'un asile de Turin, Giulio Fenoglio. Le médecin évoquait dans le chapitre « inutilité » de *L'Homme de génie*, l'étonnement qu'il ressentit lorsque ce patient lui présenta ce lit qui émanait d'une initiative entièrement personnelle :

« Il y a ici, comme pour les artistes de génie, l'amour du beau pour le beau ; seulement, le but est renversé. Parfois ce sont des travaux très utiles, mais sans aucun avantage pour leur auteur et sans rapport avec l'état qu'ils exercent. Ainsi, un capitaine, devenu fou, me présenta le modèle d'un lit pour les furieux, lequel, je crois, serait très utile pour la pratique⁶¹¹. »

Enfin, en 1893, le Dr Pierre Hospital⁶¹² de l'asile de Clermont-Ferrand, consacrait un long article à un bas-relief en bois d'un mètre sur trente-deux centimètres que lui avaient envoyé de deux ses confrères du Puy en Velay : les Drs Vissaguet et Bonhomme⁶¹³. Il s'agissait d'un travail déjà ancien – antérieur aux années 1870 – réalisé par un patient dont ils ne possédaient

⁶⁰⁸ Voir Partie III, chap 3.

⁶⁰⁹ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889, p. 292.

⁶¹⁰ Ibid.

⁶¹¹ Op. Cit., p. 305.

⁶¹² Pierre Hospital (1836 – 1910) était médecin à l'asile Sainte Marie de Clermont-Ferrand. On ne lui connaît pour l'instant qu'un seul texte consacré aux manifestations artistiques dans les asiles, il s'agit de son article dans les annales médico-psychologiques publié en 1893. Il fut ensuite cité par le médecin italien Andrea Cristiani en 1896. Le Dr Hospital disait posséder une collection gigantesque d'objets de patients, mais nos recherches n'ont pas permis d'en retrouver la trace.

plus que le dossier médical. En l'absence du principal intéressé, le médecin avait donc dû se contenter de ses propres suppositions pour étudier l'ouvrage. Particulièrement touché par la simplicité et la sincérité de ce travail, il décida d'entreprendre des recherches pour lui consacrer un article et pouvoir partager son enthousiasme pour cette belle découverte. Le malade se serait selon lui inspiré des scènes de la vie quotidienne dans l'asile de Montredon pour rendre un hommage aux Frères hospitaliers de Sainte- Marie. Le panneau avait été divisé en deux parties horizontales. En haut, quatre livres ouverts reprenaient des versets des évangiles aux côtés d'effigies des quatre Saints concernés (Jean, Luc, Mathieu et Marc). La partie inférieure constituait selon le médecin, la mise en application de ces versets, à travers les soins qui étaient attribués aux fous par les religieux de Montredon. Il se composait de quatre scènes. Sur la première, quatre personnages aux allures caractéristiques représentaient les principales vésanies : agitation, délire, démence et mélancolie. Sur la seconde, le médecin effectuait sa visite. On voyait ensuite un frère nettoyer un malade et le bas-relief se terminait par une mystérieuse scène à visée allégorique représentant un vieil homme tirant une charrette entourée de symboles. Bien que le médecin regrettât que la signification exacte de ces saynètes lui restât inaccessible, il ne cessait de faire remarquer l'ingéniosité et la patience dont avait dû faire preuve ce patient. Il témoignait aussi de son intérêt pour la sincérité de ce travail :

« Ce qui est remarquable dans ce travail, c'est que l'idée l'emporte sur la forme ; on ne remarque plus les imperfections de l'exécution, mais la pensée qu'elle exprime ; on ne rit plus des personnages, on les étudie et on les anime ; et qu'importent leur accoutrement et leur aspect, c'est leur acte qui nous saisit et nous intéresse⁶¹⁴ »

Regards sur le monde extérieur

Alors que certains patients comptant parmi les plus calmes et les plus fortunés, pouvaient bénéficier de sorties, il était en revanche beaucoup plus difficile pour les individus issus des classes populaires de pouvoir quitter l'établissement. Afin de répondre au double objectif

⁶¹³ Ils exerçaient dans l'asile de Montredon, situé à 3 km du Puy en Velay. C'est de là que provenait cet objet.

thérapeutique et sécuritaire pour lequel ils avaient été conçus, les asiles étaient généralement situés sur des emplacements isolés et éloignés des grandes agglomérations. La rupture avec les anciennes habitudes et fréquentations des patients que l'on jugeait néfastes pour leur santé faisait aussi partie du régime auquel on les soumettait. Respect des règles et de la hiérarchie, emplois du temps rythmés par des horaires réguliers, alimentation contrôlée, incitation aux activités physiques ou intellectuelles, rien n'était laissé au hasard. L'institution prenait entièrement en charge l'existence de ses usagers, et tout contact avec l'extérieur (courrier, visites, sorties) était volontairement limité et très étroitement surveillé. Le courrier envoyé par les patients était systématiquement passé au crible et filtré, de même que le contenu des colis et autres lettres qu'ils pouvaient recevoir de l'extérieur. Quant aux visites de leurs proches, elles restaient très rares. Lorsqu'elles n'étaient pas limitées par le règlement de l'asile, la longueur et le coût du trajet pour y accéder se chargeait de le faire. Beaucoup de familles faisaient aussi elles-mêmes le choix d'éviter le plus possible tout contact avec leur parent, leur cousin ou leur enfant devenu trop difficile à gérer. Une fois entre les murs de l'asile, les patients ne pouvaient donc avoir du monde extérieur qu'une connaissance très limitée. Aussi, outre les conversations qu'ils pouvaient entretenir avec ceux qu'ils côtoyaient, la lecture des livres et des périodiques leur offraient-elles une des dernières portes d'accès sur cet univers dont ils ne faisaient plus vraiment partie. Dans le but d'occuper et d'instruire les esprits, certains médecins mirent également en place des cours scolaires de lecture, d'écriture, d'histoire ou de géographie. L'enseignement du dessin comme on a pu le voir⁶¹⁵ avait également sa place dans quelques établissements où l'on se servait de reproductions d'œuvres célèbres comme modèles pour des copies. La présence de gravures, de tableaux, d'almanachs et autres objets décoratifs pouvait elle-aussi constituer un moyen d'accéder à ce qui existait au-dehors. Tout ce répertoire d'images nourrissait ensuite les imaginations et réapparaissait fréquemment dans les créations artistiques des patients sous forme de portraits de personnages publiques qui envahissaient les journaux de l'époque, de croquis de monuments, de paysages ou d'animaux issus des quatre coins du monde, de bouquets de fleurs et autres images d'Epinal qui ornaient les publicités et almanachs ou encore à travers des allusions aux événements marquants de l'actualité. D'autres, par leurs dessins, tentèrent non seulement de décrire mais aussi de reprendre un certain contrôle sur le monde en y remettant de l'ordre au

⁶¹⁴ HOSPITAL Pierre, « L'Art chez les aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1893, n°18, pp. 250 – 255 (p. 255).

⁶¹⁵ Voir Partie I / Chap. 3 / Paragraphe 1 : « une alternative au travail physique et manuel ».

moyen d'inventaires, de théories permettant d'expliquer sa création et son fonctionnement, ou encore de cartes, de plans et de systèmes répondant à leur propre logique. Enfin, certains exprimèrent davantage les angoisses, voire les terreurs, que certains développements et traumatismes engendrés par cet univers qui leur échappait, avaient contribué à cristalliser.

1. Le monde par les images

« J'ai pu observer dans mon service un malheureux enfant dont le cerveau était complètement atrophié. On n'avait jamais rien pu lui apprendre. Et cependant, ce pauvre être avait le goût du modelage. [...] N'étant jamais sorti des asiles, il imitait, même d'après des images, les objets qu'il représentait sans les avoir vus.⁶¹⁶. »

Un accès par les revues, livres, atlas, cartes postales...

En 1844, alors qu'il préconisait la mise en place de bibliothèques dans les maisons d'aliénés, le Dr Frédéric Duclos⁶¹⁷ évoquait à titre d'exemple ce qui se pratiquait dans l'asile britannique d'Hanwell :

« Tous les samedis à Hanwell [...] des livres sont distribués aux Gardiens qui doivent les donner aux malades pour la semaine suivante. On prête même directement aux malades, sur leur demande personnelle, et l'on tient une note très exacte des livres en lecture. L'Établissement reçoit aussi pour les malades des exemplaires d'une Revue littéraire et récréative. La bibliothèque [...] est pour les aliénés une grande ressource de distraction, et comme les livres sont distribués le samedi, la lecture à laquelle ils se livrent, soit seuls, soit en commun, occupe leur esprit et les fait rester tranquilles le dimanche⁶¹⁸. »

A cette époque, les différents rapports de visite évoquaient en effet la présence de bibliothèques plus ou moins bien achalandées dans de nombreux établissements. Elles étaient d'abord réservées aux patients des classes sociales les plus élevées dont les moyens

⁶¹⁶ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 358).

⁶¹⁷ Frédéric DUCLOS était médecin de l'hospice d'aliénés de Savoie installé dans le monastère de Betton à Bassens.

financiers, l'éducation et l'inactivité permettaient d'accéder à ce loisir privilégié. Pour les plus modestes, l'accès aux livres et aux journaux mit plus de temps à se démocratiser. Il passa dans un premier temps par les lectures à voix hautes des plus instruits, puis par l'acquisition de périodiques illustrés. En 1834, Guillaume Ferrus, alors médecins dans le service des aliénés de Bicêtre, faisait déjà remarquer l'intérêt que représentaient les journaux pour de nombreux patients, et réclamait lui-aussi la mise en place d'une bibliothèque :

« Chaque section, outre les loges, contient [...] un ou deux chauffoirs où les malades prennent leurs repas en commun, et où ils se réunissent en hiver pour jouer, causer, et même se livrer à quelques lectures dont les journaux ne pourraient être exclus sans leur causer un vif déplaisir. [puis, plus loin] J'ai déjà demandé qu'on mît à ma disposition une petite bibliothèque composée de livres d'un bas prix, fussent-ils même dépareillés, et cette demande m'a été suggérée par l'intérêt avec lequel la plupart des aliénés de mon service écoutent la lecture des journaux. Elle a le privilège de captiver leur attention et de les intéresser sans les fatiguer : sous ce rapport, il serait important de leur faire parvenir régulièrement quelques feuilles publiques dont la lecture aurait lieu dans toutes les sections, excepté toutefois dans la salle d'admission et pour le petit nombre de malades dont l'état exige une réclusion isolée. Cette mesure ne nécessiterait qu'une bien faible dépense, car les journaux qui auraient quelques jours de date seraient encore une nouveauté pour les pauvres reclus⁶¹⁹. »

Pour alimenter leurs réserves de livres et de journaux, les établissements firent effectivement appel à la générosité de donateurs : libraires, particuliers, maisons d'édition, etc. Ils bénéficièrent aussi de subventions accordées par les autorités publiques. En Ecosse à la fin du XIXe siècle où il était d'usage de solliciter la bienveillance du grand public, le Dr Marie soulignait déjà l'abondance et la diversité des publications mises à la disposition des malades :

« Les bibliothèques sont généralement très riches et les malades y organisent souvent des lectures faites à haute voix par l'un d'entre eux. Outre les journaux donnés à profusion,

⁶¹⁸ DUCLOS Frédéric, Etudes médicales sur quelques établissements d'aliénés de France : rapport présenté au Conseil d'administration de l'asile des aliénés du Betton dans la séance du 31 juillet 1844, Chambéry, impr. du Gouvernement, 1846, p. 301.

⁶¹⁹ FERRUS Guillaume-Marie-André, *Des Aliénés, considérations : 1° sur l'état des maisons qui leur sont destinées tant en France qu'en Angleterre, sur la nécessité d'en créer de nouvelles en France... 2° sur le régime hygiénique et moral... 3° sur quelques questions de médecine légale*, Paris : Mme Huzard, 1834, pp. 188 et 243 – 244.

*surtout les journaux illustrés, les malades rédigeant d'ordinaire et impriment eux-mêmes un journal*⁶²⁰. »

En France, à partir de 1878, on commença à voir apparaître des subventions destinées à l'achat de livres pour les hospices et asiles de la Seine :

*« Subvention de 1000 fr [accordée] à chacune des bibliothèques affectées aux malades dans les asiles de Bicêtre, la Salpêtrière, Sainte-Anne, Vaucluse et Ville-Evrard*⁶²¹ ».

Ces crédits furent ensuite renouvelés chaque année, puis étendus aux autres établissements comme Villejuif et Maison Blanche. En 1906, les patientes de cet asile pouvaient y consulter des numéros de *L'Illustration*, *du Monde illustré*, *des Annales politiques et littéraires* ou encore de *Nos Loisirs*⁶²². A Villejuif, dans le service des femmes, le Dr Toulouse prévoyait en 1897 d'aménager et de décorer une salle de réunion où les malades tranquilles pourraient avoir accès à des ouvrages littéraires et à des journaux illustrés⁶²³. A la même époque, à Ville-Evrard, on possédait déjà depuis de longtemps une bibliothèque particulièrement bien achalandée destinée aux patients de la maison de santé mais aussi à ceux de l'asile :

*« Indépendamment des journaux que plusieurs d'entre eux reçoivent de leurs familles, l'Asile met à la disposition des malades calmes de l'Asile et du Pensionnat un grand nombre de littérature, d'histoire, des revues amusantes, des journaux illustrés*⁶²⁴ ».

Créée en 1878⁶²⁵, cette bibliothèque qui comptait près de huit-cent-cinquante volumes en 1884, était gérée par un instituteur qui dispensait aussi des cours de lecture et d'écriture aux malades. Elle possédait un catalogue détaillé ainsi que son propre règlement. On notera que les patients qui en avaient les moyens pouvaient aussi disposer de leur abonnement

⁶²⁰ MARIE Auguste Armand, *L'assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892, p. 14.

⁶²¹ *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pour l'année 1878*, Paris, P. Dupont, p. 173.

⁶²² *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pour l'année 1906*, Paris, P. Dupont, p. 249.

⁶²³ *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pour l'année 1897*, p.227.

⁶²⁴ *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pour l'année 1883*, pp.267 et 275.

⁶²⁵ *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pour l'année 1884*, pp. 104 – 105.

personnel⁶²⁶ et recevoir des revues envoyées par leur famille, sous couvert de l'autorisation de l'établissement. Tous les types d'ouvrages n'étaient en effet pas les bienvenus à l'intérieur des asiles et ne pouvaient pas non plus circuler entre toutes les mains. Lors d'une visite à Venise, au manicomio de San Clemente, le Dr Eugène Billod (1818 – 1886) évoquait « *une collection de livres à fournir aux aliénées, selon des prescriptions médicales*⁶²⁷ ». Chaque maison appliquait ses propres règles en la matière, mais les médecins recommandaient généralement davantage les livres d'histoire, de voyage, de littérature et d'agrément que ceux qui portaient sur des questions religieuses ou politiques⁶²⁸. Si beaucoup de patients pouvaient profiter des lectures à voix hautes, l'emprunt de livres et de journaux était réservé aux plus calmes. Ils étaient considérés comme moins influençables par le contenu de ces lectures, et moins sujets aux accès de colère susceptibles d'endommager les ouvrages. Toutes ces lectures puisées dans les publications littéraires, les atlas, les almanachs, les livres d'histoire et de géographie, les récits de voyages et les nombreux journaux illustrés de l'époque ouvrirent aux patients une fenêtre sur le monde, et constituèrent un vaste répertoire dans lequel puiser leur inspiration.

L'un des exemples les plus révélateur de cette influence des périodiques est sans doute celui du « peintre d'enseignes de Revel ». Surnommé ainsi par Jean Dubuffet, ce patient de l'asile de Braqueville, à Toulouse, est également connu sous les noms de « Charles Jaufret », « Charles Jaurès » ou « G. de Braqueville⁶²⁹ ». L'un de ses cahiers de dessins, actuellement conservé dans la Collection de l'Art Brut à Lausanne⁶³⁰ ([Voir Fig. 225 et 226 ; 231 et 234 à 236](#)), fut confié à Jean Dubuffet par « un ami qui l'a[vait] trouvé dans des papiers de rebut de

⁶²⁶ *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département pour l'année 1904*, Paris : P. Dupont, pp.212.

⁶²⁷ BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l'enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884, p. 155. Il avait également recensé des bibliothèques réservées aux malades dans les asiles d'Alexandrie (p. 73), de Brescia (p. 117), de San Lazzaro à Reggio d'Emilie (p. 193), de Ferrare (p. 231), de Sainte Marguerite de Pérouse (p. 237) et les malades de l'asile de Colorno à Parme pouvaient bénéficier de nombreux journaux illustrés (p. 177).

⁶²⁸ ESQUIROL Jean-Etienne, « Mémoire historique et statistique sur la Maison Royale de Charenton », *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J.B. Baillière, 1838, vol. 2, p. 639.

DUCLOS Frédéric, *Etudes médicales sur quelques établissements d'aliénés de France : rapport présenté au Conseil d'administration de l'asile des aliénés du Betton dans la séance du 31 juillet 1844*, Chambéry : impr. du Gouvernement, 1846, p. 347.

⁶²⁹ Pour plus d'informations sur ce patient, voir notamment : « Les Télégrammes de Charles Jaufret », Lausanne, Compagnie de l'Art Brut, n°3, pp. 96 – 121.

⁶³⁰ JAUFRÉ Charles, Cahier d'écolier de 36 pages, mine de plomb sur papier, 17 x 22 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne, Suisse, cab-1023.

provenance inconnue⁶³¹ ». Un second appartenait au Dr Benjamin Pailhas, et se trouve toujours au Bon Sauveur d'Albi⁶³² ([Voir Fig. 204 à 224 ; 227 à 230 et 232 à 233](#)). Enfin, plusieurs feuilles découpées dans d'autres cahiers furent collées par Maxime Dubuisson dans deux de ses albums d'images. Ils se trouvent aujourd'hui au LAM de Villeneuve d'Ascq ([Voir Fig. 237 et 238](#)). Ses nombreux dessins à la mine de plomb reproduisaient avec une très grande méticulosité les illustrations publiées dans la presse de l'époque. Elles étaient généralement accompagnées de leur titre original – la précision allait même jusqu'à reproduire la signature du dessinateur lorsqu'elle apparaissait – et servaient de point de départ à des digressions, jeux de mots et autres acrostiches. L'auteur y déroulait le fil de sa pensée en tournant autour de l'image jusqu'à envahir l'ensemble de la page. La présence de certains indices relevés dans les écrits⁶³³ ont permis de retrouver une grande partie des images d'origine. Outre la comparaison entre l'original et la copie, ces découvertes offrent un éclairage sur le type de publications qui étaient à la disposition des patients de Braqueville. Il est en revanche difficile d'en déduire une date précise de réalisation – si ce n'est que ces dessins sont postérieurs à 1904 – beaucoup d'établissements ayant pour usage de conserver ou de récupérer des numéros de périodiques périmés. Parmi les principales sources d'inspiration de ce patient, la revue hebdomadaire *Le Grand Illustré* occupait une place prépondérante puisqu'on la retrouve à la base d'au moins onze illustrations sur la quarantaine que contient le cahier d'Albi. Ces dernières furent toutes recopiées dans les numéros 2, 3, 4 et 5 du périodique, publiés entre mars et avril 1904⁶³⁴. On y trouve des références aux événements de la guerre Russo-japonaise (8 février 1904 – 5 septembre 1905) qui envahissaient les journaux de l'époque : comme la vue d'« une ambulance de la Croix-Rouge à Port Arthur⁶³⁵ » ou « Les dernières nouvelles de la guerre russo-japonaise à Paris⁶³⁶ ». Il y avait aussi des portraits de personnalités de la scène littéraire et politique : « Guillaume II en Italie⁶³⁷ », « M. Anatole France⁶³⁸ », des faits marquants de l'actualité française, à l'image de « La Grève des

⁶³¹ DUBUFFET Jean, « Les Télégrammes de Charles Jaufret, le peintre d'enseignes de Revel », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°3)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1965, p. 97.

⁶³² Cahier attribué à « G. de Braqueville », Collection Pailhas, Fondation du Bon Sauveur d'Alby, Albi, France.

⁶³³ Dates, événements, titres et numéros de revue, marques de produits, noms d'illustrateurs, d'auteurs et d'éditeurs, etc.

⁶³⁴ *Le Grand Illustré*, 27 mars 1904, n°2 – 3 avril 1904, n°3 – 10 avril 1904, n°4 et 17 avril 1904, n°5.

⁶³⁵ *Le Grand Illustré*, 27 mars 1904, n°2, p. 10.

⁶³⁶ *Le Grand Illustré*, 17 avril 1904, n°5, p. 12. Une carte de la Mandchourie dont l'illustration d'origine n'a pas pu être retrouvée se rapportait également au conflit russo-japonais.

⁶³⁷ *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, couverture.

⁶³⁸ *Le Grand Illustré*, 3 avril 1904, n°3, p. 11.

Dockers⁶³⁹ » à Marseille ou de la « Translation du cœur de La Tour d’Auvergne aux Invalides⁶⁴⁰ », ou encore des faits divers qui défrayèrent la chronique comme cette « Tragique aventure⁶⁴¹ » au cours de laquelle une fillette ouvrit le feu sur un cambrioleur. *Le Grand Illustré*, comme beaucoup de périodiques, possédait aussi ses sagas romanesques publiées sous forme d’épisodes que l’on suivait au fil des semaines comme « La Mamelouke⁶⁴² » et « Comédie Nuptiale⁶⁴³ ». Enfin, « La Plus forte automobile du monde⁶⁴⁴ » ainsi qu’une publicité pour un concours de calembours⁶⁴⁵, suscitèrent elles-aussi l’intérêt du patient de Braqueville. On remarque que le cahier de Lausanne contient lui-aussi des images extraites de la même revue, comme « Le Voyage de M. Loubet à Rome⁶⁴⁶ » qui figurait en couverture du n°7 en date du 1^{er} mai 1904. En ce qui concerne ses autres sources d’inspiration, on retrouve plusieurs références à des publicités comme ces trois séries de portraits de témoins vantant les bienfaits des pilules Pink aux propriétés fortifiantes. Ils apparurent dans de nombreux journaux grand public comme *La Lanterne*, *L’intransigeant*, *L’ouest Eclair* ou *La Croix* en avril 1904⁶⁴⁷. On pense également à cette réclame pour les cigarettes égyptiennes *Le Khédivé* fondées en 1889. Une « Description du ciel le 1^{er} juin à 9h du soir » était extraite de *l’Almanach Hachette : petite encyclopédie populaire de la vie pratique*⁶⁴⁸ et, d’après la position du berger et des étoiles – reproduites avec une grande précision – semblait remonter à un numéro de 1895. Pour ce qui est des dessins du cahier de Lausanne, outre la référence au déplacement du président Loubet en Italie, on remarque deux reproductions de moteurs Tony Hubert inspirées d’un numéro du 1^{er} mars 1904 de la revue *Le Chauffeur*⁶⁴⁹ ainsi qu’un curieux dessin représentant un homme de dos portant un écriteau « Défense de toucher l’animal⁶⁵⁰ ». Cette image se rapportait au récit « L’Affiche » rédigé par Eugène Fourrier et publié le 11 décembre 1902 dans *Le Journal pour tous*. Enfin, parmi les dessins conservés dans les albums de Maxime Dubuisson, on retrouve la copie d’une illustration de Georges

⁶³⁹ *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 12.

⁶⁴⁰ *Op. Cit.*, pp. 6 – 7.

⁶⁴¹ *Le Grand Illustré*, 27 mars 1904, n°2, p. 12.

⁶⁴² *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 3.

⁶⁴³ *Le Grand Illustré*, 3 avril 1904, n°3, p. 4.

⁶⁴⁴ *Op. Cit.*, p. 11.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Le Grand Illustré*, 1^{er} mai 1904, n°7, couverture.

⁶⁴⁷ Voir par exemple : *La Lanterne : journal politique quotidien*, 8 avril 1904, p. 3 puis 15 avril 1904, p. 3.

⁶⁴⁸ *L’Almanach Hachette : petite encyclopédie populaire de la vie pratique*, Paris, Hachette & Cie, 1895, p. 132.

⁶⁴⁹ JEANSON, « Les Moteurs Tony Huber », *Le Chauffeur*, 1^{er} mars 1904, pp. 63 – 72, (illustrations p.63 et p. 65).

⁶⁵⁰ FOURRIER Eugène, « L’Affiche », *Le Journal pour tous*, 11 décembre 1902, p. 7.

Dascher figurant sur la couverture de cahiers d'écoliers diffusés en France dans les premières années du XXe siècle ([Fig. 237 et 238](#)). La copie qu'en fit le patient est d'une telle fidélité qu'il alla jusqu'à en reproduire la signature, le chiffre 8 qui correspond au numéro de ce visuel extrait de la série « La Chasse⁶⁵¹ » et le bandeau complet :

« Chasse à l'éléphant d'Afrique : Même pris à l'état adulte, l'éléphant est difficile à dompter. L'intelligence de l'éléphant lui permet d'accomplir les travaux les plus divers ».

Contrairement aux images qu'il s'évertuait à reproduire le plus fidèlement possible, l'auteur de ces cahiers laissait totalement s'évader son esprit dans les textes qui les accompagnaient, partant toujours d'un mot ou d'une situation représentée sur le dessin pour évoluer dans de surprenantes digressions.

Personnalités publiques

S'ils n'avaient certes pas la précision des illustrations du patient de Braqueville, beaucoup de dessins conservés dans les collections médicales avaient également pour sujet des personnages publics dont on suivait les déplacements dans les journaux de l'époque. On pense en premier lieu aux chefs d'état et aux membres des familles royales, dont les photographies inondaient les revues. Dans la collection du Dr Lombroso, on retrouve toute une série de portraits réalisés en 1889 dans l'asile de Munich. On y reconnaît la reine Marguerite de Savoie (1851 – 1926)⁶⁵² protectrice des arts et des lettres ([Fig. 239](#)), l'archiduchesse d'Autriche Marie Valérie (1868 – 1924) fille de Sissi, la princesse Aglae Von Auersperg (1868 – 1919) ([Fig. 241 et 242](#)) ou encore la princesse Stéphanie de Belgique (1864 – 1945)⁶⁵³ ([Fig. 240](#)). Les albums de Maxime Dubuisson regorgent eux-aussi de dessins à l'effigie de personnalités de haut rang comme ces enfants de monarques : le Prince Carol de Roumanie, le prince régent Tchoun avec les enfants impériaux, et les deux petits-fils de

⁶⁵¹ L'illustrateur Georges Dascher (1851 – 1912) réalisa de très nombreuses séries de couvertures de cahiers d'écolier se rapportant à diverses thématiques comme les batailles navales, les enfants courageux, le sport, les voyages, l'histoire de France, etc... L'une d'entre elles consacrée à la chasse comportait huit visuels différents. Je remercie Mr Alain Protais, auteur d'un site entièrement dédié à Georges Dascher de m'avoir adressé une copie de la couverture de ce cahier. Je signale également l'adresse de son site grâce auquel j'ai pu trouver toutes ces informations : <<https://gdascher.jimdo.com/>>

⁶⁵² Königin Margaretha von Italien. (Dame Margaretha d'Italie), 1889, IT SMAUT Museo Lombroso 753

⁶⁵³ *Disegni di autori diversi, prevalentemente a matita*, 1889, Irren – Anstalt Monaco, IT SMAUT Museo Lombroso 755

Guillaume II⁶⁵⁴. Il s'agit de dessins au crayon de couleur daté du 16 et du 18 mai 1815, réalisés par un patient de Saint Alban (Fig. 243 à 247). Les trois portraits sont inspirés d'un article de presse, publié dans le numéro du 2 janvier 1910 des *Annales politiques et littéraires*⁶⁵⁵, consacré aux cadeaux reçus par les enfants des familles royales. Les albums de Dubuisson contiennent aussi beaucoup d'effigies de personnalités impliquées dans la première guerre mondiale : le Tsar ⁶⁵⁶, Guillaume II⁶⁵⁷ ou encore l'ambassadeur d'Allemagne à Paris (Fig. 248 – 251). Il semble que le ou les auteur(s) de ces dessins les ai(en)t surtout choisis pour le faste de leurs tenues d'apparats et des décorations qui les accompagnaient. Elles sont particulièrement mises à l'honneur sur ces portraits. On reconnaît également le ministre des affaires de Suède⁶⁵⁸, le roi d'Italie Victor-Emmanuel III⁶⁵⁹ et le général Joffre⁶⁶⁰ qui rayonnaient tout autant dans leurs tenues couvertes de médailles flamboyantes. En Angleterre, pays d'une des familles les plus puissantes du monde, on retrouve également ce type de dessins. Le portfolio du Dr Hyslop contient une composition datée de 1900, représentant les principaux membres de la famille royale qui gravitaient autour de la Reine Victoria (1819 – 1901) (Fig. 252) : son fils le futur Roi Edouard VII et son épouse, Alexandra de Danemark (1844 – 1925), son petit-fils le Duc d'York futur Roi Georges V (1865 – 1936) avec sa femme Mary de Tuck (1867 – 1953) et son arrière-petit-fils, qui renoncera à son règne peu après son accession au trône en tant qu'Edouard VIII (1894 – 1972). Bien que l'illustration originale n'ait pas pu être identifiée, il est fort à parier que tous ces portraits furent réalisés à partir d'images diffusées dans la presse de ce début de siècle.

Voyages et exotisme

Parmi les autres thèmes de prédilection chers aux patients, on retrouve celui du voyage. Beaucoup de dessins ont en effet été inspirés par des récits d'aventures illustrés, ou des paysages et monuments que l'on pouvait admirer dans les ouvrages de l'époque, sur des

⁶⁵⁴ DUBUISSON Maxime, *Sans titre [Album 1]*, 1900 – 1915, Album de 64 pages réunissant des dessins collectés par le Docteur Maxime Dubuisson, Encre, crayon de couleur et crayon graphite sur papier, 7,6 x 44,1 x 31,3 cm, 2007.7.1, LAM, Villeneuve-d'Ascq, France.

⁶⁵⁵ De BETTEX, R., « Etrennes de princes », *Les Annales politiques et littéraires* : revue populaire paraissant le dimanche, 2 janvier 1910, pp. 12 – 13.

⁶⁵⁶ DUBUISSON Maxime, *Sans titre [Album 1]*, 1900 – 1915, LAM, Villeneuve-d'Ascq, France.

⁶⁵⁷ Ibid.

⁶⁵⁸ Ibid.

⁶⁵⁹ DUBUISSON Maxime, *Sans titre [Album 2]*, 1899 – 1915, Album de 36 pages réunissant des dessins collectés par le Docteur Maxime Dubuisson Encre, crayon de couleur et crayon graphite sur papier, 17,7 x 27,7 x 4 cm, 2007.7.2.

⁶⁶⁰ Ibid.

gravures ou sur des cartes postales. Les albums de Maxime Dubuisson contiennent une reproduction du frontispice du roman « Le Tour de France d'un petit parisien », publié en 1885 sous forme d'épisodes ([Fig. 253 et 254](#))⁶⁶¹. Cette épopée de plus de sept-cents pages, imaginée par Constant Améro était annoncée comme « une œuvre nationale, saine et puissante, capable de stimuler le sentiment patriotique⁶⁶² ». Elle relatait les péripéties d'un jeune parisien amené à traverser l'ensemble du pays dans une suite d'aventures prétextes à la description « de curieuses particularités de mœurs, de tableaux largement brossés, de magnifiques paysages, [et] de narrations pleines de verve et d'entrain ». Les nombreuses illustrations de Jules Férat jalonnant l'histoire, offraient un moyen supplémentaire pour le lecteur d'apprendre « sans effort [...] à pénétrer davantage dans l'intimité de cette chère patrie ». Cet ouvrage entraînait tout à fait dans les recommandations médicales de l'époque visant à privilégier les récits de voyage et favoriser l'instruction des patients. Plusieurs monuments comme la statue du Bailli de Suffren à Saint Tropez ([Fig. 255](#)), le Pont du Gard, ou le temple romain de Vienne figurent également dans les albums Dubuisson. Toutes les collections de dessins de patients comptent d'ailleurs leurs reproductions de sites emblématiques. Dans celle du Dr Browne, on retrouve une série d'édifices appartenant au patrimoine français comme : l'Hôtel de Ville de Paris⁶⁶³, l'Eglise Saint Etienne du Mont⁶⁶⁴, le palais du Luxembourg⁶⁶⁵, l'Hôtel de Ville de Bourges ([Fig. 256 et 257](#))⁶⁶⁶, la cathédrale d'Angoulême⁶⁶⁷, le Château⁶⁶⁸ et les Bains de Catherine de Médicis à Blois⁶⁶⁹, la Cathédrale St Gatien de Tours⁶⁷⁰ ou encore la ville de Clermont et le Puy de Dôme⁶⁷¹. Cet ensemble de

⁶⁶¹ Dessins à la mine de plomb sur papier collé dans l'album Dubuisson n°1, LAM, Villeneuve d'Ascq, France, 2007.7.1.

⁶⁶² AMERO Constant, *Le Tour de France d'un petit Parisien*, Paris, Librairie illustrée, 1885.

⁶⁶³ Anonyme, *Hôtel de Ville, Paris*, vers 1850, crayon sur papier, 28,8 x 36,9 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/105

⁶⁶⁴ Anonyme, *The Church of St Etienne du Mont, Paris*, vers 1850, Crayon sur papier, 20,6 x 31 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/106

Anonyme, *The Church of St Etienne du Mont, Paris*, vers 1850, Crayon sur papier, 14,3 x 18,4 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/116

⁶⁶⁵ Anonyme, *Palace of the Luxembourg, Paris*, vers 1850, Crayon sur papier, 17,6 x 27,9 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/117

⁶⁶⁶ RIGBY Marianne, *Hôtel de Ville, Bourges*, 1850, 18,1 x 29 cm, Crayon sur papier, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/71.

⁶⁶⁷ Anonyme, *The Cathedral, Angouleme*, vers 1850, Crayon sur papier, 17,8 x 28 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/107.

⁶⁶⁸ Anonyme, *Château de Blois*, vers 1850, Crayon sur papier, 21,9 x 31,3 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/110.

⁶⁶⁹ Anonyme, *The Baths of Catherine de Medicis at Blois*, vers 1850, Crayon sur papier, 29,1 x 30,7 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/115.

⁶⁷⁰ Anonyme, *Exterior of the Cathedral of St Gatien, Tours*, vers 1850, Crayon sur papier, 29,9 x 24 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/114.

dessins à la mine de plomb datés du milieu du XIXe siècle ont tous été inspirés par des œuvres de Thomas Allom (1804 – 1872) figurant dans l’ouvrage de Charles-Jean Delille : *La France au XIXe siècle, illustrée dans ses monuments et ses plus beaux sites*⁶⁷². Etant donné la précision et le soin de ces copies, on peut penser que l’objectif était de se rapprocher le plus possible du modèle original. Il semble d’ailleurs que les illustrations de l’artiste britannique réputé pour ses voyages en Europe et en Orient étaient particulièrement appréciées à Crichton. On retrouve en effet d’autres dessins inspirés de ses œuvres comme : le *Nouveau palais du Sultan Mahmoud II sur le Déroit de Bosphore*⁶⁷³ ou la *Vue de la Rivière Jumna*⁶⁷⁴. Certains patients s’étaient même spécialisés dans la reproduction de carnets de voyages. Ainsi sur les seize dessins et aquarelles de Joseph Askew (≈1825 – 1904) encore conservée dans les archives du Dr Browne, neuf se rapportent à des paysages et des monuments européens. Certains d’entre eux, ayant pour sujets le port de Leghorn, un temple en *ruines (Fig. 258 et 259)* ainsi que le Val suisse de Saint Nicola⁶⁷⁵ sont en réalité des copies d’œuvres⁶⁷⁶ publiées dans la revue *The Art Journal*⁶⁷⁷ en circulation à Crichton. Une autre délicate peinture d’Askew représentant le lac d’Orta⁶⁷⁸ semble avoir été réalisée à partir d’une gravure publiée dans *The Illustrated London News* en date du 13 juillet 1861⁶⁷⁹, tandis que le modèle de sa

⁶⁷¹ Anonyme, *Clermont and the Puy-de-Dome*, vers 1850, Crayon sur papier, 13,9 x 18,4 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/118.

⁶⁷² DELILLE Charles-Jean, *La France au XIXe siècle, illustrée dans ses monuments et ses plus beaux sites*, London : Fisher, 1850, 3 vol. (Voir Vol. 1 et 3)

⁶⁷³ Anonyme, *Nouveau palais du Sultan Mahmoud II sur le Déroit de Bosphore*, vers 1855, Crayon sur papier, 23,4 x 30,3 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/130. Au cours de ses recherches, Maureen Park a pu déterminer que la source originale utilisée par le patient n’était autre que l’ouvrage de Robert WALSH et Thomas ALLOM : *Constantinople : and the scenery of the seven churches of Asia Minor*, London : Fisher Son & Co, 1839. Voir illustration p. 14. In PARK Maureen, 2010.

⁶⁷⁴ Anonyme, *The Church of St Etienne du Mont, Paris*, vers 1850, Crayon sur papier, 20,6 x 31 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/106

⁶⁷⁵ ANONYME, *View of the River Jumna*, vers 1860, Crayon sur papier, 24 x 16,8 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/131.

ASKEW Joseph, *The Ruined Temple*, vers 1860, Aquarelle sur papier, 21,9 x 27,9 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/7

ASKEW Joseph, *Val St Nicola, Switzerland*, vers 1860, Aquarelle sur papier, 27,9 x 22,1 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/5.

⁶⁷⁶ *The Port of Leghorn* de Sir Augustus Wall Callcott (1779 – 1844), *The Ruin Temple* de Richard Wilson (1713 – 1782) et *Val Saint Nicola Switzerland* de John Duffield Harding (1797 – 1863)

⁶⁷⁷ « The Port of Leghorn », *The Art Journal*, 1850, p. 288, « The Ruin Temple » et « Val St Nicola, Switzerland », *The Art Journal*, 1854, pp. 41 et 76. Relation établie par Maureen PARK in *Art in Madness*, 2010, pp. 84 – 85.

⁶⁷⁸ ASKEW Joseph, *View of the Lago d’Orta*, vers 1860, Crayon et aquarelle sur papier, 23,7 x 30,4 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/3.

⁶⁷⁹ « The Lago d’Orta by W.C. Smith. In the exhibition of the Society of Painters in Watercolours », *The Illustrated London News*, 13 juillet 1861, n°39, p. 45. Image originale identifiée par Maureen PARK in *Art in Madness*, 2010, p. 85.

Statue d'Arnold von Winkeldeid à Stans⁶⁸⁰ est inspiré d'une illustration de William Henry Bartlett (1809 – 1854) diffusée dans un ouvrage documentaire consacré à la Suisse⁶⁸¹.

Cet intérêt pour le voyage et l'évasion se manifestait aussi dans les nombreux dessins de végétaux et d'animaux sauvages et exotiques que l'on retrouve dans les collections. James Henry Pullen et son frère William Arthur (≈1855 - ?) avaient ainsi reproduit au moins une douzaine d'œuvres du peintre animalier Edwin Landseer. *Le Jeune écossais au faucon* (dessin de James Henry Pullen daté de 1868) et le *Faucon*⁶⁸² (dessin de William Arthur Pullen daté de 1873) se trouvent toujours dans la collection d'Earlwood. Les animaux de Landseer et la fougue qui s'en dégageaient inspirèrent également un patient de Crichton, John Harvie Oliver, qui reproduisit la scène tragique de *La Mort du cerf* en 1852⁶⁸³. Comme beaucoup d'autres patients de Crichton, il semble qu'il s'inspira d'une gravure publiée dans *The Art Journal*⁶⁸⁴. En France, à l'occasion de ses « Réflexions sur l'Art et les aliénés⁶⁸⁵ », le docteur Henri Marcel Fay dévoilait quelques dessins de sa collection personnelle. Parmi eux, figurait une reproduction d'une aquarelle d'Edmond Dulac par un patient souffrant de « démence précoce » ([Fig. 260 et 261](#)). L'illustration originale, publiée dans un numéro de *L'Illustration* (Noël 1911⁶⁸⁶) accompagnée d'un poème d'Edmond Dumas, évoquait la mystérieuse et dangereuse Circé évoluant dans la pénombre aux côtés de deux guépards qu'elle avait réussi à dompter (Fig. 177). La peinture aux « couleurs éclatantes et brutales » qu'en fit le patient n'en avait conservé que les principaux éléments. Reproduits à gros traits, ils conféraient un aspect brut et massif à la composition. Pour le médecin, l'absence de détails et la violence des couleurs en décalage complet avec la subtilité et la finesse de l'image d'origine, étaient caractéristiques du « caractère démentiel » de son auteur. Sa peinture n'en demeurerait pas moins à ses yeux une « œuvre curieuse et [...] d'un certain charme⁶⁸⁷ ». Les ouvrages de

⁶⁸⁰ ASKEW Joseph, *Statue of Arnold von Winkelreid, at Stanz, Switzerland*, vers 1860, Aquarelle sur papier avec dessin à la mine de plomb au verso, 15,1 x 12 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/6.

⁶⁸¹ BARTLETT William Henry, « Statue of Arnold von Winkeldeid, Stante », in BEATTIE William, *Switzerland : Illustrated in a series of views taken expressly for this work by W.H. Bartlett, esq*, Londres, G. Virtue, 1836, vol. 2, p. 121. Image originale identifiée par Maureen PARK in *Art in Madness*, 2010, pp. 84-85.

⁶⁸² LANDSEER Edwin (Sir), *Le Faucon*, Huile sur toile, 1837, Collection particulière.

⁶⁸³ OLIVER John Harvie, *La Mort du Cerf*, crayon et gouache sur papier, 1852, 28,1 x 35,5 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/64.

⁶⁸⁴ « The Death of the Stag », *The Art Journal*, 1851, p. 4.

⁶⁸⁵ FAY Henri Marcel, « Réflexions sur l'Art et les aliénés », *Aesculape*, 1912, pp. 200 – 204.

⁶⁸⁶ *L'Illustration, journal universel*, Noël 1911, n° 3588.

⁶⁸⁷ FAY Henri Marcel, 1912, p. 203.

sciences naturelles contenaient aussi de nombreux modèles d'animaux et de végétaux à reproduire. Au cours de son internement à Crichton, au milieu du XIXe siècle, Johanna Hutton âgée d'une soixantaine d'années, commença par s'adonner à la confection de fleurs en cire avant de se consacrer au dessin et à l'aquarelle. Une quinzaine de ces réalisations font encore aujourd'hui partie de la collection du Dr Browne. Outre ses nombreuses reproductions de variétés florales, huit aquarelles rehaussées au crayon sont consacrées aux colibris, à la silhouette délicate et aux couleurs chatoyantes. Plusieurs d'entre elles sont des copies d'illustrations publiées dans le monumental ouvrage de William Jardine (1800 – 1874) : *The Naturalist's Library*⁶⁸⁸. Enfin, les albums de Maxime Dubuisson contiennent eux-aussi leur lot d'animaux sauvages, comme ces quatre planches d'oiseaux provenant sans doute elles-aussi d'un ouvrage d'histoire naturelle, cette « Vue du rhinocéros », ce troupeau de rennes ou ce « Léopard en chasse ».

Asiles d'ici et d'ailleurs

Dans l'imagerie relative aux édifices du monde entier, la représentation des asiles occupait une place toute particulière. La plupart des collections médicales contiennent des dessins d'établissements dans lesquels les médecins avaient exercé, mais aussi d'autres asiles situés dans des pays qu'ils n'avaient jamais visité. Si quelques patients avaient, comme on l'a vu, mis en images les contours de leur propre environnement in-situ⁶⁸⁹, d'autres s'appuyèrent sur des illustrations figurant sur les brochures et les articles de presse qui leur étaient consacrés. Une double vue du Somerset County Asylum for Insane Paupers⁶⁹⁰, réalisée par une patiente du Dr Browne, Marianne Rigby était basée sur une gravure publiée dans le premier rapport annuel de l'établissement⁶⁹¹. Les deux aquarelles représentant l'asile de Philadelphie⁶⁹² étaient également des copies d'anciennes gravures ([Fig. 262 à 265](#))⁶⁹³, et les trois vues de l'hôpital de

⁶⁸⁸ JARDINE William, *The Naturalist's Library*, Edimbourg, W. H. Lizars, 1833 – 1843, Vol. VI et VII. Correspondance établie par Maureen PARK in *Art in Madness*, 2010, pp. 61 – 62.

⁶⁸⁹ Voir Chapitre 1, partie b.

⁶⁹⁰ RIGBY Marianne, *Somerset County Asylum for Insane Paupers*, vers 1850, Crayon sur papier, 26,6 x 23 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/70.

⁶⁹¹ Somerset County Asylum's First Annual Report, 1848. Pour plus de détails, voir PARK Maureen, *Art in Madness*, 2010.

⁶⁹² Anonymes, *Pennsylvania Hospital for The Insane*, vers 1850, Crayon et aquarelle sur papier, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/124 et DGH1/7/3/1/125.

⁶⁹³ « Pennsylvania Hospital for the Insane : vue panoramique » et « Pennsylvania Hospital for the Insane : vue panoramique du département des femmes », 1841, U. S. National Library of Medicine.

Cheadle⁶⁹⁴ semblent issues d'un seul et même modèle. Certains éléments nous indiquent par ailleurs que les médecins avaient pour coutume de faire des échanges entre eux lorsque d'autres établissements avaient été dessinés par leurs patients. Une aquarelle représentant l'asile de Crichton, fut en réalité exécutée par un patient de l'asile de Cheadle. Son médecin, le Dr Dickinson, l'avait adressée au Dr Browne en précisant (1^{er} juin 1854) (Fig. 266 et 267) :

« Je sais que vous êtes toujours intéressé par les productions de patients et je vous prie de recevoir à des fins d'utilisation dans l'une de vos sections, cette esquisse de votre institution faite par un de mes gentilshommes à partir d'une gravure d'un numéro du Saturday Magazine⁶⁹⁵ »

Trois autres dessins à la mine de plomb reprenant exactement la même vue, furent sans doute réalisés d'après la même image⁶⁹⁶. Il n'est pas non plus impossible que certains patients aient eu accès à des publications à caractère historique ou scientifique. Lors de son « Exposition des artistes malades⁶⁹⁷ » présentée à la galerie Max Bine en 1929, le Dr Auguste Marie consacra une partie de l'évènement à l'évocation des débuts douloureux de la médecine mentale en s'appuyant sur des dessins de patients. Cette entrée dans l'univers de la folie intitulée « Vieux asiles et vieux traitements », reprenait des images fortes et effrayantes liées à la peur de la folie, et au terrible sort réservé aux aliénés. Une représentation du « Vieux Bethlem » n'était autre que le « Dessin d'un malade d'après l'estampe ancienne de 1763 », tout comme le *Narrenhaus* de Kaulbach, où l'original avait été juxtaposé à la copie. Il en fut ensuite de même pour la plupart des anciens appareils de contention⁶⁹⁸ et de « traitement⁶⁹⁹ » ressemblant davantage à des appareils de torture médiévale. Il s'agissait également de dessins de patients exécutés à partir des photographies du musée rétrospectif des asiles de Vienne

⁶⁹⁴ Anonymes, *Cheadle Royal Hospital, Cheshire*, vers 1850, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/108, DGH1/7/3/1/122 et DGH1/7/3/1/123.

⁶⁹⁵ Patient anonyme de l'Hôpital Royal de Cheadle, *Vue de l'Institution Royale de Crichton*, aquarelle sur papier, 1854, 20,7 x 28 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/127. La gravure en question est extraite de : *The Saturday Magazine*, 20 juillet 1839, n°452, Vol. XV, p. 17.

⁶⁹⁶ Anonymes, *Vue de l'Institution Royale de Crichton*, crayon sur papier, vers 1845, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/109 et DGH1/7/3/1/120.

⁶⁹⁷ MARIE Auguste Armand, BINE Max, *Exposition des artistes malades. Catalogue des œuvres d'art morbides : exposées chez M. Max Bine*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Max Bine, 31 mai – 16 juin 1929), Paris, Galerie Max Bine, 1929. Organisée par le Dr Auguste Marie, Max Bine et la Marquise de Ludre Frolois.

⁶⁹⁸ Chaise de force, poire d'angoisse, menottes, double boucle d'entrave, paniers de force, cercueil de Heinroth, etc.

⁶⁹⁹ Diverses machines rotatives

(Fig. 268 et 269)⁷⁰⁰. On ignore s'il s'agissait d'une demande spéciale du Dr Marie en vue de l'exposition ou si ces dessins avaient été librement réalisés au fil des années par ses patients, mais ils indiquent qu'ils avaient pour cela eut accès à des ouvrages scientifiques contenant des images parfois très impressionnantes.

La revue en tant que matériau

Si de nombreux patients utilisèrent les livres et revues comme sources d'inspiration, d'autres s'en servirent davantage comme médium, introduisant directement dans leurs dessins des images découpées dans ces publications. L'un des exemples le plus célèbre reste celui de Wölfli. Ces fragments de réel s'invitèrent d'abord dans ses œuvres de manière ponctuelle, sous forme de vignettes de paysages et de personnages qu'il intégrait dans de plus vastes compositions⁷⁰¹ (Fig. 270). Ils occupèrent ensuite une place de plus en plus importante jusqu'à envahir totalement l'espace dans sa « Marche funèbre : 1928 – 1930 ». Comme les patients précédemment évoqués, il commença par se servir des ouvrages comme source d'inspiration pour ses nombreux récits de voyages illustrés. Ils alimentaient son imagination et se cristallisèrent sous forme de palais flamboyants, de paysages fantastiques et de villes tentaculaires. On sait, grâce au témoignage du Dr Morgenthaler, qu'il avait recours à la revue *Ueber Land Und Meer* ainsi qu'à un ancien Atlas. Dans ses affaires personnelles, on retrouva des numéros d'autres périodiques tels que *L'Illustration* ou *Die Berner Woche in Wort und Built*, ainsi que des almanachs et des brochures diverses⁷⁰². Wölfli faisait aussi parfois directement référence à ses lectures en évoquant dans ses écrits l'*Album illustré du réseau des Chemins de Fer Suisses*, l'hebdomadaire *Die Gartenlaube*, et le monumental ouvrage consacré à la vie animale : *Brehms Tierleben*⁷⁰³. On sait qu'il fréquentait assidument la bibliothèque de la Waldau et consultait régulièrement les ouvrages qui s'y trouvaient. Les images qu'il découpa par la suite furent puisés dans de vieux numéros de périodiques qu'il réservait à cet usage :

⁷⁰⁰ Auguste Marie, « Anciens asiles et anciens traitements », *Bulletin de la Société Clinique de Médecine Mentale*, 20 décembre 1909, p. 344-345.

⁷⁰¹ Voir notamment ses « Cahiers géographiques et algébrique : 1912 – 1916 »

⁷⁰² SPOERRI Elka, « From The Cradle to the Grave », <<http://adolfwoelfli.ch/index.php?c=e&level=4&sublevel=1>>

⁷⁰³ SPOERRI Elka, Ibid. Concernant les lectures de Wölfli voir également : SCHROEDER Ralph, « Adolf Wölfli als Leser », in HUNGER Bettina, *Porträt eines produktiven Unfalls: Adolf Wölfli, Dokumente und Recherchen*, Bâle et Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld, 1993, pp. 213 – 286.

« Pendant les récréations qu'il s'accorde rarement – le dimanche après-midi et pour peu de temps – il regarde des revues illustrées : dans les premiers temps de son séjour, il s'agissait surtout de numéros surannés de *Über Land Und Meer* (datant des années 1870 à 1880) ; ce n'est que plus tard qu'on lui confia des exemplaires plus récents.

Il met volontiers de côté certains numéros et les conserve pour y découper des images qui lui plaisent et les coller ensuite dans ses propres œuvres. Ce sont les documents puisés dans ces revues et dans un vieil atlas qu'il utilisera par la suite⁷⁰⁴. »

La collection du Dr Marie contient elle-aussi quelques dessins agrémentés d'images prélevées dans les revues. Un portrait de son confrère le Dr Semelaigne⁷⁰⁵ avait été réalisé à partir d'une photographie trouvée sur un « morceau de journal », puis rehaussée et colorisée⁷⁰⁶ (**Fig. 271**). Une « paralytique générale, grande délirante », hospitalisée à Sainte-Anne avait utilisé des fragments de papiers découpés dans des registres administratifs et des revues illustrées, pour les rassembler en une plus vaste composition (**Fig. 272**)⁷⁰⁷. Les anciens journaux, outre le réservoir infini d'images qu'ils représentaient, offraient aussi en lieu et place de papier vierge, un parfait support pour dessiner. Oskar Deitmeyer, signalé à l'institut de soins et de santé Eglfing de Munich en 1893, avait ainsi pour habitude de coller ses petits dessins à connotation érotique sur des pages de journaux qu'il reliait ensuite en volumes⁷⁰⁸. Dans un autre style, une patiente autrichienne internée à Vienne⁷⁰⁹ se constituait de vastes planches aux allures de papyrus (**Fig. 273**), à partir de bandelettes de journaux qu'elle assemblait les unes aux autres sur des longueurs dépassant parfois les deux mètres. Elle déposait ensuite sur ces supports de fortune de délicats dessins au crayon, à la craie ou à la gouache dans lesquels se mêlaient visages d'enfants, rinceaux végétaux et constructions géométriques.

⁷⁰⁴ MORGENTHALER Walter, *Adolf Wölfl*, Paris : Compagnie de l'Art Brut, 1964, fascicule n°2, p. 42.

⁷⁰⁵ René SEMELAIGNE (1855 – 1934) a dirigé la clinique de la Folie St James à Neuilly, succédant ainsi à son père Armand Semelaigne (1820 – 1898).

⁷⁰⁶ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, p. 11.

⁷⁰⁷ Maurice FEUILLET, « L'Art français en péril : le sadisme du laid », *Le Gaulois artistique*, 25 juillet 1929, p.359 – 364, (p. 362).

⁷⁰⁸ DEITMEYER Oskar, *Selbstgefertigtes buch mit zeichnungen*, nd., (Inv. n°2052,173v + 174r.), Collection Prinzhorn, Université d'Heidelberg.

Reproduit dans l'ouvrage : BUSINE Laurent, *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn-Université de Heidelberg 1890-1920*. Catalogue d'exposition (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre 1995 – 28 janvier 1996), Charleroi : Palais des Beaux-arts : Ed. de la Chambre, 1995, pp. 133 – 135.

⁷⁰⁹ ST., Sans titre, vers 1890, (Inv. n°3413 – 3418), Collection Prinzhorn, Université d'Heidelberg. Reproduit dans l'ouvrage : BUSINE Laurent, 1995, pp.391 – 393.

2. Remettre de l'ordre dans l'univers

Prisonniers de leurs tourments et contraints de poursuivre une existence sur laquelle ils n'avaient plus guère d'emprise, beaucoup de patients tentèrent de remettre de l'ordre dans un monde qui leur échappaient chaque jour un peu plus. Alors que certains s'évertuaient à recréer des univers façonnés à leur image – on pense au grand « Saint Adolf » – d'autres réorganisaient leurs éléments, ou proposèrent toutes sortes de théories personnelles censées percer leurs mystères. Enfin, les machines en tous genres et la rigueur de leur mécanisme fascinèrent aussi de nombreux esprits qui inventèrent des projets extravagants.

Inventer un nouveau monde

Lorsqu'il fut admis à Collegno en 1897, Francesco Toris (1863 - 1918) avait déjà passé plus d'un an dans les services asilaires de Turin. Cet ancien carabinier de trente-trois ans, avait été identifié par le médecin de l'armée comme potentiellement dangereux et dut être écarté de ses fonctions. Il était la proie d'hallucinations auditives et visuelles et nourrissait un inquiétant délire de persécution. Après avoir été pris en charge à l'hôpital militaire, il fut transféré vers l'Asile Royal de Turin le 7 octobre 1896, puis vers l'annexe de Collegno l'année suivante. Il y vécut plus de vingt ans avant de s'y éteindre à l'âge de cinquante-cinq ans⁷¹⁰. Pendant ses premières années d'internement, il consacra tout son temps à la rédaction de courriers dans lesquelles il clamait son innocence et demandait sa libération. D'abord décrit comme très agité et dévoré par un profond sentiment de persécution, il aurait ensuite été frappé d'apathie et se serait réfugié dans le silence et la solitude pendant plusieurs mois. Lorsqu'il refit surface, il était animé d'un sentiment de pouvoir et de grandeur. Se sentant investi d'une mission divine visant à garantir le respect de l'ordre et de la morale dans l'humanité, il s'appliquait à dénoncer les injustices, les abus et tous les manquements à la morale qu'il constatait autour de lui⁷¹¹. L'écriture s'imposa d'emblée comme son moyen d'expression favori et le resta tout au long de son internement, même lors de sa période de création artistique. Ce n'est que deux ans après son arrivée à Collegno qu'il commença à pratiquer la sculpture. Il débuta en façonnant

⁷¹⁰ Pour plus d'informations concernant la biographie de Francesco Toris et le contenu de son dossier médical, voir : MINA Gabriele, *Ossessioni : un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno : Giovanni Marro, Francesco Toris*, Nardò : Besa, 2009, pp. 100-102.

⁷¹¹ MARRO Giovanni, « Arte Primitiva e Arte Paranoica », *Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio di Torino*, décembre 1913, Vol. XXIII, pp. 157 – 192. Réédité trois ans plus tard sous forme d'un volume de 38 pages : MARRO Giovanni, *Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare*, Turin :

des os qu'il récupérait dans les cuisines de l'établissement pour en faire des petits « objets étranges, essentiellement des visages humains, qu'il offrait volontiers et même spontanément⁷¹² ». Il utilisait pour cela des outils de fortune qu'il se fabriquait à partir de fragments de verre, de tiges de fer, de clous et d'éclats de pierre qu'il fixait sur des manches en bois ou en os. Cette contrainte l'obligeant à s'adapter à la pauvreté des moyens dont il disposait lui aurait, selon son médecin⁷¹³, permis de développer assez rapidement une grande habileté. Giovanni Marro ne manquait d'ailleurs pas de souligner la singularité de ces petits objets sculptés qui, contrairement aux pipes, peignes et autres couverts réalisés par les patients à des fins utilitaires, n'étaient vouées à aucun usage pratique. Peu à peu, le comportement de Toris face à ses réalisations se mit à changer. Alors qu'il avait l'habitude de les donner, il commença à vouloir les garder pour se constituer une collection de figurines. Son attitude envers ses écrits évolua dans le même sens, puisqu'il continua à diffuser certains d'entre eux dans l'établissement, mais en conservait jalousement une autre partie que l'on devine d'un contenu différent. Il commença ensuite à assembler ses petites sculptures hétéroclites les unes aux autres, sans se servir d'aucune ficelle ni colle, ni vis. Il avait uniquement recours à un système de perforations dans lesquelles il introduisait de fines baguettes d'os qui lui permettait de fixer les éléments les uns aux autres. Il progressait ensuite par couches successives, de l'intérieur vers l'extérieur jusqu'à former un vaste et complexe enchevêtrement de figures en forme de pyramide inversée. Atteignant quasiment un mètre de haut, il s'agissait d'un véritable trésor d'ingéniosité et de dextérité **(Fig. 65)**. Conçu comme un imposant vaisseau surmonté d'un mât et de son étendard, l'édifice reposait sur trois petites roulettes, chargées de supporter l'ensemble. De nombreuses figures humanoïdes stylisées aux allures de masques primitifs, émergeaient de part et d'autre de cet univers protéiforme et bourgeonnant de vie. A leurs côtés évoluaient toutes sortes d'animaux chimériques entourés de motifs ornementaux inspirés du monde végétal **(Fig. 274)**. De cet étrange système, qui inspira à Giovanni Marro (1875 – 1952), un long article sur les liens entre l'art paranoïaque et l'art primitif, on ne sait quasiment rien. Le patient ne livra que très peu d'éléments explicatifs si ce n'est qu'il s'agissait d'un « *Nouveau Monde* [...] destiné à se perpétuer et peut-être à se

Tipografia cooperativa, 1916. Les citations et références de notre études se réfèrent à cette édition. Voir pp. 14 – 15.

⁷¹² MARRO Giovanni, 1916, p. 15.

⁷¹³ Giovanni Marro, le fils de son précédent médecin Antonio Marro.

substituer à l'actuel, désormais trop corrompu et perversi⁷¹⁴ ». Questionné au sujet de l'imposante figure animale reptilienne (Fig. 274) placée à l'origine sur la partie inférieure de l'ensemble, il aurait simplement déclaré : « c'est une femme qui n'est pas encore devenue une vraie femme⁷¹⁵ ». Il n'en fallut d'ailleurs pas plus à Giovanni Marro pour en déduire que les être chimériques représentés par Toris étaient tous des êtres humains en devenir, et que dans cet édifice, le patient avait exprimé sa propre conception de l'univers et de l'évolution. Peu après avoir terminé ce premier assemblage, Toris réalisa une seconde œuvre (Fig. 66). Exécutée avec la même technique, elle était de facture différente et obéissait à usage pratique. Elle formait une sorte de panier que l'on pouvait suspendre grâce à une boucle d'attache, et était constituée de longues plaques d'os plus grossièrement sculptées, reliées verticalement les unes aux autres. Au lieu de roulettes, elle reposait sur trois petits pieds anthropomorphes, et permettait au patient de ranger ses carnets d'écriture et ses outils de travail. Son intérêt pour la sculpture dura cinq ans (de 1899 à 1904)⁷¹⁶ et se concrétisa par la réalisation de ces deux œuvres⁷¹⁷. Peu après les avoir terminées, Toris, qui refusait auparavant que quiconque y touchât, finit par les offrir au chef infirmier, en lui demandant simplement de les emporter sans lui donner davantage de consigne ni d'explication. Il resta ensuite plus de dix ans à Collegno sans jamais reprendre la sculpture, se consacrant à la rédaction de lettres comme il le faisait auparavant⁷¹⁸. Pour Giovanni Marro, l'explication de cette brève et intense période de création était intimement liée aux idées délirantes de Toris. Selon le médecin, son patient qui se sentait investi de la mission divine de créer un nouveau monde, se serait exécuté pour donner vie à la matière, et l'aurait ensuite abandonné à son sort, le laissant poursuivre son existence de manière autonome. Pourtant, bien qu'il ne semblât plus porter attention à son œuvre, lorsque Francesco Toris apprit que son Giovanni Marro en avait fait un spécimen d'étude médical, il entra dans une colère noire. Cet évènement rapporté par le médecin lui-même dans son article – chose suffisamment rare pour être soulignée – offre un éclairage particulièrement intéressant sur le sentiment de confiscation que pouvaient ressentir certains patients. Alors que bien des années après qu'Antonio Marro ait recueilli ce *Nouveau monde*, son fils Giovanni s'intéressa à ces curieuses constructions conservées par son père. Voyant qu'elles étaient abimées, il demanda à Toris de refabriquer les éléments perdus au fil du

⁷¹⁴ MARRO Giovanni, 1916, p. 18.

⁷¹⁵ Op. Cit., p. 26.

⁷¹⁶ Op. Cit., p. 16

⁷¹⁷ Op. Cit., p. 18.

temps, suite à quoi ce-dernier manifesta sa colère à l'idée de savoir que son œuvre avait été détériorée. Il refusa ensuite catégoriquement de reproduire les pièces manquantes avant de finir par accepter sous la pression de son médecin. Mais lorsqu'il comprit que ce dernier envisageait de rédiger un article scientifique sur son *Nouveau Monde*, sa colère fut terrible. Il cessa définitivement de donner quelque explication que ce soit et rédigea une lettre virulente à Giovanni Marro pour se plaindre du sort qui avait été réservé à son œuvre, et de son sentiment de dépossession. Se considérant doublement spolié – de ses idées comme de son travail – il se positionnait sur le même plan que les anciens peuples dont les objets avaient été exhumés et expatriés par les archéologues étrangers :

[Giovanni Marro évoquait d'abord les conditions dans lesquelles il prit connaissance de la lettre de son patient]

« L'année dernière, ayant appris par les journaux que, durant ma longue absence de Collegno, je me rendis en Egypte avec les membres de la Mission Archéologique Italienne⁷¹⁹, il m'accueillit au retour avec la longue lettre suivante :

''Cher anthropologue Civilisateur de Gebelein⁷²⁰

Pendant que Vous enseigniez l'art et la science, cultivant et éclaircissant les mystères et les secrets, vous ne faisiez que voler, assassiner, emporter et collectionner au détriment des morts et des vivants toute propriété morale et matérielle arrachée avec votre extrême ténacité, votre ruse et votre extrême exploitation intensive avec votre cœur extrêmement atrophié.

Abusant de votre autorité, Vous avez aussi découvert la signification d'une majeure partie des os de la Regia Certosa⁷²¹, [que j'ai moi-même sculptés ?] durant mon séjour désespéré et [?] Les morts et les vivants de la Nécropole de Collegno, comme les morts et les vivants de la Nécropole de Gebelein, s'ils pouvaient disposer de leur pouvoir, placeraient les hommes tels que vous dans la plus profonde des tombes qu'ils ont découverte et profanée et les laisseraient mourir de faim et de peur.

Mes respects, de la part d'une victime invengée [sic.] TF. ''⁷²² »

⁷¹⁸ Op. Cit., p. 19.

⁷¹⁹ Créée en 1903 par l'archéologue Ernesto SCHIAPARELLI (1856 – 1928), la Mission Archéologique Italienne est toujours en activité.

⁷²⁰ Ville du sud de l'Egypte. Le musée égyptologique de Turin possède de nombreux objets de cette région rapportés par la Mission Archéologique Italienne. La collection de ce musée compte aujourd'hui parmi les plus importantes du monde.

⁷²¹ La Chartreuse de Collegno est l'endroit dans lequel est installé la succursale de l'asile de Turin où se trouve Francesco Toris

A la même époque, mais d'une toute autre manière, un patient français imaginait lui-aussi un Nouveau Monde aux accents onirique. Surnommé par Jean Dubuffet, « le Voyageur Français », il a aujourd'hui pu être rapproché d'un certain « Tirkof⁷²³ » évoqué par le docteur Marie dans l'un de ses articles (1905)⁷²⁴. Il y était présenté comme un ancien ouvrier porcelainier dont le talent ne se serait révélé qu'après son internement :

« Tirkof, pseudonyme dont il signe ses œuvres, est par contre un véritable artiste ; Il était jadis ouvrier porcelainier quelque part dans le centre de la France. Son génie est né avec sa folie, une folie banale : le délire des persécutions et des grandeurs. Il est le centre du monde. Il est le général Stoessel à Port-Arthur, et ne cherchez point l'auteur de l'éruption de la montagne Pelée : c'est lui. Parfois Mikado, il préfère, à l'ordinaire, être un grand seigneur Russe. Ses antécédents artistiques sont nuls, réduits aux fleurs de porcelaine banales. Cet homme qui ne sort d'un mutisme soupçonneux et délirant que pour proférer des ordres souverains, insensés, crée des dessins aux lignes imprévues, des paysages décoratifs, des peintures curieuses dont la fraîcheur et l'étrangeté, souvent sans sujet précis, sont animés et captivants comme certains dessins de médiums⁷²⁵. »

La principale originalité de ses délicates aquarelles, réside surtout dans le décalage qu'elles induisent en juxtaposant d'imposants ensembles ornementaux d'aspect modernes, avec des paysages figuratifs beaucoup plus classiques sans doute hérités des anciennes habitudes de leur auteur (**Fig. 274 à 280**). Ces étonnantes réalisations aux fortes qualités décoratives et au style immédiatement reconnaissable, ne manquèrent pas de susciter l'intérêt de nombreux médecins qui les firent figurer dans la plupart de leurs articles consacrés aux manifestations artistiques de la folie. On peut penser que les plus anciennes d'entre elles sont antérieures à 1901, puisqu'à cette date Marcel Réja publiait déjà l'une de ces compositions dans son article pour la *Revue Universelle*⁷²⁶. Légendée « Paysage japonais » (**Fig. 277**), elle était

⁷²² MARRO Giovanni, 1916, p. 19.

⁷²³ Voir DECIMO Marc, *Des fous et des hommes avant l'art brut – suivi de Marcel Réja : L'Art chez les fous – Le dessin, la prose, la poésie – 1907 (édition critique et augmentée)*, Dijon : Les Presses du Réel : 2017.

⁷²⁴ Dans son étude *Des fous et des hommes : Avant l'art brut*, Marc Décimo a pu identifier une signature s'apparentant à « Tirkow » sur l'une des aquarelles de ce patient. Pour plus de précisions sur ces recherches voir : DECIMO Marc, 2017, pp. 243 – 248.

⁷²⁵ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 358).

⁷²⁶ REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44.

accompagnée d'une description plutôt enthousiaste du médecin qui faisait référence à l'ancienne activité de son auteur :

« C'est à cette catégorie de gens que peut s'appliquer la légende populaire qui veut que le génie naisse sous l'inspiration de la folie. Par exemple, tel dessinateur de fabrique, habitué à confectionner des fleurs honorables pour décoration courante en style purement industriel, transforme sa manière sous l'influence de la maladie. Les idées de grandeur le poussent à croire qu'il connaît tout et est capable de tout ; il s'affranchit ainsi d'une tradition poncive et, rompant avec le métier banal, se livre à d'heureuses audaces de décoration, où les lignes et les couleurs, avec un aspect d'étrangeté, réalisent parfois des œuvres fort curieuses. Ce paysage japonais (fig. 17) a une véritable valeur décorative par la fraîcheur et l'éclat hardi de ses teintes et la largeur incontestable de sa facture⁷²⁷. »

Il reproduisit à nouveau une aquarelle du même patient – cette fois-ci entièrement non figurative (**Fig. 278**) – pour accompagner un article consacré à *La Littérature des fous* (1903)⁷²⁸ avec pour seul commentaire : « Aquarelle. Recherche décorative de lignes et de couleurs où l'on a évité tout rappel de formes connues »⁷²⁹. On la retrouvait quatre ans plus tard – imprimée en sens inverse – dans son ouvrage majeur : *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, aux côtés d'une troisième œuvre du même patient. Dans ses commentaires dans lequel le médecin ne pouvait s'empêcher de partager son engouement pour ces compositions dont il soulignait toujours la forte valeur décorative :

« [Il reprend en partie ses commentaires des années précédentes] (fig. 12). Un conflit de courbes bizarres enluminées de couleurs dont la violence n'exclut pas l'harmonie, voilà un total passablement bizarre qui semble avoir pour but de ne ressembler à rien mais auquel on ne peut refuser une allure décorative.

Il y a plus de tenue, plus d'homogénéité dans cette autre (fig. 13) du même auteur. La facture est plus large et ces barques scandinaves aux formes archaïques s'harmonisent bien avec cette interprétation des rayons de l'astre à son déclin. La mer est une honorable mer et on ne sait si ce qui borne son horizon représente des récifs ou de simples nuages, mais cela contribue cependant à l'agrément de l'ensemble. Seuls les épis de maïs s'étonnent de se trouver en un tel paysage tant à cause de la mer qui n'a point coutume d'engendrer des

⁷²⁷ Ibid, p. 942.

⁷²⁸ REJA Marcel, « La littérature des fous », *La Revue universelle*, n°3, 1903, pp. 129 – 133.

⁷²⁹ Ibid., p. 130.

*céréales qu'à cause du style ici précis et minutieux, nullement en harmonie avec l'interprétation large du reste du décor*⁷³⁰. »

L'anecdote faisant référence à la naissance du talent de Tirkoff avec sa folie alimentait la séduisante et persistante légende de la folie créatrice, et était systématiquement évoquée. Alliée à aux qualités décoratives de ces aquarelles, elle séduisit rapidement les auteurs qui s'intéressaient à la question de l'art et de la folie. De nombreux articles sur le sujet contribuèrent ensuite à diffuser les compositions du Voyageur Français dans la presse spécialisée mais aussi populaire de ce début de siècle. En 1908, un article de *l'Almanach illustré du Petit-Parisien*, reproduisait l'une des illustrations déjà publiée par Réjà, en la présentant comme « un dessin baroque⁷³¹ ». Il reprenait en les complétant, une partie des propos du Docteur Marie relatifs au parcours de son patient :

« *LES ARABESQUES DE TIRKOF*

Villejuif héberge un véritable artiste. Il signe ses œuvres du pseudonyme de Tirkof. Dans le temps, il exerçait la profession de peintre sur porcelaine dans l'une des principales manufactures de Limoges.

_ Son génie est né avec sa folie, me disait le docteur Marie. Atteint du délire de la persécution, de la monomanie des grandeurs, il s'imagine être le centre du monde. [...].

*Tirkof est à l'asile depuis cinq ans*⁷³². *Du matin au soir il trace, sur des carrés de papier ou des morceaux de toile blanche, des arabesques aux lignes imprévues, curieuses par leur étrangeté et leur coloris*⁷³³. »

Aucun de ces commentaires ne donne toutefois la moindre explication quant à la signification de ces dessins pour leur auteur. Il fallut attendre 1924 pour que Jean Vinchon, dans *L'Art et la folie*, ne revienne sur les énigmatiques aquarelles du Voyageur Français dans son chapitre traitant de « La production littéraire des Aliénés ». Il disait en effet avoir pu relever quelques

⁷³⁰ REJA Marcel, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris : Mercure de France, 1907. La pagination utilisée dans ce travail se rapporte à la version rééditée de l'ouvrage parue en 2000, aux éditions L'Harmattan.

⁷³¹ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229, ill. p. 227.

⁷³² Cela ferait remonter son admission à Villejuif à 1903. Cette affirmation semble peu probable étant donné la présence d'une aquarelle du Voyageur Français dans l'article de REJA publié en 1901. Une autre de ses œuvres, conservée dans la Collection de l'Art Brut à Lausanne est datée de juillet 1902.

⁷³³ Ibid. p. 228.

phrases rédigées par le patient au sujet de deux de ses aquarelles présentées en tant que « Pays de Cocagne » et « Pays des Météores » :

« Les écrits en prose des fous discordants sont souvent très difficiles à déchiffrer. Mais nous y avons rencontré des fragments parfois intéressants et qui dans un cas au moins nous ont donné la clé des deux aquarelles ci-dessus, du même auteur, malgré leurs genres si différents. Ce malade, soigné successivement par les D^{rs} Sérieux et Marie⁷³⁴, s'était réfugié dans un monde imaginaire, représenté dans ces aquarelles. Voici la phrase qui se rapporte à la première aquarelle : 'Le voyageur français quitte ensuite la planète Nadir, en descendant par son équateur sur la planète Astrolabe, il y arrive sur une montagne où poussent des asperges géantes'. Mais ce pays de Cocagne ne suffit pas à notre malade ; il lui faut le pays des météores avec 'le phosphore lumineux dans la [sic.] obscurité et les huit natures''⁷³⁵».

L'aquarelle originale de ce fameux « Pays des Météores » date de juillet 1902 (**Fig. 275**) et se trouve actuellement dans la Collection de l'Art Brut à Lausanne aux côtés de 99 autres œuvres du Voyageur français. Toutes sont des peintures à l'eau sur papier et une grande partie d'entre elles a été réalisée sur de grands formats atteignant ou dépassant les 45 x 60 cm. Plusieurs styles se côtoient dans cette collection où les paysages et végétaux figuratifs alternent avec des compositions purement abstraites. Certaines d'entre elles présentent des constellations de fragments géométriques colorés sur lesquels furent dessinés des motifs évoquant une écriture idéographique (**Fig. 279**). L'absence de date ne permet pas d'établir avec certitude une quelconque chronologie entre ces œuvres, mais on peut supposer que le style évolua vers un abandon progressif de la figuration au profit de l'abstraction. L'une d'entre elles, présentant un soleil stylisé éclairant une marine encadrée par un rinceau d'épis de blés – de même facture que « l'aquarelle décorative » présentée par Marcel Réja en 1907 – est référencée en tant que « carton contenant quarante-sept dessins » (**Fig. 280**). Cette information permet de penser que Tirkoff avait pour habitude de rassembler ses aquarelles dans des pochettes de sa propre fabrication. Aucune information n'indique en revanche quel en était la fonction : s'il s'agissait de les conserver ou de les offrir.

⁷³⁴ Cette précision semble confirmer le fait que le patient ait commencé à dessiner bien avant 1901. Paul Sérieux ayant exercé à Villejuif comme médecin adjoint de 1892 à 1896, (il poursuivra ensuite sa carrière à Ville-Evrard puis à Sainte Anne) et Auguste Marie de 1900 à 1920. Marcel Réja (alias Paul Meunier) y effectua quant à lui son Internat dans le service d'Edouard Toulouse, dans la division des femmes, pendant l'année 1900.

⁷³⁵ VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris : Stock, 1924, pp. 115 – 116, ill. pp. 111 et 113.

Expliquer le fonctionnement de l'univers

Tandis que certains recréaient des univers entiers tout droit sorti de leur imagination, d'autres élaboraient des théories plus ou moins extravagantes pour tenter d'expliquer la création et du fonctionnement du monde qui les entourait.

L'un des patients du Dr Benjamin Pailhas, longtemps connu sous les seuls prénoms d'Edouard-Lucien (1875-1908)⁷³⁶, avait élaboré tout un système explicatif. Il était basé sur une conception créationniste de l'univers et une lecture des événements historiques et bibliques à la lumière de données astronomiques, géométriques et géographiques. Interné une première fois dans l'asile de Vaucluse en 1901 à l'âge de vingt-six ans, cet ancien charpentier puis infirmier des hôpitaux de la Seine rejoignit ensuite le Bon Sauveur d'Albi deux ans plus tard, pour y rester jusqu'à sa mort en 1908. Le Dr Benjamin Pailhas, qui dirigeait l'établissement, commença à recueillir et conserver une partie des nombreux dessins que son patient réalisa tout au long de cette période. Il les décrivait comme des « élucubrations mégaliques [...] d'une complexité touffue et à prétention scientifique [...] exposées soit de vive voix, soit par écrit⁷³⁷ ». Il se joignit ensuite au Dr Auguste Marie, pour présenter en 1912 quatre dessins d'Edouard-Lucien à la Société Clinique de Médecine Mentale. Elles étaient accompagnées des observations que Pailhas avait scrupuleusement consignées dans les registres de l'époque. Diagnostiqué comme atteint de « dégénérescence mentale avec excitation maniaque. Idées de persécution et de grandeur⁷³⁸ », Edouard-Lucien souffrait « d'hallucinations de la sensibilité générale⁷³⁹ » qui lui faisaient penser que ses gardiens l'hypnotisaient pour le transformer en animal pendant son sommeil. Très agité, voire violent, il avait réussi à plusieurs reprises à déjouer la surveillance du personnel pour s'évader, errant parfois plusieurs mois à l'extérieur avant d'être retrouvé. Son médecin signalait également la tenue de propos incohérents et l'expression récurrente d'« idées de grandeur » :

« Se déclare directeur d'un cirque anglais, marié avec la fille d'un roi de Grèce, etc...740 »

⁷³⁶ Marc Décimo précise que son nom de famille était LEBRETON, Voir : DECIMO Marc, 2017, pp. 71-76.

⁷³⁷ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319, (p. 312).

⁷³⁸ Ibid.

⁷³⁹ Ibid.

⁷⁴⁰ Ibid.

[...]

« *Il veut étudier le monde et réformer la Société*⁷⁴¹ ».

Benjamin Pailhas racontait également comment il fut amené à se procurer les dessins de son patient, en fournissant au passage quelques éclaircissements quant aux moyens que ce dernier mit en œuvre pour les réaliser :

« Septembre [1903] Adresse au médecin d'abondants écrits où il développe ses théories psychologiques et sociologiques, les fait accompagner de dessins aussi étranges que les textes. Il est à remarquer que ces dessins, affectant des formes géométriques et d'une réalisation parfois extrêmement minutieuse, sont exécutés sans compas ni règle. Un crayon et une simple feuille de papier repliée sur elle-même, et sur laquelle L... trace ses points de repère, suffisent à déterminer les mesures et à assurer des résultats, visiblement extraordinaires, en forme d'ovales, d'ellipses, etc. ; le tout rehaussé des couleurs assez harmonieusement réparties. Les couleurs sont partiellement composées par le malade lui-même avec des débris recueillis de part et d'autre⁷⁴². »

Quelques-uns de ses nombreux dessins réussirent à traverser les années et sont aujourd'hui répartis entre la Collection Prinzhorn à Heidelberg, la Collection de l'Art Brut à Lausanne et le Musée du Dr Pailhas au Bon Sauveur d'Albi. Ces constructions géométriques particulièrement minutieuses furent sans doute à l'origine tracées sur des cahiers dont les pages furent détachées par la suite. Dans la multiplicité de ces compositions, on en distingue quatre grandes catégories. Certaines d'entre elles sont toutes organisées autour d'une figure circulaire à l'intérieur de laquelle tournent sur elles-mêmes deux entités à la manière du Yin et du Yang. Elles semblent toutes se rapporter – comme le précise le Dr Marie – à des problématiques liées à la création :

« Certaines figures stylisent aussi 2 spermatozoïdes enlacés en tourbillon hélicoïdal devenant ailleurs 2 comètes ; les origines de la vie semblant ainsi rapprochés de celles de tout

⁷⁴¹ Ibid.

⁷⁴² Op. Cit. p. 315.

mouvement moléculaire par un souvenir probable de lectures mal digérées sur les tourbillons de la matière et de la vie⁷⁴³ ».

Edouard-Lucien intitula d'ailleurs l'une d'entre elles « Etude sur la genèse : Uranus, le Ciel et la Terre Maïa⁷⁴⁴ », une autre « Le Chaos⁷⁴⁵ » ([Fig. 282](#)), ou encore « Système Pasteur : les gros animés secrètent les petits, les petits les bacilles, les bacilles les minéraux⁷⁴⁶ ». Un second ensemble fait davantage référence au mouvement des planètes ([Fig. 283](#)). Une surface elliptique constituée de courbes concentriques, ou parfois d'autres types de lignes géométriques, se déploie autour d'un astre central. Plusieurs sphères en nombre, en taille et en couleur variables, ont été disposées sur cette surface en fonction de règles obéissant à une certaine logique. Le tout était systématiquement fermé par une ceinture d'étoiles⁷⁴⁷. Les explications et intitulés laissés par le patient font référence aux grandes civilisations « Question des Césars. Babylone et l'Egypte⁷⁴⁸ », aux faits marquants de l'histoire, aux personnages de la Bible et aux signes du Zodiaque. Ces systèmes semblent lui avoir servi à expliquer ou prédire l'occurrence de certains événements. Pour d'autres dessins, on ne se situe plus à l'échelle astronomique mais terrestre, voire continentale. Le patient s'était attaché à recopier avec une grande précision des cartes de géographie. On reconnaît l'Europe tantôt représentée sous sa forme classique avec ses frontières maritimes, tantôt par quelques-uns de ses pays, voire uniquement par quelques points représentant des villes. Des rosaces plus ou moins complexes rayonnent autour de cités emblématiques comme Rome, Aix La Chapelle ou Constantinople, sous des titres énigmatiques : « La foi...aveugle et la foi active. Monarchie et République⁷⁴⁹ » « La cape et l'épée (voire l'Apocalypse pour 10%)⁷⁵⁰ », « La foi dans les actes. (Que faire sans le transvaal ?)⁷⁵¹ » ([Fig. 284](#)). Enfin un dernier ensemble de dessins est constitué de formes géométriques circulaires inspirées du cercle chromatique et dans

⁷⁴³ Op. Cit. p. 312.

⁷⁴⁴ Op. Cit. Fig. 28.

⁷⁴⁵ Op. Cit. Fig. 28. La planche contenant les deux figures relative la Genèse et au Chaos, est visible en couleur dans la collection du Dr Pailhas au Bon Sauveur d'Albi.

⁷⁴⁶ La version originale de ce dessin est visible dans la Collection Prinzhorn à Heidelberg. Une reproduction en couleurs figure également sur la quatrième de couverture de l'ouvrage de Fabienne Hulak : *La nudité de l'art (suivi de Marcel Réja, L'art chez les fous (1907))*, Nice, Z'Editions, 1994.

⁷⁴⁷ Voir Collection de l'Art brut, Lausanne + Prinzhorn, reproduite dans HULAK Fabienne, 1994, NP [p. 42].

⁷⁴⁸ Bon Sauveur d'Albi

⁷⁴⁹ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, 1912, Fig 28, également au Musée Benjamin Pailhas, Fondation du Bon Sauveur, Albi.

⁷⁵⁰ Musée Benjamin Pailhas, Fondation du Bon Sauveur, Albi.

⁷⁵¹ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, 1912, Fig 28, également au Musée Benjamin Pailhas, Fondation du Bon Sauveur, Albi.

lesquelles les couleurs semblaient avoir une signification bien particulière. On citera : « Est-ce bien celle du [?] 21. La drague⁷⁵² », « Question d'email⁷⁵³ » ([Fig. 285](#)) et « Question des anges et des sept jours⁷⁵⁴ ».

La collection du Musée d'Anthropologie Criminelle possède une série d'écrits et de dessins, certes plus récents, mais ayant un objectif assez proche. Ils incarnent un modèle explicatif censé révéler des correspondances entre les éléments de l'univers à travers une théorie pseudo-scientifique. Répertoire en tant que « Tavola della cosmogonia [planche de la cosmogonie] » ([Fig. 287](#)), cette imposante composition à l'aquarelle et à l'encre de Chine de plus de trois mètres de long pour un mètre de large, fut réalisée en février 1920 par le patient Federico Grossi. Elle reprenait de manière synthétique les principes fondamentaux des théories qu'il avait développées dans un manuscrit de quarante-trois pages. Pour se constituer un support suffisamment long, il relia cinq grands panneaux de papier. Une fois sa vaste frise constituée, il y déposa toutes sortes de schémas légendés d'inspiration biologique et moléculaire : fruits, fœtus, fleurs, graines, gouttes d'eau, etc. Dans un souci de communication et d'explication de ses résultats – qui coïncide avec l'utilisation d'un support de taille aussi importante, et donc visible de loin – il avait également pris soin d'ajouter un intitulé descriptif :

« Mouvement naturel (Mouvement de l'eau) / Automoteur fondé sur le principe de l'instabilité / Genèse de l'animal et du végétal / Explication des phénomènes qui par ce mouvement tirent leur origine / Echelle de logique géométrique / Philosophie scientifique ».

Les nombreux dessins en couleur de Federico Grossi s'évertuaient à mettre en lumière l'existence d'un système géométrique commun aux principaux phénomènes naturels. On peut aisément supposer que le patient comptait d'autres planches à son actif. Les archives contiennent en effet un autre panneau en couleur représentant une feuille de chêne recouverte d'insectes et de gouttes de rosée. Grossi y détournait les codes des planches classiques des ouvrages de sciences naturelles, pour les réemployer au service de sa propre conception du

⁷⁵² Musée Benjamin Pailhas, Fondation du Bon Sauveur, Albi.

⁷⁵³ EDOUARD-LUCIEN, *Question d'email*, dessin sur papier, mine de plomb et crayon de couleur, 16 x 24 cm, Collection de l'art brut, Lausanne, cab-2297.

⁷⁵⁴ EDOUARD-LUCIEN, *Question des anges et des sept jours*, dessin sur papier, mine de plomb et crayon de couleur, 16 x 24 cm, Collection de l'art brut, Lausanne, cab-2298.

monde. La taille importante de ces compositions pourrait laisser penser que Grossi comptait les afficher quelque part, et peut-être organiser une exposition ou participer à une communication publique.

Réorganiser le monde

Dans les collections médicales circulaient aussi toutes sortes de cartes géographiques plus ou moins extraordinaires. Elles étaient de factures très variées. Alors que certaines étaient extrêmement méticuleuses, d'autres relevaient plutôt de l'enchevêtrement. Leur rapport au réel était lui aussi très aléatoire. Enfin, leur signification resta souvent inaccessible. On les devine en partie inspirées par les illustrations des récits de voyages, des atlas et des journaux d'actualités qui circulaient dans les bibliothèques des asiles. Les souvenirs de la vie d'avant, et de lointaines images ancrées dans les esprits, jouèrent sans doute aussi leur rôle dans l'élaboration de cette cartographie fantastique.

Lorsqu'on parcourt la presse française du début du XXe siècle, et plus particulièrement les périodiques illustrés, on remarque qu'un conflit préfigurant les guerres modernes monopolisait toutes les attentions. La guerre russo-japonaise (1904-1905) dont le théâtre des combats se déroulait sur la partie extrême-orientale de l'Empire russe, donna lieu à de nombreux articles qui relataient le déroulé des combats et l'avancées des troupes. Dans son asile de Braqueville, le patient Charles Jaufret⁷⁵⁵ qui reproduisait méticuleusement les illustrations à sa disposition, dessina une carte particulièrement précise du combat de Kin-Tchéou (26 mai 1904)⁷⁵⁶. Si l'image originale n'a pas été identifiée avec précision, on peut tout de même affirmer qu'il s'agissait d'une carte publiée dans la presse de l'époque ([Fig. 288 et 289](#)). La position des canonnières dans la baie de Talienvan, celle des troupes russes et japonaises, la structure du relief, les grandes directions et bien sûr les principales localités aux noms particulièrement complexes, avaient été scrupuleusement recopiés avec un souci d'exactitude quasi-obsessionnel. Seule la présence de la ville de Revel au bas de la carte – positionnée en dehors du cadre – est parfaitement incongrue. Le nom de cette petite commune

⁷⁵⁵ Voir dans notre travail : Partie II / Chapitre 1 / Paragraphe 3 : « Le monde par les images ».

⁷⁵⁶ Pour un déroulé précis des événements voir : PAINVAN Cap., « La bataille de Kin-Tchéou », *Revue du Cercle militaire : bulletin des réunions d'officiers des armées de terre et de mer (revue violette)*, 16 juillet 1904, pp. 49 – 53, 23 juillet 1904, pp. 89 - 91 et 30 juillet 1904, pp. 121 – 123.

de Haute-Garonne revenait régulièrement dans les écrits de Jaufret⁷⁵⁷, à tel point qu'il avait été surnommé par Dubuffet « le peintre d'enseignes de Revel ». Il correspondait également à l'ancienne désignation de la ville de Tallinn⁷⁵⁸, une homonymie dont avait connaissance l'auteur de ces cahiers, comme il l'avait lui-même souligné :

« En venant de lire la dépêche d'aujourd'hui des élus de conseiller de la haute Garonne qu'il y a toutes les communes du département et non pas Revel – cet parce que Revel de Russie que c'est un porc de Mer nous avons ganier étant alié avec le Zard et la Zarine, [...] »⁷⁵⁹.

Il est tout à fait possible que son intérêt pour la Russie fût lié à cette similitude.

Dix ans plus tard et non loin de l'asile de Braqueville, un patient du nom de Jean Caillol, dit « Commandant C... » réalisait lui-aussi des cartes, mais de facture totalement opposée à celle de Jaufret. Interné au Bon Sauveur depuis 1908⁷⁶⁰, il commença à remplir ses premiers cahiers de dessins en 1914⁷⁶¹. Parmi les enchevêtrements de lignes nerveuses qui en recouvraient les pages, on distingue plusieurs cartes géographiques (*Fig. 286*). Sur l'une d'entre elles, on ne reconnaît la France que grâce aux noms des pays limitrophes et de ses principales villes. Le territoire est totalement déformé, comme écartelé. Des lignes bleues et des griffonnages de la même couleur indiquent la position des principaux cours d'eaux, mers et océans, tandis que deux masses circulaires très denses insistent rageusement sur le Massif Central et celui des Vosges. Les frontières se délitent et se distordent encore plus sur une autre carte représentant l'Europe et l'Asie. La péninsule occidentale de l'Europe occupée par la France, l'Espagne et la Grande Bretagne domine largement la composition, et reste encore facilement identifiable, tout comme le détroit de Béring. Pour le reste, tout se mélange et se confond, la Mer Noire s'impose bien au centre, tandis que les noms des pays flottent les uns autour des autres sans véritable ancrage, ni sur cette carte, ni avec la réalité. On ne sait toutefois pas si ces réalisations furent exécutées de mémoire ou à partir d'un modèle. Certains patients prenant souvent d'importantes libertés avec les contrées représentées, il est en effet

⁷⁵⁷ Voir DUBUFFET Jean, « Le Cabinet du professeur Ladame », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°3)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1965.

⁷⁵⁸ Abandonné en 1918 au profit de Tallinn.

⁷⁵⁹ Op. Cit., pp. 102 – 103.

⁷⁶⁰ FAUPIN Savine (dir.), *L'Autre de l'art : art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LaM-Lille Métropole musée d'art moderne, 3 octobre 2014-11 janvier 2015), Villeneuve d'Ascq, LaM-Lille Métropole musée d'art moderne, 2014, p. 226.

difficile de savoir s'ils s'étaient uniquement appuyés sur leurs souvenirs ou s'ils avaient fait usage d'une quelconque représentation cartographique.

Il en est de même pour l'un des patients de William Browne, Robert Wynell Mayow⁷⁶² qui passa vingt-trois ans entre les murs de Crichton au milieu du XIXe siècle⁷⁶³. L'une de ses cartes, encore conservée dans la collection de son médecin, décrivait les environs du lac helvète de Lucerne ([Fig. 32](#)). D'après les rapports de visite⁷⁶⁴, on sait que Mayow effectua dans sa jeunesse un tour de Suisse dont il avait gardé des souvenirs très présents. Après avoir suivi des cours de dessin auprès d'un professeur particulier à Crichton, il réalisa de nombreuses reproductions de gravures mais aussi beaucoup de paysages relatifs à son voyage, en se basant uniquement sur ses souvenirs. Il s'en servait ensuite pour recouvrir les murs de sa chambre et recréer son univers :

« Un autre gentleman a transformé les murs de son salon en une galerie de tableaux. Il est l'artiste ; et quelque puisse être la valeur de ses productions, elles sont censées représenter dans sa mémoire un voyage en Suisse, duquel il a gardé des souvenirs saisissants, et peut-être qu'elles suffisent à remplir ce rôle⁷⁶⁵. »

Il était d'ailleurs loin d'être le seul à s'adonner à cette pratique comme le confirme la suite immédiate de ce compte-rendu publié dans le Rapport Annuel de 1851 :

« La chambre d'un autre est remplie de cartes de pays qu'il a visités dans son imagination, ; de plans de campagnes militaires et de combats, desquels il est le champion et le héros⁷⁶⁶. »

Avec cette vue aérienne du lac Lucerne, à l'encre et au crayon, Robert Wynell Mayow réalisa une œuvre particulièrement rayonnante et lumineuses proche de l'abstraction, à laquelle le recours aux hachures pour le remplissage des surfaces, confère presque l'aspect d'une tapisserie.

⁷⁶¹ Ils ont été numérotés par le Dr Pailhas, et le n° 1 est daté du 1^{er} septembre 1914. L'Autre de l'art p. 55.

⁷⁶² Pour plus d'informations sur la biographie de ce patient, voir PARK Maureen, 2010, pp. 76 – 77.

⁷⁶³ Il entra à Crichton le 10 avril 1847 à l'âge de 31 ans, et fut autorisé à quitter l'établissement le 2 février 1860.

⁷⁶⁴ 11 novembre 1851, p. 27.

⁷⁶⁵ Crichton Royal Institution, Twelfth Annual Report, p. 1851, p. 27. In : Annual Reports 1st-18th, 1839 – 1857, Ref : DGH1/2/2/2/1, Dumfries and Galloway Archive and Local Studies, Dumfries, Grande Bretagne.

⁷⁶⁶ Ibid

D'autres types de représentations cartographiques, bien qu'inspirées à l'origine de régions bien réelles, suivirent ensuite davantage le chemin de l'imaginaire et du fantastique pour aboutir à des résultats encore plus étonnants. On pense bien sûr aux nombreux paysages traversés par Wölfli dans son autobiographie fantasmée. Les montagnes, collines, forêts et habitations qui s'y déploient autour de routes et de rivières tentaculaires y sont fréquemment traitées selon une vue plongeante qui n'est pas sans évoquer l'allure des cartes géographiques⁷⁶⁷.

Deux autres exemples de cartes chimériques conservées dans les collections de la ville de Philadelphie présentent elles-aussi un intérêt majeur dans cette archéologie de l'Art Brut qui nous occupe ici. Il s'agit certainement des plus anciennes productions artistiques asilaires encore conservées à ce jour puisqu'elles ont été réalisées pendant le premier quart du XIX^e siècle par un patient du Dr Benjamin Rush : Richard Nisbett. S'il ne subsiste que deux exemplaires connus de son travail, on sait grâce au témoignage d'une personnalité proche des milieux littéraires de l'époque⁷⁶⁸ que cet ancien navigateur s'était fait une spécialité des représentations cartographiques :

« Il a une merveilleuse prédilection pour l'étude de la géographie, et consacre une majeure partie de son temps à dessiner et peindre des plans et des cartes du monde, qui, en raison de leur singularité, et des étranges idées qui leurs sont associées, méritent de figurer parmi les curiosités de notre temps⁷⁶⁹. »

Avant son internement au Pennsylvania Hospital, Richard Nisbett, officia en tant que marin puis commandant au sein de la British East India Company⁷⁷⁰. Il était déjà l'auteur de

⁷⁶⁷ L'œuvre de Wölfli ayant par ailleurs déjà été l'objet de nombreuses monographies, nous ne reviendrons pas plus en détail sur ces représentations. Nous renverrons notamment le lecteur aux ouvrages suivants :

⁷⁶⁸ L'auteur de ce témoignage est resté anonyme, mais d'après les hypothèses de Max Cavitch, il pourrait s'agir du Dr Charles Caldwell (1772 – 1853), l'un des principaux contributeurs à la revue *The Portfolio*. Voir : CAVITCH Max, « Clericus and the Lunatick », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, septembre 2013, Vol. 107 :3, pp. 367 – 376, (p. 372).

⁷⁶⁹ *The Portfolio*, juillet 1814, Vol 4, p. 121.

⁷⁷⁰ On le retrouve dans les listes du personnel au moins entre 1793 et 1807. Voir : HARDY Charles, *A register of ships, employed in the service of the Honorable the United East India Company, from the year 1760 to 1810 : with an appendix, containing a variety of particulars, and useful information interesting to those concerned with East India commerce*, London, Black, Parry, and Kingsbury, 1811, pp. 11 ; 166 ; 179 ; 196 ; 210 et 223.

plusieurs publications consacrées à l'esclavage et savait manier la plume⁷⁷¹. Aussi dès les premières années de son internement, il profita de ses moments de lucidité pour s'adonner à l'écriture. Il rédigea de nombreux poèmes dont deux d'entre eux – *Ode to Tranquility* [*Ode à la Tranquillité*] et *The Evening Star* [*L'Etoile du Soir*] – furent publiés dans des revues littéraires comme *The Philadelphia Repertory* (1811)⁷⁷², *The Portfolio* (1814)⁷⁷³, *The Richmond County Mirror* (1837)⁷⁷⁴ ou le *Journal of Belles lettres* (1842)⁷⁷⁵. On ne sait s'il donna son accord à ces publications – ni même s'il en fut averti – mais le témoignage d'un membre du personnel soignant⁷⁷⁶, précise que ses amis emportèrent certains de ses poèmes dans l'espoir de prouver sa lucidité et réclamer sa libération⁷⁷⁷. Son médecin, le Dr Benjamin Rush et l'un des administrateurs de l'hôpital, Samuel Coates, dont on sait qu'il s'intéressait à la poésie et fréquentait les milieux littéraires de l'époque, avaient sans doute aussi pris soin d'en conserver quelques-uns à des fins médicales, littéraires ou comme élément de curiosité. Malgré sa détention Richard Nisbett bénéficia de certains privilèges comme celui de pouvoir utiliser du papier en grande quantité et des crayons pour l'écriture de ses poèmes. Il avait également accès à l'aquarelle dont il se servait pour illustrer ses textes et réaliser de vastes cartes colorées. Bien qu'elles soient généralement citées comme ayant appartenu à Benjamin Rush (1746 – 1813), les deux seules œuvres de Nisbett connues à ce jour n'ont pourtant jamais pu être étudiées par le médecin. Peut-être celui-ci en possédait-il d'autres exemplaires, mais celles que nous connaissons actuellement ont été réalisées après son décès. On peut toutefois affirmer, grâce à une annotation rédigée au dos de l'aquarelle « Antarctic Scenery ⁷⁷⁸» ([Fig. 290 et 292](#)), que cette dernière fut offerte par Nisbett en 1816 au fils de Benjamin Rush, James (1786 – 1869), lui-aussi médecin :

⁷⁷¹ CAVITCH Max, « Clericus and the Lunatick », 2013, p. 374.

⁷⁷² NISBETT Richard, « Tranquility, an Ode », *The Philadelphia Repertory*, 23 février 1811, Vol. 1, n°43, p. 340.

⁷⁷³ NISBETT Richard, « An Ode to the Evening Star » et « Ode to Tranquility », *The Portfolio*, juillet 1814, Vol 4, pp. 121 – 123.

⁷⁷⁴ NISBETT Richard, « The Evening Star », *The Richmond County Mirror*, 20 août 1837, Vol. 1, n°2, p. 15.

⁷⁷⁵ R.N. « Ode to Tranquility », *Waldie's Select Circulating Library, and Journal of Belles lettres : including memoirs, biography, novels, tales, travels, voyages, &c, Philadelphia*, avril 1842, n°14, NP.

⁷⁷⁶ Il s'agit de Samuel Coates (1748 – 1830), qui officia en tant que membre du Conseil d'Etablissement du Pennsylvania Hospital. Un recueil contenant quelques-unes de ses observations se trouve dans les Archives historiques du Pennsylvania Hospital : COATES Samuel, « Cases of Several Lunatics in the Pennsylvania Hospital and the Causes There Of in Many of the Cases », ca. 1785 – 1825.

⁷⁷⁷ D'après COATES Samuel, « Cases of Several Lunatics in the Pennsylvania Hospital and the Causes There Of in Many of the Cases », ca. 1785 – 1825. Cité par : CAVITCH Max, 2013, p. 373.

⁷⁷⁸ NISBETT Richard, *Antarctic Scenery*, 1816, Collection James Rush, The Library Company of Philadelphia, Philadelphie, USA, boîte 4, dossier 25, image 3010. Je remercie tout particulièrement Madame Linda August

« Cette image a été peinte par un homme nommé Nesbit [sic.], un maniaque de l'Hôpital de Pennsylvanie, et donnée par lui au Dr James Rush en l'année 1816⁷⁷⁹. »

Il ne s'agit pas ici à proprement parler d'une carte, mais plutôt d'une représentation imaginaire d'un paysage Antarctique sur fond de soleil couchant. Plusieurs navires s'aventurent dans une baie entourée de glaciers dont les eaux calmes ne sont troublées que par un morceau de glace à la dérive. Une autre scène représentée dans le coin supérieur droit fait référence à un récit légendaire opposant des anges et des pirates⁷⁸⁰. La seconde œuvre de Nisbett, datée de 1819, est également une aquarelle, réalisée sur un morceau de papier-peint de 50 x 60 cm⁷⁸¹. Il s'agit cette fois-ci d'une véritable carte ([Fig. 291](#))⁷⁸², mais celle d'un monde qui n'avait plus de rapport avec le nôtre que par le nom de certaines de ses contrées. L'imaginaire prit largement pris le pas sur le réel, et cette représentation s'inscrit davantage dans les registres du merveilleux et du mythologique que dans celui de la géographie. La partie supérieure de la composition est occupée par un frontispice dominé par la figure de Pluton, Dieu des Enfers. Il est représenté sous les traits d'un personnage du XVIII^{ème} siècle s'élançant sur un parcours jonché d'éléments aux noms évocateurs : les « Rivages du Destin », les « Prairies des Véloces », les « Premières chutes d'eau torrentielles » ou les « Nombres mystiques ». On le retrouve un peu plus loin figuré sous les traits d'un ange. D'autres protagonistes inspirés de l'univers mythologique et plus particulièrement de celui des Titans, peuplent ce paysage aux allures fantastiques. On y retrouve les trois Destinées accompagnées de leur mère, Thémis, mais aussi Hécate, Cronos (assimilé par Nisbett à Pluton) et Prométhée. Il n'est toutefois pas à exclure que Nisbett ait voulu représenter à travers une parabole certaines épreuves traversées au cours de son existence. Les deux tiers inférieurs du support sont occupés par la carte d'un monde imaginaire dans lequel les contrées avaient éclaté en une constellation de petites îles séparées de mers, d'océans et de détroits en

d'avoir eu la gentillesse d'effectuer des recherches sur Richard Nisbett dans les archives et de m'avoir communiqué des photographies de ces documents.

⁷⁷⁹ Commentaire rédigé au dos de l'aquarelle de Richard NISBETT, *Antarctic Scenery*, 1816, Collection James Rush, The Library Company of Philadelphia, Philadelphie, USA, boîte 4, dossier 25, image 3011.

L'existence de cette œuvre et de ce commentaire a été établie par John MAC GREGOR, 1989, note 17 p. 322. L'ouvrage contient également une reproduction en noir et blanc de l'œuvre de Nisbett, fig. 2.7. p. 31.

⁷⁸⁰ Pour plus de précisions sur cette légende, voir : MAC GREGOR John, 1989, pp. 30 – 31.

⁷⁸¹ Je remercie vivement Kaitlyn Pettengill du service des Archives digitales de la Société historique de Pennsylvanie pour avoir bien voulu effectuer des recherches sur Richard Nisbett et m'avoir accompagnée dans mes démarches visant à obtenir une reproduction de sa Carte du monde.

⁷⁸² Bien que le patient ne lui ait pas attribué de titre, elle est aujourd'hui inventoriée sous l'appellation « Carte du monde ».

tout genre. Leurs noms appartiennent à la fois au vocabulaire classique de la géographie « Océan Atlantique », « Mer Méditerranée », et à celui du merveilleux : « Parallèle de la Glace Angélique », « Décalage de la Lune », etc. La discordance entre la forme classique de cette carte et son contenu fantastique créent un effet particulièrement déconcertant pour l'œil, qui s'obstine à chercher vainement un quelconque point de repère dans cette représentation qui n'a de réaliste que son apparence. En effet, cette carte possède une échelle et des points cardinaux, sans doute dictés à Nisbett par son passé de navigateur et sa connaissance des codes de la cartographie. Mais les territoires dessinés, bien qu'identifiés par leurs véritables noms occupent une position totalement fantaisiste, à laquelle s'ajoutent de nombreuses références au fantastique. L'auteur de l'article du *Portfolio* consacré à Richard Nisbett avait pu s'entretenir avec lui, et apportait un éclairage sur ses intentions :

« Il affirme farouchement que l'île de la Grande Bretagne n'a plus rien à voir avec une terre ferme, mais qu'elle a depuis bien longtemps été submergée par les eaux de l'océan, et qu'elle n'existe désormais plus qu'à l'état d'un vaste et dangereux banc de sable, se révélant très souvent fatale pour les marins inexpérimentés. La prévention des accidents tels que celui-ci constitue pour lui un objet de premier ordre dans la préparation de ses cartes marine. Il m'assura avec gravité que le concile de Nicée avait récemment, après une délibération solennelle, décidé l'adoption exclusive de ces cartes, rendant pénale l'utilisation d'autres cartes⁷⁸³. »

Au début du XXe siècle, le médecin, poète et critique d'art, Marcel Réja présentait quant à lui un curieux « Plan d'une ville imaginaire⁷⁸⁴ » ([Fig. 293](#)) qui avait surtout retenu son attention pour ses qualités géométriques. Comme dans les cartes de Richard Nisbett, le réalisme avait largement laissé part à l'imaginaire. Selon l'auteur de *L'Art chez les fous*, ce dessin était bien inspiré du véritable plan de la Babylone antique, mais l'utilisation d'une terminologie empruntée au vocabulaire de la médecine pour le nom des rues, lui conférait un aspect des plus déconcertants :

⁷⁸³ *The Portfolio*, juillet 1814, Vol 4, p. 121.

⁷⁸⁴ REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44, (Fig. 10, p. 940)

« La ville est flanquée de phares aux quatre coins collatéraux. Les noms de rues sont empruntées [sic.] au vocabulaire de la médecine et de la pharmacie : ‘rue Erésipèle’, ‘rue Embarras-Gastrique’, ‘rue Foie-de-Morue’, etc...⁷⁸⁵ »

Ces cartes imaginaires ne sont pas sans évoquer une autre « géographie » qui donna parfois lieu à des réalisations tout aussi étonnantes : celles de l’anatomie humaine. Un article du Dr Pasturel⁷⁸⁶, publié en 1911 dans la revue *L’Encéphale*, en présentait justement quelques-unes (**Fig. 294**). Il ne s’agissait pas pour le médecin d’en faire une étude esthétique, mais plutôt d’apporter un éclairage complémentaire sur le comportement d’un de ses malades, fasciné par le monde médical. Lors de son admission à Montdevergues en 1895, Julien D. fut diagnostiqué « dément précoce » et n’avait reçu aucune éducation scientifique auparavant. Quelques années après son arrivé, il commença à s’intéresser à la médecine. Pendant ses périodes de crise, il se considérait comme un véritable médecin :

« Il s’agit d’un dément précoce à forme paranoïde, dont toute la vie intellectuelle est absorbée par des conceptions médicales, par des études sur l’étiologie des maladies, sur la thérapeutique, le tout basé sur des données anatomiques spéciales, inventées en grande partie par le sujet lui-même. [...]

Comme certains déments précoces, il aborde beaucoup de sujets qu’il ne peut toucher que superficiellement.

Puis, petit à petit, se trouvant dans un milieu médical, entendant souvent causer de maladies, de remèdes, il se fait dans son esprit une élaboration lente mais continue de la médecine.

Et comme il n’a pas abandonné ses habitudes de boisson, l’alcool a le privilège curieux de provoquer chez lui des dissertations scientifiques.

Après avoir ingéré quelque boisson, D...est transporté dans une situation ou un monde illusionnels ; il fait de la consultation médicale à haute voix, formule des ordonnances dans un langage plein de néologismes, et agit exactement comme s’il se trouvait au lit d’un malade⁷⁸⁷. »

⁷⁸⁵ Ibid.

⁷⁸⁶ Le Dr Armand PASTUREL était alors médecin-adjoint à l’asile de Montdevergues. Il sera ensuite muté à l’asile de Braqueville avant d’être nommé directeur de la colonie agricole de Chezal-Benoît (1914) puis de la colonie familiale de Dun sur Auron (1921).

⁷⁸⁷ PASTUREL Armand, « Dessins anatomiques et conceptions médicales d’un dément précoce », *L’Encéphale : journal de psychiatrie*, 1911, pp. 358 -361 (ill.), (pp. 359-360).

Imprégné de la culture médicale dans laquelle il évoluait désormais en permanence, de son expérience empirique et de sa propre représentation du schéma corporel – auxquelles s’ajoutait sans doute les effets de l’alcool – Julien D. élaborait de curieux schémas anatomiques. Ils étaient accompagnés de légendes qui regorgeaient de néologismes inspirés par la fonction des organes représentés, et ajoutaient encore à leur côté fantastique :

« Ainsi, il a baptisé du terme de choufflet les poumons, par analogie avec le soufflet du feu qui aspire et envoie de l’air.

De même, il appelle l’intestin le consommateur des vivres, parce que c’est là où se fait l’absorption des aliments, etc., etc.. »

Malgré leur manque évident de réalisme scientifique, ces planches anatomiques n’étaient toutefois pas sans rappeler à Armand Pasturel les premiers tâtonnements de la médecine au cours de l’Antiquité :

« Chose remarquable : on est étonné de trouver dans les écrits et les dessins de cet homme [...] des idées, des aperçus très originaux, parfois exactes, qui ne seraient pas reniés par les disciples d’Hippocrate ou de Galien⁷⁸⁸. »

Les deux dessins reproduits dans son article représentaient des planches anatomiques de la tête. Tandis que le premier évoquait un visage semblable à celui des écorchés, le second insistait plus particulièrement sur la constitution des oreilles et de la mâchoire inférieure. Elle était dessinée ouverte afin de décrire l’intérieur de la gorge et la structure de la dentition. Plus de dix ans après, Jean Vinchon, dans son étude sur « L’Art et la folie » (1924), revenait sur ces curieux dessins qui avaient suscité son intérêt. Considérés comme des réalisations caractéristiques de « fous discordant⁷⁸⁹ », ils lui permirent d’illustrer la diversité de leurs productions graphiques potentielles. L’auteur ne manquait pas pour autant d’y effectuer une comparaison des plus audacieuses avec Léonard de Vinci :

« La variété des compositions augmente avec le nombre des malades étudiés. Pasturel a publié des pages de manuscrit, qui rappellent celles de Vinci, toutes proportions gardées, et

⁷⁸⁸ Op. Cit. p. 358.

⁷⁸⁹ Terminologie proche de celle de « déments précoces » ou de « schizophrènes ». Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

dans lesquelles l'auteur imagine une nouvelle anatomie humaine, par exemple une tête d'homme est figurée de face avec des yeux divergents, disposés loin de l'autre, à droite et à gauche, comme ceux des oiseaux. Les indications qui désignent les organes de ces figures sont indéchiffrables à cause des néologismes⁷⁹⁰. »

Projets d'inventions

Parmi les patients qui présentaient des aspirations scientifiques, beaucoup proposèrent aussi des projets d'inventions en tous genre, des plus terre-à-terre aux plus fantaisistes. Si certains purent pousser leurs idées jusqu'à la construction de véritables machines – comme cette machine à pain fabriquée par l'un des patients du Dr Marie à Villejuif⁷⁹¹ – la plupart d'entre-elles en restèrent au stade des dessins et des schémas. Leurs médecins les recueillaient ensuite pour agrémenter leurs études de cas. Pour illustrer le fameux « délire des grandeurs », le Dr Paul Régnaud s'appuyait ainsi sur un dessin de « machine à voler » recueilli par son confrère Jules Bernard Luys ([Fig. 295](#)). Pour lui, ce document attestait de la vanité pathologique de son auteur :

« A ce point de vue, voici un dessin qui m'a été confié par Luys, et qui est assez instructif. Il représente une machine à voler. La navigation aérienne est une des préoccupations les plus ordinaires des aliénés vaniteux. Ce que les académies reçoivent de mémoires sur ce sujet est incalculable. Cette machine est bien spéciale, car elle est traversée par des jockeys. Pourquoi ? Je l'ignore. Mais je vous prie de regarder surtout cette quantité énorme de noms géographiques, historiques, ces dates dont l'auteur a surchargé son ouvrage. Cela n'a aucun sens, et seul il sait ce qu'il a voulu faire, et encore n'est-ce pas certain⁷⁹² ».

Tout aussi étonnant est encore ce dessin de machine à voyager recueilli par le Dr Thivet. Il fut reproduit par Joseph Rogues de Fursac dans son ouvrage de 1905⁷⁹³ où il est décrit comme le plan d'un « Nouveau moyen de Transport » ([Fig. 296](#)). Imaginée par Etienne D., 45 ans, ancien voyageur de commerce, cette étrange machine se présentait comme une gare surmontée d'une horloge. A son sommet, une colonne supportait plusieurs câbles jalonnés

⁷⁹⁰ VINCHON Jean, 1924, p. 76.

⁷⁹¹ ANONYME, « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229.

⁷⁹² REGNARD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887, pp. 407 – 408.

d'arrêts pour Paris, Marseille, Alger, Tunis, Rome, etc. Un individu assis dans une nacelle se déplaçait ensuite le long de ces différentes lignes en fonction de la destination désirée. L'auteur de ce dessin y avait ajouté la légende suivante :

« Plan représentant une petite gare avec magasins d'approvisionnement et d'articles de voyage, de chasse ou de transport [?] ».

Pour Rogues de Fursac, ce document ne pouvait être autre chose qu'une manifestation directe de « *la puérité et [de] l'absurdité de l'idée délirante*⁷⁹⁴ » de son auteur, atteint de paralysie générale.

Essayant de se détacher des préoccupations purement médicales de son confrère, Marcel Réja s'était lui-aussi intéressé aux représentations de machines extraordinaires. Bien qu'il n'en ait pas publié de reproduction, il évoquait également une machine à voyager, visiblement plus élaborée. Sa description relativement précise permettait de se faire une idée du caractère fantastique de l'appareil :

*« Un autre, moins ambitieux, se contente de représenter des inventions de son crû. Dans un curieux "vaisseau aérien", ballon et nacelle fusionnent leur dualité en la carcasse unique d'un bateau. Allant tout de suite au plus pressé et jugeant sans doute que la première condition pour vivre – ou pour voler, ce qui est tout un pour un ballon – c'est d'être beau, l'auteur a soigneusement pavoisé son engin de tous les drapeaux connus, et pour exprimer la rapidité de sa course, il l'a embroché sur une flèche qui forme l'âme même de la carcasse. A la proue, un archange joue de la trompette en une noble attitude qui rappelle celle de la victoire de Samothrace, et de chaque côté, des ailes gigantesques concourent avec la voilure à assurer la mobilité du vaisseau*⁷⁹⁵. »

La position de cette description dans l'ouvrage de Réja indique que ce dessin présentait aux yeux du médecin de réelles qualités esthétiques et qu'il avait été réalisé par un patient ayant déjà reçu une éducation artistique. Dans le premier chapitre de son ouvrage de 1907, Réja avait en effet structuré son propos autour de deux grands axes : « Le Fou n'était pas artiste »

⁷⁹³ ROGUES DE FURSAC Joseph, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, Paris : Masson, 1905.

⁷⁹⁴ ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905, p. 286.

⁷⁹⁵ REJA Marcel, 1907, pp. 55-56.

et « Le Fou était déjà artiste ». Chacun d'entre eux avait ensuite été à nouveau divisé en trois parties distinctes, se rapportant aux qualités des réalisations et aux intentions de leurs auteurs, connues ou supposées. Réja évoquait d'abord les dessins qui ne présentaient aucun intérêt particulier en les écartant rapidement, puis ceux qui ne véhiculaient aucune signification précise mais présentaient des qualités décoratives, et enfin ceux qui étaient censés traduire une idée ou une émotion. La machine décrite dans son ouvrage se situait dans la toute dernière partie de sa réflexion.

Toutes ces représentations de machines revêtaient un certain côté poétique, leurs auteurs accordant d'avantage d'importance à l'esthétique de leur engin qu'à sa véritable efficacité. D'autres dessins se rapprochaient davantage de ceux que l'on pourrait rencontrer dans le milieu industriel. Bien que l'utilité et le fonctionnement de ces appareils fussent tout aussi fantaisistes, leurs plans présentent en revanche toutes les caractéristiques de ce qu'auraient pu réaliser de véritables ingénieurs. Leur aspect très technique amenait généralement les médecins à ne les assimiler au monde des sciences plutôt qu'à celui de l'art. Leurs auteurs étaient donc davantage présentés comme des « fous inventeurs » que comme des « fous artistes ». L'article de Maurice Ducosté, justement intitulé « Deux fous inventeurs⁷⁹⁶ », et publié dans le *Bulletin de la Société Clinique de Médecine Mentale* (1911), en décrivait plusieurs exemples ([Fig. 297](#)). En lisant les commentaires du médecin, on prend conscience de la quantité considérable de dessins que pouvaient réaliser certains patients au cours de leur internement. L'un d'entre eux, ancien lithographe possédant « quelques notions de dessin⁷⁹⁷ » passait ses journées entières à réaliser des croquis qu'il exécutait sans but précis : « *il en a[vait] les poches bourrées* » et comptait bien « *prendre quelques centaines de brevets dès sa sortie de l'asile* ». Maurice Ducosté expliquait en avoir apporté une cinquantaine à la Société – sur les centaines qu'il avait pu recueillir – et son article en montrait quelques exemples. Parmi les différents projets reproduits, se trouvent pêle-mêle : un accessoire permettant de faciliter la marche, un modèle de lunette astronomique, une roue censée résoudre le problème du mouvement perpétuel⁷⁹⁸, un appareil de pêche et de salaison automatique des poissons ou encore un engin censé aspirer la poussière produite par les véhicules. Le médecin qui ne

⁷⁹⁶ DUCOSTE Maurice, « Deux aliénés inventeurs », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 372 – 382.

⁷⁹⁷ Op. Cit. p. 372

⁷⁹⁸ Qui obséda de nombreux patients

s'était intéressé qu'au côté fonctionnel de ces engins les avait classés en trois ensembles. Le premier correspondait à ceux qui traitaient de la question du mouvement perpétuel, le second à ceux qui étaient censés résoudre un problème pratique que s'était posé le patient, et le dernier, à tous ceux qui « purement démentiels » ne répondaient à aucune logique particulière. A cette époque où la machine n'avait pas encore été véritablement introduite dans le domaine de l'art⁷⁹⁹ il n'est pas surprenant que Maurice Ducosté ait uniquement envisagé ces dessins sous l'angle des sciences et des techniques.

Parallèlement à ces inventeurs, d'autres patients se comportèrent plutôt en architectes. Leur intérêt pour la création se manifesta davantage dans les projets de bâtiments et de monuments. Un célèbre patient de Bethlem, James Tilly Matthews (1770 – 1815) comptait ainsi à son actif plusieurs planches d'architecture. Cette activité donna naissance à des projets plutôt classiques qu'il dessinait sur de vastes plans colorés. Interné en 1797 pour cause de conduite dangereuse, il se sentait persécuté par une équipe de criminels imaginaires aux commandes d'une « machine à influencer ». Dans sa cellule, Matthews passa d'abord ses journées à rédiger un journal dans lequel il racontait les tortures que lui infligeaient ses tortionnaires aux commandes de l'engin infernal. S'intéressant à l'architecture, il commença ensuite à dessiner des plans et des façades de bâtiments pour des projets beaucoup plus classiques. Selon lui, ses proches étaient au courant de son activité et lui auraient conseillé de les faire publier. Matthews eut par la suite l'opportunité de se former à la gravure auprès d'un de ses compagnons d'asile. Il profita de cette nouvelle compétence pour concevoir, faire imprimer, mettre en couleur et relier ses premières planches dans un volume qu'il proposa à la vente en 1812. Un billet rédigé de sa main et conservé au John Soane's Museum témoigne de cette tentative de publication :

« Au Public,

Beaucoup d'Etrangers, de même que mes propres Amis, ayant exprimé le Souhait que je fasse graver une série de mes Plans pour des Bâtiments publics et privés, je me résolus à les satisfaire, quand un éminent Artiste me proposa gentiment de m'instruire à la gravure. J'acceptai son amitié ; et étant maintenant un Graveur en progrès depuis plusieurs semaines, je ferai offre de tels Plans entièrement gravés par mes soins, en nombre sous le titre :

⁷⁹⁹ Il faudra attendre Marcel Duchamp, Francis Picabia et certains mouvements comme le futurisme et Dada pour populariser la présence de la machine dans les productions artistiques

Architecture Utile (Useful Architecture). J'espère que les premiers exemplaires, en tant que Gravures, seront regardés avec l'indulgence dont on fait généralement montre auprès d'un Novice. [...]

Le prix de chaque numéro sera de six Shillings, mis en Couleurs et Relié. Toute Dame ou Monsieur, désireux d'obtenir chaque Numéro dès sa parution, que ce soit en tant que Travail Utile, ou en tant que Curiosité, en passant leur commande auprès de ma personne, à Bethlem, où je suis retenu, peuvent compter sur le fait qu'ils seront soigneusement sélectionnés, préparés et envoyés chez eux, l'Argent sera versé au moment de la livraison. Oct. 31, 1812⁸⁰⁰. »

On ne sait s'il put en écouler quelques-uns durant les deux années qui lui restaient à vivre, mais en 1826, soit plus de dix ans après sa mort, le célèbre architecte John Soane (1753 – 1837) demanda au médecin de Mathews⁸⁰¹ s'il pouvait lui en faire parvenir une copie⁸⁰². Soane collectionnait les antiquités et fut certainement interpellé par l'histoire de cet étrange fascicule et de son auteur. La brochure de deux pages encore présente dans la collection de l'architecte, contient quatre gravures en couleur représentant « un petit cottage » et une « villa économique⁸⁰³ ». Dans les archives de Bethlem se trouvent d'autres dessins de la main de Matthews qui, avant d'effectuer ses premières tentatives de publications, avait déjà participé à un concours public d'architecture. Il le concernait justement de très près, puisqu'il s'agissait de proposer un projet pour la construction des nouveaux bâtiments de Bethlem. L'établissement allant être transféré vers un autre site et un concours avait été organisé pour élire le meilleur architecte. Quatre dossiers de notes et de plans à l'encre et à l'aquarelle (**Fig. 299**) réalisés par Matthews entre 1810 et 1811⁸⁰⁴ furent adressés au jury. Bien qu'il ne remportât pas le premier prix – qui revint à James Lewis (1750 – 1820) – Matthews fut tout de même autorisé à participer à ce concours, et son projet examiné par des professionnels.

⁸⁰⁰ Billet conservé au John Soane's Museum. Reproduit dans : MAC GREGOR John, 1989, pp. 34 – 36.

⁸⁰¹ Il s'agit de John Haslam.

⁸⁰² La lettre de John Soane adressée à John Haslam ainsi que le fascicule de James Tilly Matthews qui lui fut adressé sont encore actuellement conservés dans le John Soane's Museum.

⁸⁰³ MATTHEWS James Tilly, *Useful architecture. By James Tilly Matthews, architect*. No 1. This number contains plans and elevations for a small cottage, plate 1. And plans and elevations for an economical villa, plates 2, 3, and 4. London, 1812, 2 pages, 4 planches colorées à la main, 29.6 cm. Sir John Soane's Museum London, ref. 2745.

⁸⁰⁴ MATTHEWS James Tilly, *Plan architecturaux et notes explicatives, 1810-11*, encre et aquarelle sur papier, 99,7 x 66,5cm, Deux dossiers de plans et deux dossiers de notes, Bethlem Museum of The Mind, Londres, Grande Bretagne. Le premier dossier contient trois plans attachés ensemble et le deuxième annoté « B » sur la couverture, contient neuf plans. Les deux dossiers de notes contiennent respectivement neuf et dix feuilles de papier.

En France, le Dr Auguste Marie possédait lui-aussi des dessins de bâtiments, mais ils étaient de facture beaucoup plus insolite, aux antipodes des plans quasi-professionnels de Matthews. Interné à le 27 septembre 1894⁸⁰⁵, Auguste Merle (1858 - ?) avait exercé le métier de bijoutier et imaginait des demeures fantastiques aux artifices que l'on devine inspirés de voyages et de journaux illustrés. L'utilisation d'une perspective plongeante dans laquelle s'enchevêtrent plusieurs angles de vue différents, contribue à renforcer l'allure étrange de ces édifices. Après avoir passé treize années à Villejuif, Auguste Merle fut ensuite transféré vers l'asile de La Charité sur Loire le 23 septembre 1907, date à laquelle on perd sa trace. Onze des dessins rassemblés par le Dr Marie ont pu être conservés⁸⁰⁶. Ils datent de la période de Villejuif – entre 1901 et 1907 – et témoignent de la passion de leur auteur pour les voyages et l'exotisme. Quatre dessins datés du 4 au 13 mars 1901⁸⁰⁷ représentent des palais extraordinaires pourvus de tours, de terrasses, de balcons, d'ornements insolites et de façades percées de larges fenêtres (***Fig. 300***). Les tracés sont très précis, et l'usage du papier quadrillé facilita l'application de la symétrie. Tout ceci confère à ces dessins une grande rigueur qui contraste avec la fantaisie de leurs éléments architecturaux et avec les libertés que prit Merle par rapport à la perspective. Comme pour les cartes de Nisbett, ce décalage apporte une originalité et une poésie supplémentaires à ces curieuses constructions. Plusieurs autres dessins représentent des bateaux accompagnés d'éléments architecturaux plus ou moins présents (***Fig. 298***). Leur style est tout aussi raffiné, ils obéissent à cette même alliance de précision et de fantaisie, et nous ouvrent à nouveau la porte sur un univers fantastique. Seul le dessin d'un temple aux accents orientaux, non daté mais peut-être antérieur à ces autres compositions, est parfaitement réaliste et témoigne de la précision quasi-photographique avec laquelle Auguste Merle était capable de reproduire une image. Deux autres réalisations à la peinture à l'eau, confirment sa dextérité dans cette technique. L'une d'entre elles, qu'il avait lui-même intitulée « Mon Excursion aux antipodes à la recherche de Gauguin », souligne très explicitement son intérêt pour l'aventure, l'exotisme et les voyages, dont on ne sait s'ils furent seulement imaginaires ou bien réels.

⁸⁰⁵ EDELMAN Michèle, « Collection du Dr. A. Marie », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°9)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1973, p. 111.

⁸⁰⁶ Ils sont actuellement conservés dans les archives de la Collection de l'Art Brut à Lausanne.

3. *Le monde comme source d'angoisse : visions d'épouvante*

« Un grand nombre d'aliénés, hantés par l'idée fixe, ont l'habitude de traduire en dessins le délire dont ils sont obsédés. Les persécutés, en particulier, tracent volontiers sur le papier, l'enfer qui les ronge, les ennemis qui les poignent, les démons qui les tenaillent, les bourreaux qui les lacèrent⁸⁰⁸. »

Alors que l'on croyait encore fermement aux vertus du traitement moral dans la première moitié du XIXe siècle, la pratique du dessin dans les asiles était souvent présentée comme une activité bénéfique, source de guérison potentielle pour le malade⁸⁰⁹. Le fait d'impliquer les mains et l'esprit dans une occupation valorisante, saine et requérant une grande concentration, était censé éloigner les patients de leurs idées noires. Elle pouvait même leur permettre de renouer avec une certaine estime d'eux-mêmes, voire avec leur activité professionnelle antérieure lorsqu'il s'agissait d'anciens artistes et artisans. La pratique en elle-même et ses effets positifs était surtout ce qui intéressait les médecins, davantage que le résultat de cette occupation. Elle participait également des avancées humanistes et de l'amélioration des conditions d'existence des patients dans les asiles, contribuant à donner aux aliénistes une meilleure image de leur profession et de leur établissement. Aussi voyait-on simplement figurer dans les publications médicales antérieures aux années 1870 des références écrites soulignant l'existence de ces pratiques. Il y avait en revanche très peu de descriptions – et encore moins de reproductions – des dessins qui avaient été réalisés dans ces conditions. Il était d'ailleurs encore totalement inconcevable à cette époque que le produit d'un esprit considéré comme malade puisse présenter un quelconque intérêt esthétique. Les rares commentaires de dessins que l'on pouvait lire tendaient surtout à montrer les bienfaits de ces pratiques, ou souligner dans quelques cas exceptionnels le talent de certains patients. Dans ces cas-là, on privilégiait les compositions équilibrées et apaisantes. Lorsqu'on parle de pratiques artistiques, rappelons qu'il s'agissait surtout d'un travail de copie à partir d'illustrations soigneusement sélectionnées, et non de travaux d'imagination visant à réveiller ou entretenir les démons des patients. A Bethlem, les femmes avaient ainsi pour habitude de broder ou

⁸⁰⁷ Les dessins enregistrés sous les cotes cab-2341 à cab-2344 portent respectivement les dates du 11, du 13, du 7 et du 4 mars 1901. Collection de l'Art Brut, Lausanne, Suisse.

⁸⁰⁸ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 358).

peindre des fleurs et des oiseaux tandis que les hommes recopiaient des paysages. Même dans les décennies qui suivirent, les partisans de l'usage thérapeutique de ces pratiques – on pense notamment aux Dr Marandon de Montyel à Ville-Evrard – continuaient à mettre en avant les réalisations les plus harmonieuses. Il s'agissait aussi de communiquer sur les compétences et l'humanité des aliénés, et sur le fonctionnement « normal » de leur esprit dans ces moments-là. Or, avec le développement de l'usage diagnostique du dessin qui s'imposa dans le dernier tiers du XIXe siècle, les publications médicales commencèrent à s'enrichir d'un autre genre de productions. Elles visaient au contraire à corroborer et illustrer les comportements pathologiques des patients dont on analysait froidement les cas. On privilégiait donc les compositions tourmentées, incohérentes ou hallucinées, qui était censées permettre de donner à voir les effets de la maladie. Pour obtenir ces documents, soit on conservait les productions spontanées de malades chez qui on avait remarqué cette habitude, soit on leur fournissait le matériel nécessaire afin de récupérer le plus possible de productions. De terribles visions firent alors leur entrée dans les collections médicales, mettant en images les plus grandes peurs de ces auteurs anonymes, leurs obsessions, leurs cauchemars, les tortures qu'ils ressentaient ou les monstrueux persécuteurs qui les terrorisaient.

Identifier ses bourreaux

« D'une façon générale, comme dit Marcé, les conceptions délirantes présentent l'empreinte du milieu dans lequel vit le malade et varient singulièrement selon l'époque, les préjugés sociaux, les idées régnantes ; dans les temps antiques, les malades se croyaient poursuivis par des Euménides, les dieux infernaux, ou par les flèches de Diane ; au moyen-âge, la croyance aux sorciers, aux esprits diaboliques, aux revenants, donnait aux monomanies un aspect caractéristique.

De nos jours, des formes gouvernementales nouvelles, une surveillance plus grande exercée sur tous les citoyens et, dans un autre ordre d'idée, des découvertes merveilleuses en chimie et physique tendent à substituer aux idées superstitieuses du moyen âge la crainte des persécutions de la police et cette croyance si commune chez les hallucinés qu'on les tourmente

⁸⁰⁹ Voir Partie I, Chapitre 3.

à l'aide de l'électricité. La forme du délire est donc variable mais les éléments restent au fond les mêmes... (Marcé)⁸¹⁰ »

Pour son mémoire de fin d'études présenté en 1892, le Dr Auguste Marie, s'était penché sur la question des délires systématisés, et plus particulièrement sur leurs symptômes et leur signification. Au cours de ses recherches, il fut amené à étudier de nombreux cas de patients présentant des idées de persécution accompagnées d'hallucinations sensorielles. Le médecin racontait comment, après avoir commencé à éprouver des sensations physiques étranges et désagréables auxquelles pouvaient s'ajouter des visions terrifiantes et des bruits ou des voix hostiles, la plupart de ces patients installaient des mécanismes de défense qui pouvaient paraître absurdes aux yeux des profanes. Il s'agissait souvent de pratiques superstitieuses qui se manifestaient par des rituels, des gestes, des paroles ou l'écriture de symboles aux vertus magiques. Ces individus pouvaient aussi avoir recours à une protection physique plus visible. Ils déployaient alors des barrières défensives autour de leur domicile ou directement sur leur corps en se fabriquant des costumes et des accessoires spécifiques. Lorsque les « attaques » devenaient plus précises, les persécutés donnaient une apparence à leurs agresseurs qui pouvaient s'incarner dans des êtres maléfiques (diables, créatures chimériques, lutins...), dans des personnalités bien réelles qu'ils associaient à des complots, ou encore sous formes de machines infernales capables d'agir à distance sur leur corps et leurs pensées.

Plus de cent ans avant que Victor Tausk ne développe sa théorie sur l'origine des machines à influencer⁸¹¹, le Dr John Haslam (1764 – 1844) décrivait pour la toute première fois les caractéristiques d'un tel engin en s'appuyant les écrits de James Tilly Matthews (1770 – 1815)⁸¹². Ce-dernier passa quelques années en France en pleine période de la Terreur (de 1792 à 1796), où il fut emprisonné et risqua sa tête à la guillotine. De retour en Angleterre, Matthews, qui présentait déjà un comportement excentrique, commença à développer un sentiment de paranoïa et se déclarait victime d'un complot d'envergure internationale. Il était

⁸¹⁰ MARIE Auguste-Armand, *Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*, Paris : Octave Doin, 1892, p. 69.

⁸¹¹ TAUSK Victor, « Über die Entstehung des "Beeinflussungsapparates" in der Schizophrenie », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1919, 5, p. 1-33. Traduit en anglais en 1933 in : TAUSK Victor, « On the origin of the influencing machine », *Psychoanalytic Quarterly*, 2, 1933, pp. 519 – 556. Voir en français : TAUSK Victor, « De la genèse de "l'appareil à influencer" dans la schizophrénie », Paris : Payot, 1975, pp. 177 – 217.

⁸¹² James Tilly Matthews passa dix-huit ans à Bethlem (1797 – 1814) avant d'être transféré dans une maison de santé privée à Hackney où il passa la dernière année de son existence.

orchestré par une bande de malfrats qu'il appelait le « Air Loom Gang » [le gang du métier à tisser les flux aériens] aux commandes d'une machine infernale capable de torturer et d'influencer les esprits à distance. Cette vaste conspiration impliquait selon lui des personnalités de haut rang et aurait même été à l'origine de plusieurs décès qu'il assimilait à des meurtres. A force de dénoncer des complots et d'accuser des grandes figures de la scène politique, on commença à craindre que Mathews n'en vienne à troubler l'ordre public et ne représente un danger potentiel. Il fut donc déclaré fou et interné dans le sinistre établissement londonien de Bethlem. Suite à son incarcération, plusieurs de ses proches réclamèrent de nouvelles expertises médicales pour demander sa libération. On fit alors appel au Dr Haslam qui fut consulté avec la ferme intention de prouver la dangerosité de Mathews et de confirmer par là-même le bien-fondé de son maintien dans un asile. Le médecin s'appuya sur les écrits de Mathews et surtout sur un de ses dessins (*Fig. 301*). Il décrivait très précisément le fonctionnement de sa machine imaginaire, et le rôle joué par les membres du gang à ses commandes. Grâce à ces documents John Haslam n'eut guère de difficulté à confirmer la folie de Mathews, et son internement fut prolongé jusqu'à son décès. Ses écrits et son dessin, furent ensuite repris et publiés en 1810 par John Haslam sous forme d'un ouvrage qui constitue l'une des toutes premières études de cas aussi documentée. De nombreux passages dans lesquels avaient été reportées les notes originales du patient⁸¹³, décrivent avec grande précision les sept criminels du groupe (quatre hommes et trois femmes) et leurs rôles respectifs dans le fonctionnement de la machine. Mathews les pensait installés dans une cave non loin de Bethlem, et décrivait même leur position autour du terrible engin. Il expliquait également son fonctionnement inspiré du mesmérisme – encore très en vogue en France et en Angleterre en ce début du XIXe siècle – et des découvertes en matière d'électricité et de magnétisme. Il énumérait dans une longue liste toutes les tortures que l'« Air Loom » était capable d'infliger à distance à ses victimes mais aussi et surtout comment elle pouvait manipuler leur esprit en les amenant à commettre des actes criminels ou à prendre des décisions politiques lourdes de conséquences. Grâce à cette « machine à influencer », les sept malfrats auraient réussi à rallier d'autres groupes d'individus. Ils auraient construit chacun leurs propres machines et envahi toute l'Europe pour contrôler les faits et gestes de sa population. Le dessin de Mathews, qui avait été reproduit par un graveur professionnel,

⁸¹³ Elles figurent encore dans leur version originale dans un volumineux dossier conservé aux archives de Bethlem.

occupe une place fondamentale dans l'ouvrage de John Haslam puisqu'il était censé permettre au lecteur de voir et comprendre le délire de Matthews. Afin de rendre accessible ses plus petits détails, il avait été imprimé sur une large planche qui se déployait sur une surface égale au quadruple de celle de l'ouvrage (in-8). Bien que le dessin original n'ait pas pu être retrouvé, les descriptions de la main de Matthews et le style de ses dessins architecturaux encore conservés à Bethlem, permettent de penser que la gravure était assez fidèle. La planche était intitulée :

« Diagramme, ou Plan de la Cave, ou du Lieu où les Assassins se Rendezvous [sic. en français] et travaillent, Montrant la Position Respective de Chacun par rapport à la Machine, à chaque fois que cela M'est apparu par la Perception Sympathique⁸¹⁴. »

John Haslam soulignait ironiquement le fait que son patient disait avoir trouvé une description de sa machine dans l'ouvrage encyclopédique d'Ephraïm Chambers et Abraham Rees⁸¹⁵ à l'article « Loom » et en avoir vu une gravure dans l'article « Pneumatics ». Une affirmation qui s'avéra évidemment fautive après vérification par le médecin dans le volume en question⁸¹⁶. Il n'empêche que les similitudes entre certaines gravures du livre de Chambers et la machine de Matthews confirment qu'il s'en était largement inspiré. La planche de Matthews publiée dans l'ouvrage d'Haslam contenait en réalité deux représentations de son « Air-Loom » diabolique. La partie supérieure était occupée par un plan situant les positions respectives de chaque personnage dans la cave et autour de la machine, et celle de ses principaux constituants. Le dessin situé au-dessous en livrait une représentation plus réaliste en perspective cavalière, destinée à nous montrer à quoi ressemblaient visuellement la machine, mais aussi ses utilisateurs. Les individus avaient été dessinés tels que Matthews les imaginait et, tout comme les différentes parties de sa machine, ils étaient accompagnés de lettres renvoyant à une légende annexe. Le chef de l'équipe, surnommé « Bill » ou « le Roi » par Matthews était installé sur une chaise face à un bureau démesuré. Il actionnait un pédalier et deux immenses leviers – qui ne sont pas sans évoquer les lames de la guillotine – permettant de réguler le fluide et de contrôler la respiration de ses victimes. Sur le plateau de la machine sont disposées plusieurs séries de bornes métalliques dont Matthews avouait ne

⁸¹⁴ Il s'agissait d'un système de rayonnement émis par la machine autorisant la victime à la voir.

⁸¹⁵ Ephraïm Chambers publia une première édition de son ouvrage encyclopédique en deux volumes en 1728, à Londres, sous le titre : *Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts and Sciences*. Il sera ensuite réédité à de nombreuses reprises, notamment par Abraham Rees (1743 – 1825) entre 1778 et 1788.

⁸¹⁶ Traduction française p. 27.

pas trop connaître leur utilité, de même que d'autres éléments situés dans les étages supérieurs. Il les avait représentés sous forme d'une hélice associée à plusieurs tracés de forme vagues. Une rangée de tonneaux contenant des gaz empoisonnés était reliée à la machine par une série de tuyaux soudés tandis qu'un ensemble d'éléments en cuivre constituait une gigantesque électrode. Le flux magnétique que Matthews imaginait était composé d'une multitude de fils très fins, et traversait le corps d'une victime. Trois des acolytes de Bill avait été mis en situation. « Jack le maître d'école », était le sténographe de la bande, son rôle était de noter tout ce qui se passait, et Matthews le montrait assis à son bureau. « Charlotte », une jeune française agissait sous la contrainte pour des fonctions annexes, et « Sir Archy » était aux commandes de l'aimant. Cette représentation imaginaire, soigneusement explicitée par son auteur en personne – chose suffisamment rare pour être soulignée – occupe une place fondamentale dans l'histoire des dessins réalisés en milieu asilaire. Il s'agit tout d'abord d'un des documents iconographiques les plus anciens connus à ce jour, mais aussi d'un des premiers à avoir été publié dans un ouvrage, et à avoir été utilisé dans un but diagnostique. Il constitue également le tout premier modèle visuel de « machine à influencer » qui intéressera les psychanalystes au début du siècle suivant. Enfin, il s'agit aussi d'un exemple particulièrement intéressant de collaboration entre deux individus, le médecin et son patient. Si leurs objectifs étaient radicalement opposés, ils parvinrent finalement chacun à leurs fins en se servant de l'autre. Si Haslam réussit à prouver la folie de Matthews grâce aux renseignements qu'il lui fournit, ce dernier atteignit aussi son objectif qui était de prévenir le monde entier de la nature du complot qu'il pensait être en train de se jouer. Leurs destins se rejoignirent également dans leur fin tragique puisque Matthews termina ses jours derrière les murs d'un asile, tandis qu'Haslam, en lieu et place de la reconnaissance à laquelle il aspirait grâce à cette publication, finit totalement désavoué par la profession. En effet, avec cette affaire, il contribua à éveiller les soupçons des autorités sur les mauvaises conditions de prise en charge dans les asiles et plus particulièrement à Bethlem. Des contrôles furent ordonnés et ils mirent à jour de graves problèmes de maltraitances, dont le cas de James Norris reste le plus tristement célèbre. Cette série de scandales précipitèrent finalement le renvoi et la chute du célèbre médecin.

Par la suite, de nombreux autres dessins figurèrent eux-aussi les flux de forces invisibles. Ils se développaient en parallèle des avancées scientifiques en matière de magnétisme, d'électricité, de rayons X et de propagation des sons. Les patients imaginaient et dessinaient

toutes sortes d'appareils utilisés à des fins malveillantes. Les médecins recueillaient ensuite ces documents pour compléter leur diagnostic et illustrer ces cas auprès de leurs confrères. Un article du Dr L. Parrot⁸¹⁷ publié en France en 1907, décrivait ainsi celui d'un « persécuté halluciné sensoriel » qui se disait tourmenté par une mystérieuse machine. L'individu interné à Charenton souffrait d'hallucinations auditives, et avait tenté d'expliquer sous diverses formes l'origine de ses tourments. Il exécuta de nombreux dessins, et rédigea un long mémoire ainsi que plusieurs lettres adressées à sa mère décédée. Le médecin reproduisit quelques-uns de ces documents – dont deux dessins – qui, selon lui, suffisaient amplement à l'établissement d'un diagnostic⁸¹⁸. Comme dans beaucoup de cas de persécution, le patient se disait victime d'un complot d'envergure internationale. Il s'agissait d'une « intrigue occulte » qui l'aurait injustement conduit à l'asile. Des personnages malveillants auraient influencé sa propre mère et dirigeaient une machine semblable à un téléphone baptisée « téléphonographe » ou « machine à hallucinations artificielles⁸¹⁹ » (**Fig. 302**). Il s'agissait d'un appareil acoustique permettant de faire entendre des voix à sa victime, puis de prendre le contrôle de son comportement et de ses pensées dans le but de la faire passer pour folle. Sur son dessin, l'homme s'était représenté au centre de la composition pris au piège dans la cour de « Charenton », derrière une lourde porte cadenassée. De ses oreilles émergeaient deux immenses soufflets (censés y introduire les sons ou les paroles persécutrices) reliés à deux personnages, l'un féminin et l'autre masculin, dont on ne sait s'ils en étaient les véritables manipulateurs ou de simples marionnettes. Au bas du dessin, l'inscription « !!!!! Pauvre Enfant !!!!! » contribuait à attirer l'attention de l'observateur sur la détresse de la victime. Comme dans les cas précédents, on peut voir que la situation d'enfermement et l'impossibilité de s'échapper contribuaient à exacerber les sentiments de panique et d'impuissance ressentis par le patient. Une fois interné, il n'avait plus aucun moyen de fuir ses persécuteurs. Ces derniers étaient d'ailleurs souvent imaginés par leur victime comme installés au plus près d'elle – à l'intérieur ou dans les alentours immédiats de l'asile – afin de pouvoir s'adonner à leurs penchants sadiques en toute liberté.

⁸¹⁷ PARROT L., « Curieux dessins et écrits d'une persécuté halluciné sensoriel », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, avril 1907, n°4, p. 438 – 441.

⁸¹⁸ A propos d'une liste établie par le malade, le médecin déclarait : « Cette énumération permettrait à elle-seule de formuler le diagnostic », *Op. Cit.*, p. 439.

⁸¹⁹ *Ibid.*

En 1911, dans son article sur les « aliénés inventeurs », le Dr Maurice Ducosté présentait également le dessin d'une machine persécutrice ([Fig. 303](#)). Le document, extrêmement précis, s'apparentait presque à un véritable dessin industriel. Comme dans la plupart des cas, la victime – un célibataire de 46 ans interné dans l'asile de Pau – commença par entendre des paroles désobligeantes et se sentir espionné. Après quelques années, ces sensations désagréables se transformèrent en véritable délire de persécution et l'individu associa ces souffrances à ses anciens agissements anticléricaux. Il désigna le Pape et les Jésuites comme les instigateurs d'un complot destiné à lui faire payer son militantisme. L'origine des désagréments ressentis – paroles malveillantes, brûlures cutanées – se cristallisa sous la forme d'une machine qui aurait été fabriquée par deux ingénieurs recrutés par les autorités ecclésiastiques. Elle avait pour fonction de torturer et de lire les pensées de ses victimes grâce à une utilisation dévoyée du rayon X :

« Ce qu'il y a de particulier chez ce malade, ce n'est pas, sans doute, ce délire assez banal, mais l'effort qu'il a fait pour reconstituer, "réinventer" comme il dit lui-même "l'Arme électrique romaine". Cette réinvention est entièrement basée sur les hallucinations de la sensibilité générale dont souffre le patient ; les rayons X jouent, là-dedans, un grand rôle : des accumulateurs fournissent une force de 40 millions de volts ; ils sont utilisés par des canons en chrome pur qui permettent aux persécuteurs de brûler, geler, étouffer, paralyser, empoisonner leurs victimes, corroder leurs tissus, appliquer sur un point quelconque de leur corps "des pressions écrasantes". Chacun de ces effets ressentis par X. est produit par une arme spéciale, très étudiée dans tous les détails, comme on le voit dans les dessins que j'ai l'honneur de présenter à la Société.

"La vision à distance est tout est partout" ainsi que "la vision et la lecture de l'image de la pensée humaine partout" sont expliquées par la mise en œuvre d'un canon de 14 mètres de longueur, lançant "une Comète de Rayons X" dont l'axe correspond à l'axe d'une lunette astronomique grossissant 3500 fois. Un "graduateur des images" y est adapté, afin qu'il soit possible d'agrandir ou de diminuer, selon leur éloignement, les objets éclairés⁸²⁰. »

Là encore, la découverte des rayons X par Wilhelm Röntgen (1845 – 1923) Prix Nobel en 1901, et la possibilité de voir à l'intérieur du corps, matérialisèrent un certain nombre d'angoisses associées au délire de persécution. D'autres patients de Suisse (Robert Gié) et

⁸²⁰ DUCOSTE Maurice, « Deux aliénés inventeurs », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 372 – 382. (p. 373).

d'Allemagne (Hugo Rennert) représentèrent également des machines génératrices de flux invisibles.

En fonction du vécu des persécutés et de leurs croyances, leurs bourreaux pouvaient aussi prendre les traits de personnages réels (policiers, juges, médecins, membres de leur famille), imaginaires (diables, sorciers, créatures légendaires) et de toutes sortes de créatures terrifiantes sur lesquels ils reportaient leurs angoisses. L'exemple le plus connu reste sans doute celui de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym entré dans la postérité par la publication de ses mémoires : *Les farfadets, ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*⁸²¹ en 1821. Repéré par Champfleury qui le comptera parmi les fous littéraires, il fut également l'objet de nombreux articles rédigés par les aliénistes de l'époque. Il rencontra Philippe Pinel à plusieurs reprises dans le cadre de consultations visant à le débarrasser d'hallucinations sensorielles, mais il ne fut jamais confronté à l'internement. Un article rédigé par les Drs Vinchon et Lavastine en 1927 détaillait les caractéristiques de sa relation avec le célèbre médecin⁸²². Il lui avait été adressé par le grand pénitencier de Notre Dame auquel il s'était plaint d'étranges désagréments : il entendait des bruits sous son traversin, sentait qu'on le touchait pendant son sommeil et se disait harcelé par des farfadets. Il rencontra donc pour la première fois Pinel en 1816 à son domicile. Ce dernier lui prescrivit quelques bains et lui posa des questions sur les agissements de ces êtres imaginaires. Cet interrogatoire éveilla des soupçons chez Berbiguier qui suspecta rapidement Pinel d'être lié aux instigateurs de ses tourments. Il le rencontra à nouveau et lui adressa plusieurs lettres – qui restèrent sans réponse – sans qu'aucune amélioration ne se manifestât dans son état qui ne cessait de s'aggraver. Il se persuada ensuite que les médecins étaient complices de ses persécuteurs et qu'ils agissaient pour le compte d'une force diabolique. Il mit alors en place tout un rituel défensif visant à le libérer de ses bourreaux. Afin de dénoncer le complot dont il se sentait victime, il décida ensuite de rédiger ses mémoires. Bien qu'elles fussent accompagnées de neuf lithographies (*Fig. 304*) illustrant ses souffrances, les dessins n'étaient pas de la main de Berbiguier. Ils avaient été exécutés selon ses indications par un graveur professionnel. La publication de cet ouvrage et surtout sa

⁸²¹ BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM Alexis Vincent Charles, *Les farfadets, ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, Paris : P. Gueffier, 1821, Vol. 1 – 3.

⁸²² VINCHON Jean, LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, « Berbiguier de Terre-Neuve du Thym : un malade de Pinel », *Aesculape*, septembre 1927, n°9, pp. 217 – 221.

mise en lumière par les milieux littéraires et médicaux de l'époque, contribuèrent à faire entrer le livre, son auteur et ses hallucinations dans la postérité.

Contrairement à Berbiguier qui put faire connaître son ouvrage de sa propre initiative, les dessins dans lesquels on décrivait ses harceleurs occupaient plutôt les pages des revues médicales. En 1905, Joseph Rogues de Fursac, dans son ouvrage sur *Les Ecrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*⁸²³ avait ainsi reproduit le dessin d'une tête de diable recouverte d'écritures (**Fig. 305**). Le personnage, identifié comme Satan en personne, avait été réalisé par un patient de vingt-six ans, atteint d'un « délire systématisé à forme mystique⁸²⁴ ». Les hallucinations liées à la peur de créatures démoniaques inspirées de l'imagerie religieuse avaient toutefois, selon les médecins, accusé une forte baisse à la fin du XIXe siècle. L'Eglise avait en effet perdu une partie de son influence, et la peur des complots – exacerbés par le traumatisme de la Terreur postrévolutionnaire – mais aussi celle des machines et des flux invisibles avaient remplacé la peur de l'enfer et des démons. Il n'en demeure que certains dessins restaient tout de même marqués par le sceau du diable et de la possession. Face à la disparition progressive de ces cas, le Dr Capgras avait justement choisi de présenter en 1905 plusieurs dessins d'une patiente atteinte de « folie religieuse ». Il s'agissait de montrer sous quelles formes sa pathologie était susceptible de s'exprimer⁸²⁵. A l'âge de trente-sept ans, la patiente commença à manifester des signes de persécution et se déclarait la cible d'un complot familial visant à l'empoisonner. Craignant pour sa vie, elle quitta son domicile et refusa de s'alimenter. Après avoir cherché secours auprès d'un prêtre, elle fut conduite à Ville-Evrard en 1909 pour y être internée. Sa peur de l'empoisonnement s'accompagnait de celle de l'hypnose et de l'électricité. Après son admission, son délire se focalisa sur les membres du personnel qu'elle considérait comme des incarnations de créatures démoniaques. Seules les prières, les rituels magico-religieux et le mutisme lui permettaient de se défendre contre ces attaques. Une longue lettre qu'elle tenta d'envoyer à un prêtre et dans laquelle elle détaillait ses souffrances et ses hallucinations fut interceptée par les surveillants et reproduite par Joseph Capgras dans son article. Il y joignit de nombreux dessins de la patiente figurant des « démons infirmières » aux attributs monstrueux et bestiaux

⁸²³ ROGUES DE FURSAC Joseph, *Les Ecrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, Paris : Masson, 1905.

⁸²⁴ Op. Cit., p ; 278.

(queue, griffes, cornes, bave), dotées d'appareils permettant de s'introduire dans ses pensées **(Fig. 306)**. D'autres personnages masculins aux organes génitaux démesurés et aux caractéristiques animales (certains étant entièrement figurés sous les traits d'insectes et autres animaux menaçants) représentaient également les monstres qui la harcelaient au quotidien **(Fig. 306)**. Comme la patiente associait les autorités médicales à ses persécuteurs, elle refusait d'instaurer un véritable dialogue avec le personnel. Son médecin recueillit donc ses écrits et ses dessins qui constituaient selon lui le seul moyen d'accéder à ses véritables pensées et de suivre l'évolution de sa pathologie.

Le Dr Edouard Toulouse⁸²⁶ conservait également les réalisations d'une patiente décrivant ses persécuteurs. Les broderies de cette vieille femme nous sont aujourd'hui connus grâce aux premières publications de Marcel Réja et d'Auguste Marie⁸²⁷, et à l'intérêt que lui portèrent ensuite les Surréalistes. Cette ancienne graveuse bretonne avait personnifié ses bourreaux sous les traits de créatures monstrueuses mi- humaines mi- animales, affublées de bec d'oiseaux dont la taille variait avec la férocité. En 1901, puis en 1907, Marcel Réja soulignait « la force d'expression⁸²⁸ » qui émanait des terribles scènes représentées sur ces broderies⁸²⁹ **(Fig. 69 et 70)⁸³⁰**. On y voyait des « coquines » impliquées dans des scènes de « batailles » et de meurtres, tandis qu'une créature plus redoutable que les autres, du nom de « Quinoche » s'adonnait à de terribles massacres : « La Quinoche tue deux personnes⁸³¹ », « La coquine tue quatre [?], une femme et sont [sic.] enfant⁸³² ». Ces scènes violentes avaient été cousues directement sur des chutes d'étoffe et des compresses sans doute subtilisées par cette vieille femme. Elles furent ensuite conservées par le Dr Toulouse et commentées par les Drs Réja et Marie qui travaillaient à ses côtés à Villejuif.

⁸²⁵ CAPGRAS J., « Une persécutée démoniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 360 - 372.

⁸²⁶ En 1901, une de ces broderies était légendée : « Broderie (Collection du Dr E. Toulouse) », in REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44, (Fig. 16 p. 943).

⁸²⁷ Op. Cit., Fig. 16 p. 943 - REJA Marcel, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris : Mercure de France, 1907 (pp. 39 – 40, fig. 9) - MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360 (pp. 358 – 359) - MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398 (p. 393).

⁸²⁸ REJA Marcel, 1907, pp. 39 – 40, fig. 9.

⁸²⁹ Voir dans notre travail : Partie 1 / chapitre 3 / paragraphe 2 : « Le quotidien comme matière première ».

⁸³⁰ Pour plus de détails sur le contenu de ces broderies, on se reportera à la première partie de ce travail.

⁸³¹ REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44. (Fig. 16 p. 942)

⁸³² Collection abcd, Montreuil, France.

Si ces souffrances et visions d'horreur nous semblent irréelles, il n'en demeure pas moins que pour les auteurs de ces dessins, elles se traduisaient par de véritables douleurs physiques, un profond sentiment d'effroi et une peur panique du monde extérieur. Face à ces souffrances insupportables, l'écriture et le dessin leurs apparurent parfois comme les seuls moyens de donner à voir les créatures qui les assaillaient et de dénoncer leurs agissements.

Les traumatismes de la guerre

Les guerres et leurs horreurs conduisirent elles-aussi certains patients à mettre des images sur l'inexprimable. Les conflits armés furent source d'inspiration pour de nombreux dessins dans les asiles de cette époque, mais peu d'entre eux furent réalisés par des individus revenant du front. Les dessins ayant la guerre pour sujet étaient souvent des copies d'images standardisées que les malades trouvaient dans les périodiques, sans qu'ils fussent forcément eux-mêmes d'anciens combattants. On rencontre ainsi beaucoup de portraits de figures politiques et militaires impliquées dans le conflit, des images patriotiques relayées par la propagande et quelques représentations stéréotypées des champs de bataille ([Fig. 307](#)). Mais elles ne sont pas de la main d'anciens soldats. On imagine aisément que, mobilisés ou pas, beaucoup de patients devaient ressentir le poids du climat particulièrement angoissant de la guerre et de ses incertitudes : invasion du territoire par un ennemi dont on redoutait la barbarie, perte d'un être cher ou crainte d'être appelé à combattre. Ces angoisses se retrouvaient dans leurs dessins qui prenaient la guerre pour sujet. Beaucoup de cas d'aliénation se déclarèrent d'ailleurs dès les premiers jours de la mobilisation, avant même l'arrivée sur le front. La peur panique de devoir aller se battre et l'idée de pouvoir mourir ou de revenir amputé, fit déjà fait perdre la raison à de nombreux individus. Parmi les soldats qui furent internés, on devine que comme leurs compagnons, ils devaient eux-aussi s'adonner au dessin pendant leurs heures perdues. Mais très peu de documents représentant directement l'enfer des combats et les visions d'horreur des soldats furent conservés et encore moins publiés. L'un des rares témoignages parvenu jusqu'à nous reste celui du Dr Barbe consacré au cas d'un « catatonique » dont il publia six dessins dans la revue *L'Encéphale* (1920)⁸³³ ([Fig. 308](#)). Il s'agissait d'un certain F. Paul qui entra le 7 juin 1917 à l'hôpital temporaire de Moulins, avant d'être dirigé vers Maison Blanche pour un internement de trois mois. Il avait été enseveli par l'explosion d'un obus et

présentait de graves signes de commotion. Il se souvenait de son passé avant les combats, mais avait tout oublié de ce qui lui était arrivé depuis son entrée au front. Comme beaucoup de ses camarades de guerre, son corps était régulièrement secoué par des mouvements incontrôlables et stéréotypés. Lors d'une période de crise, il s'empara de vieilles enveloppes et commença à dessiner frénétiquement. Comme le patient n'était pas en capacité de s'exprimer sur les souffrances qu'il avait vécu, ces dessins furent précieusement conservés et analysés par le Dr Barbe qui y voyait l'un des seuls moyens de comprendre la nature de ses traumatismes. Ce qui l'interpela en premier lieu, fut l'omniprésence de la mort représentée par des crânes humains associés à des stèles ou des squelettes. Le médecin s'étonnait de l'exactitude de leurs détails anatomiques, mais il est fort à parier que le patient fut lui-même confronté de très près à la mort et au déchiètement des corps de ses camarades. L'un de ses dessins montre d'ailleurs des morceaux de corps (main, jambe, fémur) tournant autour d'une tête. Des poignards fichés dans les crânes revenaient de manière quasi-obsessionnelle dans la plupart de ses dessins. Des soldats français et allemands rappelaient qu'il s'agissait de scènes de guerre. Pour le Dr Barbe, ces représentations étaient directement liées aux événements traumatisants auxquelles avaient assisté son patient qui n'avait trouvé que le dessin pour arriver à les exprimer :

« La fantaisie qui paraît avoir présidé à l'établissement de ces dessins n'est qu'apparente : hanté par l'idée de la mort, à la suite de violents bombardements auxquels il fut soumis, et poursuivi par le souvenir des spectacles atroces qu'il avait eus sous les yeux, F..., dans sa période d'excitation catatonique, évoque la mort sous sa forme la plus habituelle, c'est-à-dire une tête de mort, puis, lorsqu'il a suffisamment d'espace, il place, au-dessous de cette tête, soit une boîte rappelant un cercueil, soit une sorte de stèle funéraire, soit un squelette coplet. Evoquant alors les causes de la mort, il dessine des poignards et des têtes d'Allemands coiffés du casque à pointe ; puis la pensée de l'au-delà lui fait représenter un diable, ou revêtir plus simplement une tête de mort d'attributs sataniques⁸³⁴. »

⁸³³ BARBE André, « Les dessins stéréotypés d'un catatonique », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 10 janvier 1920, pp. 49 – 50.

⁸³⁴ Ibid.

Conclusion du chapitre 1

L'ensemble de ces artefacts, recueillis entre les premières années du XIXe siècle et la fin des années 1920, nous renseigne sur les conditions de vie des patients concernés dans les établissements de cette époque, et sur les relations qu'ils entretenaient avec les membres du personnel. On remarque que certains, même au début du XIXe siècle, avaient pu avoir accès au papier et à la peinture. On pense à James Tilly Matthews, qui, bien qu'interné dans le pire asile d'Angleterre, fut autorisé à réaliser des plans architecturaux sur de larges planches, et à les présenter à un concours. A Philadelphie, Richard Nisbett avait pu peindre de grandes cartes colorées sur des chutes de papier-peint. En France, dans les années 1840, Jacques Caraman se confectionna un « cahier modiste » tandis qu'en Ecosse les patients du Dr Browne recopiaient des gravures. Par la suite, d'autres patients accédèrent à des matériaux plus onéreux. On pense à James Henry Pullen qui était autorisé à utiliser le matériel d'Earlwood pour réaliser ses propres maquettes. Il travaillait aussi à partir de bois exotiques, d'ivoire et de nacre que lui fournissaient de généreux donateurs. En Italie, Antonio T. et Eugenio Lenzi⁸³⁵ réalisaient des meubles sculptés de larges dimensions. A Ville-Evrard et Villejuif, les Drs Marandon de Montyel et Marie travaillèrent en lien avec les ateliers où l'on manipulait le bois, la porcelaine et le métal. Parallèlement les pratiques spontanées réalisées à partir de matériaux de récupération (os des aliments, chutes d'étoffes, cailloux, débris métalliques, pages de journaux) impliquaient également un certain nombre de patients sans que cela ne soit véritablement interdit par le personnel médical. Ces artefacts témoignent aussi des relations complexes qui se développèrent entre les encadrants et leurs patients. Certains dessins avaient un objectif ouvertement déstabilisant – comme nous le verrons dans le chapitre suivant – visant à faire subir à celui que l'on représentait tout ce qu'on n'était pas en mesure de lui infliger dans la réalité. Il pouvait aussi s'agir de cadeaux que l'on offrait en gage de reconnaissance, par amitié, par soumission ou pour obtenir des avantages. Les sujets représentés, lorsqu'ils se rapportaient au quotidien asilaire (portraits, bâtiments, scènes de vie) apportent également un éclairage sur la façon dont ces patients percevaient leur environnement. Ils se déchaînaient parfois sur les membres du personnel, témoignaient de leur position dominante, inquiétante ou rassurante, ou les associaient à leurs délires. Il en était de même pour leurs compagnons qui prenaient volontiers la pose ou étaient croqués sur le vif au

cours d'une de leurs activités. Ces scènes de vie montrent quels loisirs et travaux étaient pratiqués, dans quelles conditions et à quels éléments les patients avaient accès. Ils nous montrent aussi que, contrairement à la légende, les auteurs de ces dessins étaient rarement dépourvus de culture artistique. Dans beaucoup de cas, il s'agissait de patients issus de la haute société, d'artisans ou d'artistes professionnels qui avaient déjà pratiqué le dessin. Chez les plus modestes – qui étaient déjà imprégnés de leur culture traditionnelle : fréquentation des églises, artisanat local – les bibliothèques qui se démocratisèrent à partir du dernier quart du XIXe siècle leur offraient un accès à des images et des gravures présentées dans les journaux illustrés. La décoration des lieux comprenait aussi parfois des gravures, des tableaux et autres sculptures que l'on disposait dans les lieux de vie pour casser le côté carcéral de l'internement. Enfin, on remarque que si les médecins commencèrent à collectionner ces artefacts dans un but diagnostique à partir des années 1870, quelques-uns avaient déjà cet objectif en tête dans la première moitié du siècle. On pense notamment à la « machine à influencer » de James Tilly Matthews et au « cahier modiste » de Jacques Caraman.

⁸³⁵ Dont nous parlerons dans notre travail : Partie II / chapitre 3

Chapitre 2 : Pratiques subversives : création et résistance

Malgré tous les moyens qui étaient mis en œuvre pour assurer le contrôle de leur population, tous les asiles comptaient leur lot de patients ayant réussi, volontairement ou non, à résister aux autorités et à mettre à mal le système. Ces coups portés contre l'Institution passaient pour la plupart par des menaces et des insultes – verbales, écrites ou illustrées – que l'on adressait aux membres du personnel et surtout au médecin-chef. En tant que figure de l'autorité et décisionnaire de la sortie ou non de ses patients, il cristallisait bien souvent toutes les rancœurs. Tous ceux qui considéraient leur internement comme abusif ou se sentaient persécutés par des individus imaginaires, finissaient par suspecter le médecin d'être le principal responsable de leurs souffrances. Ces revendications pouvaient aussi être adressées à des personnes extérieures telles que la famille, les autorités ou la presse, que l'on tentait d'alerter sur l'injustice réelle ou non de son sort, ou à qui on dénonçait toutes sortes de scandales. Ces courriers étaient la spécialité de ceux qu'on appelait les « graphomanes ». Ils aboutissaient d'ailleurs bien souvent directement dans leurs dossiers médicaux avant même d'avoir pu sortir de l'établissement. Tous les contacts avec l'extérieur étaient scrupuleusement contrôlés, les lettres étaient ouvertes, et les courriers dénonçant des complots ou d'autres actes dérangeants – imaginaires ou parfois bien réels – étaient considérés comme des preuves d'aliénation dont on pouvait se servir pour justifier une prolongation d'internement. Les journaux d'asiles produits par les patients de certaines institutions contenaient aussi leur lot de protestations distillées plus ou moins explicitement dans les récits, poèmes et dessins des patients sous couvert d'humour et d'ironie. Plus graves et quotidiennement redoutées étaient en revanche les violences physiques qui concernaient tout autant le personnel que les autres patients. Tout au long du XIX^e siècle, les pratiques du no-restraint et de l'open-door contribuèrent à améliorer les conditions de vie dans les asiles en permettant à leurs occupants de jouir d'une certaine liberté à l'intérieur des différentes sections. Mais le manque de moyens et de personnel, ajouté aux problèmes récurrents de surpopulation, aggravaient les risques de débordements et conduisaient à de fréquentes altercations. Le personnel médical, en première ligne, faisait régulièrement l'objet d'agressions physiques pouvant aller jusqu'à l'invalidité, voire au décès. Dans ces cas-là, il s'agissait tout aussi bien d'actes impulsifs non intentionnels que de véritables guet-apens soigneusement orchestrés pour assouvir une vengeance

personnelle ou réussir un projet d'évasion. Pour échapper à leur internement, quelques patients tentaient de s'enfuir en profitant d'un défaut de surveillance ou d'une sortie occasionnelle pour s'éclipser. Certains s'en étant même fait une spécialité, accumulant les notifications d'évasions et de réintégrations dans les lignes de leur dossier médical – on pense au cas de Xavier Cotton. Particulièrement redoutés par les médecins et directeurs à qui avait ils avaient été confiés, ils devaient d'être systématiquement signalés aux autorités lorsqu'ils disparaissaient, puis répertoriés et comptabilisés dans les statistiques annuels de l'établissement. Le recensement des suicides faisait aussi l'objet d'un contrôle assidu, mais concernait très peu d'individus. Il ne faut pas oublier que parallèlement aux quartiers de tranquilles et de convalescents que l'on érigeait en vitrines lors des visites, existaient aussi d'autres sections que l'on se gardait bien de montrer aux journalistes. Elles étaient situées dans des pavillons séparés ou dans des parties plus isolées de l'établissement, et rassemblaient un public beaucoup plus difficile : gâteux, épileptiques, agités et tous ceux dont on redoutait la dangerosité. La question commença d'ailleurs à se poser dès le milieu du XIXe siècle, du cas particulier des « aliénés criminels » et des criminels devenus aliénés, auxquels on joignit plus tard celui, plus ambigu des « aliénés difficiles et vicieux ». Il s'agissait de les isoler des autres patients, sans toutefois les assimiler à des criminels ordinaires dont la prise en charge relevait du punitif. De nombreux pays firent le choix de leur réserver quelques quartiers ou établissements spécialisés⁸³⁶ sans que le système ne se développe véritablement. Cette solution qui ne concernait que quelques poignées d'individus s'avéra donc loin de répondre efficacement aux attentes des aliénistes. Ils demandaient à être déchargés de ces patients dont ils redoutaient la dangerosité, mais la plupart d'entre eux continuaient à évoluer dans le circuit ordinaire. Particulièrement vigilants sur la prévention des incidents – qui engageaient leur responsabilité et pouvaient facilement leur coûter la vie – les médecins et membres du personnel signalaient donc systématiquement tout indice laissant présager d'un éventuel

⁸³⁶ En France, on commença par créer un quartier de sûreté à Bicêtre en 1847, avant d'ouvrir en 1910 la « 3ème section » de Villejuif inaugurée par le Dr Colin, que l'on compléta en 1912 par une section de l'asile d'Hoerd en Alsace. Au Royaume-Uni, où cette question fut très tôt prise en compte, l'asile de Dendrum à Dublin, commença à accueillir ses premiers occupants dès 1850. Treize ans plus tard ce fut au tour de l'établissement anglais de Broadmoor, dans lequel fut transféré Richard Dadd, d'être inauguré, tandis qu'en Ecosse, on fit le choix d'ouvrir une section spéciale dans la prison de Perth. En Italie, on réserva également quelques établissements ou quartiers à la prise en charge des « aliénés criminels » comme à Aversa, auquel était rattaché une section d'anthropologie criminelle, et à Voghera. En Allemagne, enfin, coexistaient des locaux annexés aux prisons pour les criminels atteints d'aliénation et des quartiers spéciaux dépendant d'asiles pour les aliénés dangereux nécessitant un isolement. Une organisation que l'on retrouvait notamment dans les établissements de Dalldorf près de Berlin et de Düren (La question de l'internement des aliénés criminels / par Jean-Georges Alombert-Goget, p. 74.)

passage à l'acte. Un certain nombre de lettres de menaces, de projets d'évasion et d'objets pouvant servir d'armes ou de clés de substitution, furent ainsi confisqués, finissant parfois dans les carnets d'observations et les dossiers médicaux à titre de preuve à charge. Ils rejoignirent aussi les collections des médecins qui conservaient ces artefacts à titre d'objets de curiosité, d'empreintes de la folie ou tout simplement pour témoigner des risques encourus au quotidien dans leur métier.

Gestion de la violence au quotidien

Comme on a pu le voir, la question de la violence et le risque d'une attaque, d'un suicide ou d'une évasion faisaient partie intégrante du quotidien des infirmiers, surveillants et médecins d'asile. Leur omniprésence dans l'existence des patients dont ils avaient la charge, et les responsabilités qui leur incombait, en faisaient bien souvent les cibles privilégiées de leurs récriminations et de leurs idées délirantes. Les rares témoignages de ces pratiques subversives à avoir traversé les années, apportent un éclairage intéressant sur les risques encourus dans les asiles de cette époque, mais aussi sur les intentions qui poussèrent les médecins à conserver ces objets.

1. Armes bricolées et projets d'évasion

Lorsqu'il se souvenait de la création d'un musée d'asile par son père en 1926, le fils du Dr Charles Ladame, évoquait la présence d'armes au milieu des dessins et autres productions artistiques de patients. Conservées par le médecin et exposées dans un but pédagogique, elles étaient censées sensibiliser les infirmiers sur la diversité des moyens qui pouvaient être utilisés par les patients pour mener des actions violentes ou tenter de regagner leur liberté :

« Lorsque mon père décida de créer un musée, en 1926, pour exposer les meilleures pièces de sa collection, il me chargea tout naturellement d'en devenir le conservateur. J'avais 16 ans alors et j'avais moi-même beaucoup de goût pour la peinture. [...] Quelques panneaux étaient destinés à l'édification – ou à l'instruction – du personnel de l'asile : les moyens de contention, les objets fabriqués en vue d'une évasion, ceux qui avaient servi à des tentatives de suicide...ou de meurtre. Mais la plupart des parois étaient ordonnées de manière à mettre

*en valeur soit des pièces d'un intérêt artistique indéniable, soit des œuvres d'une certaine importance pour l'étude psychiatrique d'un cas donné*⁸³⁷. »

Charles Ladame avait d'ailleurs déjà lui-même fait référence à ces objets particuliers, en expliquant l'intérêt qu'ils présentaient à ses yeux :

En 1933 il déclarait :

*« Les grandes salles du rez-de-chaussée de la villa des Dames désaffectée sont transformées en musée où sont exposés les objets divers fabriqués par nos malades : des écrits, des dessins, des peintures, aquarelles ou huiles, choses utiles et parfaitement réalisées, choses curieuses, enfantines, bizarres ou maladroites [...]. Nos collections comprennent encore des panoplies intéressantes, instructives même, composées d'objets et d'instruments fabriqués avec des moyens et un matériel de fortune, souvent fort ingénieux. Les uns servent d'objets de défense, voire de meurtres, les autres d'outils pour l'évasion, d'autres encore de moyens de suicide*⁸³⁸ »

En 1948 :

*« Les productions artistiques des malades étaient exposées dans les deux grandes salles, le petit salon et la véranda. Quelques panneaux du petit salon furent cependant réservés pour l'édification et l'instruction du personnel et de l'homme de la rue. Y figuraient les moyens de contention, les objets fabriqués en vue des évasions, tout ce qui avait servi aux tentatives de suicide, etc*⁸³⁹. »

Le Dr Ladame était loin d'être le seul à posséder de tels artefacts. Déjà en 1893, Le Dr Pierre Hospital de l'asile de Clermont-Ferrand déclarait avoir pris soin de conserver des « armes grossières », des « rossignols » pour crocheter les serrures, des « cordes de pendus » et autres « instruments de suicide, d'homicide, de mutilation, etc., etc.⁸⁴⁰ ». S'il n'en avait pas bien défini l'usage, il évoquait en revanche l'idée de proposer un classement pour arriver à organiser et présenter correctement sa gigantesque collection. Elle contenait pêle-mêle tout ce qu'il était possible de fabriquer à l'intérieur d'un asile :

⁸³⁷ Témoignage de Paul Alexis Ladame, 1964. Repris dans l'ouvrage de Lucienne PEIRY : *Charles Ladame ou le cabinet fou d'un psychiatre*, Lausanne : Collection de l'Art Brut, 1991, pp. 15-16.

⁸³⁸ LADAME Charles, *Asile clinique psychiatrique Bel-Air*, Chêne (Genève), Eckhardt & Pesch, Zurich, 1933, p. 52. In, PEIRY Lucienne, 1991, p. 10.

⁸³⁹ Propos de Charles Ladame, 1948. Repris dans : PEIRY Lucienne, 1991, p. 5.

⁸⁴⁰ HOSPITAL Pierre, « L'Art chez les aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1893, n°18, pp. 250 – 255 (p. 250).

« Depuis bien près de trente ans que je me consacre à l'étude de la folie et au soulagement des malades qui en sont atteints, outre un nombre fort respectable d'observations et de documents utiles à connaître, j'ai recueilli une énorme quantité d'objets, émanant des aliénés : écrits et élucubrations de toutes sortes, lettres, poésies, chansons, plaintes, prières, doléances, cantiques, journaux, manuscrits, réclamations, pétitions, satires, idiome inconnus, alphabets singuliers ; découpures, sculptures sur bois, pierre, plâtre, petits objets ouvrés au couteau, tels que pipes, tabatières, pilons, porte-plumes ; dessins, estampes colorisées avec du jus de fleurs, auto-biographies illustrées, chapelets bizarres, crucifix primitifs ; menus objets de toilette, vide-poches, pelotes, faits avec des chiffons ; cilices, armes grossières, rossignols ; bijoux consistant en cailloux sertis de fil de fer ; bagnes en paille, fer-blanc, fil ; boucles d'oreilles et boutons d'habits ; décorations, médailles, rubans, cordes de pendus ; instruments de suicide, d'homicide, de mutilations, etc., etc.

Peu à peu, je procéderai au triage, au classement et à l'examen critique de ce monceau de documents, véritable bazar de produits d'imagination, décelant une sorte de civilisation à part, convaincu qu'il y a là une mine d'observations qui ne manqueront pas d'émerger, en comparant ces produits avec le genre de vésanie de ceux qui les ont conçus et exécutés⁸⁴¹ »

En 1911, le Dr Auguste Marie, également à la tête d'une collection considérable, s'était servi d'armes artisanales collectées dans son service pour attirer l'attention du public et de ses confrères sur les risques encourus par les professionnels de la santé⁸⁴². Auguste Marie avait d'ailleurs lui-même frôlé la mort en échappant de justesse à une tentative de meurtre en 1908. En réponse à l'assassinat du Dr Aimé Guinard, il dressait une longue liste de surveillants, d'infirmiers et de praticiens qui avaient déjà subi les assauts de leurs patients, et il s'inquiétait de la multiplication de ces attaques. Pour appuyer son propos et illustrer la dangerosité de son métier, il présentait trois photographies sur lesquelles figuraient des ensembles d'« Objets confectionnés par les malades pour s'évader et tuer le personnel qui les soigne et les garde ». Le médecin précisait que ces « panoplies » ([Fig.309 et 310](#)) avaient été réalisées à partir d'objets confisqués dans son service et collectés sur une période de dix ans. Aucune remarque ne laissait présager d'un quelconque intérêt esthétique pour ces armes et autres accessoires utiles à l'évasion. Seul transparissait un objectif pédagogique. Il s'agissait de montrer la

⁸⁴¹ HOSPITAL Pierre, « L'Art chez les aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1893, n°18, pp. 250 – 255 (p. 250).

⁸⁴² MARIE Auguste Armand, « Sur quelques risques de la profession médicale dans la société contemporaine », *Aesculape*, 1911, pp. 186 – 189.

diversité des moyens employés par les patients pour mener leurs actions violentes, et l'ingéniosité dont ils étaient capables pour les concevoir et les dissimuler :

« Ce sont des objets confisqués dans ma section, fabriqués par les malades avec les moyens les plus inattendus (tiges à corset ou bandages, clous, éclats de verre, etc.) ou bien introduits clandestinement à l'occasion de la visite des parents ou amis (1) ou encore conservés dans les doublures et échappent ainsi à la fouille d'entrée.

(1) Une boîte de rasoirs a ainsi été confisquée à un malade à la grande indignation de sa famille qui ne pouvait comprendre cette tyrannie⁸⁴³. »

La façon dont les objets avaient été disposés sur les photographies témoigne d'un réel souci de présentation qui n'est pas sans rappeler celui des musées de l'époque. La position rayonnante des assommoirs sur le troisième cliché ([Fig. 74](#)) évoque tout particulièrement celle des armes « primitives » que l'on exposait au musée ethnographique du Trocadéro en ce début de siècle. Un cliché plus récent de ce même assemblage ([Fig. 310](#))⁸⁴⁴ montre que les six artefacts avaient été fixés sur une planche de bois qui semble provenir d'une porte. On retrouve cet ensemble, dans la même configuration, sur une photographie de 1910 présentant la collection du Dr Marie installée dans un grenier de Villejuif ([Fig. 311](#))⁸⁴⁵. On peut ainsi voir que, comme Charles Ladame le fera plus tard, Marie possédait lui aussi des armes artisanales qu'il exposait au milieu des peintures et des dessins de ses patients. Les deux autres clichés montraient des objets plus classiques : armes blanches (ciseaux, couteaux, fourchettes, poinçons, lames métalliques), un poing américain, plusieurs clés de fortune taillées à la main, et toutes sortes de tiges métalliques destinées à crocheter les serrures. Etant donnée la présentation soignée de ces deux autres ensembles, il n'est pas impossible qu'ils aient été eux-aussi fixés sur des panneaux et exposés. On remarque que deux de ces compositions (les assommoirs, et la panoplie de couteaux et de clés) figuraient déjà dans des articles beaucoup plus anciens. Il s'agissait de « L'Art malade, dessins de fous », publié par Marcel Réja dans la *Revue Universelle* en 1901⁸⁴⁶ et « Les Fous artistes » rédigé par Léon de

⁸⁴³ Ibid.

⁸⁴⁴ René JAUBERT, « L'Art chez les aliénés », *Le Miroir du Monde : hebdomadaire illustré*, 3 octobre 1931, n°83, p. 412.

⁸⁴⁵ MARIE Auguste Armand, « Les musées d'asile », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 janvier 1910, pp. 38 -42.

⁸⁴⁶ REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44, (fig. 4 p. 914).

Montarlot pour *Le Monde Illustré* en 1905⁸⁴⁷. L'identité des auteurs, le choix des intitulés et l'étendue des publics visés par ces revues, indiquent que leur intérêt n'était pas seulement médical et limité à la sphère scientifique. Il était aussi d'ordre artistique, et censé concerner une large cible de lecteurs. Avec « L'Art malade : dessins de fous » (1901) Marcel Réja⁸⁴⁸ signait son tout premier article – et l'un des premiers en général – qui envisageait les productions artistiques des aliénés sous un angle esthétique. L'auteur se demandait en quoi ces artefacts pouvaient permettre de mieux comprendre les complexités de l'art dans son ensemble. Il les associa ensuite aux productions d'enfants, de « primitifs⁸⁴⁹ », de « sauvages⁸⁵⁰ », et aux objets préhistoriques avec lesquelles il effectua de nombreux rapprochements dans son ouvrage majeur : *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie* (1907).

En 1901, il se montrait déjà fort intéressé par les similitudes qu'il avait remarquées entre les assommoirs du Dr Marie et les premières armes de la préhistoire :

« Il y en a qui fabriquent des haches avec le silex comme des contemporains de l'âge de pierre, haches qui peuvent constituer à l'occasion des armes sérieuses⁸⁵¹ ».

La légende employée au bas de la photographie : « Fig. 4. – Haches en silex (Collection du Dr Marie)⁸⁵² », renforçait la comparaison. Un article publié en 1908 dans *l'Almanach Pratique illustré du Petit Parisien*, faisait également référence à ces armes. Avec son titre évocateur : « Le Passe-Temps des Fous : ils écrivent, dessinent, peignent, sculptent, mais pensent surtout à s'évader », il donnait davantage de détails sur l'identité du patient qui les avait réalisées et la façon dont il avait procédé :

« Un ancien médecin a fabriqué des casse-têtes et des haches rappelant les armes préhistoriques. Ne disposant d'aucun outil, il a cassé ou usé des silex en les frottant

⁸⁴⁷ MONTARLOT (de) Léon, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 18 mars 1905, n°2503, pp. 168 – 169.

⁸⁴⁸ Nous reviendrons sur Réja dans le chapitre suivant de notre travail.

⁸⁴⁹ Ce terme était utilisé par Marcel Réja pour désigner l'art européen du Moyen Age et de la Renaissance.

⁸⁵⁰ Avec ce terme, Marcel Réja se rapportait à l'art d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique.

⁸⁵¹ REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44, (p. 914)

⁸⁵² Op. Cit., (Fig. 4. p. 914)

*patiemment les uns contre les autres. Ensuite il les a emmanchés dans des lianes de jasmin, ou des lisières provenant de vieux chaussons*⁸⁵³. »

On remarque à nouveau le rapprochement avec les artefacts préhistoriques, mais aussi le regard esthétique porté par l'homme de lettres sur ces armes qu'il avait intégrées dans son paragraphe consacré à « L'aliéné sculpteur ». La description ne tenait compte que de leur apparence et pas de leur utilisation ni de la nature des troubles dont souffrait leur auteur. Si dans son article de 1911, le Dr Marie ne les présentait que comme des armes destinées à attaquer les membres du personnel, plusieurs indices montrent qu'il était tout particulièrement attaché à ces assommoirs. Ils figuraient en effet en bonne place dans sa collection de Villejuif, et lorsque le journaliste René Jaubert vint l'interviewer près de vingt ans après pour évoquer une exposition artistique (Max Bine, 1929), le Dr Marie prit fièrement la pose aux côtés de sa célèbre « panoplie »⁸⁵⁴.

En ce qui concerne l'ensemble de couteaux et de clés, il avait suscité l'intérêt de Léon de Montarlot (1905)⁸⁵⁵, qui signait régulièrement des chroniques pour *Le Monde Illustré*. Aucun passage de son article ne parlait de ces armes, mais la photographie y figurait en bonne place au milieu d'autres productions artistiques ([Fig. 312](#)) Elle était simplement accompagnée d'une légende : « *Outils et armes fabriqués par des fous rêvant d'une évasion possible* ». Le titre de l'article « Les fous artistes » et la nature des autres réalisations photographiées – peintures, dessins, sculptures, fresques, collages, tatouage, etc. – indique que l'objectif était surtout de rendre compte de la diversité de ces productions et de la créativité de leurs auteurs. Enfin, dans l'article intitulé « Le Passe-temps des fous : Ils écrivent, peignent, sculptent, mais ils pensent surtout à s'évader » (1908), l'auteur revenait plus en détail sur l'ingéniosité dont étaient capables les patients pour tenter de s'évader :

« Avec la cire à parquet, ils prennent, parfois, l'emprunte des serrures. Des débris de boîtes à sardines, ou des manches de cuillères en étain leur servent à fabriquer des clés. S'il survient un gardien sur leur route, ils le tueront... Et c'est ainsi que le docteur Marie a pu orner une panoplie de couteaux bizarres, d'armes rudimentaires, provenant de la transformation de bandages herniaires, de baleines de corset, de lames de canif, de morceaux de verre ou

⁸⁵³ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229, (p. 229).

⁸⁵⁴ René JAUBERT, 1931.

⁸⁵⁵ MONTARLOT (de) Léon, 1905.

d'ardoises, ramassés dans une cour ou quelque corridor, brisés ensuite et aiguisés sur les marches d'un escalier. Tout récemment encore, on saisit sur un malade un petit couteau dont il comptait se servir pour poignarder un gardien-chef.

La privation de tabac est également mal supportée par les malades auxquels, dans leur propre intérêt, on en aura interdit l'usage. A défaut de tabac, ils font sécher de l'herbe en cachette. Ils se procurent des briquets en taillant des pierres à solex ; des pipes, en creusant des débris de bois ou des os. La « série des fumeurs » n'est pas la partie la moins intéressante de la collection du docteur Marie – l'une des plus extraordinaires, répétons-le que l'on puisse voir⁸⁵⁶. »

De l'autre côté de la frontière, à Turin, le Dr Giovanni Marro avait rassemblé toute une collection de couteaux confectionnés par des patients de l'asile de Collegno ([Fig. 75](#))⁸⁵⁷ Si l'on ne possède aucune indication sur leur utilisation (armes ou simples outils), on remarque que la plupart d'entre eux répondaient à une véritable préoccupation esthétique. Ils furent fabriqués à partir d'os auquel on avait parfois ajouté une lame métallique. La diversité des modèles et des factures permet de penser qu'ils étaient l'œuvre de plusieurs patients. Leurs formes et leurs fonctions multiples (couteau de table, coupe papier, poignard, canif, lame articulée et pliante, double lame...) ainsi que leurs tailles tout aussi variées (d'une quinzaine de centimètres à moins de cinq), autorisaient également diverses fantaisies. Certains couteaux possédaient un manche finement sculpté ou gravé tandis que d'autres étaient recouverts de motifs colorés qui ornaient le manche et la lame. Etant donné l'originalité des couteaux de la collection du Dr Marro, on peut penser qu'il n'avait conservé que les plus intéressants. Contrairement au Dr Marie qui avait présenté pêle-mêle l'ensemble des armes saisies dans son service, l'aspect soigné des couteaux de Giovanni Marro laisse plutôt penser qu'il avait déjà opéré une sélection et que son intérêt était davantage d'ordre esthétique.

Au Musée d'Anthropologie Criminelle de Turin, Cesare Lombroso possédait parmi ses documents d'étude le dessin d'une clé en cours de fabrication ([Fig. 313](#))⁸⁵⁸. Il lui avait été adressé en 1879 par l'un de ses confrères, le Dr Oscar Giacchi (1834 – 1907), directeur de

⁸⁵⁶ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229, (p 229).

⁸⁵⁷ Elle se trouve actuellement dans la collection du Museo d'Antropologia ed'Etnografia de la Ville.

⁸⁵⁸ Enveloppe et feuillets adressés par le Dr Oscar Giacchi à Cesare Lombroso. Sur l'un d'eux, une ébauche de clé en fer découpée à l'aide d'une pierre affûtée. *Lavori artistici di pazzi*, 1893, asile de Racconigi/ Sulla busta è scritto Donatore Giacchi, IT SMAUT Museo Lombroso 774, Archives du Musée d'Anthropologie criminelle, Turin, Italie.

l'asile de Racconigi⁸⁵⁹. Ce dernier y avait joint deux autres documents : la reproduction d'une fausse pièce de monnaie et l'empreinte d'un faux ticket. Les trois dessins, tous relatifs à la pratique de la contrefaçon, furent conservés dans leur enveloppe d'origine estampillée de l'intitulé : « Travaux artistiques de fous ». Tout comme la « Monnaie de plomb exécutée avec la pointe d'une aiguille », la fausse clé avait été réalisée par un patient avec des moyens de fortune. Visiblement interceptée avant la fin du processus de réalisation, cette dernière fut présentée avec le morceau de fer dont elle était censée émerger. Comme l'indiquait la légende « Ebauche en fer d'une fausse clé avec le simple frottement de petites pierres pointues », il s'agissait d'un long travail nécessitant ingéniosité, patience et dextérité. Comme le démontra plus tard le Dr Marie⁸⁶⁰, on pouvait voir avec cette ébauche comment tout matériau du quotidien pouvait être détourné et réinvesti dans le cadre de projets subversifs.

2. Menaces, intimidations, insultes

Sans aller jusqu'au passage à l'acte, un certain nombre de patients déversaient régulièrement leur colère sur le personnel qu'ils estimaient responsable de tous leurs malheurs. Ces témoignages rapportés, mais rarement conservés, pouvaient s'exprimer sous de multiples formes : par l'intermédiaire de courriers menaçants ou insultants, dans des carnets intimes où l'on déposait ses pensées les plus secrètes, ou plus publiquement sous forme de fresques virulentes que l'on dessinait sur les murs de l'établissement. En 1880, le Dr Friggerio évoquait justement cette situation dans le journal de l'asile de Pesaro où il exerçait. Plusieurs patients auraient représenté dans des positions humiliantes les membres du personnel dont ils souhaitaient se venger. S'il n'avait pas pu reproduire ces images, le médecin en livrait une description précise :

« Le but qui pousse les fous à s'occuper de cette façon [par la pratique artistique] est varié : bien souvent les travaux qu'ils réalisent reflètent entièrement le délire dont ils sont affectés, dans de nombreux cas au contraire, ils veulent montrer le talent artistique dont ils se vantent ; plus fréquemment cependant ils se servent de ce biais pour manifester publiquement leur haine ou leur vengeance à l'encontre de ceux qui, n'accédant pas à leur demande ou pour une

⁸⁵⁹ Le manicomio de Racconigi, qui ouvrit ses portes en 1871, était situé dans la commune piémontaise du même nom, non loin de Turin.

⁸⁶⁰ MARIE Auguste Armand, « Sur quelques risques de la profession médicale dans la société contemporaine », *Aesculape*, 1911, pp. 186 – 189.

autre raison futile, deviennent la cible de l'indignation délirante dans laquelle ils sont désormais inclus. Les exemples suivants le prouvent :

M... autrefois professeur de belles lettres et poète reconnu, passa par toutes les phases du délire des grandeurs : ainsi dans un premier temps il se croyait un grand peintre et il illustrait ses poèmes sans fin avec des milliers et des milliers de barbouillages incompréhensibles qui représentaient des animaux aux allures des plus bizarres aux prises avec des hommes et des femmes, les uns et les autres nus, dans les positions les plus originales, formant un ensemble [?] duquel se dégagait une puissante force imaginative exprimée dans la plus grande extravagance des lignes. Même les murs de la chambre ont été décorés par M... (selon ses propos) avec des figures obscènes et dégoûtantes : sous le prétexte d'illustrer une nouvelle Divine Comédie de sa propre création, il associa des moines et des prêtres, plus ou moins mitrés avec des femmes nues etc. etc. Ensuite (notre nouveau Tintoret) pour se venger de l'Econome qui lui avait refusé du tabac, en dessina l'effigie le plaçant parmi les personnages précédemment décrits, tous immergés dans le plus sale des bourbiers. De l'obscénité de telles peintures, transparaisait sous sa forme accentuée le délire érotique qui était déjà décelable dans les premiers symptômes de la maladie qui conduisit M. à l'asile, il se manifestait à nouveau durant son séjour chez les aliénés. [...]

B... maçon, qui comme M... s'est fait peintre une fois à l'asile, et qui de temps en temps devait être isolé des autres en raison de son agitation, manifeste justement un état similaire avec l'habitude qu'il a de mettre au pilori tel ou tel des agents de service et employés de l'Etablissement les condamnant en effigie aux peines les plus variées : B a peint, il y a quelque temps, le portrait du cuisinier (qui était en effet rouge et joufflu) sous les traits de l'Ecce homo devant une grille qui l'empêche de toucher les aliments les plus attirants : et avec ce supplice il l'avait, nouveau Tantale, condamné pour avoir refusé, je ne sais plus trop quelle petite chose⁸⁶¹. »

Si les témoignages de ces pratiques sont très rares à avoir survécu, on peut encore en consulter quelques-uns grâce aux carnets d'observations et dossiers médicaux dans lesquels ils ont parfois été conservés. En Angleterre, le carnet de bord de la très luxueuse maison de santé Ticehurst House, réservée à l'élite victorienne, contient un portrait du Dr Alexander Samuel Newington (1846 – 1914)⁸⁶². Caricaturé en 1891 par l'une de ses patientes, Francesca

⁸⁶¹ FRIGERIO L., « L'Arte e gli artisti nel manicomio di San Benedetto », *Diario del manicomio di Pesaro* 9, 1880, n°6.

⁸⁶² Alexander Samuel Lysaght Newington (1846 – 1914) fut l'un des nombreux Newington à avoir dirigé la maison de santé privée, Ticehurst House Hospital, réservée aux patients fortunés et fondée par ses aïeux.

Josephine Sharples⁸⁶³, il y était représenté en médecin cupide profitant de la fortune de ses patients pour s'enrichir à leurs dépens (*Fig.314*). Internée pour comportement incohérent avec épisodes d'excitation maniaque en novembre 1891, la patiente passa plusieurs mois Ticehurst House avant d'être libérée l'année suivante. Tout au long de son internement, les médecins et surveillants notèrent scrupuleusement ses moindres faits et gestes. Ils signalaient tous ses comportements étranges ou au contraire les éventuels signes d'amélioration de son état. Comme ce fut le cas pour d'autres patients, les pages la concernant furent agrémentées de documents manuscrits (dont un récit autobiographique qui lui fut sans doute demandé à son admission, ainsi que le portrait à charge de son médecin) censés apporter un éclairage supplémentaire sur l'évolution de son état de santé.

En France, dans la section des malades difficiles de Villejuif, le dossier d'un certain Henri F. contient lui aussi une caricature de son médecin, le Dr Henri Colin. Avec ce dessin accompagné de propos menaçants, on franchissait un cap supplémentaire dans le déversement de haine et de violence. La troisième section de l'asile de Villejuif avait été créée en 1910 pour tenter d'apporter une réponse à la question de la prise en charge des « aliénés vicieux, difficiles et criminels » qui posait problème. Il s'agissait d'isoler des autres malades les individus ayant « commis des délits, souvent aussi sont restés à la limite du code et parfois n'ont rien fait de répréhensible mais sont simplement insupportables dans les services ordinaires⁸⁶⁴ ». Henri F., âgé de 19 ans au moment de son admission, s'inscrivait pleinement dans ces critères. Il avait commis de nombreux vols, fugues et actes de violence avant d'être placé dans la section du Dr Colin le 1^{er} janvier 1911⁸⁶⁵ en tant que « dégénéré et débile ». Au cours de son internement il se montra particulièrement rebelle à toute forme d'autorité en refusant de travailler et en appelant ses compagnons à faire de même. Il prit aussi pour habitude de menacer et d'insulter le personnel dans de violentes missives parfois agrémentées

⁸⁶³ TICEHURST HOUSE HOSPITAL, Case records, 1890 – 98, patiente Francesca Josephine Sharples, p. 298. Ticehurst House Hospital Papers, Wellcome Library, MS6245/6361/6361/6393.

⁸⁶⁴ Définition des « aliénés vicieux » donnée par le Dr Henri Colin en 1903, reprise par Véronique FAU-VINCENTI dans son article : « Aliénés et rebelles : Querulence et protestation en milieu asilaire (1910 – 1959 », Criminocorpus [En ligne], Les rebelles face à la justice, Articles mis en ligne le 06 octobre 2014, consulté le 04 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2832>

⁸⁶⁵ Henri F. passa un peu plus de trois années dans la 3^{ème} section de Villejuif : du 1^{er} janvier 1911 au 3 mars 1914. Pour plus d'informations sur ce patient, voir les deux articles de Véronique FAU-VINCENTI : « Valeur du travail à la 3e section de l'hôpital de Villejuif : entre thérapie et instrument disciplinaire » et « Aliénés et rebelles : Querulence et protestation en milieu asilaire (1910 – 1959 », mis en ligne le 12 septembre et le 6 octobre 2014 dans la revue Criminocorpus.

de dessins. L'un d'entre eux intitulé « L'Inquisition en deux tableaux » (**Fig. 315**) représentait deux des garants de l'ordre et de l'autorité dans l'établissement : le Dr Colin, médecin-chef, et le surveillant général. Le premier y était figuré de dos, en maton bossu affublé de la célèbre « bosse du crime⁸⁶⁶ » et faisait l'objet de toutes les accusations : « A bas l'empoisonneur / A bas le Charlatan / A bas le spéculateur / A bas le coureur d'infirmières ». Le second, affublé d'un énorme trousseau de clé, tenant ses dossiers sous le bras et arborant fièrement ses médailles, était caricaturé en figure d'autorité tyrannique. Le patient lui prêtait ces paroles : « Mettez-moi cet homme en cellule les fers aux pieds la camisole de force et tassez-moi ça un peu ». Là encore, le dessin était accompagné de propos menaçants témoignant d'un conflit d'ordre personnel avec le surveillant. Ce dernier avait certainement déjà eu recours à l'isolement avec ce patient récalcitrant qui comptait bien lui faire payer : « A bas l'inquisiteur / On l'aura ta sale gueule de con / Sale tante / Sale bourrin / Va te faire dauffer⁸⁶⁷ ».

Enfin, la collection du Dr Marro contient un ensemble d'étonnants travaux de broderies aux paroles et images grossières, qui contrastent avec les thématiques douces et décoratives (fleurs, rinceaux végétaux) habituellement figurées dans ces ouvrages féminins. On sait toutefois que de nombreuses patientes d'asile détournèrent cette technique pour s'en servir comme d'un moyen d'expression à part entière. Elles réalisaient alors des compositions totalement extravagantes ou particulièrement violentes. On pense au personnage de Quinoche⁸⁶⁸, mis en scène dans des visions d'horreur par une patiente du Dr Toulouse ou encore aux invectives de Lorina Bulwer adressées à certains de ses proches⁸⁶⁹. Dans la collection du Dr Marro, six travaux de broderie – qui semblent avoir été réalisés par la même patiente – présentent la particularité d'être couverts d'insultes (pour la plupart à connotation sexuelle) accompagnées d'une imagerie blasphématoire : crucifixion, messes noires, personnages démoniaques, pentagramme, etc. On remarque que bien que les supports et les fils utilisés soient d'origine hétéroclites – sans doute recueillis parmi les débris de textiles auxquels avait accès la patiente – le choix des couleurs garantit toujours un contraste suffisant pour en assurer la lisibilité.

⁸⁶⁶ Référence ironique à la phrénologie de François-Joseph Gall.

⁸⁶⁷ Synonyme de sodomiser

⁸⁶⁸ Voir dans notre travail : Partie 1 / Chapitre 3 / Paragraphe 2 : « Le quotidien comme matière première » ; Partie II, Chapitre 1 / paragraphe 3 : « Le Monde comme source d'angoisse »

Ce dernier artefact, avec ses nombreuses références à la sexualité, pose la question de l'expression des fantasmes des patients dans leurs productions artistiques. Fréquemment évoquée par les médecins, elle fut en revanche très peu illustrée dans leurs publications. Si plusieurs collections scientifiques contenaient de telles réalisations, rares furent-elles à avoir été précisément décrites et encore moins reproduites.

Erotisme et fantasme

« Le médecin du service, qui a inculqué son goût de l'ordre à son personnel, n'aura peut-être que rarement l'occasion de voir ce genre de choses [les griffonnages] ; elles sont en réalité beaucoup plus fréquentes mais on les soustrait à son regard. Le plus souvent on ne commence à s'y intéresser qu'à partir du moment où ce que le malade écrit ou dessine a un tant soit peu un sens. [...] que le plus souvent on élimine si bien que seule une partie infime est conservée⁸⁷⁰. »

Si Prinzhorn ne parlait ici que des griffonnages de patients – et non de leurs dessins érotiques – il présente le mérite de soulever la question du tri et du choix de conserver ou non certains types de documents. Bien souvent, lorsque les dessins et autres objets arrivaient au médecin – qui décidait ou pas d'en garder une trace – les individus directement en contact avec les patients, avaient déjà effectué un premier tri. En 1907, Marcel Réja se plaignait lui-aussi de ne pouvoir intervenir qu'à posteriori et de perdre une grande partie des documents qui auraient pu l'intéresser :

« La question de l'Art en général chez les fous n'a jamais été étudiée de façon systématique. Il y a à cela beaucoup de raisons dont la principale est la difficulté à se procurer les documents, presque toujours confisqués ou détruits par l'entourage immédiat de l'auteur⁸⁷¹. »

⁸⁶⁹ Voir dans notre travail : Partie 1 / Chapitre 3 / Paragraphe 2 : « Le quotidien comme matière première »

⁸⁷⁰ PRINZHORN Hans, *Bildneri der Geisteskranken : ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, J. Springer, 1922. (Traduction française : *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, 1984. Nous utiliserons cette édition pour les citations. Voir p. 103.

⁸⁷¹ REJA Marcel, 1907, p. 21.

On peut donc supposer que les dessins érotiques étaient loin de figurer en première place dans la faible quantité de dessins réussissant à franchir toutes ces étapes. Leur vulgarité était gênante, et ils risquaient de déclencher des crises ou d'entretenir des fantasmes chez certains patients. On cherchait donc plutôt à les soustraire aux regards en les éliminant rapidement. Lorsqu'il parlait de son exposition d'art asilaire en 1929, le Dr Marie évoquait le malaise que pouvaient susciter de tels dessins. Il avait d'ailleurs été obligé de retirer l'un d'entre eux de la galerie⁸⁷². Il ajoutait que ce problème était loin de se limiter aux murs des asiles, et concernait l'ensemble de la population qui avait du mal à accepter l'existence de ce type de représentations :

« Ce sont [les dessins de malades] de véritables coups de sonde plongeant dans le subconscient malade. Et il est incontestable qu'une orientation érotique s'y constate fréquemment, ce qui n'est d'ailleurs pas sans gêner la présentation de ces productions dans une exposition ouverte aux gens du monde, à moins d'y ouvrir, comme au musée de Naples pour les objets d'art antique, un cabinet secret accessible seulement aux invités⁸⁷³ ».

Déjà en 1847, dans l'hospice vendéen dans lequel il exerçait, le Dr Dagron se plaignait du comportement de Jacques Caraman. Son patient avait pris l'habitude de dessiner un peu partout des attributs sexuels qu'il se plaisait ensuite à montrer aux religieuses :

« [...] et si parfois on lui donne du papier, il l'utilise à faire des dessins obscènes qu'il montre avec délices. »

Son « Cahier modiste », contient en effet dès la première page, plusieurs petits dessins de sexes en érection et de poitrines découvertes, disséminés au milieu des meubles, des couvre-chefs et autres objets du quotidien ([Fig. 316. Voir également Fig. 97 – 99](#)). On imagine que la frustration de l'enfermement, la privation de tout contact avec les individus de sexe opposé, et le poids de la morale religieuse devaient contribuer à exacerber les frustrations et les fantasmes de nombreux patientes et patients. Si certains les exprimaient de manière symbolique ou représentaient l'être cher dont ils avaient été séparés, d'autres recouraient à un langage beaucoup plus explicite. En 1864, dans un article sur « Les élucubrations artistiques

⁸⁷² Le catalogue indiquait qu'un dessin présenté sous le titre : « L'Après-midi d'un Faune (Erotomanie) » dût être retiré de l'exposition.

⁸⁷³ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14, (p. 14).

des aliénés en Angleterre », l'homme de lettres et diplomate, Anthony North-Peat évoquait le cas d'un patient du Morning Side Asylum agité par des pensées érotiques. Il passait son temps à donner forme à ses fantasmes en recouvrant les pages d'un cahier de dessins figurant des harems et des femmes au service de ses désirs. S'il ne fournissait pas de reproductions de ces dessins, North-Peat en rendait compte dans une description très lyrique. Il ne semblait pas être resté insensible au charme et à la sensualité de ces scènes sulfureuses :

« Un érotomane du Morning Side Asylum a rempli tout un album des libertinages de son imagination. Entraîné par la volupté, il s'enivre d'ineffables délices. Le ciel, tel que nous le représente ce pauvre insensé, est sillonné par des multitudes de génies bienfaisants qui l'aident à pénétrer dans les harems, dans les sérails, et lui facilitent les moyens d'enlever au grand pacha ses odalisques, au sultan ses belles esclaves ; Il court après les [péris ?], folâtre avec elles, et presse dans ses bras de célestes houris au corps renversé, aux yeux ardents et noirs⁸⁷⁴ ».

En 1872, dans son *Etude médico-légale sur la folie*, le médecin légiste Paul Tardieu – l'un des premiers à s'intéresser aux dessins de patients dans le cadre judiciaire – portait un regard caricatural sur ces pratiques en les assimilant à une généralité :

« En général les aliénés choisissent de préférence dans leurs dessins les sujets érotiques, et parfois obscènes⁸⁷⁵ »

Le Dr Paul Max-Simon nuançait ces propos en reconnaissant leur existence, mais en relativisant sur leur fréquence :

« Je possède, en effet, une série de dessins, exécutés par un imbécile de l'asile de Dijon qui passait à dessiner et à peindre tous les moments de liberté que lui laissaient les travaux auxquels il était employé. [...] il ne dessine guère que de véritables bonshommes. J'ajouterai que dans ces cas il s'agit souvent de quelque imagination obscène. La dernière ligne que je viens d'écrire m'amène à faire remarquer que les dessins des aliénés présentent assez souvent un caractère marqué d'obscénité. Cette remarque a déjà été faite par

⁸⁷⁴ NORTH-PEAT Anthony, 1866, p. 378.

⁸⁷⁵ TARDIEU Ambroise, *Etude médico-légale sur la folie*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1872, p. 94.

M. le professeur Tardieu. Elle est vraie, quoique le fait qu'elle signale soit peut-être un peu moins fréquent que semble le croire le savant médecin-légiste⁸⁷⁶. »

Lui qui souhaitait identifier les formes de folies les plus enclines à produire des représentations érotiques déclarait même n'avoir « pas observé un nombre suffisant de faits pour pouvoir [se] prononcer sur ce point d'une façon absolue⁸⁷⁷ ». Douze ans plus tard, dans une seconde étude sur les productions artistiques des aliénés – et fort d'une plus grande expérience – Paul Max-Simon déclarait avoir pu « de plus près étudier les faits⁸⁷⁸ » sans toutefois être en mesure d'établir de solides corrélations :

« J'ai recueilli sur quelques-uns de ces patients des renseignements qui me permettent de dire ce que j'avance ici ; mais sur quelques autres, je n'ai pu être suffisamment édifié. Je n'insisterai donc pas sur ce point⁸⁷⁹ ».

Bien qu'il évoquât quelques cas concrets, il ne reproduisit aucun de ces dessins et n'en effectua pas plus de description. Il se contentait de jeter un voile pudique sur leur contenu, en renvoyant le lecteur à son imagination :

« J'ai encore présent à mon souvenir le dessin d'un malade à idées de persécution qui aurait pu servir de frontispice à telle œuvre tristement célèbre de la littérature érotique [sans doute Justine du Marquis de Sade]. Je ne décrirai pas ce dessin, le lecteur approuvera ma réserve⁸⁸⁰ », ou encore « Je citerai encore à propos de ce répugnant sujet un malade de mon service poursuivi d'hallucinations libidineuses, qui, incapable de dessiner, fait exécuter par un autre aliéné des dessins de la dernière obscénité⁸⁸¹ ».

Il faudra ensuite attendre la publication de *L'Homme de génie* de Cesare Lombroso⁸⁸² pour que de tels dessins commencent à être exposés aux regards. L'ouvrage de l'anthropologue italien visait à établir un parallèle entre pathologie mentale et expression du génie, pour

⁸⁷⁶ MAX SIMON Paul, « L'imagination dans la folie : Etudes sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, tII, pp. 358 – 390, (p. 390).

⁸⁷⁷ MAX SIMON Paul, « L'imagination dans la folie : Etudes sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, tII, pp. 358 – 390, (p. 390)

⁸⁷⁸ MAX SIMON Paul, « Les écrits et dessins des aliénés », *Archives d'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1888, pp. 318 – 355, (p. 351 – 352).

⁸⁷⁹ Ibid.

⁸⁸⁰ MAX SIMON Paul, 1876, p. 390.

⁸⁸¹ MAX SIMON Paul, 1888, pp. 351 – 352.

⁸⁸² LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889 (Il parut sous sa toute première version en 1864, en italien, sous le titre « Genio e follia » mais n'était pas encore illustré). Une édition ultérieure publiée en italien en 1894 sous le titre *L'Uomo di Genio*, contient quelques illustrations supplémentaires.

aboutir au concept de « psychose dégénérative du génie ». Il tendait donc à la fois à rechercher des signes de pathologie chez les hommes de génie, et des marques de génie chez ceux qu'il identifiait comme fous. Dans la partie intitulée « Le Génie chez les fous » il s'intéressait aux productions artistiques asilaires grâce auxquelles il explorait des domaines aussi variés que le dessin, la peinture, la gravure, l'architecture, la musique et la poésie. Par une succession d'exemples observés par ses soins et puisés dans les anecdotes de ses confrères – l'auteur indiquait s'être appuyé sur « un ensemble de 107 aliénés avec tendances artistiques » – il entendait montrer les caractéristiques spécifiques de ces manifestations artistiques. Sous sa plume, elles se déclinaient en : bizarrerie, originalité, symbolisme, arabesques, inutilité, minutie, etc. et l'une d'entre elles avait trait à l'obscénité. Plusieurs cas y étaient décrits, dont certains étaient accompagnés d'illustrations. Sur les onze ensembles d'« œuvres de fous » reproduites dans la version française de son ouvrage (1889), on remarque que trois d'entre-elles appartiennent à la catégorie des « dessins obscènes » (soit près d'un quart). Dans la version italienne de 1894 qui possédait une planche supplémentaire, la proportion passait à près d'un tiers avec cinq groupes de dessins « obscènes » sur seize. L'objectif de Lombroso était de faire émerger le pathologique dans le génie. Il n'est donc pas surprenant de trouver une forte proportion de dessins spectaculaires censés témoigner de la « déviance » des pratiques des aliénés. Parmi ces diverses reproductions⁸⁸³ figurait un enchevêtrement de silhouettes anthropomorphes (**Fig. 317**) aux parties sexuelles apparentes sur lequel l'auteur apportait quelques précisions :

« Un prêtre monomane croquait des figures nues et ensuite, avec beaucoup d'artifices, les habillait de façon à laisser entrevoir leurs parties génitales ; il se défendait des critiques en répondant que, seules, les personnes qui voient la malice partout pouvaient trouver du dévergondage dans ses figures ; souvent il dessinait un groupe formé par deux hommes qui jouissaient d'une femme en même temps ; l'un d'eux était habillé en prêtre⁸⁸⁴. »

Le dessin original se trouve encore dans la collection de Lombroso (**Fig. 318**)⁸⁸⁵. Il s'agit d'un croquis à la mine de plomb légendé : « Bas-relief du prof. Mercantini » et accompagné

⁸⁸³ On se référera ici à l'édition française de 1889 et celle, italienne, de 1894.

⁸⁸⁴ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 304 et planche VII. Voir aussi : LOMBROSO Cesare, *L'Uomo di Genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino : Fratelli Bocca, 1894, p. 344, planche XV.

⁸⁸⁵ Bassorilievi del Prof. Mercantini, IT SMAUT Museo Lombroso 775, Museo di antropologia criminale, Turin, Italie.

des initiales LF. L'œuvre initiale n'aurait donc pas été un dessin, mais une sculpture dont l'allure générale aurait été reproduite et envoyée à Lombroso. Stanislao Mercantini (1837 – 1897) était le frère du poète et écrivain Luigi Mercantini (1821 – 1872)⁸⁸⁶. Il effectua son éducation auprès d'ecclésiastiques (il fut le disciple d'un franciscain qui lui enseigna la philosophie), mais n'exerça pas de fonctions religieuses. Il se révéla par la suite un farouche opposant au pouvoir pontifical et s'attira les foudres des autorités par de nombreux poèmes anticléricaux. Il exerça les fonctions de professeur d'histoire et de géographie mais changeait régulièrement d'affectation en raison de ses convictions politiques. En tant que défenseur des classes ouvrières, il militait également pour la démocratisation de l'accès à la culture en donnant des cours gratuits d'histoire et de littérature aux ouvriers de Cremona. Enfin, isolé et épuisé par les luttes politiques, le travail d'écriture et les déceptions personnelles, il commença à sombrer dans un profond désespoir qui le conduisit à l'asile San Benedetto de Pesaro en 1871. Agé de trente-quatre ans lors de son admission, il resta onze ans dans l'établissement avant de retourner vivre auprès de sa famille. Le docteur Luigi Frigerio (1847 – 1918)⁸⁸⁷, grand amateur d'art – et fondateur d'une école de dessin dans l'asile de Pesaro – eut l'occasion de fréquenter Stanislao Mercantini qui résidait dans le même établissement dans les années 1870'. Ayant l'habitude d'utiliser lui-même le dessin dans son quotidien professionnel (portraits, échantillons anatomiques...) il est tout à fait probable que Frigerio ait cru bon de reproduire un bas-relief réalisé par Mercantini pour l'envoyer à son ancien maître, Cesare Lombroso. Les initiales LF apposées au bas de ce croquis pourraient confirmer l'hypothèse selon laquelle le dessin fût de la main de Luigi Frigerio⁸⁸⁸. En 1880, la description qu'il faisait d'un certain M..., « *autrefois professeur de belles lettres et poète reconnu*⁸⁸⁹ », qui s'adonnait au dessin et à la sculpture, illustre « *une nouvelle Divine Comédie de sa propre création*⁸⁹⁰ » et réalisait « *des bas-reliefs de style primitif*⁸⁹¹ », ressemble étrangement

⁸⁸⁶ Pour en savoir plus sur Stanislao Mercantini, voir : VECCHIARELLI Roberto, *Cronache dal manicomio. Cesare Lombroso e il giornale dei pazzi del manicomio di Pesaro*, Torino : Oltre edizioni, 2017.

⁸⁸⁷ Luigi Frigerio commença sa carrière en 1871 à l'asile San Benedetto en tant qu'assistant de Cesare Lombroso. Rapidement nommé vice-directeur et médecin-chef de la division des femmes, il quitta ensuite l'établissement pour un poste à l'asile de Bergame (1884), puis dans celui d'Alessandria. Enfin, en 1899, il intégra la clinique psychiatrique de l'université de Sienne. Il était également amateur d'art, pratiquait lui-même le dessin (dont il se servait aussi à titre professionnel) et fréquentait des personnalités du milieu artistique. Pour plus d'informations sur ce médecin et sa carrière, voir : VECCHIARELLI Roberto, 2017.

⁸⁸⁸ Le service des Archives du Musée Lombroso a émis l'hypothèse que ce dessin proviendrait de l'asile d'Alessandria, un établissement dans lequel exercera également Luigi Frigerio.

⁸⁸⁹ FRIGERIO Luigi, 1880.

⁸⁹⁰ Ibid.

⁸⁹¹ Ibid.

au parcours de Stanislao Mercantini. Dans cette même description, Frigerio évoquait également « *des milliers et des milliers de barbouillages incompréhensibles qui représentaient des animaux aux allures des plus bizarres aux prises avec des hommes et des femmes, les uns et les autres nus, dans les positions les plus originales*⁸⁹² ». Cette anecdote fut ensuite reprise quasiment à l'identique dans *L'Homme de génie* pour documenter une série de neuf petits dessins érotiques (**Fig. 317**). On y voyait : un couple nu s'enlaçant, un individu urinant dans un seau, un homme aux prises avec deux femmes, un autre arborant un sexe en érection ainsi qu'une créature monstrueuse émergeant du corps d'une femme en soulevant son buste comme un couvercle. Comme on peut le voir dans ces quelques lignes, l'emprunt à l'histoire de Luigi Frigerio est plus que flagrant :

« *M... dont nous avons vu les vers étranges et souvent très beaux, les illustre avec maints barbouillages représentant des animaux de formes extravagantes aux prises avec des hommes et des femmes, des moines et des religieuses nues dans les poses les plus effrontées*⁸⁹³ »

Aux vues de ces nombreuses similitudes, il semble tout à fait probable que les deux ensembles de « dessins demi-érotiques de monomanes » figurant sur la même planche (**Fig. 317**) – c'est-à-dire l'enchevêtrement de figures anthropomorphes et les neuf croquis – fussent tous de la main d'un seul et même patient : Stanislao Mercantini.

Il ne s'agissait pas des seuls dessins à connotation sexuelle reproduits dans *L'Homme de Génie*. Lombroso avait également choisi de montrer une scène de « création du monde » (**Fig. 317**) dans laquelle on pouvait voir un personnage « en pleine érection, nu parmi les femmes, excréant des mondes, entouré de tous les symboles du pouvoir⁸⁹⁴. » D'après le médecin, il s'agissait d'une « bizarre apothéose » de la main d'un certain R..., « pédéraste et mégalomane⁸⁹⁵ », doté d'« un vrai sens artistique⁸⁹⁶ ». Il aurait été interné dans l'asile de Turin ou dans celui de Reggio. Le personnage central – qui, selon Lombroso, n'était autre que l'auteur du dessin lui-même – était entièrement nu. Les jambes écartées, il pondait des œufs que recueillaient deux femmes en tenues d'Eve. Avec son sexe en érection, il parsemait ses

⁸⁹² Ibid.

⁸⁹³ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889, p. 304, et planche VII *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1894, p. 315, planche XV.

⁸⁹⁴ *L'Homme de génie*, 1889, 305, planche VII. *L'Uomo di genio*, p.315, planche XIV.

⁸⁹⁵ *L'Homme de génie*, 1889, pp. 288 – 289 et pp. 305 – 306.

œufs de sa propre semence. Il tenait un globe surmonté d'une couronne de lauriers dans la main droite, un objet non identifié dans la main gauche, et portait une couronne faite de plumes ou de feuilles. Dans la partie supérieure de la composition, de nombreux symboles faisaient appel à l'imagerie du pouvoir incarné par la figure de Napoléon 1^{er}. On y voit l'Empereur auréolé, en lévitation au-dessus de l'homme créateur, pointant le doigt en direction d'un aigle géant. L'oiseau était paré de la couronne royale d'Italie, et dirigé par un individu qui portait lui-aussi le bicorne. Deux astres célestes, la lune et le soleil, présents dans le ciel pourraient renvoyer à une symbolique maçonnique. Enfin, comme s'il s'agissait d'armoiries peintes sur un écu, l'auteur du dessin avait circonscrit la scène dans un écusson entouré d'ornements, lui-même surmonté d'un second blason, qui lui conférait l'aspect d'une sorte d'héraldique personnelle. On ne possède aucun renseignement supplémentaire sur le parcours de ce patient ni sur ses intentions.

Sur l'édition italienne de 1894, une planche supplémentaire ([Fig. 319](#)) permettait d'observer d'autres dessins présentant eux-aussi des caractéristiques érotiques. L'un d'entre eux figurait un diable conduisant une damnée aux enfers sur un large chariot. Il n'était décrit par Lombroso que dans l'édition italienne de son ouvrage où il était présenté comme un moyen détourné de figurer l'obscénité :

« Chez beaucoup d'entre eux, le caractère obscène est masqué sous les artifices les plus étranges, comme si cela était exigé par les besoins de l'art ; comme chez l'un d'eux qui prétendait représenter la justice infernale⁸⁹⁷ »

Sur un autre dessin, toujours situé sur la même planche, un personnage masculin entièrement nu était représenté entre deux figures féminines. Celle de gauche, dessinée de dos, portait une longue robe d'altesse ainsi qu'un voile couvrant ses cheveux. Elle adressait une fleur au personnage masculin. Une autre, dessinée de profil, arborait une tenue similaire à la première, mais son voile relevé laissait apparaître le visage ingrat d'une femme d'âge avancé. A l'exception de la légende « dessins symboliques de monomanes », aucune référence écrite dans l'ouvrage de Lombroso n'accompagnait cette illustration. On la retrouve sous sa forme originale dans ses archives ([Fig. 320](#)), ce qui nous permet d'obtenir d'avantage d'information

⁸⁹⁶ Op. Cit. p. 306.

⁸⁹⁷ *L'Uomo di genio*, 1894, p. 344, planche XI.

quant à l'auteur de ce dessin. Il s'agit du patient Agostino Cortella, interné au manicomio de Collegno. Lombroso conservait un grand nombre de ses réalisations remontant à 1871 à 1872. Ses archives contiennent un dossier de quarante-huit feuilles couvertes recto-verso de dessins et de textes de Cortella. Trois grands panneaux pédagogiques intitulés « Dessins de fous criminels : Collection Lombroso » ([Fig. 321](#)) contiennent également de nombreux dessins de ce patient. Les portraits tels que celui qui fut publié dans *L'Homme de génie* sont en revanche très peu représentatifs de ce qui est conservé dans les archives de l'anthropologue, puisqu'on y trouve essentiellement des pavages géométriques plus ou moins complexes. Le style de ces compositions permet de penser que Cortella était aussi l'auteur des « arabesques avec figures animales » et « arabesques » ([Fig. 319](#)) reproduites dans *L'Homme de génie*⁸⁹⁸. L'observation de la version originale ([Fig. 320](#)) du dessin avec les deux femmes montre qu'il fut exécuté au dos d'un pavage. Il était accompagné de quelques lignes de texte difficilement compréhensible, copié tout autour des personnages. L'individu masculin côtoyait les mots : « Ecce Homo chaire ». Une autre annotation « Dans le champ du diable » le séparait de la première femme autour de laquelle on pouvait lire d'autres paroles difficilement traductibles⁸⁹⁹. Au-dessus de la vieille femme était écrit « Jeune fille de quatre-vingt ans, mais pour son esprit de dix-huit ans, mérite le respect ». D'autres personnages de Cortella, de facture assez similaire ([Fig. 321 – détail](#)) étaient collés sur l'un des panneaux pédagogiques. On y voit une femme entièrement nue avec les parties génitales ostensiblement découvertes. Elle tenait dans sa main gauche un membre viril en érection. Plusieurs visages masculins ainsi qu'un oiseau flottaient tout autour d'elle, la séparant d'une mystérieuse femme au visage dissimulé, semblable à celle du dessin précédent. Là encore, quelques mots difficilement traductibles entouraient les personnages.

En France, à cette époque, peu de médecins se risquèrent à publier de tels dessins. En 1907, dans son ouvrage consacré à « L'Art chez les fous », Marcel Réja se contentait d'évoquer « la traduction de l'émotion sexuelle » dans les manifestations artistiques des aliénés sans reproduire d'exemples aussi explicites que ceux de son confrère italien :

« La traduction de l'émotion sexuelle, si fréquente chez l'homme normal n'est pas indifférente au fou. Le nombre de dessins simplement obscènes confectionné par des fous est prodigieux. »

⁸⁹⁸ *L'Homme de génie* : planche VIII, *L'Uomo di genio*, planche XIII.

Ici encore, on retrouve tous les degrés, suivant l'habileté et le sens artistique de l'auteur, de la plus basse obscénité jusqu'à la stylisation la plus élégante. L'auteur du Prêtre adamique (voir la fig. 7), mystique tourmenté par la sexualité, a réalisé dans ce genre des chef-d'œuvres qu'il est difficile de publier. Il n'est d'ailleurs pas un ignorant dans l'art du dessin⁹⁰⁰. »

Contrairement à Lombroso, Réja visait plutôt à replacer l'expression de la sexualité dans le champ de la normalité. Il ne manquait pas non plus d'en souligner toutes les nuances, en évoquant des représentations très crues, mais aussi d'autres beaucoup plus subtiles. La présence à proximité de ce commentaire du dessin de Xavier Cotton⁹⁰¹ (déjà reproduit dans l'article de 1901) ([Fig. 167](#)) constitue pour le lecteur vigilant une illustration directe des travaux dont parlait Réja. On remarque en effet dans la surabondance des détails sur le corps du personnage, la présence d'une paire de seins et d'un énorme pénis en forme de Tour Eiffel⁹⁰². Ce genre d'image reste toutefois assez anecdotique et, à l'exception de quelques articles réservés à un public de spécialistes (on pense à la publication des dessins de la patiente de Joseph Capgras⁹⁰³ ([Fig. 322. Voir également Fig. 306](#)) dont les créatures présentaient des caractères sexuels exacerbés), on n'en trouve quasiment aucune, si ce n'est sous une forme détournée. Aussi dans son ouvrage « L'Art et la folie », publié en 1924, Jean Vinchon fit-il appel au symbolisme pour illustrer l'expression de la sexualité dans les productions artistiques asilaires. Son choix se porta également sur un dessin de Xavier Cotton. Il avait représenté l'acte sexuel sous forme de deux personnages s'enlaçant autour d'un verrou et d'une serrure, leurs sexes ayant la forme de clés ([Fig. 323](#)). Il était accompagné de la légende : « Dessin symbolique à signification sexuelle par l'auteur de « Fulmen Cotton » (Coll. Aug. Marie)⁹⁰⁴. » Mais Vinchon se gardait bien d'utiliser des réalisations plus explicites, ce dont il faisait part au lecteur quelques pages plus loin :

⁸⁹⁹ En italien : « In Campagna la Signorin il Circolo Bello la in porta palazzo anche per 1872 »

⁹⁰⁰ REJA Marcel, 1907, pp. 36 – 37.

⁹⁰¹ Au sujet de Xavier Cotton, voir dans notre travail : Partie II / Chapitre 1 / Paragraphe 1 : « Auto-fictions et 'auto-apothéoses' ».

⁹⁰² « Fig. 7. – Le Prêtre Adamique. Expression complexe d'idées délirantes. » La version originale de ce dessin est conservée dans les Archives de la Collection de l'Art Brut (ni-393). Il appartenait au Dr Marie.

⁹⁰³ CAPGRAS Joseph, « Une persécutée démoniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 360 - 372.

⁹⁰⁴ VINCHON Jean, 1924, p. 69.

« Au cours de cette longue énumération, nous n'avons pas insisté sur les dessins érotiques des fous discordants, aussi nombreux mais plus compliqués que ceux des maniaques : leur description et leur reproduction sont fort difficiles⁹⁰⁵. »

Les artefacts faisant plus crûment référence à la sexualité restent très rares dans les collections médicales antérieures aux années 1920. On peut imaginer qu'une bonne partie d'entre eux furent directement détruits au moment de leur découverte par le personnel des asiles, ou que les médecins ne jugèrent pas utile de les conserver. Peut-être enfin ont-ils été perdus, dérobés ou écartés des collections au fil des années. Il se peut également qu'ils n'aient tout simplement pas été suffisamment fréquents, à l'échelle de la carrière d'un médecin, pour constituer un ensemble représentatif ; on se souvient des remarques du Dr Max-Simon à ce sujet. Aujourd'hui, l'une des seules collections à en posséder un nombre vraiment conséquent est celle de l'université d'Heidelberg. Mais il ne s'agit pas là d'une initiative isolée se limitant à la carrière d'un seul individu, ou à l'existence d'un établissement. Il s'agit au contraire d'une gigantesque collecte menée sur l'ensemble du territoire germanique et européen (certaines œuvres provenant d'asiles étrangers). Elle contient des artefacts allant du milieu du XIXe siècle jusqu'aux années 1920, et concerne plus de cinq mille objets⁹⁰⁶. Il n'est donc pas surprenant d'y trouver des dessins à connotation sexuelle en quantité beaucoup plus importante que dans les autres collections. On remarque d'ailleurs que celle de Lombroso qui en comporte elle aussi quelques-uns, fut également constituée sur la base de la collecte. Beaucoup des objets du médecin italien lui avaient été adressés par des confrères de toute l'Italie, et même de l'étranger. Après avoir pu réunir ce vaste matériau artistique, Prinzhorn en assura ensuite la documentation et la diffusion par le biais de son *Bildneri der Geisteskranken*. Il communiqua aussi sur ses découvertes à l'occasion de conférences organisées en Allemagne et à l'étranger, dévoilant à un plus large public le contenu de sa collection. Quand on parle de dessins portés sur la sexualité, on pense inévitablement à Josef Schneller (1878 – 1943) interné dans l'asile de Munich Eglfing en 1907. Il se constitua un épais cahier de dessins sadomasochistes baptisé la « Grande œuvre sadique », qu'il réalisa entre 1910 et 1916⁹⁰⁷. Ils mettaient en scène dans des décors de pensionnat et de maison de

⁹⁰⁵ VINCHON Jean, 1924, pp. 81 – 82.

⁹⁰⁶ RÖSKE Thomas, « Pleasure and Pain – Sexual and Erotic Motifs in the Prinzhorn Collection », in : *Raw Erotica : Sex, Lust and Desire in Outsider Art*, Watford : Raw Vision LTD, 2012, p. 177.

⁹⁰⁷ Pour plus de détails sur Josef Schneller et sa « Grande œuvre sadique », voir : PRINZHORN Hans, 1984 (1922), pp. 282 – 296

redressement des personnages féminins (Fig.324) subissant toutes sortes de sévices. On pense également à Karl Genzel dit Brendel (1871 – 1925), premier des dix grands « créateurs schizophrènes » à avoir été étudié dans l'ouvrage de Prinzhorn. Ses statues aux membres virils particulièrement imposants (Fig. 325) et ses petits dessins de personnages aux parties sexuelles découvertes (Fig. 326) figuraient également dans l'ouvrage de 1922. La collection d'Heidelberg contient enfin bien d'autres dessins à connotation érotique comme ceux d'Oskar Deitmeyer qui séjourna dans le même établissement que Josef Schneller (il fut signalé à l'institut de soins et de santé Eglfing entre 1891 et 1893). Il réalisa de centaines de dessins inspirés d'images puisées dans les revues sur lesquelles se trouvaient des figures féminines. Il les reprenait en les déshabillant partiellement pour les mettre en scène dans des positions sensuelles ou dans des rencontres amoureuses (Fig. 327). Heinrich Lutz (1883 – 1925), ancien soldat réformé de la première guerre mondiale, tourmentait les corps dans des orgies démoniaques qu'il représentait sur ses dessins parfois rehaussés de peinture à l'huile (1918 – 1919) (Fig. 328) tandis que Stefan Klojer (1856 – 1925) et E. Paul Kunze (1860 - ?) multipliaient les figures féminines aux parties génitales largement découvertes (Fig. 329 et 330). Plusieurs autres réalisations comme celles de Kaltz (ou Katz), d'August Natterer ou de Franz Karl Bühler s'inscrivent elles-aussi dans cette référence particulièrement explicite à la sexualité⁹⁰⁸, et la liste est loin d'être exhaustive tant la collection d'Heidelberg est riche et imposante.

A travers ces multiples exemples, on voit bien que malgré le contrôle des corps et des esprits qu'on imposait dans les asiles, une partie des pratiques artistiques servirent à des fins subversives.

BRAND-CLAUSSEN Bettina (Ed.), RÖSKE Thomas (Ed.), *Air loom : der Luft-Webstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate = the Air Loom and other dangerous influencing machines*, Catalogue d'exposition (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 26 octobre 2006 – 15 avril 2007), Heidelberg : Das Wunderhorn, 2006, pp. 157 – 182

RÖSKE Thomas, 2012, pp. 186 – 187.

⁹⁰⁸ Pour une étude des motifs érotiques et sexuels dans la collection d'Heidelberg, on reverra à l'article de Thomas RÖSKE, 2012, pp. 174 – 193.

Regards satiriques

Sans sombrer dans le recours à la violence, à l'insulte ou aux menaces – comme on l'a vu précédemment – certains patients détournèrent eux-aussi les pratiques artistiques pour exprimer leur révolte, mais le firent par le biais de l'humour. Usant de la satire et de l'ironie parfois cinglante, ils contribuèrent à travers leurs dessins à dénoncer les incohérences et les dérives du système.

La collection du Dr Kéval contient un savoureux ensemble de dessins satiriques réalisés par un jeune patient entre 1892 et 1909⁹⁰⁹. Le médecin n'en précisait pas la provenance exacte, mais étant donnée la référence à un pensionnat sur les dessins, et le déroulé de la carrière de Paul Kéval, on peut restreindre le champ des possibles aux maisons de santé d'Armentières et de Ville-Evrard. Du parcours de ce patient, on sait peu de choses, si ce n'est qu'il s'agissait « d'un sujet jeune, intelligent, doué d'un véritable tempérament artistique⁹¹⁰ ». Il souffrait « de cette forme de psychose dépressive parfois dénommée en clinique mélancolie-suicide⁹¹¹ » et finit tragiquement son existence⁹¹¹ en mettant fin à ses jours. En reproduisant une série de quatorze illustrations à l'encre sur papier, Kéval expliquait vouloir montrer dans quelle mesure la créativité pouvait parfois continuer à s'exercer malgré l'internement et la maladie. Il s'agissait aussi de montrer comment elle pouvait l'influencer :

« [...] qu'il nous soit permis de dire que si la folie a pu se voir dénier un véritable pouvoir créateur en matière artistique, il n'est pas rare qu'elle alimente, aiguillonne ou oriente la verve des artistes et qu'elle influe ainsi sur le contenu ou l'expression de leurs œuvres.

Nous avons eu l'occasion d'observer jadis un cas de ce genre des plus démonstratifs. [...] Ce malade, dessinateur habile, a mis à profit son séjour dans un établissement d'aliénés pour exercer ses facultés artistiques et critiques aux dépens du nouveau milieu où il se trouve malgré lui⁹¹². »

⁹⁰⁹ Le patient faisant référence au célèbre anarchiste Ravachol (1859 – 1892), on peut donc en déduire que sa série de dessins est postérieure au procès de ce dernier.

⁹¹⁰ KÉRAVAL Paul, « De l'Art chez les aliénés », *L'informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1909, pp. 29-30, 7 planches hors texte.

⁹¹¹ Ibid.

⁹¹² Ibid.

Les dessins reproduits dans *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes* ([Fig.331 à 338](#)) – ils furent publiés sous forme de planches hors-texte au fil des mois tout au long de l'année 1909 – n'avaient toutefois pas été choisis uniquement en tant que documents médicaux. Certains propos du Dr Kéramel traduisent aussi des préoccupations d'ordre artistique :

« Il a composé une série de dessins satiriques dont certains nous ont paru intéressants pour leur verve et leur qualité d'exécution⁹¹³ »

Autre atout majeur, il s'agissait à l'origine d'une suite de tableaux rassemblés sous le titre « La Dent Malade », illustrant avec humour les dérives du système asilaire. En tant qu'ensemble cohérent au service d'un récit, ils étaient accompagnés d'une couverture et d'une table des matières qui reprenait les intitulés des treize étapes de l'histoire. Quelques commentaires ajoutés par l'auteur apportaient des informations supplémentaires sur la signification des scènes représentées. Ces détails s'avèrent particulièrement intéressants puisqu'ils facilitent d'une part la lecture et la compréhension du récit – dont les images étaient déjà très explicites – tout en permettant au lecteur d'accéder directement aux intentions du patient sans passer par le discours souvent réducteur de l'aliéniste. La plupart des productions asilaires, étaient en effet souvent décontextualisées et privées de tout lien avec leur auteur. Les médecins en étaient réduits à se contenter d'hypothèses sur leur signification sans savoir s'il s'agissait bien là des intentions initiales de leurs auteurs. On remarque que le Dr Kéramel n'ajouta aucun commentaire aux dessins de son patient – sa présentation était réduite au strict minimum – laissant les images et leur auteur s'exprimer par eux-mêmes. A travers les aventures d'un personnage caricatural nommé « Mac-Abre », pensionnaire d'asile cherchant désespérément un dentiste, le jeune dessinateur posait un regard particulièrement acerbe sur le fonctionnement des asiles à cette époque et le sort réservé à ses occupants. Dès la couverture, le titre et ses précisions en donnaient déjà le ton :

« La Dent Malade ou Le Cercle Vicieux. Drame administratif en treize tableaux avec épilogue. NB : Le Quatorzième Tableau, fait en vue des Superstitieux, s'est vu fendre l'oreille par la Censure administrative pr [sic.] cause de crudité. »

L'incohérence et la complexité du système administratif, ajoutées à la répression de toute critique, constituaient donc les fils directeurs de ce récit asilaire. Le personnage principal de

l'histoire, dénommé « Mac-Abre » – sans calembours, nous précise-t-on – en proie à une forte rage de dents, décida d'entamer une grève pour réclamer un accès au soin pour le moins justifié. Les revendications déployées sur sa pancarte et son drapeau étaient on ne peut plus claires et traduisaient son exaspération : « ON DEMANDE UN DENTISTE DEPUIS UN MOIS...NEANT . !! VIVE L'ADMINISTRATION » ou encore « DU TOPIQUE⁹¹⁴ OU LA MORT ». Plusieurs autres patients, affublés comme « Mac-Abre » d'un énorme nœud autour de la mâchoire se joignirent au mouvement et si leur allure d'œuf de Pâques prêtait à sourire, elle n'en permettait pas moins de compatir à la douleur qu'ils devaient ressentir. Cette dernière semblait avoir atteint un tel degré que la représentation de certains patients en était réduite à celle de « dents sur pattes », ces individus n'étant plus symbolisés que par l'objet de leur souffrance. Pour calmer les ardeurs de cette armée brinquebalante d'un effet des plus comiques, l'Administration décida d'envoyer quelques émissaires brandissant une pancarte « IL VA VENIR » en direction des insurgés. Au premier plan, un groupe de messagers s'avançait dans une allure faussement joviale en direction des patients armés. Ils sautillaient et chantonnaient telle une troupe de funambules tandis qu'au loin l'Administration commençait à « monte[r] ses canons sur le toit ». La tentative de diversion tourna finalement court puisque les insurgés s'emparèrent des messagers, menaçant de « fusiller les otages si dans un quart d'heure le Messie n'arrive pas ». Les baïonnettes brandies par les troupes de l'armée des dents furent pointées en direction des émissaires nettement moins guillerets qu'à leur arrivée. Au loin, sur les toits, des membres de l'administration continuaient de promettre l'arrivée imminente du dentiste tant attendu : « IL VIENT » précisaient-ils à l'aide de lettres géantes brandies dans les airs. Après avoir gagné suffisamment de temps pour organiser sa riposte, et tenté d'endormir la vigilance des insurgés, l'Administration lança l'assaut final. Ses troupes firent irruption dans l'asile autour d'un énorme cheval de Troie monté sur ressorts, détruisant tout sur son passage. Des nœuds volaient en tous sens, un patient s'empala sur l'aiguille de la montre du compte à rebours, un autre fut projeté dans les airs, tandis que les anciens otages éructaient en effectuant une danse de la victoire. Après le combat tout n'était plus que chaos, et l'ancien piquet de grève avait laissé place à un champ de ruines fumantes. Après la bataille, l'Administration respecta ses prérogatives de soin en envoyant tout de même un chirurgien pour opérer les blessés. Les quelques rescapés si fiers au début du

⁹¹³ Op. Cit., p. 29.

⁹¹⁴ Ce terme fait référence à un médicament.

mouvement baissaient désormais piteusement la tête : « c'est à qui brûlera le mieux ses drapeaux. Comme toujours L'Administration en lieu sûr regarde d'un œil satisfait ». « Cinq semaines après » l'ordre était revenu et la routine avait repris son cours. Toujours affublés de leurs éternel nœud autour de la mâchoire, les patients erraient autour des bâtiments administratifs près du « BURO DES RAICLAMATIONS FAIRME POUR CAUSE D'ABCENSE ». A l'intérieur du bâtiment, plusieurs individus les regardaient par la fenêtre, retranchés derrière un panneau « PRIERE DE NE PAS DERANGEAI CES MESSIEURS PAR DES CRIES CEDICIEUX ». Après des semaines de luttes, Mac-Abre obtint finalement gain de cause quand un dentiste finit par lui arracher sauvagement d'énormes dents avec des racines aussi grandes que lui : « Fin Macabre s'il en fût ((sans calembours)... Quelles racines ! » Six mois après, le héros visiblement trop agité pour l'institution, fut contraint de repartir, les dents autour du cou et la mâchoire à la main, en direction d'un nouveau pensionnat : « Epilogue où MAC-ABRE se voit obligé, faute de mieux, de quitter le Monde avec (sous son bras) son maxillaire inférieur [comme l'Administration] ». Avec ce récit à l'humour acéré, le patient du Dr Kéraval ne cachait pas son ressentiment contre un système dénoncé comme inhumain, incohérent dans ses décisions, et dont la complexité des procédures le rendait inaccessible à ses usagers. Se moquant ouvertement des réclamations pourtant justifiées des grévistes de l'histoire, les autorités ne réagirent que pour réprimer avec violence toute tentative de contestation. La référence à la censure dans la table des matières renforçait cette dénonciation. Le système y était également décrit comme adepte de l'art de mensonge. Il promettait l'arrivée d'un dentiste pour endormir les esprits dans l'attente d'une riposte, et n'hésitant pas à déclarer le bureau fermé pour cause d'absence alors que des employés se tenaient à la fenêtre. Enfin, le problème du manque de personnel – pointé ici du doigt par l'absence de dentiste – ne cessait d'être régulièrement déploré par les médecins et directeurs d'asiles eux-mêmes. Ils étaient en effet parfaitement conscients de ces insuffisances, mais aussi contraints malgré tout de continuer à gérer leur établissement surpeuplé avec un budget au plus bas.

D'autres patients utilisèrent le journal asilaire comme outil de diffusion de leurs revendications. Dès le milieu du XIXe siècle, un certain nombre d'établissements, en France et à l'étranger possédaient déjà leur propre journal interne. Certains d'entre eux comme *l'Opale*, ayant parfois vécu une très longue existence sont aujourd'hui bien connus des chercheurs qui s'intéressent à l'histoire de la psychiatrie ou aux écrits des « fous littéraires ». Le contenu pouvait être constitué d'articles signés par les médecins ou les autorités

administratives (articles scientifiques, nouvelles des patients, comptes-rendus d'évènements particuliers : fêtes, spectacles, expositions, achat de nouveaux équipements, etc.). Il comprenait aussi toutes sortes de productions réalisées par les patients : récits, poèmes en vers ou en prose, curiosités littéraires, et bien que cela fût plus rare, ils étaient aussi parfois accompagnés de dessins. Tous n'en contenaient pas systématiquement, le journal de Bethlem *Under the Dome*⁹¹⁵, celui de Crichton *The New Moon* et les diverses chroniques des manicomii italiens étaient par exemple uniquement composés de textes. En revanche, d'autres journaux comme l'*Opale* étaient agrémentés de nombreux dessins. Certaines de ces publications étaient reconnues, encouragées et organisées par les autorités qui mettaient à contribution les patients employés dans l'atelier de typographie ou de gravure lorsqu'il y en avait un. D'autres, rédigés à la main avec les moyens du bord, circulaient beaucoup plus discrètement bien que leur usage, à défaut d'être encadré, pouvait tout de même être toléré par les autorités. On préférait parfois voir les patients se défouler par écrit plutôt que physiquement, et occuper leur temps libre à rédiger et lire les textes de leurs compagnons plutôt qu'à fomentier des projets d'évasion. On devine bien que le ton de ces journaux, selon qu'ils fussent réalisés dans un cadre officiel ou au contraire en dehors de tout contrôle, pouvait être plus ou moins cru et virulent. Une série de publications clandestines, conservées par le Dr Marchand et présentées par Robert Volmat lors de l'Exposition Internationale d'Art Psychopathologique (1950) sont encore consultables au LAM⁹¹⁶. Il s'agit de huit numéros de journaux asilaires intitulés : *L'Inquisition*, *L'Homme qui rit*, *L'Aliéniste qui rit* et *La Mise en boîte*, tous réalisés à Villejuif en 1926 et abondamment illustrés ([Fig. à 339 - 343](#)). Les seuls indices que nous possédons aujourd'hui sur leurs conditions de réalisation, figurent dans l'art psychopathologique de Robert Volmat (1956)⁹¹⁷ :

« Cas 116. – Enfin, il exposa sous verre 10 exemplaires du Journal de Villejuif (1926). Ce fut certainement un des premiers journaux d'asile, à unique exemplaire, entièrement écrit à la main. Rédigé par un groupe de malades, il circulait de la main à la main. C'était le même malade qui écrivait les articles conçus en commun et qui les illustrait de dessins habiles et satiriques. Cette activité, qui libérait l'agressivité du groupe, avait néanmoins besoin d'être

⁹¹⁵ Publié de 1892 à 1930.

⁹¹⁶ Ces journaux appartiennent à la Société Française de Psychopathologie de l'Expression et sont en dépôt au LAM. Je remercie infiniment Madame Béatrice Steiner de m'avoir donné l'autorisation de les consulter, ainsi que Madame Corinne Barbant et Monsieur Nicolas Dewitte du LAM qui ont bien voulu en effectuer des reproductions de haute qualité afin que je puisse les étudier.

encouragée par les médecins. Le fond des articles tourne sur les réclamations, les revendications, les critiques, les menaces des malades. Voici les titres et les dates des numéros :

Journal illustré et édité à l'hôpital psychiatrique de Villejuif, service du Dr Marchand, en 1926 :

- 1. L'inquisition, journal libre des victimes de la loi de 1838, n°1, mars 1926.*
- 2. L'homme qui rit, 1^{er} mars 1926.*
- 3. Ibid., 6 mars.*
- 4. Ibid., 9 mars.*
- 5. Ibid., 22 mars.*
- 6. N°9, sans date.*
- 7. N°10, avril 1926.*
- 8. 13 avril 1926.*
- 9. L'aliéné qui rit, 27 avril 1926.*
- 10. La mise en boîte, 8 mai 1926⁹¹⁸. »*

L'individu à l'origine de cette initiative se présentait lui-même en tant que « Jean Binetti du Libertaire ». Il se prétendait anarchiste et disait avoir été injustement interné en raison de ses opinions politiques. Jean Binetti fut en réalité interpellé par la police en 1922 pour une fausse affaire d'alerte à la bombe qu'il avait lui-même inventée de toutes pièces⁹¹⁹ :

« Cet individu, arrêté dimanche soir à Belleville, avait été en effet trouvé porteur de lettres signées de noms d'anarchistes connus eu où il était question de bombes qui se trouvaient déposées au Libertaire, boulevard de Belleville. Interrogé aussitôt, il avait confirmé l'exactitude du fait.

[...]

Quand, en effet, M. Guillaume, accompagné de Binetti se présenta au Libertaire, il ne trouva trace d'aucune bombe, d'aucun engin suspect. Bien mieux, quand l'inculpé fut mis en présence des rédacteurs présents, aucun de ceux-ci ne le reconnut pour être un militant anarchiste.

Pressé de questions, Binetti finit par avouer que les lettres trouvées sur lui n'étaient que de faux documents qu'il avait inventé de toutes pièces 'pour se donner de l'importance !' ».

⁹¹⁷ VOLMAT Robert, *L'art psychopathologique*, Paris : Presses universitaires de France, 1956, p. 53.

⁹¹⁸ Ibid.

⁹¹⁹ ANONYME, « Fausse alerte. La police a perquisitionné chez des anarchistes pensant trouver des bombes mais les indications d'un individu arrêté hier soir étaient inexactes », *La Liberté*, 22 août 1922, p. 3.

Binetti, qui a déjà été arrêté à diverses reprises pour vagabondage, et pour avoir été mêlé à plusieurs affaires politiques, est un exalté qui ne jouit peut-être pas de toutes ses facultés mentales. »

La presse évoquait déjà l'hypothèse d'un désordre mental qui conduisit finalement Binetti dans la section pour aliénés criminels de Villejuif. En 1926, il publia au moins dix numéros de journaux entièrement rédigés et illustrés par ses soins. Il s'appuyait sur les revendications de ses compagnons qu'il présentait sur une feuille recto-verso ayant toutes les caractéristiques d'un vrai journal. Ses numéros étaient dotés d'une manchette illustrée. On y trouvait les coordonnées du « rédacteur responsable » et du « directeur politique » – Jean Binetti lui-même –, celles du bureau de la rédaction – section des aliénés criminels de Villejuif – et le tarif des abonnements. Ils étaient datés et numérotés. Le ton des articles était bien évidemment sarcastique et fortement à charge contre le système asilaire et ses représentants. Le journal commençait généralement par une lettre ouverte à son médecin, le Dr Marchand dans laquelle Binetti déversait toutes ses rancœurs. Le Dr Marie, médecin-chef à Sainte-Anne était lui-aussi particulièrement visé, et des caricatures des deux hommes ([Fig. 339](#)) accompagnaient ces réquisitoires⁹²⁰. Les thèmes abordés dans le journal reprenaient les principaux arguments avancés par la littérature antialiéniste pour remettre en question le système. Les médecins seraient eux-mêmes fous et arrêteraient injustement des individus sains d'esprits pour les rendre fous. De nombreuses caricatures inspirées de celles que l'on trouvait dans la presse satirique de l'époque⁹²¹ dénonçaient ces prétendus agissements. L'une d'entre-elles intitulée « 'Illusions sensorielles' par un 'persécuté' » montrait un médecin au chevet de son patient alité ([Fig. 344](#)). Les commentaires ajoutaient :

*« Le Psychiatre - Et bien ! Mon ami. Entendez-vous toujours des voix ? Que vous disent-elles ?
Le Dingo - Que vous êtes plus « tapé » que moi, docteur, et que vous feriez pas mal de vous soigner⁹²². »*

Dans le même style, une autre caricature illustrant « Un Problème 'psychiatrique' » montrait le médecin questionnant son patient ([Fig. 343](#)) :

⁹²⁰ BINETTI Jean, *L'Inquisition PSYCHIATRIQUE : journal libre des victimes de la loi de 1838*, mars 1926.

⁹²¹ On pense au *Rire* ou à *L'Assiette au beurre*.

⁹²² BINETTI Jean, *L'Homme qui Rit*, 9 mars 1926. Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM, Villeneuve d'Ascq, France.

« Le Psychiatre - Vous êtes un persécuté, vous aussi. Vous avez aussi la monomanie du mensonge.
Le Psychopathe - A moins que ça soit vous, docteur, qui ayez la monomanie du diagnostic⁹²³. »

Ou encore **(Fig. 339)**

« Le Psychiatre - Votre mari n'est pas fou, Madame, mais nous faisons tout notre possible pour qu'il le devienne⁹²⁴. »

Une publicité vantait également les mérites du traitement « Jouvence du Dr Marie⁹²⁵ ». Elle parodiait la publication d'un de ses ouvrages et le présentait comme « le somnifère par excellence » menant à « l'abrutissement complet de l'individu ». Autre argument fréquemment avancé, le psychiatre aurait tous les droits et il pourrait lancer la machine asilaire contre n'importe qui. Ses objectifs pourraient être intéressés et viser à se débarrasser de tous ceux qui constitueraient un obstacle à ses agissements. La première version du journal de Binetti était d'ailleurs intitulée : « L'inquisition PSYCHIATRIQUE⁹²⁶ », la comparaison étant lourde de sens **(Fig 339)**. Les psychiatres auraient également pour habitude de se débarrasser des maris gênants afin de pouvoir séduire leurs épouses. « Nos bons 'psychiatres' vus par un psychopathe » illustre une situation de ce genre **(Fig 341)** :

« Oubliez votre mari, il est fou officiellement. Du reste la folie n'est pas curable. Laissez-le donc à l'asile et refaites-vous une vie. Il y a encore de beaux jours pour vous et un bon certificat vous débarrassera du gêneur⁹²⁷. »

La psychiatrie était d'ailleurs systématiquement présentée comme une vaste mascarade et comme la discipline du mensonge et de la fourberie. Une manchette agrémentée de singes et de masques **(Fig 342)** donnait la mesure du numéro d'avril 1926⁹²⁸. Des femmes nues et des

⁹²³ BINETTI Jean, *L'Homme qui Rit*, 9 mars 1926. Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM, Villeneuve d'Ascq, France.

⁹²⁴ BINETTI Jean, *L'inquisition PSYCHIATRIQUE : journal libre des victimes de la loi de 1838*, mars 1926, Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM, Villeneuve d'Ascq, France.

⁹²⁵ BINETTI Jean, *L'Homme qui Rit*, 6 mars 1926. Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM, Villeneuve d'Ascq, France.

⁹²⁶ BINETTI Jean, *L'inquisition PSYCHIATRIQUE : journal libre des victimes de la loi de 1838*, mars 1926, Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM, Villeneuve d'Ascq, France.

⁹²⁷ BINETTI Jean, *L'Homme qui Rit*, 1^{er} mars 1926. Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM, Villeneuve d'Ascq, France.

⁹²⁸ BINETTI Jean, *L'Homme qui rit*. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif, avril 1926.

cochons complétaient le tableau, les psychiatres étant présentés comme des hommes à femmes portés sur le sexe et la débauche.

Conclusion du chapitre 2

Comme on a pu le voir, les collections médicales contiennent assez peu d'artefacts subversifs, bien que leur existence fût avérée. Ce qu'ils donnaient à voir du quotidien dans les asiles ne correspondait pas à l'image qu'il s'agissait de renvoyer à l'extérieur. Des patients tentaient de fabriquer des armes pour attaquer, tandis que d'autres essayaient de se suicider ou de s'évader. Tout ceci impliquait un défaut de surveillance évident et témoignait des défaillances du système. Rongés par la surpopulation et les difficultés financières, les asiles ne pouvaient pas toujours assurer leur fonction sécuritaire. Malgré le régime strict auxquels leurs occupants étaient soumis, les actes de violence, les insultes et l'expression des fantasmes sexuels faisaient aussi partie du quotidien dans ces établissements. Au lieu de détruire les preuves de ces dysfonctionnements, certains médecins choisirent pourtant de les conserver pour plusieurs raisons. La première était d'ordre pédagogique. Il s'agissait de prévenir les futurs surveillants, infirmiers et médecins des risques potentiels auxquels ils pourraient être confrontés afin qu'ils puissent anticiper certains comportements. Un second objectif relevait davantage du communicationnel. Les aliénistes étaient fréquemment la cible d'attaques de la part d'une partie de la presse et des milieux littéraires acquis à la cause antialiéniste. Les arguments avancés par le patient Jean Binetti, aussi radicaux fussent-ils, ne sont guère éloignés de ce qu'on pouvait lire dans les publications de l'époque. On accusait les médecins d'abuser de leur pouvoir, d'être impliqués dans des complots visant à éliminer des héritiers indésirables et des maris trompés, d'être eux-mêmes fous et de rendre fous leurs patients, de les maltraiter, d'être cruels et sadiques, etc. Pour les médecins, montrer au grand public les armes et autres lettres de menaces qui circulaient dans leurs établissements pouvait contribuer à rétablir la vérité en prouvant qu'eux aussi risquaient leur vie en effectuant leur métier. Leurs patients n'étaient pas tous d'innocentes victimes, et le fait de dévoiler ces artefacts justifiait à leurs yeux de leur dangerosité potentielle et de la nécessité de les tenir éloignés de la société. Enfin, ces objets constituaient aussi un support d'étude intéressant pour les médecins adeptes des recherches en matière de pathologie. Ils les envisageaient comme des preuves de l'aliénation de leurs patients, et comme un appui possible à leur diagnostic.

Chapitre 3 : Regards de médecins

Considérés en tant qu'éléments individuels, les artefacts asilaires permettent de retracer quelques aspects de l'existence de leurs auteurs et de la vie dans les asiles à cette époque. En rendant compte de leur quotidien ou en exprimant leurs obsessions, leurs désillusions et leurs craintes, les patients à l'origine de ces objets posèrent un regard tout à fait personnel sur les événements qu'ils traversèrent et sur le déroulé de leur destin. En tant qu'objets de collections – et donc en tant que parties d'un plus vaste ensemble – ils permettent aussi de toucher du doigt des préoccupations bien différentes, situées à l'autre extrémité de la chaîne. Les médecins ont en effet recueilli tous ces objets en fonction de leurs centres d'intérêt, de leurs convictions professionnelles et personnelles, et de leur vision de l'art et de la création artistique. La façon dont ils les sélectionnèrent, le regard qu'ils portèrent sur ces artefacts et le discours qu'ils construisirent à partir de ces éléments permettent de retracer une autre histoire : celle de la pensée scientifique de l'époque, et avec elle plus généralement celle des conceptions culturelles et esthétiques de la classe médicale.

Lorsqu'on considère le contenu de ces collections, il convient toutefois de rester prudent, et de ne pas considérer hâtivement qu'il soit représentatif de qui se pratiquait dans tous les asiles du XIXe et début XXe siècle. Les objets qui ont été conservés sont avant tout et surtout le résultat d'une série de choix successifs effectués à différents niveaux. Le premier concerne directement la création, tous les patients n'ayant pas eu l'opportunité de pouvoir s'exprimer. Leur condition sociale, les raisons qui conduisirent à leur internement, les orientations données par les directeurs et les médecins, la pathologie dont ils souffraient, et le degré de tolérance du personnel constituent autant de facteurs qui facilitèrent ou empêchèrent la créativité. Le matériel dont ils pouvaient disposer et leur liberté de mouvement étaient tout-àussi déterminants. Les situations étaient donc extrêmement variables selon qu'on se trouvait parmi les convalescents d'une riche maison de santé, ou noyé dans la cohorte des indigents d'un asile surpeuplé. La postérité de ces artefacts dépendait ensuite d'un choix effectué par celui qui les découvrait : décidait-il d'en informer son supérieur ou choisissait-il de les éliminer ? Lorsqu'il en avait pris connaissance, le médecin décidait-il ensuite de les détruire, d'en garder une trace avant de s'en séparer ou de les recueillir pour les conserver ? Si c'était

le cas, une nouvelle sélection était à nouveau opérée, décidant desquels représenteraient un intérêt et selon quels critères. Enfin, était-il utile de joindre à ces artefacts des informations complémentaires sur leurs auteurs, et si oui lesquelles : leur parcours, leur pathologie, la façon dont ils les avaient réalisés, la signification qu'ils en donnaient ? Ce vaste faisceau de questionnements et de choix successifs façonna progressivement ces diverses collections en fonction de la personnalité et des préoccupations de leur propriétaire. Ce-dernier s'appuyait ensuite sur ses objets pour élaborer un discours qui sera repris et diffusé dans les milieux scientifiques, mais aussi artistiques et populaires. Il participera activement du regard que le public construira autour de ces objets et plus généralement sur l'ensemble des occupants des asiles.

Usages documentaires : de la valeur diagnostique des artefacts asilaires

Les premiers artefacts à avoir été recueillis et conservés par les médecins, s'inscrivent pour la plupart dans une démarche médico-légale qui commença à se développer dans la seconde moitié du XIXe siècle. Si l'on signalait bien auparavant la présence de créations artistiques dans les asiles, il s'agissait surtout de vanter les mérites du traitement moral. Des activités comme le dessin et la peinture étaient proposées à certains patients car elles développaient la patience, la concentration et le savoir-faire, et l'on soulignait surtout leurs bénéfiques thérapeutiques. On évoquait des exemples de guérison survenues grâce à ces pratiques, mais on n'éprouvait pas le besoin d'en conserver le résultat, puisqu'il ne représentait pas vraiment d'intérêt. Mis à part quelques cas exceptionnels où l'on soulignait le talent de quelques patients, ou la bizarrerie et le côté « amusant » des dessins de certains autres, on ne conservait pas ces réalisations. Il était totalement inconcevable que le produit d'un esprit dérangé puisse être considéré comme beau. Quant à la valeur diagnostique de ces dessins, elle restait elle aussi très limitée. Au début du XIXe siècle, les manifestations de la folie paraissaient évidentes et on ne voyait pas la nécessité d'effectuer des analyses très poussées. Ce n'est que dans la seconde moitié du siècle que la parole des médecins se vit régulièrement remise en question. La définition de la folie avait également évolué, et certaines de ses manifestations s'avéraient plus difficiles à identifier. Les médecins commencèrent alors à recueillir et collecter le plus d'éléments possible permettant d'appuyer et de justifier leurs décisions. Les

écrits, puis les dessins – avec le statut d’objet matériel marqués par l’empreinte de la folie – se présentaient désormais comme des preuves de la folie de leurs auteurs. Ils firent ainsi leur entrée dans le nouvel arsenal des médecins aliénistes qui voyaient en eux un nouvel intérêt.

1. Un premier intérêt au service de la médecine légale

Au cours de certains procès censés statuer sur la responsabilité ou non de prévenus lourdement inculpés, les autorités pouvaient solliciter l’avis d’un médecin aliéniste avant de prendre leur décision. Il incombait alors au spécialiste la difficile tâche de se prononcer sur la santé mentale de l’individu mis en cause. En fonction de sa réponse, il prenait le chemin de l’asile, celui d’un centre de rétention, du bagne, ou dans le pire des cas de la guillotine. En dépit de leur statut d’hommes de science, les aliénistes n’étaient toutefois pas toujours écoutés, et souffraient d’un manque évident de considération. Le système judiciaire n’hésitait pas à remettre en question le bien-fondé de leur parole, ne suivant pas toujours leur avis, ou ne considérant parfois même pas nécessaire de faire appel à eux. Les médecins regrettaient qu’une partie des magistrats se sentent, pour des cas perçus comme « évidents », tout à fait capables de statuer eux-mêmes sur l’état d’aliénation ou non du prévenu, effectuant parfois des erreurs dramatiques. Quant à l’opinion publique, elle rejoignit le système judiciaire, accusant les aliénistes de « voir des fous partout » et de se prononcer trop fréquemment en faveur de l’irresponsabilité des prévenus. Pour Henri Sentoux qui se plaignait de ce manque de considération dans son ouvrage de 1867⁹²⁹, le problème découlait directement des théories des pionniers de la médecine mentale. En s’attachant peut-être trop à décrire les variétés de folie dans leurs manifestations les plus aigües, ils auraient contribué à imprimer dans l’inconscient collectif l’image d’un aliéné en délire permanent ou présentant un comportement ouvertement incohérent. Or, ces états n’étaient souvent que passagers et alternaient avec des périodes où la raison fonctionnait tout à fait normalement :

« [...] les deux termes raison et folie, selon le vulgaire, si opposées, si incompatibles, ne s’excluent pas nécessairement ; que, bien au contraire, tout aliéné en présente un certain mélange dont les proportions réciproques varient à l’infinie ; que, dans ces variations, de

⁹²⁹ SENTOUX Henri, *De la surexcitation des activités intellectuelles dans la folie*, Paris : A. Delahaye, 1867.

*même que la folie peut se manifester avec un développement suffisant pour éclipser la raison, de même la raison peut se déployer assez pour masquer la folie*⁹³⁰. »

Aussi, lorsqu'un individu se présentait de manière calme et posée, et répondait avec logique aux questions du juge, était-il parfois trop rapidement considéré comme « non fou ». Il était alors déclaré apte à assumer la responsabilité de ses actes sans qu'aucune investigation supplémentaire sur son état ne fut engagée. Il pouvait aussi s'agir de personnes déjà internées et jugées dangereuses par leur médecin, qui réclamaient leur libération et argumentaient avec une telle clarté qu'ils en arrivaient à convaincre leurs proches de plaider en leur faveur contre l'avis des autorités. Cette question de la lucidité dans la folie apparaissait déjà dans les écrits de Pinel qui faisait référence à des formes de « folies raisonnantes⁹³¹ » et de « manies sans délire » (1801). Par la suite, Esquirol, avec son concept de monomanies, évoquait l'existence de délires partiels qui se fixaient sur un objet ou une idée en particulier, en dehors desquels les malades « sentent, raisonnent, agissent comme tout le monde⁹³² » (1838). Mais ce n'est vraiment qu'à partir du milieu du siècle que la détection des formes d'aliénation chez des sujets d'apparence « raisonnable » prit une nouvelle dimension. Elle fut étudiée dans de nombreux ouvrages qui appelaient tous à des applications en médecine légale. *La Folie lucide* (1861)⁹³³ de Trélat, *le Traité de la Manie raisonnante* (1869)⁹³⁴ du Dr Campagne, *L'Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie* (1879)⁹³⁵ de Legrand du Saulle, *La Raison dans la folie* (1888)⁹³⁶ de Victor Parant ou encore *Les Folies raisonnantes* (1909)⁹³⁷ de Sérieux et Capgras, comptent parmi les plus connus.

⁹³⁰ Op. Cit., p. 19.

⁹³¹ PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris : chez Richard, Caille et Ravier, 1801, p. 23.

⁹³² ESQUIROL Jean-Etienne, « XI. De la monomanie », *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris : J.B. Baillière, 1838, vol. II, p. 1.

⁹³³ TRELAT Ulysse, *La folie lucide : étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Paris : A. Delahaye, 1861.

⁹³⁴ CAMPAGNE Dr, *Traité de la manie raisonnante*, Paris : V. Masson et fils, 1869. Dès sa sortie, le livre et son auteur furent objet de moquerie dans l'opinion publique et même le milieu scientifique. Voir à ce sujet : *La Lanterne*, 11 novembre 1879 ainsi que l'ouvrage du Dr Henri THULLIE, *La Manie raisonnante du Dr Campagne*, Paris : Germer Baillière, 1870. Références citées par Aude FAUVEL in : « La Voix des fous : Hector Malot et les 'romans d'asile' », *Romantisme : Revue du XIXe siècle*, 2008, n°141, pp. 51 – 64.

⁹³⁵ LEGRAND DU SAULLE Henri, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris : V.-A. Delahaye, 1879.

⁹³⁶ PARANT Victor, *La raison dans la folie : étude pratique et médico-légale sur la persistance partielle de la raison chez les aliénés et sur leurs actes raisonnables*, Paris : O. Doin, 1888.

Face à cette présence masquée de la folie, mais aussi pour appuyer leur propos et asseoir leur crédibilité, les médecins commencèrent à collecter tout ce qui pouvait apporter un éclairage supplémentaire sur l'état mental de l'individu à examiner. Le comportement était bien sûr finement analysé, mais les écrits – et plus tard les dessins – avec leur statut d'objet concret et donc de preuve matérielle, allaient ensuite s'imposer comme des éléments fondamentaux de l'expertise scientifique. En 1861, l'ouvrage de Trélat, fut l'un des premiers à pointer l'intérêt des écrits d'aliénés en tant qu'emprunts de leur état mental, et de ce fait en tant qu'élément susceptible de confondre les formes de folie dissimulées. Ces derniers étaient alors uniquement envisagés comme des preuves à charge permettant de conforter un diagnostic déjà établi. Les dessins, plus difficiles à interpréter, n'y étaient pas encore mentionnés.

« Il est des aliénés lucides qui ne se décèlent qu'en écrivant. Ceux-là, nous les laissons beaucoup écrire jusqu'à ce que nous les connaissions bien. Nous avons cru profitable et utile de reproduire leurs lettres ou mémoires qui ont un vif intérêt pour nous et qui en auront autant, nous l'espérons, pour tous les médecins d'aliénés.⁹³⁸ »

Trois ans plus tard, le Dr Louis-Victor Marcé, s'engagea lui-aussi dans l'étude des écrits d'aliénés – dont il reproduisit quelques exemples – mais en poussant beaucoup plus loin leur analyse et leur fonction. Il ne s'agissait plus simplement d'appuyer un diagnostic ou de tenter d'y lire les traces d'une folie déjà identifiée, mais à l'inverse, de partir de l'écrit pour mettre en lumière la forme de folie sous-jacente. Malgré quelques réserves sur la fiabilité du procédé, le médecin ne doutait toutefois pas de son remarquable potentiel :

« Quelques observateurs doués d'une rare perspicacité, partant de ce principe : que l'écriture est la vivante image de l'esprit, sont parvenus à force d'attention à deviner, d'après l'inspection de quelques lignes qui leur étaient soumises, le caractère, les dispositions morales et la tournure d'esprit de celui qui les avait tracées. On a sans doute été trop loin en essayant de convertir cette étude en une science exacte et infaillible, et pour mon compte, j'ai éprouvé plus d'une déception en examinant, avec les données généralement reçues, un nombre considérable d'autographes. Mais ce qu'il est impossible de nier, c'est que certaines écritures

⁹³⁷ SERIEUX Paul, CAPGRAS Joseph, *Les Folies raisonnantes, le délire d'interprétation*, Paris : J.-F. Alcan, 1909.

⁹³⁸ TRELAT Ulysse, 1861, p. XV.

ont une physionomie spéciale qui reflète de la manière la plus frappante les traits les plus saillants du caractère et de l'intelligence. [...]

Des recherches de ce genre n'ont pas simplement l'attrait de la curiosité ; elles peuvent aboutir à des résultats très sérieux pour le diagnostic de la folie et sont d'autant plus importantes, au point de vue médico-légal, que les documents écrits constituent, même en l'absence ou après la mort des individus, comme dans le cas des testaments contestés, une preuve persistante et irrécusable.⁹³⁹ »

L'écrit, considéré comme un véritable précipité de la folie, n'était plus utilisé comme un simple document illustratif mais bel et bien comme le point de départ d'une analyse scientifique. Marcé examinait ces documents selon une double approche qui s'intéressait à la fois à leur contenu – c'est-à-dire aux idées exprimées dans ces écrits – mais aussi à leur forme, l'écriture étant aussi envisagée comme une trace graphique. Les dessins, plus difficiles à interpréter que les écrits – leur signification s'avérant souvent plus obscure, et leur lecture faisant appel à d'autres codes – ne commencèrent à être convoqués que plus tardivement. Le cas de la machine à influence de James Tilly Matthews (Fig XX) reste très exceptionnel mais préfigurait déjà de l'importance qu'allaient ensuite donner les médecins à ce genre de documents. Il faudra pourtant attendre les années 1870 pour que les dessins commencent – dans la suite logique des écrits – à représenter un élément d'étude diagnostique intéressant pour la classe médicale. Ainsi en 1872, alors qu'Ambroise Tardieu reprenait les considérations de ses confrères sur l'analyse des écrits des aliénés, il soulignait aussi l'intérêt que pouvait représenter celle de leurs dessins :

« Mais bien que l'attention n'ait été fixée jusqu'ici que sur les écrits des aliénés, je ne crains pas de dire que l'on rencontrera souvent aussi un intérêt réel à examiner les dessins et les peintures faits par des fous⁹⁴⁰ ».

A titre d'exemple il reproduisait l'un d'entre eux dans la seconde partie de son ouvrage consacrée aux « éléments et règles générales de l'expertise médico-légale ». Après avoir montré comment procéder à « l'examen des fous », il complétait son propos en rapportant une série de neuf observations d'individus contenant des éléments particuliers qui

⁹³⁹ MARCE Louis-Victor, « De La Valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale », *Annales d'Hygiène publique et de médecine légale*, 1864, pp. 379 – 395, (p. 379).

⁹⁴⁰ TARDIEU Ambroise, *Etude médico-légale sur la folie*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1872, 2de édition, p. 99.

permettaient selon lui d'« éclairer la constatation de l'état mental ». Aux côtés de l'hérédité, des habitudes et de l'état moral et physique d'un individu, ses écrits et ses dessins constituaient aussi pour Tardieu des éléments susceptibles de confondre sa folie. Pour illustrer son propos, il reproduisit un enchevêtrement de lignes et de courbes emprunté à l'ouvrage d'un auteur anonyme ([Fig. 344](#)) – présenté comme aliéné⁹⁴¹ – accompagné des explications du même individu. Il s'agissait d'un dessin que l'on pourrait qualifier d'« automatique⁹⁴² » réalisé au cours de « séances de thérapie aromale » très proches des expériences médiumniques en vogue à cette époque. Pour Tardieu l'aspect du dessin, mais aussi et surtout les étonnantes explications qui l'accompagnaient se passaient de commentaires, leur étrangeté suffisant à elle seule à statuer sur la folie de leur auteur. Parallèlement aux écrits et dessins, il attirait l'attention de l'expert sur de nombreux autres détails qu'il estimait très pertinents comme les activités auxquelles se livraient les individus, l'aspect de leur lieu de vie ou encore leur style vestimentaire. Mieux valait alors ne pas faire preuve de trop d'excentricité :

« Un autre se montrera nu en public ou vêtu de haillons sordides ; tel aliéné se livrera à des travaux qui n'auront ni sens ni portée, à des constructions imaginaires, à des inventions absurdes, à des calculs dépourvus d'objet, à des problèmes insolubles, à des compositions insensées ; tel autre passera son temps à rassembler et collectionner précieusement des objets sans valeur, quelquefois même des débris informes, des immondices même. [...]

Les traits varient à l'infinie, mais tous concourent pour un observateur attentif et exercé à rendre visibles et nets les caractères de la folie. Il n'est pas jusqu'aux costumes, à l'arrangement des cheveux et de la barbe ; aux oripeaux dont ils se font des ornements, qui ne méritent d'être notés chez les aliénés. Rien n'est mieux fait pour trahir leur folie que la vue des lieux qu'ils habitent⁹⁴³. »

Quatre ans plus tard, le Dr Paul Max-Simon, qui avait étudié avec grande attention les travaux de son confrère, décida de développer ses premières considérations. Il leur consacra un article plus approfondi intitulé : « L'Imagination dans la folie : étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés⁹⁴⁴ ». Fort de son expérience d'aliéniste dans les asiles de

⁹⁴¹ TARDIEU Ambroise, 1872, p. 108

⁹⁴² Nous reprenons-là la définition de l'automatisme en tant qu' « impulsion graphique » donnée par Joseph Rogues de Fursac (pp. 277 – 278). « la main se meut comme guidée par une intervention étrangère et les formes se dessinent sur le papier sans que la volonté du sujet intervienne. »

⁹⁴³ TARDIEU Ambroise, 1872, pp.94 – 95.

⁹⁴⁴ MAX SIMON Paul, 1876, pp. 358 – 390.

Dijon et de Blois, il avait recueilli toute une série d'observations personnelles de patients – essentiellement des femmes – dont il rendait compte dans son propos. Se positionnant dans la lignée de l'étude de Tardieu – « J'espère montrer dans ce mémoire qu'il est possible d'aller plus loin⁹⁴⁵ » – il relativisait toutefois l'opinion de son confrère sur quelques préjugés ayant trait à la bizarrerie et l'aspect cauchemardesque des dessins d'aliénés : « Ce que dit là M. Tardieu est vrai pour quelques genres de dessin, mais non pour tous⁹⁴⁶ », ou encore sur leur prétendue obscénité « Elle [cette remarque] est vraie, quoique le fait qu'elle signale soit peut-être un peu moins fréquent que semble le croire le savant médecin légiste⁹⁴⁷. » L'objet d'étude de Paul Max-Simon se voulait bien plus vaste que celui des seuls dessins en s'étendant aussi à tout ce qui avait plus ou moins rapport avec une « conception artistique ». Aux dessins s'ajoutaient donc les peintures, les récits imaginaires, les cartes géographiques, les projets d'inventions, les tenues vestimentaires, les coiffures, les accessoires et les poupées :

« Mais je ne me bornerai pas à examiner les compositions graphiques des aliénés. J'étudierai encore les conceptions artistiques des fous non réalisées par le dessin chaque fois que ces conceptions nettement décrites par l'aliéné pourront présenter quelque intérêt, et, si je puis me servir de cette expression, un relief suffisant. Enfin, les travestissements habituels à certains aliénés, se rattachant par un lien qu'il est facile de saisir à la question qui nous occupe, ne seront pas passés sous silence⁹⁴⁸. »

L'auteur prenait bien soin de préciser que l'intérêt qu'il avait pour ces artefacts n'était en rien lié à une quelconque dimension esthétique mais s'inscrivait dans une démarche strictement scientifique. Ils lui permettaient notamment de déterminer comment chaque pathologie tendait à s'exprimer dans les manifestations artistiques des patients. Pour cela, il extrayait de chaque forme de folie les caractéristiques essentielles (la souffrance du persécuté, l'agitation du maniaque, la régression du dément...) qu'il essayait ensuite de retrouver dans les réalisations des patients concernés. L'énumération des cas et la description des pratiques et objets se fondait alors dans la déclinaison, classique en ce XIXe siècle, des différentes formes de folie, encore très marquée par les théories d'Esquirol. On apprenait ainsi que les persécutés avaient tendance à mettre en images leurs souffrances, que les compositions des maniaques

⁹⁴⁵ Op. Cit., p. 359.

⁹⁴⁶ Ibid.

⁹⁴⁷ Op. Cit., p. 390.

⁹⁴⁸ Op. Cit., p. 359.

chroniques pouvaient être aussi bien désordonnées que parfaitement organisées, que les dessins des mégalomanes reflétaient leurs idées ambitieuses, tout comme ceux des paralytiques généraux qui étaient en revanche peu soignés et en décalage complet avec la perception qu'ils en avaient. Enfin les réalisations des déments seraient puériles et naïves tandis que celles des imbéciles se limiteraient à de médiocres copies. Chaque forme de folie possédait aussi pour Max-Simon ses propres codes vestimentaires, et l'on retrouvait le même lien avec les symptômes de la maladie :

« Un maniaque ne se travestit pas comme un monomaniac ou un dément. Les costumes du maniaque sont plus fous, les costumes du dément sont plus niais ; le travestissement du monomaniac diffère complètement aussi de ceux du maniaque et du dément⁹⁴⁹. »

Sa grille de lecture s'articulait ensuite autour de plusieurs paramètres relevant à la fois du fond et de la forme, et s'étendait au déroulé du processus créatif. Le médecin s'intéressait donc en premier lieu au contenu de ces documents, en cherchant à identifier les symboles et le sujet du dessin – qui relevait parfois du récit – sur lesquels il interrogeait le patient pour en dégager la signification. Cette dernière nous était ensuite rapportée à la manière d'une légende explicative. De là, Max-Simon en dégagait les caractéristiques des idées sous-jacentes : revêtaient-elles un caractère mélancolique, dramatique, ambitieux, mystique, scientifique ? Le malade s'était-il représenté sur ses dessins et dans quelle attitude ? Le médecin soulignait aussi fréquemment la bizarrerie, l'incohérence, l'excentricité, l'insignifiance ou la naïveté des objets et des situations représentés. Sur un plan plus formel, il observait également l'aspect général de la composition (bizarre, complexe, confus...), la qualité du dessin, la netteté de la ligne, le respect des proportions et la concordance des couleurs. Les dessins de maniaques étaient ainsi particulièrement agités à l'image de leur état général : *« Quoi qu'il en soit, le désordre la confusion des lignes dans les dessins des maniaques chroniques sera ordinairement assez exactement en rapport avec l'étendue du délire de l'aliéné⁹⁵⁰ »*, tandis que ceux des paralytiques généraux se distinguaient par leur manque de soin découlant directement de leur agitation puis de leur déchéance progressive : *« Je noterai enfin que les dessins des paralytiques généraux sont en général sales, souvent couverts de tâches de toutes sortes⁹⁵¹ »*. Parfois, c'était le décalage entre l'excentricité de l'idée, et la clarté du dessin qui devait interpeller l'expert : *« Le dessin est alors*

⁹⁴⁹ Op. Cit., p. 368.

⁹⁵⁰ Op. Cit., 367.

net, correct arrêté, alors que l'idée demeure excentrique⁹⁵² » Enfin, le médecin s'intéressait aussi à la façon de procéder de ces patients en les observant pendant la réalisation de leurs dessins. Certaines attitudes pouvaient s'avérer particulièrement révélatrices à ses yeux :

« Mlle G... voulant dessiner une maison commence par en esquisser la porte, puis, son idée lui échappant en partie, la porte qu'elle vient de tracer devient la maison toute entière, et sur les côtés de cette porte, devenue une maison, elle dessine des croisées qu'elle place d'une façon peu symétrique. Bientôt cette porte-maison devient un tapis de fleurs. La conception d'un tapis à fleurs prédomine décidément dans le dessin voisin où, cependant, les fenêtres mentionnées précédemment sont encore représentées sur les côtés du tapis. Enfin, l'idée primitive est complètement oubliée, toute trace de maison a disparu, et nous avons finalement sous les yeux, dans un dernier dessin, un tapis à fleurs confuses, inachevées, imparfaites. Cependant la malade avait voulu primitivement dessiner une maison. [...] On voit donc, ainsi que je l'avais annoncé, qu'avec la nullité du dessin, l'incohérence est souvent encore un des traits des productions artistiques des déments⁹⁵³. »

On peut aussi supposer, aux vues de telles descriptions, que beaucoup de dessins présentés ici avaient été exécutés en réponse à des demandes émanant du médecin. L'approche de Paul Max-Simon était encore très marquée par l'esprit du XIXe siècle, mais on remarque déjà l'apparition de certaines tendances inédites dans sa façon d'envisager ces artefacts. La délimitation de son objet d'étude, tout d'abord, ne s'arrêtait pas aux seuls dessins mais s'étendait aussi à tout ce qui relevait d'une « conception artistique ». Cette définition relativement large posait aussi la question plus générale de savoir ce qui appartenait ou non au champ artistique dans l'esprit du médecin. Ensuite, son regard se portait sur la double dimension du fond et de la forme. Lorsqu'il s'intéressait au contenu, Max-Simon ne se contentait pas de simples suppositions, mais prenait soin d'interroger systématiquement ses patients sur leurs intentions et sur la signification de ce qu'ils avaient représenté : *« J'ai passé quelquefois des heures entières à écouter le récit des voyages de Mlle M... dans des pays imaginaires, où elle possédait des palais et des cathédrales d'une incomparable richesse⁹⁵⁴ »*. Ces échanges étaient aussi l'occasion de savoir quel regard ces individus portaient eux-mêmes sur leur travail et de déterminer la perception qu'ils en avaient. Ces confidences révélaient parfois un

⁹⁵¹ Op. Cit., p. 378.

⁹⁵² Op. Cit., p. 367.

⁹⁵³ Op. Cit., p. 387.

véritable décalage qui pouvait être interprété par Max-Simon comme symptomatique d'une pathologie. Enfin, les patients étaient également observés au moment où ils s'adonnaient à leurs travaux, leur attitude au cours du processus de réalisation présentant là encore un intérêt aux yeux du médecin.

D'autres publications, elles-aussi scientifiques et contemporaines à celle de Paul Max-Simon, attestent du décalage que son approche présentait déjà avec celles de ses confrères. Ces derniers se limitaient souvent à des remarques d'ordre général, et se livraient à des analyses très superficielles de documents totalement sortis de leur contexte. N'ayant que rarement observé eux-mêmes les patients à l'origine de ces réalisations – quand il ne s'agissait pas de dessins anonymes empruntés aux collections de leurs confrères – ils ne possédaient aucune information sur la signification, ni même l'origine de ces artefacts. Ils se livraient donc à des interprétations personnelles librement inspirées de leur propre vision du monde, mais certainement bien éloignée de celle des auteurs de ces documents. Ainsi lorsque Paul Régnard, prépara une série de conférences sur « Les maladies épidémiques de l'esprit » – en 1888, soit plus de dix ans après l'article de Paul Max-Simon – l'éminent médecin s'appuyât-il sur les collections d'autres médecins. Plusieurs aliénistes comme Jules-Bernard Luys, Valentin Magnan et Henri Sentoux mirent à sa disposition les écrits et dessins qu'ils avaient eux-mêmes recueillis à La Salpêtrière, Sainte-Anne et Charenton au cours de leur exercice. Régnard se référait donc uniquement aux informations parcellaires que lui fournirent ses confrères, n'hésitant pas à combler les vides par une interprétation très libre des images représentées. Ici, ni l'aspect formel des dessins (couleurs, lignes, composition), ni le processus de réalisation n'étaient interrogés. L'auteur s'intéressait exclusivement au sujet représenté qu'il considérait comme une traduction directe des idées du malade :

« Les vaniteux ne font pas qu'écrire, ils dessinent beaucoup ; je vous l'ai dit. On retrouve, dans leurs conceptions artistiques, leurs préoccupations habituelles dans tout ce qu'elles ont d'exagéré et d'insensé. On dirait que la main de l'artiste (s'il est vraiment possible de se servir de cette expression) reproduit ses idées dans ce qu'elles ont de plus absurde⁹⁵⁵. »

⁹⁵⁴ Op. Cit., p. 365.

⁹⁵⁵ REGNARD Paul, 1887, p. 409.

N'ayant pas eu accès à la signification que les patients avaient attribué à ces dessins – qui aurait peut-être pu être éclaircie par une simple conversation avec eux – Paul Régnard se contentait souvent d'en souligner la bizarrerie et l'incohérence, qui par effet miroir, était censée attester de l'absurdité de leurs idées, et donc de leur folie ([Fig. 295 et 346](#)) :

« A ce point de vue, voici un dessin qui m'a été confié par Luys, et qui est assez instructif. Il représente une machine à voler. La navigation aérienne est une des préoccupations les plus ordinaires des aliénés vaniteux. Ce que les académies reçoivent de mémoires sur ce sujet est incalculable. Cette machine est bien spéciale, car elle est traversée par des jockeys. Pourquoi ? Je l'ignore. Mais je vous prie de regarder surtout cette quantité énorme de noms géographiques, historiques, ces dates dont l'auteur a surchargé son ouvrage. Cela n'a aucun sens, et seul il sait ce qu'il a voulu faire, et encore n'est-ce pas certain.

[...]

Un malheureux paralytique, tombé en démence, jette sur le papier des figures incohérentes. Ce sont des armures, des chevaliers qui correspondent à ses idées, à ses inventions journalières, mais dont il nous est impossible de comprendre la signification⁹⁵⁶. »

Présence d'écriture imbriquée dans l'image, représentation d'une curieuse machine et de cavaliers au galop, juxtaposition de dessins sans relation apparente sur une même feuille, il n'en fallait pas plus au Dr Régnard pour y voir les marques évidentes de la folie. Et lorsque les informations faisaient trop défaut, le médecin n'hésitait pas à effectuer des suppositions particulièrement naïves quant à la signification des images représentées. Une brouette, une cheminée, un homme à cheval et deux convois, et voici l'auteur de ce dessin diagnostiqué « inventeur ambitieux atteint du délire des grandeurs » ([Fig. 345](#)) :

« Luys, dont la collection est fort belle, m'a confié, pour que je vous le montre, ce croquis curieux. Il s'agit sans doute d'une entreprise de ramonage. Un homme colossal s'appuie contre une cheminée non moins grande. Sur la pente du toit, un ouvrier descend une brouette ; il doit emporter de la suie. A côté et à droite, une voiture traînée par une foule infinie de chevaux. Ce ne peut être que le char triomphal qui emporte l'heureux inventeur. Au-dessous,

⁹⁵⁶ REGNARD Paul, 1887, pp. 407 – 410.

une légende difficile à comprendre ; elle est formée de mots ayant la même consonnance et produisant des sortes de calembours⁹⁵⁷. »

La même année que Paul Régnard – soit plus de dix ans après sa première intervention – Paul Max-Simon revenait à son tour sur le sujet en publiant : « Les écrits et les dessins des aliénés⁹⁵⁸ » (1888). Comme son nom l'indique, son objet d'étude avait été sérieusement recentré, et se limitait désormais aux seules productions graphiques. Quant au choix de la revue à laquelle il était destiné – *les Archives d'anthropologie criminelle et des sciences pénales* – il témoigne de l'intérêt médico-légal que Max-Simon attribuait à son travail. Il s'agissait, grâce aux écrits comme aux dessins, d'offrir un outil supplémentaire à l'expert pour lui permettre de trancher « dans quelques cas douteux et difficiles ». Les deux types de productions étaient traitées à part dans deux parties successives mais selon une approche assez similaire. L'auteur les analysait en tenant à la fois compte du contenu et de la forme, et les présentait sous le filtre de la pathologie. Pour cela, il énumérait les unes après les autres les différentes formes de folie, qu'il illustrait par leurs manifestations typiques dans le domaine de l'écriture et du dessin. Son approche était restée la même qu'en 1876, et sa seconde partie sur les dessins était formée de pans entiers de son premier article. Ils étaient repris à l'identique, après avoir été simplement allégés des commentaires liés aux autres manifestations artistiques. Plus de référence ici aux récits, aux costumes ni aux poupées – peut-être dans le but de clarifier son propos – mais uniquement aux dessins auxquels l'auteur joignait les écrits. En introduction, après avoir de nouveau fait référence à l'impulsion donnée par Tardieu en 1872 pour ce genre d'étude, il en rappelait aussi la rareté en mentionnant simplement l' « ouvrage extrêmement intéressant » du Dr Régnard qui avait « examiné les dessins des aliénés et reproduit avec d'ingénieux commentaires des fac-similés de ces curieuses et fantastiques reproductions⁹⁵⁹ ». Si Max-Simon n'avait pas pu – ou n'avait pas jugé utile – de présenter des dessins dans son premier article, il accompagna cette fois-ci son propos de quinze illustrations. L'objectif était toujours le même : accéder au délire grâce à l'étude du dessin : « mais je crois qu'on peut aller plus loin et reconnaître fréquemment à *la manière* du dessin la spécificité du délire ». Son étude obéissait toujours à une présentation en miroir avec la maladie. L'auteur y avait simplement ajouté quelques exemples qui lui

⁹⁵⁷ REGNARD Paul, 1887, pp. 412 – 413 + ill. p. 415.

⁹⁵⁸ MAX SIMON Paul, 1888, pp. 318 – 355.

⁹⁵⁹ Op. Cit., p. 335.

permettaient d'enrichir son propos, et surtout deux nouvelles catégories : celle des dessins obscènes et des hallucinations. La première n'avait été qu'abordée dans son article de 1876, Max-Simon déplorant alors son manque de documents en la matière :

« Quoi qu'il en soit, il serait utile de rechercher si ce caractère d'obscénité du dessin se présente plus particulièrement dans certaines formes de folie. Je n'ai pas observé un nombre de faits suffisants pour me prononcer sur ce point d'une façon absolue⁹⁶⁰ ».

Douze ans plus tard, le manqué était comblé et l'auteur rattachait ce genre de dessins au délire érotique, à la démence, à l'imbécilité ou encore à l'hystérie dans la mesure où elle conduisait beaucoup de patientes à exprimer leurs « préoccupations amoureuses ». Quant à la catégorie des dessins d'hallucinations, elle fut surtout prétexte à s'étendre sur le cas du peintre William Blake dont Max-Simon avait étudié le portrait dans l'ouvrage d'Allan Cunningham⁹⁶¹. Enfin, l'auteur concluait son étude en attirant l'attention des experts sur les précautions à prendre dans l'exploitation des dessins d'aliénés. Tous n'auraient tout d'abord pas la même valeur scientifique. Certaines réalisations envisagées comme de simples pratiques distractives, n'auraient pas été marquées par le délire de leur auteur, et s'avèreraient inutiles pour l'expert :

« [...] je termine ce mémoire déjà long en notant expressément, comme je l'ai indiqué plus haut, que les dessins d'un certain nombre d'aliénés ne sauraient être considérés comme l'expression de la maladie. [...] Les malades qui les exécutent, se livrent simplement à une distraction comme lorsqu'il leur arrive de prendre part à quelque jeu qui leur plaît. [...] Les dessins d'un de mes malades rentrent évidemment dans cette catégorie. [...] c'est uniquement pour satisfaire son goût et pour se distraire qu'il dessine et, en dessinant, il ne délire pas⁹⁶². »

Enfin, Max-Simon alertait les experts sur le danger de considérer les dessins comme des objets d'étude isolés, sans tenir compte du vécu ni des habitudes de leurs auteurs. Cet écueil pourrait facilement mener à de fausses conclusions. Les productions graphiques se devaient donc de rester à leur place : à savoir, les pièces d'un puzzle beaucoup plus vaste nécessitant la réunion et la confrontation de nombreuses autres observations, indispensables à l'élaboration d'un diagnostic sérieux.

⁹⁶⁰ MAX SIMON Paul, 1876, p. 390.

⁹⁶¹ CUNNINGHAM Allan, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, London : J. Murray, 1831, Vol. II.

« Enfin, il existe des malades qui sont portés par leurs occupations antérieures à exécuter des dessins auxquels on pourrait tout d'abord attribuer un caractère morbide, alors cependant qu'il n'y aurait dans cette manière de voir qu'une opinion erronée.

C'est ainsi que j'ai vu à Bron, dans le service de mon regretté collègue, le professeur Arthaud, une malade, couturière assez habile, dessinant sur les murs et sur les tables, sur toutes les surfaces planes qu'elle rencontrait, des patrons de divers modèles. Ces dessins, étranges au premier abord, n'offraient assurément quand on savait de quoi il s'agissait, absolument rien de délirant au moins dans leur caractère graphique⁹⁶³. »

La présentation de Paul Max-Simon invitait à une lecture des dessins « en miroir » avec la pathologie de leur auteur. Il s'agissait à cette époque d'un schéma tout à fait classique que l'on rencontrait dans la plupart des études consacrées à ce sujet. En 1880, le Dr Luigi Frigerio, qui officiait en tant qu'aliéniste dans le nord de l'Italie, publia lui-aussi un article sur l'intérêt des productions artistiques asilaires⁹⁶⁴. Il travaillait depuis près de dix ans dans l'asile de San Benedetto à Pesaro, où il avait rencontré Cesare Lombroso. Frigerio y avait fondé un atelier de dessin et se montrait très attentif aux différentes formes d'expression, accompagnées ou spontanées, auxquelles pouvaient se livrer ses patients. Dans son article où il énumérait toute une série d'exemples, on retrouve dans les grandes lignes les mêmes conceptions que Max-Simon. Leurs objectifs étaient ainsi assez similaires :

« [...] il nous semble intéressant d'étudier, sans aucune prétention bien entendu, les rapports qui s'établissent entre les productions artistiques et l'état mental, mais il nous semble aussi utile de relever l'importance que ces relations peuvent même endosser du point de vue clinique et médico-légal⁹⁶⁵. »

Frigerio déclinait ensuite les principales formes de folie, en les illustrant par des exemples de comportements et de réalisations artistiques qu'il considérait comme typiques de chacune d'entre elles. Les monomaniaques seraient les plus enclins à l'expression artistique, les aliénés vaniteux s'inspireraient de sujets mythologiques et historiques, les déments verraient

⁹⁶² MAX SIMON Paul, 1888, p. 355.

⁹⁶³ MAX SIMON Paul, 1888, p. 355.

⁹⁶⁴ FRIGERIO Luigi, 1880.

⁹⁶⁵ Op. Cit. p. 22.

leurs facultés s'affaiblir progressivement et auraient tendance à l'automatisme⁹⁶⁶, les maniaques produiraient peu et surtout pendant leur période d'exaltation, et d'autres malades aux délires variés les exprimeraient directement dans leurs créations comme ce pyromane qui passait son temps à fabriquer des pipes qu'il n'allumait jamais. Il allait même plus loin que Max-Simon sur le lien étroit qu'il établissait entre création et délire, en faisant de la réalisation de ces artefacts, non seulement une façon pour le délire de s'exprimer, mais aussi une de ses modalités à part entière. Frigerio se montrait lui-aussi prudent sur l'utilisation des dessins dans le diagnostic en insistant sur l'importance de leur contextualisation qui devait toujours s'inscrire dans une observation plus globale de l'individu. Il leur attribuait à ce titre un rôle moins pertinent que les écrits en matière d'analyse en les envisageant plutôt comme des éléments complémentaires permettant simplement d'affiner une expertise :

« Ceci-dit, bien loin de vouloir attribuer aux peintures, aux sculptures et aux autres travaux artistiques des aliénés l'importance que l'on attribue à juste titre aux écrits de ces-derniers, nous dirons que dans certains cas où le doute subsiste, en utilisant de tels matériaux on peut compléter le tableau symptomatologique dans le diagnostic et le pronostic des troubles mentaux, en accroissant la valeur aux critères selon lesquels le médecin aliéniste prononce son propre jugement autour de l'entité morbide⁹⁶⁷. »

Contrairement au regard de Max-Simon qui envisageait ces créations artistiques selon la double problématique de la forme et du fond, celui de Frigerio restait entièrement axé sur le contenu des scènes représentées. Et même dans ce domaine, bien que son analyse semblât parfois tenir compte de la signification que ces artefacts revêtaient aux yeux de leurs auteurs, elle restait malgré tout très superficielle. Les patients ne paraissent pas ou peu avoir été interrogés sur leurs intentions, et les références à ces artefacts se bornent souvent à de rapides descriptions :

« C... sculpteur de profession, clamant à toute heure du jour ses amours avec des princesses, des marquises, etc... dessine avec du charbon sur le sol de multiples et complexes plans de

⁹⁶⁶ Le terme exact n'est pas employé mais l'auteur fait référence à la manifestation d'un automatisme de type professionnel ainsi qu'à la répétition obsessionnelle de certains gestes et symboles (voir plus loin paragraphe sur l'automatisme chez les déments)

⁹⁶⁷ FRIGERIO Luigi, 1880, p. 24.

tables dressées, sur lesquels est représentée la distribution de fleurs, de fruits, de nourriture avec une scrupuleuse exactitude.

[...]

R... aliéné dément avec accès d'exaltation maniaque (lesquels sont toujours liés à de brusques changements atmosphériques) dessine sans s'arrêter en n'épargnant le sol d'aucun couloir, je dirais que R... s'attache à représenter les choses les plus extravagantes, pour preuve, l'exemple suivant : une abeille qui ronge le crâne d'une fourmi était le sujet que R... dessinait à l'infinie⁹⁶⁸ »

Au-delà du facteur pathologique auquel s'était arrêté Max-Simon, Frigerio s'intéressait aussi à d'autres paramètres qui auraient pu influencer sur ces comportements artistiques : le sexe – les femmes auraient moins tendance à la création artistique – et le métier, qui orienterait le choix du mode d'expression. Enfin, l'auteur s'interrogeait sur les motivations susceptibles de pousser certains patients à créer de tels artefacts. Outre la manifestation d'un délire, il évoquait aussi la lutte contre l'ennui, la volonté de prouver le talent dont on se vantait ou encore le désir de se venger contre ses ennemis. A partir de 1880⁹⁶⁹, son ancien collègue de Pesaro, Cesare Lombroso puisa très largement dans le contenu de cet article pour rédiger l'un des chapitres de *L'Homme de Génie*, consacré à « l'Art chez les fous. » L'objectif de Lombroso était de mettre en regard les manifestations artistiques des aliénés avec celles du génie pour en conclure à l'existence d'une forme pathologique de génie. Souhaitant établir les caractéristiques spécifiques des productions artistiques asilaires⁹⁷⁰, Lombroso énumérait donc tout une série de caractéristique qu'il considérait comme des traits communs. On y retrouve des éléments relatifs à la forme (minutie, arabesques), au contenu (symboles, bizarrerie, originalité, folie pour sujet, obscénité...) et aux motivations (inutilité). L'auteur s'intéressait également aux différents paramètres susceptibles selon lui d'influer sur ces comportements. A la profession et à la nature de la pathologie déjà évoqués par ses prédécesseurs, il ajoutait la région d'origine et la présence de comportements criminels. Aucune analyse approfondie n'était toutefois menée ici, Lombroso se contentant de multiplier les exemples

⁹⁶⁸ Op. Cit., p. 23

⁹⁶⁹ Nous nous référons ici à l'année 1880 qui correspond à la publication de la première version du chapitre intitulé « L'Arte nei pazzi [L'Art chez les fous] » Il s'agissait alors d'un article rédigé par Maxime DUCAMP et Cesare LOMBROSO : « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437. Il sera ensuite inclus dans les éditions suivantes de *L'Uomo di Genio* (traduit en français à partir de 1889). Les versions précédentes de l'ouvrage, paru sous le titre « Genio e Follia » ne contenaient pas ce chapitre.

⁹⁷⁰ Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

décontextualisés, souvent relevés dans les observations de ses confrères, pour conforter ses théories déjà établies. Une comparaison avec les travaux originaux des médecins sur lesquels il s'était appuyé tend d'ailleurs à montrer qu'il n'hésitait pas à prendre quelques libertés avec les faits rapportés pour les faire correspondre à ses conclusions. Ainsi, le sculpteur fasciné par la vie de château qui dessinait des tables chargées de fleurs et de nourriture dans l'article de Frigerio⁹⁷¹, se transforma-t-il en maître d'hôtel sous la plume de Lombroso. Ce changement de profession lui permettait de justifier son argument impliquant une correspondance entre la profession de certains malades et le contenu de leurs représentations. Peu importait pour Lombroso que cela ne fût pas tout à fait vrai :

« Dans quelqu'un [sic.], l'ancienne tendance s'accroissait grâce à la folie. [...] Un maître d'hôtel traçait sur le plancher des tables prêtes pour un repas avec des pyramides de fruits⁹⁷² »

Les exemples choisis par l'anthropologue étaient davantage prétextes à faire émerger des détails tendant à pathologiser la création artistique, plutôt qu'à tenter d'en effectuer une lecture diagnostique comme on pouvait le voir chez Max-Simon ou Frigerio. Le travail de Lombroso, sur lequel nous reviendrons plus en détail, s'inscrivait donc plutôt dans une démarche visant à rapprocher génie et folie. Son objectif n'était pas vraiment de tenter d'élaborer une grille d'analyse scientifique des productions artistiques asilaires destinée à l'identification de pathologies. Lombroso partageait toutefois entièrement l'avis communément répandu à cette époque (Tardieu, Regnard, Frigerio...) suggérant que la maladie avait marqué de son empreinte tout ce qui avait été réalisé par les aliénés.

Quelques voix cependant, s'élevaient pour émettre des réserves quant à cette présence systématique de la maladie dans les productions asilaires. Nous avons vu que Paul Max-Simon déclarait avoir retiré de son objet d'étude une grande partie de travaux relevant davantage de la simple distraction que d'un processus pathologique, et desquels l'expert ne pourrait extraire aucun élément intéressant. Pour lui, tous les artefacts asilaires n'étaient donc pas forcément porteurs de la pathologie de leur auteur, il fallait pour cela qu'ils fussent pleinement inscrits dans une des phases d'expression de la maladie. Deux catégories

⁹⁷¹ FRIGERIO Luigi, 1880.

⁹⁷² LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889, p. 286.

d'artefacts tendaient donc à se dégager : d'un côté de simples travaux récréatifs dénués de toute empreinte pathologique particulière, et de l'autre des productions résultant d'un processus morbide qui, seules, présentaient un intérêt à ses yeux. De là en découlait le fait que tous les patients ne « déraillaient » pas forcément lorsqu'ils s'adonnaient à une activité de création artistique :

« [...] je termine ce mémoire déjà long en notant expressément, comme je l'ai indiqué plus haut, que les dessins d'un certain nombre d'aliénés ne sauraient être considérés comme l'expression de la maladie. [...] Les malades qui les exécutent, se livrent simplement à une distraction comme lorsqu'il leur arrive de prendre part à quelque jeu qui leur plaît. [...] Les dessins d'un de mes malades rentrent évidemment dans cette catégorie. [...] c'est uniquement pour satisfaire son goût et pour se distraire qu'il dessine et, en dessinant, il ne délire pas⁹⁷³. »

En Ecosse, le Dr William Alexander Francis Browne, qui collectionnait les peintures et dessins de ses patients depuis les années 1830, allait encore plus loin en affirmant en 1880, n'avoir pu que très rarement établir une corrélation entre la pathologie des patients et l'aspect de leurs dessins :

« Mise à part cette exception, et celles qui ont été précédemment énumérées, on ne peut détecter dans cette importante collection aucune trace, ni allusion, ni révélation quant à l'endroit ou aux circonstances dans lesquelles ce travail a été entrepris, ni sur les lésions mentales ou morales dont souffraient les auteurs de ces productions⁹⁷⁴. »

La collection du Dr Browne était toutefois très différente de celles de ses collègues puisqu'il s'agissait surtout de copies réalisées par des patients issus de classes sociales privilégiées, au cours d'activités de type occupationnelles. Fervent défenseur du traitement moral, Browne voyait dans les pratiques artistiques un bon moyen de conserver « la stabilité et l'intégrité de l'esprit humain⁹⁷⁵ ». Les dessins qu'ils possédaient étaient donc essentiellement issus d'une pratique guidée, encadrée et encouragée visant à favoriser la concentration et l'acquisition de nouvelles habiletés techniques. Il y avait relativement peu de productions spontanées, ni de travaux d'imagination. Les éléments de la collection de Browne semblent ainsi être en grande

⁹⁷³ MAX SIMON Paul, 1888, p. 355.

⁹⁷⁴ [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75, (p. 35).

partie constitués de ceux que Paul Max-Simon rejetait justement de son étude. A ce sujet, le Dr Browne, reconnaissait toutefois le caractère souvent « sauvage, absurde ou hideux » des quelques travaux d'imagination en sa possession :

« Les dessins, qui sont naturellement de divers degrés de mérite, sont rarement des paysages d'après nature mais plutôt des copies de gravures ou de peintures de scènes et de sujets réalisés de mémoire, ou bien des créations issues d'une imagination perturbée. Sans tenir compte du merveilleux niveau de beauté, de précision, et de délicatesse dans l'exécution, il est digne de noter que c'est seulement quand le pouvoir créatif ou imitatif est guidé par l'envie ou la passion que le motif ou l'expression deviennent complètement sauvages, absurdes et hideux. On peut aller plus loin en observant que, dans cette dernière catégorie, dans laquelle les éléments de la peinture sont soit grotesques, soit dégradants, soit incompréhensibles, ils sont tous rattachés à des individus animés par des tendances grossières et avilissantes – en d'autres termes, agissant sous l'influence d'une manie aigüe [...]»⁹⁷⁶ »

Après avoir collectionné et étudié les productions artistiques de ses patients pendant plus de cinquante ans, le Dr Browne restait également dubitatif quant à la pertinence d'une exploitation scientifique des documents iconographiques. Leur caractère imagé leur conférait selon lui une certaine opacité qui rendait leur lecture, et donc leur utilisation diagnostique, beaucoup plus difficile que celle des écrits dans lesquels les manifestations de la folie s'avéraient plus directement identifiables :

« On doit toutefois garder à l'esprit, que les erreurs, incohérences, extravagances, et puérités des auteurs de vers sont plus notables, flagrantes, et symptomatiques de l'aberration que ne le sont les artifices piquants, originaux et gratuits ou les touches impuissantes dont fait usage le peintre⁹⁷⁷. »

Cette difficulté d'accès au sens dans les documents iconographiques et l'absence de grille de lecture efficace, constituèrent sans doute des obstacles majeurs pour bon nombre de médecins qui privilégiaient les écrits aux dessins de leurs patients.

⁹⁷⁵ Op. Cit., p. 33.

⁹⁷⁶ Op. Cit., p. 34.

⁹⁷⁷ Op. Cit., p. 33.

Dans les dernières années du XIXe siècle, avec l'évolution de la pensée scientifique – découverte de la paralysie générale, développement de la neurologie, définition de nouvelles pathologies – l'analyse des écrits et des dessins commença à prendre un nouveau tournant. Lorsque Séglas publia *Des troubles du langage chez les aliénés* (1892)⁹⁷⁸, l'écriture était envisagée comme une des trois manifestations du langage. Séglas distinguait ainsi le langage parlé, écrit (auquel il intégrait aussi le dessin) et mimique. Le médecin ne déclinait plus les écrits d'aliénés en fonction de leur maladie, mais en fonction des troubles dont ils révélaient la présence : troubles intellectuels, troubles de la fonction langage et troubles moteurs. Pour cela il prenait en compte d'autres critères s'intéressant à l'attitude du malade au cours de l'activité (vitesse, position de la main, quantité d'écrits produits), à l'aspect de son écriture (soignée, fine ou grossière, disposition des lignes, outils et matériaux utilisés, forme des lettres, présence de signes graphiques), au contenu (cohérence, présence d'idées délirantes, d'hallucinations, logique), à la forme (épistolaire, autobiographies, poèmes, essais, satires) et à la syntaxe. Son analyse des dessins d'aliénés – ajoutée en appendice de la partie consacrée au langage écrit – se situait en revanche en décalage complet avec celle des écrits. Il ne leur avait consacré qu'une dizaine de pages sur les trois-cents de son ouvrage, sur lesquelles se déployaient cinq grandes illustrations qui occupaient quasiment une page entière chacune. Les commentaires étaient donc plus que succincts. Séglas semble ne pas avoir trouvé de nouvelles voies d'analyse que celle déjà adoptée par ses prédécesseurs et se contentait de reprendre le schéma classique de lecture des dessins en fonction des formes de folie. Délire de persécution, mégalomanie, paralysie générale, démence, imbecilité et idiotie se succédaient donc, chacune accompagnée de quelques exemples de productions artistiques considérées comme représentatives. S'il était conscient de la rareté des études ayant été consacrées à ces productions et de l'intérêt qu'elles pouvaient représenter, il ne semblait pourtant pas s'agir ici d'une de ses priorités :

« Bien peu d'auteurs ont étudié les dessins des aliénés. Comme c'est là un sujet en rapport étroit avec celui que nous venons de traiter [troubles du langage écrit], il nous semble indispensable d'en dire au moins quelques mots⁹⁷⁹. »

⁹⁷⁸ SEGLAS Jules, *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris : J. Rueff, 1892, pp. 262 – 269.

⁹⁷⁹ Op. Cit., p. 262.

Deux ans plus tard, en Italie, le Dr Enrico Morselli (1852 – 1929), publiait le second volume de son ambitieux *Manuale di semeiotica delle Malattie Mentali* [*Manuel de sémiotique des maladies mentales*] envisagé comme un « guide pour le diagnostic de la folie à destination des médecins, médecins-légistes et étudiants »⁹⁸⁰. Après avoir passé en revue l'étude des antécédents puis des caractères morphologiques et physiologiques des aliénés dans son premier tome (1885), le second, publié en 1894 était entièrement consacré à leur examen psychologique dans lequel l'étude du langage et de ses troubles occupait une place prépondérante. Dans la lignée de Séglas, Morselli déclinait le langage selon trois modalités correspondant à ses formes élémentaires (gestuelle et écoute), au langage sonore articulé (parlé) et au langage graphique et figuratif (sous-titré : « écriture et arts plastiques »). Dans ce dernier, il différenciait les dysfonctionnements relevant de l'acte moteur, de la fonction écriture, ou étant de nature intellectuelle. Les productions artistiques qui figuraient également dans cette partie étaient traitées à part, dans un point spécifiquement consacré à « l'examen des troubles du langage figuratif (« Arts plastiques » des fous) ». Déjà dans sa méthodologie, le médecin insistait sur le rôle fondamental des écrits, des dessins, et de manière plus générale de tout ce qui pouvait être produit par la main du patient (objets artistiques et artisanaux) dans l'élaboration du diagnostic. Il invitait l'expert à recueillir le plus possible de ces artefacts qu'il considérait comme des « preuves matérielles » :

« LA PREUVE MATERIELLE constitue l'examen de tous les objets avec lesquels l'aliéné peut exprimer sous forme symbolique ses propres pensées et sentiments, et sur lesquels il imprime les traces durables de son état morbide, à la fois dans les manifestations du délire, et dans le produit de son activité motrice. Ce sont, en premier lieu, les documents du langage écrit et toutes les autres formes de figuration graphique (lettres, écrits variés, autobiographies, dessins, etc...); en second lieu, tous les produits manufacturés, plutôt artistiques et industriels (objets sculptés ou élaborés selon d'autres manières); et enfin, les choses d'usage personnel qui constitue l'environnement matériel extérieur dans lequel évolue le malade (vêtements, meubles et décoration de la chambre, etc....)⁹⁸¹ »

⁹⁸⁰ MORSELLI Enrico, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali. Guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-legisti e gli studenti*, Naples, F. Vallardi, Vol 1. 1885 et Vol. 2, 1894 (Voir surtout : Vol 2 pp. 551 – 558)

⁹⁸¹ MORSELLI Enrico, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali. Guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-legisti e gli studenti*, Napoli : F. Vallardi, 1894, vol. 2, p. 107.

L'auteur soulignait la très grande facilité pour les médecins, de se procurer de tels documents lorsque les malades étaient déjà internés. Il précisait que les asiles regorgeaient d'écrits, de dessins et d'objets en tous genre réalisés par leurs occupants. L'exercice s'avérait en revanche beaucoup plus difficile lorsque les individus concernés habitaient encore dans leur famille, où l'on avait plutôt tendance à détruire leurs productions :

« Mais il revient à l'aliéniste surtout de se procurer des écrits, des documents graphiques et des objets manufacturés de son malade. Dans les asiles, c'est assez facile, parce que les fous qui y sont retenus écrivent volontiers des lettres à leurs famille, des réclamations aux autorités, des notes autobiographiques, ou bien ils remplissent d'essais calligraphiques et de dessins symboliques les pages et les couvertures des livres qu'ils ont lus, les bords détachés des journaux, et n'importe quel petit morceau de papier tombé entre leurs mains ; qui plus est, l'introduction du travail manuel, du dessin et de la musique comme moyens de traitement moral a facilité le recueil de productions artistiques spontanées ou d'objets élaborés de la main des fous en y imprimant durablement les traces de leur état mental. Mais avec la clientèle privée, cette source précieuse de données sémiologiques est bien plus mince, et se réduit quasi-exclusivement aux productions écrites, ce qui est toutefois la caractéristique la plus importante de notre existence sociale⁹⁸². »

Morselli, en scientifique de son temps, était tout aussi convaincu que ses confrères de la présence de l'empreinte de la pathologie dans l'ensemble des productions asilaires. Pourtant, il adoptait dans son analyse une approche différente du classique plan nosographique calqué sur l'énumération des différentes formes de folies. Cherchant à ouvrir plus largement sa réflexion dans le domaine de l'art – qui le conduisit à multiplier les remarques tendant à pathologiser une partie de l'art moderne – il dépassait le simple cadre diagnostique pour s'atteler à des questions plus vastes portant sur les relations entre l'art et la folie, la phylogénèse de l'art, et l'identification des caractéristiques pathologiques dans les productions artistiques. Dès le début de son propos il retraçait les quatre principales motivations ayant conduit les médecins à étudier les rapports entre l'art et la folie : la représentation de la folie dans l'histoire de l'art (Charcot dans la Nouvelle iconographie de la Salpêtrière), la mise en évidence d'un lien entre génie et folie (Moreau de Tour, Lombroso), l'analyse de la dégénérescence de l'art (Max Nordau) et enfin, l'exploitation des productions

⁹⁸² MORSELLI Enrico, 1894 p. 109.

artistiques d'aliénés dans un but diagnostique (Tardieu, Max-Simon, Séglas, Noyes et Dossi⁹⁸³). Ces multiples lectures et approches semblent avoir été d'une grande influence sur Morselli puisque son discours s'apparentait finalement à un condensé de ces diverses théories. Comme Lombroso, il ne se contentait pas d'étudier le travail des individus retenus dans les asiles – bien que le dessin et la sculpture reproduits dans son article proviennent de sa collection personnelle d'objets d'aliénés – mais s'intéressait de manière beaucoup plus large à toutes les « productions artistiques des pseudo-génies mattoïdes⁹⁸⁴, des dégénérés avec paresthésie et dysesthésie⁹⁸⁵ du sens esthétique, et des aliénés qui veulent figurer plastiquement leurs concepts morbides⁹⁸⁶ ». Toutes ces réalisations formaient à ses yeux un vaste ensemble « d'œuvres artistiques pathologiques⁹⁸⁷ » où se côtoyaient sans véritable distinction : œuvres d'art moderne, projets excentriques et artefacts asilaires. L'auteur distinguait ensuite parmi ces productions deux grandes tendances qu'il traita séparément et successivement dans la suite de son propos. La première concernait l'absence de lien entre les auteurs de ces réalisations, et le reste de la collectivité. Il l'envisageait comme un « art individualiste, extrasocial et antisocial » conduisant à une « régression et une dissolution de l'art⁹⁸⁸ » qui n'est pas sans rappeler la position de Max Nordau. Aux œuvres des aliénés s'ajoutaient celles des préraphaélites, des impressionnistes et de tous ceux qui aspiraient selon lui à une trop grande intellectualisation de l'art. Sur le plan formel, Morselli l'identifiait par la présence de combinaisons bizarres et d'enchevêtrements incompréhensibles, le recours à la vulgarité, à l'excès de fantaisie, aux associations extravagantes des matières, des lignes, des images et des couleurs, et à l'abondance de souvenirs personnels. Un « Autoportrait de paranoïaque avec délire mystique des grandeurs hallucinatoire » de la collection personnelle de Morselli ([Fig. 348](#)) complétait et illustrait cette longue énumération des caractéristiques morbides de ces productions centrées sur l'individualité. Face à cela, il s'intéressait à une autre tendance « pathologique » marquée par une « prédominance exagérée du contenu conceptuel⁹⁸⁹ » et caractérisée par un recours au symbolisme et à l'idéographisme. Outre l'utilisation d'une écriture imagée – qu'il envisageait comme un retour à une forme d'écriture atavique – elle se manifestait aussi selon lui par la

⁹⁸³ Carlo DOSSI

⁹⁸⁴ Terminologie popularisée par Lombroso et définie dans L'Homme de génie, proche de celle du « dégénéré supérieur » employé par les médecins français.

⁹⁸⁵ Il s'agit de dérèglement des sensations au niveau du touché correspondant à un engourdissement et à un sentiment désagréable.

⁹⁸⁶ MORSELLI Enrico, 1894, p. 554.

⁹⁸⁷ « l'opera artistica pazzesca », Op. Cit., p. 556.

⁹⁸⁸ Op. Cit., p. 554.

représentation d'hallucinations, d'allégories et d'idées obsessionnelles pouvant aller jusqu'à l'automatisme. Un autoportrait sculpté de « paranoïaque avec délire de persécution politique » (*Fig. 349*) – également utilisé par Lombroso dans *L'Homme de génie*⁹⁹⁰ – venait illustrer et apporter la « caution scientifique » à cette seconde tendance identifiée le médecin italien.

Avec Morselli (Macerata), Frigerio (Pesaro, Alessandria), Lombroso (Pesaro, Turin), Tamburini (Reggio Emilia), Virgilio (Aversa)⁹⁹¹ et Cristiani (Lucques)⁹⁹², on remarque qu'en cette fin de XIXe siècle, un certain nombre d'aliénistes italiens avaient déjà entrepris des collections d'artefacts asilaires. En 1886, le Dr Auguste Motet⁹⁹³, signalait aussi la présence d'un ensemble de trente-trois caricatures de patients réalisées par un épileptique, appartenant à la collection personnelle du Dr Carlo Cividalli du manicomio de Rome⁹⁹⁴. Dans la commune de Macerata, deux autres médecins, les Drs Gianitimo Angelucci et Arnaldo Pieraccini, s'étaient également pris d'intérêt pour ces objets particuliers. Après les avoir patiemment recueillis, conservés, photographiés et documentés, ils rendirent compte d'une partie de leur travail dans une brochure publiée en 1894 sous le titre : *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell'arte nei pazzi [Sur quelques productions artistiques exécutées par des aliénés : contribution à l'étude de l'art chez les fous]*⁹⁹⁵. Comme son nom l'indique, ce petit ouvrage avait été envisagé comme une « contribution », et non comme la présentation d'ambitueuses théories sur le fonctionnement de la psychologie des aliénés ou sur l'utilisation diagnostique de leurs productions artistiques. Les auteurs avaient été interpellés par la rareté des publications consacrées à ce sujet, et soulignaient l'importance pour les chercheurs de pouvoir accéder à des catalogues précis recensant de tels artefacts. Ils décidèrent donc de palier à ces insuffisances en élaborant pour leurs confrères une solide base de données sur laquelle ils pourraient s'appuyer pour construire leur réflexion. La publication de *L'Homme de génie* de Cesare Lombroso avait achevé de les convaincre de la nécessité de créer un tel répertoire dans lequel les médecins pourraient venir puiser :

⁹⁸⁹ Op. Cit., p. 554.

⁹⁹⁰ Voir notre présentation des travaux d'Antonio T. Partie II / Chapitre / Paragraphe 1 : « Au cœur de l'asile ».

⁹⁹¹ Gaspare Virgilio

⁹⁹² Andrea Cristiani Nous en reparlerons dans la seconde partie de ce chapitre consacrée aux lectures esthétiques.

⁹⁹³ Voir Partie II, Chap. 1, (2), « Galerie de portraits »

⁹⁹⁴ MOTET Auguste, « Rapport sur l'exposition d'anthropologie criminelle de Rome », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1886, tome I, pp. 88 – 96.

⁹⁹⁵ ANGELUCCI Gianitimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894.

« Et c'est justement sans autre prétention que celle d'enrichir, avec une modeste contribution clinique, de tels recueils de faits, que nous nous sommes décidés à publier le matériel résultant de l'observation de 11 de nos patients, manifestant des tendances artistiques.

Convaincus également que la simple description de leurs productions n'aurait pas permis d'en donner une idée claire et complète, nous avons souhaité les accompagner de reproductions photographiques des principaux exemplaires, et les accompagner de toutes les informations médicales susceptibles de dévoiler toute la personnalité psychique des sujets.

Ceci étant dit, nous pensons que le matériel que nous avons recueilli pourra se prêter à une analyse sérieuse de la part du lecteur, et pourra le conduire à en tirer des considérations et des remarques qui nous auraient éventuellement échappé dans l'étude analytique des cas particuliers⁹⁹⁶ »

L'ouvrage étant envisagé comme une base documentaire utile à la recherche. La présentation des objets se voulait donc la plus précise, variée et complète possible. Dans l'ensemble de leur collection – qui était en fait celle de l'asile de Macerata – les auteurs avaient sélectionné onze patients à l'origine de productions artistiques. Leur choix avait été influencé par la diversité des techniques utilisées (sculptures sur bois, modelages en terre-cuite, dessins, aquarelles, fresques, broderies), l'intérêt scientifique que représentaient ces réalisations en matière de médecine mentale, l'existence d'une documentation précise sur le parcours des patients concernés, et surtout la présence de témoignages (écrits ou oraux) permettant aux lecteurs d'accéder aux explications fournies par ces individus sur la nature de leur travail. En tant que scientifiques, Angelucci et Pieraccini avaient bien sûr pris soin de noter le plus d'éléments possibles, sur les antécédents familiaux, sociaux et médicaux de chaque individu, sur leur parcours, leur pathologie, leur comportement au sein de l'établissement et les circonstances qui les avaient amenés à entreprendre une activité artistique. Chaque cas commençait donc systématiquement par un « aperçu de l'histoire du malade », suivi par une seconde partie intitulée « Illustrations des productions », plus spécifiquement consacrée à l'analyse de leurs réalisations. Les médecins y décrivaient avec précision l'aspect des différents travaux sélectionnés et reproduits dans l'ouvrage, ainsi que les explications qui en avaient été données par leurs auteurs. Ils s'intéressaient à leurs motivations, aux éventuelles vertus qu'ils attribuaient à ces réalisations et à la signification des sujets représentés. Au cours de ces descriptions, Angelucci et Pieraccini s'aventuraient parfois dans des tentatives

d'analyse au regard du vécu des patients. On notera qu'à chaque fois que possible, ils essayèrent de reproduire plusieurs réalisations – dans sept cas sur onze, ils décrivent entre deux et huit productions du même patient – soigneusement photographiés et parfois présentées sur plusieurs clichés afin d'en saisir tous les détails. De telles illustrations restent exceptionnelles à cette époque puisqu'il s'agissait d'images réelles ([Fig. 350 à 357](#)), et non de simples reproductions graphiques comme c'était généralement le cas. Leur nombre était également considérable : on compte au moins vingt-cinq planches⁹⁹⁷, et certaines d'entre elles se déplient au-delà du format de l'ouvrage. Avec cette publication qui s'inscrit toujours dans le registre médical, Angelucci et Pieraccini commençaient toutefois à poser un autre regard, plus affûté et plus investigateur, sur l'aspect et la signification de ces artefacts. Il ne s'agissait plus simplement d'objets rapidement présentés comme des productions d'aliénés incompréhensibles et incohérentes, que l'on reproduisait grossièrement. Les auteurs prirent le temps d'observer et d'interroger méticuleusement chacune de ces réalisations, et d'en rendre compte dans des descriptions très précises. Tout était passé au crible, chaque personnage, animal et élément du décor était présenté et si possible expliqué. Il s'agit d'une des premières études dans lesquelles ces productions étaient véritablement regardées et prises en considération. En s'interrogeant sur les motivations et l'intentionnalité de chaque patient à l'origine de ces artefacts, les auteurs contribuèrent également à individualiser et à personnaliser ces travaux. Il ne s'agissait plus simplement d'un « dessin de maniaque » ou d'une « sculpture de persécuté » porteuse des caractéristiques typiques de la maladie, mais du travail d'« Antonio T. » ou de « Luigi S. » avec son histoire, son parcours, son rapport à l'art et ses propres intentions. Leurs réalisations étaient ensuite décrites et expliquées une par une, et non comme un ensemble d'éléments tous assimilables les uns aux autres. Cette première tentative d'individualisation et de documentation des productions artistiques asilaires ne semble toutefois pas avoir obtenu l'impact et la postérité escomptée par ses auteurs. Totalement éclipsée par les ouvrages de Lombroso et Morselli, cette petite brochure de 83 pages pourtant richement fournie ne marqua visiblement pas les esprits. En France elle fut présentée à la Société Médico Psychologique lors de la séance du 28 mai 1894 sans qu'il n'en

⁹⁹⁶ Op. Cit., pp. IX – X.

⁹⁹⁷ L'ouvrage présent à la bibliothèque de l'INHA n'en compte que 21 mais il semble que quatre d'entre elles aient été détachées.

fût publié de compte-rendu. L'un des rares articles à y faire référence⁹⁹⁸ en signalait certes l'intérêt, mais s'intéressait davantage à la collection d'objets d'aliénés criminels du Dr Codeluppi – également aliéniste italien – rapidement évoquée dans l'introduction de l'ouvrage, qu'à celle des Drs Angelucci et Pieraccini. Ces derniers avaient effectivement évoqué une de leur visite dans l'asile pour aliénés criminels de Montelupo Fiorentino, où le directeur des lieux, le Dr Codeluppi, avait lui-aussi entrepris une vaste collection d'objets qu'il avait exposés dans un musée interne à l'établissement⁹⁹⁹. L'omniprésence de la violence et l'exacerbation de la sexualité dans « les objets particulièrement extravagants » qu'ils avaient pu y découvrir avait profondément marqués les Drs Angelucci et Pieraccini. Cette visite les amena à considérer les artefacts de leur propre collection comme bien calmes en comparaison de ceux de leur confrère. Cette référence au musée du Dr Codeluppi tendait aussi à montrer que le nombre des aliénistes à avoir entrepris de telles collections pourrait bien avoir été beaucoup plus important que les quelques personnalités que nous connaissons aujourd'hui.

Pour en revenir aux implications médico-légales qui suscitèrent l'intérêt des médecins pour l'analyse des artefacts asilaires, elles conduisirent également le Dr Auguste Marie à s'intéresser à cette question. En 1892, alors qu'il n'est encore qu'un jeune médecin de 27 ans, Auguste Marie publiait un ouvrage sur les symptômes des délires systématisés dans lequel il analysait les signes extérieurs susceptibles de révéler l'existence d'un état pathologique. L'objectif était, comme l'avait déjà souligné Henri Sentoux avant lui, d'offrir un outil supplémentaire aux légistes amenés à statuer sur l'aliénation ou la responsabilité des prévenus :

« Et de fait, dans les cas en question, les juges commis ordonnèrent des sorties intempestives, qui conduisirent les uns de ces malades à la mort ou à l'homicide, les autres à la réintégration à bref délai, après avoir laissé en route une partie de leur fortune, ou avoir causé maint ennui à leur famille... c'est que les magistrats pour la plupart ignorent ces formes de folie... 'En face de la lucidité apparente de ces

⁹⁹⁸ MARIE Pierre, « Contributo allo studio dell'arte nei pazzi. Di alcuni lavori artistici eseguiti di alienati, par G. ANGELUCCI et A. PIERACCINI (Manicomio prov. Di Macerata, 1894) », *Revue des sciences médicales en France et à l'étranger*, 1895, p. 203.

⁹⁹⁹ Pour plus d'informations sur l'asile criminel de Montelupo à cette époque, voir : PONS Dr, « Etablissements d'aliénés – Deux asiles d'aliénés criminels », *Annales médico-psychologiques*, 1896, vol. I, pp. 378 – 402.

malades, ils ne peuvent apprécier l'importance de certaines bizarreries originales, seuls indices du délire, souvent.''¹⁰⁰⁰»

Pour mettre à jour les éventuels signes d'aliénation cachés dans les détails du quotidien, le Dr Marie s'intéressait aux comportements des malades dans leur ensemble (gestuelle, tics de langage, pratiques ritualisées, organisation de leur domicile) sans oublier, comme l'avait déjà entrepris Paul Max-Simon, toutes leurs formes d'expression prises dans le sens le plus large du terme : production plastiques, écrits, habillement, etc...

« Nous nous sommes attachés à mettre en lumière l'importance de ces particularités du langage, du geste, du costume, qui, à peine indiquées au début, nécessitent un examen prolongé et des confidences délicates à obtenir du malade. Nous les avons suivies dans leur rapport intime avec le délire et dans leur évolution fatalement progressive, parallèle à ce dernier.

C'est donc là une question intéressant le légiste aussi bien que l'aliéniste, c'est pourquoi nous l'avons choisie¹⁰⁰¹. »

Les dessins faisaient donc partie intégrante de ces manifestations extérieures susceptibles d'attirer l'attention de l'expert. C'est dans le cadre de cette étude qu'Auguste Marie fut amené à exposer le cas de Fulmen Cotton, déjà célèbre dans le milieu de la médecine mentale. Il lui consacra une quinzaine de pages agrémentées de reproductions de ses textes et dessins. Il est vrai que l'excentrique prêcheur cumulait à lui seul tous les éléments susceptibles d'intéresser le médecin : attitude fantasque, réalisation de nombreux écrits et dessins exubérants sous forme de missives, de tracts et d'affiches, port d'une tenue vestimentaire extravagante, etc. Autant de signes extérieurs envisagés et étudiés ici comme les symptômes caractéristiques d'un état d'aliénation. D'autres médecins, comme nous l'avons vu précédemment¹⁰⁰², envisagèrent également les tenues vestimentaires de leurs patients comme des éléments intéressant sur le plan diagnostique, et tentèrent d'y déceler les signes avant-coureurs de pathologies.

¹⁰⁰⁰ MARIE Auguste Armand, *Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*, Paris : Octave Doin Editeur, 1892, p. 6. Il cite une intervention du Dr Rouby au Congrès International de Médecine Mentale de 1878.

¹⁰⁰¹ Op. Cit., p. 6.

¹⁰⁰² Voir dans notre travail : Partie II / Chapitre 1 / Paragraphe 1 : « Vêtements et artifices ».

En cette fin de XIXe siècle, l'étude des dessins – et parfois plus généralement des autres réalisations artistiques – était quasi-systématiquement liée à celle des écrits. Les méthodologies d'analyse de ces deux modes d'expression prirent pourtant des voies bien différentes comme nous avons pu le voir avec Max-Simon, Séglas ou Morselli. En effet, alors que l'exploitation des écrits avait tendance à se développer et à s'affiner, l'étude des dessins peinait à s'extirper du simple cadre de la présentation nosographique. En 1905, alors que le Dr Joseph Rogues de Fursac proposait un nouvel ouvrage consacré à ce sujet, le contraste entre le traitement des documents écrits et iconographiques s'avérait là-encore particulièrement flagrant. L'intérêt que l'auteur portait à la question des dessins semblait pourtant important, puisqu'ils étaient mentionnés dès le choix de l'intitulé : *Des écrits et des dessins dans les maladies nerveuses et mentales*¹⁰⁰³. Dans la méthode d'analyse employée par Rogues de Fursac, l'écriture était comme chez Séglas, envisagée comme un fonctionnement, et pas uniquement comme un tracé graphique. A la forme de l'écrit et à son contenu, le médecin ajoutait ses conditions de mise en œuvre (écriture spontanée, copie, dictée, exercice calligraphique). Elles lui permettaient entre autres, de mettre à jour des idées délirantes, un dysfonctionnement au niveau du langage de réception ou de transmission, un trouble de l'attention, de la fonction motrice, etc. Rogues de Fursac s'attachait ensuite dans la seconde partie de son ouvrage à montrer, selon un schéma désormais classique, comment chaque pathologie pouvait se manifester au sein de l'écriture. Enfin, la troisième partie était entièrement consacrée aux dessins, soit une vingtaine de pages sur trois-cents. Contrairement aux écrits, ils étaient uniquement envisagés du point de vue de leur contenu et non de leur forme. Comme l'avait déjà fait Max-Simon en 1888, Rogues de Fursac émettait une distinction très franche entre les dessins révélateurs de pathologie qui, seuls, présentent à ses yeux un intérêt scientifique, et les simples dessins d'agrément qu'il écartait d'emblée de son objet d'étude :

« Les dessins, de même que les autres productions artistiques des malades, n'ont pas tous la même valeur clinique. Schématiquement, ils peuvent être répartis en deux grandes classes, suivant que l'idée qu'ils expriment est ou n'est pas sous la dépendance immédiate des troubles psychiques présentés par leur auteur. Qu'un

¹⁰⁰³ ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905.

persécuté dessine un paysage, c'est là une tentative artistique qui aboutira plus ou moins bien suivant le talent dont il dispose et qui, pour nous, n'a en somme que peu d'intérêt. Mais que ce même persécuté dessine une hallucination visuelle qu'il vient d'avoir, ce dessin constitue un document clinique de première importance¹⁰⁰⁴. »

Toutes les publications médicales de ce début de siècle, qui avaient vocation à lire un délire ou identifier les marques d'une pathologie dans le dessin, choisirent systématiquement de mettre en avant des productions spectaculaires. Les images calmes ne présentaient plus vraiment d'intérêt pour les aliénistes :

« Mais ce n'est pas parmi les aliénés auxquels le mal laisse l'intégrité d'un talent artistique, qu'on peut découvrir le détail frappant, violent, qui dévoile un coin mystérieux du laboratoire où s'élabore la pensée humaine. Il est bon d'examiner d'un peu près les œuvres les moins bien ordonnées où la folie a pressé son sceau le plus caractéristique¹⁰⁰⁵ ».

Pour tous les dessins qui étaient dotés d'une « valeur clinique » – en figurant le contenu d'une hallucination ou en présentant des marques de « bizarrerie », « d'obscénité », « d'absurdité », « d'incohérence » ou de « puérité¹⁰⁰⁶ » – Rogues de Fursac parlait d'un véritable « langage figuratif¹⁰⁰⁷ » censé traduire « directement les tendances et les préoccupations morbides de leur auteur¹⁰⁰⁸ ». La description et l'analyse des documents iconographiques qui faisaient suite à son propos se révélèrent pourtant très succinctes et ne semblaient suivre aucune méthodologie particulière. Elles se présentaient simplement comme une succession d'exemples illustrés, censés traduire une idée délirante, un état d'excitation, un affaiblissement de l'esprit, etc. Aux dessins des malades se mêlaient aussi celui d'un médium – Hélène Smith – qui fut l'occasion pour l'auteur de faire référence à l'automatisme en tant que mouvement indépendant de toute volonté¹⁰⁰⁹. L'exposé resta superficiel jusqu'au bout, s'achevant brutalement par l'évocation d'un dernier exemple sans qu'il ne fût suivi d'aucune

¹⁰⁰⁴ Op. Cit., p. 275.

¹⁰⁰⁵ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360 (p. 354).

¹⁰⁰⁶ Termes de l'auteur.

¹⁰⁰⁷ ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905, p. 276.

¹⁰⁰⁸ Op. Cit., p. 276.

¹⁰⁰⁹ Nous reviendrons plus en détail dans le paragraphe suivant sur la notion d'automatisme.

conclusion particulière. L'intérêt de cette étude réside surtout dans le matériau iconographique utilisé par Rogues de Fursac et reproduit dans son ouvrage qui contenait dix-huit dessins et aquarelles de patients. On restait certes loin de la cinquantaine d'artefacts présentés sur vingt-cinq planches photographiques par Angelucci et Pieraccini, mais le fait était encore très rare pour l'époque et l'exploit mérite d'être signalé. Tous ces documents appartenaient à la collection personnelle de Rogues de Fursac ou avaient été empruntés à celles de ses confrères : Léon Thivet et Ernest Chambard. Chaque dessin était accompagné d'une légende précise déclinant avec toute la froideur de la science, les caractéristiques de chaque auteur (prénom, âge, profession, pathologie) éventuellement assorties de données succinctes sur le sujet représenté et ses conditions de réalisation. Mais par sa superficialité, l'étude des dessins envisagée par Rogues de Fursac, bien que datée de 1905, reste encore très caractéristique de ce que l'on pouvait rencontrer au XIXe siècle. Seul l'ouvrage d'Angelucci et Pieraccini (1894) préfigurait l'allure qu'allaient prendre ces études sous la plume des médecins du siècle suivant. En effet, ces-derniers prendront l'habitude d'accompagner systématiquement leurs analyses de toutes les informations biographiques et médicales possibles, relatives aux patients concernés. Il s'agira d'études de cas de plus en plus complètes et individualisées au sein desquelles la création artistique sera envisagée comme un signe parmi les autres, constitutif du vaste puzzle diagnostique.

2. La pratique artistique : un signe clinique parmi d'autres

Au XXe siècle, on commença à abandonner l'exploitation de dessins anonymes et décontextualisés. Les médecins recherchaient des exemples très documentés afin de pouvoir les intégrer à tout un ensemble d'observations qui se voulaient les plus exhaustives possibles. Les productions artistiques ne suffisaient plus à elles-seules, à témoigner des accents mégalomaniaques ou érotomanes d'un individu. Pour être exploitées à bon escient, elles se devaient désormais d'être accompagnés du plus de données possibles sur leur auteur. L'analyse ne pouvait plus se contenter de remarques d'ordre général et devait être soumise à la rigueur scientifique. Rogues de Fursac prévenait d'ailleurs du danger et des dérives auxquels pouvait conduire une trop grande exclusivité dans la prise en compte de tels documents :

« Mais il en est des méthodes comme des procédés thérapeutiques. Rien n'est plus dangereux que de vouloir leur attribuer une valeur universelle. [...] Nous souhaitons que l'étude médicale des écrits échappe à ce danger. Toujours intéressante, souvent indispensable et quelquefois, comme dans les cas de paralysie générale, suffisant à établir un diagnostic, elle a cependant, comme tout autre procédé d'investigation, des limites qu'elle ne saurait franchir sans s'exposer à errer dans le domaine de la fantaisie. L'examen des écrits est une partie importante de la clinique nerveuse et mentale, mais en aucune façon et sous aucun prétexte, il ne saurait être exclusif¹⁰¹⁰. »

Dans les publications scientifiques du XXe siècle, le dessin apparaissait donc comme l'un des éléments du puzzle. Il apportait un éclairage supplémentaire sur les intentions du patient, ses habitudes, son état, la nature de ses idées délirantes, et il était envisagé comme partie d'un tout. Il se devait d'être accompagné de données biographiques sur son auteur (âge, profession, antécédents familiaux, maladies infantiles, niveau d'éducation), sur ses habitudes et sur son comportement général. L'acte de dessiner ou de réaliser une production artistique était aussi envisagé de manière plus globale puisqu'on ne se contentait plus du simple résultat de cette activité. Le patient étant aussi observé au moment il s'y adonnait. On notait ses habitudes en ce domaine, le matériel qu'il utilisait, comment il se l'était procuré ou l'avait fabriqué, on l'interrogeait sur son travail en le questionnant sur la signification de ce qu'il avait voulu représenter, et l'on rapportait le plus fidèlement possible ses propos. Les dessins étaient souvent accompagnés d'écrits que l'on intégrait à l'analyse. Les descriptions étaient de plus en plus longues et précises, et l'activité artistique repositionnée dans son contexte. Les publications s'inscrivant dans cette démarche se multiplièrent dans les ouvrages médicaux. On pense notamment aux « Curieux dessins et écrits d'un halluciné sensoriel » étudiés par le Dr Parrot (1907)¹⁰¹¹ ([Fig. 302](#)), à la description d'un cas de persécution démoniaque par Capgras (1911)¹⁰¹² ([Fig. 306](#)), aux « Dessins anatomiques et conceptions médicales d'un dément précoce » ([Fig. 294](#)) présentés par Pasturel (1911)¹⁰¹³, aux « quelques dessins de

¹⁰¹⁰ ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905, p. VII.

¹⁰¹¹ PARROT L., « Curieux dessins et écrits d'une persécuté halluciné sensoriel », *L'Encéphale*, avril 1907, n°4, p. 438 – 441.

¹⁰¹² CAPGRAS Joseph, « Une persécutée démoniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 360 - 372.

¹⁰¹³ PASTUREL Armand, « Dessins anatomiques et conceptions médicales d'un dément précoce », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, pp. 358 -361 (ill.)

déments précoces » détaillés par Marie et Pailhas (1912)¹⁰¹⁴, à l'étude d'un cas de « symbolisme au cours d'un délire mystique et patriotique d'interprétation » des Drs Marchand et Petit (1912)¹⁰¹⁵ ou encore aux « dessins et écrits d'un dément précoce » publiés par Trepsat en 1913 (Fig. 175)¹⁰¹⁶.

Comme l'avaient déjà signalé Max-Simon et Rogues de Fursac, tous les dessins de patients ne s'avéraient pas forcément utiles pour le scientifique. Les médecins du XXe siècle s'appuyaient exclusivement sur ceux qui leur semblaient refléter le plus un état pathologique. A ce titre, les représentations d'hallucinations étaient celles qui avaient le plus grand succès. Déjà dans l'ouvrage de Rogues de Fursac on n'en comptait pas moins de cinq sur les dix-huit dessins de patient présentés, soit près d'un quart. Une intervention en 1910 sur les effets de la paralysie générale constitua une nouvelle occasion pour le médecin de reproduire ce type de document (Fig. 359) :

« Un de ces dessins qui remonte à septembre 1909, est particulièrement intéressant. C'est la reproduction directe, en quelque sorte « d'après nature », d'une hallucination visuelle éprouvée par le malade au cours d'un accès délirant hallucinatoire. Il représente une tête ressortant sur un fond indistinct, d'une expression étrange, péniblement impressionnante, véritable image de cauchemar, répondant bien aux descriptions que la plupart des malades donnent de leurs hallucinations visuelles¹⁰¹⁷. »

Plusieurs autres publications mirent elles-aussi en avant ce type de dessins. Outre l'intérêt de prouver l'existence d'idées délirantes, ils présentaient aussi la possibilité de donner à voir ce délire, en montrant à l'aide d'images particulièrement saisissantes à quoi ressemblaient les monstres et les machines qui terrifiaient leurs auteurs. On pense notamment à l'article de Parrot dans lequel figurait un dessin du « téléphonographe » qui harcelait son patient (1907)¹⁰¹⁸, à l'intervention de Maurice Ducosté présentant « l'arme électrique romaine à

¹⁰¹⁴ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.

¹⁰¹⁵ MARCHAND Léon, PETIT Georges, « Symbolisme au cours d'un délire mystique et patriotique d'interprétation », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 juin 1912, pp. 214 – 223.

¹⁰¹⁶ TREPSAT Charles Louis, 1913.

¹⁰¹⁷ ROGUES DE FURSAC Joseph, CAPGRAS Joseph, « Paralysie générale atypique. Conservation des aptitudes au dessin », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1910, A5, N 1 – 6, pp. 598 – 599.

¹⁰¹⁸ PARROT L., « Curieux dessins et écrits d'une persécuté halluciné sensoriel », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, avril 1907, n°4, p. 438 – 441.

rayons X¹⁰¹⁹ » source de toutes les souffrances pour son auteur, ou encore à celle de Capgras décrivant un cas de persécution démoniaque (1911)¹⁰²⁰.

A cette époque, l'observation de l'activité artistique des patients apparaissait aussi comme un précieux moyen de suivre les fluctuations de leur état de santé. Qu'il s'agisse de « folie périodique¹⁰²¹ » marquée par une succession d'accès maniaques et mélancoliques, d'une aggravation continue de la maladie, d'une lente désagrégation avec perte progressive des facultés, ou au contraire d'une heureuse marche vers la guérison, les productions artistiques, en tant qu'empreintes de la maladie, constituaient pour les médecins de parfaits instruments de mesure. En 1905, alors qu'il parlait de l'intérêt des écrits, Rogues de Fursac déclarait :

« En clinique courante, l'examen des écrits permet, dans une certaine mesure, de suivre l'évolution d'une maladie, tant au point de vue de la gravité que de la forme des accidents. Pour ne citer qu'un exemple, les symptômes d'une psychose périodique se reflètent dans les écrits avec une telle exactitude que l'étude des spécimens recueillis au cours des divers accès permet bien souvent d'établir les caractères cliniques de chacun¹⁰²². »

La même année, Auguste Marie évoquait justement le cas d'un ancien artiste peintre dont il disait pouvoir suivre l'évolution des accès de mélancolie à la simple observation de la couleur de ses toiles :

« Il existe en ce moment, dans nos asiles, un artiste atteint de mélancolie, qui traduit dans son art, d'une façon saisissante, cette influence directe du cerveau sur la fonction optique. Il ne possède pas un talent original, mais il est un copiste de premier ordre. Dans les instants de calme, il reproduit des peintures avec une vérité extrême de ligne et de coloris. Mais lorsque survint un paroxysme de mélancolie, la copie s'en ressent immédiatement. Le dessin reste aussi scrupuleux, mais la couleur disparaît, s'atténue en grisailles à peine teintées. Lorsque l'artiste ne souffre pas de son mal, il copierait une Venise de Ziem avec tout son

¹⁰¹⁹ DUCOSTE Maurice, « Deux aliénés inventeurs », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 372 – 382.

¹⁰²⁰ CAPGRAS Joseph, « Une persécutée démoniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 360 - 372.

¹⁰²¹ Également appelée « folie circulaire ».

¹⁰²² ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905, p. VI.

éclaboussement de teintes joyeuses et violentes. En état de mélancolie, il la copierait comme si elle était signée Carrière¹⁰²³. »

On retrouve une mise en pratique de la proposition de Rogues de Fursac dans un article de Benjamin Pailhas (1908). Bien que les Drs Pailhas et Marie comptent parmi les premiers médecins à avoir envisagé les artefacts asilaires sous un angle esthétique, ils n'en demeuraient pas moins des scientifiques avertis, et restèrent en cela toujours convaincus de l'intérêt médical que présentaient ces réalisations. Comme leurs confrères, ils les envisageaient aussi comme des objets marqués par le sceau de la maladie. Le Dr Pailhas notait scrupuleusement sous chacun d'entre eux les affections développées par leurs auteurs, et s'appuya sur les dessins d'un de ses patients pour suivre l'évolution de ce qu'on appelait la « folie circulaire ». Il s'agissait d'une alternance de périodes de lucidité – parfois teintées de morosité – avec des « états d'excitation maniaque » :

« Il est intéressant de signaler que conserve de sa formation scolaire des aptitudes à dessiner, il n'en fait cas et usage qu'au moment des accès délirants, réservant pour les périodes de calme, toutes ses prédilections pour la musique (jeu du piano où il est tout à fait médiocre). L'observation des croquis de X montre assez bien la manifestation progressive et paroxystique de son exaltation durant les accès Le plus souvent, on y distingue nettement la trame des processus délirants qui interviennent : illusions, réminiscences historiques, religieuses ou autres [...]»¹⁰²⁴ »

Le dessin pouvait aussi se présenter comme un outil de mesure de l'état de progression de la maladie. Dans les cas de processus à tendance dégénérative – comme la démence, souvent évoquée – on suivait grâce au dessin la disparition progressive des facultés des individus concernés¹⁰²⁵. La démence, définie comme un « affaiblissement graduel et progressif du physique et du mental¹⁰²⁶ », avait déjà été mise en évidence par Pinel dans les premières années du XIXe siècle. La notion se précisa ensuite avec les contributions de Bayle, Morel et

¹⁰²³ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360 (p. 357).

¹⁰²⁴ PAILHAS Benjamin, « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Contribution à l'étude des dispositions artistiques, et plus spécialement de leur intermittence dans la déséquilibration psychique et la folie », *Nouvelle iconographique de la Salpêtrière*, tome 21, Mars-Avril 1908, pp. 162 – 174 (p. 163).

¹⁰²⁵ Pour plus de détails sur l'historique de la démence et sa classification au début du XXe siècle, voir : MARIE Auguste, *La Démence*, Paris, O. Doin, 1906, et BINET Alfred, SIMON Théodore, « Les Démences », *L'Année psychologique*, 1909, pp. 266 – 348.

Kraepelin entre autres, conduisant les médecins du début du XXe siècle à différencier trois sortes de démence : précoce, sénile et paralytique (plus connue en tant que « paralysie générale »). La démence précoce, popularisée par Kraepelin dans les années 1890, définissait à l'origine une psychose commençant à se manifester très tôt : dès l'adolescence ou à l'entrée dans l'âge adulte. Elle était alors caractérisée par les formes hébéphrénique (quand elle se déclarait à la puberté), catatonique (lorsqu'elle était accompagnée de troubles moteurs) et paranoïde (avec manifestation d'un délire systématisé), des notions qui évoluèrent ensuite vers la schizophrénie, définie par Bleuler en 1911. Dans son ouvrage de 1924, Jean Vinchon leur préférait le terme de « folie discordante » emprunté à Philippe Chaslin (1857 – 1923). La démence sénile, comme son nom l'indique, commençait à se déclarer chez des individus d'âge avancé. Enfin, la démence paralytique était essentiellement représentée par ce qu'on appelait la paralysie générale (correspondant à l'actuelle neurosyphilis). Il s'agit d'une affection neurologique provoquant des lésions au niveau du système nerveux central et des méninges. Résultant d'une complication de la syphilis, elle était susceptible de se manifester jusqu'à dix ans après la contraction initiale de la maladie. Caractérisée par un premier état d'excitation – d'abord identifié comme « délire des grandeurs » dans la nosographie du XIXe siècle – elle évolue ensuite vers une désagrégation progressive des facultés physiques et mentales aboutissant à la paralysie puis au décès. Enfin, d'autres « affections à évolution lente, progressive et fatale¹⁰²⁷ » dues à un empoisonnement ou à un alcoolisme prolongé s'inscrivaient également dans cet aspect de la démence. On recherchait donc prioritairement des signes de délires, d'incohérence et de tremblement nerveux (dans le cas de la paralysie générale) dans les dessins des patients atteints de démence. Leurs productions graphiques, lorsqu'elles étaient fréquentes et récurrentes, constituaient aussi pour les médecins de précieux outils de mesure de l'affaiblissement des facultés de ces individus. En 1887, Paul Régnaud – qui s'était particulièrement intéressé aux différents stades de la paralysie générale – voyait déjà dans l'étude de l'activité artistique, une occasion de suivre l'évolution de la maladie :

« Beaucoup, en effet, de ces malheureux composent des ouvrages, décrivent leur invention, peignent des tableaux aussi bien que les simples monomanes délirants chroniques. Seulement, ici, l'absurde est encore plus complet, et, chose intéressante, le talent diminuant avec la

¹⁰²⁶ MARIE Auguste Armand, 1906.

*puissance intellectuelle, ces œuvres, soigneusement recueillies par les médecins, deviennent une mesure de la marche de la maladie et de l'état même du malade*¹⁰²⁸. »

On regardait ensuite dans quel ordre les facultés s'évanouissaient et à quelle vitesse progressait leur déclin. Pour cela, ces analyses faisaient toutes plus ou moins appel à une notion qui connut un grand succès entre la seconde moitié du XIXe siècle et la fin des années 1920' : celle de l'automatisme. Lorsqu'on parle d'automatisme, on pense aujourd'hui au Surréalisme, qui en fit une partie intégrante de sa définition en 1924 lui conférant une dimension créative et poétique. Pourtant, en ce début de XXe siècle, cette notion plurielle recouvrait pour le milieu scientifique et médical, des réalités bien différentes selon qu'il s'agissait par exemple d'automatisme psychologique (Janet)¹⁰²⁹, d'automatisme psychique (Rogues de Fursac)¹⁰³⁰ ou d'automatisme mental (Baillarger, De Clérambault)¹⁰³¹, et l'on était bien loin du charme poétique que lui conféreront les Surréalistes. Dans une étude très détaillée sur les sources de l'automatisme dans l'esthétique du XXe siècle, Françoise Will-Levaillant analysait avec précision les différents aspects que recouvrait cette notion dans l'esprit des médecins de l'époque. Nous ne reviendrons donc pas en détail sur l'ensemble des facettes de l'automatisme si bien décrites dans cet article¹⁰³², mais nous nous attarderons plus particulièrement sur deux d'entre elles, fréquemment convoquées dans les analyses de dessins de « déments », dans lesquelles les médecins cherchaient à suivre l'évolution de la pathologie. Plusieurs faisaient référence à ce que Françoise Will-Levaillant appelait un automatisme de

¹⁰²⁷ Ibid.

¹⁰²⁸ REGNARD Paul, 1887, p. 405.

¹⁰²⁹ Selon Janet, « l'automatisme psychologique » désigne une activité humaine subconsciente qui peut être totale ou partielle. Elle peut se manifester spontanément, mais peut également se provoquer au moyen de la suggestion chez des sujets particulièrement influençables. D'après sa théorie, même dans l'automatisme total, subsiste toujours une forme de conscience, aussi élémentaire soit-elle. Il s'oppose en cela aux tenants d'un automatisme purement mécanique dégagé de toute forme de conscience comme Haidenhain, Mandsley ou Despine. A travers son étude, et le choix des individus soumis à ses expériences, Janet fut amené à explorer différents états tels la catalepsie, le somnambulisme, les personnalités multiples, la transe médiumnique, etc...

¹⁰³⁰ Rogues de Fursac parle « d'automatisme psychique » – il utilise aussi le terme de mental – pour désigner des phénomènes qui font irruption dans l'esprit et menacent de troubler son fonctionnement. Cet automatisme serait selon lui naturellement régulé dans l'activité psychique consciente, mais tendrait à se libérer et s'imposer dans les cas de paralysie psychique où il serait généralement associé à un déficit de l'attention. Le médecin explique ensuite comment repérer la présence de cet automatisme dans les documents graphiques : substitutions, transpositions ou additions de mots, incohérence graphique et échographie. Il fait également référence à « l'impulsion graphique » en tant qu'activité graphique « automatique », se manifestant en dehors de la volonté de l'individu telle qu'elle se présente chez les médiums et dans le cas de certaines pathologies mentales.

¹⁰³¹ « L'automatisme mental » tel que proposé par De Clérambault se rapporte aux hallucinations psychiques. Il s'agit de voix intérieures qui s'imposent à la pensée de l'individu en dehors de son contrôle. La pensée automatique « se meut par elle-même » au sens propre du terme et peut aller jusqu'à de véritables injonctions. Il s'agit d'un état pathologique.

type « professionnel ». Il désignait la persistance de certaines habiletés que le patient avait développées au fil de son existence – notamment dans le cadre de son métier – et qui continuaient à se manifester mécaniquement en dépit de l'affaiblissement progressif des autres facultés. Aussi, lorsque des patients présentaient avant leur internement, un talent pour le dessin, les médecins recueillaient-ils parfois quelques-uns de leurs travaux pour observer les effets de leur déclin sur ces derniers. L'un des premiers à y faire référence est Paul Max-Simon qui, en 1876, s'était intéressé aux dessins d'une « jeune fille, bien élevée, musicienne, sachant dessiner » et ayant sombrée dans la démence :

« Aujourd'hui les facultés sont chez elles presque complètement abolies : des discours incohérents, des phrases sans suite, des mots tronqués composent toute sa conversation. Mlle G...comme je l'ai dit, savait dessiner : actuellement, ses dessins sont absolument insignifiants ; mais ce qui rend intéressantes au plus haut point ces productions imparfaites, c'est le caractère d'incohérence que le plus superficiel examen suffit à y faire découvrir¹⁰³³. »

Selon le médecin, l'existence d'une faculté ayant été plus particulièrement sollicitée au cours de la vie – en 1888, il parlait de « mémoire musculaire » – pouvait persister plus longtemps. Il donnait à titre de comparaison l'exemple d'un autre patient dont l'art du dessin avait fait partie intégrante du métier :

« Mais, ces productions [artistiques] présentent-elles toujours la même nullité, la même incohérence ? Non, assurément. Il y a, on le comprend, suivant le degré de démence, suivant l'habileté de main du sujet, des degrés dans l'insignifiance, dans l'incohérence des dessins des déments. Un ancien artiste de la manufacture de Sèvres, actuellement à l'asile de B..., en état de démence, possédait avant de devenir aliéné un véritable talent. Aujourd'hui il dessine encore plus convenablement que ne le fait Mlle G... ; la maladie se traduit chez lui par une incohérence beaucoup moins marquée que celle de la jeune pensionnaire [...]¹⁰³⁴ »

On retrouve ce constat chez Pailhas dans son « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés » (1908)¹⁰³⁵. Selon lui, dans les cas de démences, « ce

¹⁰³² Renvoyant en cela le lecteur à l'article de Françoise Will-Levaillant

¹⁰³³ MAX SIMON Paul, 1876, p. 387.

¹⁰³⁴ Op. Cit., p. 388.

¹⁰³⁵ PAILHAS Benjamin, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1908, pp. 426-27.

*n'est que par accident, et lorsque le malade avait été un professionnel ou praticien de l'art, que l'on a pu voir se produire des œuvres de quelque valeur, grâce à l'exercice automatique des aptitudes anciennes*¹⁰³⁶ ». Deux ans plus tard, Rogues de Fursac présentait à la revue *L'Encéphale* un groupe de dessins (**Fig. 359**) tendant également à montrer la persistance des aptitudes artistiques de son patient, en comparaison avec les autres facultés (calcul, écriture) en cours d'affaiblissement. Une mise en parallèle de plusieurs de ses dessins avec un écrit réalisé à la même date, servit d'appui à son propos :

*« Le début de l'affection remonte à juin 1907. A la fin de 1909 et au commencement de 1910, le malade, complètement dément, était encore capable d'exécuter des dessins (surtout des dessins de têtes) expressifs, corrects dans l'ensemble et dans les détails. Depuis quelques semaines, la faculté du dessin, jusque-là si remarquablement conservée, s'affaiblit rapidement. Les derniers dessins (avril 1910) sont stéréotypés, sans expression, réduits à des esquisses maladroitement. Il est à prévoir que cette faculté ne tardera pas à disparaître à son tour*¹⁰³⁷. »

Cette présentation contribua à soulever la question de l'ordre de disparition de ces facultés : celles qui étaient innées, comme un talent personnel pour le dessin, pouvaient-elles persister plus longtemps que celles qui avaient été apprises par l'entraînement, dans le cadre d'une activité professionnelle ? En 1933, deux médecins exerçant à Ainay-le-Château s'intéressèrent également à ce sujet. La colonie familiale, longtemps dirigée par le Dr Ameline qui collectionnait déjà en 1901 les dessins de ses patients, abritait un ensemble de productions artistiques, parfois très anciennes, que les deux médecins décidèrent d'exploiter¹⁰³⁸. Ici, aucun des dessins spectaculaires ou terrifiants caractéristiques des études médicales de l'époque. Ils y découvrirent seulement des portraits, des paysages et divers objets artisanaux bien calmes en comparaison avec ceux des collections de leurs confrères. La population de la colonie était appelée à vivre en liberté au milieu des habitants du village. Elle était donc majoritairement composée de déments, souvent âgés, ne représentant aucun signe de dangerosité pour la population locale. Cette particularité expliquait selon les médecins la relative platitude de ces compositions, qui les amenèrent à étudier les effets de la démence sur les productions

¹⁰³⁶ Ibid.

¹⁰³⁷ ROGUES DE FURSAC Joseph, CAPGRAS Joseph, « Paralyse générale atypique. Conservation des aptitudes au dessin », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1910, pp. 598 – 599.

artistiques. La conclusion était assez proche de celle de leurs prédécesseurs : seules les habiletés les plus souvent sollicitées au cours de l'existence agissaient encore mécaniquement. Elles continuaient à tourner « à vide » en se dépossédant progressivement de leur saveur :

« Les artistes de la Colonie d'Ainay n'ont pas révélé les œuvres étranges que le public croit être le seul apanage de la folie. Nous en avons indiqué les raisons dans le choix des malades, nécessité par la demi-liberté dans laquelle ils vivent. Ils intéressent le psychiatre à un autre point de vue, que l'on tend à oublier lorsqu'on cherche le contact mystérieux qui rapproche les œuvres des malades, celles des primitifs et celles des enfants. C'est la faiblesse, temporaire ou définitive, du niveau mental ou son affaiblissement par l'insuffisance cérébrale acquise au cours des psychoses [...] chez nos malades, cet affaiblissement n'est plus dissimulé par les irisations du délire ou les chatolements de l'excitation ; ils n'innovent pas : ils copient, ou obéissent pauvrement à de vieilles habitudes. [...] La valeur de la technique, elle aussi, s'est restreinte, malgré la persistance de certains automatismes ; nous voyons ce que peuvent encore donner ces facultés diminuées. Ce sont, à l'issue de maladies graves du cerveau, des talents résiduels. Et nous n'apportons pas ici de vrais documents d'art, qu'une contribution à l'étude des séquelles des psychoses, de l'insuffisance acquise ou congénitale du cerveau¹⁰³⁹. »

Une autre forme d'automatisme intéressait également les médecins dans l'étude des productions artistiques asilaires. Il ne s'agissait cette fois-ci plus de la conservation de quelque chose qui s'affaiblirait progressivement, mais plutôt de l'apparition d'une sorte de dérèglement. On cherchait à déceler la présence de stéréotypie, de signes bizarres, d'écriture envahissante ou d'une ornementation particulièrement chargée, censées être les manifestations d'un automatisme directement lié à la maladie. On en trouve quelques exemples chez Marie dans « La Démence » avec la présentation de quelques dessins de Théophile Leroy (**Fig. 358**) : « Dessin d'un dément précoce, avec annotations incohérentes (divagations mystiques)¹⁰⁴⁰ » ou encore « Dessin et écrit de dément paranoïde (graphisme sur la nature de l'univers émaillé de néologismes caractéristiques)¹⁰⁴¹ ». En 1907, le Dr Marie consacrait une autre étude à la stéréotypie dans les dessins d'aliénés. A travers un cas

¹⁰³⁸ VIE J., QUERON P., « Productions artistiques des pensionnaires de la Colonie familiale d'Ainay le Château », *Aesculape*, Novembre 1933, pp. 266 – 271.

¹⁰³⁹ Ibid.

¹⁰⁴⁰ MARIE Auguste Armand, 1906, fig. 14, p. 219.

¹⁰⁴¹ Op. Cit., fig. 15.

particulier, il tentait d'en dégager les différents aspects¹⁰⁴². Une observation régulière des productions graphiques d'un « dément précoce » – ponctuée de conversations avec leur auteur pour tenter d'en connaître le sens – lui permit d'en retracer le cheminement et la transformation. D'abord animé par une démarche volontaire, celle de garder certaines choses en mémoire, le patient aurait commencé par répéter les éléments dont il souhaitait se souvenir. Ils avaient d'abord la forme de mots et de chiffres, puis ils se transformèrent en dessins progressivement réduits à leur minimum. Peu à peu, l'habitude puis l'automatisme se substitueront à l'intention initiale, poussant l'individu à reproduire inlassablement les mêmes formes, mais progressivement vidées de leur sens original :

« La stéréotypie, sous ses formes multiples, est un phénomène qui se retrouve journallement dans la clinique mentale. [...]

Le dément précoce que nous observons depuis plusieurs mois nous a semblé cependant mériter une mention spéciale, sa stéréotypie ayant pris la forme rare de dessins stéréotypés et jetant une certaine lumière sur le mécanisme psychologique de ces phénomènes qu'on a peut-être eu tendance à trop rapprocher les uns des autres. [...]

Dans le cahier de graphomanie qu'il rédige, nous relevons d'abord des stéréotypies graphiques relatives à certains mots et certains chiffres. Plus tard, les mots s'altèrent, certaines lettres se répètent au cours des mots, et des lettres voisines fusionnent pour ainsi dire peu à peu entre elles¹⁰⁴³. [...] Puis le caractère même de l'écriture change. [...]

A certaines pages de ces cahiers de stéréotypie graphique paraissent quelques dessins, soit copiés sur la nature soit imaginés par le sujet. Ceux de ses dessins qui sont des œuvres d'imagination sont déjà stéréotypés autour de 4 ou 5 types principaux.

Enfin le malade se met à remplir des cahiers d'un même dessin stéréotypé. Il répète ainsi plus de 100 fois le même sujet, un paysan faisant la cour à une paysanne sous des arbres, au bord d'un ruisseau. Le premier dessin est soigné et parachevé ; visiblement inspiré d'une chromolithographie comme d'un tableau de musée ; mais à mesure que nous tournons les pages et que les cahiers se succèdent, les détails disparaissent et bientôt il ne reste plus qu'un schéma à peine reconnaissable de la composition primitive. Le dessin, de volontaire qu'il était à l'origine, devient presque automatique et se réduit finalement à quelques traits symbolisant évidemment aux yeux du malade la scène primitivement représentée ; mais il faut pour la reconnaître, suivre la série des dégradations successives du schéma [...]

¹⁰⁴² MARIE Auguste Armand, MEUNIER Dr, « Notes sur les dessins stéréotypés d'un dément précoce », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1907, pp. 342 – 346.

Nous avons essayé, soit en causant avec le malade, soit en le regardant écrire ou dessiner, soit en analysant ses cahiers, d'en pénétrer le sens. [...] Pourtant, comme nous lui demandions pourquoi il écrivait et dessinait ainsi du matin au soir, il nous a répondu : « Pour conserver l'intelligence ». Cette réponse nous semble caractéristique. Ce n'est pas l'intelligence que ce malade veut conserver : c'est la mémoire [...]

Donc, en résumé, nous nous trouvons ici en présence d'un malade qui d'abord a volontairement répété des chiffres, puis des lettres, puis des phrases, puis un dessin pour se défendre contre l'amnésie démentielle. Très rapidement ce moyen de défense est devenu une stéréotypie automatique, aux signes de laquelle le malade ajoutait d'ailleurs un sens idéologique curieux. Cette évolution et le caractère idéographique de cette stéréotypie nous renseignent sur son mécanisme psychologique. Mais remarquons, pour terminer, que les stéréotypies sont multiples et qu'elles ne relèvent pas toutes du même mécanisme psychopathologique¹⁰⁴⁴. »

Cet intérêt pour la recherche de l'automatisme et l'étude du signe dans les dessins d'aliénés allait s'accompagner d'une nouvelle appréhension de ces productions, prenant davantage en compte la description et l'analyse de leurs caractéristiques formelles. Les interventions plus anciennes faisaient parfois référence à l'aspect des lignes, des formes ou de la composition, au choix des couleurs, ou au recours à l'ornementation, mais les références à ces éléments de nature formelle restaient souvent anecdotiques et peinaient à s'imposer face à l'étude du sujet ou du scénario. Ce n'est qu'à partir du XX^e siècle – et surtout avec la publication des ouvrages emblématiques de Morgenthaler (1921) et Prinzhorn (1922) – que l'étude des éléments formels s'imposa dans les analyses des productions asilaires. En France, cette nouvelle tendance s'observait déjà en 1911 dans une étude que le Dr Leroy effectua à partir de huit dessins¹⁰⁴⁵ exécutés entre 1901 et 1904. Ils étaient de la main d'un certain Albert G. – aujourd'hui plus connu sous le pseudonyme du « Barron de Ravallet » – interné à l'asile d'Evreux. Ses productions graphiques à la mine de plomb sur papier se présentaient sous forme d'enchevêtrements de textes, de motifs décoratifs, essentiellement géométriques et de figures anthropomorphes ([Fig. 347](#)). Son médecin s'appuya principalement sur les

¹⁰⁴³ Voir ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905.

¹⁰⁴⁴ MARIE Auguste Armand, MEUNIER Dr, 1907. Le Dr Meunier qui a collaboré ici à cet article pourrait être Paul Meunier (plus connu sous le pseudonyme de Marcel Réja) mais il convient toutefois de rester prudent quant à cette possible attribution car il existait à cette époque deux autres Drs Meunier (Paul et Raymond) souvent confondus à tort avec Marcel Réja.

¹⁰⁴⁵ LEROY Raoul, « Dessins d'un dément précoce avec état maniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 novembre 1911, pp. 303 – 308.

caractéristiques formelles des écritures et des dessins contenus dans ces réalisations pour établir son diagnostic. Il s'intéressa d'abord à l'aspect général de la composition dont il soulignait le « maniérisme » et « l'incohérence ». Son analyse s'orientait ensuite vers la recherche de stéréotypie qu'il identifiait dans les figures « représentant toujours un profil grec ou assyrien » et dans les écrits contenant de nombreuses ellipses, des associations d'idées par assonances et des calembours. L'aspect de l'écriture – « l'emphase et la force de la signature, la forme générale des lettres comportant des boucles et des finales très développées, le développement exagéré des boucles et des jambages » – y était également étudié, ainsi que celui « des lignes tracées parallèlement, avec un si grand soin ». L'étude du contenu exprimé, positionné en dernière partie de l'analyse, faisait enfin état d'un « manque de suite » des idées, auquel s'ajoutait leur « incohérence », leur « caractère enfantin » et « l'existence d'idées érotiques et d'idées de grandeur tout à fait absurdes » plaidant en faveur d'un « déficit intellectuel ».

Cela reste toutefois Hans Prinzhorn qui accorda le plus d'importance à l'analyse des artefacts asilaires, surtout dans les cas de schizophrénie les plus avancées. Pour le médecin allemand, cette pathologie qui conduisait ceux qui en souffraient à se retrancher en eux-mêmes, rendait difficile voire impossible toute forme de communication. Leur production artistique constituait selon lui l'ultime façon d'entrer en relation avec le malade et d'accéder à son univers intérieur :

« Si la maladie progresse, la distorsion, ou l'extravagance, aboutit à une "désagrégation de la personnalité" qui débouche sur l'état chronique de la "forme terminale" de la schizophrénie. [...] Nous avons rarement accès à la psyché fortement distordue de la forme terminale. Mais les œuvres que nous allons aborder maintenant nous en offrent un¹⁰⁴⁶. »

Les informations contenues dans ces réalisations s'avéraient à ses yeux bien plus fiables et objectives que le contenu des dossiers médicaux qui était déjà le fruit d'un ou plusieurs regards extérieurs et subjectifs :

« Bref, il est facile de montrer qu'on ne saurait croire à l'objectivité des dossiers médicaux. Les œuvres, au contraire, sont des concrétisations d'expressions objectives. Et une

¹⁰⁴⁶ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 102.

interprétation faite par un observateur qui dévoile ses présupposés théoriques atteindra sans doute aisément un degré d'objectivité supérieur à celui d'un dossier¹⁰⁴⁷. »

Parallèlement à cette diversification des usages documentaire du dessin, son intérêt dans le champ de la médecine légale demeurait toujours d'actualité au XXe siècle. En 1913, une sombre affaire d'enlèvement avec agression sexuelle s'appuyait ainsi sur l'étude de documents graphiques¹⁰⁴⁸. Le prévenu, un jeune homme de dix-huit ans, arrêté et jugé pour avoir enlevé et abusé d'un garçon plus fragile, fut examiné par les Drs Roubinovitch¹⁰⁴⁹ et Borel qui avaient déjà eu affaire à lui par le passé. Ces derniers conclurent à son irresponsabilité et réclamèrent son internement dans la section spéciale de Villejuif réservée aux aliénés criminels. Ils justifèrent leur demande par une expertise basée sur l'étude du parcours du prévenu, de son comportement, et sur de nombreux entretiens au cours desquels il tentait d'expliquer ses motivations et l'irrépressibilité de ses pulsions. Un autre élément, des plus déterminants, vint compléter l'expertise : il s'agissait de dessins. L'accusé avait en effet réalisé lors d'une précédente et brève période d'internement à Bicêtre – au cours de laquelle il avait déjà été amené à rencontrer les deux médecins – toute une série d'illustrations. Il les justifiait en expliquant s'être laissé aller à l'expression graphique de ses fantasmes criminels pour éviter d'avoir à les mettre en pratique :

« Contre ces obsessions impulsives, les dessins et les romans que M...écrivait pendant son séjour à Bicêtre servaient de moyen de défense, c'était en quelque sorte un exutoire, une soupape de sûreté qui, pendant quelque temps, empêchait l'idée de passer à l'acte ou remplaçait l'acte réel et dangereux par un acte symbolique et inoffensif. Anxieux et tourmenté tant qu'il n'extériorisait pas ainsi ses rêveries, M...se sentait soulagé, détendu après avoir dessiné ces scènes de catastrophes, de violence de nature plus ou moins sadique. Il nous a paru intéressant de noter le rôle de cette iconographie de décharge constituant un geste libérateur qui épuise pendant quelque temps seulement, la tendance à l'acte incluse dans ces idées obsédantes¹⁰⁵⁰. »

¹⁰⁴⁷ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 324.

¹⁰⁴⁸ ROUBINOVITCH J. et BOREL P., Un cas d'uranisme, enlèvement d'un mineur par un inverti, *L'Encéphale*, 1913, vol.2, pp. 117 – 131.

¹⁰⁴⁹ Jacques Roubinovitch (1862 – 1950)

¹⁰⁵⁰ ROUBINOVITCH Jacques, BOREL P., « Un cas d'uranisme, enlèvement d'un mineur par un inverti », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 117 – 131, (p. 125).

Bien que les agissements du jeune homme ne fussent pas allés jusqu'au meurtre au moment de son arrestation, les fantasmes exprimés dans ses productions graphiques (*Fig. 360 et 361*) constituèrent une lourde preuve à charge faisant redouter aux médecins l'imminence d'un passage à l'acte, d'autant qu'une partie d'entre eux avaient déjà été concrétisés. Cette expertise reposa en grande partie sur l'analyse du contenu de dessins réalisés par l'accusé au cours d'une précédente période d'internement. Leur comparaison avec ses agissements ultérieurs, n'aurait donc jamais été rendue possible sans la conservation de ces documents dans le dossier du patient. Il n'est pas à douter que cette expérience constitua un exemple plaidant en faveur de la collecte de tels éléments.

Aux vues des multiples intérêts que représentaient désormais les productions artistiques des patients, les médecins du début du XXe siècle, furent de plus en plus nombreux à se constituer des collections d'artefacts asilaires. Ils leur accordaient généralement un intérêt médical et médico-légal, mais des facteurs sentimentaux ou esthétiques comme nous le verrons plus tard, guidèrent également leurs choix. Ce matériau était essentiellement destiné à servir de support à d'éventuelles recherches. Il se devait donc d'être accompagné d'un maximum d'informations. Si très peu d'entre elles sont parvenues jusqu'à nous dans les archives de ces collections – à l'exception de quelques cartels – les nombreuses études de cas publiées dans les revues de l'époque laissent à penser que les médecins prenaient de nombreuses notes sur le comportement des individus dont ils avaient conservé les productions. Leurs articles, tout scientifiques qu'ils furent, contribuèrent de ce fait à recontextualiser les dessins qu'ils reproduisaient, et à redonner une individualité à leurs auteurs.

3. Les apports de la psychanalyse : « un coup de sonde dans le subconscient¹⁰⁵¹ »

Bien que la psychanalyse ait pris naissance à la charnière entre XIXe et XXe siècle, ses influences sur l'étude du matériau artistique asilaire au cours de la période qui nous intéresse demeurent très limitées et assez tardives.

¹⁰⁵¹ Expression utilisée par le Dr Marie dans : MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », La Revue du médecin, 1930, n°10, pp. 11-14, (p. 14)

Le recours aux dessins dans les cures analytiques ne fut guère employé avant les années 1920. Parmi les pionniers, on signalera le psychiatre suisse H. Bertschinger qui s'appuya sur les dessins d'une de ses patientes pour aboutir à un diagnostic d'« hystérie grave ou de démence précoce » et publia ses conclusions en 1911 dans un long article accompagné de 29 figures¹⁰⁵². Quelques années plus tard, ce fut au tour de Carl Jung (1875 – 1961) de commencer à expérimenter sur lui-même l'utilisation du dessin à des fins thérapeutiques. Alors qu'il traversait une grave crise personnelle entre 1913 et 1919, Jung eut recours à diverses techniques visant à favoriser l'introspection et l'exploration de l'inconscient. Il commença par s'adonner aux « jeux de construction¹⁰⁵³ » avant de se tourner vers l'écriture puis le dessin pour tenter de mettre à jour et d'analyser ses propres fantasmes. Il rédigea dans un premier temps les six volumes du « livre noir », qu'il retranscrivit ensuite sous forme illustrée dans le « Livre rouge¹⁰⁵⁴ ». Ce dernier était envisagé comme une tentative d'esthétisation des fantasmes précédemment mis en forme par l'écriture :

« Les phantasmes qui, à l'époque me vinrent à l'esprit furent d'abord écrits dans le « Livre noir » ; plus tard je les reportais dans le « Livre rouge » que je décorai aussi d'images. Il contient la plupart des mandalas que j'ai dessinés. Dans le « Livre rouge », j'ai entrepris l'essai vain d'une élaboration esthétique de mes phantasmes ; mais il n'a jamais été terminé. Je pris conscience de ne pas avoir parlé jusque-là la langue qu'il fallait et de devoir encore la traduire. Ainsi, j'ai renoncé à temps à l'esthétisation et je me suis concentré très sérieusement sur la compréhension indispensable¹⁰⁵⁵. »

C'est au cours de cette période qu'il réalisa son tout premier mandala en 1916. Il décela un véritable intérêt thérapeutique dans cette expérience, qui le conduisit à la réitérer régulièrement jusqu'en 1927 :

¹⁰⁵² BERTSCHINGER H. « Illustrierte Halluzinationen », *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forsch*, 1911, vol. III, pp. 69 – 100. Traduction française de M. Wague consultable dans : *Les Cahiers des Archives* : « Hallucination illustrées », N.D., n°2.

¹⁰⁵³ JUNG Carl Gustav, *Ma Vie : souvenirs, rêves et pensées*, Paris : Gallimard, 1966, pp. 206 – 210.

¹⁰⁵⁴ JUNG Carl Gustav, *Le Livre Rouge : Liber Novus*, 1914 – 1930. Le Manuscrit original se trouve à la Fondation des Œuvres de C. G. Jung, Zurich, Suisse.

¹⁰⁵⁵ JUNG, *Ma Vie : souvenirs, rêves et pensées*, Paris : Gallimard, 1966, p. 224.

« Ce n'est que vers la fin de la Première Guerre Mondiale que je sortis progressivement de l'obscurité. Deux choses principalement ont éclairci l'atmosphère : j'interrompis les relations avec la dame qui voulait me suggérer que mes phantasmes avaient une valeur artistique ; mais surtout, je commençai à comprendre les mandalas que je dessinais. C'était vers 1918, 1919. J'avais peint le premier mandala en 1916, après avoir écrit les Septem Sermones ad Mortuos, les Sept Sermons aux Morts. Naturellement, je ne l'avais pas compris.

En 1918-1919, j'étais à Château-d'Ex, commandant de la Région Anglaise des Internés de Guerre. Là-bas, tous les matins, j'esquissais dans un carnet un petit dessin en forme de rond, un mandala, qui semblait correspondre à ma situation intérieure. En m'appuyant sur ces images, je pouvais observer, jour après jour, les transformations psychiques qui s'opéraient en moi. [...] Ce n'est que lentement que je trouvai ce que signifie à proprement parler un mandala : « Formation – Transformation, voilà l'activité éternelle de sens éternel. » Le mandala exprime le Soi, la totalité de la personnalité qui, si tout va bien, est harmonieuse, mais qui ne tolère pas que l'on s'abuse soi-même.

Mes dessins de mandalas étaient des cryptogrammes sur l'état de mon Soi, qui m'étaient livrés journallement. Je voyais comment mon Soi, c'est-à-dire la totalité de moi-même, était à l'œuvre. Il est vrai qu'au début je ne pouvais comprendre cela qu'intuitivement ; cependant les dessins me semblaient alors déjà posséder la plus haute signification et je les gardais comme des perles rares¹⁰⁵⁶. »

Fort de cette expérience, il envisagea de la renouveler auprès de ses patients en les soumettant à leur tour à cet exercice de dessin suivi d'une analyse. Le psychiatre suisse accumula une collection considérable de ces représentations hautement symboliques qui sont encore conservées au Centre Gustav Jung de l'Institut de Zürich. Les archives de l'établissement possèdent aujourd'hui près de 14 000 mandalas réalisés par les personnes suivies par Jung et ses successeurs.

En 1922, un autre psychanalyste helvète – n'appartenant toutefois pas à la sphère psychiatrique – Oskar Pfister (1873 – 1956), s'appuya lui-aussi sur l'analyse de dessins, dans

¹⁰⁵⁶ JUNG Carl Gustav, 1966, pp. 233 – 234.

la cure qu'il engagea auprès d'un de ses patients. Il s'agissait d'un jeune artiste appartenant à la mouvance expressionniste, dissimulé sous le pseudonyme de José. Il était venu librement le consulter en raison d'une dépression. Dans un précédent volume consacré à la méthode psychanalytique (1913)¹⁰⁵⁷, Pfister soulignait déjà l'intérêt qu'il pouvait y avoir à intégrer la réalisation de dessins et leur analyse dans le traitement thérapeutique. Ici, le déroulé et les conclusions du travail mené avec José n'étaient toutefois pas l'objectif officiel de l'ouvrage. Ce dernier, intitulé : *L'Expressionnisme dans l'art : ses fondements psychologiques et biologiques*¹⁰⁵⁸, visait plutôt, en s'appuyant sur ce cas particulier, à analyser les processus mis en œuvre au cours de la création artistique :

« Nous trouvons matière à réflexion dans les paroles de Max Raphaël, 'l'esthète et historien de la peinture moderne : "Peut-être que l'on s'approcherait davantage de la solution du problème si l'on ne s'était pas toujours posé la question : Qu'est-ce que l'Art, et quels sont les effets de l'Art ? mais : Quelle est l'origine de l'Art, quelle est la signification de cette origine ?"' (M. Raphaël, *Von Monet to Picasso, Munich, 1913, p. 9*). Excellent ! Mais est-ce possible de sonder cette origine ? Dans le but d'appréhender le processus de ce développement, n'aurions-nous pas besoin de pénétrer dans les profondeurs mystérieuses de l'inconscient ?¹⁰⁵⁹ »

Au regard de cette volonté d'appliquer la psychanalyse à l'étude de l'art, Pfister y déroulait le fil de sa pensée selon un cheminement en trois grandes étapes allant du particulier vers le général. De l'observation d'un cas isolé, celui de José, l'auteur en déduisait un certain nombre de faits qu'il réinjectait ensuite dans une réflexion beaucoup plus large s'adressant aux différents courants de la nouvelle scène artistique. Il convient de noter que par le terme « Expressionnisme », il ne désignait pas exclusivement le mouvement du même nom, mais l'ensemble des avant-garde incluant aussi le Cubisme, Dada, les Fauves et le Futurisme¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁷ PFISTER Oskar, *Die psychanalytische Methode : eine erfahrungswissenschaftlich-systematische Darstellung*, Leipzig, Berlin : J. Klinkhardt, 1913 (Trad. Angl. *The Psychoanalytic Method*, 1917).

¹⁰⁵⁸ PFISTER Oskar, *Expressionism in Art : Its Psychological and Biological Basis*, London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922.

¹⁰⁵⁹ PFISTER Oskar, 1922, p. 4.

¹⁰⁶⁰ « Laissez-nous vous rappeler que par le terme Expressionniste, nous parlons des plus divers mouvements artistiques, à savoir : tout ce qui a été réalisé par les enfants de Picasso, les frères de Matisse, les Dadaïstes, ceux du cercle des « Fauves », et du « Nouvel-Art ». Tout ce qui vise à caricaturer les objets au point de les rendre presque ou complètement impossible à identifier pour l'observateur extérieur. Parfois toutes tentative de

L'ouvrage de Pfister commençait donc par l'étude du cas particulier de José, en tant que patient souffrant de dépression. On y retrouvait tout l'historique de sa cure, comprenant l'analyse de ses dessins, de ses rêves et de ses fantasmes. Dix illustrations accompagnant le texte ([Fig. 362](#)), permettent au lecteur de prendre connaissance des dessins réalisés sur place par le jeune homme. Ils étaient effectués en quelques minutes, à la demande de son analyste, et ne répondaient à aucune autre consigne. Après avoir détaillé l'ensemble de cette expérience, Pfister s'intéressait dans un second temps au cas de José, en tant qu'artiste expressionniste. Sa réflexion était cette fois-ci entièrement consacrée à l'étude « biologique et psychologique » des dessins réalisés au cours de cette cure. Il en tirait des conclusions sur les processus mis en œuvre lors de l'activité créatrice de José, et, à travers lui, de l'artiste expressionniste en général. Enfin, dans un troisième point, l'auteur étendait sa réflexion au mouvement expressionniste dans son ensemble, le confrontant avec les autres formes d'art mais aussi avec les productions artistiques « psychopathologiques ». Il avait à ce sujet rencontré Walter Morgenthaler qui lui fit découvrir le travail de Wölfler dont il reproduisit une composition. Bien qu'il ne cessât de s'en défendre tout au long de sa réflexion, répétant qu'il fallait se garder de considérer tous les artistes expressionnistes de la même manière, Pfister tendait tout de même à pathologiser et discréditer une grande partie de l'art et des artistes modernes. Pfister insistait particulièrement sur le rejet qu'ils éprouveraient pour leurs semblables – parce qu'il en était ainsi de José – et sur leur comportement « autistique ». De ce fait, il refusait à bon nombre d'entre eux l'appellation d'artistes. Il les assimilait à des névrosés ou des schizophrènes, davantage enclins à se replier sur eux-mêmes et à fuir la réalité, qu'à transcender leurs souffrances pour accompagner l'humanité vers une forme de délivrance. Si la psychanalyse s'était déjà aventurée dans le domaine de l'art et de la psychologie de l'artiste bien avant Pfister – on pense bien évidemment à Freud et ses travaux sur Léonard de Vinci, le *Moïse* de Michel-Ange ou le plus obscure Christoph Haizmann – de telles entreprises restaient encore rares, et à cette époque Ernst Kris, qui s'imposera par la suite comme l'une des figures majeures de l'exploration psychanalytique de l'art et des artistes, n'avait pas encore publié ses travaux.

ressemblance a été abandonnée et l'« art » aspire uniquement à la représentation des états psychiques. » in PFISTER Oskar, 1922, p. 242.

Enfin, dans les années 20, le dessin commença à s'imposer dans les cures psychanalytiques destinées aux enfants. Anna Freud et Mélanie Klein comptèrent parmi les premières à recommander l'utilisation de cette technique pour faciliter l'expression des fantasmes chez les plus jeunes, et leur l'interprétation. Poursuivant l'exploration de cette voie, les français Georges Heuyer et Sophie Morgenstern présentèrent dans un article de 1927, accompagné de plusieurs figures, un cas de guérison de mutisme chez un enfant de neuf ans grâce à l'utilisation du dessin (Fig. 363)¹⁰⁶¹.

Pour en revenir aux psychiatres qui se sont intéressés à l'observation et à l'interprétation des productions artistiques de leurs patients, à peine une poignée d'entre eux firent référence aux avancées de la psychanalyse. Et même lorsque c'était le cas, les choses restaient assez superficielles. Les médecins qui se penchèrent sur le sujet arboraient généralement une attitude ambivalente vis-à-vis de la psychanalyse. Ils émettaient certaines réserves quant à ses affirmations, tout en étant convaincus de son intérêt et de son développement à venir. Ainsi, dans son chapitre de *L'Art et la folie* consacré à la fabrication de poupées dans les asiles, Jean Vinchon évoquait-il « une satisfaction à un instinct profond, l'instinct sexuel, souvent réveillé par la folie¹⁰⁶² ». Ses propos ne sont pas sans rappeler les théories de Freud, mais il ne s'aventura guère plus loin dans sa réflexion. Il est également à l'origine de plusieurs articles consacrés à la psychanalyse, qui témoignent de sa curiosité vis-à-vis de cette nouvelle discipline¹⁰⁶³. Dans ce domaine, le Dr Auguste Marie qui avait déjà rassemblé dans les années 1920 une collection colossale d'artefacts asilaires, se montrait lui-aussi très enthousiaste, imaginant l'intérêt que ce matériau particulier pourrait constituer au regard de la psychanalyse :

¹⁰⁶¹ HEUYER Gorges, MORGENSTERN Sophie, « Un cas de mutisme chez un enfant myopathique ancien convulsif. Guérison du mutisme par la psychanalyse », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1927, pp. 478 – 481.

¹⁰⁶² VINCHON Jean, 1924, p. 97.

¹⁰⁶³ LAIGNEL-LAVASTINE Paul-Maxime, VINCHON Jean, « A propos d'une observation de la psychanalyse », *Gazette des hôpitaux*, 26 août 1920, p. 1158.

VINCHON Jean, « Une méthode d'exploration de l'inconscient : la psychanalyse », *Revue de la semaine*, 19 juillet 1921, pp. 624 – 629.

VINCHON Jean, « L'Interprétation psychanalytique du rêve », *Le Progrès Médical*, 31 juillet 1926, p. 1187. Pour une plus étude plus complète des rapports de Jean Vinchon à la psychanalyse, voir : GUILLEMAIN Hervé, *Diriger les consciences, guérir les âmes : Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830 – 1939)*, Paris : La Découverte, 2006.

« Les manifestations dites automatiques de l'expression par les formes dessinées les plus frustes prennent alors un intérêt pour qui sait y discerner l'enregistrement des reflux de l'inconscient et du subconscient¹⁰⁶⁴. »

« Prinzhorn et moi-même avons, dans nos conférences faites à l'exposition précitée, montré les confirmations inattendues que les théories de Freud peuvent trouver dans l'étude d'un certain nombre de dessins de malades.

Ce sont alors de véritables coups de sonde plongeant dans le subconscient maladif. Et il est incontestable qu'une orientation érotique s'y constate fréquemment, [...]»¹⁰⁶⁵

Déjà en 1912, Marie présentait à la Société Clinique de Médecine Mentale un ensemble de dessins du Comte de Tromelin, dans lequel il faisait référence aux travaux de Freud et aux méthodes employées dans la cure psychanalytique :

« Ces compositions font penser à une psycho-analyse inconsciemment dessinée, avec substratum psycho-génital (que Freud considère comme constant dans le subconscient de chacun). Ces dessins, au nombre d'une centaine, tendront à prouver le bien-fondé de cette prétention, au moins pour le cas particulier¹⁰⁶⁶. »

En 1928, il allait même consacrer un ouvrage complet à la question : *La Psychanalyse et les nouvelles méthodes d'investigation de l'inconscient*, dans lequel il évoquait ses doutes quant à certaines théories mais n'en demeurait pas moins convaincu du bien-fondé de cette récente discipline qui ne pouvait qu'être appelée à se développer :

« Kraepelin disait de Freud qu'il faisait de la métapsychiatrie, mais cela ne saurait en rien disqualifier le promoteur de la psychanalyse. Ses recherches, croyons-nous, demeurent précieuses, et il reste seulement à les corroborer par les méthodes expérimentales et objectives ; il en subsistera certainement une part importante ; d'autres parties seront rectifiées ou infirmées, mais quelles découvertes sont définitives dans les sciences humaines et quelles sont celles qui n'appellent pas encore

¹⁰⁶⁴ MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398.

¹⁰⁶⁵ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14, (p. 14).

et toujours des contrôles constants et des rectifications de tous les instants et sur tous les points ? Comme l'a dit excellemment et tout dernièrement notre illustre maître, le Pr Charles Richet : "Ceux qui ont raillé la métapsychique sous prétexte qu'elle est une science occulte en sont pour leur courte honte, comme ceux qui raillaient la chimie, sous prétexte que la poursuite de la pierre philosophale était décevante [...] Oui, les sciences évoluent, et évoluent vite ; la métapsychique mentale n'est plus embryonnaire. Elle est décidément constituée, et ceux qui la contestent seront, demain, aussi démodés que Voltaire qui croyait que les fossiles des montagnes étaient les coquilles des pèlerins revenant de terre sainte, aussi ridicules que Thomas Diafoirus, solide sur les principes d'Aristote. [...] Salut donc aux nouvelles sciences qui, peut-être, vont changer l'orientation de la pensée humaine¹⁰⁶⁷. »

Lectures esthétiques

Parallèlement à cette utilisation diagnostique qui motiva les premières collections et publications consacrées aux artefacts asilaires, une autre tendance conduisit certains médecins à s'intéresser à ce matériau particulier. Elle relevait elle-aussi de préoccupations scientifiques, mais était étroitement liée au domaine de l'art puisqu'il s'agissait d'étudier, de manière méthodique, la teneur des rapports entre le génie et la folie. Une certaine proximité poétique entre ces deux figures existait déjà depuis bien longtemps, mais les aliénistes du XIXe siècle, spécialisés dans l'étude de l'esprit humain et de ses mystères, se proposaient d'apporter une caution scientifique à cette idée-reçue. Il s'agissait d'en faire une vérité démontrée par le raisonnement et l'accumulation de « preuves ». On imaginait autrefois le poète et l'artiste, transportés par leurs élans de mélancolie et leur sensibilité, dans un état d'inspiration presque magique. A la fin du XIXe siècle, ils furent brutalement ramenés sur terre, affublés du sinistre masque de la pathologie. Les premiers médecins à s'aventurer sur cette voie au milieu du

¹⁰⁶⁶ MARIE Auguste Armand, « Les dessins stéréotypés des aliénés », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 8 juillet 1912, pp. 261 – 264, (p. 263).

¹⁰⁶⁷ MARIE Auguste-Armand, *La Psychanalyse et les nouvelles méthodes d'exploration de l'inconscient*, Paris : Ernest Flammarion, 1928.

XIXe siècle – on pense à Lélut¹⁰⁶⁸ ou Moreau de Tours¹⁰⁶⁹ – s’attirèrent pourtant les foudres de leurs confrères en osant se livrer à un tel sacrilège. Mais l’engouement pour la théorie de la dégénérescence qui se répandit par la suite dans toute l’Europe, et la multiplication des pathographies au début du siècle suivant, finirent par imposer le mythe du « génie malade ». Avec la théorie de la dégénérescence qui voyait dans l’excentricité l’un des signes d’une pathologie héréditaire, et les bouleversements esthétiques qui révolutionnèrent le monde de l’Art au tournant du XIXe et XXe siècle, une autre figure commença à se dessiner sous la plume des médecins : celle de l’artiste « dégénéré » dont on comparait les œuvres avec celles des fous. On recherchait donc dans l’art des symbolistes, puis dans celui des avant-garde, des affinités avec celui des aliénés. Ce rapprochement était aussi entretenu par l’attitude ambiguë de la scène artistique du début du XXe siècle – on pense notamment aux Expressionnistes ou à Dada – en révolte contre les valeurs de la société bourgeoise. Tous les aliénistes ne partageaient bien sûr pas cette opinion, mais intentionnellement ou non, beaucoup contribuèrent tout de même à entériner ce lien de parenté entre la figure du génie, puis de l’artiste moderne, et celle du fou. Entre ceux qui s’inscrivaient directement dans la lignée de Lombroso ou Nordau en cherchant à effectuer des rapprochements entre ces deux figures, et ceux qui, au contraire revendiquaient leur opposition à cette assimilation, la plupart des médecins qui se penchèrent sur ces questions adoptèrent finalement une attitude assez ambiguë qui contribua à entretenir le doute. Car même lorsqu’ils se défendaient de vouloir effectuer tout rapprochement malheureux, le contenu de leur discours trahissait souvent la persistance de préjugés solidement ancrés et achevait de brouiller les pistes entre l’artiste et le fou. Quelles qu’aient pu en avoir été leurs diverses motivations, ces questionnements conduisirent un certain nombre de médecins à s’intéresser à des problématiques d’ordre artistique. Bien que leurs discours scientifique et médical conduisirent à la pathologisation de certains mouvements et figures de l’histoire de l’art, il contribua aussi par effet miroir, à poser un autre regard sur les artefacts asilaires. Ceux-ci n’étaient plus simplement envisagés comme des matériaux utiles au diagnostic, relevant d’un intérêt purement médico-légal, mais prirent progressivement le statut de productions artistiques. Et si cette forme d’art n’en demeurait pas

¹⁰⁶⁸ LELUT Louis-Francisque, *Du démon de Socrate : Spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Paris : Trinquart, 1836.

moins, sous la plume des médecins : « malade », « morbide » ou « pathologique » on commençait tout de même à y chercher autre chose que la simple empreinte de la maladie.

Selon la pensée scientifique en vigueur à la fin du XIXe siècle, la folie était envisagée comme une forme de régression, ou plus exactement, une disparition d'aptitudes et de comportements « supérieurs », acquis au fil de l'évolution. En s'effaçant, ils feraient remonter en surface des instincts archaïques relégués tout au fond de l'être humain. On voyait donc dans la folie et dans le fou, une façon de remonter le temps en retrouvant l'homme sous un aspect plus primitif. Les théories évolutionnistes et ethnocentristes de l'époque conduisirent les médecins qui s'intéressaient aux productions artistiques asilaires à rechercher des similitudes entre ces artefacts et ceux des anciennes civilisations et des ancêtres préhistoriques. Ils étaient aussi comparés à ceux des peuples « sauvages » que l'on considérait comme s'étant arrêtés à des stades plus ou moins avancés du parcours déjà accompli par la civilisation européenne. L'étude de l'automatisme et des hallucinations, et l'engouement du public pour les médiums et le spiritisme, comptaient aussi parmi les sujets de prédilection des aliénistes. Rejetant bien évidemment toute forme d'explication surnaturelle à ces phénomènes, ils en étudiaient les aspects psychologiques et tentaient d'identifier leurs éventuelles manifestations pathologiques. Les médiums n'étaient pas considérés comme fous par les médecins, mais certains fous prétendaient communiquer avec les esprits, ils étaient la proie d'hallucinations et de comportements automatiques. Les publications médicales passaient donc facilement de l'étude du spirite à celle de l'aliéné. Les dessins réalisés au cours de trances par les médiums, mais aussi les œuvres d'artistes dits « visionnaires » comme William Blake, voisinaient aussi régulièrement avec celles de la population asilaire sous la plume des médecins. Là encore, quels qu'aient pu en avoir été les véritables objectifs, ces diverses confrontations entre les productions artistiques des aliénés et celles des populations extra-occidentales, des anciennes civilisations, des médiums et des artistes « hallucinés », auxquelles s'ajoutèrent aussi celles des enfants, contribuèrent à extraire les artefacts asilaires de leur simple fonction diagnostique. Ils furent regardés autrement, et l'on tenta d'y chercher autre chose, quelque chose qui relevait davantage d'un questionnement sur les origines de l'art et sur la nature du processus de création artistique.

¹⁰⁶⁹ MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris : V. Masson, 1859.

1. Evolution progressive du regard

Premières remarques d'ordre esthétique

Malgré le caractère purement médical des premières publications faisant références aux productions artistiques asilaires, il arrivait qu'au détour d'une observation les auteurs laissent échapper une remarque soulignant le charme, l'étrangeté la force expressive et parfois même la beauté de certaines réalisations.

Avant les années 1870, les seules raisons pour lesquelles on était amené à parler de productions artistiques dans les asiles étaient liées à l'intention de redonner sa dimension humaine à l'aliéné si longtemps réduit à l'état d'« insensé ». Pour cela il arrivait qu'on s'enthousiasme devant le talent de certains artistes déçus, ou que l'on vante les effets bénéfiques d'un traitement moral plus humain, basé sur la pratique d'activités valorisantes comme le dessin ou la peinture. En 1817, dans son *Management of Lunatics with Illustration of Insanity [Administration des aliénés avec illustrations de la folie]*, le Dr George Parkman défendait les vertus du traitement moral. Au cours de son propos, il posait un regard ouvertement positif sur les dessins que James Tilly Matthews avait réalisés lors de son internement à Bethlem :

« Il est généralement difficile de faire travailler les aliénés, ils doivent être encouragés à poursuivre toutes les activités qui les intéressent, les jeux, la copie, l'apprentissage par cœur, la lecture, surtout les uns aux autres. J'ai souvent vu le célèbre Mr. M. un formidable patient à Bethlem depuis plusieurs années, impliqué dans la réalisation de jolis dessins architecturaux¹⁰⁷⁰ »

Dans la lignée de ces conseils prodigués en matière de prise en charge des aliénés, de nombreux rapports rendaient aussi compte des avancées ou au contraire des graves manquements dans ces établissements. Tout au long du XIXe siècle, on multiplia les visites dans son pays d'origine et dans les états voisins, pour s'inspirer de leurs réussites. Ces nombreuses publications relevaient le plus souvent d'une intention humaniste. Il s'agissait de chercher à améliorer le sort de ces malheureux, de rappeler leur humanité si longtemps niée,

¹⁰⁷⁰ PARKMAN George, *Managment of lunatics with illustrations of insanity*, Boston : John Eliot, 1817, p. 20.

et de revendiquer une prise en charge plus humaine digne d'une société moderne. Il n'était donc pas rare d'y trouver des remarques visant à valoriser l'image de l'aliéné, surtout dans la première moitié du XIXe siècle où tout était encore à construire. En 1844, alors qu'il présentait un rapport sur l'état des établissements d'aliénés en France, le Dr Pierre-Joseph Duclos¹⁰⁷¹ avait été particulièrement enthousiasmé par l'organisation de réunions artistiques à Bicêtre. Chaque semaine, les peintres, dessinateurs, littérateurs et musiciens mettaient en commun leurs réalisations. Emporté par son élan, le médecin ne craignait pas d'employer des termes forts pour rendre compte des bienfaits que pouvaient apporter de telles expériences :

« J'ai remarqué parmi ces ouvrages, des choses admirables, de petits chefs-d'œuvre dont les infortunés auteurs étaient une perte bien regrettable pour les arts¹⁰⁷² »

Sans aller jusqu'à parler de chef-d'œuvre, le Dr Pierre Berthier (1830 – 1870) qui visita plus d'une cinquantaine d'établissements, soulignait la qualité des dessins d'un patient de l'asile de Stephansfeld. Il en profitait pour rappeler les mérites du traitement moral :

« Ô vous, qui ne voyez dans le Fou qu'un extravagant en fureur, ou riant aux éclats, faisant des gestes ridicules ; entrez dans cette chambre à pupitres et tapissée de dessins, pour être convaincu de la possibilité de leur imprimer des efforts d'attention et de mémoire, de régler leur imagination, et d'assouplir leur volonté pour le bien¹⁰⁷³. »

Le Dr Eugène Billod (1818 – 1886) qui se rendit à deux reprises en Italie (1846 et 1884) évoquait également l'existence de locaux consacrés à la pratique du dessin dans plusieurs établissements. S'il ne donnait aucune indication particulière sur l'allure des travaux réalisés par les malades, il fut si impressionné par l'habileté des patients de l'asile d'Aversa, qu'il ne put s'empêcher de leur consacrer ces quelques lignes :

¹⁰⁷¹ Pierre-Joseph DUCLOS (1810 – 1851) était directeur et médecin de l'asile de Betton en Savoie. Il participa à la conception d'un établissement que l'on voulait plus adapté et qui ouvrira ses portes en tant qu'asile de Bassans.

¹⁰⁷² DUCLOS Pierre-Joseph, *Etudes médicales sur quelques établissements d'aliénés de France : rapport présenté au Conseil d'administration de l'asile des aliénés du Betton dans la séance du 31 juillet 1844*, Chambéry : impr. du Gouvernement, 1846, p. 108.

¹⁰⁷³ BERTHIER Pierre, *Excursions scientifiques dans les asiles d'aliénés*, Paris : Savy, 1862 – 65, Vol. III, p. 44.

« J'ai vu une salle de dessin où certains aliénés exécutent des travaux très remarquables. J'y ai vu notamment un portrait très réussi de notre confrère Mr Virgilio [puis, un peu plus loin] J'y ai vu fabriquer avec art des objets en os¹⁰⁷⁴. »

Ces réalisations ne présentaient toutefois à cette époque encore aucun intérêt particulier, si ce n'est celui de témoigner de l'habileté, voire du talent, d'esprits que l'on croyait perdus. Leur reproduction n'était donc pas jugée utile, d'autant que l'insertion d'illustrations dans une communication engageait de sérieux frais de publication. On se contentait simplement de signaler les prouesses de quelques-uns.

D'autres ouvrages, destinés à montrer la persistance de certaines facultés intellectuelles « raisonnables » malgré le diagnostic d'aliénation, tendaient aussi à mettre en valeur les actions lucides de beaucoup d'occupants des asiles. Le volume de Victor Parant, *La Raison dans la folie*, contient plusieurs paragraphes consacrés aux « manifestations de l'intelligence » et aux « activités intellectuelles normales » observées dans la population asilaire. On voit que la pratique artistique figurait en bonne place. A titre d'exemple, l'auteur rapportait une expérience vécue par Esquiros à laquelle il ajoutait quelques souvenirs personnels :

« Esquiros dit avoir vu, dans la division du Dr Voisin, à Bicêtre, au milieu d'un grand nombre de très jolis dessins, une peinture à l'huile d'un effet agréable, d'une touche fine et spirituelle, qui excita son étonnement. [...] Nous possédons deux médaillons remarquables, qui représentent des personnes de notre famille, et qui ont été faits par un pensionnaire de Charenton. Un des pensionnaires actuels de notre Maison de santé a pu récemment, pendant plusieurs mois, produire des dessins d'imitation qui témoignaient d'une véritable habileté.¹⁰⁷⁵ »

En 1867, Henri Sentoux défendait quant à lui la possibilité d'une surexcitation de certaines facultés intellectuelles sous l'effet de la folie. De nombreux exemples tendant à démontrer les prouesses dont certains de ses patients pouvaient encore s'avérer capables, lui permettaient d'appuyer son propos :

¹⁰⁷⁴ BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l'enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884, p. 305.

¹⁰⁷⁵ PARANT Victor, *La Raison dans la folie : étude pratique et médico-légale sur la persistance partielle de la raison chez les aliénés et sur leurs actes raisonnables*, Paris : O. Doin, 1888, p. 35.

« Son esprit inventif était aussi plein de ressources qu'il était fécond en stratagèmes. [...] On se montrait ses ouvrages au crochet, faits avec une épingle dont elle avait contourné le bout. On admirait ses broderies, aux dessins élégants, qu'elle avait composés elle-même¹⁰⁷⁶. »

Parlant du fameux le journal des patients de Charenton, il déclarait aussi :

« Le commandant fit un dessin très réussi de l'entrée de Charenton¹⁰⁷⁷. »

Là encore, l'intérêt ne résidait pas tant dans l'aspect visuel de ces réalisations, que dans le fait qu'elles aient été « réussies ». Ce qui intéressait ici ces médecins relevait davantage de l'attitude et des facultés de leurs patients que de l'apparence précise de leur travail. L'absence de toute illustration rendait aussi impossible toute remise en question de la qualité réelle de ces productions artistiques. Le lecteur devait donc s'en tenir à la simple parole de l'auteur.

L'existence d'œuvres de qualité dans les asiles ne s'avère toutefois pas vraiment surprenante. Il convient de rappeler que la très grande majorité des individus impliqués dans de telles activités avaient déjà reçu une éducation artistique avant leur internement. Le dessin et la peinture étaient majoritairement proposés dans des maisons ou sections réservées à un public aisé – en lieu et place des occupations physiques destinées aux autres – et nécessitaient l'utilisation de matériel plus ou moins onéreux. Elles s'adressaient donc de fait, essentiellement à des patients de bonne famille qui avaient déjà reçu une sensibilisation aux Beaux-Arts au cours de leur éducation. En 1880, le Dr Frigerio ne manquait pas de souligner cette importante disparité entre les différents types d'établissements :

« Il n'y a pas d'asile qui ne compte parmi ses habitant quelque artiste en peinture, sculpture et autres genres ; leur nombre est en revanche généralement plus rare dans les établissements publiques étant donné le contingent massif de patients appartenant à la classe pauvre¹⁰⁷⁸. »

La collection du Dr Browne constitue une parfaite illustration de cette réalité. Seuls quatre des quarante-six patients artistes identifiés avec certitude¹⁰⁷⁹ étaient issus de classes populaires :

¹⁰⁷⁶ SENTOUX Henri, *De la surexcitation des activités intellectuelles dans la folie*, Paris : A. Delahaye, 1867, p. 116.

¹⁰⁷⁷ Op. Cit., p. 124.

¹⁰⁷⁸ FRIGERIO Luigi, 1880, p. 22.

¹⁰⁷⁹ PARK Maureen, 2010.

« Les auteurs étaient, à deux exceptions près, des artistes non professionnels, mais avaient, d'après l'aspect de leurs productions, déjà reçu une instruction visant à développer leur goût naturel¹⁰⁸⁰. »

Enfin, on pourrait citer les propos du Dr Dheur, à la tête de la très prestigieuse maison de santé d'Ivry. Lui non plus ne se montrait pas étonné de compter parmi ses patients fortunés des individus capables de réaliser des productions artistiques d'un heureux effet :

« Il n'est pas rare d'en trouver de capables d'exécuter, en dessin, en peinture, en sculpture, des travaux d'une certaine valeur¹⁰⁸¹ »

Ensuite, lorsqu'ils proposaient ce type d'activités à un public plus modeste, les médecins cherchaient surtout à occuper les patients qui ne parvenaient pas à s'investir dans d'autres formes de travail. Ils les encourageant à poursuivre une tendance qu'ils avaient spontanément commencée à manifester. Et dans la plupart de ces cas, en dépit d'une légende persistante, les individus qui se tournaient naturellement vers le dessin ou la sculpture, étaient quand même en très grande majorité d'anciens artistes ou artisans dont la main et le regard avaient déjà reçu une première éducation. Comme on peut le voir dans la description de la colonie artistique de Ville-Evrard¹⁰⁸², dans les portraits des patients artistes de Macerata¹⁰⁸³, et dans la collection de la colonie familiale d'Ainay-le-Château¹⁰⁸⁴, les individus totalement étrangers à ce type de pratiques – Wölfli reste l'un des exemples les plus célèbres de ces cas exceptionnels – étaient finalement très peu nombreux. Lorsqu'on parcourt les commentaires des médecins signalant la valeur de certaines productions plastiques, on remarque d'ailleurs qu'elles impliquaient pratiquement toutes des patients ayant déjà reçu une formation artistique à un moment ou à un autre de leur parcours. En 1888, par exemple, les rares commentaires dans lesquels le Dr Max-Simon se risquait à souligner les qualités de certains travaux, se rapportaient uniquement à d'anciens dessinateurs. Si l'auteur leur reconnaissait quelques réussites sur le plan technique il ne lui était encore guère concevable d'aller plus loin :

¹⁰⁸⁰ [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75, (p. 34).

¹⁰⁸¹ DHEUR Pierre, *Maison de santé d'Esquirol*, Paris, Asselin et Houzeau, 1898.

¹⁰⁸² TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60, (p. 60).

¹⁰⁸³ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell'arte nei pazzi*, Macerata : Bianchini, 1894.

¹⁰⁸⁴ VIE J., QUERON P., « Productions artistiques des pensionnaires de la Colonie familiale d'Ainay le Château », *Aesculape*, Novembre 1933.

« Comme ce malade a été autrefois un dessinateur habile, ses planches marquées au coin du plus complet délire, sont d'une très grande correction d'exécution et offrent à l'œil un ensemble assez harmonieux¹⁰⁸⁵ »

« Cette aptitude des déments à conserver, quand ils ont possédé quelque talent, une manière de faire correcte est très fréquente. L'intelligence est chez eux profondément affaiblie, mais la mémoire musculaire, si je puis dire, est conservée. C'est ainsi que dans les asiles on trouve souvent des déments fort habiles à exécuter des travaux extrêmement délicats et qui exigent une très grande finesse d'exécution¹⁰⁸⁶. »

En 1908, le Dr Pailhas, beaucoup plus enthousiaste, rendait à la fois compte des prouesses techniques mais aussi artistiques, dont étaient encore capables certains de ses patients. Comme dans les cas rapportés par le Dr Max-Simon, ces individus étaient déjà rentrés à l'asile avec certaines dispositions acquises antérieurement :

« Dans les deux cas ici relatés, il s'agit de sujets cultivés et pouvant, non seulement donner à certaines de leurs œuvres un certain relief artistique, mais encore de les accompagner d'une interprétation très véridique et très capable de favoriser l'étude de la mentalité qui les avait conçues¹⁰⁸⁷ »

« Certains de ces malades [fous circulaires en période d'exaltation] doués d'éducation générale et de quelques aptitudes artistiques antérieures, ont parfois donné des œuvres assez remarquables et spécialement originales ou même étranges quant au fond et à la forme¹⁰⁸⁸ »

Vers une valorisation de nouveaux critères

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les remarques générales signalant simplement l'existence de « jolis dessins » et autres travaux « remarquables », laissèrent place à des considérations esthétiques de plus en plus précises. L'objet auparavant regardé comme simple résultat d'une activité, devenait à son tour source possible de connaissance, puisqu'on tentait

¹⁰⁸⁵ MAX SIMON Paul, 1888, p. 340.

¹⁰⁸⁶ Op. Cit., p. 348.

¹⁰⁸⁷ PAILHAS Benjamin, « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Contribution à l'étude des dispositions artistiques, et plus spécialement de leur intermittence dans la déséquilibration psychique et la folie », *Nouvelle iconographique de la Salpêtrière*, tome 21, Mars-Avril 1908, pp. 162 – 174.

d'y déceler les signes de la pathologie. Le regard se devait donc d'être plus attentif, rigoureux, et l'observation plus méthodique. Avec Paul Max-Simon, on commençait à envisager ces artefacts selon une double approche prenant en compte à la fois leur contenu et leurs qualités formelles : choix des couleurs, organisation de la composition, netteté du tracé, etc. Des éléments biographiques et médicaux relatifs au parcours des patients s'invitaient aussi dans ces analyses. Mieux renseignés et plus attentifs aux qualités de leur objet d'étude, les médecins qui s'intéressaient à ces artefacts se livrèrent à des descriptions plus détaillées. Il était alors fréquent qu'ils y glissent çà et là quelque jugement de valeur, dévoilant leurs propres considérations en matière de jugement esthétique.

On remarque sans véritable surprise, qu'une grande partie de ces commentaires s'inscrivaient dans une vision tout à fait classique de l'œuvre d'art. Sans aller jusqu'à parler de virtuosité, on regardait par exemple si la nature avait été correctement reproduite, si la perspective et les proportions avaient été respectées, si la composition était cohérente, les couleurs harmonieuses, la facture délicate, etc... En 1876, Paul Max-Simon soulignait ainsi la finesse d'exécution de plusieurs dessins d'une de ses patientes :

« V..., en effet, sait dessiner et, lorsqu'elle le veut, elle exécute avec correction ce qu'elle a conçu. [...] Plus loin je trouve, dessinés avec beaucoup de finesse des myosotis et des pensées, le portrait du petit mousse Anthony, celui d'un prétendu écuyer du cirque nommé Bonaventure¹⁰⁸⁹ »

Pour juger de la qualité des dessins de Fulmen Cotton, Paul Regnard faisait appel au respect des règles élémentaires de la composition et de la perspective :

« L'abbé, en effet, ne manque pas d'un certain talent : il a exécuté dans ses moments les plus lucides quelques pastels. Il compose bien, il a la notion juste de la couleur. Il connaît même les lois de la perspective, comme l'indiquent les constructions qu'il a faites dans le plan d'une

¹⁰⁸⁸ PAILHAS Benjamin, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1908, pp. 426-27.

¹⁰⁸⁹ MAX SIMON Paul, 1876, tII, pp. 358 – 390 (p. 362).

église qu'il prépare. Il est rare, d'autre part, qu'il ne commette pas quelque impertinence au milieu même d'une œuvre passable¹⁰⁹⁰. »

Les Drs Angelucci et Pieraccini s'en référaient également à des critères tout à fait traditionnels lorsqu'ils discutaient des qualités esthétiques des travaux réalisés par leurs onze patients artistes. Certaines sculptures sur bois d'Antonio T. provoquaient sur l'observateur une « *impression agréable et harmonieuse due aussi bien aux très bonnes proportions des diverses parties du monument, qu'à la juste répartition des couleurs vives et des dorures¹⁰⁹¹* ». L'ancien ébéniste comptait également à son actif un pupitre ([Fig. 364](#)) dont « *la colonne [...] svelte et élégante* » contribuait à lui conférer une « *allure artistique raffinée¹⁰⁹²* ». Telle autre de ses réalisations possédait en revanche une « *valeur artistique [...] inférieure* », « *les personnages de notre aliéné étant moins bien réussis que ses éléments décoratifs* », de même que cette autre encore dont l'exécution était « *des plus grossière et l'aspect totalement baroque et fou¹⁰⁹³*. »

On retrouve des remarques similaires dans les commentaires du Dr Pailhas évoquant la justesse des lignes, des figures et des proportions dans certaines réalisations qu'il estimait particulièrement réussies :

« Comme chez l'artiste normal, l'inspiration subit ici des inégalités. A côté d'œuvres disproportionnées et d'exécution enfantine, il en est d'autres où se révèle tangiblement un parfait sens esthétique : telle esquisse de cheval miniature impressionne par l'exactitude des lignes et des formes, la justesse des proportions, le naturel des allures, etc¹⁰⁹⁴. »

La répartition harmonieuse des couleurs – déjà avancée par Angelucci et Pieraccini – était un critère auquel le Dr Marie semblait lui aussi relativement sensible. Il y faisait référence dans son analyse médicale des représentations cosmogoniques d'Edouard Lucien (1912) ([Fig. 282](#)

¹⁰⁹⁰ REGNARD Paul, 1887, p. 385.

¹⁰⁹¹ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894, p. 25.

¹⁰⁹² Ibid.

¹⁰⁹³ Op. Cit., p. 32.

¹⁰⁹⁴ PAILHAS Benjamin, « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpture) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, août 1908, n°8, pp. 196- 198 (p. 198).

à 286)¹⁰⁹⁵, puis dans une intervention plus grand public évoquant les dessins du Voyageur français (1914) (Fig. 275 à 281)¹⁰⁹⁶.

A la même époque, Giovanni Marro, fasciné par les volumineuses structures en os de son patient Francesco Toris (Fig. 65 et 66), ne pouvait s'empêcher de s'émerveiller devant la finesse, le réalisme et le naturel de plusieurs de ses figures animales :

« [...] cet oiseau délicat, dans une gracieuse attitude d'attente (reproduit isolément sur la planche IV), est sculpté dans une ligne pure et harmonieuse. [...] la figure humaine suggère la vie et le mouvement avec moins d'habileté que celles des animaux, qui sont particulièrement fantastiques¹⁰⁹⁷. »

« Les fleurs et les feuilles – qui sont dispersées ça et là dans son œuvre – sont réalisées avec beaucoup de naturel et un fin sens de l'art¹⁰⁹⁸. »

« Un autre paranoïaque [...] me fit un jour cadeau d'un porte-cigare de sa réalisation, sculpté dans un morceau d'os, sur lequel il avait grossièrement sculpté un joli oiseau au repos, en train de plonger le bec dans les plumes de son dos : le mouvement, empreint d'un fin sentiment de réalisme, semblait vraiment être le fruit d'une observation attentive de la nature¹⁰⁹⁹. »

Sous l'effet de la maladie ou tout simplement du manque d'habileté, on devine qu'un certain nombre de réalisations devaient s'avérer bien éloignées des critères traditionnels précédemment évoqués. Pourtant, certaines d'entre elles, bien qu'échappant à toutes les règles de la bienséance esthétique, suscitèrent une véritable fascination chez ceux qui les étudiaient. D'autres critères, relevant davantage d'un lien affectif, d'une attirance pour l'étrangeté, le jeu rythmique ou la force expressive, entraient alors en ligne de compte. Bien loin de la caricature

¹⁰⁹⁵ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.

¹⁰⁹⁶ MAURECY Mme Louis, « Les Dessins d'aliénés. Chez le Dr Auguste Marie », *L'Echo du merveilleux*, 15 février 1914, n°411, pp. 58-60.

¹⁰⁹⁷ MARRO Giovanni, « Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare », *annali di freniatria e scienze affini del R. Manicomio di Torino*, n°23, 1913, pp. 157 – 192. On le trouve également sous forme d'une brochure imprimée plus tardivement : MARRO Giovanni, *Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare*, Turin, Tipografia cooperativa, 1916, p. 27.

¹⁰⁹⁸ Ibid.

¹⁰⁹⁹ Op. Cit. p. 34.

du tortionnaire sans scrupules véhiculée par la littérature antialiéniste, on découvrait souvent en parcourant les écrits de ces médecins, des personnalités très impliquées dans la prise en charge de leurs patients. Parfois dépassés par le manque de moyens matériels et humains alloués à leur établissement, les médecins n'en étaient pas pour autant insensibles au sort de leurs patients. Evoluant à leurs côtés, gérant quotidiennement les incidents, prenant part à l'organisation des festivités, collectionnant les artefacts de toutes sortes (armes, objets du quotidien, dessins, peintures, sculptures...), la plupart des médecins étaient très investis dans la vie de leur établissement. Le regard qu'ils posaient sur les objets qu'ils avaient pu recueillir et qu'ils analysaient – bien que ce fût au sein d'interventions scientifiques rigoureuses – n'en était pas dénué d'une certaine empathie. A titre d'exemple, ces quelques commentaires du Dr Hospital, un attachement presque sentimental pour le panneau de bois sculpté dont il effectuait la description en 1893 :

« Il lui a donc fallu une bien indomptable opiniâtreté et une bien grande patience pour arriver à créer, en quelques mois, une œuvre vraiment intéressante, tant par sa forme que par le genre d'esprit qui s'y révèle¹¹⁰⁰. »

« Ce qui est remarquable dans ce travail, c'est que l'idée l'emporte sur la forme ; on ne remarque plus les imperfections de l'exécution, mais la pensée qu'elle exprime ; on ne rit plus des personnages, on les étudie et on les anime ; et qu'importent leur accoutrement et leur aspect, c'est leur acte qui nous saisit et nous intéresse ; c'est bien d'ailleurs ainsi que doit se comprendre la caractéristique du génie de la sculpture ; un manuscrit a-t-il besoin d'être admirablement calligraphié pour que soient belles les idées qu'il recèle ? Nul doute pour moi que si ce malheureux artiste n'avait pas été atteint de perturbations psychiques, il serait devenu un homme remarquable au lieu de végéter obscurément [...]»¹¹⁰¹

Emporté par son enthousiasme, il en oubliait les qualités techniques qui n'avaient plus guère d'importance à ses yeux face à la puissance de l'intention qu'avait voulu exprimer ce patient. On retrouve ce même engouement pour un retour à la sincérité brute, dépouillée de tous ses artifices, chez Marcel Réja qui allait encore plus loin dans sa prise de position :

¹¹⁰⁰ HOSPITAL Pierre, « L'Art chez les aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1893, n°18, pp. 250 – 255 (pp. 251 – 252).

¹¹⁰¹ Op. Cit. p. 255.

« C'est que l'auteur avait une foi ardente en ce qu'il faisait, ce n'est pas pour lui une curiosité dont il s'amuse, mais une vérité dont il souffre et qu'il traduit naïvement avec ses pauvres moyens de peuple mal instruit. Il n'y a là aucun métier : tant pis ; il y a mieux : il y a une âme. » (p. 43)

Le Dr Marie, qui mit à sa disposition une partie de sa collection, semblait être dans le même état d'esprit :

« Les peintres et les dessinateurs chez qui la folie a réveillé une vocation artistique jusqu'alors endormie, sont peut-être les plus intéressants parmi les artistes des asiles. Ils sont, évidemment, presque tous gauches et sans école, mais leur œuvre est pleine de sincérité, d'originale passion, et d'imprévu¹¹⁰². »

Et bien des années plus tard Jean Vinchon (1924) soulignait lui-aussi le charme qui émanait de la naïveté et de la sincérité de l'art asilaire. Il faisait de ces caractéristiques un point de rapprochement avec les produits de l'art populaire :

« Dans de rares cas, les œuvres des autres simples d'esprit sont d'une ingénuité charmante, qui les rapproche de l'art populaire. Un hercule au lion a été sculpté par l'un d'eux. Les yeux de l'homme et de la bête incrustés d'os donnent une impression réelle d'effort et de peur. Ce groupe est de la même famille que les essais des bergers sur des cannes ou des tabatières, recherchés par les collectionneurs¹¹⁰³. »

Ces médecins semblent avoir développé un rapport quasi-affectif avec les productions qu'ils décrivaient en de tels termes, et à travers elles, avec leurs auteurs, connus ou imaginés. Ce qui était convoqué ici, empruntait une voie totalement indépendante de celle de la qualité technique. Elle relevait plutôt de l'intime, du sincère, du vrai, et s'inscrivait dans une sorte de fantasme d'un retour aux sources et à l'essentiel. Cette démarche n'est pas sans rappeler le regain d'intérêt pour l'art populaire, et avec lui le premier « primitivisme » qui commença à agiter les milieux artistiques de la seconde moitié du XIXe siècle. Face à l'artificialité et à l'uniformisation des sociétés modernes, on recherchait, dans l'art populaire, mais aussi dans

¹¹⁰² MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 357).

¹¹⁰³ VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris : Stock, 1924, p. 60.

les civilisations pré-industrielles (Renaissance, Moyen-Age) et dans les cultures extra-européennes une forme d'authenticité considérée comme révolue.

Un autre critère régulièrement évoqué dans les commentaires est celui de la capacité à créer le mouvement. A défaut d'être réalistes, certaines productions n'en demeuraient pas moins éclatantes de vie, provoquant chez l'observateur un saisissement que ne manquèrent pas de relever ces premiers médecins. On se souvient de ces termes élogieux en lesquels le Dr Marie décrivait les réalisations d'un jeune garçon handicapé ([Fig. 277](#)) :

« J'ai pu observer dans mon service un malheureux enfant dont le cerveau était complètement atrophié. [...] N'étant jamais sorti des asiles, il imitait, même d'après des images, les objets qu'il représentait sans les avoir vus. Ces sculptures grossières avaient une qualité remarquable, le mouvement. Ces ébauches étaient vivantes. Lorsqu'on songe au degré d'obtusion de l'artiste qu'aucune éducation n'avait éclairé, on peut imaginer sans effort quelle puissance d'exécution il eût pu atteindre avec un cerveau normal et sain¹¹⁰⁴. »

Il en était de même pour le Dr Trepsat qui se laissa aller à la fin d'une intervention médicale sur les « Dessins et écrits d'un dément précoce » à souligner le dynamisme que son patient arrivait à insuffler à ses figures ([Fig. 365 et 175](#)) :

« Enfin, pour un homme qui n'avait jamais eu de grandes notions de dessin, il nous semble que ses 'pommiers' et sa 'clairière avec de l'eau' dénotent, à part une grande ignorance des proportions, des qualités de lignes et de mouvement assez remarquables. Son chevreuil, au cou trop allongé qui vient boire dans le sous-bois paisible, donne à son essai de paysage une sorte de charme étrange et chimérique¹¹⁰⁵. »

L'extraordinaire vitalité des organismes anthropomorphes, mi-humains, mi-animaux émergeant du *Nouveau Monde* de Francesco Toris ([Fig. 65 et 274](#)), n'avait pas non plus échappée au regard de Giovanni Marro. Bien que totalement surnaturels, ils n'en demeuraient pas moins palpitants de vie :

¹¹⁰⁴ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 358).

¹¹⁰⁵ TREPSAT Charles Louis, 1913.

« [...] pratiquement tous les morceaux d'os utilisés dans la construction – même ceux destinés à un simple soutien ou assemblage – paraissent, pour ainsi dire, vivants¹¹⁰⁶. »

Pour Marcel Réja, le non-respect des critères naturalistes n'était aucunement un problème en soi. Bien qu'il fût souvent avancé comme un signe pathologique, il constituait au contraire pour le médecin – qui était également critique d'art – une composante essentielle de toute création artistique :

« A première vue, ce serait une hypothèse tentante que d'attribuer à l'art des fous cette caractéristique d'un éloignement plus ou moins considérable des données naturelles. Logiquement cela concorderait avec certaines dispositions de leur esprit. Mais s'il y a quelque chose de vrai dans cette assertion, elle ne saurait avoir une portée générale. Tout artiste qui ne fait pas de photographie fait de la stylisation et même dans les cas où la réalisation s'éloigne infiniment des modèles naturels, on n'est pas en droit de parler de folie¹¹⁰⁷. »

Ces commentaires rejoignent de nombreux autres insistant sur la force expressive de tels artefacts, et sur la capacité de leurs auteurs à retranscrire l'émotion. L'un des patients du Dr Rogues de Fursac – surnommé le facteur rural (**Fig. 161 à 165**) – faisait l'unanimité à ce sujet. Si tous reconnaissaient le cachet « primitif » de ses réalisations, ils n'en demeuraient pas moins fascinés par la puissante vitalité et l'intensité dramatique qui émanaient de ses dessins. Rogues de Fursac, le premier, déclarait déjà en 1905 :

« Il n'est pas sans intérêt de constater le cachet « primitif » de ces productions morbides et l'attitude parfois frappante de vérité que présentent certains personnages. Le fait est d'autant plus surprenant que l'auteur était un simple facteur rural et que, s'il avait reçu quelques notions de dessin (ce qui n'est pas sûr), il n'avait certainement jamais eu la moindre éducation artistique¹¹⁰⁸. »

Sous la plume du Dr Marie, on trouvait encore :

¹¹⁰⁶ MARRO GIOVANNI, 1913 (1916), p. 36.

¹¹⁰⁷ REJA Marcel, 1907, p. 48.

¹¹⁰⁸ ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905, p. 285.

« Un facteur des postes qui n'avait jamais autrefois eu l'idée de tracer une figure, est pris à l'asile, du besoin de dessiner. Il compose des œuvres maladroites, mais d'un arrangement remarquable et plein d'idées¹¹⁰⁹. »

Marcel Réja n'allait pas tarder à leur emboîter le pas, consacrant pas moins de quatre pages de *L'Art chez les fous*, à la description d'une série de ses tableaux. C'est d'ailleurs le modeste facteur qui lui fera parler de la présence d'une « âme » dans de telles productions :

« Mais dans l'œuvre d'art proprement dite, dans l'œuvre d'art digne de ce nom, apparaît un élément émotionnel plus ou moins prépondérant. C'est ce qui nous apparaît dans un cycle de figures dues au crayon d'un modeste facteur rural où l'inexpérience du dessin évidente au possible fraternise avec une inspiration réelle pour le sens de la composition et le style du décor. [...] Le dessin y est toujours aussi maladroit, mais, l'expression y apparaît vive et dramatique, le groupement des personnages habile, les attitudes curieusement diverses. [...] Certes le dessin de toutes ces compositions est grossier, mais ce qui leur constitue une originalité puissante, c'est précisément, en l'absence de tout métier, cette intuition des groupements et des attitudes et par-dessus tout cette puissance expressive qui transperce malgré les pires imperfections¹¹¹⁰. »

Cette force expressive semblait très importante pour le médecin, également proche des cercles symbolistes parisiens et grand défenseur de Rodin, Héran, Strindberg et Munch. On la retrouvait à nouveau dans cette description des broderies d'une vieille femme qui s'attelait à représenter les exactions commises par le monstre qui la harcelait au quotidien ([Fig. 69 et 70](#)):

« La perspective fait défaut et le dessin rappelle, à coup sûr, celui des enfants, mais avec une habileté beaucoup plus grande et surtout une force d'expression étonnante¹¹¹¹ »

Au sujet d'un autre persécuteur sculpté dans une racine d'arbre par sa victime ([Fig. 63 et 64](#)), Réja déclarait encore :

¹¹⁰⁹ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 358).

¹¹¹⁰ REJA Marcel, 1907, pp. 40 – 43.

¹¹¹¹ REJA Marcel, 1901 p. 942, et 1907, pp. 39 – 40, fig. 9.

« Ce chanteur au mufle de bête est véritablement une merveille du genre. On ne peut s'empêcher de songer aux grotesques de Callot et l'œuvre du fou soutient assez vaillamment la comparaison¹¹¹². »

Déjà en 1876, Paul Max-Simon, qui ne manquait pas une occasion de souligner la maladresse et les défauts techniques des dessins de ses patients, reconnaissait pourtant en certains d'entre eux l'existence d'un réel potentiel expressif :

« [...] tout cela, comme je l'ai déjà dit, formant des scènes variées et qui, mise à part l'ordinaire inhabileté de l'artiste, présente parfois un réel intérêt dramatique¹¹¹³. »

« Cette malade compose assez volontiers des dessins dont les sujets sont ordinairement emblématiques : [...] un enfant Jésus fort mal dessiné, il est vrai, mais de figure profondément mélancolique¹¹¹⁴. »

Le Dr Pierre Hospital, très touché par l'impression de sincérité émanant de son bas-relief sculpté, était aussi fasciné par l'impression de vie qui animait chacune de ses figures :

« Malgré ces imperfections, l'auteur s'est tellement pénétré de son sujet, qu'il est parvenu à donner à ses personnages une vitalité extraordinaire ; les physionomies sont expressives, et l'ensemble est empreint de cette naïveté vivante qu'on constate dans les bas-reliefs des premiers siècles du moyen âge¹¹¹⁵. »

Cette capacité à saisir l'essentiel fut également soulignée par Lombroso qui décrivait dans *L'Homme de génie*, le cas d'une pauvre paysanne racontant son histoire au moyen de la broderie :

« Chose remarquable ! Les silhouettes sont esquissées avec une franchise qu'un caricaturiste de profession jalouserait : aucune hachure ; seulement quatre traits

¹¹¹² REJA Marcel, 1901, p. 915 et fig. 6.

¹¹¹³ MAX SIMON Paul, 1876, pp. 360 – 361.

¹¹¹⁴ MAX SIMON Paul, 1876, p. 362.

¹¹¹⁵ HOSPITAL Pierre, 1893, pp. 251 – 252.

représentant les yeux, le nez, la bouche, mais touchés avec tant de goût artistique qu'ils fixent clairement l'expression particulière de chaque figure¹¹¹⁶. »

Paul Kéramal se montra quant à lui très intéressé par les caricatures d'un de ses jeunes patients décrit comme « un sujet jeune, intelligent, doué d'un véritable tempérament artistique¹¹¹⁷ ». Il jugea utile de porter son travail à la connaissance de ses confrères dans un article à visée plus artistique que médicale (**Fig. 331 à 338**). Mis à part quelques brefs éléments biographiques et médicaux, la reproduction de ses dessins était totalement dépourvue de toute analyse ou commentaire. Le médecin se contentait de justifier son initiative par cette simple explication :

« Il a composé une série de dessins satiriques dont certains nous ont paru intéressants par leur verve caricaturale et leur qualité d'expression¹¹¹⁸ »

Prinzhorn – dont on sait l'intérêt qu'il portait à la scène expressionniste – ne pouvait que se montrer lui-aussi très sensible à cette capacité à susciter de puissantes émotions. Il n'hésitait pas pour cela à employer des mots très forts, allant jusqu'à parler d'art, et il multipliait les comparaisons élogieuses :

« Dans la "Petite fille morte", illustration 52, M. a réussi, dans sa manière maladroite et primitive, à faire une œuvre d'une émotion presque bouleversante. » (p. 142)

« Il n'a malheureusement laissé aucune indication sur ce qu'il a voulu exprimer à travers ces créations si fortes. [...] En tout cas, pour ce qui est de l'émotion produite, on rejoint ici l'art au sens plein du terme. La tête de gauche évoque Goya, celle de droite peut être Barlach » (p. 144)

« L'attitude d'humilité de la grande tête à la main qui élève un anneau, a même quelque chose de puissamment expressif. » (p. 158)

« Pour ce qui est de la mise en forme, nous avons montré plus haut que cette même œuvre d'un ignorant, d'un original grossier, révèle un équilibre plastique des masses souverain, une

¹¹¹⁶ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 290.

¹¹¹⁷ KERAVAL Paul, « De l'Art chez les aliénés », *L'informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1909, pp. 29-30, 7 planches hors texte.

¹¹¹⁸ Ibid..

composition plaisante, un emploi sûr et convaincant de la technique spécifique du relief qui ne tombe jamais dans le réalisme plat – bref, qu'elle manifeste des qualités qu'on ne peut décrire qu'en termes de critique d'art. » (p. 181)

Enfin, Jean Vinchon, par ailleurs grand amateur d'art japonais, rendait compte en 1924 d'une de ses visites à Bethlem et de l'effet que produisirent sur lui les dessins de Richard Dadd qu'il avait pu observer sur place :

« Dans la salle des jeux de la célèbre maison d'aliénés de Bethléem, à Londres, nous avons vu une série de tableaux bien représentatifs de l'état mental de leur auteur, un paranoïaque. Ces toiles figurent la haine, la trahison, le péché originel. Elles sont brossées largement et malgré leurs dimensions restreintes semblent des fresques. [...] Malgré l'exaspération morbide, la puissance d'expression qui atteint celle des masques du théâtre japonais fait de ces œuvres des pièces d'un intérêt réel¹¹¹⁹. »

Les qualités décoratives de certains artefacts contribuaient aussi à leur conférer un intérêt esthétique supplémentaire aux yeux de leurs collectionneurs. On pense aux dessins d'un ancien peintre sur porcelaine surnommé Tirkoff – aussi connus en tant que « Voyageur français » ([Fig. 275 à 281](#)) – régulièrement cité dans les interventions de Marcel Réja et Auguste Marie. Les deux médecins, sous le charme de ses étranges aquarelles, évoquaient leur fraîcheur et l'harmonie de leurs couleurs :

« Tantôt c'est un paysage japonais d'une véritable valeur décorative par la fraîcheur et l'éclat hardi de ses teintes et la largeur incontestable de sa facture. Tantôt c'est une aquarelle où l'imagination s'est complu à des combinaisons irréelles (fig. 12). Un conflit de courbes bizarres enluminées de couleurs dont la violence n'exclut pas l'harmonie [...]»¹¹²⁰

Selon eux c'était la maladie qui aurait amené les dessins auparavant insignifiants de cet ancien artisan, à se distinguer par un charme nouveau teinté d'audace et d'une pointe d'étrangeté :

¹¹¹⁹ VINCHON Jean, 1924, pp. 45 – 46.

¹¹²⁰ REJA Marcel, 1907, p. 45.

« [...] il s'affranchit ainsi d'une tradition poncive et, rompant avec le métier banal, se livre à d'heureuses audaces de décoration, où les lignes et les couleurs, avec un aspect d'étrangeté, réalisent parfois des œuvres fort curieuses. Ce paysage japonais (fig. 17) a une véritable valeur décorative par la fraîcheur et l'éclat hardi de ses teintes et la largeur incontestable de sa facture¹¹²¹. »

« Tirkof, pseudonyme dont il signe ses œuvres, est par contre un véritable artiste. Il était jadis ouvrier porcelainier quelque part dans le centre de la France. Son génie est né avec sa folie, une folie banale : le délire des persécutions et des grandeurs. [...] Ses antécédents artistiques sont nuls, réduits aux fleurs de porcelaine banales. Cet homme [...] crée des dessins aux lignes imprévues, des paysages décoratifs, des peintures curieuses dont la fraîcheur et l'étrangeté, souvent sans sujets précis, sont animés et captivants comme certains dessins de médiums¹¹²² »

On retrouve cet intérêt pour les qualités décoratives, dans une autre description de Marcel Réja accompagnant une latte de banc agrémentée d'une scène paysanne (**Fig. 49**). Elle était décrite par l'auteur comme un « bas-relief ». Comme nous l'avons remarqué précédemment, la référence à la simplicité et la sincérité de l'art populaire était toujours très présente :

« Par contre il y a une harmonie incontestable dans la figure 5 qui est un bas-relief sur bois exécuté avec un outil tout à fait rudimentaire : un morceau de verre. Elle est d'un style très primitif mais qui ne manque pas d'élégance décorative [...] C'est là une tentative ornementale, anonyme comme de l'art populaire, et d'une maladresse charmante¹¹²³. »

Enfin, l'étrangeté de ces compositions n'était pas sans leur conférer un certain attrait. Le Dr Trepsat évoquait ainsi une « sorte de charme étrange et chimérique¹¹²⁴ » à la vue d'un chevreuil dessiné par l'un de ses patients (**Fig. 365**). En 1929, pour justifier de l'intérêt des artefacts qu'il exposait à la galerie Max Bine, le Dr Marie revenait justement sur cette étrangeté, dont il faisait l'un des atouts majeurs des productions « psychotiques » :

¹¹²¹ Ibid, p. 942.

¹¹²² MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, p. 358.

¹¹²³ REJA Marcel, 1907, pp. 32 – 33 et fig. 5.

¹¹²⁴ TREPSAT Charles Louis, 1913.

« [...] et aussi par quels mécanismes les psychoses peuvent inspirer aux malades leurs productions si bizarres et déconcertantes (bien que non dénuées souvent d'intérêt artistique et littéraire par leur étrangeté même)¹¹²⁵. »

Il ajoutait encore, au sujet de la même exposition :

« Les plus malades, ceux dont le psychisme est cloisonné et moins pénétrable aux influences du moment et de l'extérieur, les schizophrènes, shizoïdes, schizopathes et schizothimes, sont les terrains les plus propres à ce point de vue à l'éclosion des manifestations les plus originales, les plus inattendues et à la fois les plus étranges et les plus attachantes¹¹²⁶. »

Enfin, il convient de garder à l'esprit que ces remarques restent très sporadiques, et ne pas faire de nos médecins de fervents défenseurs de la valeur artistique de ces réalisations. Même s'ils leur reconnaissaient des qualités et tentaient parfois de les regarder autrement que comme de simples documents scientifiques, ils ne s'éloignaient jamais bien longtemps de leurs anciennes habitudes. Ces observations restent donc très ponctuelles aux vues de la quantité considérable d'écrits qui ont nécessité leur identification. En revanche, elles témoignent bel et bien d'un attachement affectif pour les objets que ces médecins avaient si patiemment recueilli et conservé, et à travers eux, pour les patients qui en étaient à l'origine. Leurs remarques révèlent aussi l'existence d'autres voies que celle d'une esthétique classique, dans laquelle ces productions pouvaient se faire apprécier. Leur sincérité brute constituait une qualité bien souvent mise en avant dans les commentaires des médecins. Il en était de même de leur force expressive qui se traduisait par le mouvement et l'intensité des émotions que certains patients arrivaient à insuffler à des figures pourtant éloignée d'une représentation réaliste. Enfin, les qualités décoratives et le charme de l'étrangeté comptaient parmi les pistes évoquées. Au fil des années, le regard de ces hommes du XIXe siècle, puis du début du XXe siècle évolua considérablement. Il est évident qu'un médecin des années 1850 ne regardait pas ces artefacts de la même manière qu'un de ses confrères de l'entre-deux-siècles, puis des années 1920. La mise en avant d'autres formes d'art s'inscrivant dans une tendance vers un retour aux sources, et la volonté pour des mouvements artistiques de plus en plus radicaux de rompre avec les critères traditionnels de la société bourgeoise capitaliste, conduisirent à une

¹¹²⁵ MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398 (p. 393).

véritable révolution esthétique qui modifia incontestablement les regards. Marcel Réja, qui évoluait dans la sphère symboliste, Auguste Marie dont la collection était prisée des amateurs d'art fauve et surréaliste ou encore Morgenthaler et Prinzhorn qui fréquentaient des artistes comme Paul Klee, Emil Nolde ou Alfred Kubin, ne pouvaient pas poser sur ces objets le même regard que Paul Max-Simon ou Ambroise Tardieu. En guise de clin d'œil à l'engouement pour le Cubisme, les Drs Marie et Pailhas avaient même inventé le terme de « cônisme » pour qualifier les compositions ovoïdes d'un de leurs patients¹¹²⁷. Avec ces paroles datées de 1905, le médecin de Villejuif relativisait d'ailleurs l'excentricité légendaire que l'on attribuait généralement aux productions des aliénés, en s'appuyant sur les bouleversements qui avaient révolutionné le monde de l'art et les critères du jugement esthétique :

« La salle de réunion de l'asile de Villejuif, entièrement ornée de grande peintures exécutées par des malades, pourrait, pour l'observateur, être une mine de remarques typique. Non pas que ces œuvres soient bistournées ou apocalyptiques. Elles sont au contraire, pour la plupart, d'une modération et d'une mesure qui étonnent le visiteur. On voit dans nos Salons annuels, des œuvres autrement excentriques et baroques ! Les peintures décoratives exécutées par les malades de mon service, à Villejuif, sont, en général, des copies de tableaux connus. Elles paraissent avoir été exécutées par des élèves bien sages¹¹²⁸ »

Vers une individualisation des auteurs et de leurs œuvres :

A travers les publications que ces médecins consacrèrent aux artefacts asilaires on constate une tendance à l'individualisation de ces objets et de leurs auteurs. Sans aller jusqu'à parler d'œuvres et d'artistes – quoique, comme nous le verrons, certains se risquèrent à employer des termes très forts – ces scientifiques contribuèrent, par leurs observations de plus en plus précises, à porter sur le devant de la scène des artefacts et des personnalités pourtant vouées à disparaître dans l'anonymat. Sans leur intervention, qui constitue aujourd'hui bien souvent le seul témoignage de l'existence de ces individus et de leur travail, leur histoire n'aurait sans doute jamais pu franchir les murs de l'hôpital.

¹¹²⁶ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14 (pp. 11-12).

¹¹²⁷ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.

Une première période se dessine, marquée par la limite finale des années 1870, avant que l'on ne commence à prêter à ces objets un intérêt médico-légal. Les commentaires restaient encore très rares, et les remarques des plus générales. On signalait parfois l'existence de travaux « réussis », « agréables » ou « jolis » sans que plus de détails ne fussent donnés. Les seules descriptions un tant soient peu précises – parfois même accompagnées de quelques reproductions – provenaient de personnalités de la scène artistique, littéraire et journalistique, qui voyaient déjà, selon des aspirations variées, quelque chose d'intéressant à travers ces objets : recherche de l'étrangeté, intérêt pour le sort des aliénés, vision poétique de la folie, etc. Ils posèrent d'ailleurs assez tôt – comme nous le montrerons dans la troisième partie de notre travail – les bases d'une autre voie d'accès à ces artefacts. Elle se développa parallèlement à celle que proposèrent les milieux scientifiques, avant que les deux ne se rencontrent et ne s'enrichissent ensuite mutuellement. Parmi les rares réalisations de cette période à avoir traversé le temps, on peut citer la machine à influence de James Tilly Matthews (1770 – 1815), ainsi que ses dessins architecturaux. Si son appareil infernal fut abondamment décrit et commenté dans l'ouvrage de John Haslam (1810), c'était pour des raisons identiques à celles qui pousseront ses successeurs à collectionner les artefacts asilaires à partir des années 1870 : tenter d'en faire une exploitation médico-légale. Quant aux plans de bâtiments de Matthews, on peut penser qu'ils furent simplement conservés en raison de la notoriété de leur auteur, mais aucune description précise ne leur avait été consacrée. Ils apparurent seulement de manière anecdotique en 1817 sous la plume de George Parkman en tant que « jolis dessins architecturaux¹¹²⁹ ». Les dessins de Jonathan Martin (1782 – 1838), autre personnalité de Bethlem à avoir défrayé la chronique, remontent également à cette époque. S'ils rencontrèrent un certain succès auprès du public c'était surtout par désir de s'approprier une relique de l'incendiaire de la cathédrale d'York. Les œuvres de Richard Dadd (1817 – 1886), déjà artiste prometteur avant son internement, furent quant à elles collectionnées par les membres de son entourage médical pour des raisons véritablement artistiques. Plusieurs médecins les intégrèrent dans la décoration de leur domicile, mais ils firent en sorte de les garder confinées à l'intérieur de l'institution psychiatrique, en les empêchant de se diffuser dans l'espace public. Si l'artiste bénéficia d'une certaine notoriété

¹¹²⁸ MARIE Auguste Armand, 1905, p. 354.

¹¹²⁹ PARKMAN George, *Management of lunatics with illustrations of insanity*, Boston, John Eliot, 1817, p. 20.

au début de son internement, lui et son travail retombèrent rapidement dans l'oubli. C'est grâce à la conservation et à la transmission de ses œuvres dans les collections publiques et privées, qu'une partie d'entre elles parvint à survivre au poids des années. Aux Etats-Unis, les cartes fantastiques de Richard Nisbett, comptent parmi les productions asilaires les plus anciennes connues à ce jour. Elles furent offertes par le patient lui-même dans les années 1810' au fils de son médecin, James Rush. Ce dernier les conserva dans ses archives sans leur dédier de publication particulière. Durant cette période très ancienne, certains médecins avaient déjà entrepris de constituer d'importantes collections. On pense aux Drs Browne et Lombroso qui firent l'acquisition de leurs premières pièces bien avant les années 1870, mais ils ne leur consacrèrent des publications détaillées qu'à partir des années 1880. En France, le « cahier modiste » de Jacques Caraman fut recueilli par son médecin, le Dr Dagron en 1847. Mais si l'étrange brochure se trouve toujours dans les archives de l'ancien hôpital, aucun commentaire ne fut retrouvé à son sujet. Il s'agissait très certainement d'un élément constitutif du dossier de Caraman qui renferme encore de nombreux spécimens d'écritures. Dans son asile d'Earlswood, James Henry Pullen commença à fabriquer des navires fantastiques dès le milieu du XIXe siècle. Présentées lors d'expositions publiques, ses maquettes étaient aussi exposées à Earlswood avec de nombreux dessins, afin que les visiteurs puissent admirer la qualité du travail dont pouvaient s'avérer capables les occupants des lieux. Mais si Pullen disposait déjà d'une petite notoriété, on parlait davantage de « l'idiot de génie » et de ses prouesses, que de l'aspect de son travail. Beaucoup de gens connaissaient son histoire, mais peu avaient finalement vu à quoi ses navires et ses dessins ressemblaient exactement. A cette époque, les médecins étaient encore rares à trouver un véritable intérêt à conserver de tels éléments. Et lorsqu'ils le faisaient, cela relevait souvent d'intérêts autres que scientifiques – esthétiques ou affectifs par exemple – qui s'inscrivaient plutôt dans la sphère personnelle et ne nécessitaient pas vraiment de publication. Comme nous l'avons également vu, le fait qu'un individu interné ait réalisé un travail de qualité pouvait aussi s'avérer suffisamment intéressant pour être signalé. On cherchait à prouver que ces patients pouvaient encore faire preuve d'habileté malgré la maladie ou le handicap. Il pouvait aussi s'agir de témoigner du bénéfice de ces activités dans le traitement moral. Mais cette réussite était suffisante en elle-même, et il importait finalement peu de l'aspect exact du résultat. On ne trouve donc quasiment aucune étude ni description véritablement précise des productions artistiques datant de cette époque. Enfin, quelques médecins comme Haslam, Dagron ou Lombroso préfiguraient déjà une attitude méthodique portée par un intérêt médico-légal. Cette

démarche prit par la suite un véritable essor qui, à partir des années 1870, conduisit ce premier collectionnisme dans une nouvelle dimension.

1870 - 1890

Il faudra donc attendre cette seconde étape – que nous pourrions situer entre les années 1870 et 1890 – pour que les médecins commencent à livrer un premier aperçu des productions artistiques des asiles et de leurs auteurs. Cette première visibilité reste toutefois très relative puisque les études de l'époque ne contiennent pratiquement que des écrits. Les articles de Paul Max-Simon (1876), WAF Browne (1880), et Luigi Frigerio (1880) sont totalement dépourvus d'illustrations. Les descriptions – encore très succinctes – s'efforçaient toutefois de donner des informations au lecteur sur l'apparence de ces artefacts. Voici par exemple comment Paul Max-Simon décrivait le tableau d'un de ses patients :

« [...] il dessine toutes sortes de tableaux représentant un tribunal devant lequel comparait un accusé, qui n'est autre que D... lui-même. Il compose un paysage entouré de rochers, où l'on voit un lion blessé : des oiseaux, des animaux bizarres entourent la composition que surmontent les balances de la justice ; Dupont est encore au milieu du tableau¹¹³⁰. »

Si le scénario représenté comptait beaucoup, l'aspect formel du dessin était également considéré comme une source d'informations potentielle. Il était donc décrit à chaque fois que le médecin le trouvait pertinent :

« De même que chez ces malades le désordre des discours est parfois extrême, de même les combinaisons de lignes de leurs dessins sont souvent extrêmement compliquées et les couleurs qu'ils prennent pour enluminer leurs tableaux absolument invraisemblables. Mais il n'en est pas toujours ainsi, et il arrive que des maniaques présentent dans leurs compositions une correction de ligne parfaite, un dessin net et achevé, surtout s'il s'agit simplement de la reproduction d'un seul objet¹¹³¹. »

Parfois le décalage entre la médiocrité du dessin et la haute considération que son auteur lui attribuait, constituait justement l'aspect à souligner. Dans ces cas-là, les commentaires étaient sévères :

¹¹³⁰ MAX SIMON Paul, 1876, p. 361.

« Cette prétention amène notre malade à exécuter le dessin d'un cheval qui est la chose la plus nulle du monde¹¹³² »

Ou encore :

« Le palais décrit par le malade est encore quelque chose de possible [...] mais son dessin n'est plus que la chose la plus niaise et la plus misérable, et cette insignifiance du dessin qu'il vous remet, ordinairement le paralysé ne l'aperçoit pas, ne la comprend pas¹¹³³ »

Soucieux d'en faire un usage scientifique, Paul Max-Simon y ajoutait les éléments qui étaient susceptibles d'apporter des informations sur la signification que les auteurs de ces artefacts accordaient à leurs travaux. Il recopiait par exemples les légendes, les titres et autres commentaires éventuellement présents sur les dessins :

« Autre dessin : un nid sous une touffe de feuillage très agréablement composé. Voici la légende :

Un petit nid qu'on avait trouvé dans le bois m'a bien occupée. C'était au printemps. La guerre était finie ; je n'avais plus peur qu'on tuât celui qui me fait tant souffrir. J'ai gardé le petit nid ; je l'ai mis dans un rosier de roses rouges, le rosier de Fleur-de-Marie. On me l'a volé, puisqu'on me vole tout. Pendant mes visions, je voyais le petit nid, il était rempli de petits œufs rouges ; c'étaient des boutons de roses. Il s'agissait de sauver ce nid...¹¹³⁴ »

L'objectif de Max-Simon était de ne pas s'arrêter à une simple observation décontextualisée, et de prendre en compte ce que ces productions représentaient aux yeux de leurs auteurs.

Le Dr Browne s'intéressait quant à lui davantage aux thématiques des dessins de sa collection. Il mettait essentiellement en avant le sujet de la composition, auquel il ne manquait pas d'ajouter de nombreux jugements de valeur à titre informatif, afin de donner au lecteur une idée plus précise de ce qu'il décrivait :

¹¹³¹ Op. Cit. p. 366

¹¹³² Op. Cit. p. 381.

¹¹³³ Op. Cit. p. 378

¹¹³⁴ Op. Cit. p. 363.

« [Il parle de ses dessins les plus exubérants] Dans trois de ces productions, représentant des sites et des voyages dans les Highlands, pénétrées de couleurs les plus vives et éclatantes qui soient, l'histoire racontée est tout simplement stupide et chimérique. Dans deux autres, la confusion évoque les chimères des cauchemars. Dans une seule de cette série, on s'approche de l'obscénité¹¹³⁵. »

Ou encore un peu plus loin, parlant d'une série plus consensuelle de dessins :

« L'un d'entre eux est un patient désormais libre, qui nous envoie des aperçus très raffinés de son domicile Canadien ; un second, dans des intervalles de lucidité entrecoupés de paroxysmes de manie, réalise plusieurs paysages ; le troisième, de toute évidence un adepte expérimenté, montre plusieurs jolies vignettes montées sur carton ; un quatrième ajoute plusieurs croquis de bord de mer richement colorés ; et le cinquième, le plus intéressant de tous, retrace depuis son zénith, le déclin et la chute de son génie¹¹³⁶. »

Les productions de ce dernier patient, bien que peu précisément décrites, constituaient pour son médecin une occasion idéale de suivre graphiquement la progression de sa maladie. Le Dr Browne s'essayait donc ici à présenter non pas un seul dessin, mais une série entière, recueillie sur un intervalle de temps allongée. Son intérêt se situait davantage dans l'évolution du style de ces dessins que dans leur apparence exacte. Le Dr Browne tentait donc de donner à voir au lecteur la lente désagrégation des facultés artistiques de cet ancien artiste au regard de l'allure de ses productions :

« Sa première image est celle d'une ancienne cathédrale au crayon et à l'encre, si minutieusement dessinée que chaque pierre, de par sa taille, son emplacement et son raccordement, peut être suivie, et si délicatement et si finement finie, qu'au lieu d'un simple plan architectural, vous avez devant vous un empilement médiéval solide et solennel. Le second est la vue d'un château, d'une rivière, d'un village et de tous les jolis éléments d'un lieu isolé. Après une série du même style, présentant toutefois moins de charme, nous aboutissons à une détérioration évidente, l'artiste illustrant les lettres adressées à sa fiancée par des bribes de paysages, évocateurs, mais mal placés et inappropriés. Très rapidement, ces épîtres iconographiques trahissent des erreurs d'écriture, l'omission de mots, de syllabes et de

¹¹³⁵ [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology, 1880, pp. 33 – 75, (p. 34).

¹¹³⁶ Op. Cit. p. 35.

lettres. Les échanges ardents avec la jeune femme laissent place à des énoncés maladroits [...] il produisait des centaines de dessins d'objets domestiques qui, s'ils avaient bien un aspect familier, relevaient toutefois d'une représentation très personnelle. Une grande instabilité et une incertitude sont perceptibles dans les objets selon qu'on avance dans la série, et le dernier degré est atteint, lorsqu'on arrive à un gribouillage à peine déchiffrable, préfigurant la dissolution imminente de l'écrivain, qui après avoir consacré tout ce qu'il possédait à celle qui était le centre de son existence, l'idole vers laquelle tous ses efforts pendant tant de mois furent dirigés, ne savait désormais plus rien si ce n'est qu'elle apparaissait désormais comme une figure lilliputienne dans les vastes dimensions de ses dessins¹¹³⁷. »

Enfin, les commentaires de Frigerio, comme nous l'avons déjà remarqué, n'étaient guère plus précis et relevaient davantage de l'anecdote. Difficile avec cela, de se faire une idée exacte des productions artistiques ainsi évoquées. D'autant que ces descriptions présentaient aussi l'inconvénient d'être très subjectives. L'auteur portait de nombreux jugements de valeur et effectuait des choix en matière de pertinence des éléments, en décidant de mentionner certains détails au détriment des autres dans son texte. Le lecteur se voyait finalement contraint de regarder à travers la lorgnette du médecin, et ne pouvait émettre aucun avis personnel sur les réalisations qui lui étaient présentées de cette manière. La nécessité d'inclure dans ces analyses des reproductions des objets n'allait pas tarder à s'imposer. En s'inspirant des observations de Frigerio, Maxime Ducamp et Cesare Lombroso publièrent un article consacré à l'étude de « L'Art chez les fous » (1880) – qui allait constituer la base du chapitre du même nom inséré par la suite dans les futures éditions de *L'Homme de génie* – dans lequel figurait sans doute pour la toute première fois, le fac-similé d'un dessin réalisé par un patient d'asile **(Fig. 366 et 367)¹¹³⁸**. L'illustration dépourvue de légende était présentée au centre d'une planche insérée juste après la page d'ouverture de l'article. Elle était très rapidement évoquée dans le texte, au milieu d'une multitude d'autres cas tout aussi brièvement survolés, mais présentait l'avantage d'offrir une reproduction fidèle du dessin en question, envisagé comme un document d'étude à caractère scientifique. Cet article fut publié dans le premier volume de l'emblématique revue du criminologue italien : *Archivio di Antropologia criminale e scienze penali*. Aussi, compte-tenu de l'orientation scientifique et de l'envergure internationale que

¹¹³⁷ Op. Cit. p. 35.

Lombroso souhaitait donner à cette revue, il était indispensable d'y inclure des reproductions fidèles permettant de présenter de la manière la plus objective possible les éléments étudiés. Trois autres articles s'intéressant à des dessins de criminels et d'aliénés, figuraient au menu de ce volume inaugural. Ils étaient eux-aussi accompagnés d'illustrations qui furent à leur tour reprises dans d'autres publications. On y voyait le dessin du meurtre de la famille Kink exécuté par Troppmann pendant son procès ([Fig. 368](#)) et conservé par Maxime Du Camp¹¹³⁹, des exemples d'écritures idéographiques recueillies par Lombroso et Toselli ([Fig. 370 et 371](#))¹¹⁴⁰ – elles seront réutilisées dans les futures éditions de *l'Homme de Génie*, – ainsi que plusieurs tatouages de criminels présentés par Alexandre Lacassagne¹¹⁴¹.

La nécessité d'enrichir ces publications scientifiques d'un certain nombre d'illustrations s'imposa rapidement comme une évidence chez tous ceux qui s'intéressaient aux artefacts asilaires. Paul Régnaud enrichit ainsi son étude sur *Les Maladies épidémiques de l'esprit* (1887)¹¹⁴² de nombreux fac-similés. Ils suscitèrent tout particulièrement l'attention de Paul Max-Simon, qui fit de cette caractéristique l'intérêt majeur du volume de son confrère :

« Ce que je viens de dire pourrait suffire comme introduction s'il ne me restait à indiquer un ouvrage extrêmement intéressant où M. le Dr Régnaud a examiné les dessins des aliénés et reproduit avec d'ingénieux commentaires des fac-similés de ces curieuses et fantastiques productions. C'est dans son livre intitulé : *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*, que M. Régnaud a curieusement reproduit et commenté ces élucubrations étranges de la folie¹¹⁴³. »

Aussi, lorsqu'en 1888 Max-Simon reprit en le développant son premier article de 1876, il compléta sa réflexion par quatre grandes planches hors-texte, qui lui permirent de présenter plus d'une douzaine de dessins ([Fig. 372](#)). Cesare Lombroso fit de même, en ne cessant

¹¹³⁸ LOMBROSO Cesare, DU CAMP Maxime, « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437.

¹¹³⁹ DU CAMP Maxime, « Les Ecrits de Troppmann », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 55 – 59. Ce dessin sera également utilisé par Lombroso dans *L'Homme Criminel*.

¹¹⁴⁰ LOMBROSO Cesare, TOSELLI C., « Scrittura ideografica in un monomaniaco con sintomi iniziali di demenza », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 3 – 12.

¹¹⁴¹ LACASSAGNE Alexandre, « 1333 tatouages de délinquants », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 438 – 443.

¹¹⁴² REGNAUD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887.

¹¹⁴³ MAX SIMON Paul, 1888, p. 335.

d'enrichir les éditions successives de *L'Homme de génie*, de nouvelles planches d'illustrations. Dans sa première version française (1889), on comptait déjà une dizaine de figures – certaines insérées dans le texte, d'autres se déployant sur des double-pages – auxquelles s'ajoutèrent une dizaine de reproductions supplémentaires dans la sixième version italienne sortie en 1894. Son confrère Morselli avait lui-aussi intégré dans le deuxième volume de son *Manuel de sémiologie des maladies mentales*, quelques fac-similés montrant un dessin et une sculpture recueillis dans l'asile de Macerata ([Fig. 348 et 349](#)). Les ouvrages de Sollier (1891)¹¹⁴⁴, Marie (1892)¹¹⁴⁵ et Séglas (1892)¹¹⁴⁶ étaient également agrémentés de plusieurs reproductions de documents iconographiques ([Fig. 373 à 375](#))

En ce qui concerne les informations données sur ces dessins – qui n'étaient pas encore tous légendés – elles différaient très largement d'un ouvrage à l'autre. Elles dépendaient des objectifs visés par les auteurs, mais restaient généralement très lacunaires et peu rigoureuses. Voici par exemple comment Séglas commentait deux des dessins reproduits dans son ouvrage :

« Une aliénée internée à la Salpêtrière, dessinait le personnel de service (fig. 15) ; une autre passe ses journées à dessiner à la plume des sujets variés, tout à fait en dehors de son délire : productions sans perspective, d'une exécution à la fois naïve et très minutieuse (fig. 16). »

D'autres commentaires se voulaient plus détaillés comme ceux de Morselli sur le dessin d'un « paranoïaque » ([Fig. 348](#)) :

« Fig. 116. – Autoportrait d'un paranoïaque avec délire des grandeurs hallucinatoire à teinte mystique (De ma collection personnelle).

Ce dessin réalisé à la plume, et réduit aux 2/3, est l'œuvre d'un individu semi-illettré affecté d'un délire systématisé à teinte religieuse. Tous ses écrits sont remplis d'illustrations hallucinatoires et symboliques, qui donnent régulièrement des informations sur le contenu de

¹¹⁴⁴ SOLLIER Paul, *Psychologie de l'idiot et de l'imbécile*, Paris : F. Alcan, 1891.

¹¹⁴⁵ MARIE Auguste-Armand, *Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*, Paris : Octave Doin Editeur, 1892.

¹¹⁴⁶ SEGLAS Jules, *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris : J. Rueff, 1892, pp. 262 – 269.

ses visions, et de majuscules mal placées. On en donne ci-dessous deux extraits [l'auteur reproduit ensuite quelques passages écrits par le patient]¹¹⁴⁷ »

Auguste Marie précisait lui-aussi les dimensions réelles de certains artefacts ainsi que le nom de leur propriétaire :

« D'après photographie. (La composition originale, de près de deux mètres carrés de surface, appartient à M. le Dr Henri, de la Maison Falret à Vanves, qui a bien voulu nous la communiquer)¹¹⁴⁸ »

Au fil des nouvelles éditions de *L'Homme de génie*, Lombroso essaya d'apporter de plus en plus de documentation sur les productions artistiques qu'il présentait. Il faisait pour cela fréquemment appel aux contributions de ses confrères, comme Frigerio, Morselli ou Toselli. L'article que ce-dernier co-signa avec Lombroso¹¹⁴⁹ (1880), constitue l'un des plus anciens exemples d'étude de cas presque exclusivement consacrée à un seul individu. Il précédait en cela une tendance qui se généralisera au début du siècle suivant. Cet article de quatorze page possédait déjà la structure classique caractéristique de ces futures publications : nom et prénom du patient partiellement tronqués, âge, renseignements physiques et physiologiques, parcours asilaire, comportement général au sein de l'établissement, et enfin analyse détaillée de ses dessins (accompagnée d'illustrations [\(Fig. 370\)](#), d'informations sur leur aspect, le contexte dans lequel ils avaient été réalisés, la signification que leur auteur leur avait attribuée, et) Une étude aussi complète était encore rarissime, les publications consacrées aux artefacts asilaires étant à ce moment-là souvent constituées d'une accumulation d'exemples variés mais peu approfondis et mal documentés. Très peu d'informations circulaient sur l'identité et le parcours des patients concernés. Ils étaient souvent désignés sous le seul critère de leur pathologie (dessin d'un paranoïaque, d'un dément, d'un mégalomane...), de l'établissement dans lequel ils étaient internés (une patiente de Charenton, un aliéné de Macerata), de leur ancien métier lorsqu'on y voyait une possible influence (un chanoine, un jeune marin, un ébéniste), et les seules marques d'identité que l'on pouvait espérer rencontrer

¹¹⁴⁷ MORSELLI Enrico, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali. Guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-legisti e gli studenti* (Vol. 2), Napoli : F. Vallardi, 1894, p. 555.

¹¹⁴⁸ MARIE Auguste-Armand, *Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*, Paris, Octave Doin Editeur, 1892, p. 46.

¹¹⁴⁹ LOMBROSO Cesare, TOSELLI C., « Scrittura ideografica in un monomaniaco con sintomi iniziali di demenza », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 3 – 12.

étaient contenues dans une lettre isolée ou un patronyme tronqué (M..., Bord..., Paolo P.) Il était en effet d'usage de préserver l'anonymat de ces patients et de leur famille, souvent déshonorées par l'internement de leur proche. On peut aussi penser qu'il importait peu à cette époque pour les médecins, de donner d'autres informations que la nature de la pathologie dont souffraient ces individus, l'idée étant surtout d'en lire les manifestations à travers leurs dessins. Les renseignements à leur sujet restaient donc très anecdotiques et il n'était guère possible de voir émerger des personnalités de cette nuée de cas qui se partageaient l'ensemble d'une publication. Les observations et objets recueillis par les médecins n'étaient d'ailleurs pas toujours le fruit de leur propre expérience. Si une partie de ces auteurs avait réellement été en contact avec les patients dont ils parlaient (Marie, Browne, Max-Simon, Toselli, Morselli), et avaient parfois pu les interroger, d'autres s'appuyaient essentiellement sur des situations et anecdotes rapportées par leurs confrères ou puisées dans d'autres publications (Lombroso, Séglas). On constate aussi l'émergence d'un nouveau type de collectionnisme. Alors qu'auparavant on conservait quelques objets épars pour des raisons essentiellement affectives ou esthétiques, on y voyait désormais un intérêt scientifique. Cette nouvelle tendance plus méthodique et rationnelle, conduisit davantage de médecins à entreprendre des collections de manière plus systématiques. L'objectif était d'exploiter ces objets à des fins médicales, et pour pouvoir établir des théories à partir de ce matériau, les collections devaient être beaucoup plus conséquentes et exhaustives. On envisageait ces artefacts comme une source potentielle de connaissance, susceptibles d'être utiles aux travaux de recherche présents et futurs. Aux quelques sculptures, dessins et tableaux qu'on recueillait avant, s'ajoutait désormais tout ce qui pouvait être fabriqué dans les asiles : vêtements, poupées, objets du quotidien, armes, broderies, pièce de mobilier, etc. Le descriptif que Pierre Hospital dressait de sa collection en 1893 est particulièrement impressionnant :

« Depuis bien près de trente ans que je me consacre à l'étude de la folie et au soulagement des malades qui en sont atteints, outre un nombre fort respectable d'observations et de documents utiles à connaître, j'ai recueilli une énorme quantité d'objets, émanant des aliénés : écrits et élucubrations de toutes sortes, lettres, poésies, chansons, plaintes, prières, doléances, cantiques, journaux, manuscrits, réclamations, pétitions, satires, idiome inconnus, alphabets singuliers ; découpures, sculptures sur bois, pierre, plâtre, petits objets ouverts au couteau, tels que pipes, tabatières, pilons, porte-plumes ; dessins, estampes colorées avec du jus de fleurs, auto-biographies illustrées, chapelets bizarres, crucifix

primitifs ; menus objets de toilette, vide-poches, pelotes, faits avec des chiffons ; cilices, armes grossières, rossignols ; bijoux consistant en cailloux sertis de fil de fer ; bagnes en paille, fer-blanc, fil ; boucles d'oreilles et boutons d'habits ; décorations, médailles, rubans, cordes de pendus ; instruments de suicide, d'homicide, de mutilations, etc., etc.

Peu à peu, je procéderai au triage, au classement et à l'examen critique de ce monceau de documents, véritable bazar de produits d'imagination, décelant une sorte de civilisation à part, convaincu qu'il y a là une mine d'observations qui ne manqueront pas d'émerger, en comparant ces produits avec le genre de vésanie de ceux qui les ont conçus et exécutés¹¹⁵⁰ »

De son côté, le Dr Browne qui quitta Crichton en 1857, profitait de ses nouvelles fonctions de Commissionner in Lunacy (1857 – 1870) et de son réseau relationnel pour continuer d'enrichir sa collection. Elle se composait essentiellement de dessins et de peintures, qu'il conservait dans de volumineux albums. Dans son intervention de 1880¹¹⁵¹, il parlait de trois gros volumes dont les deux premiers contenaient déjà 179 dessins.

Le professeur Lombroso avait lui-aussi accumulé une collection très importante qu'il compléta au fil de sa carrière par ses propres collectes, mais aussi grâce aux contributions de nombreux confrères. On lui adressait des photographies, des dessins originaux et des objets parfois volumineux de toute l'Italie et même de l'étranger. Sa collection contient encore aujourd'hui plusieurs centaines de dessins, carnets illustrés, clichés photographiques, travaux textiles, sculptures, pièces de mobilier, pipes, couverts, vêtements, boîtes décorées et autres objets du quotidien qu'il recueillit tout au long de son existence.

Le Dr Marie qui possédait lui-aussi une collection considérable et particulièrement variée déclarait avoir commencé à rassembler ces objets dès son entrée dans la profession médicale, soit à partir de 1887 :

« Depuis dix-huit années que je suis attaché au service médical des asiles, j'ai pu réunir une collection personnelle de documents intéressants à ce point de vue¹¹⁵² »

¹¹⁵⁰ HOSPITAL Pierre, 1893, p. 250.

¹¹⁵¹ [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75.

¹¹⁵² MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360.

Etant donnés la variété des objets de sa collection, on peut voir que comme les Drs Hospital et Lombroso, il s'intéressait à tout ce qui pouvait avoir été réalisé dans un asile : dessins et peintures bien sûr, mais aussi sculptures de toutes sortes, armes, objets techniques (on nous parlait même d'une machine à pain), travaux d'aiguille, objets du quotidien, etc... En 1905, un article précisait qu'il avait déjà accumulé « *quinze cent aquarelles* »¹¹⁵³.

D'autres personnalités emblématiques de la médecine mentale comptaient parmi les collectionneurs régulièrement cités dans les publications de l'époque. En Italie, on retrouve les noms de Morselli, Frigerio, Toselli, Angelucci et Pieraccini – dont nous reparlerons dans le paragraphe suivant – ou encore Codeluppi. En France, outre les Drs Marie et Max-Simon, dont les collections étaient déjà très conséquentes, on se référait aussi à celles de Jules-Bernard Luys (1828 – 1897)¹¹⁵⁴ et Valentin Magnan (1835 – 1916)¹¹⁵⁵. On ne possède en revanche quasiment aucune information sur l'ampleur ni le contenu de ces deux derniers ensembles auxquels leurs propriétaires respectifs ne semblent pas avoir consacré d'études. Leur identité était uniquement mentionnée dans les légendes qui précisaient l'origine des documents – souvent les mêmes – reproduits dans les ouvrages de leurs confrères. Enfin, en Grande-Bretagne, on sait que l'asile d'Earlwood exposait toujours entre ses murs les réalisations de James Henry Pullen aux côtés de celles de ses compagnons les plus talentueux. Dans la banlieue londonienne, le Dr George Henry Savage (1842 – 1921)¹¹⁵⁶ qui exerçait à Bethlem se constitua une vaste collection de dessins et de peintures. Peu après son arrivée en 1872, il commença à recueillir les aquarelles d'une de ses patientes, Anne White Williams (1840 – 1904)¹¹⁵⁷, arrivée à la même époque que lui. Poursuivant sa carrière à Bethlem, il en devint le médecin-chef en 1878, et occupa ce poste pendant dix ans. Après avoir alimenté la polémique en raison de sa revendication affirmée au recours à la contrainte physique – qu'il

¹¹⁵³ ANONYME, « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229.

¹¹⁵⁴ En 1887, il possédait déjà le dessin d'un repas à perspective renversée que popularisera Réja par la suite, celui d'une machine à voler, et encore sept autres dessins de « paralytiques généraux ». Voir : REGNARD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887, pp. 392 et 408 – 415.

¹¹⁵⁵ En 1887, il possédait déjà un dessin de Fulmen Cotton ainsi qu'un échantillon de ses vêtements recouvert d'écritures. Voir : REGNARD Paul, 1887, pp. 386 – 387.

¹¹⁵⁶ Le Dr Savage intégra les lieux en tant qu'assistant en 1872

¹¹⁵⁷ Anne White Williams fut admise à Bethlem en 1873 à l'âge de 33 ans, et y demeura jusqu'à sa mort. Les dates de ses 45 aquarelles encore actuellement conservées dans le portfolio du Dr Hyslop s'échelonnent entre 1873 et 1896 indiquent que son activité artistique se poursuivit pendant plus de vingt ans et intéressa ses deux médecins. Un grand merci à Monsieur Colin Gale d'avoir bien voulu effectuer des recherches biographiques sur cette patiente.

voulait toutefois modérée et limitée – et à l’utilisation de puissants traitements médicamenteux, il se retira de ses fonctions pour se consacrer à une riche clientèle privée dont l’une des plus célèbres patientes reste Virginia Woolf. Au fil de ces années, le médecin continua d’enrichir sa collection de dessins et peintures. Elle fut ensuite reprise et complétée par son successeur et ami, le non moins controversé Dr Théophilus Bulkeley Hyslop (1863 – 1933) dont nous reparlerons par la suite. Aussi, lorsque l’établissement organisa l’une des toutes premières expositions de productions artistiques asilaires en 1900, près de 600 œuvres purent être présentées au public. Mais mis à part le nombre important d’artefacts exposés, aucune information n’indique de quel type d’objets il s’agissait. Enfin, contrairement au Dr Hyslop qui rédigea plusieurs interventions sur les liens entre art et folie, le Dr Savage ne semble pas avoir consacré de publications à ce sujet.

Même s’ils ne s’exprimèrent pas tous sur les artefacts qu’ils avaient choisi de conserver, ces médecins jouèrent un rôle décisif dans leur popularisation en mettant leur collection à disposition de leurs confrères. Ces derniers puisaient assez fréquemment dans les mêmes ensembles pour documenter et illustrer leurs travaux. Dans les périodes ultérieures, avec la multiplication des collections et des interventions qui leur furent consacrées, on constate à la fois une diversification des artefacts présentés, mais aussi une amplification du phénomène d’emprunt et de réinvestissement des images. Les auteurs reprenaient toujours les mêmes objets et les mêmes descriptions de cas, en se focalisant naturellement sur les plus intéressants. Cette tendance contribua toutefois, comme nous allons le voir, à faire émerger certaines figures de cette foule de patients anonymes, et à familiariser le regard du public sur leurs réalisations au « style » parfois immédiatement reconnaissable.

1890 - 1918

Ces remarques nous amènent à une troisième période qui prit naissance à la charnière entre le XIXe et le XXe siècle, et s’étendit jusqu’au cataclysme de la première guerre mondiale. L’ouvrage d’Angelucci et Pieraccini : *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell’arte nei pazzi [De quelques productions artistiques exécutées par les aliénés : contribution à l’étude de l’art des fous]*¹¹⁵⁸ » (1894) illustre parfaitement la façon quasi-monographique avec laquelle les médecins allaient désormais étudier les artefacts

asilaires. Ce petit volume présente les portraits et les travaux artistiques de onze patients de l'asile de Macerata. A la manière de Toselli qui avait focalisé la quasi-intégralité de son article sur un seul patient en 1880, les deux médecins systématisèrent la méthode en se livrant à onze analyses successives abondamment documentées. L'ambition de l'ouvrage, ouvertement scientifique et médicale, était de servir de base de données à tous ceux qui souhaitaient se livrer à une étude approfondie des productions artistiques asilaires. Les observations se devaient donc d'être les plus objectives et complètes possibles. Au lieu de multiplier les exemples superficiels, les auteurs choisirent de se concentrer sur onze cas examinés par leurs propres soins dans leur établissement d'exercice. Afin d'en faciliter l'exploitation, chaque portrait avait été traité individuellement selon un plan divisé en deux parties. La première, purement médicale, rassemblait tout ce qui concernait l'observation du patient. Désigné par son prénom écrit en toutes lettres, complété par l'initiale de son nom de famille, il y était décrit selon une grille d'analyse qui deviendra un classique du genre. Aux renseignements basiques tels que son âge, sa profession et sa situation familiale, s'ajoutait le récit de son histoire avant l'internement (antécédents héréditaires et médicaux, premiers signes de la maladie, diagnostic posé) puis à l'intérieur de l'établissement, où l'on rendait compte de son comportement. Chose encore peu vue jusqu'à présent, une partie des commentaires était également liée à l'histoire de son rapport à la création artistique : le patient avait-il pris des cours de dessin, exerçait-il un métier artistique ou artisanal, avait-il développé un intérêt pour le dessin durant son enfance ? etc. Par comparaison avec le travail de Toselli rédigé quinze ans plus tôt, on remarque une évolution significative des éléments qui entraient en ligne de compte dans l'analyse. La taille du patient, la circonférence de son crâne, sa température corporelle et la mesure de son pouls n'avaient désormais plus leur place dans ces portraits. Si le contenu des observations avait nettement changé, la structure de ces études restait assez similaire, puisqu'après une première partie consacrée à la description du patient, la seconde était entièrement dédiée à l'analyse de ses créations artistiques. Comme l'avait fait Toselli, les Drs Angelucci et Pieraccini recueillirent le plus d'informations possibles à ce sujet : matériaux et outils utilisés, conditions de réalisation, signification pour le patient, etc. Le tout était accompagné de vingt-cinq planches d'illustrations qui, contrairement aux figures présentées dans les ouvrages antérieurs, étaient toutes des reproductions de type

¹¹⁵⁸ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894.

photographique¹¹⁵⁹ ([Fig. 350 à 357](#)) et non des fac-similés ou des croquis. Quant à la description de l'objet en lui-même, elle n'avait plus rien à voir avec les commentaires superficiels des auteurs précédents. Ici, chaque détail, chaque personnage et élément du décor était minutieusement observé, décrit, et interrogé. Toutes les légendes étaient systématiquement reproduites et décortiquées.

Si ce petit ouvrage suscita peu d'échos à sa sortie il reste emblématique de la façon dont les médecins de l'entre-deux-siècles analysèrent les artefacts asilaires. L'intérêt médico-légal de ces objets était à son comble, et les observations se devaient d'être les plus précises et méthodiques possibles pour être ensuite scientifiquement exploitables. Elles étaient donc le plus souvent consacrée à l'étude d'un seul cas sur lequel on rassemblait tous les éléments biographiques et médicaux dont on disposait. On commençait par présenter le patient puis on s'attachait à analyser ses travaux, accompagnant le tout de reproductions dont on soignait la qualité. On pense aux publications de Benjamin Pailhas sur les manifestations d'art chez deux aliénés circulaires (1908) ([Fig. 376](#)), sur les sculptures de Jean Loubressanes (1908) ([Fig. 377](#)), ou encore à celle qu'il co-écrivit avec le Dr Marie sur les dessins de Kouw et d'Edouard Lucien (1912) ([Fig. 369](#)). D'autres articles sont représentatifs de cette nouvelle approche, comme ceux d'Armand Pasturel (1911)¹¹⁶⁰ ([Fig. 294](#)), de Joseph Capgras (1911)¹¹⁶¹ ([Fig. 306](#)), de Maurice Ducosté (1911)¹¹⁶² ([Fig. 297 et 303](#)), des Drs Marchand et Petit (1912)¹¹⁶³, de Trepsat (1913) ([Fig. 175 et 365](#))¹¹⁶⁴, ou de Giovanni Marro (1913)¹¹⁶⁵ ([Fig. 65, 66 et 274](#)). En revanche, la présentation que Rogues de Fursac fit des dessins d'aliénés¹¹⁶⁶, bien que datée de 1905, se rattache davantage à ce qui était en usage dans la période précédente. Les illustrations sont nombreuses et de bonne qualité, mais les commentaires restent très superficiels et peu méthodiques.

¹¹⁵⁹ Nous ignorons toutefois le procédé exact employé.

¹¹⁶⁰ PASTUREL Armand, « Dessins anatomiques et conceptions médicales d'un dément précoce », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1911, pp. 358 -361 (ill.)

¹¹⁶¹ CAPGRAS Joseph, « Une persécutée démoniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 360 - 372.

¹¹⁶² DUCOSTE Maurice, « Deux aliénés inventeurs », *Bulletin de la société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 372 – 382.

¹¹⁶³ MARCHAND Léon, PETIT Georges, « Symbolisme au cours d'un délire mystique et patriotique d'interprétation », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 juin 1912, pp. 214 – 223.

¹¹⁶⁴ TREPSAT Charles Louis, 1913.

¹¹⁶⁵ MARRO Giovanni, 1913, (1916).

¹¹⁶⁶ ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905.

Le regard et le discours se devaient d'être plus rigoureux, plus investigateurs. Les dessins et autres artefacts étaient donc soigneusement observés, détaillés, commentés, et l'on cherchait aussi à comprendre leur signification. A la place des désignations rapides que l'on rencontrait auparavant, voici maintenant comment étaient décrits ces artefacts :

« Ce sont des rosaces et combinaisons de courbes, excentriques, ovales et polygones inscrits dans des cercles. On perçoit dans ses constructions géométriques des préoccupations astrologiques et tout un système de l'univers avec des influences politiques symbolisées par des constructions géométriques superposées à des cartes géographiques. Certaines figures stylisent aussi deux spermatozoïdes enlacés en tourbillon hélicoïdal devenant ailleurs deux comètes ; les origines de la vie semblent ainsi rapprochées de celles de tout mouvement moléculaire par un souvenir probable de lectures mal digérées sur les tourbillons de la matière et de la vie¹¹⁶⁷ »

« Tout se ramène en effet dans ses paysages à des combinaisons perspectives courbes ou ondulées, et à des constructions géométriques en cercles, cylindres ou cônes et troncs de cônes. Il semble qu'il y ait chez le malade un besoin impérieux de symétrie et certaines constructions que je croyais de pure fantaisie, seraient de véritables constructions anaglyphiques de géométrie dans l'espace ; la polychromie des lignes en bleu, vert et rouge, complète la similitude avec les constructions d'anaglyphes, ce qui prouve qu'il ne faut pas toujours imputer au délire des manifestations expressives difficiles à comprendre. C'est que ces malades à système délirant empruntent souvent à des systèmes scientifiques existants une partie de leurs conceptions erronées par ailleurs. La pensée morbide, on l'a dit, ne diffère pas dans ses processus, de la pensée normale, et l'incohérence de ces délirants d'imagination raisonnants peut être plus apparente que réelle. Telles les cryptographies cohérentes à condition d'en avoir la clé¹¹⁶⁸. »

La méthode employée par le patient entrait aussi en ligne de compte. Elle supposait une observation régulière et répétée de l'individu au travail, du choix de ses matériaux et de ses outils. Andréa Cristiani (1897) insistait tout particulièrement sur l'importance de considérer ces éléments :

¹¹⁶⁷ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, 1912, p. 311.

¹¹⁶⁸ Ibid.

« *L'art chez les fous, alors qu'il compte une littérature assez rare (Lombroso, Morselli, Frigerio, Pieraccini et Angelucci, Tardieu, Regnard, Max-Simon, Seglas, Hospital), a en fait été uniquement étudié dans sa partie sentimentale et intellectuelle, au niveau des expressions et du contenu. Il manque une étude du point de vue de l'exécution, de la technique dans les ouvrages artistiques des aliénés*¹¹⁶⁹ »

Parallèlement à ce durcissement de l'analyse scientifique, une autre tendance commença à se développer, davantage centrée sur des considérations d'ordre artistique. Porté par *L'Homme de génie* de Lombroso et ses rapprochements entre le génie et la folie, mais pas seulement – nous y reviendrons dans le paragraphe suivant – on commençait à poser les bases d'un autre questionnement de ces objets. Que pouvaient-ils révéler sur le processus de création artistique ? Possédaient-ils un intérêt esthétique ? Y retrouvait-on des similitudes avec d'autres formes d'art ? Existait-il un art spécifiquement pathologique, et quelles en étaient les caractéristiques ? Les articles précédemment convoqués, bien que profondément ancrés dans une approche médicale, contenaient eux-aussi de nombreuses considérations liées au domaine de l'Art. Cristiani (1897) et Marro (1913), dans la lignée de ce qu'avait déjà commencé à entreprendre Toselli (1880), effectuaient un parallèle entre les productions de leurs patients et les pratiques artistiques des anciennes civilisations (préhistoire, antiquité, Amérique précoloniale) et des populations extra-européennes. Certains articles comme ceux d'Hospital (1893) et de Kéval (1909), bien que publiés dans des revues médicales, accordaient quant à eux une telle importance aux objets qu'ils présentaient que la mise en valeur de ces artefacts, prenait largement le dessus sur le caractère médical de leur intervention. A tel point qu'on pouvait même se demander s'il y en avait vraiment un. En ce qui concerne la collection du Dr Paul Kéval (1852 – 1923), aujourd'hui disparue et rarement citée, elle pourrait avoir été bien plus conséquente qu'on ne serait amené à le penser. *L'Art psychopathologique* de Robert Volmat (1956) présentait en effet une sculpture de moine ([Fig. 378](#))¹¹⁷⁰ lui ayant appartenu, qui tend à montrer qu'il possédait aussi des objets variés et de taille imposante.

En ce début de siècle, certains médecins s'aventurèrent même entièrement hors du champ médical en affichant ouvertement l'orientation artistique de leur propos. Avec « L'Art

¹¹⁶⁹ CRISTIANI Andrea, « Atavismo dell'arte in un paranoico originario con delirio fastoso-persecutorio a colorito artistico », *Archivio di psichiatria, scienze penali, ed'antropologia criminale*, 1897, vol. XVIII, pp. 559-566 (p. 559).

¹¹⁷⁰ VOLMAT Robert, *L'Art Psychopathologique*, Paris, PUF, 1956, fig. 23 planche XIII et p. 34.

malade : Dessins de fous », publié dans la *Revue universelle* (1901)¹¹⁷¹, Marcel Réja fut l'un des premiers à s'aventurer sur cette voie. De son vrai nom Paul Meunier, il évoluait déjà depuis une dizaine d'années dans les milieux artistiques et littéraires parisiens. Il comptait deux volumes poétiques à son actif ainsi que plusieurs articles relevant de la critique d'art¹¹⁷². Pour marquer symboliquement la différence entre son activité de médecin et ses interventions littéraires, il utilisait le pseudonyme de Marcel Réja. C'est ainsi qu'il signait ses poèmes, ses pièces de théâtre, ses compte-rendu de lecture, ses chroniques et autres écrits témoignant de sa sensibilité artistique. Le choix de ce nom de plume pour son étude consacrée à l'art des fous, n'était donc pas anodin et témoigne clairement du champ dans lequel il avait choisi de l'inscrire. Le périodique qui avait accueilli son texte : *La Revue universelle : Recueil universel documentaire et illustré*, se voulait généraliste, et confirme la volonté de l'auteur de ne pas s'adresser à un public exclusivement médical. Dès les premières lignes, il donnait d'ailleurs le ton en affichant la nature de son questionnement :

« Les fous ont-ils un art, une manifestation artistique, quelle est sa valeur et par quoi se distingue-t-elle de la manifestation artistique des gens raisonnables ? Sur le terrain hideux de la maladie, cette fleur de l'esprit humain, la réalisation artistique, s'épanouit-elle selon sa plus radieuse splendeur, le génie ? Apparaît-elle seulement sous sa forme la plus rudimentaire et la plus maladroite ?¹¹⁷³ »

Pour couper d'emblée court à toute confusion, il prenait soin de préciser qu'il ne s'agissait pas d'œuvres d'excentriques, mais bien d'individus reconnus médicalement fous, puisque tous enfermés dans des asiles :

« Afin d'avoir une base quelque peu stable, convenons que nous ne prendrons pour fous que ceux qui sont enfermés comme tels. Nous éloignons ainsi les diagnostics de

¹¹⁷¹ REJA Marcel, 1901.

¹¹⁷² On citera notamment les articles suivants de Marcel REJA :

« Art : à propos de théories », *La Critique*, 5 mars 1897, n°49, pp. 56 – 57

« L'œuvre de Baric. Du point de vue social », *La Plume*, 1^{er} décembre 1897, n°207, pp. 764 – 765

« Eugène Grasset », *Eugène Grasset et son œuvre, numéro spécial de La Plume*, vol. XI, 1900, pp. 144 – 146

« Symbolisme pictural. H. Héran – E. Munch – O. Redon », *La Critique*, 20 janvier 1900, p. 9

« Le Baiser dans l'œuvre de Rodin », *La Critique*, 20 novembre 1900, p. 169

« Art : du danger qu'il y a à comprendre une œuvre d'art », *La Critique*, 20 avril 1902, n°172, pp. 57 – 59

« Biegas sculpteur », *La Plume*, 15 août 1902, p. 998.

¹¹⁷³ REJA Marcel, 1901, p. 913.

fantaisie ; et si notre clientèle se restreint, du moins sommes-nous sûrs de ne considérer que des gens dont la mentalité est à ce point troublée que la vie sociale leur a été considérée comme impossible¹¹⁷⁴. »

Enfin, il justifiait son choix de s'appuyer sur de tels objets pour discuter d'Art, en les réinscrivant dans le champ de l'humanité et de la création artistique sous sa forme générale. Ces œuvres n'appartenaient selon lui certes pas au grand art, mais il s'agissait bien d'art tout de même. Si elles étaient le produit d'esprits perturbés, ils n'en étaient pas moins humains que ceux qui avaient eu la chance de conserver toute leur raison :

« Pour quiconque s'intéresse véritablement à l'art, de pareilles manifestations, quelle que soit leur maladresse ou leur grossièreté, acquièrent une grosse importance de par les conditions mêmes dans lesquelles elles sont recueillies. Il n'y a pas de documents superflus en pareille matière. L'histoire d'un organisme perturbé éclaire maintes fois d'une lumière nouvelle le fonctionnement de ce même organisme en état de santé.

[...]

Au point de vue qui nous occupe, il nous suffit de définir l'œuvre d'art en dehors de la notion de beauté proprement dite, mais en tant que manifestation tendancieuse. Je dirais volontiers que c'est un travail dont l'utilité pratique est nulle. L'auteur n'en espère rien, si ce n'est la satisfaction d'exprimer une émotion qui l'obsède ou le plaisir de caresser ses sens par une réalisation spéciale¹¹⁷⁵. »

Réja s'appliquait ensuite à décliner les diverses formes d'industrie artistique pratiquées dans les asiles – c'est-à-dire à peu près toutes – sans manquer une occasion de leur trouver des points communs avec leurs manifestations dites « normales » :

« Le groupement sous la catégorie de fous étant un assemblage hétérogène, il n'y a pas de caractère absolument général qui puisse permettre d'affirmer l'origine d'une œuvre – pas plus qu'il n'y a de signe déterminé et infallible auquel on puisse reconnaître un fou dans la rue. – Les caractères généraux qui se rencontrent le plus

¹¹⁷⁴ Op. Cit. p. 913.

¹¹⁷⁵ Op. Cit. pp. 913 – 914.

*fréquemment dans leurs œuvres sont, tout comme chez l'artiste sain : la sincérité, l'ingéniosité et la patience*¹¹⁷⁶. »

La suite de son propos visait à repositionner ces artefacts au centre d'une vision très large de la création artistique. Pour Réja, cette-dernière ne réduisait pas aux œuvres traditionnelles, mais s'étendait aussi à l'art préhistorique, à celui des civilisations extra-occidentales, aux graffiti de prisonniers, aux dessins d'enfants et à ceux des médiums. Dans la seconde partie de son article, publiée quelques pages plus loin, Réja tentait de classer ces artefacts selon des critères qui appartenaient non pas au registre de la médecine – les grilles de lecture nosographiques étaient encore adoptées par ses confrères – mais à celui de l'art. Il choisit donc de commencer par séparer ces documents en deux grandes catégories selon que leurs auteurs avaient ou non reçu une éducation artistique avant leur internement. Les critères de classification à l'intérieur de chacune de ces parties s'avèrent ensuite assez flous. Ils ne furent clarifiés que quelques années plus tard dans l'ouvrage complet que Réja consacra à cette question en 1907¹¹⁷⁷. En 1901, il remarquait simplement que certains patients se contentaient de copier maladroitement la réalité sans but précis, tandis que d'autres produisaient des œuvres essentiellement décoratives plus ou moins abouties, ou tentaient parfois d'exprimer une sensation ou une idée. Ce premier tri l'amena à effectuer une classification plus méthodique des artefacts asilaires dans son ouvrage de 1907. Il les hiérarchisait en trois niveaux auxquels il attribuait une valeur croissante : la désagrégation mentale, l'Art décoratif et l'Art proprement dit. Tout dépendait donc de la nature de ce que le patient avait tenté d'exprimer dans son travail, à savoir : rien de cohérent, une harmonie visuelle, ou bien au stade le plus élevé, une émotion ou une idée. On remarque aussi que, conformément aux intentions de l'auteur, le vocabulaire employé appartenait au champ artistique, et la nature des pathologies dont souffraient ces individus n'était quasiment jamais précisée. Réja renouvela l'exercice en 1903, avec le pendant littéraire de son premier article¹¹⁷⁸. Il rassembla ensuite le tout en l'enrichissant d'une partie consacrée à « l'art des enfants et des sauvages », dans un ouvrage complet paru en 1907 : *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, qui connut un certain retentissement dans la presse de l'époque. Là encore, le choix de la maison d'édition – le Mercure de France – confirme les ambitions littéraires et artistiques de l'auteur,

¹¹⁷⁶ REJA Marcel, 1907, p. 24.

¹¹⁷⁷ Op. Cit.

¹¹⁷⁸ REJA Marcel, « La littérature des fous », *La Revue universelle*, n°3, 1903, pp. 129 – 133.

qui avait choisi de partager avec un plus large public ses réflexions sur le sujet. Toutes ces publications sont abondamment illustrées. Réja ne possédant visiblement pas de collection personnelle – il faut rappeler qu'en 1901 il terminait tout juste son année d'internat à Villejuif dans le service du Dr Toulouse¹¹⁷⁹ – il fit appel à ses confrères puis lui prêter quelques-unes de leurs pièces les plus intéressantes. Parmi les nombreuses illustrations qui agrémentent l'article de Réja (1901), figurent trois personnages en bois sculpté (Fig. 63 et 379) un ensemble de neuf sculptures disposées sur une étagère (Fig. 62), une panoplie d'armes en silex montées sur panneau (Fig. 74), quatorze dessins et peintures (réalisés par Xavier Cotton, le Voyageur français, Hodinos et de nombreux anonymes) et deux ouvrages de broderie. Si plusieurs médecins mirent des objets de leur collection à la disposition de Réja, ceux du Dr Marie sont les plus représentés. Après cette première publication, la collection d'Auguste Marie commença à acquérir une certaine notoriété et on ne comptera quasiment plus aucun article traitant de « l'art des fous » qui ne proposera des clichés des artefacts du médecin de Villejuif. Marcel Réja le premier, puisa à nouveau dans la collection de son confrère pour agrémenter son article sur « La Littérature des fous » (1903) avec une aquarelle du Voyageur français (Fig. 278) et deux dessins de Théophile Leroy (Fig. 381). La plupart de ces documents furent ensuite repris dans son ouvrage de 1907 qui leur assura une large popularité.

De son côté, le Dr Marie allait lui-aussi consacrer de nombreuses publications à ce sujet, tant à titre médical qu'artistique. Toutefois, contrairement à Réja, il ne se départit jamais vraiment de son attitude de médecin, même lorsque ses interventions destinées à un plus large public discutaient de la valeur esthétique des artefacts asilaires ou de leur intérêt dans des problématiques d'ordre artistique. On peut penser que les images déjà utilisées par Réja comptaient parmi les plus intéressantes aux yeux du Dr Marie. En effet, pour illustrer ses propres publications, il réutilisa les mêmes objets que ceux qu'il lui avait déjà prêtés, et d'autres similaires, de la main des mêmes patients. En 1905, avec « Le Musée de la folie »¹¹⁸⁰, destiné à une revue grand public, Marie signait son premier article basé sur des considérations d'ordre artistique ; Il était accompagné de plusieurs reproductions ayant déjà figuré dans les

¹¹⁷⁹ On retrouve la trace de Paul Meunier dans les registres du personnel en tant qu'interne à Villejuif entre le 1^{er} février 1900 et le 31 janvier 1902. Je remercie Mme Claudine Bellamy, archiviste au centre hospitalier Paul Guiraud de m'avoir communiqué cette information. Paul Meunier était également cité par le Dr Edouard Toulouse dans le Rapport sur le Service des Aliénés du Département de la Seine pendant l'année 1900, p. 248 : « M. Meunier a été un collaborateur médical dévoué, il a fait sa thèse dans le service sur la Mesure de quelques modifications physiologiques provoquées par l'alitement thérapeutique. »

précédentes interventions de Réja. On y reconnaît entre autres deux dessins de Théophile Leroy (*Fig. 382*) ainsi que la sculpture sur racine représentant un musicien persécuté (*Fig. 64*) Il leur avait ajouté un ensemble d'animaux modelés par un jeune garçon handicapé (*Fig. 61*), et d'autres œuvres appartenant aux collections de ses confrères Joseph Rogues de Fursac et Jules-Bernard Luys. Dans son propos, il adoptait une attitude assez similaire à Réja en s'employant à re-normaliser l'image du fou. De nombreux commentaires visaient à le rapprocher autant que possible de l'individu « normal » :

« L'aliéné n'a pas un cerveau tellement différent du nôtre ! Il n'y a de différence entre lui et nous que des exagérations, parfois seulement partielles. C'est une erreur trop commune que de considérer les aliénés comme des êtres en dehors de l'humanité, que de croire que leur incohérence mentale et leur imagination dérégulée s'appliquent à un monde qui nous est étranger¹¹⁸¹. »

Il insistait également sur l'intérêt thérapeutique de proposer de telles activités dans les asiles, et sur les bienfaits qu'elles pouvaient procurer sur le moral des patients. Au même titre que Marandon de Montyel, Auguste Marie était un fervent défenseur du recours aux pratiques artistiques dans les asiles, et de manière plus générale, à toutes les activités qui respectaient les centres d'intérêt de ses patients. Pour appuyer son propos, il évoquait son expérience et celle de son confrère de Ville-Evrard. Du côté de l'exploitation de ce qu'il considérait comme un précieux matériau d'étude de la pensée humaine, le Dr Marie revendiquait une double approche. La première était d'ordre médicale, car comme la majorité de ses confrères, il envisageait d'abord ces objets en tant que réceptacles de la pathologie de leurs auteurs :

« Il est bon d'examiner d'un peu près les œuvres les moins ordonnées où la folie a pressé son seau le plus caractéristique¹¹⁸² »

Mais il ne s'en limitait pas à cela. Comme Réja, il avançait aussi l'idée que ces productions pourraient permettre de mieux comprendre le fonctionnement de l'esprit de l'artiste « normal » :

¹¹⁸⁰ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360.

¹¹⁸¹ Op. Cit., p. 353.

¹¹⁸² Op. Cit., p. 354.

« On peut espérer y surprendre des indications précieuses pour la psychologie de l'artiste normal, voire même du peintre de génie, et on y pourra trouver l'explication de certains faits curieux et déconcertants de l'histoire de l'art¹¹⁸³ »

« De même que pour le savant, l'étude de l'homme malade est le complément indispensable de l'étude de l'homme sain, de même pour la psychologie de l'art, la connaissance de l'artiste normal peut être puissamment éclairée par l'observation des artistes fous et des fous artistes avec leurs rêves inouïs, leurs déformations prodigieuses, leurs terreurs, et leurs insanités même parfois presque géniales¹¹⁸⁴ »

Cette double utilité justifiait à ses yeux le projet de créer un musée – à l'image d'autres exemples européens, dont nous reparlerons dans la troisième partie de notre travail – grâce auquel des chercheurs de tous bords pourraient venir exploiter ces documents. Enfin, après ces considérations d'ordre général, l'auteur entrait dans une phase plus concrète en multipliant les exemples et anecdotes se rapportant à des patients portés par une pratique artistique. Comme Réja, il prenait bien soin de distinguer « les artistes devenus fous » des « fous devenus artistes », tout en effectuant des rapprochements avec l'art de la préhistoire et des anciennes civilisations. Poursuivant sa carrière d'aliéniste et ses interventions adressées aux médecins, Marie publia l'année suivante deux ouvrages dans la plus pure tradition scientifique : *La Démence* (1906)¹¹⁸⁵ et *Mysticisme et Folie* (1906)¹¹⁸⁶, puisant à nouveau dans sa collection pour illustrer son propos. Là-encore, il réutilisa deux dessins de Théophile Leroy déjà prêtés à Marcel Réja en 1903 (*Fig. 383 et 381*) ainsi que deux compositions de Fulmen Cotton (*Fig.380*) qui figurait dans l'un de ses tout premiers livres consacré aux délires systématisés (1892)¹¹⁸⁷. En 1910, lorsqu'il dénonçait l'aggravation des risques encourus par la profession médicale¹¹⁸⁸, il réutilisa sa panoplie de haches en silex ainsi que plusieurs autres ensembles d'armes (*Fig. 74 et 309*) pour attirer l'attention du public sur la dangerosité de son métier. Son matériel s'étant certainement enrichi au fil des années, il puisa

¹¹⁸³ Op. Cit. p. 356

¹¹⁸⁴ Op. Cit. p. 360

¹¹⁸⁵ MARIE Auguste Armand, *La Démence*, Paris, O. Doin, 1906.

¹¹⁸⁶ MARIE Auguste Armand, *Mysticisme et folie : étude de psychologie normale et pathologique comparées*, Paris : V. Giard et E. Brière, 1906.

¹¹⁸⁷ MARIE Auguste-Armand, *Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*, Paris : Octave Doin Editeur, 1892.

ensuite dans le répertoire de nouveaux patients pour ses articles ultérieurs. Nous aurons à nouveau l'occasion de revenir sur la collection du Dr Marie – qui poursuit ses interventions sur l'art des fous quasiment jusqu'à sa mort en 1933 – dans le paragraphe suivant consacré à la période des années 1920.

Outre Réja, d'autres médecins qui se penchèrent sur des problématiques d'ordre artistique, firent également appel à la collection du Dr Marie pour illustrer leurs travaux. Le Dr Raymond Meunier – à ne pas confondre avec Paul, alias Marcel Réja – contrairement à son homonyme avait bien du mal à trouver un quelconque intérêt esthétique aux artefacts asilaires. Dans ses « Réflexions sur l'art des fous » (1908)¹¹⁸⁹, il tentait de répondre à deux grandes interrogations : « Quel rapport la folie peut-elle avoir avec l'Art ? » et « A quoi reconnaître la toile d'un aliéné ? ». A la première il répondait par une diversité de cas, la folie pouvant selon-lui tout autant provoquer l'œuvre, que la transformer ou évoluer avec elle. Pour la seconde, il identifiait dans l'art des aliénés trois principales caractéristiques. Le sujet serait marqué par « l'imagination morbide avec toutes ses tares ». Il évoquait ensuite des signes d'automatisme, et enfin une fréquente « médiocrité » causée par un « affaiblissement intellectuel ». Elle était selon lui ponctuée de « certaines bizarreries de détails qui doivent retenir l'attention du psychologue et même du profane ». Pour illustrer son propos et permettre aux lecteurs de « retrouver eux-mêmes les caractéristiques [...] indiquées » il reproduisit six dessins et peintures dont trois appartenaient au Dr Marie. Il s'agissait d'une aquarelle du Voyageur Français, de la photographie d'une fresque murale¹¹⁹⁰ et d'une scène de course d'animaux lilliputiens¹¹⁹¹ ([Fig. 384 à 386](#)).

Enfin, lorsque les journalistes de la presse populaire souhaitaient parler d'art des fous, ils faisaient eux-aussi appel au Dr Marie dont la réputation de collectionneur n'était visiblement plus à faire. Pour son article sur « Les Fous artistes » publié dans *Le Monde Illustré*

¹¹⁸⁸ MARIE Auguste Armand, « Sur quelques risques de la profession médicale dans la société contemporaine », *Aesculape*, 1911, pp. 186 – 189.

¹¹⁸⁹ MEUNIER Raymond, LAUR Henri, « Réflexions sur l'art des fous », *Le Gaulois du Dimanche*, 1 et 2 février 1908, n°7, pp. 6 – 7.

¹¹⁹⁰ On la retrouvera en 1924 dans : VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris : Stock, 1924, p. 94 sous l'intitulé : « Le Pont neuf »

¹¹⁹¹ On la retrouvera en 1930 dans : JAUBERT René, « L'Art chez les aliénés », *Le Miroir du Monde : hebdomadaire illustré*, 3 octobre 1931, n°83, p. 412, accompagnée de la légende : « Vision d'une course de lapins montés par des jockeys lilliputiens ».

(1905)¹¹⁹², Léon de Montarlot s'adressa directement au médecin de Villejuif. Son confrère le Dr Briand, lui-aussi à la tête d'une importante collection, prêta également quelques-unes de ses pièces. L'article se déployait sur une double page qui contenait 13 reproductions d'objets recueillis par les deux médecins ([Fig. 312](#)). On y retrouve le groupe de neuf sculptures déjà présenté par Réja en 1901, deux aquarelles du Voyageur Français (dont une figurait dans l'article de Réja de 1903), une panoplie d'armes blanches que Marie réutilisa en 1910, et la photographie de la fresque murale qui suscita aussi l'intérêt de Raymond Meunier. De nombreuses autres réalisations – dessins, peintures, tatouage, sculpture, etc. – complétaient cet étrange imagier.

Avec son intervention de 1905¹¹⁹³, le Dr Marie suscita même l'intérêt de la presse britannique. Une revue populaire – *The Sketch* ([Fig. 387](#))¹¹⁹⁴ – reprit l'ensemble de ses photographies pour les mettre en scène dans un décor fantastique. Des dragons, des loups-garous et autres créatures chimériques tournoyaient autour de ses objets. Les dessins de Théophile Leroy, les aquarelles du Voyageur français, celles du facteur rural – empruntées à Rogues de Fursac – et le groupe d'animaux modelés, eurent ainsi l'occasion de franchir les frontières pour s'offrir au regard d'un public étranger.

Enfin, en 1908, *L'Almanach illustré du Petit Parisien*¹¹⁹⁵, revue généraliste à fort tirage, publiait à son tour un article abondamment illustré ([Fig. 388](#)). : « Le Passe-temps des fous » On y racontait l'histoire de quelques patients du Dr Marie – toujours les mêmes – et l'on reproduisit cinq œuvres de sa collection. Il s'agissait à nouveau d'une aquarelle du Voyageur Français, d'un dessin de Théophile Leroy, de deux personnages en bois – extrait du groupe de sculptures déjà reproduit plusieurs fois – auxquels s'ajoutait le croquis grossier d'un dessin représentant une panoplie d'armes dont la version originale avait été reproduite dans *Le Monde illustré* en 1905¹¹⁹⁶ ([Voir Fig. 312](#)).

Le Dr Marie fut certainement l'un des plus grands collectionneurs d'art asilaire de son temps, et l'un des plus célèbres : en 1908, on parlait de 1800 aquarelles. Pourtant, il fut loin d'avoir

¹¹⁹² MONTARLOT Léon de, « Les Fous artistes », *Le Monde illustré*, 18 mars 1905, n°2503, pp. 168 – 169.

¹¹⁹³ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360.

¹¹⁹⁴ « A Mad Museum : The Insane as Artists », *The Sketch*, 22 nov 1905, Supplément, pp. 6-7.

¹¹⁹⁵ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229.

été le seul. Le début du XXe siècle fut marqué par une recrudescence des publications consacrées à l'art asilaire et beaucoup de médecins avaient entrepris des initiatives similaires. Lorsqu'il s'agissait d'alimenter des articles à caractère médical, les médecins se devaient de puiser chacun dans leur propre collection. Ces interventions étaient rigoureuses, méthodiques et exhaustives. Pour que les détails fournis soient précis, il fallait parler de patients que l'on avait suivi et observé pendant un temps suffisamment long. Chaque médecin recueillait donc ses propres éléments et les échanges étaient peu fréquents – ou alors il s'agissait de collaborations et d'écriture en commun. Ces articles contribuèrent à donner des informations très précises sur les auteurs de ces objets et attestent d'une tendance à l'individualisation. En revanche, ils avaient une portée très limitée et restaient généralement circonscrits aux milieux scientifiques. La diffusion et la popularisation des productions asilaires fut davantage portée par la presse généraliste qui, lorsqu'elle discutait de problématiques d'ordre artistique, avait besoin d'un grand nombre d'images aux accents variés. Dans ces situations, on faisait toujours appel aux mêmes collectionneurs, et le Dr Marie comptait parmi les plus sollicités. En 1914, il se plaignait même d'une dérive de certains journalistes peu scrupuleux qui tendaient à déformer ses propos et à le démunir de ses dessins :

« – Au moins, me dit-il, tout d'abord en souriant, vous ne me ferez pas dire des choses que je ne pense pas, comme tel de vos confrères l'autre jour, et vous me rendrez les dessins que je vais vous confier ?¹¹⁹⁷ »

Le Dr Joseph Rogues de Fursac était lui-aussi régulièrement mis à contribution. Pour son étude sur *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales* (1905), il avait recueilli un certain nombre de documents qui furent très remarqués par ses confrères et par la presse. Parmi les dix-neuf dessins que comptait son ouvrage, cinq se distinguaient nettement des autres. Ils focalisèrent tous les regards et furent par la suite abondamment reproduits. Ils étaient tous de la main d'un même patient, présenté en tant que Maxime G. ou « facteur rural » (***Fig. 161 - 165***) par Rogues de Fursac¹¹⁹⁸. Il réapparut même sous d'autres plumes en tant que « facteur de Fursac¹¹⁹⁹ » tant l'assimilation de ce patient avec le médecin qui publia ses dessins marqua les esprits. Déjà conscient de l'intérêt de ces réalisations, Rogues de

¹¹⁹⁶ MONTARLOT Léon de., 1905.

¹¹⁹⁷ MAURECY Mme Louis, 1914, p. 58.

¹¹⁹⁸ Voir dans notre travail : Partie II / Chapitre 1 / Paragraphe 1 : « Autofictions et auto-apothéoses ».

Fursac choisit délibérément de privilégier cette série d'aquarelles aux accents naïfs en les positionnant sur des planches en pleine page. Leur auteur racontait à la manière des récits hagiographiques les épreuves extraordinaires auxquelles il avait été confronté de sa naissance jusqu'à son apothéose. Dès la sortie de l'ouvrage, le Dr Marie fut tout de suite séduit par le charme de ces étranges compositions et contribua à les relayer dans la presse de l'époque. Il commença par en reproduire quatre exemplaires – dont trois inédites – dans son article « Le Musée de la folie » sorti la même année (1905) [\(Fig. 389 à 392\)¹²⁰⁰](#). Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'il en ait eu connaissance avant, et qu'il ait lui-même fait l'acquisition de certains de ces dessins¹²⁰¹. Par effet de reprise, on les retrouva toutes les quatre dans l'article britannique du *Sketch* (1905)¹²⁰². Marcel Réja avait quant à lui déjà utilisé un dessin de ce patient en 1903 [\(Fig. 394\)](#) – ce qui nous permet de penser que le Dr Marie le connaissait peut-être déjà – représentant une scène différente, sans toutefois en indiquer la provenance. Aussi, lorsqu'il publia *L'Art chez les fous* en 1907, il réutilisa un dessin du facteur rural [\(Fig. 390\)](#), mais choisi parmi l'une des scènes déjà sélectionnée par Marie. Réja la reproduisit en pleine page et lui consacra une longue description pleine d'enthousiasme et de sensibilité¹²⁰³. Enfin, dans un autre registre, Raymond Meunier choisit également de faire figurer dans ses « Réflexions sur l'Art des fous » (1908)¹²⁰⁴, deux dessins du facteur rural extraits de l'ouvrage de Rogues de Fursac. On y voyait deux amputés s'approchant d'une scène de nativité [\(Fig. 161\)¹²⁰⁵](#), ainsi qu'un groupe d'individus festoyant avec les morceaux de leurs victimes fraîchement découpées [\(Fig. 164\)¹²⁰⁶](#). On peut penser que, l'objectif étant ici de donner à voir la morbidité de « l'art des fous » et la bizarrerie de leur détails, l'auteur avait volontairement sélectionné ces tableaux parmi les plus déconcertants.

¹¹⁹⁹ Voir VINCHON Jean, 1924.

¹²⁰⁰ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360.

¹²⁰¹ EN 1924, Jean Vinchon reproduisit une autre aquarelle du Facteur Rural en indiquant qu'elle appartenait au Dr Marie.

¹²⁰² « A Mad Museum : The Insane as Artists », *The Sketch*, 22 nov 1905, Supplément, pp. 6-7. (Voir dans notre travail : Fig. 331)

¹²⁰³ REJA Marcel, 1907, pp. 40 – 43.

¹²⁰⁴ MEUNIER Raymond, LAUR Henri, 1908.

¹²⁰⁵ Raymond Meunier avait légendé cette scène : « ŒUVRE D'UN FACTEUR RURAL (Coll. Du Dr Rogues de Fursac) »

¹²⁰⁶ Raymond Meunier avait légendé cette scène : « AQUARELLE – LES PERSECUTIONS (Les personnages autour de la table boivent le sang de la victime) (Coll. Du Dr Thivet) »

L'article de Raymond Meunier contenait une troisième illustration empruntée à l'ouvrage de Rogues de Fursac ([Fig. 296](#))¹²⁰⁷, mais appartenant à la collection d'un autre médecin, le Dr Léon Thivet. Il s'agissait d'une machine à voyager. On sait assez peu de chose sur l'ampleur de cette collection ni sur les motivations de son propriétaire. On sait simplement qu'il exerça à Clermont de l'Oise au même moment que Rogues de Fursac. Le Dr Thivet ne semble pas avoir consacré de publications à ces dessins, et on ne trouve nulle part mention d'autres exemples que ceux qui furent reproduits dans le volume de son confrère. Les seuls dessins connus de sa collection sont donc ceux qui figurent dans le livre de Rogues de Fursac, à savoir : la fameuse nacelle de voyage reprise dans l'article de Raymond Meunier (1908) ([Fig. 296](#)), ainsi que quatre représentations des hallucinations d'un certain Charles M, dont deux sont datées de 1897 ([Fig. 305 ; 395 à 397](#)).

L'une d'entre elles, décrivant une vision apparue dans une fumée de cigarette, suscita l'intérêt d'un autre de leurs confrères, le Dr Henri Marcel Fay. Il la réutilisa quelques années plus tard dans ses « Réflexions sur l'art et les aliénés » (1912) ([Fig. 398](#))¹²⁰⁸. Cet article dans lequel le médecin partageait des réflexions artistiques, fut publié dans la revue *Aesculape*, dont la ligne éditoriale correspondait tout à fait à l'esprit de son texte. Le périodique, destiné aux médecins mais aussi à tous ceux qui n'étaient pas forcément spécialistes mais évoluaient dans le milieu médical – la famille, le personnel, les patients et les curieux de tous bords – apportait un éclairage littéraire et artistique sur des sujets liés à la médecine. Dans cette intervention, le Dr Fay, ne manquait pas de récuser les discours qui entretenaient l'idée d'une relation entre génie et folie. Il s'interrogeait également sur la nature de l'inspiration artistique en s'appuyant sur l'observation de patients impliqués dans ce type d'activité. En tout bon médecin de son époque, il regrettait toutefois de ne pas avoir eu assez de temps pour montrer comment « reconnaître la marque qu'imprime aux dessins et aux écrits, chacune des maladies mentales¹²⁰⁹ ». Outre ses réflexions, le Dr Fay partageait avec le lecteur quelques dessins issus de sa propre collection et de celles de ses confrères. On imagine bien, que décidant de se consacrer à un tel sujet, il avait déjà exploré les ouvrages qui faisaient déjà office de références en la matière, comme ceux de Régnard (1888), Lombroso (1889), Rogues de

¹²⁰⁷ Raymond Meunier avait légendé cette image : « NOUVEAU MOYEN DE TRANSPORT (Dessin au crayon d'un paralytique général, voyageur de commerce) (Coll. Du Dr Thivet) »

¹²⁰⁸ FAY Henri Marcel, « Réflexions sur l'Art et les aliénés », *Aesculape*, 1912, pp. 200 – 204.

¹²⁰⁹ Op. Cit., p. 204.

Fursac (1905) et Réja (1907). Quatre illustrations rendaient hommage à chacune de ces publications en en reprenant une image. Les six autres dessins et peintures reproduits appartiennent tous à la collection personnelle de l'auteur. On ne les reverra toutefois dans aucune autre publication.

Le Dr Paul Sérieux (1864 – 1947) compte également parmi les collectionneurs que l'on se plaisait à citer. On retrouve son nom dans la légende d'un « dessin de fou » placé en introduction de l'article de Réja (1901) ([Fig. 399](#))¹²¹⁰, puis dans celle d'un « dessin commenté par un texte cryptographique » ([Fig. 400](#)) et enfin dans celle d'un « dessin de graveur » ([Fig. 401](#)) de la main d'Hodinos. Ces deux-dernières illustrations furent reprises par Réja dans son ouvrage de 1907. Lorsque Jean Vinchon publia *L'Art et la folie* en 1924, on prend conscience de l'intérêt tout particulier que Paul Sérieux avait développé pour le travail d'Ernest Joseph Menetrier, dit « Hodinos¹²¹¹ ». Cet ancien graveur de médailles interné à Ville-Evrard avait partagé le quotidien du médecin pendant près de huit ans¹²¹². Et les six dessins reproduits dans l'ouvrage de Vinchon sont tous identifiés comme ayant appartenu au Dr Sérieux. Les commentaires qui accompagnent ces documents laissent à penser que la collection de Sérieux était certainement très conséquente :

« Les Drs Sérieux et Aug. Marie, enfin, ont bien voulu nous autoriser à puiser dans leur riche documentation et nous avons retenu pour illustrer ce chapitre une série de dessins d'un fini et d'une perfection remarquables. Un des malades de Sérieux, ancien graveur de médailles, y consacrait tout son temps, et leur réunion forme un ensemble considérable qui déborde de plusieurs portefeuilles¹²¹³. »

Enfin, d'autres médecins comptent aussi parmi ces collectionneurs bien que leur nom ne fût que très rarement cité. Ils n'apparaissent parfois qu'au détour d'une remarque, et il est impossible d'émettre des hypothèses sur le profil ni l'étendue de leur collection. Ce manque de données n'implique pas pour autant qu'ils n'auraient eu que peu d'objets en leur

¹²¹⁰ REJA Marcel, 1901, p. 940.

¹²¹¹ Voir dans notre travail : Partie II / Chapitre 1 / Paragraphe 1 : « Récits de vie ».

¹²¹² Ernest Joseph MENETRIER (alias Emile Josome HODINOS) passa vingt-trois ans à la maison de santé de Ville-Evrard : de 1876 à 1905. Paul Sérieux fut nommé à la direction de l'établissement en 1897, il y resta jusqu'en 1907 avant de partir pour Maison Blanche.

¹²¹³ VINCHON Jean, 1924, pp. 79 – 80.

possession. Si l'on en croit les propos du Dr Hospital en 1893¹²¹⁴, il avait accumulé un nombre considérable d'artefacts en tous genres. Pourtant ils ne figurent dans aucune publication et semblent n'avoir laissé aucune trace. On pense également au Dr Edouard Toulouse, médecin-chef de la division des femmes à Villejuif. C'est dans son service que Marcel Réja effectua son internat de médecine. Il mit à sa disposition une broderie de « persécutée » reproduite en 1901 ([Fig. 402. Voir également Fig. 69 et 70](#))¹²¹⁵. Plusieurs exemplaires de ces broderies furent recueillis et sont connus aujourd'hui sans qu'on sache s'ils appartenaient tous au Dr Toulouse. On en retrouve un dans *L'Art chez les fous* (1907) puis, par reprise, dans l'article d'Henri Marcel Fay (1912). L'histoire de cette patiente et de ses oiseaux persécuteurs fut aussi relayée par Auguste Marie¹²¹⁶ et par Jean Vinchon¹²¹⁷. Enfin, on en retrouve une reproduction dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* qui accompagnait le catalogue de *l'Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938. Aucun autre élément ne fait référence à l'éventuelle collection du Dr Toulouse. Un de ses confrères, Ernest Chambard (1851 – 1900), était surtout connu pour avoir eu en sa possession des œuvres de Fulmen Cotton, sans qu'on sache s'il en possédait beaucoup. L'une d'entre elles, un dessin au crayon, entra dans la postérité – et le nom de son propriétaire, décédé depuis cinq ans, avec elle – suite à sa reproduction dans le célèbre ouvrage de Rogues de Fursac (1905) ([Fig. 406](#)). L'auteur y avait même joint un agrandissement permettant au lecteur de mieux appréhender les détails dont elle fourmillait. On la trouvait déjà en 1892 dans le livre du Dr Marie sur les délires systématisés¹²¹⁸ mais elle était alors identifiée comme appartenant à un certain Dr Henri de la maison Falret. Elle avait visiblement changé de propriétaire entre temps. Bien qu'on ne trouvât qu'une seule illustration issue de la collection du Dr Chambard, un commentaire de 1886 laisse présager que le médecin possédait d'autres réalisations de Fulmen Cotton :

« Cotton n'est pas seulement un inventeur, c'est aussi un dessinateur et un brodeur de premier ordre, et M. le docteur Chambard, médecin de l'établissement¹²¹⁹, a, comme œuvre du pape Pie X, un magnifique tapis, brodé, soutaché et festonné par lui avec un goût tout

¹²¹⁴ HOSPITAL Pierre, 1893.

¹²¹⁵ REJA Marcel, 1901, p. 942.

¹²¹⁶ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360 (p. 358).

¹²¹⁷ VINCHON Jean, 1924, pp. 91 – 93.

¹²¹⁸ MARIE Auguste-Armand, 1892.

¹²¹⁹ Ville-Evrard.

*particulier. C'est un amas considérable de morceaux de laine de diverses couleurs, qui se croisent et s'entrecroisent, entrelaçant ça et là quelques morceaux de psaumes démodés ; mais le tout arrangé avec ordre et symétrie*¹²²⁰. »

Le Dr Chambard étant décédé en 1900, sa collection fut très certainement reprise par un ou plusieurs de ses confrères. Un commentaire publié dans *L'art et la folie* de Jean Vinchon (1924) permet de supposer qu'il s'agirait du Dr Marie. En effet, l'auteur publia un « dessin symbolique à signification sexuelle par l'auteur de "Fulmen Cotton" » dont la légende l'attribuait à la collection du Dr Marie (Fig. 250)¹²²¹. Pourtant, quelques pages plus loin, Vinchon précisait :

*« L'auteur de "Fulmen Cotton", du "Prêtre adamique" et des dessins érotiques de la collection Chambard, encadre ses compositions de médaillons qui rappellent ceux des baptistères de Pise et de Florence. [...] Les symboles abondent, clairs ou obscurs (fig. page 69)*¹²²². »

Le Dr Marius Ameline, qui débuta sa carrière à Sainte-Anne, avant de succéder au Dr Marie à Dun s/Auron en 1901, possédait visiblement lui-aussi une collection de dessins. Un seul exemplaire nous est toutefois connu grâce aux publications de Marcel Réja (1901 et 1907). Il s'agit d'un « dessin d'écriture ornée » ([Fig. 403](#)).

Enfin, même si les artefacts de sa collection ne figuraient pas dans les publications de l'époque, le Dr Maxime Dubuisson avait lui aussi rassemblé une importante quantité d'artefacts réalisés par ses patients entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Il semble qu'il les conservait surtout par attachement personnel ce qui pourrait expliquer leur absence de diffusion. Certains étaient directement intégrés à son quotidien. Ils agrémentaient la décoration à son domicile¹²²³ ou servaient de jouets pour ses petits-enfants. Dubuisson possédait aussi de grands albums d'images dans lesquels il collait soigneusement les dessins de ses patients. Son petit-fils, le Dr Lucien Bonnafé (1912 – 2003), évoquait souvent « *son enfance heureuse au milieu des œuvres de fous installées dans la maison familiale par son*

¹²²⁰ « Le Pape Pie X », *Le Petit journal*, 19 octobre 1886, n°8698, p. 2.

¹²²¹ VINCHON Jean, 1924, p. 69.

¹²²² Op. Cit., p. 72.

¹²²³ Un lustre en ferronnerie ainsi qu'une horloge sont encore conservés au SERHEP, Nogent sur Marne.

grand-père, et l'influence que cet art avait exercée sur lui¹²²⁴ » Il se souvenait du rôle joué par son grand-père dans la sensibilité qu'il avait développée pour ces objets :

« Je ne dois d'attester que si je suis ce que je suis, c'est pour beaucoup à l'œuvre des fous et des folles que je le dois. Mes jouets d'enfant étaient surtout cadeaux de leur part [...]. C'est probablement à cette heure que j'ai appris à ne pas traiter les productions de fous dont ma vie a été jonchée, comme objets de regard pathologiste¹²²⁵. »

Le fait que les dessins conservés dans les deux albums de Dubuisson ne possèdent aucune annotation relative à la pathologie ou à l'identité des patients concernés, semble confirmer que ses intentions n'étaient effectivement pas d'ordre scientifique.

Quant aux collections plus anciennes, entreprises dès les années 1880 par Valentin Magnan et Jules-Bernard Luys, on continuait encore de les utiliser dans les publications de ce début de siècle. Ainsi, bien que le Dr Luys fût décédé en 1897, Marcel Réja reproduisit deux dessins de sa collection en 1901 et 1907, dont le fameux banquet en perspective inversée, qui figurait déjà dans *Les maladies épidémiques de l'esprit* de Paul Régnaud (1887) (**Fig. 404 et 405**)¹²²⁶ On peut donc penser que Réja s'était procuré ce document grâce à cette précédente publication. Ce dernier dessin, rendu célèbre par son apparition dans ces deux ouvrages majeurs franchit même l'Atlantique, en réapparaissant dans le *Scribner's Magazine*¹²²⁷, sous la plume du psychiatre américain Allan Mac Lane Hamilton (1848 – 1919). L'auteur, qui disait avoir lu l'ouvrage de Marcel Réja, lui avait emprunté quelques illustrations dont celle-ci, ainsi qu'une aquarelle du Voyageur français et une composition géométrique du baron de Ravallet. Quant à l'autre dessin de Luys, également reproduit dans les publications de Réja (1901 et 1907) et dans celle du Dr Marie (1905) (**Fig. 407**), on ne sait d'où il fut extrait. Il n'est pas impossible que quelqu'un ait repris la collection de Luys comme cela semble avoir été le cas pour celle du Dr Chambard.

¹²²⁴ BERTOMEU Agnès, *Revue Des Incompris Revue D'histoire Des Oubliettes - Le Réveil De L'horloge De Célestin Louis Maxime Dubuisson Aliéniste Et Poète*, sept. 2015, n°1, p. 28.

¹²²⁵ Propos de Lucien Bonnafé rapportés dans : BERTOMEU, 2015, p. 28. Voir également : CHEVILLON Bernadette, in : LIGEIA, *Devenir de l'Art Brut*, n°53-54-55-56, 2004.

¹²²⁶ REGNARD Paul, 1887, p. 392.

¹²²⁷ HAMILTON Allan Mc Lane (American), « Insane Art », *Scribner's Magazine*, 1918, pp. 484 – 492.

Enfin, de l'autre côté de la manche, les Drs Savage et Hyslop, qui avaient déjà commencé à rassembler des dessins et peintures dans le dernier tiers du XIXe siècle, poursuivirent leur entreprise, et les présentèrent au public au cours de deux expositions en 1900 et 1913. Si la première n'eut que peu de retentissement dans la presse de l'époque, la seconde fut davantage relayée. Elle était peut-être plus attendue par un public davantage habitué aux discussions portant sur de tels objets. A cette occasion, *The Daily Mirror* dédia sa couverture à l'évènement [\(Fig. 408\)](#)¹²²⁸ en reproduisant six œuvres exposées. *The Times*¹²²⁹ lui consacra une colonne complète tandis que *The Illustrated London News* reproduisait sept peintures d'« artistes fous » en pleine page [\(Fig. 409\)](#)¹²³⁰. Les diverses publications que le Dr Hyslop consacra à ses réflexions sur l'art et la folie – visant surtout à discréditer l'art moderne et ses amateurs dans la lignée de ce qu'avait déjà entrepris Max Nordau – ne contenaient en revanche aucune mention spécifique sur les patients dont il avait collectionné les réalisations, ni sur l'aspect de ces dernières en particulier. C'est seulement par le biais de la presse de l'époque que certaines d'entre elles furent diffusées.

Lorsqu'on regarde l'ensemble de ces publications, réalisées entre les années 1890 et la première guerre mondiale, on remarque que les deux préoccupations majeures de leurs auteurs – médicale d'une part et artistique de l'autre – conduisirent à former deux groupes bien distincts possédant chacun ses caractéristiques propres. Dans les écrits scientifiques, l'objectif était de fournir un panel d'observations les plus précises possibles, susceptibles d'être exploitables scientifiquement. Les auteurs commençaient donc par indiquer l'identité partielle du patient. Il est intéressant de noter que contrairement aux décennies précédentes, où l'on évoquait un « persécuté », un « aliéné de bicêtre » ou un quelconque « L. B. », les individus étaient dorénavant désignés par un prénom complet suivi de la première lettre d'un nom de famille. Cette habitude garantissait toujours l'anonymat – puisque les prénoms étaient souvent inventés – et offrait l'intérêt de présenter au lecteur, non plus un aliéné, mais une personne dotée d'un patronyme. On fournissait ensuite les informations d'usage sur son âge, son état physique, sa profession, sa situation maritale, et quelques éléments biographiques. Puis le

¹²²⁸ « Strange pictures drawn by inmates of asylums for the insane : Are they more artistic than cubists' work ? », *The Daily Mirror*, 9 août 1913, p. 5.

¹²²⁹ « Art and insanity : The Bethlem Hospital exhibition », *The Times*, 14 août 1913.

portrait s'affinait en donnant à voir au lecteur une image beaucoup plus personnalisée de l'individu en question. L'objectif restant médical, les observations se concentraient sur des données physiologiques, psychologiques et pathologiques. Puisque les patients choisis possédaient une aptitude pour la création artistique, on ajoutait souvent des renseignements sur leur parcours en ce domaine et sur leur façon de procéder au sein de l'asile. Enfin, à chaque fois que possible, on fournissait tous les éléments explicatifs – entretiens avec le patient, étude de ses écrits, reproduction des fragments de texte, etc. – susceptibles d'apporter un éclairage sur leurs réalisations. Ces dernières étaient ensuite reproduites de la manière la plus précise et objective possible. On renonça donc aux croquis rendant grossièrement compte de leurs dessins comme on pouvait encore le voir dans les ouvrages précédents. On privilégiait désormais les photographies et fac-similés, si possible de grandes dimensions¹²³¹. Les observations médicales de cette période, et la façon dont étaient présentés les patients et leurs réalisations n'avait donc plus grand-chose à voir avec celles qui étaient proposées au XIXe siècle. Dans les années 1870 on évoquait brièvement l'existence d'aliénés faisant des dessins incohérents qu'il n'était pas utile de reproduire. Dans les années 1880 – 90, on définissait ces individus par leur pathologie. On indiquait qu'ils réalisaient des productions artistiques dont on montrait grossièrement l'allure générale. Entre 1890 et 1918, on parlait désormais d'hommes et de femmes dotés d'une histoire, d'un passé, et bien sûr d'une pathologie. Ils étaient partiellement identifiés (par un prénom et la lettre d'un nom) et réalisaient des artefacts en fonction d'intention particulières que l'on cherchait à comprendre. Afin d'être précis, les médecins rédigeaient généralement de longs articles consacrés à un seul cas qu'ils avaient eux-mêmes pu rencontrer et se servaient chacun de dessins et d'objets qu'ils avaient eux-mêmes recueillis. Les publications médicales n'étaient donc guère propices aux échanges entre confrères. Ces observations cliniques particulièrement détaillées – qui n'excluaient pas pour autant la présence de remarques d'ordre esthétique ou affectif – restèrent toutefois limitées à la seule sphère médicale. La nature des revues dans lesquelles elles étaient présentées et le vocabulaire utilisé n'était en effet aucunement destiné au grand public.

¹²³⁰ « The Sanity of the insane : Work by mad artists at “Bethlem” », *The Illustrated London News*, 23 août 1913, p. 281.

¹²³¹ La comparaison entre le dessin de Fulmen Cotton publié dans l'ouvrage de Marie en 1892 puis dans celui de Rogues de Fursac en 1905 est particulièrement significative.

Parallèlement à cette première catégorie de communications, commença à se développer un second type de publications, toujours majoritairement rédigées par des médecins, mais s'adressant à une cible beaucoup plus large. Il s'agissait de toucher les milieux littéraires et artistiques et de manière générale tous les curieux qui s'intéressaient à « l'art des fous ». Les articles se devaient donc d'être plus accessibles, abondamment illustrés, de montrer des exemples variés et des anecdotes concrètes. De tels écrits perdaient inévitablement en précision puisque les reproductions plus nombreuses étaient de petite taille ou de moins bonne qualité, les patients moins longuement décrits, et les commentaires beaucoup plus superficiels. En revanche, si les considérations d'ordre pathologique étaient toujours présentes, notamment dans les légendes des illustrations, elles passaient au second plan. Ce qui restait en substance de l'histoire des patients était réduit à leur pratique artistique et éventuellement à la signification qu'ils lui attribuaient. Les multiples emprunts d'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre, mettant toujours en avant les mêmes réalisations et les mêmes patients – puisés dans les mêmes collections – contribuèrent à familiariser les lecteurs avec un petit nombre d'individus et d'artefacts. S'ils restent mal identifiés – à quelques exceptions près – quelques personnages au « style » immédiatement reconnaissable commencèrent à émerger du lot. Plusieurs publications et expositions postérieures continuèrent à puiser dans ces premières collections, et finirent par susciter l'intérêt des milieux artistiques, qui contribuèrent à leur tour leur à mettre en avant ces quelques créateurs. On pense à Fulmen Cotton, à la brodeuse aux oiseaux, au Voyageur français, au baron de Ravallet, à Hodinos ou au facteur rural, dont les pseudonymes – inventés pour certains par les patients eux-mêmes et pour d'autres par les médecins – deviendront presque des noms d'artistes.

Les années 20

La période des années 1920 – qui conclue le champ de notre recherche – marque à son tour une nouvelle étape dans cette évolution du regard¹²³². Pour ce qui est des publications à objectif purement scientifique, elles continuèrent à se développer en poursuivant les mêmes aspirations que celles du début du siècle. Il s'agissait toujours d'exposer des observations complètes et précises accompagnées de reproductions de dessins dont on essayait de saisir le sens. Les commentaires tendaient toutefois à s'orienter vers une dimension plus

¹²³² Nous verrons dans la troisième partie de notre travail dans quelle mesure elle s'articulera avec celle des milieux littéraires et artistiques.

psychologique et moins physiologique. On pense notamment à la présentation des « Dessins stéréotypés d'un catatonique » d'Henri Barbé dans la revue *L'Encéphale* (1920)¹²³³ Parallèlement, l'utilisation du dessin dans les cures psychanalytiques et leur interprétation, commençait à prendre de l'ampleur. Les travaux d'Oscar Pfister (1923), Anna Freud, Mélanie Klein et Sophie Morgenstern (1927) témoignent de quelques-unes de ces pratiques. En ce qui concerne les publications d'ordre artistique, deux ouvrages particulièrement novateurs allaient rapidement s'imposer comme des références incontestables en la matière. On veut bien sûr parler d'*Ein Geisteskranker als Künstler [Un malade en tant qu'artiste]* du psychiatre suisse Walter Morgenthaler (1921) et de *Bildneri der Geisteskranken : ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, [Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile]* de son confrère allemand, Hans Prinzhorn (1922). Avec ces deux études incontournables dont les retombées dépassèrent largement les frontières, Morgenthaler et Prinzhorn proposaient une nouvelle façon de questionner le matériel de leurs collections respectives. Ils alliaient la précision et la rigueur des publications médicales avec des considérations d'ordre artistique. Le tout était porté par un discours où se mêlaient registre scientifique et esthétique, donnant à voir aux lecteurs les réalisations plastiques de personnalités, considérées certes comme malades mais aussi comme artistes. Le titre choisi par Morgenthaler pour son ouvrage sur Wölfli : *Ein Geisteskranker als Künstler [Un malade en tant qu'artiste]* est à ce titre particulièrement évocateur. Lorsque nous parlions d'individualisation au cours de la période précédente, avec Morgenthaler une nouvelle étape avait encore été franchie. Adolf Wölfli nous était directement désigné par son véritable patronyme, et un ouvrage entier lui était consacré. On remarque également, chose exceptionnelle à cette époque, que le livre incluait deux photographies du principal intéressé prenant la pose devant l'objectif. Des publications médicales, Morgenthaler reprit tout d'abord la structure, puisque son étude se décomposait en deux grandes parties : « Vie et maladie de Wölfli », puis « Exposé critique des thèmes psychologiques et psychopathologiques ». Dans la première partie de son propos, le médecin commençait donc par retracer le parcours de son patient, avant et après son internement, tel qu'il l'avait lui-même raconté, et tels que les faits réels en rendaient compte. On y retrouvait les traumatismes de son enfance et de sa vie de jeune adulte, son refus de l'autorité, ses premiers démêlés avec

¹²³³ BARBE André, « Les dessins stéréotypés d'un catatonique », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 10 janvier 1920, pp. 49 – 50.

la justice, la montée en puissance de ses faits de violence et des agressions sexuelles, son internement puis l'évolution de son comportement entre les murs de la Waldau. Toujours dans cette première partie, Morgenthaler resserrait ensuite ses observations sur « L'Art de Wölfli » en décrivant sa façon de procéder – à travers ses sources d'inspiration, l'évolution de son parcours artistique, le regard qu'il portait sur son travail, la finalité qu'il lui attribuait – avant de s'attacher à décrire le plus précisant possible le contenu de ses œuvres. Le tout était méthodiquement classé par forme artistique : prose, poésie, compositions musicales et dessins, et accompagné de nombreuses reproductions de grande qualité¹²³⁴. Les analyses, étaient extrêmement minutieuses, et tout était finement passé au crible : caractéristiques des sujets (personnages, animaux, plantes, objets, corps célestes, typographie, figures symboliques, « vögeli », « hoptiquax », scénarios...), des formes (triangles, angles-droits, ovales...), des éléments décoratifs (tonneaux à musique, anneaux de clochette), des couleurs, des formats et du remplissage de l'espace. Enfin, la seconde partie de l'ouvrage était consacrée à l'interprétation psychologique et psychopathologique de l'œuvre de Wölfli. L'auteur, éclairé par son intérêt pour la psychanalyse, orientait son propos autour de quatre grandes thématiques – la vie, la sexualité, la maladie et l'art – en montrant ce que l'exploitation des réalisations de Wölfli révélait dans chacune d'entre elles. Il montrait aussi, dans le dernier point consacré à l'art, comment cette activité était venue prendre place dans l'évolution de la maladie et dans l'expression de sa personnalité. Art et maladie restaient donc inextricablement liés dans le discours de Morgenthaler, mais l'art était tout de même bel et bien présent. Comme dans les publications médicales de ses confrères, l'auteur accordait un soin tout particulier à la présentation visuelle des œuvres de Wölfli, qui devait être la plus réaliste possible. Il multiplia donc les photographies de grande qualité, chose encore très rare à cette époque. Cet ouvrage si particulier et novateur était toutefois loin d'être une simple étude clinique de cas se cantonnant à des aspirations d'ordre scientifique, et c'est justement ce qui lui confère ce statut aussi inédit. Adolf Wölfli, comme nous l'avons vu, n'était pas présenté comme un vulgaire malade égaré. S'il était bel et bien le « malade », le « sujet » soumis à l'analyse de son médecin, le portrait qu'il en livrait, était aussi celui d'un artiste. Outre l'utilisation du patronyme complet de son patient, Morgenthaler avait également choisi de reproduire deux photographies de Wölfli. Et ces dernières n'avaient rien des clichés

¹²³⁴ L'ouvrage original de 1921 comprenait deux illustrations et vingt-deux planches hors texte dont deux portraits d'Adolf Wölfli.

traditionnels que l'on pouvait trouver dans les ouvrages de médecine. On était bien loin de ces portraits d'individus aux regards perdus et aux traits déformés. Ici, le patient avait véritablement pris la pose. Sur la première (*Adolf Wölfli, 1920*) on le voyait croisant solidement deux énormes bras, regarder par-dessus l'épaule du photographe (*Fig. 410*)¹²³⁵. Un peu plus loin (*Adolf Wölfli dans sa cellule, 1920*), on le retrouvait dans sa cellule posant au milieu de ses œuvres. Debout derrière une autobiographique déjà plus haute que lui, il pointait du doigt en direction d'un des dessins affichés au mur (*Fig. 410*). Il s'agissait en fait d'une mise en scène pour les besoins de la photographie :

*« Les deux tableaux qu'on aperçoit n'ont été accrochés que pour la photographie ; à l'ordinaire, à part quelques images illustrées, les murs de sa chambre sont nus »*¹²³⁶.

Le malade ainsi présenté n'avait donc rien d'un « sujet » anonyme, il s'agissait d'Adolf Wölfli photographié en compagnie de ses dessins. Si la qualité des reproductions relevait certainement d'un souci d'objectivité et de précision scientifique, il est fort à parier que Morgenthaler avait également voulu donner à voir la beauté des compositions de son patient. Enfin, le choix du vocabulaire et certains propos de l'auteur appartiennent clairement au registre de l'art. Ils contribuèrent à conférer aux dessins de Wölfli, et à Wölfli lui-même, un statut d'œuvres et d'artiste, qui allait bien au-delà du simple objet d'étude médicale. En effet, dès le titre « Un patient en tant qu'artiste », les choses étaient clairement posées. Ensuite, l'auteur restait dans la même ligne. Alors que ses prédécesseurs parlaient généralement de « dessins d'aliénés », de « documents curieux », de « manifestations d'art » ou de « productions artistiques », Morgenthaler ne craignait pas d'employer des termes forts. Lorsqu'il évoquait des travaux de Wölfli, il parlait ainsi de « tableaux », d'« œuvres » et d'« art ». L'un de ses chapitres avait même été ouvertement intitulé « II. L'Art de Wölfli » et se décomposait en deux paragraphes : « A. Sa Méthode » puis « B. Ses œuvres ». Il parlait également du « style », et de « l'esthétique de Wölfli ». Enfin, dans la conclusion de son travail, Morgenthaler tentait d'apporter quelques éléments de réponses à la question qui transparaissait en filigrane tout au long de l'ouvrage :

*« Nous avons jusqu'ici parlé de Wölfli comme d'un artiste. L'était-il vraiment ? »*¹²³⁷

¹²³⁵ MORGENTHALER Walter, *Adolf Wölfli*, Paris : Compagnie de l'Art Brut, 1964, p. 21.

¹²³⁶ Op. Cit., p. 36.

Voici comment il y répondait :

« Nous pouvons appeler artiste celui qui est en mesure d'exprimer sous une forme artistique une expérience quelconque, d'origine intérieure ou extérieure. Mais cette forme d'expression artistique implique une intime relation avec l'espace et le temps, la couleur, le rythme et l'harmonie.

Plus l'expérience de l'artiste est profonde, plus la forme est pure, liée à une unité organique, et plus l'œuvre d'art est grande.

[...]

Ainsi chez Wölfli, grâce au processus de la maladie, l'unité de la personnalité connut une sorte d'explosion et fut en partie détruite. Mais c'est justement grâce à cela, grâce à ce relâchement et à cette dispersion des couches supérieures, qu'une magnifique structure fut mise en évidence avec une étonnante clarté, montrant jusqu'à quel degré Wölfli possédait des prédispositions artistiques fondamentales.

Sans doute la maladie rend l'expression de cette expérience déconcertante pour l'homme sain. Mais cela ne change rien à son intérêt artistique¹²³⁸. »

L'année suivante, Hans Prinzhorn qui avait rassemblé près de cinq mille objets pour le compte de l'université d'Heidelberg, publiait à son tour un ouvrage que l'on associe aujourd'hui systématiquement à celui de Morgenthaler. S'il est vrai que les deux volumes possèdent un certain nombre de similitudes, ils diffèrent aussi sous plusieurs aspects. Parmi les nombreux points communs reliant ces publications, le parcours de leur auteur en était déjà un. Après avoir suivi un cursus en Histoire de l'art (1904 – 1908), Hans Prinzhorn entreprit des études de médecine (1913 – 1919). De son côté, Walter Morgenthaler évoluait dans un environnement familial particulièrement ancré dans les milieux artistiques. Les deux hommes possédaient donc naturellement un double regard et une sensibilité particulière leur permettant d'appréhender les composantes esthétiques des artefacts asilaires. D'autre part, en présentant un nombre considérable d'illustrations d'excellent qualité – on en compte près de deux-cent dans le livre de Prinzhorn, dont une quinzaine en couleur – ils contribuèrent tous les deux à attirer l'attention des milieux artistiques sur des productions généralement difficiles d'accès. On sait ainsi le succès qu'obtint le livre de Prinzhorn auprès des artistes français, alors que bon nombre d'entre eux ne parlaient pas la langue allemande, et n'avaient même pas pris la

¹²³⁷ Op. Cit., p. 146

¹²³⁸ Op. Cit., p. 146

peine de traduire son propos. Car finalement, ce n'était pas ce qui importait le plus à leurs yeux. Eluard le considérait par exemple comme « le plus beau livre d'images qui soit¹²³⁹ » et Jean Dubuffet reconnaissait même ne l'avoir jamais lu¹²⁴⁰. L'intérêt majeur résidait surtout dans la puissance de ses illustrations. Enfin, en choisissant de présenter individuellement leurs patients, ces auteurs contribuèrent également à personnaliser les portraits et les histoires de chacun d'entre eux. Comme Morgenthaler, Prinzhorn fit le choix d'utiliser des prénoms et des noms complets pour désigner ses « créateurs schizophrènes » à ceci près qu'il ne s'agissait pas de leurs véritables patronymes. Afin de respecter leur anonymat, il leur avait choisi des noms d'emprunt – calqués de près sur les véritables – mais l'effet sur le lecteur restait le même. On retrouvait ensuite les informations classiques sur leur situation (âge, profession, statut familiale), leur parcours de vie et leurs pratiques artistiques. Si Prinzhorn ne montrait pas leur visage, il agrémentait parfois ses descriptions de détails physiques, permettant au lecteur de se faire une idée de l'allure des personnages. Voici par exemple comment il décrivait Karl Genzel :

« En 1920 et en 1921 nous avons examiné Brendel dans l'asile où il est interné. Il fut d'abord très facile et se montra extrêmement loquace. Ce géant qui se déplace sur une jambe par sauts rapides et balancés, offre un spectacle grotesque. Le visage quelque peu crispé, les yeux clairs et enfoncés rappellent l'expression qu'on voit à Strindberg âgé sur certaines photographies¹²⁴¹. »

Les portraits dressés par Prinzhorn comprennent également des informations biographiques, puis se focalisent sur l'évolution de la maladie, faisaient état des facultés dont disposaient encore ces individus. Ils évoquent quelques traits de leur personnalité, s'intéressent à leur expérience du matériau et des techniques, et à tout ce qui pouvait être utile pour tenter de comprendre la signification de ce qu'ils exprimaient dans leur travail. Prinzhorn, comme Morgenthaler, comptait s'éloigner des présentations trop cliniques et dépersonnalisées que l'on rencontrait encore fréquemment dans les articles scientifiques. En revanche, il restait avant tout un médecin et ses patients ses « sujets d'étude ». Il expliquait donc l'intérêt d'intégrer à ces descriptions des éléments relatifs à la pathologie afin de rester dans une

¹²³⁹ ELUARD Paul, *Lettres à Joë Bousquet*, Paris : Editeurs français réunis, 1973, Lettre datée de mars 1928.

¹²⁴⁰ DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris : Gallimard, 1995, vol. IV, 1995, pp. 40 – 58.

¹²⁴¹ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 170.

démarche objective et scientifique. Il voulait éviter de tomber dans l'excès inverse de descriptions trop romancées :

« Bien que les caractéristiques essentielles puissent être dégagées par une étude d'ensemble qui ne tient guère compte de la personne qui crée, on ne peut malgré tout s'empêcher de se demander quelle peut être la constitution psychique des auteurs d'œuvres si étrangement saisissantes. Par le biais de la psychologie individuelle, peut-être finirons-nous encore par trouver un moyen d'aborder ces œuvres qui se refusent à une contemplation immédiate. Et indépendamment de cela, chaque spectateur souhaite sans doute, au fond de lui-même, pouvoir se faire une idée de ces étranges peintres et sculpteurs. Plutôt que de faire pour un grand nombre de malades un catalogue de traits de caractère et de symptômes et d'en déduire des spécificités, nous préférons évoquer brièvement les caractéristiques d'un petit nombre de cas particulièrement riches en nous servant de tous les documents disponibles. Si on considère le caractère particulier du matériel, on comprendra, à défaut de l'approuver, un résultat dont la méthode tient à la fois de l'histoire de la maladie et de l'esquisse d'un portrait moral. A notre avis, l'étude clinique détaillée traditionnelle aurait été alourdie par trop d'éléments dénués d'intérêt par rapport aux questions qui nous occupent ; un portrait psychologique, par contre, aurait été d'un côté trop pauvre en observations véritables, et de l'autre risquait fort de tomber dans une stylisation romanesque et de devenir la peinture d'un type. Sans doute ce genre de portrait est-il d'une évidence plus convaincante, puisque chaque détail y est arrangé en vue de la question finale – « Comment cet homme en est-il venu à dessiner ? » – et contribue à faire croire au lecteur qu'on lui a présenté un tableau clair, logique et cohérent. Mais pour nous, une telle fiction est un pieux mensonge. Il nous a paru plus honnête et plus objectif de laisser subsister dans l'image donnée ce climat d'étrangeté, d'absurdité même, qui, s'il est inhérent à toute vie, l'est cependant tout particulièrement aux états 'perturbés'. Nous faisons donc précéder l'évocation des traits psychiques des dix maîtres que nous présentons d'un résumé de l'histoire de leur maladie, rédigé dans ce style objectif et sans attrait qui est la loi du genre¹²⁴². »

Afin de comprendre leur façon de procéder et la signification que ces créateurs donnaient à leur travail, le médecin s'était, autant que possible, rendu sur place pour s'entretenir avec eux. Il avait reproduit certains de leurs écrits, et bien sûr, se livrait à une étude particulièrement minutieuse de leurs réalisations. Comme Morgenthaler, Prinzhorn ne s'était pas contenté d'en

¹²⁴² PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 167.

analyser une seule, prise isolément, mais portait son regard sur plusieurs d'entre elles, bien qu'il lui fût par la suite reproché d'avoir judicieusement sélectionné ces artefacts en fonction du sens qu'il souhaitait donner à son propos. Il n'en reste qu'à chaque patient correspondait un ensemble de réalisations plus ou moins important. L'analyse des travaux de Karl Genzel (Karl Brendel), la plus fournie, s'appuyait ainsi sur une trentaine de dessins et de sculptures. Chaque objet étudié était ensuite méticuleusement décrit dans une analyse très formelle, avant d'être expliqué au regard des propos du patient lorsque c'était possible. Il était alors interprété par Prinzhorn qui s'intéressait aussi à l'effet généré sur l'observateur. Enfin, chaque artefact cité était systématiquement accompagné de sa reproduction photographique. Comme chez Morgenthaler, les objets étaient présentés avec un titre, une technique et des dimensions. La référence à un numéro de cas sous chaque illustration, contribuait en revanche à rappeler le statut de spécimens médicaux de ces objets, une tendance nettement moins marquée dans l'étude consacrée à Wölflli. Autre point commun entre les deux ouvrages, de nombreuses considérations d'ordre esthétique s'invitaient régulièrement dans le discours scientifique de leurs auteurs. Contrairement à son homologue suisse, Prinzhorn s'était pourtant donné pour principe de se garder de parler d'art et d'artiste, en choisissant le terme beaucoup plus neutre de « Bildneri ». Il apparaît dès le titre de son ouvrage et il en justifiait le choix dans son introduction :

« Ces derniers temps, le public a entendu parler plus d'une fois d''art des fous'', d''art des malades mentaux'', d''art pathologique'', et d''art et folie''. Nous n'aimons guère employer ces expressions. L'acceptation du mot ''art'' et sa charge affective précise, comportent un jugement de valeur. Ce jugement distingue certains objets mis en forme d'autres tout à fait similaires, qui sont rejetés comme ''non-art''. Etant donné que les œuvres dont nous traitons de même que les problèmes qu'elles nous amènent à aborder ne sont pas matière à un jugement de valeur, mais sont envisagées d'un point de vue psychologique, il nous semble pertinent de retenir le terme très riche de sens, bien que pas très courant, de ''Bildneri'' pour un domaine presque encore inconnu en dehors de la psychiatrie. Est désigné par ce mot tout ce

que les malades mentaux produisent, au sens artistique du terme, à deux ou à trois dimensions¹²⁴³. »

En revanche, ce désir de neutralité s'effacera assez rapidement sous le poids de l'enthousiasme du médecin pour le charme de certaines réalisations. Il en vint à effectuer de nombreux rapprochements avec le monde du Grand Art. A propos de l'œuvre d'un paysan suisse, il déclarait par exemple :

« Des gens de la région ont, paraît-il immédiatement reconnu les lieux présentés. Si l'objectivité minutieuse et le traitement stylisé, des arbres surtout, évoquent là aussi la peinture paysanne, il faut cependant attribuer à un talent personnel de l'auteur l'extraordinaire clarté avec laquelle le terrain vallonné est déployé dans l'espace du dessin uniquement au moyen de lignes et d'effets de perspective. On trouve une vision apparentée à celle-ci dans beaucoup de paysages de Karl Haider¹²⁴⁴ »

Ou encore, un peu plus loin, au sujet d'un ancien horloger de campagne :

« Un horloger de la campagne, qui passa près de trente ans dans un asile, peignit l'œuvre aux nombreux motifs et aux magnifiques couleurs, qui est reproduite dans l'illustration 78. [...] et laissa à sa mort une série de cahiers avec de nombreuses aquarelles peintes avec raffinement [...] L'illustration 78 reproduit l'une des aquarelles surchargées de symboles parmi les plus attachantes. [...] Pour tous les amateurs de peinture, l'aquarelle évoquera Phil. Otto Runge¹²⁴⁵. »

Mais c'est surtout dans ses « dix vies de créateurs schizophrènes » que l'on ressent le plus son attirance pour l'esthétique de ces réalisations et la sensibilité de leurs auteurs :

« Les auteurs schizophrènes, groupe numériquement le plus important, sont à l'origine d'une production dont la diversité, le charme et la richesse et enfin aussi la

¹²⁴³ Op. Cit., p. 53.

¹²⁴⁴ Op. Cit., p. 124.

¹²⁴⁵ Op. Cit., pp. 164 – 166.

qualité du point de vue artistique, exercent une telle fascination que tout le reste se voit ravalé plutôt au rang de simple matériel de comparaison¹²⁴⁶ »

Aussi, en dépit d'une neutralité affichée, Prinzhorn ne cessait de multiplier les comparaisons élogieuses. Dès le portrait consacré à Karl Genzel (Karl Brendel), il retrouvait dans ses figures animales une « *attitude spirituelle que l'on appelle couramment le nouveau mythe de l'animal et que l'on associe au nom de Franz Marc¹²⁴⁷* » bien que le malade n'en eût pas forcément conscience. Parlant d'une de ses sculptures, il ajoutait encore :

« En termes plus généraux, l'œuvre respire cette simplicité émouvante qui nous fait faire silence où que nous la rencontrons ; dans le regard d'un animal, d'un enfant, ou encore dans les œuvres de primitifs et de civilisations anciennes (p. 181) »

Puis il concluait en reprenant un des propos de Genzel qu'il estimait « *concorde[r] parfaitement avec les déclarations les plus célèbres des grands sculpteurs. Nous serions même tentés de dire que lui revient la meilleure formulation jamais trouvée pour rendre compte de la création de la forme à partir du bloc initial : "Lorsque je suis devant un morceau de bois, il y a dedans une hypnose. Si je lui obéis, il en sort quelque chose ; sinon, c'est la guerre"* » (p. 207) » Dans certaines marines de Clemens von Oertzen (Viktor Orth), il voyait « *une aquarelle qui tend presque vers la pseudo-élégance réaliste d'un W. Stöwer¹²⁴⁸* » (p. 262) ». Puis c'était un « *paysage urbain* » avec sa « *vue plongeante où se meuvent de minuscules silhouettes humaines* » de Joseph Schneller (Joseph Sell), qui lui évoquait « *maints dessins d'Ensor et de Kubin* » (p. 293) » Enfin, par rapport à Franz Karl Buhler (Franz Pohl) et son « *Ange exterminateur* » placé en frontispice de son ouvrage, Prinzhorn déclarait encore « *Ce n'est pas leur faire injure que d'évoquer ici Grünewald et Dürer* » Ces portraits étaient d'ailleurs aussi l'occasion pour lui de montrer que certaines qualités artistiques pouvaient exister même sans formation particulière, et que la schizophrénie n'était pas forcément synonyme d'anéantissement du talent :

¹²⁴⁶ Op. Cit., p. 100

¹²⁴⁷ Op. Cit., p. 181

¹²⁴⁸ Willy STÖWER

« Qu'est-ce qui est schizophrénique dans ce dessin ? Nous sommes incapables de le dire avec certitude. Mais nous sommes au point où nous devons proclamer : si cet "Ange exterminateur" n'a pu émaner que d'un sentiment du monde schizophrénique, aucun homme cultivé ne saurait continuer à considérer les modifications schizophréniques simplement comme une simple dégénérescence pathologique. Il faut se résoudre définitivement à compter une fois pour toutes avec une composante productive et à ne prendre comme critère pour juger d'une œuvre que le seul niveau de la "Gestaltung" – y compris chez le schizophrène¹²⁴⁹. »

La différence majeure entre les ouvrages de Morgenthaler et Prinzhorn se situait surtout dans leurs objectifs et dans leurs approches des questions soulevées. S'ils mêlaient bien tous les deux les registres scientifiques et artistiques, celui de Prinzhorn était beaucoup plus ambitieux, l'amenant même à trouver le travail de son confrère assez superficiel et faible sur le plan théorique¹²⁵⁰. L'étude de Morgenthaler, entièrement consacrée à un seul et unique cas, celui d'Adolf Wölfli, entendait surtout montrer ce que l'interprétation des œuvres de ce patient révélait de son existence intérieure et comment sa pratique artistique s'inscrivait dans sa pathologie. Il s'agissait par ce biais d'ouvrir une porte d'accès à l'univers intérieur d'un individu souffrant de schizophrénie, et de ce fait considéré comme hermétique à tout contact avec le monde extérieur. Cet ouvrage était également prétexte à s'interroger sur le statut d'artiste de Wölfli tout en participant à valoriser et faire connaître ses réalisations dans leur diversité. Les objectifs poursuivis par Prinzhorn relevaient d'un questionnement beaucoup plus général portant sur le processus de création au sens large du terme. Et son corpus, était de ce fait, beaucoup plus vaste. Le médecin s'appuyait en effet sur « cent-soixante-dix œuvres de malades mentaux » qui avaient été réalisées par les dix fameux créateurs schizophrènes, mais aussi par de nombreux autres patients plus succinctement évoqués. Etant donné que l'objet d'étude de Prinzhorn portait sur la création au sens large, il comprenait aussi des réalisations d'enfants, de médiums, de populations extra-européennes et de périodes antérieures comme l'époque médiévale. L'un des objectifs majeurs de l'ouvrage de Prinzhorn – beaucoup plus théorique que celui de Morgenthaler – était tout d'abord de démontrer l'existence d'une sorte de puissance intérieure universelle, la « Gestaltung » associée à un besoin d'expression à l'origine de la création des formes. Différentes tendances (pulsion du jeu et de la parure,

¹²⁴⁹ Op. Cit., p. 311.

tendance à reproduire ou ordonner, besoin de symboles) se greffaient ensuite sur cette pulsion fondamentale dont le premier degré était représenté par le gribouillage désordonné, l'orientant ensuite sur différentes voies plus ou moins complexes. L'universalité de la « Gestaltung » contribuait donc dans le propos de Prinzhorn, à réinscrire les productions artistiques asilaires dans le champ de la création artistique en général au milieu de toutes les autres formes d'art. En s'interdisant tout jugement de valeur – en théorie tout au moins – Prinzhorn s'attachait à ne considérer que le principe de Gestaltung à l'œuvre dans les réalisations asilaires. Fort de cela, il s'essayait ensuite, à travers l'analyse des pratiques artistiques des patients qu'il avait pu étudier et de leurs travaux, à tenter de dégager les caractéristiques d'une Gestaltung proprement schizophrénique (p. 354). La conclusion sera finalement qu'aucun des éléments fréquemment remarqués dans les productions asilaires ne leur étaient véritablement propre et que rien ne permettait de distinguer catégoriquement une œuvre d'aliéné d'une autre œuvre, à l'exception peut-être d'un sentiment d'étrangeté difficilement définissable :

« Le résultat auquel nous arrivons à la fin de notre tour d'horizon est modeste. Il est impossible d'affirmer : cette œuvre a pour auteur un malade mental, vu qu'elle a telles caractéristiques. Pourtant, toute une série d'œuvres de notre collection nous a fait éprouver de façon immédiate un inquiétant sentiment d'étrangeté. Ce sentiment, nous avons cru chaque fois devoir le mettre en rapport avec les composantes schizophréniques, non seulement parce que nous procédions par élimination, mais parce que nous nous souvenions d'effets analogues qu'avaient produits sur nous d'autres manifestations de nos malades¹²⁵¹ »

Enfin, après avoir souligné certains points de rencontre entre les créations asilaires et les autres formes d'art, Prinzhorn conclut en insistant sur leurs différences fondamentales¹²⁵².

Après la sortie de ces deux ouvrages qui révolutionnèrent la façon d'appréhender les productions artistiques asilaires, un autre volume de la plume d'un médecin français, connût une certaine notoriété dans les années 1920. Il s'agit de *L'Art et la folie*, publié par Jean Vinchon en 1924. Malgré sa date de sortie assez tardive, et ses références à Prinzhorn et

¹²⁵⁰ BASSAN Fiorelle, 2012, p. 73, d'après l'étude de la correspondance entre Prinzhorn et son éditeur.

¹²⁵¹ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 357.

Morgenthaler, ce petit ouvrage s'apparentait plutôt aux publications des périodes antérieures. D'un traitement assez superficiel que l'on devine destiné à un large public, il se proposait de reprendre différents questionnements relatifs aux liens entre art et folie. Ainsi, après avoir démontré le caractère infondé des théories avançant l'existence d'un caractère pathologique inhérent au génie – largement popularisées par les travaux de Lombroso et les études pathologiques du début du siècle, mais aussi par tous les détracteurs de l'art moderne – il focalisait son propos sur ce qu'il envisageait comme le véritable art « pathologique », à savoir celui des « malades mentaux ». Le moment était venu pour Jean Vinchon de revêtir son costume d'aliéniste pour décliner, selon une présentation de type nosographique telle qu'on en voyait dans les années 1880, les caractéristiques typiques des productions d'aliénés en fonction de la nature de leur pathologie. Défilaient alors les réalisations des « paranoïaques et hallucinés », des « excités maniaques et des déprimés mélancoliques », des « toxicomanes », des « déments et des simples d'esprit » et enfin des « fous discordants¹²⁵³ » auquel un chapitre entier avait été consacré. Comme l'avaient déjà fait ses prédécesseurs – Réja, Max-Simon et Lombroso – Vinchon ne se limitait pas à l'étude des seuls dessins et sculptures. Il leur joignait également la confection de poupées, les travaux textiles et la littérature. L'auteur avait déjà consacré une étude à l'analyse de l'activité créatrice d'une patiente sculptrice observée à Sainte-Anne en 1919¹²⁵⁴, mais il ne semblait pas s'être encore constitué de collection personnelle à ce moment-là. Pour ses exemples et illustrations, il fit en effet appel à trois de ses confrères français : les Drs Marie, Sérieux et Blin. Il puisa dans leurs collections, reproduisant les travaux de patients déjà cités dans de nombreux articles : comme Hodinos, Fulmen Cotton et le Voyageur Français. Ce fut toutefois l'occasion pour le public de découvrir une plus large partie du travail d'Hodinos, auquel Vinchon était particulièrement sensible, puisqu'il reproduisit six de ses projets de médailles. Le médecin semblait d'ailleurs bien conscient de l'impact des illustrations dans ce type d'ouvrage, puisqu'il y avait introduit une trentaine de figures soigneusement référencées dans une table des illustrations. Leur position au fil du texte souvent bien loin des commentaires les concernant – à la manière de Réja – rendait en revanche leur appréhension difficiles et l'ouvrage peu pratique. Dans le choix de leurs légendes, on retrouvait une habitude déjà ancienne qui consistait à associer ces

¹²⁵² Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans le paragraphe suivant consacré aux « Recherches de correspondances ».

¹²⁵³ Nous rappelons que la folie discordante, équivalent de la démence précoce, privilégiée dans les ouvrages français se rapproche de la schizophrénie davantage utilisée par les auteurs de langue germanique.

artefacts à la pathologie de leurs auteurs et à l'identité de leur collectionneur. En effet, si quelques-uns étaient désignés par un titre – « Pays de Cocagne », « Les Courses », « Le Serment de fidélité » – la plupart contenaient encore de nombreuses références typiques des publications début de siècle : « Dessin exécuté par un paranoïaque (Asile de Bethleem, Angleterre) Coll. Aug. Marie » ou encore « Composition symbolique (fou discordant) Coll. Aug. Marie ». Pas de dimensions, pas de couleurs, ni de technique, ni de renseignements particuliers sur les auteurs de ces réalisations, si ce n'était leur diagnostic. Les faits évoqués restent souvent très superficiels. Ils ne relevaient pas d'observations effectuées directement par l'auteur, mais d'emprunts aux ouvrages de ses confrères comme le reconnaissait d'ailleurs le Dr Vinchon dès son introduction :

« Il [ce petit livre] bornera là ses déductions et n'empruntera ses arguments qu'aux faits, nombreux dans la littérature spécialisée¹²⁵⁵ »

Enfin, bien que le médecin manifestât son intérêt pour quelques réalisations d'aliénés – on pense notamment à Dadd ou Hodinos – il visait surtout à démontrer l'inertie de la folie sur la création artistique. Il s'agissait d'accroître la distance entre les œuvres de l'artiste et celles du fou. Les productions « pathologiques » étaient ainsi traitées sur un ton purement médical – qui contrastait avec les considérations artistiques évoquées dans la première moitié de l'ouvrage – et envisagées comme la simple manifestation d'un automatisme tournant mécaniquement sur lui-même et répétant systématiquement les mêmes mouvements. A ce sujet, il considérait l'ouvrage de Prinzhorn, et sa compilation des meilleurs artefacts de la collection d'Heidelberg, comme particulièrement trompeur. L'originalité et la diversité des images pouvant selon lui induire le lecteur en erreur en lui faisant croire à tort à l'existence d'un talent généré par la folie :

« L'étude de l'Art dans la Folie discordante nous a fourni l'occasion de surprises, qui paraissent contredire notre affirmation de la stérilité de la Folie. [...] Sculptures, aquarelles et dessins, archaïsants ou modernes, retiennent l'intérêt par leur charme imprévu, par leurs qualités pittoresques, et l'habile présentation d'un livre comme celui de Prinzhorn, nous induirait à prolonger notre illusion sur les imagiers. Mais si nous feuilletons, à l'Asile, les

¹²⁵⁴ LAIGNEL LAVASTINE Maxime, VINCHON Jean, 1920.

¹²⁵⁵ VINCHON Jean, 1924, p. 5.

*énormes dossiers des malades, nous constatons la répétition monotone et ennuyeuse à de multiples exemplaires de la composition qui nous avaient d'abord séduits : le véritable aspect de l'automatisme se révèle, mécanique, inintelligent, dans ces amas de feuilles*¹²⁵⁶. »

Si l'ouvrage de Vinchon contribua à populariser les réalisations de patients déjà évoqués par ses prédécesseurs – comme Fulmen Cotton, Hodinos ou le Voyageur français dont il présentait plusieurs productions – il ne visait pas forcément à en apprendre davantage sur leur profil psychologique ou leurs habitudes artistiques. Ils étaient uniquement envisagés comme des cas d'école représentatifs de leur pathologie.

Enfin, le Dr Marie qui avait commencé sa collection dès son entrée dans la profession médicale dans les années 1880, était toujours pleinement investi dans cette entreprise. Il fut d'ailleurs un des seuls à s'y consacrer tout au long de sa vie, la plupart de ses confrères se focalisant ensuite sur d'autres problématiques. En 1927 et 1929, Marie organisa deux expositions dans des galeries d'art – Vavin Raspail et Max Bine¹²⁵⁷ – qui rencontrèrent un vif succès notamment auprès des artistes d'avant-garde. Ces événements furent à nouveau l'occasion pour lui de pouvoir s'exprimer dans des revues spécialisées et grand public, par le biais d'articles abondamment illustrés. Certaines des reproductions montrent des objets auxquels il semblait tenir tout particulièrement, mais déjà utilisés par ses prédécesseurs. On pense à la latte de banc gravée et à la statuette aux accents primitifs figurant dans l'ouvrage de Réja (1907). Mais il y avait ajouté de nombreux artefacts encore inédits. On peut donc supposer que sa collection continua de s'enrichir au fil des années. Son discours en revanche restait constant. Il arguait toujours en faveur des vertus thérapeutiques des pratiques artistiques dans les asiles, et appréhendait ces objets selon un double regard, à la fois médicale et artistique. Dans les années 1920, il leur voyait aussi un intérêt possible en matière de psychanalyse. Enfin, comme à son habitude, le Dr Marie ne manquait pas d'insister sur les nombreuses qualités des artefacts qu'il avait passé sa vie à collectionner, situant presque le fou au-dessus de l'artiste. L'isolement complet auquel le contraignait sa maladie constituait, selon le médecin, un avantage majeur sur l'artiste normal perpétuellement à la recherche de cette rupture mais incapable d'y arriver complètement :

¹²⁵⁶ VINCHON Jean, 1924, pp. 85 – 86.

¹²⁵⁷ Voir dans notre travail : Partie III

« L'œuvre d'art irréprochablement équilibrée, correcte et sage qui réunit les suffrages académiques n'est pas celle qui bouleverse les traditions et ouvre les voies modernes de l'art de demain.

Les écoles ultra-modernes et les cénacles d'avant-garde multiplient par contraste et opposition les recherches et tentatives novatrices qui s'efforcent de réagir contre le déjà vu et les habitudes classiques officielles.

Quels sujets pourraient le mieux échapper aux influences morales de milieux et aux contraintes de l'ambiance sociale, que les individus étrangers (aliénés) que sont les aliénés, retranchés dans la tour d'ivoire de leur maladie même et mis à l'écart du milieu normal par mesure administrative ou médico-légale ?¹²⁵⁸ »

2. Recherche de correspondances entre « l'art des fous » et les autres formes d'art

Que leur objectif fût entièrement médical ou guidé par des problématiques d'ordre artistique, les études que ces médecins consacrèrent à leurs objets les amenèrent fréquemment à effectuer des rapprochements avec d'autres formes de créations artistiques. Ils s'appuyèrent pour cela sur les théories de leur époque et leurs connaissances personnelles en matière d'ethnographie, de philosophie, d'histoire de l'art et bien sûr de médecine. Avec leurs discours ils contribuèrent à tisser tout un réseau de correspondances entre le fou, l'ancêtre, le « sauvage », l'enfant, le médium et l'artiste moderne qui s'enracinèrent profondément dans l'imaginaire collectif. Les journalistes, critiques d'art et une partie du milieu artistique se firent également les relais de ces discours, les détournant parfois aussi au service de leurs propres intentions. Une partie d'entre eux participèrent de ce fait à la valorisation des productions artistiques asilaires en les réinscrivant au cœur d'une vision élargie de la création artistique. Mais certains discours – intentionnellement ou non – contribuèrent aussi par effet miroir à jeter le discrédit sur une partie de l'art moderne, ouvrant la voie à la tristement célèbre Exposition de l'art dégénéré organisée par les nazis en 1937.

Lectures primitivistes : le fou, l'ancêtre, le « sauvage » et l'enfant

Le XIXe et le début du XXe siècle, constituent la période triomphante du positivisme et d'une conception évolutionniste de l'histoire de l'humanité. Plusieurs théories portées par des

personnalités influentes de l'anthropologie et de la psychiatrie envisageaient les différents types d'affections mentales comme des mécanismes de régression, conduisant à une réapparition de comportements « ataviques » cachés dans les profondeurs de l'esprit humain. La folie était alors considérée comme une façon de remonter le temps, de retrouver chez l'individu des manifestations de fonctions « primitives » plus ou moins archaïques telles qu'on pouvait les rencontrer dans les périodes antérieures. L'aliéné apparaissait ainsi comme un véritable « anachronisme vivant¹²⁵⁹ ». On cherchait donc à établir des similitudes entre le comportement du fou et celui de l'ancêtre, ce dernier pouvant appartenir à des époques plus ou moins éloignées en fonction du niveau de régression atteint par le malade : préhistoire, anciennes civilisations méditerranéennes ou mésoaméricaines, Moyen-Age ou Renaissance :

« Un capitaine français, paralytique, dessinait des figures raides comme les profils égyptiens ; un mégalomane pédéraste de Reggio exécuta un bas-relief colorié, dans lequel les grandes proportions des pieds et des mains, et la petitesse des visages, la roideur des articulations, rappellent complètement les ouvrages du treizième siècle (2 : Voir la planche VIII). A Gênes, un aliéné fit sur des pipes et des pots des bas-reliefs exactement semblables à ceux de l'époque de la pierre polie. Raggi m'a envoyé des silex travaillés par un monomane, entièrement ignorant en fait d'archéologie, qui répétait abondamment, dans le choix des figures et des emblèmes, toute la manière des amulettes des Egyptiens et des Phéniciens (3 : Voir la planche VIII)¹²⁶⁰. »

Les théories évolutionnistes en vigueur à cette époque, situaient les populations extra-occidentales dites « sauvages » à des niveaux plus ou moins avancés du chemin déjà parcouru par les occidentaux. On associait donc par analogie le « sauvage » au « primitif » et par conséquent, on recherchait aussi des similitudes entre les réalisations des aliénés et celles des populations extra-européennes.

Eugenio Tanzi (1856 – 1934), aliéniste italien spécialisé dans l'étude de la paranoïa effectuait par exemple toute une série de rapprochements entre le paranoïaque et le primitif dans

¹²⁵⁸ MARIE Auguste Armand, 1930, pp. 11 - 12

¹²⁵⁹ Formule attribuée à Eugenio Tanzi, cité par Giovanni Marro, 1916 (1913), p. 8.

¹²⁶⁰ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 303.

plusieurs publications (1886 et 1889 notamment¹²⁶¹) qui connurent un certain succès. De nombreux médecins à la recherche de correspondances entre les réalisations artistiques de leurs patients et d'autres produits de l'activité humaine, se montrèrent particulièrement réceptifs aux théories de Tanzi, auxquelles ils faisaient plus ou moins directement référence dans la plupart de leurs interventions. Cesare Lombroso qui avait fait de « l'atavisme » l'une des caractéristiques majeures de l'art des fous, ne manquait pas de reprendre quelques propos de son confrère dans son célèbre *Homme de Génie* (1889) :

« MM. Riva et Tanzi observent que les anciens alchimistes s'exprimaient de la même manière, et ils ajoutent : 'Ainsi on reconnaît évidemment un paranoïaque dans ce Roi de Bavière [...] Il était si profondément empreint de l'atavisme du Moyen-Age que les journaux politiques avec une justesse scientifique intuitive, l'indiquaient comme un *Parcifal redivive*¹²⁶². ' »

En 1897, Andrea Cristiani dans son étude sur l'« Atavisme de l'art chez un paranoïaque avec délire de persécution mégalomane à tendance artistique »¹²⁶³ s'en référait lui-aussi au spécialiste de la paranoïa :

« On doit donc admettre, que de la même manière que de nombreux autres faits aux vus desquels il est désormais admis que les strates plus basses, plus anciennes, primitives de la conscience humaine, se redéveloppent et acquièrent une supériorité dans la constitution mentale paranoïaque, il se produit aujourd'hui la même chose dans la constitution mentale de notre paranoïaque au niveau de son comportement artistique.

En lui se réveillent, se redéveloppent, acquièrent une supériorité, les comportements artistiques des peuples primitifs, qui sommeillent dans le cerveau de l'homme civilisé, comme en témoignent les tendances artistiques de nos enfants, qui dans leur évolution mentale normale, ce qui n'est pas le cas de notre paranoïaque, atteignent toutefois rapidement la perfection moderne. Ainsi l'atavisme de l'art chez notre paranoïaque, tend à confirmer une

¹²⁶¹ TANZI Eugenio, *La paranoia. Contributo alla teoria delle degenerazioni psichiche, con Gaetano Riva*, Reggio Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e figlio, 1886.

TANZI Eugenio, *Neologismi degli alienati in rapporto col delirio cronico*, Reggio Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e figlio, 1889.

¹²⁶² LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, p. 279.

¹²⁶³ CRISTIANI Andrea, « Atavismo dell'arte in un paranoico originario con delirio fastoso-persecutorio a colorito artistico », *Archivio di psichiatria, scienze penali, ed'antropologia criminale*, 1897, vol. XVIII, pp. 559 – 566.

*fois de plus les théories brillantes et géniales de Tanzi (1 : TANZI, I Neologismi degli alienati – Rivista sperimentale di freniatria, ecc. 1889 – 90) sur la nature dégénérative et atavique de la paranoïa*¹²⁶⁴. »

Seize ans plus tard, Giovanni Marro, effectuait de nombreux rapprochement entre la pratique artistique de son patient Francesco Toris (**Fig. 65 et 66**) et celle des « hommes primitifs ». Il se réclamait toujours à l'aliéniste italien, qui avait désormais acquis une renommée internationale avec sa publication du monumental *Traité des maladies mentales* (1904)¹²⁶⁵ :

« Tanzi, dans sa monographie (1. TANZI, Rivista sperimentale di Freniatria, ecc. Reggio Emilia, 1889 – 1890) et dans son traité (2. TANZI, Malattie mentali, Milano, 1905), a établi une comparaison entre le paranoïaque et le primitif. C'est que l'atavisme se révèle plus nettement dans la paranoïa que dans l'immoralité constitutionnelle, parce que les idées changent plus facilement que les sentiments ; et il en vient à définir le paranoïaque comme un anachronisme vivant.

*Chez ces malades, on remarque effectivement la réapparition d'inclinations, d'attitudes caractéristiques des hommes primitifs ; et surtout de la tendance à voir dans chaque chose, dans chaque objet du monde extérieur, une expression réelle de force, une essence vitale, un esprit comparable au sien : c'est la tendance animiste. On peut considérer comme une conséquence de la dégénérescence paranoïaque, la régression de la mentalité mature, déjà adaptée à son environnement, vers la mentalité primitive, archaïque*¹²⁶⁶. »

Enfin, de l'autre côté de la frontière le Dr Marie, s'appuyait aussi sur les théories de Tanzi pour expliquer l'étrangeté des dessins d'un de ses patients (F. Kouw et ses paysages « cônistes ») (**Fig. 411 et 369**) :

« Il y a là en effet, non une démence, mais bien une survivance de débris vivaces des cultures scientifiques qui imprègnent de leur système le délire de ces sujets, et le colore. On comprend que Meinert [sic.] leur ait appliqué son hypothèse des stratifications corticales évoluées, dont l'altération redescend par degrés les échelons en sens inverse et ramène les malades à des mentalités inférieures. C'est là aussi la

¹²⁶⁴ Op. Cit., p. 566.

¹²⁶⁵ TANZI Eugenio, *Trattato delle malattie mentali*, Fasc. 1-20, Milano : Società Editrice Libreria, 1904.

¹²⁶⁶ MARRO Giovanni, « Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare », annali di freniatria e scienze affini del R. Manicomio di Torino, n°23, 1913, pp. 157 – 192.

*raison des hypothèses de régression atavique que l'Ecole Italienne et Tanzi en particulier, ont proposé avec le talent que l'on sait d'appliquer à ces délirants spéciaux*¹²⁶⁷. »

Le médecin allemand Théodor Meynert (1833 – 1892) et l'anthropologue italien Giuseppe Sergi (1841 – 1936) étaient également convoqués par le Dr Marie pour appuyer cette idée d'une réactivation de comportements appartenant à des époques révolues dans certaines formes d'aliénations dominées par la paranoïa :

*« Par rapport à l'évolution de l'espèce, nous naissons avec une somme d'acquisitions, ou comme dit Sergi, de stratifications ; que la couche la plus récente et la plus parfaite s'altère, les couches sous-jacentes reparaissent et l'homme ainsi diminué devient ainsi absolument l'analogue de son ancêtre, le sauvage, confiant dans son gri-gri protecteur. On peut ainsi définir le délire, la réapparition sous une forme consciente et tenace d'une superstition subconsciente dans le cerveau développé (Meynert)*¹²⁶⁸ »

Cette idée d'un retour à des époques antérieures sous l'effet de la folie était particulièrement persistante et récurrente dans les études de cette époque consacrées aux productions artistiques asilaires. Chez Lombroso et Toselli par exemple (1880)¹²⁶⁹ ([Fig. 370](#)), le fait de recourir à une écriture idéographique – comparée à celles des Mayas – constituait une « preuve » supplémentaire attestant que « les fous ainsi que les criminels, font souvent un retour atavique aux époques préhistoriques de l'homme primitif¹²⁷⁰ ». Chez certains, l'observation du comportement artistique du patient et de son évolution, était même censée permettre de faire revivre en accéléré tout un pan du développement de l'histoire de l'art et de l'humanité. L'étude de Cristiani (1897)¹²⁷¹, à ce point de vue, est particulièrement représentative de cette idée. A cette conception de la folie en tant que régression dans le passé, l'auteur y associait une vision évolutionniste de l'histoire de l'art, partagée par la plupart de ses confrères. Il l'envisageait comme un mouvement strictement ascendant allant du plus simple et du plus barbare, vers le plus complexe et le plus raffiné. Son titre : « Atavisme de l'art chez un paranoïaque » résumait d'ailleurs à lui seul l'ensemble de son

¹²⁶⁷ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, 1912, p. 316.

¹²⁶⁸ Op. Cit., p. 319.

¹²⁶⁹ LOMBROSO Cesare, TOSELLI C., 1880.

¹²⁷⁰ Ibid.

propos. Partant du constat que les productions artistiques des aliénés n'avaient jamais été étudiées du point de vue de la technique et du mode d'exécution, l'auteur décida de se concentrer sur l'évolution de la pratique d'un de ses patients, Eugenio Lenzi, qui passa près de vingt ans à s'exprimer à travers la sculpture au fond de son asile de Lucques ([fig. 412 à 414](#)). Cristiani s'attachait à démontrer comment les différents stades successifs par lesquels s'exprima son patient permettaient de revivre et de mieux comprendre une partie de l'évolution de l'histoire de l'art :

« Il manque une étude du point de vue de l'exécution, de la technique dans les ouvrages artistiques des aliénés. C'est justement ce dont je vais m'occuper, profitant du cas d'un paranoïaque de notre Manicomio, lequel, plus spécialement dans l'exécution de ses travaux artistiques, présente de nombreuses résurgences de l'art des peuples anciens et des sauvages modernes¹²⁷² »

La comparaison avec les techniques des anciennes civilisations et des populations extra-européennes en venait presque à tourner à l'obsession puisqu'il n'est pas un seul des gestes de Lenzi, ni des détails de ses sculptures, qui ne soit directement comparé avec une de ces autres formes de productions artistiques. Ainsi dans les huit pages de cet article on ne trouve pas moins de quinze fois l'expression « peuples anciens » à laquelle s'ajoutent des références récurrentes aux « étrusques » (16 fois), aux grecs (9 fois), aux égyptiens (9 fois), aux romains (8 fois), aux hommes des cavernes, aux perses et aux chinois. Le terme générique de « sauvages modernes » désignant les sociétés non européennes contemporaines, est utilisé à 19 reprises par Cristiani. Il se référait essentiellement aux arts océaniques – les papous, maoris et australiens sont fréquemment cités – et américains à travers les amérindiens, les esquimaux et les péruviens. A travers l'évolution de ses techniques – modelage de l'argile puis sculpture sur pierre et sur bois, et enfin travail de la céramique et du métal – Lenzi aurait ainsi reproduit en quelques années la lente évolution de l'humanité :

« Notre paranoïaque, avant toute chose, se présente comme une récapitulation de l'évolution de l'art au niveau de ses matériaux de travail, ces derniers ayant traversé des siècles et des générations. En effet, comme l'ont fait les peuples anciens, tels que les Etrusques, les habitants des cavernes et des huttes, ecc., et comme le répètent aujourd'hui les sauvages

¹²⁷¹ CRISTIANI Andrea, 1897.

modernes, Péruviens, Maoris, Papous, ecc., notre artiste a d'abord commencé à réaliser ses productions en terre, puis en pierre, en os, et finalement en bois et métaux. Aujourd'hui, pour ce qui est des matériaux de travail, il est devenu moderne, tandis qu'avant il était exclusivement primitif et en correspondance parfaite avec chaque époque connue de l'histoire de l'art (à une certaine époque il travaillait uniquement l'argile, puis seulement la pierre, ecc.)¹²⁷³. »

La comparaison se poursuivait dans l'étude de l'outillage employé par Lenzi. Ce dernier commença par utiliser des instruments rudimentaires tels que des bâtons de bois pour l'argile, puis des pierres taillées pour sculpter l'os et la pierre, « comme à l'époque très ancienne du Renne où on réalisait des sculptures, des incisions sur un os ou une corne¹²⁷⁴ ». Il élaborait ensuite des outils plus perfectionnés. La forme de ses figures, toujours envisagée comme partant d'un stade primitif grossier pour aller vers un produit plus raffiné, aurait également permis de retracer le chemin suivi par l'humanité. Partant de têtes humaines « maladroitement » qui se détachaient grossièrement de la masse informe de la matière, le patient aurait ensuite réalisé un sphinx en pierre. Son travail du bois aurait suivi le même parcours en commençant par des figures anthropomorphes émergeant de tronc d'arbres à peine dégrossis, pour aboutir à des personnages plus nets sculptés sur du mobilier. Chaque détail de ses réalisations était ensuite passé au crible et systématiquement comparé avec les productions d'anciennes civilisations et d'autres populations :

« Plus tard notre paranoïaque, comme les Egyptiens, les Etrusques, les Grecs, etc., apprend à former d'abord la tête puis les autres parties du corps humain, comme les bras, les jambes, etc. Mais comme les peuples anciens, il fait les membres supérieurs toujours penchés et attachés aux hanches. De la même manière les jambes sont parallèles et droites comme deux bâtons longs et minces s'élevant pour supporter le tronc et la tête. Notre paranoïaque, comme les peuples anciens, Egyptiens, etc., et les sauvages, Australiens, Papous, fait à ses figures humaines la bouche en demi-lune, les yeux en amandes, tournés vers le ciel ; le nez pyramidal, la plupart du temps les pommettes proéminentes, parfois les crânes pyramidaux, oxycéphales, avec une calotte au sommet¹²⁷⁵. »

¹²⁷² Op. Cit., p. 559.

¹²⁷³ Op. Cit., p. 560.

¹²⁷⁴ Op. Cit., p. 561

¹²⁷⁵ Op. Cit., p. 561

Les vêtements dont Lenzi paraît ses personnages, leurs coiffures et le contenu des scènes représentées (chasse, pêche, danse...) étaient également prétexte à Cristiani pour effectuer d'autres rapprochements – des plus approximatifs – avec des œuvres aperçues dans des musées et des ouvrages d'archéologie et d'ethnographie. Si l'auteur ne mentionnait pas ses sources, d'autres se montrèrent plus loquaces à ce sujet. Ils indiquaient les titres des publications sur lesquelles ils s'étaient appuyés, fournissant un éclairage intéressant sur la nature de la culture ethnographique, archéologique et artistique dont disposaient les médecins à cette époque, et comment elle avait pu influencer leur regard. Après Cristiani, le Dr Marie (1905), qui avait également lu les théories de Tanzi, défendait lui-aussi cette possibilité de revivre l'évolution artistique de l'humanité grâce à l'étude des productions artistiques asilaires :

« Les peintres et les dessinateurs chez qui la folie a réveillé une vocation artistique jusqu'alors endormie, sont peut-être les plus intéressants parmi les artistes des asiles. Ils sont, évidemment, presque tous gauches et sans école, mais leur œuvre est pleine de sincérité, d'originale passion, et d'imprévu. Elle passe par tous les essais des premiers âges de l'humanité et fait, sous nos yeux, renaître des atavismes que l'on croyait abolis. On y retrouve la marche lente de l'homme vers le progrès, depuis les âges lointains du silex ; certains de ces dessins (1 : observation de Lalanne et Bordier de la Société d'Ethnographie Dauphinoise) ressemblent étrangement à ceux découverts sur les parois des caveaux préhistoriques. D'autres rappellent à s'y méprendre les arts exotiques de l'ancien Mexique ou du vieux Japon¹²⁷⁶. »

Ou encore, parlant cette fois-ci des artistes professionnels touchés par la folie :

« Plus intéressants sont les artistes aliénés dont le talent se transforme peu à peu pour retourner à l'art des primitifs. Isolé, loin de toute école et de tout musée, ayant perdu l'habitude ou la force de contrôler ses sensations par les leçons des maîtres ou de l'éducation spontanée, il revient insensiblement en arrière et dessine comme on dessinait aux temps jadis¹²⁷⁷. »

¹²⁷⁶ MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360, (p. 357).

¹²⁷⁷ Op. Cit., p. 356.

L'idée était d'ailleurs si solidement ancrée en son esprit qu'on la retrouve dans la quasi-totalité des interventions qu'il consacra tout au long de sa carrière aux productions artistiques asilaires. En 1912, il se référait toujours aux théories déjà anciennes de Tanzi, Meynert et Sergi pour décrire les dessins de deux « déments précoces » :

« Le malade alors, comme les primitifs ou les sauvages, est frappé des lois qui président aux combinaisons des lignes comme à celles des nombres. La compréhension incomplète de ces combinaisons abstraites semble lui laisser une émotion morbide particulière en face du mystère des lois qui les régissent. La pseudo-science ramène le malade aux terreurs mystiques selon l'hypothèse de la loi de régression mentale chère aux positivistes¹²⁷⁸ »

En 1927, sa position – comme celle de bon nombre de ses confrères – était toujours la même :

« ‘‘Quel est l'effet de l'aliénation sur l'artiste en tant qu'artiste ?’’

Cette question fut posée à un grand expert en maladies mentales par le Daily Mirror au cours d'une visite de la galerie de ‘‘l'Art étranger’’ de Bethléem Royal Hospital.

‘‘L'effet est très remarquable, fut la réponse, quand un artiste est affligé de trouble mentaux, son esprit retourne généralement à des formes d'art primitives.’’

De là proviendrait l'altération paradoxale des perspectives, les deux yeux, vus de profil comme en certains dessins d'enfants, les pattes multiples pour expliquer la course ou le mouvement comme dans les gravures primitives des cavernes préhistoriques¹²⁷⁹. »

Son disciple, le Dr Paul Meunier – alias Marcel Réja – défendait lui-aussi des positions similaires à celles de ses confrères. Son ouvrage majeur : *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie* (1907), était particulièrement représentatif de cette vision des choses :

« L'une des caractéristiques les plus générales des sculptures et dessins de ces malheureux est la ressemblance plus ou moins complète avec les formes archaïques de l'Art. Ils recommencent pour leur compte les tâtonnements de l'esprit humain, cherchant sa voie artistique. Mais ce retour en arrière peut remonter plus ou moins loin¹²⁸⁰. »

¹²⁷⁸ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, 1912.

¹²⁷⁹ MARIE Auguste-Armand, « Art et folie », *Les Arts plastiques*, Paris : Editions de la galerie Vavin-Raspail, n. D., n°8.

¹²⁸⁰ REJA Marcel, 1907, p. 31.

Partant du principe que les chefs-d'œuvre du Grand Art incarnaient un aboutissement de la création dans ce qu'elle avait de plus complexe et perfectionné, il considérait qu'un corpus de ce qu'il envisageait comme des « formes plus simples », constituait une base plus propice à l'étude du processus de création artistique :

« L'étude préalable de ce qui est simple facilite la compréhension de ce qui est compliqué. [...] si la critique d'art a la prétention de nous apprendre quelque chose sur les commentaires de la beauté, il faut qu'elle fasse appel à l'étude de formes plus simples.

L'art ne naît pas chef-d'œuvre. À côté du chef-d'œuvre qui représente par définition une formule parfaite, il y a nombre de productions plus ou moins élémentaires ; elles sont dues aux enfants, aux sauvages, aux prisonniers, aux fous. Chacune d'elles présente un intérêt spécial mais, pour l'étude de la production littéraire et graphique, les fous présentent ceci de particulier [...] [qu']ils écrivent ou dessinent la plupart du temps sans aucun entraînement technique. La forme de leur production est donc relativement élémentaire. » (p. 18)

On remarque d'ailleurs que mis à part les artefacts asilaires, ses autres objets de comparaison avaient évolué entre la publication de ses premiers articles (1901) et celle de son ouvrage (1907). Ils n'étaient plus tout à fait les mêmes. En effet, dans ses premières pistes de réflexion, Réja rapprochait surtout les dessins de fous de ceux des prisonniers pour leur recours au langage idéographique, de ceux des enfants à travers la pratique du « gribouillage » et enfin de ceux des médiums pour leur « spontanéité¹²⁸¹ » et leur étrangeté. En revanche, si ces « productions plus ou moins élémentaires¹²⁸² » étaient encore brièvement évoquées en 1907, l'auteur rapprochait désormais plutôt l'art des fous de celui des « primitifs » (terme par lequel il désignait l'art des périodes historiques antérieures), des « sauvages » (qualificatif attribué à cette époque à toutes les populations qui ne vivaient pas « à l'occidentale »¹²⁸³) et des enfants auxquels il consacra un chapitre entier de son volume. Bien qu'il soulignât à plusieurs reprises les différences entre ces divers champs de la création artistique, la plupart de ses remarques visaient surtout à en faire ressortir les points communs. Il tissait tout un

¹²⁸¹ A travers ce terme, il semble que l'auteur fasse référence au comportement « automatique » de certains fous et médiums tel qu'il avait été popularisé par l'ouvrage de Pierre Janet.

¹²⁸² REJA Marcel, 1907, p. 18.

¹²⁸³ Le terme d'arts « primitifs » a par la suite été utilisé pour désigner les arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique, avant d'être abandonné. Sous la plume de Réja et de ses confrères de ce début de siècle il désignait uniquement l'art de périodes plus anciennes comme on le trouve par exemple dans l'expression « primitifs italiens ». Pour parler des arts extra-européens, il utilisait le terme « sauvages ». Il est important de noter cette différence qui pourrait prêter à confusion.

réseau de correspondances entre les produits de l'activité artistique du fou, de l'ancêtre, du « sauvage » et de l'enfant. On peut penser que l'évolution de ses choix entre 1901 et 1907, avait peut-être été influencé par des rapprochements établis par ses confrères à cette même période. En effet, en 1905 le Dr Marie faisait par exemple référence à une étude récente des Drs Bordier et Lalanne sur « Le dessin chez les dégénérés, les primitifs et les enfants¹²⁸⁴ » (1902) dont Réja avait certainement eu connaissance. Les idées du Dr Arthur Bordier (1841 – 1910) médecin anthropologue, étaient profondément ancrées dans une conception évolutionniste de l'humanité. Il commençait son étude en établissant toute une série de rapprochements entre les comportements des populations d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique et celui des enfants. La seconde partie de sa réflexion était consacrée à des dessins d'animaux réalisés par un patient du Dr Lalanne (1862 – 1924¹²⁸⁵) qu'il comparait à des peintures pariétales préhistoriques (*Fig. 415*). D'autres scientifiques comme le psychologue britannique James Sully (1842 – 1923) influencèrent également Marcel Réja. Ses études sur la psychologie de l'enfant, déjà auréolées d'un franc succès, établissaient elles-aussi de nombreux points de correspondance entre les dessins d'enfants et ceux des populations extra-occidentales. On peut donc penser que l'expression de « peuples-enfants¹²⁸⁶ » utilisée par Réja fut directement induite par ce type de publications. Dans sa première partie consacrée aux « Dessins de fous », Réja commençait donc par effectuer, comme la plupart de ses confrères, de nombreuses comparaisons avec les arts des ancêtres (Antiquité gréco-romaine, Egypte antique, Chine impériale, Moyen-Age, Renaissance...), des populations d'Amérique, d'Océanie et d'Afrique et, comme nous le verrons plus tard, de quelques artistes modernes, mais à titre élogieux et non dans le but de les dénigrer. Ainsi, l'interprétation de racines par certains patients était-elle l'occasion pour Réja d'évoquer l'utilisation de ce procédé par les artistes chinois et japonais qui s'inspiraient des veines naturelles du bois et de la pierre de jade¹²⁸⁷. Le recours à la géométrisation dans d'autres dessins lui rappelait la technique des « ornemanistes de l'art mauresque¹²⁸⁸ », et le hiératisme des poses et la synthèse des lignes

¹²⁸⁴ BORDIER A., « Note sur le dessin chez les dégénérés, les primitifs et les enfants », Bulletin de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'anthropologie, décembre 1902, pp ; 241 – 251.

¹²⁸⁵ Le Dr Lalanne était aliéniste et préhistorien. Il n'est donc pas surprenant que ces représentations de bovidés et d'ours aient plus particulièrement retenu son attention. Il fut notamment à l'origine des campagnes de fouilles dans l'abri de Laussel (Dordogne) qui aboutirent à la découverte de la Vénus du même nom.

¹²⁸⁶ REJA Marcel, 1907, p. 91

¹²⁸⁷ Op. Cit., p. 25

¹²⁸⁸ Op. Cit., p. 31

dont faisaient preuve certains autres, le style des œuvres égyptiennes¹²⁸⁹. Les scènes de martyre du facteur rural lui faisaient penser aux illustrations des récits hagiographiques et aux « fresques de Fra Angelico¹²⁹⁰ », tandis qu'un archange dessiné à la proue d'un « vaisseau aérien », lui rappelait « la noble attitude » de la Victoire de Samothrace¹²⁹¹. Plusieurs réflexions évoquaient aussi des correspondances avec les dessins d'enfants, en prenant toutefois toujours soin d'éviter une assimilation trop réductrice :

« D'autres fois, avec les mêmes qualités on retrouve certains détails rappelant impérieusement la façon des enfants. Il est rare, en effet, qu'un écolier crayonne un bonhomme sans lui faire fumer sa pipe et un âne sans le montrer lâchant ses crottes. Par contre, jamais un enfant n'eût attaché la queue d'un animal d'une façon aussi correcte. Il en eût fait un appendice surajouté¹²⁹². »

Ou encore à propos des « gribouillages » :

« A vrai dire, quelques-uns de ces dessins ressemblent, au premier abord, à de simples gribouillages puérils. Cependant, dans leur maladresse ils ont une homogénéité et une tenue générale. Ils représentent une action symbolique de la plus haute importance pour l'auteur. Le malheur est que nous n'y comprenons rien, parce qu'il s'agit d'un ordre d'idées que l'on n'a pas coutume de considérer comme raisonnables¹²⁹³. »

Le second chapitre de l'ouvrage de Réja était ensuite entièrement consacrée aux « dessins d'enfants et de sauvages ». Visant à réinsérer les productions artistiques asilaires au cœur d'un plus vaste ensemble des produits de la création humaine, l'auteur s'intéressait à d'autres types de pratiques entre lesquelles il voyait des similitudes :

« Le dessin des fous ne constitue pas une forme absolument unique, un monstre isolé parmi les productions du reste de l'humanité. Parmi les aspects divers qu'il présente, quelques-uns paraissent des pastiches des formes archaïques de l'art, d'autres évoquent la ressemblance de dessins dus à des catégories très spéciales d'individus : les prisonniers, les médiums, les enfants et les sauvages. Cette ressemblance va souvent jusqu'à l'identité, en sorte que ces

¹²⁸⁹ Op. Cit., p. 33

¹²⁹⁰ Op. Cit., p. 41

¹²⁹¹ Op. Cit., p. 55

¹²⁹² Op. Cit., p. 34

*manifestations voisines s'éclairent l'une l'autres, s'expliquent l'une par l'autre, et pour apprécier d'une façon exactes les productions artistiques des aliénés, il est indispensable de connaître leurs congénères*¹²⁹⁴. »

Si les dessins des prisonniers et des médiums étaient rapidement survolés, c'était surtout sur ceux des enfants, des « sauvages » et des « primitifs » que se concentrait la réflexion de Réja. Il visait à établir tout un réseau de correspondances entre ces trois types de productions pour ensuite les mettre en parallèle avec l'art des fous. Son propos commençait par l'étude des dessins d'enfants dans lesquels il tentait de dégager des caractéristiques typiques propres à constituer le « style puéril ». Fort de ses nombreuses lectures des travaux de James Sully (1842 – 1923)¹²⁹⁵, Bernard Perez (1836 – 1903)¹²⁹⁶, James Mark Baldwin (1861 – 1934)¹²⁹⁷ et Jacques Passy¹²⁹⁸, Réja évoquait l'existence de trois stades bien distincts dans l'évolution du rapport de l'enfant au dessin. Il y avait d'abord celui du « gribouillage informe » jusqu'à trois ou quatre ans. Venait ensuite une période symbolique – incarnant ce qu'il appelait le « style puéril » – où l'enfant se constituait un répertoire de formes stéréotypées, avant de finir par une phase de déclin au cours de laquelle ce dernier s'attachait plutôt à décrire maladroitement ce qu'il voyait, commençant à devenir un « dessinateur inexpérimenté ». La période intermédiaire dite « puérule » était donc celle qui monopolisait tout l'intérêt de l'auteur. Marcel Réja tentait dans un premier temps d'en dégager les caractéristiques essentielles. La première était celle du rôle utilitaire du dessin, qui répondait selon lui pour l'enfant non pas à une recherche esthétique, mais au simple besoin de se faire comprendre pour communiquer :

¹²⁹³ Op. Cit., pp. 37 - 38

¹²⁹⁴ Op. Cit., pp. 63 – 64.

¹²⁹⁵ SULLY James, *Studies of childhood*, London : Longmans, Green & Co, 1895. (Traduit en français sous le titre : *Etudes sur l'enfance*, Paris : F. Alcan, 1898. On remarquera que les noms de Perez, Baldwin et Passy cités par Réja apparaissent tous dans l'ouvrage de James Sully.

¹²⁹⁶ Le pédagogue français Bernard PEREZ est l'auteur de nombreux ouvrages consacrés au développement de l'enfant parmi lesquels : *Essai de psychologie expérimentale : les trois premières années de l'enfant*, Paris : Germer Baillière et Cie, 1878 ; *L'Education dès le berceau : essai de pédagogie expérimentale*, Paris : Librairie Germer Baillière et Cie, 1880 ; *La Psychologie de l'enfant : l'enfant de trois à sept ans*, Paris : [s.n.], 1886 ; ou encore *L'Art et la poésie chez l'enfant : la psychologie de l'enfant*, Paris, F. Alcan, 1888.

¹²⁹⁷ BALDWIN James Mark, *Mental Development in the Child and the Race*, London and New-York : Macmillan & Co, 1895.

¹²⁹⁸ PASSY Jacques, « Note sur les dessins d'enfant », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1891, vol. XXXII, pp. 614 – 621.

« Ces dessins ont avant tout une valeur hiéroglyphique documentaire. C'est une formule de langage plus concrète, plus immédiate que l'abstraction du langage¹²⁹⁹. »

Cette caractéristique l'avait précédemment amené à effectuer un rapprochement avec les graffiti des prisonniers. Ici, s'appuyant sur les travaux de Sully¹³⁰⁰ et sans doute aussi sur ceux de Lombroso, il y voyait un point de rencontre avec les arts « sauvages » :

« D'après James Sully, les sauvages modernes utilisent encore ce mode d'expression pour communiquer un renseignement à leurs semblables¹³⁰¹. »

Cet objectif expliquait aussi selon lui, le besoin dans ces dessins de faire figurer des détails emblématiques permettant d'identifier immédiatement l'objet représenté :

« Pour atteindre à un tel but, il n'y a rien de moins nécessaire que la recherche esthétique à un titre quelconque, une seule chose importe, c'est de bien mettre en lumière le caractère saillant de l'objet qu'il s'agit d'évoquer¹³⁰². »

Seconde caractéristique du style puéril selon Réja, il ne tendait pas à représenter les objets de manière réaliste, mais symbolique. En d'autres termes, l'enfant ne chercherait pas à dessiner les choses telles qu'il les voyait, mais plutôt selon ce qu'il en savait. A partir des connaissances qu'il avait établies sur un objet, l'enfant en dégagait une représentation stéréotypée. Il la réemployait ensuite invariablement quelles qu'aient pu avoir été les particularités et les différences (position, couleurs, détails...) des éléments placés sous son regard. L'enfant ne dessinait donc pas l'homme ou le cheval qui se trouverait devant lui, mais le concept, la notion d'homme ou de cheval telle qu'il se l'était lui-même construite. En cela, l'étude de l'évolution des dessins des enfants permettait selon Réja de suivre l'état d'avancées de leurs connaissances sur le monde qui les entoure. L'auteur voyait en ce mépris pour la réalité et ce recours au symbolisme un nouveau point de contact à la fois avec les artistes du

¹²⁹⁹ REJA Marcel, 1907, p. 66.

¹³⁰⁰ Voir notamment ce passage de l'ouvrage de James Sully : « Cette fonction indicative ou communicative du dessin a joué, comme on sait, un grand rôle dans les périodes primitives de l'histoire de l'humanité. Les sauvages modernes se servent encore de dessins sur le sable pour en informer d'autres de la présence du poisson dans le lac, etc. Von den Steinen, Unter den Naturvölkern Braziliens, chap. X, p. 243. », in SULLY James, *Etudes sur l'enfance*, Paris : F. Alcan, 1898, p. 459.

¹³⁰¹ REJA Marcel, 1907, p. 66.

¹³⁰² Ibid.

passé, mais aussi avec les populations d'Amérique, d'Océanie et d'Afrique. Voici par exemple comment il envisageait cette rencontre entre les dessins d'enfants et les représentations des primitifs :

« Mais il est une autre analogie plus large dont on ne peut pas ne pas être frappé. C'est celle qui relie les œuvres des enfants aux œuvres des primitifs. Certes, il y a un attrait esthétique qui fait là entièrement défaut, mais dans les deux cas on rencontre le parti pris très arrêté de ne pas s'asservir à la réalité visible. Ici on transpose sur le papier une notion et là on réalise sur la toile une conception ou un sentiment, et bien que certains primitifs furent d'admirables dessinateurs, on sent partout la préoccupation de ne pas s'arrêter à la matérialité des corps. Assurément aucun primitif ne dotera de deux yeux une figure vue de profil, mais ils n'hésitent pas à présenter un même personnage à deux phases de son action, ce qui est encore une façon de projeter une notion cérébrale dans le domaine graphique. L'importance exagérée attribuée à la face, l'attache vicieuse presque toujours de la tête sur le corps, la façon artificielle et conventionnelle dont le personnage et surtout le paysage ambiant sont traités, nous ramènent à cette conception subjective, idéale ou sentimentale que l'enfant exécute sans habileté, sans art. »

Il continuait, parlant cette fois-ci des arts extra-européens :

« L'œuvre du sauvage se différencie de celle de l'enfant par un véritable travail cérébral de digestion, de synthèse. Mais tous deux se ressemblent par le mépris où ils tiennent la réalité. Ils ne cherchent pas à évoquer les formes mêmes, mais seulement leur idée¹³⁰³. »

L'enfant aurait également tendance à attribuer une valeur magique et vivante à ses dessins. Réja y voyait là-encore une correspondance avec le « sauvage » dans une conception sans doute imprégnée du concept d'animisme popularisé par les travaux d'Edward Tylor¹³⁰⁴ (1832 – 1917) :

¹³⁰³ REJA Marcel, 1907, p. 101.

¹³⁰⁴ TYLOR Edward, *Primitive culture*, London : John Murray, 1871, traduit en français sous le titre : *La Civilisation primitive*, Paris : C. Reinwald, 1876.

« Il est bien vrai qu'à l'exemple du sauvage, l'enfant attribue d'abord une sorte d'existence mystérieuse aux figurations graphiques, comme cette petite fille qui n'osait toucher au portrait du Croque-mitaine, de peur d'être mordue [...] »¹³⁰⁵

Enfin, dernière particularité, l'enfant éprouverait des difficultés à percevoir les choses en tant qu'unités globales et aurait davantage tendance à les représenter en tant qu'accumulation d'éléments plus ou moins bien reliés les uns aux autres. Certains d'entre eux, qui présentaient pour l'enfant un intérêt tout particulier, dominaient même largement la composition en dépit de toute notion de réalisme. Cette fois-ci c'était l'art des anciens qui était à nouveau convoqué par l'auteur :

« Tout peintre assurément projette dans son œuvre une partie plus ou moins considérable de sa personnalité et les primitifs ne font, comme les enfants, que pousser à l'extrême ce procédé [...] Mais il y a plus : l'amour du détail curieux ou pittoresque – si caractéristique chez l'enfant – se retrouve ici en toute netteté ; un élément qui n'est pas vu, mais connu dans la mémoire comme la feuille dans un paysage, est reproduit dans les tout-premiers primitifs avec une telle minutie, un tel amour, qu'on ne peut s'empêcher d'être ému. Ce sont des mains ou des visages, des fleurs ou des fruits, des étoffes ou des armes, fouillés avec une conviction ingénue, et dont le total, pourtant équilibré, aboutit à une sensation d'art très particulière et très sûre¹³⁰⁶. »

Enfin, après avoir établi cette longue liste de correspondance entre les productions artistiques de l'enfant, du primitif et du « sauvage », Réja tenait à conclure son propos en revenant sur leurs différences essentielles, craignant peut-être d'avoir contribué à une trop grande assimilation de ces trois formes de création dans l'esprit du lecteur :

« Les primitifs, représentant d'un art déjà relativement très évolué, très savant, ont rompu, à coup sûr avec les procédés balbutiants de l'enfant ; mais on peut dire à titre métaphorique qu'ils ont exprimé en art et en beauté, qu'ils ont traduit en esthétique les principes fondamentaux qui président obscurément au style puéril¹³⁰⁷. »

Ou encore :

¹³⁰⁵ REJA Marcel, 1907, p. 84.

¹³⁰⁶ Op. Cit., pp. 85 – 86.

¹³⁰⁷ Op. Cit., p. 87.

« Cette communauté de manifestations est frappante pour le dessin : ni l'enfant, ni le sauvage, ne cherchent à copier ou à transcrire un modèle déterminé : leur but principal est de transcrire, d'enregistrer des notions générales, parfois métaphysiques. Leur art vit d'un idéalisme excessif, qui aboutit vite à une monotonie stéréotypée ; mais à côté des analogies qui sont grosses, il faut souligner les dissemblances qui sont certaines. » (p. 84)

Avant de finir par ces derniers mots :

« L'œuvre du sauvage se différencie de celle de l'enfant par un véritable travail cérébral de digestion, de synthèse. Mais tous deux se ressemblent par le mépris où ils tiennent la réalité. Ils ne cherchent pas à évoquer les formes mêmes, mais seulement leur idée¹³⁰⁸. »

Il semble également que Réja envisageait l'art « sauvage » comme une poursuite du développement naturel du sens artistique de l'enfant, tel qu'il aurait été s'il n'avait pas été influencé par les règles imposées par la culture occidentale. Il en faisait donc une sorte d'accomplissement du style puéril :

« [...] l'éducation et l'exemple sans cesse imposés canalisent d'ailleurs leur activité et les poussent [il parle des enfants] vers des réalisations d'un autre ordre, selon la formule contemporaine. C'est dans l'étude des dessins de sauvages que l'on pourra entrevoir le plein développement, la maturation de la conception enfantine. » (p. 84)

L'Art préhistorique était lui-aussi convoqué par Réja, mais l'auteur ne lui consacra que quelques lignes visant à lui rendre hommage. Il était conscient de manquer de ressources suffisantes sur le sujet, et préféra s'arrêter prudemment en reconnaissant ses limites sur la question :

« On ne peut s'empêcher d'admirer les testaments artistiques que nous a laissés sous forme de graffiti sur bois de renne, éclats d'os ou cailloux travaillés, l'homme des cavernes, dont cependant la vie est considérée comme le prototype d'une existence informe et rudimentaire. [...] De récentes discussions sur l'art préhistorique, ont cependant montré que le souci d'art était chez eux poussé fort loin. [...] Habiletés personnelles et ressources techniques mises à part, c'est tendancieusement la même conception d'art, réaliste et sobre, soucieux de serrer de

¹³⁰⁸ Op. Cit., p. 101.

*près la réalité mais en la simplifiant, en la considérant sous l'aspect d'un équilibre harmonieux, clair et précis comme un théorème de géométrie. L'art préhistorique valait d'être signalé ici brièvement. Mais son histoire est entourée de trop d'obscurité pour qu'il serve lui-même à éclairer quoi que ce soit*¹³⁰⁹. »

En ce qui concerne les documents sur lesquels Réja s'était appuyé pour parler d'art « sauvage », il évoquait avoir eu recours à « *des monographies éparses ici et là, des études de voyageurs qui, parmi des renseignements géographiques, ethnographiques ou sociaux, glissent furtivement des indications sommaires sur les manifestations artistiques des peuples qu'ils ont visités ou étudiés*¹³¹⁰ ». L'auteur citait également les noms de trois ethnologues dont les titres des ouvrages faisaient déjà office de références dans les *Etudes sur l'enfance* (1895) de James Sully. Il s'agissait de Richard Andree (1835 – 1912)¹³¹¹, d'Henry Schoolcraft (1793 – 1864)¹³¹² et de Karl Von Den Steinen (1855 – 1929)¹³¹³. Certains dessins recueillis durant leur voyage avaient même été reproduits dans l'ouvrage de Sully à titre de matériau de comparaison avec ceux des enfants. On peut donc supposer que Réja n'avait peut-être pas forcément lu toutes les publications de ces ethnologues, et s'était simplement contenté de s'appuyer sur les anecdotes et illustrations déjà fournies par Sully. Deux autres personnalités liées à l'exploration de l'Australie étaient, elles-aussi, citées par Réja : le botaniste et zoologiste Augustus Oldfield (1820 – 1887) ainsi que l'anthropologue Robert Hamilton Mathews (1841 – 1918). On ne sait en revanche comment il fut amené à prendre connaissance de leurs travaux. Enfin, une autre source de contact avec les artefacts extra-européens semble avoir été le musée du Trocadéro¹³¹⁴. Réja évoquait un « manteau historié, où M. Hamy a[vait]

¹³⁰⁹ Op. Cit., pp. 87 – 88.

¹³¹⁰ Op. Cit., p. 89

¹³¹¹ ANDREE Richard, *Ethnographische Parallelen und Vergleiche*, Stuttgart : J. Maier, 1878.

¹³¹² SCHOOLCRAFT Henry, *History of the Indian tribes of the United States : their present tradition and prospects, and a sketch of their ancient status*, Philadelphia : Lippincott, 1857.

¹³¹³ VON DEN STEINEN Karl, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, Berlin : D. Reimer (Hoefer & Vohsen), 1894.

¹³¹⁴ Le musée du Trocadero fut créé en 1878 à l'initiative d'Ernest Hamy (1842 – 1908) qui en devint le premier directeur jusqu'en 1906. Après avoir connu un important succès dans ses premières années, il tomba rapidement à l'abandon. Poussiéreux, froid, étroit, mal entretenu et mal gardé, l'établissement devint la cible de toutes les critiques. Guillaume Apollinaire fut l'un de ceux qui s'insurgea le plus contre le manque de considération accordé à ce musée (1912 et 1914) avant d'être rejoint par les surréalistes. Bien que les collections, déjà importantes dès l'ouverture de l'établissement, n'aient cessé de s'enrichir au fil des années, fautes de moyens, elles étaient entposées dans des conditions déplorables (moisissures, parasites, humidité, poussière) et en raison d'un gardiennage insuffisant, beaucoup d'objets furent dérobés. La salle océanienne dut même être fermée au public de 1890 à 1910. Ce n'est qu'en 1928, lorsque Paul Rivet accéda au poste de directeur, que le musée fut entièrement repensé et rénové. Les anciennes mises en scènes décoratives et exotiques – sans doute telles que

pu reconstituer la biographie d'un chef Sioux¹³¹⁵. » Ce dernier, qui n'était autre que le fondateur et premier directeur du musée, avait consacré une petite étude à ce qu'il appelait une « robe biographique en peau de bison d'un guerrier Dakota » dans une série de descriptions d'artefacts amérindiens (1897)¹³¹⁶. La peau y avait été reproduite en pleine page, mais il est tout à fait possible que Réja l'ait aussi vue en visitant le musée. Enfin, un autre grand contributeur aux collections du Trocadéro fut l'explorateur français Charles Wiener (1851 – 1913) qui parcourut plusieurs pays d'Amérique Latine entre 1875 et 1876. A son retour en France, il rapporta des milliers d'objets qui furent versés à la collection du musée. Il publia un ouvrage intitulé *Pérou et Bolivie* (1880)¹³¹⁷, que Réja avait visiblement lu, puisqu'il en reprenait une citation¹³¹⁸. A la suite de cette réflexion consacrée à l'art des enfants, des primitifs et des « sauvages », Réja établissait donc entre eux cinq points de rencontre : une fonction utilitaire du dessin perçu comme langage imagé, le recours à une représentation idéiste et non réaliste du monde, l'utilisation de formes symboliques et stéréotypées, l'attribution de propriétés magiques à ces créations, et la tendance à décomposer et morceler les choses plutôt qu'à les envisager dans leur globalité.

On retrouve plusieurs de ces remarques dans les propos de certains de ses confrères. Le recours au dessin en tant qu'écriture « hiéroglyphique » était par exemple l'un des fers de lance de Lombroso qui avait souligné ce fait à de nombreuses reprises. Dans *L'Homme de génie* (1889), il indiquait par exemple :

« Ce mélange de lettres, d'hiéroglyphes et de signes figuratifs constitue une écriture qui rappelle la période phono-idéographique par laquelle ont passé les peuples primitifs – certainement les Mexicains et les Chinois – avant d'inventer l'écriture alphabétique¹³¹⁹. »

Andrea Cristiani, dans son étude sur les sculptures d'Eugenio Lenzi (1897) soulignait quant à lui la tendance de son patient à recourir à des figures stéréotypées :

Réja avait pu les admirer – furent remplacées par une présentation se voulant davantage ethnographique et scientifique.

¹³¹⁵ REJA Marcel, 1907, p. 97.

¹³¹⁶ HAMY Ernest, *Galerie américaine du musée du Trocadéro*, Paris : E. Lerous, 1897. Voir pp. 7 et 8 ainsi que la planche n°18.

¹³¹⁷ WIENER Charles, *Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Paris : Hachette et Cie, 1880.

¹³¹⁸ REJA Marcel, 1907, p. 99. Citation extraite du livre de Wiener, Op. Cit., p. 625.

¹³¹⁹ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889, pp. 294 – 298.

« En fait, toutes les figures de notre paranoïaque, comme celles des peuples anciens plusieurs fois évoquées, ont quelque chose de guindé, sont sans variété, stéréotypées, identiques, sans que leur attitude ne bouge d'un pouce¹³²⁰. »

Giovanni Marro (1913) avait remarqué une habitude chez Francesco Toris à représenter les choses en tant qu'accumulation de détails et non en tant qu'unités globales :

« Le manque de capacité à synthétiser et l'amour exagéré pour le détail constituent, sans doute, les caractères fondamentaux de l'art primitif (ainsi que du dessin d'enfant¹³²¹) »

Marro, tout comme Réja, notait également l'exagération de certains éléments par rapport aux autres dans les représentations de Toris, notamment dans ses figures anthropomorphes. Si l'explication de Réja avançait l'hypothèse d'une volonté communicationnelle – faire comprendre rapidement à quoi correspondait le personnage ou l'animal représenté en mettant en avant ses attributs caractéristiques – Marro évoquait davantage une affinité particulière de l'artiste pour certains détails dans sa façon d'appréhender le monde. En s'appuyant sur les théories d'Hippolyte Taine¹³²² et d'Elie Faure,¹³²³ il invoquait ainsi la capacité du créateur à ne pas reproduire la réalité telle qu'elle était, mais telle qu'il se la représentait. Ses œuvres constituaient en cela un témoignage éloquent de son rapport au monde :

« Taine (2 : Philosophie de l'Art, Paris, 1913) conclue sur la finalité de l'art en déclarant, en substance, que l'œuvre artistique a pour objectif non pas l'imitation exacte de la nature, mais de mettre l'accent sur un caractère simplement saillant de cette dernière (par exemple, un point de vue important, une manière d'être dans le portrait). Dans son argumentation, il raconte qu'un naturaliste en lui montrant le squelette d'un carnivore, lui avait dit : "c'est une mâchoire montée sur quatre pattes". L'art est une synthèse, écrit ensuite Faure (3 : Histoire de l'Art, Paris, 1909), un système de relations, toujours, même l'art primitif le montre, dans l'accumulation infatigable du détail, la recherche passionnée d'un sentiment essentiel ; chaque image, au fond, est un résumé symbolique de l'idée que l'artiste se fait du monde¹³²⁴. »

¹³²⁰ CRISTIANI Andrea, 1897, p. 562.

¹³²¹ MARRO Giovanni, 1916 (1913), p. 17.

¹³²² Giovanni Marro se référait à une réédition récente de l'ouvrage emblématique de Taine : TAINÉ Hippolyte, *Philosophie de l'Art* (2 vol.), Paris : Hachette et Cie, 1913.

¹³²³ FAURE Elie, *Histoire de l'Art*, Paris : H. Floury, 1909.

¹³²⁴ MARRO Giovanni, 1916 (1913), pp. 20 – 21.

De ce fait découlait la prédominance de certains détails dans le travail de Toris, et pouvait expliquer l'allure extravagante de ses figures aux larges visages plats posés sur de petits corps aux allures d'appendices caudaux¹³²⁵ :

« Maintenant, dans la représentation de la figure humaine, dans l'œuvre des primitifs et dans celle de notre paranoïaque, la partie qui est le plus mise en évidence est le visage : cela permet d'expliquer la plus grande ampleur de ce dernier et le volume insuffisant du crâne. De plus, comme nous l'avons déjà démontré, avec une intention manifeste, le développement de telle ou telle partie de la face a été exagéré (au niveau du nez, des oreilles, des moustaches, de la mâchoire), au détriment du front ; ce fait s'explique si l'on prend en considération que pour le paranoïaque et le primitif le front est la partie la plus inutile du visage est pour eux celle qui se prête le moins à manifester une marque d'expression¹³²⁶. »

Tout en soulignant les aspirations animistes de Toris, qui conférait à son œuvre des vertus magiques comme celle de donner vie aux personnages qu'il avait créés – un concept que l'on retrouve dans les remarques de Réja – Marro poursuivait son raisonnement :

« La grande majorité des têtes isolées du « Nouveau Monde » se présentent ainsi – même s'il s'agit vraiment d'individualités destinées à devenir vivantes, comme T. l'explique dans ses écrits et son discours – on peut interpréter cette exagération absurde grâce au concept de « caractère essentiel » au sens de Taine¹³²⁷. »

En ce qui concerne la croyance en une résurgence de comportements archaïques dans l'expression artistique des aliénés, et la possibilité grâce à leurs réalisations de remonter le fil du temps, on remarque qu'elle resta très solidement ancrée dans les esprits pendant de nombreuses années. En 1908, Benjamin Pailhas voyait par exemple dans l'avantage de créer un musée consacré aux productions asilaires, la possibilité de pouvoir mieux comprendre les origines et le développement de l'art au cours des siècles :

« En terminant, j'exprimerai le désir de voir se créer, à Sainte-Anne ou ailleurs, un petit musée destiné à recueillir toutes productions de nos malades d'asile, parmi celles qui, ayant

¹³²⁵ Certains personnages sont réduits à la représentation d'un large visage aplati, le reste du crâne étant quasiment insignifiant et l'ensemble du corps réduit en une sorte d'appendice codal.

¹³²⁶ MARRO Giovanni, 1916 (1913), p. 21.

¹³²⁷ Op. Cit., p. 21.

*des affinités avec l'art, seraient susceptibles d'apporter une contribution à l'étude de son essence, de ses processus psychiques, aussi bien que de son évolution à travers les âges*¹³²⁸ »

En 1912, Henry-Marcel Fay déclarait encore :

*« Dans d'autres cas, elles affectent une ressemblance plus ou moins complètes avec les formes archaïques de l'art : l'auteur semble recommencer pour son compte les tâtonnements de l'esprit humain, cherchant sa voie artistique aux temps primitifs*¹³²⁹. »

Il existait bien quelques voix qui s'élevaient contre ces correspondances systématiquement lorsqu'on parlait d'art asilaire, mais elles passèrent relativement inaperçues. Déjà dans son ouvrage de 1907, Réja ne manquait pas de préciser que les productions artistiques des fous, des enfants, des primitifs et des « sauvages » possédaient certes des similitudes mais qu'elles n'en étaient pas pour autant assimilables les unes aux autres. Cependant, face au poids des analogies mises en avant tout au long de son ouvrage, ces quelques précautions d'usage paraissaient bien timides. Pour Henri-Marcel Fay, qui voyait en l'art des fous une façon de revenir dans le passé, il était en revanche plus dubitatif quant à l'assimilation qui pouvait être faite avec les dessins d'enfants. Il ne manquait pas de mettre le lecteur en garde contre un rapprochement trop facile :

*« Il est impossible de n'être pas frappé de la parenté qui unit à première vue le dessin d'un aliéné à celui d'un enfant. Pourtant les différences sont assez accentuées pour que la confusion soit évitée par un observateur averti. La qualité du trait et celle de l'inspiration permettent la différenciation*¹³³⁰. »

Raymond Meunier (1908), qui avait bien du mal à trouver un intérêt autre que scientifique dans les productions des asiles, dénonçait également les dangers d'une étude superficielle de ces artefacts. Elle risquerait de mettre trop rapidement en évidence des correspondances qui n'auraient pas lieu d'être :

¹³²⁸ PAILHAS Benjamin, « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpture) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, août 1908, n°8, pp. 196- 198 (p. 198).

¹³²⁹ FAY Henri Marcel, 1912, p. 200.

¹³³⁰ Op. Cit., p. 204.

« Nous ajouterons que certaines œuvres de fous ressemblent étrangement aux dessins des enfants et des primitifs. Elles leur ressemblent à tel point que des aliénistes avertis ont pu croire à une analogie, voire même à une identité qui n'est cependant qu'apparente. S'il est vrai que ces œuvres, comme celles des enfants et comme celles des primitifs, sont des œuvres analytiques, il ne faut cependant pas se laisser prendre à ce caractère superficiel et il convient de les étudier un peu plus profondément¹³³¹. »

Il faudra attendre le travail d'Hans Prinzhorn pour voir se profiler une autre façon d'appréhender les rapports entre l'art des fous, des primitifs, des « sauvages » et des enfants. Le psychiatre allemand y ajoutait aussi l'art populaire, l'art des prisonniers, des adultes analphabètes, des médiums et des artistes modernes sur lesquels nous reviendrons dans la suite de notre propos. Prinzhorn envisageait les choses en termes de Gestaltung, un potentiel expressif universel, présent en chaque être humain. Les ressemblances qui pouvaient se manifester entre ces différents types de productions étaient donc pour lui tout à fait logiques et naturelles. Elles constituaient même un argument supplémentaire plaidant en faveur de l'universalité de certains phénomènes liés au processus créatif :

« Les travaux qui ont été faits jusqu'ici permettent d'ores et déjà de formuler avec quelque certitude le résultat suivant : s'il est vrai que de nombreuses œuvres de malades mentaux présentent dans la forme et dans l'expression une parenté très étroite avec de nombreuses œuvres plastiques primitives¹³³² – l'absence de modèle étant démontré – une telle affinité tend à confirmer la thèse d'idées universellement humaines aux dépens de celles d'idées ethniques instables qui s'étendent par contact direct ; ou, pour employer une terminologie plus moderne, elle tend à confirmer l'existence d'idées élémentaires contrairement à ce qui est admis par la théorie intellectuelle de la transmission. En chaque individu il y aurait, à l'état latent, une série de fonctions qui dans certaines conditions aboutissent nécessairement, partout et toujours, à des processus de même nature¹³³³. »

¹³³¹ MEUNIER Raymond, LAUR Henri, « Réflexions sur l'Art des fous », *Le Gaulois du dimanche*, 1 – 2 février 1908, n°7, pp. 6 – 7.

¹³³² Prinzhorn désigne ici les œuvres extra-européennes.

¹³³³ PRINZHORN Hans, 1984 (1922) (1922), p. 344.

Visions hallucinées : Le fou, l'artiste visionnaire et le médium

Parallèlement au « sauvage », à l'enfant et au primitif, le médium était lui-aussi fréquemment invoqué par les aliénistes de l'époque lorsqu'ils parlaient « d'Art des fous ». Ces derniers se gardaient bien sûr de considérer tous les spirites et autres interlocuteurs d'avec l'au-delà, comme étant atteints de problèmes mentaux. Mais l'état particulier de la transe médiumnique et la production graphique qui pouvait en résulter, constituait un phénomène particulièrement intéressant pour ces spécialistes du fonctionnement de l'esprit humain. Ils lui trouvaient des points de rencontre avec certains états d'aliénation, en particulier autour de la notion d'« automatisme ». Enfin, dans le sillage du médium, l'artiste dit « visionnaire » ou « halluciné » – dont William Blake ou Antoine Wiertz comptent parmi les représentants les plus emblématiques – figurait un autre cas-limite fréquemment associé à celui de l'aliéné.

On considère généralement comme point de départ du phénomène spirite, la manifestation de coups d'origine supposée surnaturelle, qui commencèrent à résonner en 1847 dans la maison de la famille Fox, dans l'état de New-York. Deux jeunes filles de la fratrie auraient alors réussi à établir un système de communication avec cet « esprit frappeur », qui les conduisit à la découverte de son cadavre enterré dans la cave de leur habitation. De là s'en suivit un engouement extraordinaire pour les échanges avec l'au-delà qui se propagea rapidement dans tous les Etats-Unis, et jusqu'en Europe. Le phénomène qui s'organisa en mouvement trouva son théoricien en la personnalité d'Hippolyte Rivail (1804 – 1869) alias Allan Kardec qui publia *Le Livre des Esprits* en 1857 et fonda la *Revue Spirite* l'année suivante. Le « spiritisme » qui ne cessa de progresser durant toute la seconde moitié du XIXe siècle comptait également son Congrès mondial (depuis 1889) ainsi qu'une Fédération internationale basée à Liège (créée en 1923). De nombreuses personnalités influentes de la scène politique, artistique et littéraire participaient aux séances de tables tournantes et autres tentatives de communication avec les esprits. Elles étaient organisées autour de médiums qui devinrent pour certaines des célébrités d'envergure internationale. On pense par exemple à l'italienne Eusapia Palladino (1854 – 1918)¹³³⁴, à la britannique Florence Cook (1856 – 1904)

¹³³⁴ Voir notamment : BOIS Jules, *Le Miracle moderne*, Paris : P. Ollendorff, 1907 ; LOMBROSO Cesare, *Hypnotisme et spiritisme*, Paris : E. Flammarion, 1910 ; FLAMMARION Camille, *Les Forces naturelles inconnues*, Paris : E. Flammarion, 1907.

ou à l'américaine Léonora Piper (1857 – 1950)¹³³⁵. Au cours de ces séances mises en scène comme de véritables spectacles, les participants interrogeaient collectivement les esprits qui se manifestaient par des coups, des sensations, des apparitions mais aussi et surtout à travers le médium. Ce-dernier rendait compte de leurs réponses en entrant dans des états de transe sensationnels. Au cours de ces expériences, il était censé prêter son corps à ces hôtes de l'au-delà pour qu'ils s'expriment à travers sa bouche ou guident son bras et sa main pour écrire des bribes de texte ou réaliser des dessins. On parlait alors d'écritures et de dessins « automatiques ». Le sujet était censé obéir à ce moment-là à une puissance extérieure qui prenait le contrôle de son corps. On s'enthousiasmait ainsi pour les dessins et peintures que Victorien Sardou (1831 – 1908) et Hélène Smith (1861 – 1929) auraient réalisés sous l'influence des esprits. Si ces cas étaient spectaculaires, ils restent toutefois exceptionnels, et la plupart des productions médiumniques se limitaient généralement à des enchevêtrements de lignes dans lesquelles on tentait de distinguer une forme ou un mot. Dans le domaine de la médecine mentale et de la psychologie, le cas des médiums constituait bien évidemment un sujet particulièrement intéressant. Si les scientifiques ne remettaient pas forcément en question la réalité des phénomènes observés, ils tentaient toutefois de leur trouver une explication médicale et rationnelle. C'est principalement au concept d'« automatisme » développé par F. W. H. Myers (1843 – 1901) à partir de 1882, puis par Pierre Janet (1859 – 1947) en 1889, que l'on se référait. Ces premières recherches préfiguraient déjà l'existence d'un état de conscience modifié et celui de troubles dissociatifs de la personnalité. En entrant dans cette phase d'existence « automatique », le médium présentait donc, pendant cet état de transe, une forme de « désagrégation psychologique » que l'on rapprochait de celle de certaines maladies mentales. La différence étant que le médium était censé entrer volontairement et sur une période limitée dans cet état second, tandis que le malade était contraint de subir cette situation pour une période indéterminée. Voici notamment ce qu'en disait Jean Vinchon dans son ouvrage de 1924, où l'automatisme occupait encore une place privilégiée :

« Après l'avoir rapproché [l'art pathologique dans la folie discordante] du cas des toxicomanes, nous allons maintenant mettre en parallèle cet automatisme avec celui des »

¹³³⁵ Voir notamment : BOIS Jules, « Les aventures d'un revenant » et « Pour expliquer le cas de Mrs Pipers [sic.] », *Le Miracle moderne*, Paris : P. Ollendorff, 1907, pp. 210 – 237.

*mediums et des délirants mystiques*¹³³⁶. [...] *Les dessins de Sardou, les vues martiennes de Mlle Smith, les étranges compositions publiées par la revue Aesculape en 1913 (où les figures se combinent à l'infinie), sont des échantillons de ces dessins qui se rapprochent de ceux des fous discordants par la luxuriance des détails, le parti-pris décoratif et le symbolisme obscur. Ils ne s'en distinguent que par la différence des psychologies de leurs auteurs. Les uns se sont isolés volontairement du monde, pour le temps de leurs exercices spirites, tandis que les 'fous discordants' sont isolés par la maladie. La similitude des faits, malgré cette différence, permet l'application du qualificatif automatique aux œuvres spirites et aux œuvres discordantes, qui peuvent toutes deux être comparées à celles des toxicomanes. Les états d'inconscience du délire mystique sont aussi tellement semblables aux transes des médiums qu'ils peuvent être confondus avec elles dans une même description*¹³³⁷. »

On retrouvait cette différence fondamentale sous la plume de Prinzhorn (1922) :

*« L'Art médiumnique, enfin, dont on a beaucoup parlé il y a quelques années, constitue un domaine-limite qui a des rapports particulièrement étroits avec le nôtre. Si on considère les phénomènes psychiques, il y a d'un côté cette différence fondamentale que dans l'art médiumnique il ne s'agit pas de malades mentaux mais d'individus "sains", du moins socialement. Mais d'un autre côté, les phénomènes sont étroitement apparentés : dans les deux cas, les sujets produisent dans un état psychique particulier, la seule différence étant que, chez les médiums il est provoqué et disparaît de nouveau pour faire place à l'état ordinaire, alors qu'il s'est produit chez nos malades une modification durable de toute la personnalité*¹³³⁸. »

Lorsqu'ils établissaient des points de rencontre possibles entre dessins médiumniques et art asilaire, les aliénistes évoquaient tout d'abord la réponse à une pulsion essentielle qui s'exprimerait uniquement à travers le plaisir du geste, sans autre recherche supplémentaire. En 1901, alors qu'il remarquait la présence de nombreux « gribouillages » dans les productions graphiques des aliénés, Marcel Réja s'en référait ainsi à une « spontanéité » censée pousser certains patients et enfants à réaliser de tels documents pour la « seule satisfaction de leur instinct ». Une pulsion qu'ils partageraient avec les médiums :

¹³³⁶ VINCHON Jean, 1924, p. 64.

¹³³⁷ Op. Cit., pp. 66 – 67.

¹³³⁸ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), pp. 349 – 350.

« Ceux dont l'esprit est tellement désagrégé qu'ils sont incapables de nouer un rapport, de concevoir une idée, même fausse, produisent des gribouillages plus ou moins informes qui sont la véritable traduction du chaos de leur intelligence. [...] Le prisonnier, l'enfant et le fou créent donc spontanément pour la seule satisfaction de leur instinct.

Enfin, cette même spontanéité de l'activité artistique se retrouve dans certaines œuvres d'un caractère tout spécial, je veux parler des dessins médiumniques. Ils ne ressemblent du reste aux œuvres des fous que par ce caractère. C'est une manifestation très voisine de celle qui nous occupe. Ces analogies nous intéressent d'autant plus qu'elles tendent à donner corps au soupçon d'une analogie assez profonde entre les deux états d'esprit qui leur donnent naissance. On comprend bien que je n'entends pas dire que M. Victorien Sardou, auteur de dessins médiumniques, soit fou, pas plus que lorsqu'on établit une analogie entre le rêve et la folie, on ne prétend démontrer que tout individu qui rêve soit un fou. Le médium réalise tantôt des dessins à style enfantin, tantôt des œuvres d'un intérêt bizarre, mais avec un fort soupçon d'étrangeté. Il n'y a qu'à affronter tels dessins de spirites avec tels dessins de fous pour être immédiatement frappé de ces analogies¹³³⁹. »

Le Dr Rogues de Fursac, consacrait lui-aussi un paragraphe de son ouvrage sur *Les Ecrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales* (1905) aux manifestations de l'automatisme dans l'écriture. Il s'appuya sur une aquarelle de la célèbre médium Hélène Smith (**Fig. 416**) – dont les exploits avaient été popularisés par l'ouvrage du psychologue Théodore Flournoy (1900)¹³⁴⁰ – pour illustrer le pendant de cet automatisme dans le domaine du dessin. La similitude entre les productions des médiums et des aliénés résidait selon lui dans cette « activité automatique » qui se traduisait par la perte du contrôle de soi au détriment d'une force supérieure :

« L'automatisme psychique peut se traduire, au point de vue du dessin, par des manifestations analogues à celles que nous avons étudiées page 62 sous le nom d'impulsions graphiques. La main se meut comme guidée par une intervention étrangère et les formes se dessinent sur le papier sans que la volonté du sujet intervienne. Assez souvent le dessin automatique reproduit des hallucinations visuelles antérieures. Chez certains médiums "dessinateurs" l'inconscience est absolue et le sujet paraît ignorer les mouvements que sa main exécute. Chez d'autres l'inconscience est moins complète. Mlle Smith, notamment, le

¹³³⁹ REJA Marcel, 1901, p. 915.

¹³⁴⁰ FLOURNOY Théodore, *Des Indes à la planète Mars : Etude sur un cas de somnambulisme*, Paris : F. Alcan, 1900.

médium étudié par Mr Flournoy, n'est jamais en somnambulisme¹³⁴¹ complet quand elle peint ses 'vues martiennes'. 'Mais, écrit Mr Flournoy, elle (ces peintures) ne sont pas non plus de simples compositions de la personnalité normale de Mlle Smith. Elles représentent un type d'activité intermédiaire, et correspondent à un état d'hémisomnambulisme.' 'Quand Hélène se décide à réaliser par le crayon ou le pinceau ses visions martiennes, le travail 'l'effraye souvent à l'avance par sa difficulté, mais, le moment venu, s'accomplit à son grand étonnement avec une aisance et une perfection presque mécanique.' ' Nous reproduisons, figure 219, un des tableaux martiens les plus curieux du célèbre médium¹³⁴². »

Dans une interview retranscrite dans la revue ésotérique *L'Echo du merveilleux* en 1914, le Dr Marie ne manquait pas de rappeler, comme l'avaient déjà fait ses confrères, la différence entre le spiritisme et la maladie mentale. Il relevait en revanche un certain nombre de points communs entre leurs productions, sur le plan formel et dans le sentiment d'étrangeté qui s'en dégageait :

« Je me suis en effet, me dit-il, occupé de ces questions psychiques, relatives aux dessins automatiques, non au point de vue occulte, mais au point de vue médical. A mon avis, le subconscient explique ici la plupart des phénomènes.

(J'ai grande envie de relever ce la plupart qui fait une réserve mystérieuse ; mais je n'ose pas [c'est l'auteur de l'interview qui parle ainsi])

[...]

Vous pouvez constater combien ces dessins ressemblent, en général, à ceux produits par vos médiums, qui se disent dirigés par les forces de l'au-delà. Le Dr Marie ouvre son album. Il y a là d'étranges dessins, reproduisant, en effet, des fleurs bizarres, des êtres plus extraordinaires encore. Certains sont signés d'un nom bien connu dans le psychisme. Ils représentent des élémentals, ou des habitants de diverses planètes (!) Chaque dessin est en harmonie avec l'état de celui qui l'a tracé.

Ces dessins se rapprochent beaucoup de ceux des médiums-peintres ou dessinateurs, ce sont les mêmes fleurs étranges, le même enchevêtrement et enroulement des lignes. On croirait que les uns et les autres ont horreur de la ligne droite.

_ D'après vous, docteur, la médiumnité toucherait-elle de près la folie ?

¹³⁴¹ Le « somnambulisme » tel qu'il était décrit par Pierre Janet relève d'une sorte de dédoublement de la personnalité.

¹³⁴² ROGUES DE FURSAC Joseph, 1905, pp. 279 – 281.

_ Je ne le crois pas. Chacun de nous est médium, et avec de la volonté et de la persévérance peut se développer, c'est-à-dire projeter hors de soi les forces auditives, visuelles, motrices qui sont en lui. Qu'il se produise un certain déséquilibre, cela je ne le nie pas. Mais il n'y a pas de fossé entre les phénomènes normaux et supra-normaux ¹³⁴³ »

Quant à Hans Prinzhorn (1922), il déplorait le côté trop réfléchi de certains dessins médiumniques à tendance figurative – il citait notamment ceux d'Hélène Smith et d'August Machner – dans lesquels il ne retrouvait pas l'instinctivité de ceux des schizophrènes :

« Ce qui différencie, semble-t-il, les deux catégories d'œuvres, c'est qu'un certain calcul intervient chez les auteurs médiumniques, comme c'est le cas chez les hystériques qui veulent rivaliser avec des schizophrènes. On a constamment l'impression de fabriqué. Plutôt qu'une libre variation, l'antithèse par rapport aux formes familières préside à la genèse des formes naturelles inédites les plus frappantes. Certaines caractéristiques sont niées ou changées en leur contraire : les maisons seront, par exemple, plus larges en haut qu'en bas ; un rocher très léger reposera sur de fines rangées de perles ; les plantes vertes seront jaunes et rouges, etc. On ne sent que très rarement, dans de telles œuvres, la création instinctive, la croissance spontanée, qui pour une grande part caractérisent les productions schizophréniques ¹³⁴⁴. »

Enfin, si les spirites n'étaient à priori pas reconnus comme fous par les médecins, l'engouement pour ce phénomène était jugé dangereux pour toutes les personnes à l'esprit « fragile ». Nombre de cas avaient en effet été recensés, d'individus ayant commencé à développer des hallucinations – voix intérieures leur suggérant de commettre des actes répréhensibles, ou extérieures les harcelant en permanence – après une séance de spiritisme. Pour d'autres, considérés comme voués d'avance à une inévitable folie, le spiritisme aurait simplement donné une « couleur » au contenu de leur délire, comme le diable ou les rayons X avaient pu le faire pour d'autres. Il s'agissait de sujets se déclarant harcelés ou possédés par des esprits, ou se définissant comme les prophètes de nouvelles religions. On parlait alors de médiumnopathie et de médiumnomanie¹³⁴⁵. Les personnes prétendant avoir été guidées par des voix dans la réalisation de leurs dessins n'étaient donc pas forcément considérées comme

¹³⁴³ MAURECY Mme Louis, 1914.

¹³⁴⁴ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 350.

¹³⁴⁵ Voir entre autres : VIOLLET Marcel, *Le Spiritisme dans ses rapports avec la folie*, Paris : Bloud, 1908 et MARIE Auguste Armand, *Mysticisme et folie*, Paris : V. Giard et E. Brière, 1907.

des médiums par les médecins qui pouvait aussi attribuer cette tendance à la manifestation d'un délire relevant d'un état pathologique.

Ce fut le cas du Comte de Tromelin (1850 – 1920)¹³⁴⁶ que le Dr Marie avait diagnostiqué comme étant atteint « d'un délire très net, mais non interné¹³⁴⁷ ». Lors d'une intervention en 1912 intitulée « Les dessins stéréotypés des aliénés » pour la Société clinique de médecine mentale, le médecin présenta plusieurs de ses dessins (Fig. 417). Il les avait sélectionnés parmi une centaine d'autres que leur auteur, par ailleurs mathématicien talentueux, lui avait lui-même adressés. Ce-dernier, avait commencé en 1903 à s'adonner à un curieux rituel à l'origine de cette production artistique. Rongé par le sentiment d'être victime d'esprits maléfiques, Tromelin en avait perdu le sommeil. Au cours de ces périodes d'insomnies, il somnait dans un état de demi-sommeil au cours duquel il dessinait sur un tableau dans l'obscurité. Le lendemain, il identifiait dans ce « barbouillage » un « grouillement satanique à tendance érotique », digne de « certaines tentations de Saint Antoine à la Brueghel¹³⁴⁸. » Les dessins fantastiques et particulièrement angoissants du Comte de Tromelin furent remarqués par d'autres médecins qui s'intéressaient à l'occultisme. Le Dr Jean Vinchon en publia plusieurs exemples dans la revue *Aesculape*¹³⁴⁹, et son confrère, le Dr Charles Guilbert, en reproduisit d'autres dans son ouvrage : *L'Illusion du Merveilleux*¹³⁵⁰. Enfin, on retrouva l'une des œuvres de Tromelin dans un article plus tardif du Dr Marie, « L'Art chez les aliénés » (1930)¹³⁵¹. Elle était légendée en tant que « Dessin automatique fait durant la nuit et retouché le jour ».

Un autre cas de création automatique considéré comme pathologique fut étudié par des médecins. Il s'agit des Drs Maxime Laignel-Lavastine et Jean Vinchon, qui publièrent un article intitulé « Délire mystique et sculpture automatique », dans la *Revue Neurologique*

¹³⁴⁶ De son vrai nom : Gustave Le Goarant De Tromelin. Pour plus d'informations voir : EDELMANN Michèle, « Les Dessins ‘semi-médianiques’ du Comte de Tromelin », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°9)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1973, pp. 121 – 130. Voir également : DECIMO Marc, 2017, pp. 58 – 69.

¹³⁴⁷ MARIE Auguste Armand, « Les dessins stéréotypés des aliénés », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 8 juillet 1912, pp. 261 – 264 (p. 264).

¹³⁴⁸ Ibid.

¹³⁴⁹ VINCHON Jean, *Aesculape*, novembre 1913.

¹³⁵⁰ GUILBERT Charles, *L'Illusion du merveilleux*, Paris : A. Michel, 1913. Contient huit dessins du Comte de Tromelin. Référence citée par Marc Décimo, p. 58. Les huit dessins y sont également reproduits : pp. 62 – 69.

¹³⁵¹ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14.

(1920)¹³⁵². Il évoquait le cas d'une femme de 46 ans, sculptrice de profession, internée à Sainte-Anne en 1919 pour cause de « délire mystique ». Ses troubles avaient fait leur apparition l'année précédente, après la perte de son compagnon et son refuge dans le spiritisme puis dans la religion catholique. Elle aurait alors commencé à sculpter des figures divines sous l'emprise d'une force étrangère. Pendant l'acte de création, elle se sentait spectatrice d'un travail réalisé dans des conditions d'« automatisme ». Elle le retouchait ensuite, une fois revenue dans son état normal. Pour définir ce moment d'« extase épisodique » dénué d'hallucinations et réalisé sans que la patiente ne perde conscience, Vinchon s'en référait aux réflexions de Séglas¹³⁵³ sur le cas du « médium intuitif »¹³⁵⁴. Il était influencé mais restait toujours éveillé. Il le distinguait en cela du « médium mécanique¹³⁵⁵ », capable d'occulter entièrement tout ce qui avait été effectué pendant l'état de transe. Jean Vinchon différenciait donc ces sculptures des autres œuvres dites « médiumniques », en rapprochant plutôt l'état de sa patiente de celui de l'artiste dévoré par la « fièvre » de l'inspiration. Il s'en servit ensuite de support pour une réflexion portant sur la nature des mécanismes mis en œuvre lors de la création artistique :

« Chez Sylvie, nous rencontrons, avec l'exagération pathologique, tous les stades de la création d'une œuvre d'art. Les manifestations automatiques ou semi-automatiques sont le résultat de circonstances extérieures qui l'ont préparée à écrire et dessiner [...] Le besoin d'écrire et de dessiner sont peu à peu obsédants pendant la période d'incubation : c'est un devoir pressant d'honorer la Vierge à sa manière, comme autrefois fra Giovanni Angelico, toutes proportions gardées. Au moment de l'exécution, la volonté échappe, puis l'œuvre terminée, le moi conscient revient et retouche avec difficulté ses erreurs maladroitesses¹³⁵⁶. »

Dans son propos, Vinchon s'en référait aux travaux de ses prédécesseurs sur les hallucinations, une thématique fréquemment abordée par les aliénistes depuis le milieu du XIXe siècle. Ceux d'entre eux qui s'intéressaient aux productions artistiques de leurs patients accordaient une attention toute particulière aux mises en images d'hallucinations. En

¹³⁵² VINCHON Jean, LAIGNEL LAVASTINE Maxime, « Délire mystique et sculpture automatique », *La Revue neurologique*, n°8, août 1920, pp. 824 – 828.

¹³⁵³ SEGLAS Jules, *Leçons cliniques sur les maladies mentales et nerveuses*, Paris : Asselin et Houzeau, 1895.

¹³⁵⁴ Op. Cit., p. 643.

¹³⁵⁵ Ibid.

¹³⁵⁶ VINCHON Jean, LAIGNEL LAVASTINE Maxime, 1920, p. 827.

revanche, mis à part les Drs Léon Thivet¹³⁵⁷ et Joseph Capgras¹³⁵⁸, qui avaient pu en recueillir quelques spécimens, la plupart des autres médecins déclaraient manquer de cas intéressants. Paul Max-Simon reconnaissait en 1888 :

« [...] on rencontre des hallucinés qui se bornent à reproduire des images que leurs visions leur apportent involontairement. J'ai rarement observé des faits de ce genre ; je puis néanmoins mentionner un malade de mon service, n'ayant, du reste, aucun talent comme dessinateur, qui essaie parfois de reproduire les images fantastiques que la maladie fait de temps à autre surgir devant ses yeux¹³⁵⁹. »

Bien plus tard, en 1912, le Dr Fay déclarait quant à lui ne trouver aucun essai de ce genre véritablement réussi auprès des patients anonymes :

« Il est également peu fréquent de voir un malade représenter ses illusions et ses hallucinations de façon présentable. On pourrait, dans cet ordre d'idée, s'étonner que les artistes alcooliques (pourtant nombreux) n'aient presque jamais représenté leurs hallucinations terrifiantes. Cela tient évidemment à ce que, peignant en dehors des moments où ils sont hallucinés, ils reconnaissent le caractère pathologique ou tout au moins exceptionnel de leurs visions terrifiantes et répugnent à les reproduire, ou bien qu'ils n'en gardent pas un souvenir assez lumineusement précis¹³⁶⁰. »

Aussi les médecins recherchaient-ils des exemples chez les artistes reconnus ayant été amenés à travailler à partir de leurs propres visions. Le plus célèbre d'entre eux reste William Blake (1757 – 1827) qui figura, pour cette particularité, dans bon nombre d'études relatives à l'art des fous. On le trouve par exemple dans l'article du Dr Paul Max-Simon (1888) sous la rubrique « dessins d'aliénés¹³⁶¹ ». Lorsque le médecin remania sa première étude en 1888, il voulut y ajouter un paragraphe consacré aux « dessins exécutés d'après des hallucinations¹³⁶² ». N'ayant pas de travaux de ce type dans sa collection personnelle, il

¹³⁵⁷ Les quatre dessins recueillis par le Dr Thivet étaient de la main d'un certain Charles M., élève dans une école militaire âgé de 26 ans au moment de la réalisation de ces documents. Ils ont été popularisés par l'ouvrage de Rogues de Fursac (1905) dans lequel ils étaient reproduits.

¹³⁵⁸ Voir ses articles.

¹³⁵⁹ MAX SIMON, Paul 1888, p. 353.

¹³⁶⁰ FAY Henri-Marcel, 1912, p. 202.

¹³⁶¹ MAX SIMON Paul, 1888, pp. 318 – 355.

¹³⁶² Op. Cit., p. 353.

s'appuya sur l'œuvre de William Blake – découverte grâce au livre d'Allan Cunningham¹³⁶³ – en insistant plus particulièrement sur la célèbre puce fantastique du peintre anglais. On le compte également parmi les « Mad Artists » du Dr Browne (1880)¹³⁶⁴, et on le retrouvera bien plus tard dans l'« Exposition des artistes malades du cerveau » organisée en 1929 par le Dr Marie. Il était référencé sous la désignation : « Quelques artistes délirants : Blake le Visionnaire, Wroubel [sic.], Wirtz [sic.], etc.¹³⁶⁵ ». Une anecdote faisant mention d'un certain Blake retenu à l'asile de Bethlem dans l'ouvrage le plus célèbre de Brierre de Boismont : *Des Hallucinations* (1845, 1852 et 1862)¹³⁶⁶ connu de tous les aliénistes, avait sans doute aussi contribué à entretenir le doute autour d'un éventuel internement de l'artiste. D'autres peintres à la personnalité sombre ou aux représentations fantasmagoriques plus ou moins inquiétantes comptaient aussi parmi ceux qu'on qualifiait d'artistes « délirants », « visionnaires » ou de « peintres du cauchemar¹³⁶⁷ ». Les médecins comparaient fréquemment leurs compositions les plus étranges avec celles qu'ils pouvaient recueillir dans les asiles. Le peintre belge Antoine Wiertz (1806 – 1865), dont l'œuvre est imprégnée par la présence de la mort, était régulièrement cité. Porté par sa recherche obsessionnelle de la folie dans le génie, Lombroso en avait fait un cas d'école, lui consacrant un article dans la revue *Emporium* en 1897¹³⁶⁸. Lors de la discussion autour des dessins du Comte de Tromelin apportés par le Dr Marie à la Société clinique de médecine mentale (1912), d'autres médecins firent de nouveau référence à l'œuvre tourmentée de l'artiste belge, aux côtés de celle d'Henri De Groux et de James Ensor :

« [Après la présentation des dessins du Conte de Tromelin par le Dr Marie, s'en suivit une discussion dans l'assemblée]

¹³⁶³ CUNNINGHAM Allan, « Life of Blake », *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*. London : John Murray, 1830, Vol. II, pp. 142 – 179.

¹³⁶⁴ [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75.

¹³⁶⁵ MARIE Auguste Armand, BINE Max, *Exposition des artistes malades. Catalogue des œuvres d'art morbides : exposées chez M. Max Bine*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Max Bine, 31 mai – 16 juin 1929), Paris, Galerie Max Bine, 1929.

¹³⁶⁶ BRIERRRE DE BOISMONT Alexandre, *Des Hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris : Germer Baillière, 1862. Il s'agit de la troisième édition. Les deux autres datent de 1845 et 1852. La référence à Blake « le Voyant » se trouve entre les pages 182 et 186. Il semble que Brierre de Boismont se soit inspiré d'un article publié par un traducteur anonyme : « Hôpital des fous à Londres » dans la Revue Britannique, July 1833, pp. 179 - 187. Cette traduction était elle-même basée sur l'article original : Anon., « Bits of Biography. No. I. Blake, the Vision Seer, and Martin the York Minster Incendiary », *Monthly Magazine*, mars 1833, pp. 244-49.

¹³⁶⁷ REJA Marcel, 1901.

¹³⁶⁸ LOMBROSO Cesare, « Genio e pazzia nell'opera di Wiertz », *Emporium*, janvier 1897, n°25, p. 4.

M. LEGRAIN : L'auteur de la deuxième série de dessins [il parle du Comte de Tromelin] a-t-il un délire ?

M. MARIE : Il a délire très net. Il se croit le jouet des forces de l'au-delà. Il n'est pas interné

M. TRENEL : Certains artistes considérés comme des précurseurs ou des génies très originaux produisent des dessins qui se rapprochent de ceux-ci. On trouve dans les publications de La Plume des monographies telles que celles de Des Groux [sic.] et d'Anzor [sic.] où il en a été édité.

M. MARIE : Le musée Wirtz [sic.] à Bruxelles renferme des œuvres du même genre.¹³⁶⁹ »

S'ils n'invoquaient certes pas la folie pour parler de ces artistes, les médecins établissaient tout de même un lien étroit entre l'aspect de leurs réalisations et celles du Comte de Tromelin. Cette proximité contribuait à entretenir un lien ambigu entre l'art asilaire et celui des peintres de la modernité. Jean Vinchon profita quant à lui d'une réflexion sur les productions des paranoïaques et des hallucinés pour évoquer le cas d'Antoine Wiertz en déclarant que s'il avait échappé à la folie, il l'avait frôlée de près :

« Il n'est pas un aliéné, sa peinture et ses écrits lui ont suffi à s'exprimer, mais s'il est resté en-deçà des frontières de la folie, il les a approchées de bien près¹³⁷⁰. »

Enfin, on le retrouvera dans l'exposition organisée par le Dr Marie en 1929, parmi les artistes « délirants » aux côtés de William Blake et Mikhaïl Vroubel (1856 – 1910). Quant à Marcel Réja, il s'en référait au contraire aux œuvres de ceux qu'il appelait les « peintres du cauchemar » – Goya, Brueghel, Ensor et Redon – pour montrer par effet de contraste, comment leurs visions mêmes les plus ténébreuses et fantastiques ne pouvaient atteindre le même degré de folie que celles d'un patient morphinomane en plein délire dont il avait pu se procurer l'un des dessins ([Fig. 418](#)) :

« Le hasard bienveillant nous a permis de mettre la main sur une pièce de la plus haute valeur à ce point de vue. La figure 22 représente un dessin composé sous l'empire de la morphine. Elle est due à un homme fort intelligent et, détail curieux, nullement professionnel du dessin, bien qu'il manie la ligne avec une souplesse étonnante. Il faut mettre en parallèle les œuvres

¹³⁶⁹ MARIE Auguste Armand, « Les dessins stéréotypés des aliénés », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 8 juillet 1912, pp. 261 – 264.

¹³⁷⁰ VINCHON Jean, 1924, p 48.

de ‘peintres du cauchemar’’ pour apprécier toute la différence qui les sépare de ce profane documenté directement¹³⁷¹. »

Quelles qu’aient pu avoir été les véritables intentions des médecins à l’origine de ces comparaisons entre l’artiste et le fou, elles contribuèrent à entretenir le doute autour de la santé mentale des personnalités ainsi convoquées, et semèrent le trouble dans l’esprit du public.

A titre d’exemple, une anecdote qui attrista tout particulièrement le Dr Marie, illustre à merveille les conséquences parfois fâcheuses de ces nombreux rapprochements. Un modeste caissier d’une compagnie de chemin de fer occupait son temps libre à réaliser des gravures pleines de poésie. Il s’évadait de son triste quotidien en dessinant des timbres postaux interplanétaires, des billets de séjour pour Mars et la faune et la flore fantastiques susceptibles de peupler ces contrées inconnues. Ce créateur fantaisiste du nom d’Emond Poujade (1851 - ?)¹³⁷² n’était pas un artiste professionnel, mais avait déjà participé à quelques expositions dans lesquelles ses « délicieuses fantaisies¹³⁷³ » avaient été saluées par la presse. Or, quand il apprit qu’une de ses œuvres – un éléphant épineux (**Fig. 419**) – avait été associée à la fameuse « Exposition des artistes malades du cerveau » organisée par le Dr Marie en 1929, il vécut l’évènement comme un terrible affront. Le médecin, confus de la méprise, avait tenu à s’en expliquer dans un texte plein d’éloges où il présentait ses excuses à l’artiste blessé, en prétextant un malheureux quiproquo :

*« J’ai eu la chance de rencontrer un de ces prospecteurs [fantaisiste de talent] en la personne d’un modeste graveur que j’ai contristé sans le vouloir [...]
Cet homme de bien, âgé aujourd’hui de 80 ans, a eu le grand mérite de fournir une longue carrière modeste et laborieuse de caissier principal de la Compagnie d’Orléans. Au cours de ces 50 années de labeur, confiné dans un bureau prosaïque, loin de la nature qu’il adore et comprend si bien, loin de la fantaisie qui l’attirait, il a trouvé cependant moyen d’échapper aux réalités banales [...]*

¹³⁷¹ REJA Marcel, 1901 p. 944.

¹³⁷² Pour plus d’informations sur Edmond Poujade, voir : DECIMO Marc, 2017.

¹³⁷³ JETOT Ernest, « Questions d’art : M. Dujardin-Beaumetz inaugure le Salon des chemins de fer et décore son président », *Le Rappel*, 22 janvier 1907, p. 4.

C'est ainsi que dans sa poétique tour d'ivoire, bien personnelle, il a forgé un monde irréel et plein de charme, qu'il a su nous faire partager dans des dessins exquis d'une fantaisie pleine d'un humour étourdissant [...]

Sardou, Victor Hugo, etc., en ont tracé de célèbres évocations, mais je n'en connais pas qui aient plus de grâce précise et d'attirance impeccable que les créations fantaisistes de M. Poujade. [...]

Selon nous, rien ne vaut l'étonnant éléphant épineux qu'a conçu notre artiste.

Et ici se place ma confession finale de la blessure dont j'ai pu contrister à mon profond regret, l'homme que j'admire et que j'ai froissé douloureusement, voici comment :

En préparant l'exposition de dessins de malades au profit du patronage des sortants de nos services [...] j'ai fait une conférence avec projections sur les fantaisies génératrices de l'invention en art. J'y montrais les visions dessinées par Victor Hugo et quelques autres, dont l'éléphant épineux de Mr Poujade.

Plusieurs artistes et non des moindres, qui voulurent bien assister à ma causerie, furent enthousiasmés de l'éléphant épineux. Je leur demandais un frontispice pour l'annonce de notre exposition de bienfaisance. Tous convinrent qu'on ne pouvait faire mieux et proposèrent de reproduire l'éléphant épineux avec notre appel au public.

Or, le public confondit la composition artistique destinée à appeler leur intention bienfaisante, avec les dessins exposés de nos malades (dont d'ailleurs beaucoup avaient une réelle valeur d'art)

Je dus insérer dans la presse quotidienne une rectification formelle, mais il est des légendes qui persistent et quand une publication artistique, la Revue du Médecin me demanda quelques pages sur les dessins de malades, on reproduisit encore au milieu de compositions morbides, le radieux éléphant si inoubliable et si remarquable. [...]

C'est pour tuer la légende que l'éléphant puisse émaner d'un compositeur malade, que j'ai écrit ces notes en témoignage du parfait équilibre de son auteur dont tant d'autres compositions ici présentées affirment le très réel talent, trop peu connu.

Je le remercie de tout cœur pour la partie de son œuvre ici communiquée, en même temps que je lui renouvelle mes vifs regrets de l'avoir pu contrister un instant et l'espoir que j'aurai réussi à dissiper sa tristesse.¹³⁷⁴ »

Il est vrai que le magnifique éléphant fut mis en avant dans toutes les interventions visant à promouvoir l'exposition. Il fut projeté lors des conférences données par le Dr Marie, figurait

¹³⁷⁴ MARIE Auguste-Armand, « Art et fantaisie », *L'Art : revue illustrée et rédigée par les artistes eux-mêmes*, janvier-février 1931, n°6, pp. 195 – 202 (p. 202).

dans au moins deux de ses articles¹³⁷⁵, et fut reproduit en pleine page et en couleurs au centre du catalogue de l'exposition dont il semblait être l'œuvre phare. L'absence de référence au bas de l'image – l'une d'entre elles était même accompagnée de la légende « Vision de végétaux animalisés dans une planète¹³⁷⁶ » – et l'anonymat autour de l'identité de l'auteur, contribuèrent inévitablement à conduire le lecteur et le spectateur non averti à croire en l'origine asilaire d'un tel document. Bien que le médecin jugeât important de s'excuser de la méprise, il est difficile de penser qu'il n'ait pas envisagé la possibilité de la confusion. Peut-être ce voisinage avec les productions des patients qu'il côtoyait au quotidien et dont il défendait le talent ne lui avait-il semblé, à l'origine, pas si grave ? Cette anecdote est extrêmement intéressante et pourrait être révélatrice de l'état d'esprit du Dr Marie et de ses confrères défenseurs de l'art des fous. Tous n'étaient pas forcément des détracteurs de l'art moderne, et il est possible que ces mises en relations avec les artistes « normaux » ne fussent aucunement pensées comme susceptibles de les discréditer, mais plutôt comme un moyen de valoriser et de réhumaniser les productions asilaires et leurs auteurs. L'ambiguïté de ces rapprochements entre l'art des fous et l'art moderne mérite donc d'être précisément questionnée.

Entre dégénérescence de l'art et valorisation des artefacts asilaires : Le fou et l'artiste moderne

Comme nous avons pu le voir, certains artistes à l'origine d'œuvres fantastiques, tourmentées ou « hallucinées », furent mis en relation avec les créateurs des asiles. On soulignait surtout la ressemblance de leur imagerie ou l'origine hallucinatoire de leur source d'inspiration. Mais avec les bouleversements esthétiques qui agitèrent le monde de l'art depuis l'avènement de la modernité, ce furent des mouvements artistiques entiers ainsi que leurs défenseurs, qui furent associés à la figure de l'aliéné. Diverses intensions conduisirent à ce rapprochement dangereux. Pour une partie de l'opinion publique et du milieu médical – portée par les théories de Cesare Lombroso et Max Nordau – l'artiste moderne incarnait le représentant emblématique du « dégénéré ». L'esthétique véhiculée par ses œuvres contribuait à diffuser dans toute la société ses valeurs morbides, et elles participaient en cela à la contamination d'une civilisation qui courait à sa perte. Ces médecins et autres intellectuels ressentaient donc

¹³⁷⁵ MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398 et MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14.

¹³⁷⁶ Op. Cit. 1930.

comme un devoir, le fait de démontrer et de dénoncer le caractère pathologique de l'art moderne pour permettre au monde d'ouvrir les yeux sur le danger que cet art représentait. Il s'agissait de se ressaisir et de régir avant qu'il ne soit trop tard. Pour d'autres, les productions artistiques asilaires méritaient de sortir de l'ombre et présentaient un véritable intérêt esthétique. Ils usaient donc de comparaisons élogieuses avec certaines œuvres d'un art plus officiel, pour les sortir de leur isolement et les réinscrire dans une vision plus globale de la création artistique. Enfin, une troisième catégorie de rapprochements trouvait tout simplement son origine dans un constat superficiel visant à remarquer des points communs d'ordre formel entre certaines productions.

Les rapports entre génie et folie ont toujours plus ou moins cohabité dans l'imaginaire collectif, mais jusqu'au XIXe siècle, ils étaient plutôt envisagés dans une dimension poétique. Ce n'est qu'avec l'avènement du positivisme et les avancées en matière de médecine mentale, que le génie revêtit progressivement le voile de la pathologie. Le célèbre ouvrage du Dr Louis-Francois Lélut (1804 – 1877), *Du démon de Socrate : Spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, publié en 1836¹³⁷⁷, constitua le premier véritable assaut porté contre la figure du génie. Il s'attaquait à un pilier de la philosophie et de l'histoire de la civilisation occidentale : Socrate. Pour la première fois, l'histoire mythique de celui qui était jusqu'alors considéré comme une icône intouchable fut passée sous le spectre de la science du XIXe siècle, et le diagnostic fut posé : Socrate était un halluciné « *et cette opinion, qui consiste à dire que Socrate était un Théosophe, un visionnaire, et, pour dire le mot, un fou, cette opinion est la seule vraie*¹³⁷⁸. » A sa sortie, l'ouvrage fit l'effet d'une bombe et s'attira les foudres de la critique. Une vingtaine d'années plus tard, alors que les théories en matière de médecine mentale continuaient à se multiplier, un second pavé fut jeté dans la marre, mettant à nouveau à rude épreuve l'invulnérabilité du génie. Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804 - 1884)¹³⁷⁹ – entré dans la postérité pour ses expériences avec le haschich – publiait en 1859 : *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*¹³⁸⁰, qui

¹³⁷⁷ LELUT Louis-Francois, *Du démon de Socrate : Spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Paris : Trinquart, 1836.

¹³⁷⁸ Citation de Lélut extraite de la deuxième édition du *Démon de Socrate* (1856), p. 93. Reprise dans : GROS Frédéric, *Création et folie : Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris : PUF, 1997, p. 91.

¹³⁷⁹ MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris : V. Masson, 1859.

¹³⁸⁰ MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire : ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris : V. Masson, 1859.

suscita tout autant la polémique. Trop souvent réduit à la célèbre formule « Le génie c'est la folie » qu'on lui prête injustement, l'ouvrage prétendait que ces deux états-extrêmes résultaient des mêmes facteurs, et puisaient leur origine dans la même source : une hyper-excitabilité des nerfs ainsi que certaines prédispositions. Pour illustrer son propos, l'auteur utilisait la métaphore de l'arbre. Le génie et la folie en constituaient deux branches différentes qui se développaient indépendamment l'une de l'autre, mais prenaient naissance à partir du même tronc :

« "LE GENIE C'EST LA FOLIE" [...] On m'a fait dire une absurdité voilà tout [...]. Non, le génie est bien le génie, comme la folie est bien la folie. Mais ce qui n'est pas du tout la même chose, et ce que j'ai dit, c'est que génie et folie ont une même origine organique. [...]

Génie et folie partent, surgissent d'un même tronc, "sont accompagnés des mêmes conditions organiques", introduites dans l'économie par l'hérédité, ou créées de toute pièce par la loi d'innéité, conditions qui, variablement modifiées par le développement futur de l'individu, donneront lieu, tantôt aux névroses proprement dites, tantôt aux anomalies intellectuelles, à l'idiotie, à la folie chez les uns, chez les autres à des aptitudes intellectuelles et morales peu communes ; chez un petit nombre, enfin, à la plus haute expression du dynamisme intellectuel, au génie¹³⁸¹. »

La formule réductrice à laquelle on résume souvent la réflexion de Moreau de Tours commença à s'enraciner dans l'imaginaire collectif. Avec le précédent essai de Lélut, elle posa les premières bases du mythe du génie malade. Il ne restait plus qu'à ce que la théorie de la dégénérescence se déploie dans le dernier tiers du XIXe siècle pour que la rumeur finisse par prendre des allures de vérité scientifique. C'est en 1857, sous l'initiative du Dr Augustin Morel, que le concept de « dégénéré » – si souvent invoqué par la suite – commença à s'imposer dans la pensée médicale. Dans cette première version de la dégénérescence¹³⁸² Morel visait à concilier ses convictions religieuses avec sa conception organiciste de la folie. Le médecin proposait de se démarquer des recherches descriptives et symptomatologiques dans lesquelles étaient engagées nombre de ses confrères, pour envisager le problème de manière étiologique. Il expliquait l'origine de la folie grâce au concept de dégénérescence

¹³⁸¹ MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, « Bibliothèque : A. M. Amédée Latour », *Union Médicale*, 7 juillet 1863, Vol. 19, p. 42.

¹³⁸² MOREL Benedict-Auguste, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris : J. B. Baillière, 1857, vol. 1 et 2.

qu'il définissait comme une « déviation pathologique » de l'homme parfait tel qu'il avait été créé par Dieu avant le pécher originel. Selon lui, une fois l'homme déchu, l'action combinée de l'hérédité et de l'influence de son environnement l'auraient conduit à dévier inéluctablement de ce type initial : soit de manière normale, soit de manière pathologique, développant dans ce dernier cas des « états anormaux ». Ceux-ci, dont il identifiait l'origine au niveau cérébral, auraient de par ce fait acquis la capacité à se transmettre héréditairement et contribuaient à faire de la folie une forme de maladie. Elle était envisagée comme un processus dynamique dégénératif au cours duquel, des états pathologiques de plus en plus graves se succédaient au fil des générations. La lignée s'achevait avec la naissance d'individus lourdement handicapés puis stériles ou non viables. Cette progression dramatique était selon lui favorisée par l'action conjuguée de multiples causes prédisposantes : générales (conditions de vie, environnement) ou individuelles (maladie, intoxication, excitations...), accessoires (si elles restaient occasionnelles) ou spécifiques lorsqu'elles s'avéraient susceptibles d'entraîner des lésions dans le système nerveux (hystérie, épilepsie, intoxication, troubles cérébraux, hérédité...). Parmi la multiplicité de ces facteurs « dégénératifs » on retrouvait l'influence de l'alcool, des drogues, d'une mal nutrition, de l'industrialisation, de l'insalubrité, de certaines infirmités ou maladies et des conduites à risque. Pointant très majoritairement en direction de la classe prolétaire, ils contribuaient implicitement à la désigner comme potentiellement dangereuse. Forte de son succès, la théorie de Morel fut ensuite longuement discutée avant d'être complètement repensée par Valentin Magnan, qui la libéra de sa connotation religieuse pour la replacer dans une perspective évolutionniste. Les recherches entreprises par le célèbre médecin de Sainte-Anne à partir des années 1870 se soldèrent par la publication de son ouvrage emblématique coécrit avec le Dr Legrain¹³⁸³ : *Les dégénérés : état mental et syndromes épisodiques* (1895). Ce dernier aura un retentissement considérable dans le milieu médical, et contribua à populariser et inscrire durablement dans les esprits le concept de dégénérescence. Dans la théorie défendue par Magnan, l'homme idéal ne se situait pas à l'origine du processus – comme l'avait envisagé Morel – mais en constituait le point final, répondant à une logique de perfectibilité. L'évolution « normale » portée par un mouvement ascendant, était censée évoluer d'un ancêtre initial brut et inculte à un hypothétique être idéal, grâce à l'amélioration constante des qualités de l'espèce humaine.

¹³⁸³ Il en publiera la synthèse plus tardivement dans son ouvrage phare : MAGNAN Valentin, LEGRAIN Paul-Maurice, *Les dégénérés : état mental et syndromes épisodiques*, Paris : Rueff, 1895.

La dégénérescence de Magnan (qu'il différenciait de la régression envisagée comme un retour en arrière de l'homme, se maintenant malgré tout sur la voie de la « normalité ») consistait en un changement radical de route, un passage sur l'autre versant de la colline – sa déclivité « pathologique » et descendante – menant droit au dernier représentant de la lignée incarné par « l'idiot ». Les « dégénérés » de Magnan s'inscrivaient ensuite dans une classification de la folie en quatre grandes catégories : les « folies toxiques » (provoquées par l'alcool et les autres stupéfiants), les « démences organiques » (détruisant la substance cérébrale : paralysie générale, sénilité...), les « délires névrotiques » (épilepsie, hystérie) et les états pathologiques nécessitant une « prédisposition spéciale » transmise de manière héréditaire. Au sein de ces « prédisposés » on retrouvait les formes élémentaires de psychoses (représentées par la manie, la mélancolie ou la folie à double forme) et les formes dites « dégénératives » censées se transmettre en s'aggravant de génération en génération (imbécillité, idiotie, folies avec conscience, persécution, états délirants...). C'est là que Magnan situait les « dégénérés », qui étaient également censés souffrir d'un déséquilibre plus ou moins marqué de leurs facultés et de leur organisation cérébrale. Cette dernière caractéristique permettait à Magnan d'y inclure les « génies partiels » (ayant surdéveloppé une seule de leurs facultés), ou encore les « dégénérés supérieurs » (dont l'intelligence était restée brillante). Une fois installée, la pathologie se trouvait irrémédiablement gravée dans le corps de l'individu censé la transmettre à ses descendants. Identifiable depuis Morel par toute une série de « stigmates » physiques dont il était porteur (malformations au niveau de la tête, de la dentition, du squelette...), le « dégénéré » était également reconnaissable, selon Magnan, par une liste non moins longue de stigmates moraux (excentricité, bizarrerie, colère, indiscipline, vol, brutalité...) dans laquelle pouvait aisément s'inscrire, comme on peut l'imaginer, une bonne partie de la population. Bien que Magnan s'en défende¹³⁸⁴, cette approche ne manqua pas d'alimenter les recherches en anthropologie criminelle de Cesare Lombroso et ses théories sur la prédisposition au crime. Toute une littérature pathologique – à laquelle peu de personnalités échapperont – se développa aussi autour de ces théories. On traquait systématiquement les éventuelles traces de dégénérescence chez les hommes de génie et dans les milieux artistiques. Tout cela conduisit à insinuer dans l'inconscient collectif un amalgame tenace entre dégénérescence, folie et criminalité, d'une part mais aussi entre les figures du génie, de l'artiste et du fou, qui persistera encore longtemps dans le XXe siècle.

¹³⁸⁴ Voir Chapitre VIII de son ouvrage.

C'est donc dans ce contexte imprégné par la montée en puissance de la théorie de la dégénérescence et la remise en question de la suprématie de certains personnages emblématiques, que Cesare Lombroso entama l'écriture d'un de ses ouvrages les plus célèbres : *L'Homme de génie*. Son succès fut tel qu'il bénéficia de multiples rééditions, et de traductions en plusieurs langues (anglais, français, allemand¹³⁸⁵) qui lui assurèrent une renommée internationale. Déjà à cette époque, l'auteur et ses théories étaient loin de faire l'unanimité. Mais la polémique qu'il engendrait participa tout autant de son succès, et il entérina profondément dans les esprits cette image du génie malade sur laquelle s'appuieront par la suite les détracteurs de l'art moderne. Dans sa première version, sortie en Italie sous le titre *Genio e folia [génie et folie]* – rééditée à quatre reprises entre 1864 et 1882 – Lombroso commençait par honorer sa dette envers les travaux de ses prédécesseurs sur Socrate et Pascal [Lélut], sur Le Tasse [Verga], sur Swift, Luther, Cardan¹³⁸⁶ et Brougham¹³⁸⁷. Il s'en référait également aux ouvrages emblématiques de Moreau de Tours (1859) et Schilling (1863¹³⁸⁸), saluant le fait qu'ils aient tenté les premiers de montrer que « le génie est toujours une névrose, ou plutôt, pour le dire franchement, une aliénation¹³⁸⁹ » tout en proposant d'en effectuer une étude plus rigoureuse et davantage documentée. Tout son travail reposait pourtant sur une accumulation d'anecdotes très approximatives puisées au fil de ses lectures. Elles portaient sur les habitudes, les conditions physiques, l'entourage familial, etc. de la plupart des grands hommes de l'Histoire, et étaient censées révéler des signes d'aliénation ou de prédisposition. En mettant par la suite en regard les « Exemples de génies aliénés » avec les « Exemples de fous de génie », l'auteur poursuivait son entreprise d'assimilation entre génie et aliénation, brouillant progressivement les limites entre ces deux états. Les productions asilaires sur lesquelles il s'était appuyé consistaient essentiellement en des documents écrits : poèmes, lettres et autres manuscrits. Ce n'est qu'en 1880, qu'il mit l'accent sur les productions artistiques (dessins, sculptures, broderies, objets du quotidien, etc.) réalisées dans les asiles. Il leur consacra tout d'abord un grand article co-écrit avec son ami Maxime Du Camp, qu'il publia dans le premier numéro de sa célèbre *Revue d'Anthropologie*

¹³⁸⁵ The Man of Genius (1891), L'Homme de Génie (1889), Entartung und Genie (1894).

¹³⁸⁶ Girolamo Cardano

¹³⁸⁷ Henri Brougham

¹³⁸⁸ SCHILLING Johann August, *Psychiatrische Briefe, oder die Irren, das Irresein, und das Irrenhaus*, Augsburg : Schlosser, 1863.

¹³⁸⁹ LOMBROSO Cesare, *Genio e folia*, Milano : Gaetano Brigola, 1872, p. 6.

Criminelle. Cette étude intitulée « L'Arte nei pazzi [L'Art chez les fous]¹³⁹⁰ » constitua ensuite l'un des chapitres-phares de sa nouvelle version de *Genie et Folie* qu'il rebaptisa en 1888 : *L'Uomo di Genio* [L'Homme de Génie], titre sous lequel nous la connaissons actuellement. L'ouvrage fut profondément remanié cette année-là, et doté de ce nouvel intitulé qui marqua le début de son parcours international. L'objectif général – visant à démontrer le caractère pathologique du génie – restait en revanche toujours le même, et la méthode assez similaire. Dans un premier chapitre consacré à la « Physiologie et pathologie du génie », l'auteur commençait par s'appuyer sur la théorie de la dégénérescence et sur la longue liste des stigmates physiques et moraux censés permettre d'identifier les « héréditaires ». Il cherchait à en révéler la présence chez des personnages célèbres, concluant son propos par une énumération d'« hommes de génies aliénés ». Dans un second temps, Lombroso s'interrogeait sur les origines possibles du génie, invoquant l'influence du climat, du contexte social, de l'environnement, de la maladie, de l'hérédité, etc. comme s'il s'agissait d'une maladie dont on rechercherait la cause. La troisième partie de son ouvrage était consacrée au génie chez les fous. L'auteur multipliait les observations superficielles sur des artefacts qu'il avait pu collecter dans les asiles – ou dont on lui avait plus ou moins vaguement parlé – pour établir une liste de caractéristiques censées définir les particularités d'un art spécifiquement fou. L'originalité, la bizarrerie, l'inutilité, l'absurdité, l'usage de symboles, etc. soi-disant redondants dans les productions artistiques des aliénés, comptaient comme autant de critères censés attirer l'attention du lecteur sur la nature pathologique de certaines œuvres. La musique et les écrits (poèmes et journaux d'asiles) étaient également évoqués. Comme l'objectif de Lombroso était de souligner le talent dont pouvait aussi faire preuve certains aliénés – pour brouiller les limites entre le fou génial et le génie malade – il n'est pas surprenant d'y trouver plusieurs remarques soulignant les qualités de certaines de ces réalisations. Cette partie lui offrait également l'occasion de définir le concept de « mattoïde » qu'il avait lui-même inventé. Il s'agissait d'une catégorie intermédiaire entre le fou génial et le génie malade, qui pourrait s'apparenter à une sorte de « demi-fou » se présentant comme un faux génie, mais suffisamment doué pour dissimuler sa part de folie aux yeux des autres et laisser croire à son talent :

¹³⁹⁰ LOMBROSO Cesare, DU CAMP Maxime, « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437.

« C'est cette variété qui forme l'anneau intermédiaire entre les fous de génie, les hommes sains et les fous proprement dits : c'est aux malades qui la composent que je donne le nom de mattoïdes. Cette variété constituerait dans le triste monde de la psychiatrie une espèce particulière d'un genre [...]»¹³⁹¹ »

Ces individus, que Lombroso disait retrouver autant dans le monde de l'art et de la littérature, que dans celui de la politique et de la religion, étaient décrits comme potentiellement dangereux. Grâce à leur capacité à dissimuler leur folie, ils étaient selon lui capables de convaincre des peuples entiers, sous couvert d'un faux altruisme et d'un enthousiasme débordant, de les suivre dans leurs idées erronées :

« Et ce ne sont pas seulement les gens du monde qui doivent se mettre en garde contre les fous et les mattoïdes, mais encore et surtout les hommes d'Etat ; et ce n'est même point parce que, dans ce déchaînement de la critique, ces prétendus réformateurs, qui n'ont d'autre aiguillon et d'autre lumière que leur maladie mentale peuvent être pris au sérieux ; mais surtout parce que les obstacles même qu'ils rencontrent peuvent, aiguïser, en l'irritant, et achever, leur folie, et transformer un délire idéologique, inoffensif, comme l'est le plus souvent celui des mattoïdes – ou sensoriel comme celui des monomanes – en une folie d'action, où la plus grande puissance intellectuelle, la conviction tenace et profonde, et le même altruisme exagéré qui les pousse à s'occuper des choses publiques et des hommes qui les dirigent, les rend plus dangereux et plus enclins que les autres aux rébellions et au régicide¹³⁹². »

Dans le domaine scientifique, les mattoïdes risquaient également de compromettre les foules en propageant de fausses théories :

« D'autre part, l'analogie que les mattoïdes présentent avec les hommes de génie, dont ils gardent, seulement, les phénomènes morbides, et avec les hommes sains, dont ils ont l'habitude et le sens pratique, doit conseiller la défiance contre certains systèmes, pullulant surtout dans les sciences abstraites ou incertaines, grâce à des hommes non compétents, ou étrangers au sujet qu'ils abordent¹³⁹³ »

¹³⁹¹ LOMBROSO Cesare, 1889, p. 314.

¹³⁹² Op. Cit., p. 492.

¹³⁹³ Op. Cit., p. 491.

Quant aux mattoïdes implantés dans les milieux littéraires et artistiques, Lombroso proposait de s'appuyer sur la liste des critères qu'il avait établis pour définir l'art des fous, afin de réussir à les démasquer et donc, de se méfier de leur travail :

« [...] ainsi, dans les beaux-arts, la minutie exagérée, l'abus des symboles, des épigraphes ou des accessoires, la préférence pour une couleur donnée, la recherche effrénée du nouveau, peuvent fournir l'indice d'une sorte de mattoïdisme ; de même dans les sciences et dans les lettres la fréquence des jeux de mots, l'exagération de systèmes, la tendance à parler de soi, à substituer l'épigramme à la logique, la propension excessive aux vers et aux assonances dans la prose, l'originalité exagérée, peuvent être considérés comme des phénomènes morbides¹³⁹⁴. »

Enfin, la quatrième et dernière partie de l'ouvrage visait à définir médicalement le caractère pathologique du génie à travers le concept de « névrose épileptoïde du génie ». Inutile de dire que les décadents et les symbolistes figuraient en tête du cortège des mattoïdes pointés du doigt par Lombroso. C'est justement ce qui inspira à Max Nordau (1849 – 1923) les deux volumes de son ouvrage emblématique : *Dégénérescence* (1894)¹³⁹⁵. Avec celui de son confrère italien, il s'imposa comme la référence incontournable de tous les détracteurs de l'art moderne. Dans ce monument de haine à l'encontre des artistes de son temps, Max Nordau s'appuyait sur la théorie de la dégénérescence et sur les recherches entreprises par Lombroso – à qui il dédia d'ailleurs son travail – pour dénoncer le danger imminent que courait la civilisation. En s'enthousiasmant pour des artistes « dégénérés », elle contribuait à répandre leurs idées morbides comme un poison dans toute la population. Par le biais de leurs œuvres et l'importance qu'on leur accordait, ils menaçaient de corrompre irrémédiablement les valeurs de la société, la conduisant tout droit à sa ruine. Le médecin s'était donc donné pour mission de révéler au monde entier les risques de ces agissements en démontrant le caractère pathologique de cet art, de ses auteurs et de ses défenseurs. Il proposait également de créer une commission d'experts chargés de sélectionner uniquement les œuvres saines et de se débarrasser des autres pour lutter contre ce qu'il considérait comme une « épidémie intellectuelle ». Un certain nombre des médecins collectionneurs d'art asilaire s'inscrivirent dans cette vision alarmiste du renouveau intellectuel et artistique. Ils s'appuyèrent sur les

¹³⁹⁴ Ibid

¹³⁹⁵ NORDAU Max, *Dégénérescence*, Paris : Félix Alcan, 1894, 2 volumes.

artefacts qu'ils avaient rassemblés pour tenter de démontrer le caractère pathologique de tout un pan de l'art moderne. Le Dr Enrico Morselli, proche des idées de Lombroso, était à l'origine de la collection de productions artistiques de Macerata, reprise et complétée par la suite par les Drs Angelucci et Pieraccini. Il voyait dans cette entreprise plusieurs intérêts qui s'inscrivaient directement dans la lignée de ceux prônés par Nordau et Lombroso. Si une partie d'entre eux répondait à des préoccupations d'ordre scientifique et médical dont nous avons déjà parlé – à savoir s'en servir comme des outils utiles au diagnostic – ils faisaient également l'objet d'un second questionnement relatif aux rapports entre art et folie. Ils étaient alors envisagés comme des preuves permettant de démontrer : « l'affinité plus ou moins réelle entre le génie et le talent en art, et les facteurs de névroses et psychoses (cfr. Moreau de Tours, Lombroso, Radestock, Guyau, Arréat ...) ¹³⁹⁶ », ainsi que « la dégénérescence de l'art sous l'influence d'esprits dévoyés par une néophilie excessive, ou perturbés dans la constitution organique de la personnalité (Max Nordau...) ¹³⁹⁷ ». Bien que ces théories fussent la cible de violentes critiques dès leur apparition, elles poursuivirent malgré tout leur chemin – à la fois dans une partie du corps médical et dans l'esprit du public – et trouvaient encore de nombreux défenseurs bien des années après. La collection de Bethlem et le positionnement du Dr Théophilus Hyslop dans les années 1910 et 1920, sont particulièrement représentatives de cette approche. Comme nous l'avons vu, le médecin britannique et son confrère, George Henry Savage avaient entrepris dès la fin du XIXe siècle une importante collection de dessins et peintures réalisés par leurs patients. Ils les présentèrent ensuite au public à l'occasion de deux expositions en 1900 et 1913. Sur la première, nous ne disposons que de peu d'éléments, mais la façon dont le Dr Hyslop en parlait témoigne déjà de sa tentative de discréditer les critiques d'art. Au cours de cet événement, il leur tendit un piège pour démontrer qu'ils n'avaient absolument aucune légitimité pour se positionner sur la santé mentale d'un artiste :

« En guise d'aboutissement à mes efforts dans l'étude de l'Art chez les fous, j'organisai, en l'année 1900, une exposition de six-cents travaux réalisés par des aliénés de l'Hôpital Royal de Bethlem. Il fut intéressant de lire dans les compte-rendu de la Presse la remarque suivante : 'Il y avait un portrait de Thomas Yeates, gardien de l'Hôpital Bethlem, 1683, peint de son vivant en 1874. Une autre peinture remarquable qui, hélas, laissait peu de doutes de

¹³⁹⁶ MORSELLI Enrico, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali. Guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-legisti e gli studenti*, Naples : F. Vallardi, Vol 1. 1885 et Vol. 2, 1894 (Vol 2 pp. 551 – 558), voir p. 552.

¹³⁹⁷ Ibid.

savoir sur le fait que son auteur fût un patient, était un effort Impressionniste censé représenter 'Eve dans le jardin d'Eden'. Etant donné la nature grossière du travail, il était difficile de ne pas esquisser un sourire, mais il s'agissait plutôt d'un sourire mêlé de pitié''. Je mentionne ce dernier exemple pour montrer que le diagnostic d'un soi-disant artiste à partir de son travail n'est pas toujours possible, le travail en question ayant été réalisé par mes soins, en imitation, et en guise de test¹³⁹⁸. »

Aucun critique d'art n'était donc censé être capable, pour Hyslop, de défendre un artiste contre les attaques de professionnels comme lui, puisqu'ils n'avaient aucune compétence en la matière. Tout en décrédibilisant la parole de ses opposants, Hyslop s'attaquait aussi à sa véritable cible, les artistes post-impressionnistes, les critiques qui les défendaient, et le public qui les appréciait. Il poussa l'affront jusqu'à faire parler l'un de ses patients pour donner sa propre vision de l'Art de son époque :

« Il serait perçu comme prétentieux et au-delà de la légitimité de l'auteur [qui n'était autre que lui-même], d'essayer de critiquer les efforts artistiques d'individus qui ne sont pas retenus dans des asiles, alors l'article suivant se limitera à une réflexion sur ce qui a été observé en matière d'art et de dégénérescence dans le milieu asilaire. Ainsi, la seule critique à l'encontre du post-impressionnisme évoquée ici, provient de la bouche d'un aliéné qui informa l'auteur que, selon lui, seulement la moitié des œuvres post-impressionnistes récemment exposées étaient dignes de Bethlem, les autres étant, d'après son analyse affûtée, seulement des preuves de fausse dégénérescence ou de maladie simulée¹³⁹⁹. »

Les artistes modernes étaient donc pour Hyslop, soit de véritables aliénés, soit – et c'était peut-être encore pire à ses yeux – des manipulateurs imitant leur style. Comme Lombroso avant lui, il affichait presque une préférence envers l'art des véritables fous, qu'en celui de ces faux artistes qu'il accusait de propager dans la société leurs idées néfastes. En effet, les réalisations des patients internés auraient, selon lui, au moins eu le mérite d'avoir été sincères. De plus, étant officiellement identifiées en tant que telles, elles ne risquaient pas de compromettre un public fragile prêt à suivre n'importe qui :

¹³⁹⁸ HYSLOP Theophilus Bulkeley, *The Borderland : Some of the problem of insanity*, London : Ph. Allan and co, 1924, p. pp. 134 – 135.

¹³⁹⁹ HYSLOP Theophilus Bulkeley, « Post-illusionnism and Art in the Insane », *Nineteenth Century and After*, Février 1911, pp. 270 – 281, (p. 270).

« Les Dégénérés concentrent souvent leurs pulsions malsaines dans le domaine de l'art, et non seulement ils parviennent parfois à acquérir une très grande célébrité, mais en plus ils sont suivis par des admirateurs passionnés qui les hissent au rang de créateurs de nouvelles tendances en art. Les aliénés représentent en lignes et en couleurs leurs interprétations de la nature, et traduisent le reflet de leurs esprits, du mieux qu'ils le peuvent. Non seulement leurs efforts sont généralement sincères, mais il n'y a également aucune retenue intentionnelle de leurs aptitudes techniques, qui, s'il en était autrement, feraient d'eux des imposteurs. Ils ne se positionnent pas comme les prophètes de nouvelles tendances, et tant qu'ils sont à l'intérieur des asiles et reconnus en tant qu'aliénés, autant eux que leur art, restent inoffensifs, dans la mesure où ils n'auront pas d'influence sur les « borderland dwellers [habitants des territoires-limites]¹⁴⁰⁰ » vulnérables qui auraient pu être largement enrôlés dans les rangs de leurs disciples¹⁴⁰¹. »

L'essentiel de son propos – diffusé par le biais de plusieurs publications et conférences entre 1911 et 1924 – se situait entièrement dans la lignée de celui de Nordau à tel point qu'un journaliste le surnomma même le « Nordau Moderne¹⁴⁰² ». Hyslop s'attaquait ainsi aux artistes de son temps – post-impressionnistes, futuristes, cubistes, membres du Bloomsbury Group – qu'il considérait comme les propagateurs d'un art moribond et surévalué, déversant son venin au sein de la population. Comme son prédécesseur, dont il se revendiquait ouvertement, il voyait en la figure du génie celle d'un individu malade et enclin à l'épuisement. Il assimilait les particularités de l'art moderne à l'expression de multiples pathologies dont il passait en revue les effets. Bien que trente années séparaient les écrits d'Hyslop de ceux de Nordau, la haine à l'encontre des représentants des nouvelles tendances artistiques n'avait rien perdu de sa férocité :

¹⁴⁰⁰ Les « Borderland dwellers » sont définis en ces termes par Hyslop : « Les Borderland dwellers [habitants des territoires-limites], dégénérés supérieurs [en français dans le texte] ou mattoïdes, constituent les hôtes de ceux qui suivent ce qu'on leur dit bêtement de croire, les nouvelles tendances en art. Les aliénés diffèrent des borderland dwellers dans la mesure où leur folie les empêche de s'adapter, où de suivre, les nouvelles modes artistiques. » In : HYSLOP Theophilus Bulkeley, « Post-illusionnism and Art in the Insane », *Nineteenth Century and After*, Février 1911, pp. 270 – 281, repris dans : *The Art World*, Octobre 1916, pp. 34 – 38, (p. 37).

¹⁴⁰¹ HYSLOP Theophilus Bulkeley, « Post-illusionnism and Art in the Insane », *Nineteenth Century and After*, Février 1911, pp. 270 – 281, repris dans : *The Art World*, Octobre 1916, pp. 34 – 38, (p. 34).

¹⁴⁰² Voir *portfolio du Dr Hyslop*, Archives du Bethlem Museum of the Mind, Beckenham, Royaume-Uni.

« [...] les perversions morbides et écœurantes du bon sens et de la technique, si fréquents dans le soi-disant Art de certaines écoles, me semblaient davantage le fruit de la dégénérescence que celui du génie¹⁴⁰³. »

A travers ses interventions-réquisitoires, Hyslop ne s'attaquait pas seulement aux artistes. Les critiques et le public qui leur étaient favorables étaient également suspectés de dégénérescence et les solutions proposées par le médecin britannique étaient à peu près les mêmes que celles de Max Nordau. Il s'agissait de discréditer, de condamner fermement, de décourager, et, dans le cas de pathologie avérées, d'enfermer toutes les personnes concernées dans les asiles du pays afin de protéger la civilisation d'un pervertissement du bon goût et de l'art en général. Cette prise de position était défendue un peu partout en Europe et dans le monde. Elle était portée à la fois par des médecins – qui lui apportaient leur crédit scientifique – et par des intellectuels qui rejetaient en bloc les bouleversements qui avaient profondément transformé le paysage artistique. L'américain Allan Mac Lane Hamilton (1848 – 1919) avec son article « Insane Art » en 1918¹⁴⁰⁴, l'allemand Wilhelm Weygandt (1870 – 1939) avec « Kunst und Wahnsinn » en 1921¹⁴⁰⁵ ainsi que les français François Lehel et son redoutable *Notre art dément* sorti en 1926¹⁴⁰⁶ puis Maurice Feuillet (1873 – 1968) avec « L'Art français en péril : Le Sadisme du laid » en 1929¹⁴⁰⁷, comptèrent parmi les plus fervents détracteurs de l'art moderne. Ils se servirent de l'art asilaire comme d'une arme visant à mettre à terre les œuvres et les artistes qui ne s'inscrivaient pas dans leur vision traditionnaliste de la création artistique. Une partie du corps médical s'inscrivit donc dans cette ligne de pensée qui aboutira à l'Exposition d'art dégénéré en 1937.

Il serait toutefois injuste de réduire l'ensemble des aliénistes de l'époque à cette prise de position qui était loin de faire l'unanimité. D'autres médecins qui s'étaient eux-aussi intéressés aux pratiques artistiques de leurs patients s'insurgèrent contre cette volonté de mettre à mal à la fois la figure du génie et celle de certains mouvements artistiques, sous prétexte de leur trouver des signes pathologiques. Dans son introduction à *L'Art chez les fous*

¹⁴⁰³ HYSLOP Theophilus Bulkeley, *The Borderland : Some of the problem of insanity*, London : Ph. Allan and co, 1924, p. 134.

¹⁴⁰⁴ HAMILTON Allan Mac Lane, « Insane Art », *Scribner's magazine*, 1918, pp. 484 – 492.

¹⁴⁰⁵ WEIGANDT Wilhelm, « Kunst und Wahnsinn », *Die Woche*, XXIII, pp. 483 – 485.

¹⁴⁰⁶ LEHEL François, *Notre art dément : Quatre études sur l'art pathologique*, Paris : H. Jonquières, 1926.

¹⁴⁰⁷ MAURICE FEUILLET, « L'Art français en péril : le sadisme du laid », *Le Gaulois artistique*, 25 juillet 1929, p.359 – 364.

(1907), Marcel Réja, mettait en garde le lecteur contre les dangers d'un rapprochement trop souvent avancé entre génie et folie, qui pourrait conduire à des raccourcis faciles et regrettables :

« Cette confusion [du génie et du fou] reste, avec quelque variante, dans la ligne de la tradition historique. Aussi loin que l'on veuille remonter dans l'histoire, on constate cette curieuse tendance à mettre au même niveau révélation du génie et divagation du fou. [...] Ce même vice d'esprit se trouve dans toutes les civilisations. [...]

Aujourd'hui, il est vrai, nous avons changé tout cela. L'intuition populaire d'un rapport analogique entre génie et folie a pris d'autres aspects. Mais elle n'en subsiste pas moins. [...] L'homme de génie sera donc amené à partager la défaveur du fou comme jadis le fou avait partagé la faveur de l'homme de génie. On conçoit ainsi pourquoi l'imputation de folie lancée contre un homme extraordinaire trouve toujours dans le public une oreille favorable¹⁴⁰⁸. »

Cette analogie avait effectivement pris un autre visage sous l'influence de la médecine mentale, qui, sous couvert de raisonnements scientifiques, lui accordait un crédit supplémentaire. En tentant de démontrer à tout prix le caractère pathologique du génie à grand renfort de théories médicales, une partie des aliénistes avait ainsi jeté le discrédit sur la plupart des grandes figures de l'Histoire en les affublant du masque de l'aliénation et de la dégénérescence. Marcel Réja poursuivait donc son avertissement en s'attaquant aux multiples études pathologiques qui fleurissaient en cette fin de XIXe siècle. Le travail de Lélut restait le seul à trouver encore grâce à ses yeux. Selon Réja, les médecins qui se livraient à ce type d'exercice étaient tellement aveuglés par leur obsession du signe pathologique, qu'ils voyaient dans les moindres faits et gestes des personnalités qu'ils étudiaient des marques de morbidité. Ils ne prenaient même pas la peine de demander s'il ne pourrait s'agir de simples signes de fatigue passagère, comme on s'attendrait à en trouver chez des esprits aussi fortement sollicités.

« Pourtant, deux vices principaux me semblent devoir être dénoncés dans cet ensemble de travaux dont ils faussent la portée : l'abus du mot demi-fou et de la théorie de la prédisposition. Ces deux défauts doivent être rapportés au même principe, à savoir : le refus de reconnaître l'existence des réactions de fatigue chez un organisme surmené. L'abus de la

¹⁴⁰⁸ REJA Marcel, 1907, pp. 7 – 8.

catégorie des demi-fous est d'autant plus regrettable que la catégorie a son existence légitime. Mais le fait de relever ces accidents d'obsessions, ces insomnies, ces manies, ces phobies, tous ces signes en un mot de neurasthénie transitoire qui sont susceptibles d'apparaître chez n'importe qui, à la suite d'un travail intensif, autorise-t-il à prononcer le mot de folie ? autant dire qu'un cheval fourbu par une longue étape est une simple rosse¹⁴⁰⁹. »

Et quand bien même un individu aurait terminé tragiquement son existence dans un asile, l'auteur de *L'Art chez les fous* se refusait à considérer rétrospectivement l'ensemble de sa vie et de son œuvre comme celle d'un aliéné. Il faisait allusion à la théorie de la dégénérescence qui supposait que l'individu était porteur dès sa naissance de la tare à l'état de germe, avant qu'elle ne se déclare sous l'impulsion d'un évènement extérieur :

« D'autre part, la théorie de la prédisposition devient en certaines mains une arme fort dangereuse. Parce qu'un écrivain est mort paralytique général, sentez-vous dès le commencement de sa carrière la marque du mal qui devait l'emporter ?¹⁴¹⁰ »

Réja se positionnait ensuite à l'inverse de ceux dont il dénonçait les travaux. Il ne s'agissait pas pour lui de rechercher chez le génie des caractères pathologiques, mais chez le fou des attitudes qui pourraient avoir été communes avec celles du génie. Il évoquait notamment l'absence de sens pratique et l'état d'inspiration :

« C'est par un tout autre côté que notre étude aborde cette question : nous ne chercherons pas jusqu'à quel point un artiste est susceptible d'être fou, mais dans quelle mesure la folie avérée peut s'accompagner de manifestations artistiques¹⁴¹¹. »

L'objectif majeur de son ouvrage était en effet de montrer comment l'étude de l'art des fous pouvait permettre de mieux comprendre le processus de création artistique à l'œuvre chez le génie. La folie était envisagée par Réja non pas comme un état différent, mais comme une exagération des caractères normaux, un déplacement du curseur au-delà de la moyenne. Les artefacts asilaires appartenaient donc eux-aussi au champ de la création artistique au sens

¹⁴⁰⁹ Op. Cit., p. 12.

¹⁴¹⁰ Ibid.

¹⁴¹¹ Op. Cit. p. 13

large. Cela rendait tout à fait envisageable une étude de l'aliéné et de ses réalisations pour mieux comprendre celle du génie et de ses chefs-d'œuvre :

« La qualité malade de leurs œuvres ne doit pas les faire considérer comme des choses hors cadre, sans rapport avec la norme. Il n'y a pas de monstre dans la nature qui ne soit une exagération, une caricature du type normal, dont il sert souvent à mieux faire comprendre la constitution. Les hommes de génie – bien plus exceptionnels, plus extraordinaires que les fous – nous soulignent en beauté les tendances et manières d'être de l'esprit humain ; les fous nous les dévoileront dans la nudité de leur mécanisme avec la maladresse de leur ingénuité : nous serons certes, moins éblouis, mais nous avons plus de chances d'y voir clair¹⁴¹². »

Marcel Réja était lui-même particulièrement proche des cercles symbolistes parisiens, et comptait à son actif plusieurs publications mettant en exergue le talent d'artistes comme Rodin, Strindberg, Héran, Munch, ou Redon. La plupart d'entre eux étaient aussi des amis, et il n'est pas lieu de le suspecter d'avoir voulu discréditer les figures montantes du renouveau artistique fin-de-siècle. S'il invoquait à plusieurs reprises les noms de personnalités emblématiques de l'art et de la littérature, il s'agissait surtout de montrer les qualités de certaines productions asilaires et d'exprimer son enthousiasme face à ces travaux qu'il ne regardait déjà plus comme de simples spécimens médicaux :

« Un paysan qui se croit le Saint-Esprit dessine le portrait de divers membres de sa famille qu'il voit très beaux (fig. 6), d'une façon maladroite et bizarre, avec une facture qui ressemble à celle du peintre belge James Ensor, tout talent mis à part. L'analogie est d'autant plus curieuse que ce peintre est connu pour ses dessins hallucinatoires et extravagants¹⁴¹³. »

« Ainsi ces modestes 'strophes poétiques' [...] ne sont ni banales ni médiocres ; mais à coup sûr on ne peut s'empêcher de songer à une adaptation plus ou moins étroite de la poésie de Verlaine, et le vers : "Cette inutile vie est celle de Lemaire", aurait pu se trouver quelque part dans les poèmes de Sagesse¹⁴¹⁴. »

D'autres médecins le rejoignaient dans cette exaspération contre la pathologisation systématique du génie et de l'artiste. En 1912, Henri Marcel Fay commençait lui-aussi son

¹⁴¹² Op. Cit. p. 19.

¹⁴¹³ Op. Cit. p. 35.

article par une longue diatribe à l'encontre des auteurs d'études médicales obsédés par la recherche de stigmates chez les grandes figures de l'art, de la politique et de la littérature :

« La littérature médicale a produit depuis quelques années un nombre relativement élevé de travaux ; les uns trop brefs, les autres parfois interminables, dans lesquels la psychologie, ou mieux l'état mental des plus beaux esprits de la littérature, de la politique ou des arts, est passée au crible d'une analyse qui, pour scientifique qu'elle se prétende, n'en donne pas moins l'impression d'être malveillante. S'agit-il d'un génie, d'un homme qui s'est singularisé par la hauteur de ses vues ou la merveilleuse supériorité de sa production intellectuelle ? on le classe au nombre des dégénérés ; s'agit-il d'un artiste qu'une sensibilité exquise a fait vivre dans un rêve incessant au point qu'il ne considèrerait que comme de viles contingences les choses ayant trait à la vie dans ce qu'elle a de matériel, on se hâte d'en faire un déséquilibré, quand on n'en fait pas un délirant ou un maniaque. [...]

C'est pourquoi je reste de ceux que la gloire de François Ier intéresse plus que sa vérole, qui donnent plus de temps à la lecture de Pascal, de Rousseau ou de Hugo, qu'à l'étude de leurs imperfections mentales, et qui avant de proclamer fous Le Vinci, Michel-Ange, ou, plus près de nous, Cézanne, Van Gogh, Manet, admirent et portent très haut leur œuvre puissant et génial¹⁴¹⁵. »

Ceci ne l'empêchait pas, comme Marcel Réja, d'effectuer des comparaisons entre les productions des asiles et celles des artistes de son temps, en lesquelles il voyait des similitudes au niveau du style ou de la facture. Mais s'il ne s'agissait pas pour le médecin de faire de ces personnalités des aliénés en puissance :

« Par opposition à ceux-ci, rien n'est plus intéressant que de voir des malades, des déments précoces en particulier, arriver spontanément à créer des images colorées nettement apparentées au cubisme, ou qui font un peu penser à certaines œuvres de James Ensor, de Van Gogh, de Van Dongen, d'Odilon Redon, ou du douanier Rousseau ; non que je mette en doute la haute valeur du talent des quatre premiers de ces artistes, mais simplement parce que leur méthode et un peu aussi leur vision se retrouvent, déformées sans doute, mais se retrouvent quand même chez quelques aliénés¹⁴¹⁶ »

¹⁴¹⁴ Op. Cit. p. 149.

¹⁴¹⁵ FAY Henri Marcel, 1912, p. 200.

¹⁴¹⁶ Op. Cit., p. 203.

Pour Prinzhorn, en revanche, s'il pouvait y avoir des affinités entre l'art des asiles et celui des artistes modernes, elles ne se situaient pas au niveau la forme de leurs réalisations – qui pouvait conduire à de dangereux raccourcis – mais plutôt dans certains traits de leur état d'esprits. L'auteur profitait justement de cet argument pour régler ses comptes avec les médecins qui s'appuyaient sur ces éventuelles ressemblances pour démontrer, par un lien de cause à effet, la morbidité de l'art moderne :

« [...] de même renouons-nous non moins résolument à mettre en parallèle l'art moderne et les œuvres de notre collection en comparant les caractéristiques externes, comme le fait la presse sous une forme aussi plate que sensationnelle, non seulement sous la signature de profanes, mais même de psychiatres de renom. [...] En effet, il est superficiel et faux de conclure que, vu l'analogie de l'apparence extérieure, les états psychiques impliqués sont similaires¹⁴¹⁷. »

Pour Prinzhorn, les analogies reposaient plutôt sur trois principaux éléments qu'il disait retrouver à la fois dans la sensibilité des artistes de son temps et dans le sentiment du monde schizophrénique. Il s'agissait du refus d'une compréhension simple du monde, d'un désintérêt pour les apparences extérieures, et enfin d'un recentrage sur le Moi. L'auteur ne manquait toutefois pas d'insister dans un même temps sur la différence fondamentale qui séparait sans aucune ambiguïté l'artiste du schizophrène : celle du choix. En effet, si pour le premier ce statut résultait d'une volonté délibérée dont il pouvait sortir à tout moment, pour le second il s'agissait d'un état subi et imposé par la maladie :

« Nous ne saurions donc cerner ces profondes affinités, qui sont indéniables, en partant de caractéristiques externes. Il est beaucoup plus fructueux, semble-t-il, de remarquer les traits apparentés de la sensibilité artistique contemporaine. En effet, nous constatons que l'aversion pour une compréhension simple du monde, un avilissement systématique des apparences extérieures auxquelles tout l'art occidental était attaché jusque-là, enfin un retour décidé sur le moi en sont les traits fondamentaux. Or ces termes nous ont été rendus familiers par nos efforts pour décrire le sentiment du monde du schizophrène.

Ainsi nous nous trouvons face à ce fait étonnant, que la parenté entre le sentiment du monde schizophrénique et celui qui se manifeste dans l'art contemporain ne peut qu'être évoquée dans les mêmes termes. Mais cette constatation nous oblige à formuler aussitôt les différences,

ce qui n'est pas difficile. Chez le schizophrène, il s'agit d'une expérience semblable à un destin. Le monde sensible lui devient étranger et il subit la rupture comme un sort cruel, inéluctable, contre lequel il se bat souvent longtemps avant de se résigner et de se sentir peu à peu chez lui dans son monde autistique enrichi par le délire. Chez l'artiste contemporain, dans le meilleur des cas, l'éloignement de la réalité, naguère familier et courtisé, s'est aussi fait sous la contrainte d'une expérience, mais cet éloignement est malgré tout plus ou moins un acte issu d'un jugement et d'une résolution¹⁴¹⁸. »

Pour Prinzhorn, le schizophrène plongé malgré lui dans cet état d'isolement, de retour aux sources et de rejet des valeurs culturelles tant convoité par les artistes, aurait même réussi à atteindre en cela un degré ultime que ces derniers, malgré tous leurs efforts en ce sens, ne parviendront jamais à l'atteindre :

« Si ces aperçus touchent juste, il est aisé de comprendre l'émotion profonde des natures sensibles d'artistes devant les œuvres de notre collection. Celles-ci jaillissent effectivement de personnalités autonomes qui, totalement affranchies de la réalité extérieure, se suffisent à elles-mêmes et ne devant rien à personne, accomplirent ce à quoi les poussait une force anonyme. [...] »

Pour peu qu'on considère attentivement les formes contemporaines d'expression, on découvre partout, dans les arts plastiques comme dans les différents genres littéraires, une série de tendances qui ne parviendront à leur comble que chez un vrai schizophrène¹⁴¹⁹. »

De par cette sorte de pureté et de détachement ultime inaccessible aux artistes non concernés par la maladie, certaines œuvres schizophréniques auraient même réussi selon Prinzhorn à se hisser dans une dimension supérieure à celle de l'art officiel :

« Nous avons montré à l'aide de quelques exemples que les œuvres de nos schizophrènes évoquent non seulement l'art primitif, mais aussi des œuvres de grande époque de culture. Et quelques-unes d'entre elles atteignent un niveau tel dans ce qui est incontestablement de l'art, que mainte production "saine" moyenne ne peut que rester loin derrière. [...]»¹⁴²⁰

¹⁴¹⁷ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 365.

¹⁴¹⁸ Op. Cit., pp. 365 – 366.

¹⁴¹⁹ Op. Cit., p. 366.

¹⁴²⁰ Op. Cit. p. 367

Il voyait aussi chez certains artistes qui voulaient à tout prix accéder artificiellement à cet état de détachement, un risque de sombrer dans le factice et le convenu :

« Cette vie primitive préexistante au savoir, qui est l'unique source d'œuvres inspirée, semble nous être refusée. Et après tant d'obstination excentrique, tant de détermination pour surmonter de vieilles erreurs, il semble que nous ne tenions presque entre nos doigts refroidis que des conventions intellectuelles substitutives¹⁴²¹. »

Comme Réja au tournant du siècle, qui avait été très proche des milieux symbolistes, le Dr Prinzhorn n'en était pas moins un fervent admirateur des artistes de son temps. Et bien que ses théories fussent détournées par la suite, son objectif initial n'était en aucune façon de leur nuire ou de les discréditer. De nombreuses comparaisons entre les réalisations de patients et celles des grandes figures de l'art jalonnent son ouvrage. Mais il s'agissait surtout pour l'auteur de souligner la valeur de certains artefacts asilaires dans des passages où le regard du médecin laissait place à celui de l'historien d'art. Ainsi les sculptures animales de Karl Brendel lui évoquaient-elles l'attitude spirituelle de Franz Marc :

« Il importe peu de savoir si l'auteur a consciemment senti ou pensé quelque chose d'analogue. Son animal sculpté, en tout cas, participe de l'attitude spirituelle que l'on appelle aujourd'hui couramment le nouveau mythe de l'animal et que l'on associe au nom de Franz Marc. Par-là, nous ne disons pas plus que ceci : cette œuvre, exécutée loin de la rumeur quotidienne, derrière les murs d'un asile, par un maçon qui est un malade mental sans formation ni culture, rappelle à beaucoup de spectateurs une certaine attitude spirituelle propre à l'art contemporain, dont le malade ne peut avoir la moindre idée¹⁴²². »

Pour décrire l'atmosphère sacrée émanant du « Lit de malade égyptien » d'August Klotz, c'est Emil Nolde qui était convoqué :

¹⁴²¹ Op. Cit. p. 366.

¹⁴²² Op. Cit., p. 181.

« Quelques-unes de ces têtes, par exemple la troisième à partir de la droite qui semble exprimer une sorte de douceur extatique, peuvent faire penser à des têtes d'apôtre d'Emil Nolde¹⁴²³. »

Dans les aquarelles de Viktor Orth, il y voyait une élégance comparable à celle du peintre de marine allemand Willy Stöwer (1864 – 1931) :

« Tantôt il [le trois-mâts] est réduit aux maigres contours d'une sorte de pictogramme, tantôt il est représenté avec des voiles gonflées d'un brun tirant sur le jaune, dans une aquarelle qui tend presque vers la pseudo-élégance réaliste d'un W. Stöwer¹⁴²⁴. »

Tandis qu'un paysage urbain de Joseph Sell lui rappelait l'atmosphère des œuvres de Kubin et d'Ensor :

« Le paysage urbain de l'illustration 153 est une œuvre plus accessible. Cette vue plongeante dans les rues étroites où se meuvent de minuscules silhouettes humaines évoque maints dessins d'Ensor et de Kubin¹⁴²⁵. »

En France, le Dr Marie – qui avait consacré toute son existence à l'enrichissement et à la valorisation de sa collection d'artefacts asilaires – avait côtoyé la quasi-totalité des médecins qui s'intéressaient à la question et s'était progressivement nourri de tous leurs apports respectifs. Il n'est donc pas surprenant de le voir effectuer dans ses prises de position un grand écart allant de Lombroso jusqu'à Prinzhorn. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, il s'était d'abord rapproché du maître de l'anthropologie criminelle qui possédait alors l'une des plus importantes et des plus célèbres collections d'artefacts asilaires. Le Dr Marie qui avait assuré la traduction de l'ouvrage de Lombroso sur *Les Anarchistes*¹⁴²⁶, et pris la pose à l'intérieur de son musée (**Fig. 420 et 421**), considérait sa collection comme un exemple en la matière, et souhaitait réaliser en France une entreprise similaire. S'il estimait que personne n'était à l'abri de la folie – pas même les grands noms de l'histoire – il ne semble pas que l'objectif du médecin français fût de les discréditer ni de s'acharner à trouver dans leur histoire personnelle des marques de pathologie. On ressent plutôt dans ses propos la volonté de démocratiser la

¹⁴²³ Op. Cit., p. 222.

¹⁴²⁴ Op. Cit. p. 262.

¹⁴²⁵ Op. Cit., p. 293.

folie en montrant qu'elle pouvait toucher tout le monde, même les plus illustres. Il s'agissait aussi de réintégrer le fou au cœur de l'humanité et montrant qu'il n'était au final pas si différent des autres individus. Comme Réja, il considérait la folie non comme une différence de nature, mais plutôt comme un problème de réglage. Et cette conception déjà présente au début de sa carrière resta profondément ancrée dans sa vision des choses jusqu'à la fin de son existence. Il déclarait ainsi en 1905 :

« Montaigne a dit jadis qu'on enferme quelques hommes comme fous pour faire croire aux autres qu'ils ont leur bon sens. Toutes les boutades spirituelles contiennent leur part de vérité. Celle du vieux sceptique est fidèle à la règle. Il ne faudrait pas gratter les crânes qu'on croit ou qui se croient tout à fait raisonnables pour découvrir quelque part la petite paille, germe de fêlure. L'aliéné n'a pas un cerveau tellement différent du nôtre ! Il n'y a de différence entre lui et nous que des exagérations parfois seulement partielles. C'est une erreur trop commune que de considérer les aliénés comme des êtres en dehors de l'humanité, que de croire que leur incohérence mentale et leur imagination dérégulée s'appliquent à un monde qui nous est étranger¹⁴²⁷. »

En 1930, alors qu'il défendait son « Exposition des artistes malades du cerveau », on remarque que ses premières convictions étaient toujours très présentes. La folie n'était qu'une différence de degré, et l'étude des productions asilaires pouvait tout à fait se prêter à celle des œuvres d'artistes « normaux », voire des génies, dans la mesure où, comme les fous, ils étaient avant tout et surtout des êtres humains :

« Les tourmentés, les persécutés, les imaginatifs, passionnés, les ambitieux effrénés, les fanatiques et obsédés à idées fixes, les inventeurs maladifs, les tortionnaires morbides, les novateurs dangereux sont légion à l'asile : mais n'en rencontre-t-on pas aussi dans la vie, à chaque pas ? Leurs travers ne sont que plus malfaisants parce que masqués par des apparences de normalité. Là-aussi les gens dits mentalement normaux peuvent être des malades qui s'ignorent et qu'on ignore. [...]

“On n'en enferme quelques-uns, dit Montaigne, que pour faire croire que les autres ne le sont pas.”

¹⁴²⁶ LOMBROSO Cesare, *Les Anarchistes*, Paris : E. Flammarion, 1896.

¹⁴²⁷ MARIE Auguste Armand, 1905 p. 353.

Et voici venir le reproche classique qui s'adresse aux aliénistes de voir des fous partout. Mais non, c'est le contraire. Moi, qui vis depuis plus de 35 ans au milieu des plus malades de l'esprit, je sais bien que la limite précise entre le bon sens et la folie est impossible à tracer.

Que de gens enfermés pourraient vivre en dehors si leurs contemporains avaient plus d'indulgence et de largeur d'esprit. [...]

C'est pourquoi je répète que la psychologie normale et la folie ne sont séparées que par de multiples transitions insensibles qui unissent l'une à l'autre : aussi doit-on se pencher avec une affectueuse indulgence et un intérêt grandissant sur les manifestations littéraires et artistiques de nos malades ¹⁴²⁸. »

S'étant rapproché de Prinzhorn dans les années 1920, le Dr Marie avait effectué des échanges d'œuvres avec lui. Les deux hommes avaient partagé des conférences, et Marie avait proposé à Prinzhorn de participer à son « Exposition des artistes malades ». Son confrère allemand lui prêta pour l'évènement trente-six artefacts de la main de neuf patients, conservés dans la collection d'Heidelberg. Les deux médecins semblaient alors partager la même vision idéalisée d'un art des fous qui aurait réussi à réaliser involontairement le rêve de tout artiste de cette époque en se détachant de toute influence extérieure :

« Certaines compositions [d'aliénés], collectionnées bien avant-guerre, paraissent en accord avec les manifestations de l'art d'avant-garde de demain, dont elles furent les symptômes précurseurs (ceci sans vouloir en rien incriminer l'art ultra-moderne), c'est que les confins de la mentalité humaine, dite normale, s'intriquent avec les audaces du « pas déjà fait ».

Cela est dû à l'indépendance des gens étrangers au milieu traditionnel que sont les aliénés improvisés artistes à l'asile, et aussi à l'indépendance volontaire de ceux qui cherchent de chemins non battus.

Dans ces routes audacieuses et non tracées, les pionniers affranchis peuvent se rencontrer, à la recherche de mondes nouveaux, avec les égarés du monde perdu¹⁴²⁹. »

Les œuvres les plus intéressantes semblaient donc être pour Marie – comme l'affirmait également Prinzhorn – celles des patients qui s'étaient le plus retirés en eux-mêmes et coupés du monde, à savoir tous ceux qui présentaient des troubles en lien avec la schizophrénie :

¹⁴²⁸ MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », Revue scientifique, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398 (p. 395).

¹⁴²⁹ Op. Cit. p. 397.

« L'œuvre d'art irréprochablement équilibrée, correcte et sage qui réunit les suffrages académiques n'est pas celle qui bouleverse les traditions et ouvre les voies nouvelles de l'art de demain.

Les écoles ultra-modernes et les cénacles d'avant-garde multiplient par contraste et opposition les recherches et tentatives novatrices qui s'efforcent de régir contre le déjà vu et les habitudes classiques officielles.

Quels sujets pourraient mieux échapper aux influences morales du milieu et aux contraintes de l'ambiance sociale, que les individus étrangers (alienus) que sont les aliénés [...] ?

Les plus malades, ceux dont le psychisme est cloisonné et moins pénétrable aux influences du moment et de l'extérieur, les schizophrènes, schizoïdes, schizopathes et schizothimes, sont les terrains les plus propres à ce point de vue à l'éclosion des manifestations les plus originales, les plus inattendues et à la fois les plus étranges et les plus attachantes¹⁴³⁰. »

En réussissant à atteindre malgré eux le fantasme des artistes qui ne pouvaient que tenter imparfaitement de s'en rapprocher, les schizophrènes possédaient pour Marie une sincérité et une pureté qui conférait à leurs réalisations un avantage sur les artistes normaux. Comme Prinzhorn l'avait déjà fait remarquer dans son célèbre ouvrage, il les prévenait du risque de sombrer dans une artificialité qui pourrait porter préjudice à la qualité de leur travail :

« S'occuper de tourner le dos au préjugé, déclarer cette guerre d'attitude aux idées reçues et en rechercher le contrepied, c'est encore en tenir compte. C'est s'en préoccuper et en faire le centre de certain refoulement, c'est en rester tributaire, ce n'est plus s'en affranchir réellement. L'écueil guette le philonéiste ultra-décadent comme le petit schizophrène. Le vrai aliéné, le véritable étranger (alienus) à son milieu extérieur, sera le plus affranchi des contingences sociales et des considérations accessoires. Il sera expressionniste total de ce qu'il sent [...] ¹⁴³¹ »

¹⁴³⁰ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14 (pp. 11-12).

¹⁴³¹ MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398 (p. 398).

Conclusion du chapitre 3

En tant que scientifiques de leur temps, les médecins posèrent sur les objets de leur collection un regard qui reflétait les théories médicales dont ils étaient imprégnés et la culture artistique qu'ils s'étaient forgée. En fonction de l'époque à laquelle ils exercèrent, de l'enseignement qu'ils avaient reçu, des fréquentations qu'ils entretenaient, de leurs centres d'intérêt et de leurs convictions personnelles et professionnelles, chacun développa une approche personnelle de sa collection. Il était impossible pour Browne, Lombroso, Réja, Hyslop et Prinzhorn de voir ces objets de la même manière. Le premier évoluait dans un asile pour classes fortunées du milieu du XIXe siècle, et tentait de mettre en application un traitement moral auquel il attribuait des vertus thérapeutiques. Il conservait essentiellement des copies de gravures que réalisaient ses patients dans une pratique légitimée par l'institution. Le second, anthropologue criminel, cherchait à établir une corrélation entre criminalité, épilepsie et folie morale d'une part, puis génie et folie de l'autre. Il recherchait essentiellement des signes pathologiques dans les artefacts qu'il recueillait, et privilégiait les établissements pour aliénés criminels. Pour Lombroso, tout objet de la main d'un aliéné portait déjà en lui l'empreinte de sa maladie. Paul Meunier – dit Marcel Réja – évoluait dans les cercles symbolistes parisiens fin-de-siècle. C'était un homme de lettre, critique d'art et poète qui envisageait ces objets comme des créations artistiques à part entière, et leur voyait un possible intérêt esthétique. Hans Prinzhorn avait reçu une éducation en histoire de l'art avant d'entamer une carrière médicale. Il s'intéressait surtout à comprendre les origines de la création artistique. Enfin, Theophilus Hyslop, en fervent défenseur d'un art traditionnel, voyait les bouleversements artistiques de son temps comme la propagation d'un fléau qui risquait de compromettre toute la société. Cette modernité était pour lui, en elle-même, un signe de dégénérescence qu'il s'agissait d'endiguer. Il s'appuyait donc sur les artefacts asilaires pour discréditer les œuvres des artistes modernes. Suivant leurs convictions chacun de ces médecins s'appliqua à proposer sa propre lecture des objets de sa collection. Leurs discours se succédèrent, se complétèrent et s'opposèrent parfois les uns aux autres. L'ensemble de leurs réflexions, relayées et parfois déformées ou amplifiées dans la presse généraliste de leur temps contribua à modifier progressivement la définition et le statut des artefacts asilaires dans l'esprit du grand public.

Conclusion de la seconde partie

Au fil des décennies, le regard et le discours des médecins sur les artefacts asilaires, sur les auteurs de ces objets et sur leur pratique artistique s'est sensiblement modifié. A l'origine, seule la pratique les intéressait. Elle était envisagée comme un traitement thérapeutique parmi d'autres et on lui reconnaissait un bénéfice purement médical et philanthropique. Elle permettait au patient de reprendre un comportement raisonnable, d'éloigner son esprit de la maladie, ou à défaut, de reprendre confiance en lui, et d'enrichir ses connaissances et ses compétences. Le résultat de cette pratique n'avait aucun intérêt en soi, il était rarement conservé et encore moins étudié. Les objets ainsi réalisés étaient tout au plus signalés comme « jolis » ou « agréables » lorsqu'ils étaient techniquement réussis. Seuls les patients déjà artistes avant leur internement étaient identifiés comme tels. A partir des années 1870, les artefacts asilaires prirent un nouveau statut. On leur découvrit un intérêt scientifique et ils étaient désormais susceptibles d'accompagner le médecin dans l'établissement de son diagnostic. Les aliénistes commencèrent donc à prendre en considération le résultat de ces pratiques et à poser sur lui un regard de plus en plus investigateur. On envisagea dans un premier temps les artefacts asilaires en tant qu'objets anonymes et décontextualisés. Puis on s'aperçut qu'ils étaient indissociables de leurs auteurs et des pratiques qui avaient conduit à leur élaboration. Un objet décontextualisé s'avérait vide de sens et ne pouvait être exploité rigoureusement. On s'intéressa donc à l'histoire de ces patients, on recherchait des informations dans leur dossier médical et dans leur histoire personnelle. On les interrogeait sur leurs intentions et sur la signification qu'ils avaient tenté d'attribuer à leur création. On étudiait aussi leur comportement pendant la réalisation de ces objets, les méthodes qu'ils employaient, les outils et matériaux qu'ils choisissaient, etc. Tout ceci avait désormais un sens et obéissait à une logique que les médecins tentaient de comprendre. Il s'agissait aussi de replacer cette pratique au cœur de l'existence de ces patients. Ces réalisations obéissaient à une intentionnalité, elles étaient porteuses de sens et possédaient pour certaines une forte charge symbolique. Elles étaient également dotées d'une valeur – certes médicale – mais suffisamment importante pour qu'on décide de les recueillir, de les conserver puis de les exposer. Leurs auteurs, auparavant ignorés, furent ensuite identifiés grâce à leurs dossiers médicaux, puis observés et interrogés à chaque fois que possible. Les médecins mirent

progressivement des noms, des métiers, des existences puis des visages derrière les auteurs de ces artefacts. Les publications à visée médicale se devaient donc de précéder les communications à visée plus généralistes. Elles forgèrent le regard de ces médecins qui, à force d'examiner ces artefacts, finirent par leur trouver un intérêt autre que médical. Au détour d'une remarque, on leur attribuait en effet des qualités décoratives, une sincérité touchante, une force expressive ou une charmante étrangeté. A travers ces objets, on se prit d'intérêt pour les individus qui les avaient réalisés. Les médecins cherchèrent à les rencontrer, à les interroger et à les comprendre. De ce premier intérêt scientifique, découla un intérêt artistique. Par le biais de ces interventions et d'expositions d'abord réservées au cercle scientifique, les médecins contribuèrent à attirer l'attention de la presse et des milieux intellectuels sur ces artefacts. Les revues généralistes, populaires et artistiques publièrent des articles abondamment illustrés sur ces objets et sur leurs auteurs dont on racontait brièvement l'histoire. On recherchait les médecins qui collectionnaient ces objets pour leur poser des questions à leur sujet et l'on se référait toujours aux mêmes. Certains se forgèrent une réputation en ce domaine et étaient régulièrement sollicités. Leurs artefacts, autrefois cantonnés aux murs des asiles et des congrès scientifiques commencèrent à s'inviter dans l'espace public à travers les illustrations des revues et des ouvrages, puis, comme nous le verrons, à travers toutes sortes d'expositions. Enfin, en intégrant ces objets à un questionnement portant sur la création artistique, l'œuvre d'art et le statut de l'artiste, les médecins contribuèrent à modifier les regards sur ces artefacts. Certains rapprochements eurent les conséquences regrettables qu'on leur connaît, mais contribuèrent aussi à réinscrire les artefacts asilaires dans le champ de la création artistique, et leurs auteurs dans celui de l'humanité.

Troisième partie
Circulation et diffusion

L'activité d'un collectionneur trouve généralement sa valeur dans la circulation et la diffusion de ses objets. Il est bien rare qu'il les rassemble pour les garder enfermés dans le plus grand secret, ou qu'il ne se sépare pas régulièrement de certaines de ses pièces pour en acquérir de nouvelles. La collection est un système en permanente évolution dans lequel se reflète entièrement son propriétaire. Elle se doit donc de le suivre le plus fidèlement possible dans les différentes étapes de son existence. Quand certains n'éprouvent plus d'intérêt pour leurs objets, ils les abandonnent, les revendent ou les cèdent à leurs confrères. D'autres effectuent des échanges pour faire évoluer leur collection en fonction de leur cheminement intellectuel et imaginaire. Collectionner, c'est donner à voir ses propres représentations. Tout bon collectionneur vise donc à montrer ses objets à un public qu'il considère comme suffisamment important pour pouvoir apprécier leurs qualités, et les siennes. Les médecins se décidèrent d'abord à organiser des expositions scientifiques, et présenter leurs objets dans des musées confidentiels exclusivement réservés à leurs confrères. En plus d'avoir été sélectionnés, puis sauvés de la destruction, les objets qu'ils avaient recueillis possédaient donc suffisamment de valeur à leurs yeux pour servir de cadeaux à des personnalités qu'ils respectaient – on pense à la statue de Marie offerte à Lombroso – mais aussi pour être inventoriés, documentés et exposés dans des vitrines ou sur des socles. En valorisant leur collection, certains médecins rêvaient aussi de les pérenniser. En enregistrant ces objets dans un musée, ils leur donnèrent une identité, leur reconnurent une existence officielle et espéraient les préserver de la destruction. Il est en effet plus difficile de détruire une collection inventoriée, photographiée et exposée dans un musée, que de jeter un carton rempli d'objets anonymes. A cette volonté de patrimonialisation – qui échoua dans beaucoup de cas et réussit dans d'autres, puisque c'est grâce à cela que certaines collections médicales nous sont encore accessibles – se superposa parfois une volonté de démocratisation. Plusieurs médecins intervinrent dans des magazines populaires en exposant leur vision de l'art asilaire au grand public, accompagnant leurs articles d'une avalanche de reproductions que se plaisaient à publier les revues en mal de sensations fortes. La folie et ses mystères suscitait bien des fantasmes, et la présence d'œuvres de fous attisait toujours la curiosité. Liés par un sentiment d'estime partagée avec leurs confrères, les aliénistes l'étaient parfois aussi avec des artistes : on pense à Réja avec les symbolistes, ou Vinchon avec Apollinaire. Ce premier réseau de collectionneurs scientifiques, s'enrichit donc d'un réseau d'amateurs issus de la sphère artistique et littéraire. Les processus de patrimonialisation et de démocratisation qui contribuèrent à accroître la visibilité des artefacts asilaires (revues scientifiques et populaires,

Expositions universelles), s'accompagnèrent d'un processus d'artification. Les artistes à la recherche de nouvelles références en rupture avec une tradition qui les étouffait, virent dans ces objets la possibilité d'un renouveau, d'un « esprit frais¹⁴³² ». Fort de ce nouvel intérêt, on organisa des expositions dans des galeries d'art, certaines réalisations déjà devenues œuvres y furent vendues, on s'interrogeait sur la légitimité de leurs auteurs à revendiquer la propriété de leur travail, et les œuvres des fous investirent les revues artistiques. On y annonçait également des conférences médicales portant sur l'imagination et la folie, où artistes et médecins s'y côtoyaient. L'objectif de notre troisième et dernière partie sera donc de montrer comment furent amenés à circuler dans l'espace public, et à s'intégrer dans le goût de l'époque, des artefacts qui n'étaient pas destinés à l'être. On s'interrogera sur l'évolution du statut de ces objets et celui de leurs auteurs dans l'esprit des artistes et du public. Enfin, on montrera comment, en s'intéressant à ces artefacts, quelques artistes contribuèrent à leur apporter une certaine légitimité.

¹⁴³²*Geistesfrische* en allemand. Expression employée par Alfred KUBIN dans son article : « Die Kunst der Irren », *Das Kunstblatt*, 6, 1922, n°5, pp. 185 - 188.
Reprise dans le titre de l'exposition : « *Geistesfrische* » *Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn*, Linz, Landesgalerie, 23 mai – 1^{er} septembre 2013.

Chapitre 1 : Un réseau scientifique d'envergure internationale

Les premières collections qui commencèrent à émerger dans le milieu scientifique sont loin d'avoir été le fruit de quelques initiatives isolées. Cette tendance s'organisa plutôt en un vaste réseau d'envergure internationale au sein duquel les objets étaient en perpétuelle circulation. Les médecins impliqués dans ces collectes, étaient tous plus ou moins en relations les uns avec les autres et se rencontraient régulièrement au cours d'événements fédérateurs. Ils correspondaient fréquemment entre eux, s'informant de leurs découvertes, de leurs projets et de leurs publications et s'invitaient dans leurs établissements respectifs. Toutes ces interactions constituaient autant d'occasions de s'échanger des objets ou d'en partager la découverte avec ses confrères. On avait aussi souvent recours aux reproductions : dessins, schémas, photographies, etc. Elles étaient plus facilement diffusables, et permettaient de s'enquérir d'un avis supplémentaire pour poser un diagnostic, ou de répondre aux sollicitations d'un collaborateur qui avait besoin de matériel pour la rédaction d'un article ou d'un ouvrage. Après leur décès, à la fin de leur carrière ou tout simplement lorsqu'ils n'éprouvaient plus le besoin de conserver ces objets parfois volumineux et encombrants, ces médecins – ou leurs héritiers – pouvaient faire le choix de les transmettre à d'autres personnes intéressées. En l'absence de repreneur, ce bric-à-brac auquel on attribuait encore aucune valeur, finissait généralement dans la cheminée ou au fond d'un grenier en attendant le prochain débarras. Toutes ces collections n'étaient toutefois pas affectées du même statut. Si certaines étaient devenues la propriété personnelle de leur détenteur, d'autres restèrent sous le régime de la collectivité, appartenant à l'institution dans laquelle elles avaient été recueillies et conservées. Leur sort dépendait alors des priorités des directeurs successifs et de l'attention qu'ils voudraient bien leur porter. Ce n'est donc qu'après un long périple marqué par de multiples sélections répondant aux intérêts variés de leurs propriétaires successifs, que ces collections parfois gigantesques – certaines comportaient plusieurs centaines, voire milliers d'objets – allèrent en s'amenuisant inexorablement. Elles finirent pour certaines entre les mains de galeristes, d'artistes et d'amateurs privés qui piochèrent à leur tour dans ce qui restait de ces artefacts pour ne conserver que ceux qui présentaient à leurs yeux un intérêt esthétique. La quasi-totalité des collections privées – à l'exception de celles de Marie et Ladame qui furent léguées à Jean Dubuffet – furent ainsi progressivement démantelées, voire

totale­ment détruites. Les quelques rares ensembles à avoir survécu plus ou moins partiellement – comme les collections de Lombroso, Marro, Morgenthaler, Pailhas, Langdon Down, et celles des établissements de Bethlem, d'Heidelberg ou de San Lazzaro – sont finalement ceux qui restèrent entre les murs des institutions.

Echanges, correspondance

En parcourant le contenu des rares collections d'établissements psychiatriques à avoir survécu aux années, on remarque que toutes contiennent des artefacts et des photographies provenant d'autres asiles, voire d'autres pays. Il s'agit généralement d'envois effectués par des médecins extérieurs dont on peut parfois encore lire le nom sur les cartes de visites et les enveloppes d'origine. La plupart de ces objets et les raisons exactes de leur expédition restent malheureusement très peu documentés. Il convient donc de se reporter à la littérature médicale pour tenter d'expliquer l'origine de ces envois.

Il semble d'abord qu'une partie d'entre eux répondait à un besoin d'analyse diagnostique. On adressait une série de dessins ou d'écrits à un confrère de renommée internationale lorsqu'on souhaitait obtenir un avis complémentaire sur un patient. Le docteur Marie expliquait par exemple en 1914, avoir été en mesure de poser des diagnostics à distance en s'appuyant sur des documents manuscrits envoyés de l'étranger :

*« – Docteur, l'écriture de vos malades peut-elle fournir des indications intéressantes ?
– Sans nul doute, le graphisme donne au médecin des indices précieux sur le mal dont est atteint une personne éloignée. C'est ainsi qu'il m'est arrivé de faire un diagnostic par la seule observation de l'écriture d'un malade, habitant l'Amérique, par exemple¹⁴³³. »*

Il arrivait aussi que, connaissant l'intérêt d'un de ses confrères pour les artefacts asilaires, on lui adressât spontanément des pièces pertinentes qu'on avait eu l'occasion de recueillir. Ainsi, le Dr Pierre Hospital (1836 – 1910) de l'asile de Clermont-Ferrand était-il déjà à la tête d'une collection importante d'objets de toutes sortes, lorsque ses collègues de l'asile voisin l'informèrent en 1893 de l'existence d'un bas-relief sculpté retrouvé dans leur

¹⁴³³ MAURECY Mme Louis, 1914, p. 60.

établissement¹⁴³⁴. Ces-derniers lui expédièrent directement la pièce en question qui semble avoir ensuite été conservé par le médecin et intégrée à sa collection personnelle :

« J'inaugure ce travail de patience en vous communiquant la photographie d'un de mes plus curieux spécimens ; il m'a été adressé du Puy par mes collègues MM. les Drs Vissaguet et Bonhomme, médecins de Montredon¹⁴³⁵. »

L'objet, déjà ancien, avait été réalisé près de vingt ans auparavant par un patient sorti depuis bien longtemps. Afin que le Dr Hospital puisse rassembler quelques bribes de l'histoire de cet objet et de son créateur, ses confrères mirent à sa disposition le dossier médical du patient et toutes les informations qu'ils purent retrouver sur lui.

En Ecosse, l'activité de collectionneur du Dr Browne était également connue de nombre de ses confrères, si bien que certains d'entre eux lui adressaient spontanément les dessins et peintures susceptibles de l'intéresser. Ainsi, une reproduction de son propre établissement – l'hôpital royal de Crichton ([Fig. 266 et 267](#)) – réalisée à partir d'une gravure publicitaire par un patient de Cheadle lui avait-elle été adressée en 1854 par son confrère exerçant là-bas, avec le billet suivant :

« Je sais que vous êtes toujours intéressé par les productions de patients et je vous prie de recevoir à des fins d'utilisation dans l'une de vos sections, cette esquisse de votre institution faite par un de mes gentilshommes à partir d'une gravure d'un numéro du Saturday Magazine¹⁴³⁶ »

La collection du Dr Lombroso comprend quant à elle des documents en provenance de nombreux asiles italiens, mais aussi de l'étranger (France et Allemagne). Elle comporte également des dessins dont l'origine précise n'a pas pu être identifiée avec certitude, mais dont les bribes de textes en français, en anglais et en allemand, laissent présager une provenance étrangère – bien qu'il ne soit pas totalement exclu que des ressortissants d'autres

¹⁴³⁴ Il s'agit des Drs Vissaguet et Bonhomme de l'asile de Montredon près du Puy en Velay.

¹⁴³⁵ HOSPITAL Pierre, 1893, n°18, p. 251.

¹⁴³⁶ Patient anonyme de l'Hôpital Royal de Cheadle, *View of Crichton Royal Institution and Sketch of a Ruined Castle*, aquarelle sur papier, 1854, 20,7 x 28 cm, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, DGH1/7/3/1/127.

La gravure en question est extraite de : *The Saturday Magazine*, 20 juillet 1839, n°452, Vol. XV, p. 17.

pays aient pu séjourner dans des asiles italiens. On pense par exemple aux carnets de James Wanamacker ([Fig. 113 à 127](#)) ou à ces portraits de têtes couronnées en provenance d'Allemagne ([Fig. 239 à 242](#)). On pourrait aussi évoquer ce paysage alpin aux allures apocalyptiques ([Fig. 422](#)) accompagné de ses quatre pages d'explications tout en anglais, ou encore cette scène d'apothéose ([Fig. 423](#)) dont l'auteur précisait [en français] : « J'estime ce dessin 2 sous. Me les faut ou je le déchire ». En ce qui concerne les artefacts dont l'origine a pu être confirmée, les plus nombreux sont bien évidemment ceux qui proviennent des asiles italiens. L'intérêt de Lombroso pour ce type de documents était connu de tous et nombreux étaient ses confrères à lui en faire parvenir. Le Dr Oscar Giacchi (1834 – 1907), directeur de l'asile de Racconigi¹⁴³⁷ lui envoya par exemple le dessin d'une ébauche de clé sculptée par un aliéné pour tenter de s'évader, celui d'une fausse pièce de plomb et l'empreinte d'un tampon également réalisés avec les moyens du bord à l'intérieur de son établissement ([Fig. 313](#))¹⁴³⁸. Un certain L. F.¹⁴³⁹ lui adressa un dessin à la mine de plomb reproduisant un bas-relief sculpté par un de ses patients ([Fig. 318](#))¹⁴⁴⁰, dont Lombroso se servit pour son *Homme de génie*. La collection du musée compte également une série de dix-sept photographies montées sur carton dont plusieurs sont estampillées d'un atelier de Macérata ([Fig. 186](#)). On y reconnaît les clichés figurant dans l'ouvrage des Drs Angelucci et Pieraccini : *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell'arte nei pazzi* (1894)¹⁴⁴¹. Étant donné le rôle fondamental de Lombroso dans le lancement de leur projet, il ne serait pas surprenant que les deux médecins aient informé le professeur de leurs découvertes. C'est en effet suite à la lecture de *L'Homme de Génie* et au constat d'un manque cruel d'informations sur les pratiques artistiques dans les asiles, qu'Angelucci et Pieraccini entreprirent la rédaction de leur ouvrage. D'autant plus que le patient auquel ils consacrèrent le plus de pages, un certain Antonio T., avait déjà suscité l'intérêt de Lombroso qui reproduisit une de ses sculptures dans *L'Homme de Génie*. Si les envois que nous avons évoqués sont surtout constitués de reproductions – par le biais de la photographie ou du dessin – certains médecins fournissaient aussi à Lombroso des exemplaires originaux. Ils permirent au musée du criminologue de

¹⁴³⁷ Le manicomio de Racconigi, qui ouvrit ses portes en 1871, était situé dans la commune piémontaise du même nom, non loin de Turin.

¹⁴³⁸ Enveloppe et feuillets adressés par le Dr Oscar Giacchi à Cesare Lombroso. *Lavori artistici di pazzi*, 1893, asile de Racconigi/ Sulla busta è scritto Donatore Giacchi, IT SMAUT Museo Lombroso 774, Archives du Musée d'Anthropologie criminelle, Turin, Italie.

¹⁴³⁹ Nous pensons qu'il s'agit du Dr Luigi Frigerio. Voir dans notre travail : Partie II / Chapitre II / Paragraphe 3 : « Érotisme et fantasme ».

¹⁴⁴⁰ Bassorilievi del Prof. Mercantini, IT SMAUT Museo Lombroso 775

s'enrichir de pièces parfois spectaculaires. C'est ainsi que le Dr Andrea Cristiani, de l'asile de Lucques – auteur de l'étude « Atavismo dell'arte » (1897) dont nous avons déjà parlé – céda à Lombroso au moins trois meubles sculptés par son patient Eugenio Lenzi ([Fig. 412 à 414](#)). Ces pièces étonnantes et volumineuses ne pouvaient manquer d'attirer l'attention des visiteurs du musée dans lequel elles se trouvaient déjà en 1906, et se trouvent encore aujourd'hui. Lombroso, qui les reproduisit dans plusieurs publications¹⁴⁴² ne rendit malheureusement guère hommage à son généreux donateur puisqu'il les attribua par erreur au Dr Bonfigli ([Fig. 424](#)). Cette maladresse contraria certainement le Dr Cristiani qui s'attacha à réparer l'injustice dans son article de 1897 en rétablissant la vérité :

« Pour des raisons économiques, les nombreuses figures illustrant les travaux de notre paranoïaque n'ont pas pu être reproduites, certains exemplaires originaux ont été envoyés, pour son Musée, au prof. Lombroso, lequel les a même reproduits dans son Homme de génie, planche. n°XXVI, à laquelle nous nous reportons également. (Lombroso, par erreur, les présentait comme étant des donations du Prof. Bonfigli)¹⁴⁴³ »

A la suite de ces remarques, Cristiani retranscrivit le mea-culpa que Lombroso lui avait dédié :

« Je fais amende : et j'adresse la plus vive gratitude aux donateurs. C. Lombroso »

Parmi les documents en provenance de pays étrangers, les archives du musée contiennent aussi plusieurs photographies beaucoup plus récentes et postérieures à la mort du médecin. Il s'agit d'un dessin de Robert Gié inventorié « dessin de paranoïaque » ([Fig. 426](#)) qui fut visiblement encadré et accroché au mur, ainsi que de cinq clichés d'œuvres emblématiques de la collection d'Heidelberg ([Fig. 427](#)). Elles étaient estampillées du tampon de la clinique et soigneusement renseignées (identité du patient, établissement d'origine, type de pathologie). On y trouve également deux séries de feuillets datés de 1889, en provenance de l'asile de Munich. Si la première est composée de dessins d'auteurs divers ([Fig. 240 et 241](#))¹⁴⁴⁴ ceux de

¹⁴⁴¹ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894.

¹⁴⁴² LOMBROSO, 1889. Voir également : Congrès international d'anthropologie criminelle, *Actes du premier congrès international d'anthropologie criminelle : biologie et sociologie* (Rome, novembre 1885), Turin : Bocca, 1887.

¹⁴⁴³ CRISTIANI Andrea, 1897, pp. 559 – 566 (p. 559).

¹⁴⁴⁴ IT SMAUT Museo Lombroso 755.

la seconde sont tous de la main d'un certain Engelbert Hafner ([Fig. 428](#)) qui se servit de crayons et de pastels de couleur (Fig. 18). Lombroso possédait visiblement un interlocuteur dans cet établissement. Dans ses archives, on retrouve aussi un pli contenant deux dessins envoyés par un français du nom de Charles Lorrain (1827 – 1873) ([Fig. 429](#)). Il s'agissait non d'un médecin, mais d'un érudit employé à la bibliothèque de Metz¹⁴⁴⁵ dont le frère travaillait dans l'hospice de la ville¹⁴⁴⁶. On peut supposer que c'est de là que provenaient ces documents. Ils étaient accompagnés d'un billet du donateur :

« Metz, le 23 Novembre,

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous adresser sous ce pli un dessin fait par un aliéné ancien officier de marine, mort à la suite de paralysie générale. Je profite de la même occasion pour vous envoyer deux questions pour l'Intermédiaire¹⁴⁴⁷ : vous les trouverez ci-dessous.

Agrérez, monsieur, l'assurance de ma considération et de mon dévouement.

C. Lorrain¹⁴⁴⁸ »

Il est vrai que l'intérêt de Lombroso pour les artefacts des asiles et des prisons l'occupa durant la quasi-totalité de sa carrière, et tous ses confrères connaissaient son tempérament de collectionneur. Il était parvenu à une renommée internationale grâce à la publication d'ouvrages emblématiques comme *L'Homme criminel* et *L'Homme de génie*, et à son rôle précurseur dans la création de l'anthropologie criminelle¹⁴⁴⁹. On le connaissait jusqu'outre Atlantique. Son Musée d'Anthropologie Criminelle inauguré en 1898¹⁴⁵⁰ était tout aussi célèbre que lui, et le maître italien recevait des objets et des reproductions d'un peu partout. Bien après la sortie de la première édition de *L'Homme de Génie*, Lombroso continua à recevoir toutes sortes de documents jusqu'à son décès en 1909. Le recueil de données se

¹⁴⁴⁵ Il y travailla de 1863 à sa mort.

¹⁴⁴⁶ Il s'agit de l'hospice Saint Nicolas.

¹⁴⁴⁷ *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*.

¹⁴⁴⁸ Disegni anonimi, a inchiostro, accompagnati da una lettera del donatore, C. Lorrain di Metz, IT SMAUT Museo Lombroso 763.

¹⁴⁴⁹ Il organisa le premier congrès international entièrement dédié à cette discipline en 1885, fonda la célèbre revue : *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali* en 1880, et offrait aux scientifiques accomplis la possibilité d'étudier ses nombreux objets dans son Musée d'anthropologie criminelle.

¹⁴⁵⁰ La première présentation publique d'une partie de la collection de Lombroso fut organisée à l'occasion de l'Exposition générale de Turin en 1884. La décision officielle d'ouvrir un musée de psychiatrie et de criminologie fut annoncée en 1892. L'inauguration de l'établissement en tant que « Musée de Psychiatrie et d'Anthropologie Criminelle » eut lieu en octobre 1898. Voir : MONTALDO Silvano, « Saper parlare agli occhi

poursuivit même après sa mort, puisque le musée géré par son gendre, Mario Carrara (1866 – 1937), enregistrera encore de nouveaux objets jusqu’à sa fermeture en 1932.

Si l’effort fourni par Lombroso dans cette entreprise était déjà conséquent, les moyens qui furent mis en œuvre par Hans Prinzhorn pour enrichir la collection de d’Heidelberg au début des années 1920, firent franchir un cap décisif à ce premier collectionnisme. Prinzhorn inaugura une nouvelle façon de recueillir des données : plus ambitieuse, plus systématique et rigoureuse, et d’envergure résolument internationale. Lorsqu’il fut nommé à la clinique d’Heidelberg au sortir de la première guerre mondiale, Prinzhorn fut d’abord chargé d’étudier les dessins de patients conservés par l’établissement :

« Il s’agissait de plusieurs cahiers et de feuilles séparées qui avaient été retirées, depuis un certain temps déjà, des dossiers des malades et classés par diagnostic¹⁴⁵¹. »

Déçu par la pauvreté de ce matériau initial, le médecin déclina d’abord l’offre, avant de voir s’il serait possible de l’enrichir en faisant appel à la générosité d’autres asiles. Porté par l’accueil très enthousiaste qui lui fut réservé par ses confrères, il se lança alors dans une gigantesque entreprise de collecte. En seulement deux ans et demi, il parvint à rassembler près de cinq mille pièces en provenance des asiles de toute l’Europe :

« [...] nous avons d’abord adressé une lettre circulaire à des directeurs d’asile que le professeur Wilmanns¹⁴⁵² connaissait personnellement. A notre grande surprise, le succès fut immédiat : on nous fit dont de quelques-uns des plus beaux cas. Les relations personnelles du directeur n’ont d’ailleurs cessé de faciliter notre entreprise. Lorsque notre projet d’une étude de tout le domaine, fondée sur la base la plus large, eut prévalu contre le projet initial où plusieurs auteurs auraient présenté des cas isolés, plutôt sous forme d’étude clinique, nous avons consacré pendant deux ans la plus grande partie de notre activité à mener l’entreprise à bien. Au cours de voyages, qui nous ont menés d’un asile à l’autre, nous avons développé la

di molti con oggetti visibili », in : MONTALDO Silvano, CILLI Cristina (Dir.), *Il Museo di Antropologia criminale dell’Università di Torino*, Milano : Silvana Editoriale S.p.A., 2015, pp. 10 -22.

¹⁴⁵¹ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), note 1 p. 55.

¹⁴⁵² Karl Wilmanns (1873 – 1945)

collection, fait de la publicité par des conférences et des articles, et mobilisé des fonds privés¹⁴⁵³. »

Lorsque Prinzhorn et Wilmanns entamèrent leur collecte (début 1919), ils prirent donc d'abord contact avec leurs confrères les plus proches pour demander à voir des « *œuvres d'art figuratives de malades mentaux qui ne soient pas la pure reproduction de modèles ou de souvenirs remontant à des périodes de bonne santé, mais qui soient l'expression de leurs vécus personnels¹⁴⁵⁴* ». En juin de la même année, ils proposèrent de transformer ce qui n'était que des prêts, en donations permanente pour la clinique, afin de garantir la conservation des artefacts en un seul et même lieu appelé à devenir un musée¹⁴⁵⁵. Ils étendirent ensuite leur liste de contacts à la quasi-totalité des asiles allemands et suisses, ainsi qu'aux maisons de santé privées. Au deuxième semestre de l'année 1920, déçus de ne pas avoir pu entrer en relation avec des médecins français, ils s'attelèrent à convaincre leurs confrères italiens de leur envoyer des objets, et entamèrent les négociations avec vingt-cinq asiles du pays. Ce fut à cette occasion que le Dr Mingazzini leur adressa des dessins, peintures, photographies et sculptures provenant des asiles de l'Aquila, de Ceccano, de Macerata et de Santa Maria della Pietà à Rome¹⁴⁵⁶. Prinzhorn avait aussi pris contact avec le nouveau responsable de la collection Lombroso, Mario Carrara, qui lui avait adressé à cette occasion des photographies et des publications. C'est sans doute suite à cet échange que les clichés d'Heidelberg retrouvés dans les archives du Musée Lombroso furent envoyées :

« Certains psychiatres de la génération précédente possèdent une petite collection privée. Cela semble particulièrement courant en France. Lombroso (3) en son temps, avait sans doute réuni la collection la plus importante.

(3) La collection de Lombroso est allée à l'« Istituto di Medicina legale » de l'Université de Turin. Son directeur, le professeur Carrara, a obligé la collection de Heidelberg en lui faisant don de photographies et de publications¹⁴⁵⁷. »

¹⁴⁵³ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 55.

¹⁴⁵⁴ Lettre circulaire de février 1919, archives de la collection Prinzhorn, citée par BASSAN Fiorella, *Au-delà de la psychiatrie et de l'esthétique : Etude sur Hans Prinzhorn*, Lormont : Ed. le bord de l'eau, 2012, p. 38.

¹⁴⁵⁵ Lettre circulaire de juin 1919, archives de la collection Prinzhorn, BASSAN Fiorella, 2012, p. 38.

¹⁴⁵⁶ Ces informations proviennent de BASSAN Fiorella, 2012, p. 39.

¹⁴⁵⁷ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 54.

A la sortie de son ouvrage en 1922, Prinzhorn déclarait alors avoir « rassemblé les productions d'environ quatre cent cinquante cas, quelques cinq mille pièces provenant d'Allemagne, d'Autriche, de Suisse, d'Italie, des Pays-Bas » et avoir « des relations avec d'autres pays, y compris outre-mer¹⁴⁵⁸. » Grâce à sa persévérance, le jeune médecin réalisa l'exploit de rassembler et de préserver des milliers d'objets qui, sans son intervention, auraient sans doute été définitivement perdus.

Lorsqu'on compare le contenu des collections réunies par les prédécesseurs de Prinzhorn, on remarque souvent la présence de créations d'un même patient chez plusieurs médecins différents. Certains d'entre eux comme Xavier Cotton, Emile Josome Hodinos ou Théophile Leroy étaient d'infatigables dessinateurs et remplissaient des quantités considérables de feuilles et de cahiers qui se dispersèrent dans le réseau des collections médicales. Il est difficile de dire si la popularisation de ces dessins dans les publications de l'époque était justement due à leur abondance chez les collectionneurs, ou si cette dernière découlait justement de la popularité de ces réalisations et du désir de plusieurs médecins d'en acquérir un exemplaire. Quoiqu'il en soit, ce phénomène d'éparpillement semble s'expliquer par plusieurs facteurs. Le premier, relève tout simplement de la complexité du parcours de certains patients et de la multiplicité des interlocuteurs auxquels ils furent confrontés au cours de leur existence. Certains d'entre eux enchaînaient les arrestations, les périodes d'internements et les transferts, laissant des traces de leur passage dans plusieurs asiles où ils rencontraient à chaque fois de nouveaux médecins. L'un des cas les plus célèbres, reste sans doute celui de Xavier Cotton qui traversa la France entière en faisant étape pour des périodes plus ou moins longues dans de nombreux établissements : Montdevergue, Bicêtre, Sainte-Anne, Ville-Evrard, et sans doute d'autres encore. Il y fut à chaque fois examiné par les plus grands spécialistes pour lesquels il était devenu un cas d'école, et ses curieux dessins fleurissaient dans de nombreuses publications. Ce parcours tumultueux explique sans doute qu'on retrouve ses réalisations dans les collections des Drs Ernest Chambard (1851 – 1900) qui exerçait à Ville-Evrard¹⁴⁵⁹, de Valentin Magnan (1835 – 1916) chargé du Bureau des

¹⁴⁵⁸ Op. Cit., p. 54.

¹⁴⁵⁹ « Cotton n'est pas seulement un inventeur, c'est aussi un dessinateur et un brodeur de premier ordre, et M. le docteur Chambard, médecin de l'établissement, a, comme oeuvre du pape Pie X, un magnifique tapis, brodé, soutaché et festonné par lui avec un goût tout particulier. C'est un amas considérable de morceaux de laine de diverses couleurs, qui se croisent et s'entrecroisent, entrelaçant ça et là quelques morceaux de psaumes démodés

Admissions de Sainte-Anne¹⁴⁶⁰ et d'Auguste Marie (1865 – 1934) qui s'intéressait depuis le début de sa carrière aux productions artistiques asilaires¹⁴⁶¹. Il arrivait également que certains individus, bien qu'ayant passé toute leur existence dans le même asile, fussent à même d'y rencontrer plusieurs médecins différents qui recueillirent, les uns à la suite des autres, quelques exemplaires de leurs réalisations. Il était en effet très fréquent dans la carrière d'un aliéniste de changer d'établissement, surtout si l'on voulait progresser dans ses fonctions, et le taux de rotation des équipes était très important. La présence simultanée de dessins d'un même patient chez plusieurs collectionneurs pouvait aussi s'expliquer par leur proximité géographique qui avait sans doute favorisé les rencontres, les discussions et les échanges. On pense notamment aux Drs Benjamin Pailhas et Maxime Dubuisson, qui possédaient tous les deux des dessins de Charles Jaufret. Dans la collection du premier on en trouve un cahier complet (Fig. 204 à 224 ; 227 à 230 ; 233), tandis que le second avait collé des feuillets de ce patient dans ses albums d'images (Fig. 237). Les deux médecins travaillaient dans des établissements proches – situés à Albi et Toulouse – et se connaissaient l'un et l'autre. Ils avaient donc eu maintes fois l'occasion de discuter de leur collection et d'effectuer des échanges. Les Drs Toulouse et Marie semblent également s'être partagés des artefacts. On retrouve en effet dans les publications du Dr Marie plusieurs broderies représentant le monstre Quinoche, mi-homme mi-oiseau, popularisées par l'ouvrage de Marcel Réja. Pourtant, lorsque ce-dernier publia son premier article en 1901, il en reproduisit un autre exemplaire en précisant qu'il appartenait au Dr Toulouse (Fig. 402). Les trois hommes exerçant à Villejuif en ce début de siècle, l'un d'entre eux avait certainement attiré l'attention des deux autres sur ces étonnantes broderies. Le Dr Marie avait d'ailleurs exercé dans plusieurs établissements au cours de sa carrière et avait eu l'occasion de collaborer avec de nombreux confrères dans le cadre de projets, il eut donc de multiples occasions de rencontrer des collectionneurs avec lesquels effectuer des échanges. On pense notamment à Benjamin Pailhas qui co-écrivit avec

; mais le tout arrangé avec ordre et symétrie. », ANONYME, « Le Pape Pie X », *Le Petit journal*, 19 octobre 1886, n°8698, p. 2.

On retrouve également le nom d'Ernest Chambard dans l'ouvrage de Rogues de Fursac où il est à nouveau associé à un dessin de Fulmen Cotton : ROGUES DE FURSAC Joseph, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, Paris : Masson, 1905, pp. 297 et 301.

Dans son ouvrage de 1924, Jean Vinchon parle également, à propos de Xavier Cotton, des « dessins érotiques de la collection Chambard » mais il en reproduit un qu'il attribue à la collection du Dr Marie. Voir : VINCHON Jean, 1924, pp. 69 et 72.

¹⁴⁶⁰ REGNARD Paul, 1887, pp. 386 – 387.

¹⁴⁶¹ VINCHON Jean, 1924, p. 69. Voir également : COTTON Xavier, *L'Élection de Montmartre*. 23 novembre 1890, encre de Chine, aquarelle et crayon de couleur sur papier, 40 x 28 cm, 1890, ni-393, Neuve Invention, Collection de l'Art Brut, Lausanne, Suisse.

lui un article en 1912¹⁴⁶² et qui lui prêta plusieurs objets pour son exposition chez Max Bine en 1929. Dans l'article co-signé par les deux hommes, chacun décrivait le cas d'un de ses patients « dément précoce » s'adonnant au dessin. Celui qui était mis en avant par Pailhas, Edouard-Lucien, était interné au Bon Sauveur d'Albi et l'on retrouve encore aujourd'hui des réalisations de cet individu dans les collections des deux médecins (*Fig. 282 à 285*). Mais les échanges les plus importants semblent avoir eu lieu avec le Dr Paul Sérieux, qui exerça à l'asile clinique de Sainte-Anne pendant quatre ans aux côtés du Dr Marie : de 1920 à 1924. On sait que Paul Sérieux, qui travaillait auparavant à Ville-Evrard, y avait rencontré Hodinos¹⁴⁶³ dont il recueillit une importante quantité de dessins :

« *Un des malades de Sérieux, ancien graveur de médailles, y consacrait tout son temps, et leur réunion forme un ensemble considérable qui déborde de plusieurs portefeuilles*¹⁴⁶⁴. »

Dans le premier article que Marcel Réja consacra à l'Art des fous en 1901¹⁴⁶⁵, un des dessins d'Hodinos y apparaissait déjà, accompagné de la mention : « Collection du Dr Sérieux » (*Fig. 401*). En 1924, Jean Vinchon en reproduisait six autres exemplaires, en précisant également qu'ils appartenaient tous au Dr Sérieux. Pourtant, dans une version plus récente de son ouvrage, réédité en 1950, le dessin d'Hodinos qui fut reproduit était attribué au Dr Marie (*Fig. 430*)¹⁴⁶⁶. Aujourd'hui, lorsqu'on parcourt le contenu de ce qui reste de la collection de ce dernier, on n'y trouve pas moins de trois cents soixante et un dessins d'Hodinos, dont on peut supposer qu'ils appartenaient tous à l'origine à Paul Sérieux. Le dessin d'un autre patient, Théophile Leroy, surnommé « le numismate », fait aujourd'hui lui-aussi partie de la collection du Dr Marie. Pourtant, il porte encore les traces d'un cachet indiquant « Dr Paul Sérieux » (*Fig. 431*). Il semble que ce dernier ait laissé une grande partie de sa collection à son confrère de Sainte-Anne. Enfin, plusieurs scènes macabres de guillotine et de marches funèbres reproduites dans l'ouvrage de Jean Vinchon (1924) en tant que dessins appartenant

¹⁴⁶² MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.

¹⁴⁶³ Ernest Joseph MENETRIER (alias Emile Josome HODINOS) passa vingt-trois ans à la maison de santé de Ville-Evrard : de 1876 à 1905. Paul Sérieux fut nommé à la direction de l'établissement en 1897, il y resta jusqu'en 1907 avant de partir pour Maison Blanche.

¹⁴⁶⁴ VINCHON Jean, 1924, pp. 79 – 80.

¹⁴⁶⁵ REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44. (p. 942)

¹⁴⁶⁶ VINCHON Jean, *L'Art et la folie. Edition 1950 mise au point avec les données nouvelles*, Paris : Stock, 1950, Planche XXVII.

au Dr Blin ([Fig. 432](#)), rejoignirent elles-aussi par la suite la collection du Dr Marie où elles se trouvent encore aujourd'hui ([Fig. 433](#))¹⁴⁶⁷.

Enfin, il arrivait aussi que certaines collections restent au même endroit, en tant que propriété de l'asile dans lequel elles avaient été constituées. Plusieurs médecins se succédaient donc à la tête de ces objets. D'après un article de 1909, il semble que le fait de posséder une collection plus ou moins importante était une pratique assez répandue dans les asiles de l'époque :

« [Parlant du musée de Lombroso]

[...] cela n'est pas pour nous surprendre, car nous avons chez nous, à Ville-Evrard, à Sainte-Anne, et ailleurs, de véritables musées de 'l'art chez les fous'¹⁴⁶⁸. »

On pense également aux médecins de l'asile du Puy qui avaient retrouvé une ancienne sculpture dans leur établissement en 1893 et l'avaient adressée à leur collègue, le Dr Hospital. Les médecins et directeurs qui découvraient à leur arrivée ce matériau plus ou moins important, choisissaient selon leurs priorités : de le laisser en l'état quitte à le voir se détériorer, de s'en débarrasser, ou de le valoriser par différents moyens. C'est ainsi que certains s'en servirent pour étayer leurs publications, le présentèrent au public lors d'expositions, ou poursuivirent son enrichissement en y joignant de nouveaux objets. La collection de l'asile de Macerata nous est ainsi connue grâce à la publication des Drs Angelucci et Pieraccini qui aspiraient à rendre ce matériau scientifiquement utilisable pour leurs confrères. Pour cela, ils recueillant un maximum d'informations sur l'aspect de ces objets, leurs conditions de réalisation et le parcours de leurs auteurs. L'asile de Bethlem renferme quant à lui toujours une partie de la collection commencée par Georges Henry Savage dans les années 1880 et reprise par Theophylus Hyslop. Les deux hommes avaient organisé dans les locaux de l'asile deux expositions en 1900 et 1913 qui contribuèrent à attirer l'attention des professionnels mais aussi du grand public sur cette collection. L'entreprise fut d'ailleurs poursuivie bien après leur mort, et le fond initial ne cessa de s'enrichir au fil des années. En France, il semble que la colonie familiale d'Ainay le château possédait elle-aussi une collection de productions artistiques. En 1933, le directeur de la colonie depuis deux ans,

¹⁴⁶⁷ 15 œuvres de L. Serizo de Mayo sont conservées à Lausanne : Neuve Invention, Inv. ni-454 à ni-468.

¹⁴⁶⁸ Albert GOREY, « Le Musée Lombroso », *Le Radical*, 8 septembre 1908, n°252, pp. 1-2

Jacques Vié¹⁴⁶⁹, et son assistant fraîchement nommé, le Dr Quéron, publièrent un long article sur les créations des pensionnaires de la colonie, dont beaucoup étaient bien antérieure à leur nomination (Fig. 434). La vue du bâtiment principal de la colonie datait de 1911, le coquetier en bois de 1921 et le panneau sculpté avait été réalisé entre 1906 et 1917. Il semble donc que ces objets étaient déjà sur place lorsque les médecins intégrèrent les lieux. Le Dr Vié s'intéressait beaucoup à l'usage thérapeutique des pratiques artistiques. Il précisait par exemple dans son rapport de 1933 qu'un certain nombre de pensionnaires se livraient à une occupation de ce genre par le biais de la musique, du dessin ou de la sculpture. En 1935, on apprend qu'ils étaient une quinzaine, impliqués dans ce type d'activités. On sait également grâce à l'ouvrage de Robert Volmat : *L'Art psychopathologique* (1956)¹⁴⁷⁰ que le Dr Vié avait lui-même possédé une collection d'objets d'aliénés. Il ne serait donc pas surprenant qu'il se soit montré sensible aux artefacts qu'il aurait pu trouver sur place lors de son arrivée. Le principal inconvénient de ces collections liées à leur établissement d'origine est qu'elles dépendaient entièrement des choix conduits par les directeurs et médecins successifs. En l'absence d'intérêt de leur part, elles pouvaient rapidement sombrer dans l'oubli ou être tout simplement détruites. Cette incertitude poussa parfois des médecins à emporter avec eux ces d'objets lorsqu'ils s'étaient tout particulièrement impliqués dans leur conservation et craignaient pour leur avenir. C'est ainsi que Charles Ladame, lorsqu'il quitta l'asile de Bel-Air, décida de partir avec la collection à laquelle il tenait tant, redoutant que ses successeurs ne la laissent se déliter :

« Mais voilà qu'en 1938 je dus me démettre de mes fonctions pour raison de santé et je sentis un faible intérêt chez mon successeur pour ces choses-là.

Je démontai mon musée et emportai mes collections.

Pareilles à la peau de chagrin, elles s'amenuisèrent au cours des années, mes visiteurs étant enchantés d'en emporter quelques pièces comme souvenir. Il m'en reste gros comme la main¹⁴⁷¹. »

A travers cette dernière remarque, se révèle une autre problématique : celle du démantèlement progressif de ces collections. A force d'en donner quelques pièces à leurs amis, de s'en faire dérober d'autres par des visiteurs peu scrupuleux et d'en envoyer à tous ceux qui souhaitaient

¹⁴⁶⁹ Jacques Vié dirigea la colonie d'Ainay le Château de 1930 à 1934.

¹⁴⁷⁰ VOLMAT Robert, 1956.

écrire sur la question, certains se plaignaient d'avoir été dépossédés d'une bonne partie de leurs objets. Ce fut le cas du Dr Marie qui, tout en dénonçant le détournement de ses propos par des journalistes en mal de sensationnel, ne manquait pas d'insister sur la non restitution des dessins qu'il leur adressait pour illustrer leurs publications :

« – Au moins, me dit-il, tout d'abord en souriant, vous ne me ferez pas dire des choses que je ne pense pas, comme tel de vos confrères l'autre jour, et vous me rendrez les dessins que je vais vous confier ?

[...]

– Je me suis intéressé beaucoup aux dessins des fous. J'en ai là une jolie collection, que les journalistes, malheureusement, ont mis bien des fois au pillage.¹⁴⁷² »

A en croire la richesse des collections réunies par ces médecins et les témoignages qui tendent à dire que ces pratiques étaient plutôt répandues, on serait tenté de croire que beaucoup d'individus s'adonnaient à des activités artistiques derrière les murs des asiles. Pourtant, d'autres voix s'élevaient aussi pour regretter le manque de matériau artistique à étudier¹⁴⁷³. La contradiction de ces propos s'explique en partie par la très grande diversité du paysage asilaire français et européen. D'un pays à l'autre, d'un établissement à l'autre – maison de santé privée où l'on multipliait les loisirs, ou asile public au régime plus rudimentaire – et même à l'intérieur d'un même établissement – selon qu'on appartenait aux indigents ou aux classes sociales plus élevées, qu'on se trouvait dans la section des convalescents, des tranquilles ou des agités, que l'on était affecté au travail ou pas, et si oui, lequel – les patients n'occupaient pas leur journée de la même manière. L'attitude du personnel et la politique de

¹⁴⁷¹ Propos de Charles Ladame (1948) rapportés dans : PEIRY Lucienne, 1991, p. 5.

¹⁴⁷² MAURECY Mme Louis, 1914, p. 58.

¹⁴⁷³ En 1894, Morselli de l'asile de Macerata déclarait par exemple : « Dans les asiles, c'est assez facile, parce que les fous qui y sont retenus écrivent volontiers des lettres à leurs famille, des réclamations aux autorités, des notes autobiographiques, ou bien ils remplissent d'essais calligraphiques et de dessins symboliques les pages et les couvertures des livres qu'ils ont lus, les bords détachés des journaux, et n'importe quel petit morceau de papier tombé entre leurs mains ; qui plus est, l'introduction du travail manuel, du dessin et de la musique comme moyens de traitement moral a facilité le recueil de productions artistiques spontanées ou d'objets élaborés de la main des fous en y imprimant durablement les traces de leur état mental. » Voir : MORSELLI Enrico, 1894, vol. 2, p. 107.

Tandis que Jean Vinchon, vingt ans plus tard déclarait à son tour : « Si nous laissons de côté les dessins informes et absolument dénués de sens, nous constatons la rareté de la production esthétique des aliénés. Dans un grand asile de mille à quinze cent malades, seuls quelques-uns dessinent. Rogues de Fursac, Réja, qui après Max Simon ont étudié les écrits et les dessins dans les maladies mentales, empruntent leurs documents aux mêmes sources devenues classiques. Les collections des Drs Chambard, Sérieux et Aug. Marie, n'ont été réunies qu'au cours d'une longue pratique. » Voir : VINCHON Jean, 1924, pp. 19 – 20.

la direction – intérêt pour les activités occupationnelles et éducatives, accès au papier, à la bibliothèque, etc. – entrait également en ligne de compte. Ces différences de point de vue sur l'abondance ou non de matériel artistique dépendait aussi grandement de ce qui intéressait les médecins dans ces artefacts et de ce qu'ils entendaient eux-mêmes par « productions artistiques ». Pour certains comme Morselli, Lombroso ou Hospital, tout objet fabriqué dans un asile était déjà, du fait de son origine, un élément intéressant et susceptible d'être conservé. Ils devaient donc trouver dans tous les établissements pléthore de réalisations à recueillir. Les collections des Drs Browne, Dubuisson, Hyslop et Savage contenaient quant à elles presque exclusivement des travaux de copie – les plus répandus – tandis que pour d'autres comme Rogues de Fursac ou Prinzhorn, tout ce qui relevait de la reproduction était justement considéré comme inintéressant. Ce dernier critère réduisant considérablement le champ des objets à conserver, il devenait déjà plus difficile de se constituer une collection conséquente. Enfin, quand on relit les propos de Jean Vinchon¹⁴⁷⁴ faisant état de la rareté des « productions esthétiques » dans les asiles, une donnée supplémentaire entrait encore en ligne de compte : celle de l'esthétisme. En plus de leur originalité, ces créations devaient aussi être esthétiquement intéressantes, ce qui, on le devine, resserrait encore un peu plus les limites de son objet d'étude. Les médecins qui œuvraient à un projet quantitatif en cherchant à recueillir le plus d'éléments possible, ou au contraire qualitatif en ne conservant que ceux qui répondaient à des critères plus ou moins exigeants, ne pouvaient donc se contenter des objets qu'ils avaient eux-mêmes recueillis dans leur propre établissement. Les appels à contribution et les échanges avec d'autres collectionneurs devenaient indispensables.

Sociabilités

En plus de leur travail quotidien auprès des patients, les médecins participaient fréquemment à toutes sortes d'événements réservés à la communauté scientifique : visites d'asiles, conférences, congrès nationaux et internationaux, expositions, sociétés savantes, etc. Pour les aliénistes de province, qui souffraient de leur isolement, ces réunions étaient l'occasion de rencontrer leurs confrères et de se tenir informés des évolutions de leur discipline. Pour ceux qui aspiraient à une brillante carrière, ou exerçaient déjà dans des établissements prestigieux,

¹⁴⁷⁴ Voir note précédente.

elles étaient incontournables. Et il arrivait régulièrement qu'au cours de ces rassemblements, des médecins fussent amenés à présenter des objets recueillis dans les asiles.

En 1885¹⁴⁷⁵, lorsque Cesare Lombroso organisa le tout premier Congrès international d'anthropologie criminelle, de nombreux artefacts asilaires furent apportés et exposés par les participants. Même à cette époque, les théories du célèbre professeur italien étaient déjà loin de faire l'unanimité. Pourtant, tous les grands noms de la médecine mentale, de la médecine légale et de la justice, qu'ils eussent été favorables ou défavorables à Lombroso, venaient tout de même défendre leur point de vue dans ces manifestations d'envergure internationale. Entre 1885 et 1914, sept congrès de la sorte furent organisés dans différentes villes d'Europe : Rome en 1885, Paris en 1889, Bruxelles en 1892, Genève en 1896, Amsterdam en 1901, Turin en 1906 et Cologne en 1911. Des dessins et autres objets réalisés dans les asiles étaient régulièrement exposés lors de ces manifestations, mais c'est surtout à l'occasion des deux éditions italiennes (en 1885 à Rome puis en 1906 à Turin), que l'on en présenta le plus. Etant donné l'intérêt de Lombroso et de ses compatriotes pour la question, il n'est pas surprenant qu'autant de ces objets y furent exposés. Pour appuyer leurs théories qui visaient à établir des rapprochements entre les figures du criminel-né, du fou moral et de l'épileptique, ils recueillaient donc dans les asiles et les prisons toutes sortes d'objets réalisés par ceux qui étaient identifiés comme tels, pour y rechercher d'éventuels points de comparaison. En complément des innombrables séries d'échantillons anatomiques prélevés sur les cadavres d'individus décédés dans les prisons et les asiles (crânes, squelettes, pavillons d'oreilles, tatouages) et de leurs portraits (photographies, dessins, moulages), on pouvait donc aussi y trouver des exemples variés de leurs productions artistiques. En parcourant le catalogue des objets exposés en 1885, les intentions des organisateurs étaient déjà on ne peut plus claires. Voici par exemple comment étaient décrits les artefacts présentés par le Dr Morselli :

« Objets travaillés par des fous renfermés dans des asiles, pour démontrer leurs analogies avec les objets travaillés par les délinquants dans les prisons¹⁴⁷⁶ ».

¹⁴⁷⁵ Le Congrès siégea à Rome du 16 au 23 novembre 1885.

¹⁴⁷⁶ Congrès international d'anthropologie criminelle, *Actes du premier congrès international d'anthropologie criminelle : biologie et sociologie* (Rome, novembre 1885), Turin : Bocca, 1887, pp. 501 – 510.

Le Dr Cividalli, du manicôme de Rome, avait quant à lui apporté un album de caricatures réalisées par un épileptique. Toujours dans l'idée de justifier un rapprochement entre épilepsie et folie morale, il précisait que l'exagération des défauts dans les figures, découlait directement des intentions malveillantes du portraitiste :

« C'est à M. Cividalli que vous devez ces caricatures si curieuses faites par un épileptique de son service. Il y a là 33 types d'aliénés : ce sont les compagnons d'infortune d'un artiste d'un caractère aussi original que malveillant, et qui s'est plu, en raison même de ses tendances à la critique agressive, à exagérer les côtés défectueux et misérables des aliénés de diverses formes avec lesquels il vivait¹⁴⁷⁷. »

Pour le Dr Virgilio, qui présentait une autre série de portraits d'aliénés, eux-aussi réalisés par l'un de leurs compagnons, on était même censé y lire directement le délire de leur auteur :

« M. Virgilio a institué dans son asile à Aversa une école de dessin, il vous apporte les travaux de l'un de ses élèves les plus distingués, série de portraits d'aliénés, dont l'un, le Capitaine de la mort, lypémaniaque halluciné, a voulu que son délire prit un corps, et fut représenté par un dessin aussi net, aussi ferme que ses propres convictions¹⁴⁷⁸. »

Il semble que les portraits de fous réalisés par d'autres fous constituaient des objets d'études particulièrement intéressants à cette époque. Un autre médecin italien, le Dr Fiordispini était d'ailleurs lui-aussi venu avec une « collection de caricatures de fous, dessinés très habilement par un fou épileptique¹⁴⁷⁹ » pour compléter les dessins apportés par ses confrères.

Les Drs Tamburini de l'asile San Lazzaro à Reggio d'Emilie et Frigerio de l'asile d'Alexandrie avaient quant à eux choisi de présenter des sculptures censées mettre en évidence des marques d'atavisme communes aux fous et aux délinquants :

« L'exposition de M. Tamburini mérite de vous arrêter.

¹⁴⁷⁷ MOTET Auguste, « Rapport sur l'exposition d'anthropologie criminelle de Rome », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1886, tome I, pp. 88 – 96, p. 90.

¹⁴⁷⁸ Op. Cit., p. 93. Le catalogue des objets présentés faisait mention de « Deux dessins coloriés par un fou, dont l'un représente un fou dans un accès de folie furieuse, l'autre un fou dans un accès de mélancolie. » Voir : CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE (01 ; 1885 ; Rome), 1897, pp. 501 – 510.

¹⁴⁷⁹ On retrouvera ces caricatures au Congrès de 1889. Op. Cit., pp. 501 – 510.

[...]

Voici des pièces d'un autre ordre et qui méritent d'appeler l'attention. Ce sont des bas-reliefs sculptés par des aliénés, où le médecin peut trouver encore la manifestation tantôt du délire, tantôt d'une véritable régression. Dans la naïveté de l'exécution, il y a des formes qui rappellent à s'y méprendre les essais des premiers chrétiens, et conduiraient aisément à décerner un brevet d'antiquité à des œuvres qui n'ont rien de vieux que leur aspect.

Dans cet ordre d'idées, je vous présente la collection si curieuse de M. Frigerio, où vous trouverez encore les mêmes formes, la même imperfection, et je dirai la même originalité. Il n'y manque rien, pas même, sur l'une des statuettes, la manifestation obscène¹⁴⁸⁰. »

Enfin, le Dr Giacchi avait apporté un Manuscrit et des dessins tenant lieu d'écriture symbolique – déjà reproduits dans *L'Homme de génie* –, et le Dr Tamburini avait joint quelques objets réalisés par des « fous-faussaires¹⁴⁸¹ ».

Ce premier Congrès d'anthropologie criminelle servit également de tribune au Dr J. Sergi, professeur d'anthropologie à l'Université de Rome, pour réclamer l'ouverture officielle d'un musée entièrement consacré à cette récente discipline. Si le Dr Lombroso possédait déjà une collection considérable, elle n'était pas encore vraiment institutionnalisée et la tenue du Congrès constituait une occasion parfaite de montrer à quoi pourrait ressembler un tel endroit dédié à la recherche scientifique. On organisa donc conjointement à l'évènement une ambitieuse Exposition d'anthropologie criminelle installée dans les locaux du Palais des Beaux Arts¹⁴⁸² – où siégeait le Congrès – pour y montrer tous les objets apportés par les participants. Les Drs Sergi, Porto et Laschi avaient été chargés de rassembler les artefacts et de les installer sur place¹⁴⁸³. L'évènement rencontra un franc succès puisqu'il fut demandé aux organisateurs de laisser l'exposition en place, même après la fermeture du congrès, pour pouvoir satisfaire tous les visiteurs qui continuaient à affluer. La requête ne fut d'ailleurs pas sans causer des désaccords entre les participants, certains craignant pour la sécurité de leurs objets :

¹⁴⁸⁰ MOTET Auguste, 1886, p. 92. Le catalogue des objets présentés au congrès indiquait que le Dr Tamburini avait apporté des « Pièces sculptées par un paranoïaque, fou-pédéraste, rappelant les sculptures primitives », et le Dr Frigerio : une « Collection de statuettes en terre cuite du style primitif archaïque, modelées dans les jours qui précédaient la période d'agitation, par un fou qui n'a reçu aucun principe d'éducation artistique » : CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE (01 ; 1885 ; Rome), 1897, pp. 501 – 510.

¹⁴⁸¹ Op. Cit., pp. 501 – 510.

¹⁴⁸² Op. Cit., p. XIII.

¹⁴⁸³ Op. Cit., p. XII.

« M. Sergi appelle l'attention du Congrès sur le danger qu'il y aurait à laisser l'exposition ouverte après la clôture des travaux du Congrès. Les organisateurs, qui en sont aussi, en quelque sorte, les conservateurs, encourraient une trop grande responsabilité et seraient obligés à une surveillance trop assujettissante.

M. Ferri désirerait que l'exposition pût rester encore ouverte. Les visiteurs ne cessent pas d'affluer.

M. De Bella propose qu'on laisse l'exposition encore ouverte un jour au moins.

M. Tenchini appuie les observations de M. Sergi, en faisant observer qu'aucun des exposants ne saurait se fier à d'autres qu'à soi-même pour l'emballage de ses propres objets.

Après une discussion animée à laquelle prennent part MM. Soffiantini, Sergi, Ferri, Fioretti et Tenchini, l'assemblée approuve la proposition que l'exposition reste ouverte même après dimanche, mais l'on reconnaît à chacun des exposants de droit de retirer, à partir de lundi, les pièces qui lui appartiennent¹⁴⁸⁴ ».

D'après les membres du congrès, une telle exposition constituait un événement sans précédent dans le monde, dépassant de loin les quelques tentatives déjà mises en œuvre au cours des années précédentes. En 1884, à l'occasion de l'Exposition générale de Turin¹⁴⁸⁵, une section¹⁴⁸⁶ avait en effet déjà été consacrée à l'anthropologie au sens large : psychiatrique, historique, paléontologique, littéraire, etc. et Lombroso avait eu l'occasion d'y exposer quelques objets. Ces derniers, disposés dans deux vitrines, consistaient surtout en quelques crânes, masques, tatouages, photographies de criminels, armes du crime, dessins et autres productions variées fabriqués dans les prisons¹⁴⁸⁷. Aucune mention ne faisait toutefois référence à des productions d'aliénés, et comparée à l'exposition du congrès de Rome, cette première tentative restait encore bien modeste.

Les congrès suivants comptèrent eux-aussi des expositions mais il semble qu'elles n'aient pas non plus égalé celle de cette première manifestation. Peu de commentaires leur furent consacrés, et l'on ne parlait plus du tout d'objets d'aliénés. On sait par exemple que le second Congrès d'Anthropologie criminelle, qui se tint à Paris en 1889, comptait profiter de l'aura de l'Exposition universelle organisée au même moment et de son afflux considérable de

¹⁴⁸⁴ Op. Cit., p. 361.

¹⁴⁸⁵ L'Esposizione generale italiana di Torino était organisée selon le modèle des expositions universelle. Elle se tint d'avril à novembre 1884.

¹⁴⁸⁶ La XIVème bis.

¹⁴⁸⁷ « I Luoghi di Cesare Lombroso [Les Lieux de Cesare Lombroso] », Dépliant du Museo Torino.

visiteurs, pour mettre en lumière les objets apportés par les participants. Trois vitrines d'un Pavillon de l'Exposition universelle furent donc réservées à l'anthropologie criminelle. Mais la nature et le nombre des éléments présentés n'avait aucune commune mesure avec ce qui avait été mis en place quatre ans auparavant. Des 43 contributeurs de 1884, il n'en restait plus que 13 en 1889, et si plusieurs appareils de mesures anthropométriques avaient été ajoutés – un manque qui avait été regretté lors du premier congrès – la plupart des autres avaient déjà été montrés lors de l'exposition précédente¹⁴⁸⁸. Quant aux objets réalisés par les aliénés et les prisonniers, ils ne consistaient plus qu'en quelques spécimens de cruches gravées apportées par Lombroso auxquels on avait joint l'album de caricatures déjà exposé par Fiordispini. Il faudra attendre le retour du congrès en Italie en 1906, pour voir de nouveaux exemples d'objets fabriqués dans les asiles. Et pour cette VIème édition dédiée au jubilé du Professeur Lombroso, c'est la ville de Turin qui fut choisie comme lieu de rendez-vous. Comme on l'avait déjà fait à Rome en 1885, on accorda un soin tout particulier à la préparation de l'Exposition qui était désormais devenue : « Exposition d'anthropologie criminelle et de police scientifique ». Treize pages du Rapport du Congrès avaient été consacrées au descriptif de l'évènement et au catalogue des objets qui provenaient là-encore, pour leur très grande majorité, de médecins italiens. A leur réception, les spécimens furent soigneusement numérotés, inventoriés et répartis dans sept salles de l'Institut anatomique de Turin. Les visiteurs avaient donc pu en profiter pour observer les collections permanentes de cet établissement et découvrir le Musée d'Anthropologie Criminelle de Lombroso désormais officiellement ouvert au public¹⁴⁸⁹ :

« [...] les collections très précieuses de Musée d'Anthropologie Criminelle dirigé par le prof. Lombroso, et mis en communication avec l'Institut anatomique, complétaient l'exposition¹⁴⁹⁰. »

Pour l'occasion, et afin de répondre aux attentes de tous les congressistes, les objets exposés avaient été répartis en six grandes catégories : les préparations anatomiques / les travaux et objets appartenant à des criminels, des fous, des idiots, etc... / les corps de délit / les

¹⁴⁸⁸ Exposition internationale (1889 ; Paris), *Catalogue général officiel : exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section I. Anthropologie. Ethnographie / Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*, Lille : Impr. de L. Danel, 1889, pp. 66 – 68.

¹⁴⁸⁹ Il s'agissait uniquement d'un public scientifique.

instruments et documents de justice / la police scientifique / ainsi que les dessins, photographies, tracés graphiques et objets divers. Dans la seconde série (consacrées aux productions manuelles) figuraient des envois de l'institut d'anthropologie criminelle dirigé par le Pr Lombroso, mais aussi d'asiles¹⁴⁹¹, de prisons¹⁴⁹² et d'un institut médico-pédagogique pour enfants¹⁴⁹³. On y trouvait en autres, des pièces d'écritures et des dessins d'un dément précoce, des jouets et des objets modelés en terre par des enfants handicapés, cinq tableaux brodés par un paranoïaque avec des fils de soie collés sur faïence ou sur verre, des statuettes sculptées par un lipémanique dans de la terre réfractaire, des vêtements en varech confectionnés par « un fou criminel ordinairement très violent », deux photographies montrant le même individu réalisant de vastes fresques murales dans sa cellule, ainsi qu'une vue plus précise d'une de ces parois décorées, [\(Fig. 22\)](#), des écrits et dessins de Giovanni Passannante¹⁴⁹⁴, et plusieurs objets confectionnés par des prisonniers avec de la mie de pain. Le rapport du congrès comportait plusieurs vues photographiques du Musée de Lombroso et l'évènement contribua inévitablement à attirer l'attention du grand public sur cet endroit singulier. Pour l'occasion, un grand article illustré, rédigé par Lombroso « Il mio museo criminale » parut dans une revue italienne à grand tirage : *L'Illustrazione Italiana* [\(Fig. 435\)](#)¹⁴⁹⁵ et en anglais dans le *New York Times* [\(Fig. 436\)](#)¹⁴⁹⁶.

Enfin, lors du VIIème et dernier congrès qui se tint à Cologne en 1911, il semble que l'on chercha à renouveler l'exploit en organisant une Exposition susceptible de rivaliser avec celle des italiens. Les allemands avaient pour l'occasion réalisé un véritable Musée d'Anthropologie Criminelle qui se développait sur cinq salles et suscita l'admiration des visiteurs français :

¹⁴⁹⁰ Congrès international d'anthropologie criminelle, Comptes rendus du VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril-3 mai 1906), Turin : Bocca frères, 1908, p. 655.

¹⁴⁹¹ Asile de Pesaro (Directeur : Dr Capelletti), asile de Côme, asile de Mendrisio (Directeur : Dr Amaldi) et asile d'Alexandrie.

¹⁴⁹² Prison de Cagliari (Sicile)

¹⁴⁹³ Institut Médico-pédagogique Emilien (Directeur : Dr G. C. Ferrari)

¹⁴⁹⁴ Giovanni Passannante (1849 – 1910) était un anarchiste italien qui tenta d'assassiner le roi d'Italie Humbert 1^{er} en 1878. Il fut enfermé à vie dans l'isolement le plus total et perdit la raison suite à sa détention. Il fut transféré dans la prison psychiatrique de Montelupo Fiorentino où il resta jusqu'à son décès. Son crâne et son cerveau furent conservés et étudiés par Lombroso.

¹⁴⁹⁵ Cesare LOMBROSO, « Il mio museo criminale », *L'Illustrazione italiana* 13, 1er avril 1906, pp. 302 – 306.

¹⁴⁹⁶ LOMBROSO Cesare, « My Museum of criminal psychology », *The New York Times*, 17 février 1907.

« Les organisateurs du Congrès avaient eu l'idée particulièrement heureuse de disposer en cinq salles un Musée d'Anthropologie Criminelle. On y trouvait réunis des documents du plus grand intérêt, et on ne saurait assez déplorer l'absence d'un tel musée en France. Nous en avons tous les éléments épars dans les greffes des tribunaux, au service de l'anthropométrie et dans quelques asiles. Il suffirait de les réunir à Paris dans quelques salles spéciales¹⁴⁹⁷. »

On y trouvait de nombreux documents statistiques et cartographiques relatifs à la criminalité et à ses éventuels facteurs, des appareils de mesure anthropométriques, des photographies de cadavres et de scènes de crimes d'où on pouvait extraire des indices, des crânes, des tatouages et des armes de criminels appartenant à l'Institut de médecine légale Lombroso. Une exposition de la police complétait l'évènement. Elle comprenait des portraits de délinquants, et des conseils relatifs à l'identification des victimes et à l'analyse graphologique des écrits de criminels. Des productions artistiques de prisonniers avaient été jointes aux objets exposés :

« D'autres prisonniers, à tendances moins dangereuses, donnent libre cours à leurs talents artistiques, et l'exposition comprenait leurs compositions musicales, leurs poésies, leurs sculptures et leurs peintures¹⁴⁹⁸. »

Enfin, étant donné que l'Allemagne comptait à son actif plusieurs établissements et quartiers réservés aux aliénés criminels et aux criminels aliénés¹⁴⁹⁹, l'exposition comprenait aussi de nombreux items consacrés à ces individus dont la prise en charge posait particulièrement problème. Les congressistes avaient ainsi pu observer des plans de lieux spécifiquement réservés à ces prisonniers particuliers, des instruments d'évasion, des armes et des exemples d'alphabets codés utilisés par des criminels aliénés, et des travaux exécutés par des aliénés criminels de l'asile de Mendrisio.

De même que l'Anthropologie criminelle avait ses propres revues et congrès internationaux, la médecine mentale comptait elle-aussi ses organes de rassemblement et de diffusion. De nombreuses revues étaient destinées à cette discipline et les médecins aliénistes se

¹⁴⁹⁷ LIBERT Lucien, « Revue internationale : Le Septième Congrès International d'Anthropologie Criminelle », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 25 janvier 1911, pp. 308 – 311, p. 309.

¹⁴⁹⁸ Op. Cit., p. 310.

¹⁴⁹⁹ Quartier spécial de la prison de Berlin, asile de Nietleben, pavillons de sûreté à Wiesloch, à l'asile de Daldorff, à Duren, à Bedburg-Cleves, à Brauweiler, à Göttingen, à la prison de Cologne... (Voir : LIBERT Lucien, 1911, p. 309).

réunissaient régulièrement autour de rencontres d'envergure nationale et internationales pour y débattre des grands sujets de l'actualité médicale. Il arrivait alors que certains participants apportent des dessins et autres travaux réalisés par leurs patients pour justifier leurs théories, illustrer une étude de cas ou partager leurs interrogations.

C'est ainsi qu'en 1907, au cours du premier Congrès international de psychiatrie de neurologie de psychologie et de l'assistance aux aliénés qui se tint à Amsterdam, le Dr Putnam de l'asile de Buffalo, jugea important de montrer l'un des nombreux dessins d'une de ses patientes. Le médecin américain intervenait dans une discussion sur les différents types de démences, et envisageait les travaux graphiques de la jeune femme comme symptomatiques de sa pathologie. Cette dernière, ancienne modèle d'artiste, avait sombré dans une profonde torpeur depuis plusieurs années. Le dessin était la seule activité qu'elle continuait d'exercer, et elle passait son temps à noircir frénétiquement les feuilles de papier les unes à la suite des autres. Le Dr Marie, collectionneur invétéré d'artefacts asilaires ne manqua pas d'intervenir. Il avançait l'idée que certains signes présents dans les travaux artistiques des paralytiques généraux – même à un stade précoce de la maladie – pourraient alerter sur leur état de santé. Il donnait à titre d'exemple les œuvres d'un artiste reconnu ayant exposé au dernier Salon d'Automne, dans lesquelles des signes pathologiques étaient, selon lui, déjà détectables. Le Dr Dupré, plus mitigé, reconnaissait certes la marque de la maladie dans le dessin apporté par le Dr Putnam, mais se défendait de pouvoir émettre d'avantage d'hypothèse quant à la nature exacte de la pathologie :

« Dr J. W. PUTNAM (Buffalo).

Présenta un dessin à la craie grasse réalisé par une patiente atteinte de Démence précoce.

Il l'expliqua en disant qu'il s'agissait d'un exemple d'incohérence qui s'exprimait aussi bien dans l'art que dans le discours. Il estimait que le dessin pouvait être considéré comme un symptôme de la démence dans ce cas.

La patiente est une jeune femme, célibataire et qui fut modèle d'artiste.

Quatre ans auparavant, en raison d'un comportement bizarre, elle fut expulsée de la maison de l'artiste. Elle erra dans les alentours jusqu'à ce qu'elle soit arrêtée par la police. Elle fut internée dans un asile en Angleterre, où elle resta plusieurs années. Elle fut ensuite transférée en Amérique, où je pus l'observer.

Pendant environ 14 mois elle resta muette, disant simplement oui – non – Dieu. Elle ne prenait aucun soin de sa personne et ne s'intéressait ni à ce qu'elle mangeait, ni à ce qu'elle

buvait. Le seul intérêt qu'elle manifestait, et la seule preuve d'une activité mentale, reposait sur ses dessins à la craie grasse. Elle les faisait rapidement et en a déjà réalisé près de 2000.

Dr. A. MARIE (Villejuif).

On peut citer, même dans le domaine des démences paralytiques, des productions picturales étranges, symptomatiques de la phase préparalytique.

On en a vu un exemple caractéristique au dernier salon d'automne à Paris. Dans la section des Artistes Réunis un peintre de talent exposant, qui fut frappé de méningencéphalite, exposa des paysages très curieux et très beaux où les nuages formaient une supercomposition affectant des figures humaines symboliques et grandioses plus ou moins vagues.

Dr. E. DUPRÉ (Rapporteur).

[...]

Quant à la présentation si intéressante du dessin, faite par Mr Putnam, je le considère comme un exemple démonstratif de l'influence de la démentia incipiens sur les productions artistiques des malades : mail il n'existe pas à l'examen de ce document, de critère diagnostique entre la nature paralytique et la nature non-paralytique de la démence¹⁵⁰⁰. »

En 1913, le prestigieux Congrès international de Médecine mentale organisé à Londres (du 6 – 12 août), proposait justement une exposition de dessins et peintures de patients qui invitait à se questionner sur les marques de pathologie dans l'art moderne. Contrairement aux expositions très spécialisées que l'on proposait habituellement lors des congrès scientifiques, cette dernière ouvrait le débat sur un sujet bien plus large et susceptible d'intéresser le grand public. Tous les poids-lourds de la presse populaire et généraliste britannique comme *The Daily Mirror* (dont elle fit la couverture) ([Fig. 408](#))¹⁵⁰¹, *The Times*¹⁵⁰² et *The Illustrated London News* ([Fig. 409](#))¹⁵⁰³ se relayaient pour présenter leur point de vue sur le sujet. Cette manifestation organisée par les Dr Savage et Stoddart¹⁵⁰⁴ dans « l'une des plus grandes

¹⁵⁰⁰ Congrès international de psychiatrie de neurologie de psychologie et de l'assistance aux aliénés, *Compte rendu des travaux du 1^{er} Congrès international de psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance des aliénés, tenu à Amsterdam, du 2 à ["sic"] 7 septembre 1907*, Amsterdam : J. H. de Bussy, 1908, pp. 191 – 192.

¹⁵⁰¹ « Strange pictures drawn by inmates of asylums for the insane : Are they more artistic than cubists' work ? », *The Daily Mirror*, 9 août 1913, p. 5.

¹⁵⁰² Deux articles furent consacrés à l'exposition : « Art and Madness », *The Times*, 8 août 1913 et « Art and insanity : The Bethlem Hospital exhibition », *The Times*, 14 août 1913.

¹⁵⁰³ « The Sanity of the insane : Work by mad artists at "Bethlem" », *The Illustrated London News*, 23 août 1913, p. 281.

¹⁵⁰⁴ « Art and Insanity », *The British Medical Journal*, 30 août 1913, Vol. 2, pp. 563 – 564.

salles¹⁵⁰⁵ » de Bethlem rassemblait tout un ensemble de dessins et peintures de patients qui avaient été conservés dans l'établissement – certaines depuis très longtemps¹⁵⁰⁶ – et d'autres prêtées par des confrères de l'extérieur. Des dessins « d'enfants normaux de moins de 10 ans provenant d'une école élémentaire¹⁵⁰⁷ » complétaient l'exposition dans le but d'établir un parallélisme entre l'art des fous et celui des enfants. L'absence de toutes références médicales et biographiques – regrettée par les aliénistes qui visitèrent les lieux – laisse à penser que le message était davantage lié à des questions d'ordre artistiques que médicales. Aux vues des conceptions radicales du Dr Hyslop qui partageait le point de vue de Nordau sur l'art moderne, on devine que les intentions de l'exposition n'étaient pas des plus favorables envers les figures majeures du renouveau artistique. Les nombreux articles rendant-compte de l'évènement tournaient d'ailleurs tous plus ou moins autour de la même question, qui rejoignait les convictions d'Hyslop : les artistes modernes et leurs défenseurs étaient-ils tous bons à enfermer ? Ou encore : les œuvres des fous auraient-elles plus de valeur que celles des artistes modernes ? Les magazines en quête de sensationnel comme *The Daily Mirror* jouaient bien évidemment sur ces ambiguïtés, entretenant le doute dans l'esprit du lecteur. Le titre de son article résumait d'ailleurs à lui-seul l'ensemble de son contenu : « Etranges tableaux réalisés par des pensionnaires d'asiles pour les fous : sont-ils plus artistiques que les œuvres des cubistes ? ». Bien que l'auteur restât anonyme, la teneur de ses propos et le fait qu'il fut désigné comme un « grand expert en maladie mentale¹⁵⁰⁸ » permettent de penser qu'il s'agissait d'Hyslop en personne. Face à ces attaques, d'autres magazines comme *The Times* et *The Illustrated London News* prirent clairement la défense des artistes. Le premier démontait un à un les arguments remettant en doute leur santé mentale. Parler « d'art des fous » comme d'un ensemble de travaux clairement identifiables et dotés de caractéristiques communes, était présenté comme un non-sens, puisque les œuvres des asiles étaient tout aussi variées que celles des artistes sains. Ensuite, si la folie libérait des inhibitions et contribuait à isoler les aliénés du monde extérieur, elle restait un phénomène subi. Pour les artistes, arriver à atteindre un tel détachement relevait au contraire d'une puissante volonté. Enfin, si le fou n'avait que faire des règles en matière de création ni d'opinion du public, la transgression

¹⁵⁰⁵ Ibid.

¹⁵⁰⁶ Le *British Medical Journal* faisait notamment référence à Richard Dadd (1817 – 1886) et James Tilly Mathews (1770 – 1815)

¹⁵⁰⁷ « Art and Insanity », *The British Medical Journal*, 30 août 1913, Vol. 2, pp. 563 – 564.

¹⁵⁰⁸ Quelques propos furent notamment repris par A. Marie dans le catalogue de l'exposition à la galerie Vavin Raspail (1927) et dans *La Revue scientifique* (1929).

affichée par l'artiste n'était aucunement liée à une quelconque indifférence, mais s'inscrivait plutôt dans une démarche de révolte. L'auteur de cet article – resté anonyme – fut visiblement convaincant puisque *The Illustrated London News* citait plusieurs passages de son argumentaire. Trois des sept œuvres reproduites en pleine page étaient identiques à celles choisies par *The Daily Mirror*, mais la revue avait choisi un titre beaucoup moins tapageur visant plutôt à valoriser ces travaux : « La raison des fous : travaux d'artistes fous à "Bethlem"¹⁵⁰⁹ ». Enfin, le *Current Opinion* (anciennement *Current Literature*) (**Fig. 438**) qui avait vu des « dessins de qualité¹⁵¹⁰ » invitait ses lecteurs à se demander si la ressemblance avec certaines œuvres modernes ne pouvait pas être due au fait que leurs auteurs auraient tout simplement déjà vu ce type de peintures avant leur internement, et s'en seraient inspiré.

L'année suivante, alors qu'une journaliste interrogeait le Dr Marie sur sa collection de « dessins d'aliénés¹⁵¹¹ », elle commençait son intervention en évoquant un autre Congrès médical au cours duquel des productions artistiques similaires avaient été exposées :

« Un Congrès d'aliénistes vient d'avoir lieu à Moscou, sous la présidence du professeur Bajenof. On y a discuté, entre autres, le problème des rapports du génie et de la démence, examiné les éléments psychopathologiques de l'imagination créatrice, étudié la folie dans les guerres modernes, et visité une exposition de dessins d'aliénés¹⁵¹². »

Il s'agissait du V^{ème} Congrès international pour l'assistance des aliénés, organisé à Moscou du 8 au 14 janvier 1914. Le Dr Nicolaj Bajenov¹⁵¹³ en assura la présidence tandis que le Dr Marie y officia en tant que rapporteur. Il y fut notamment question de l'instauration de services ouverts pour les individus non dangereux, des cas de folie provoqués par les guerres modernes, et du rapport entre génie et folie. Parallèlement au Congrès, une exposition d'œuvres de malades avait effectivement été organisée dans les locaux de l'asile Préobrajensky. Cet événement permit à l'un des élèves de Bajenov, le Dr Pavel Karpov (1873 – 1932) de se distinguer par une intervention remarquée :

¹⁵⁰⁹ « The Sanity of the insane : Work by mad artists at "Bethlem" », *The Illustrated London News*, 23 août 1913, p. 281.

¹⁵¹⁰ « Art and Insanity in the light of an exhibition of pictures by lunatics », *Current Opinion (formerly known as Current Literature)*, 1913, Vol. 55, p. 340.

¹⁵¹¹ MAURECY Mme Louis, 1914.

¹⁵¹² Op. Cit., p. 58.

« Les dessins des aliénés ont donné lieu à d'intéressantes déductions du professeur Karpof [sic.] d'autant plus qu'une exposition parallèle était ouverte à l'asile Préobajensky [sic.] des œuvres des malades¹⁵¹⁴. »

Le Dr Karpov¹⁵¹⁵, qui avait eu l'occasion de côtoyer le peintre Mikhaïl Vroubel lors de son séjour à la clinique privée du Dr Fiodor Oussoltsev (entre 1904 et 1905), s'intéressait en effet tout particulièrement à l'activité créatrice des patients d'asiles. En 1911, il commença à se constituer une collection personnelle d'artefacts asilaires – qui comptera par la suite plusieurs milliers d'objets¹⁵¹⁶ – et se fera connaître par la publication de *L'Activité créatrice des aliénés* (1926)¹⁵¹⁷. On ne trouve en revanche pas d'informations complémentaires dans la presse francophone sur les caractéristiques des objets exposés lors du Congrès de Moscou.

Les informations sont tout aussi lacunaires pour une exposition qui eut lieu en Italie en marge du III^{ème} Congrès de la Société de Fréniatrie¹⁵¹⁸ en 1880. L'association fondée en 1873 par le Dr Andrea Verga avait déjà organisée deux importants rassemblements¹⁵¹⁹ lorsque pour la troisième édition de ces rencontres, il fut décidé d'y adjoindre une exposition. L'établissement San Lazzaro de Reggio, qui souhaitait s'imposer comme un modèle de modernité en matière de médecine mentale, fut choisi pour accueillir l'évènement. Si l'on ne possède que très peu d'éléments sur la nature des objets présentés, le premier article que Cesare Lombroso consacra à « l'art des fous » (1880) laisse entendre que le médecin avait pu y observer des sculptures et des dessins issus des collections personnelles des Drs Enrico Morselli, Augusto Tamburini – directeur de l'établissement accueillant cette troisième édition du Congrès – et Gaspare Virgilio :

¹⁵¹³ Baženov, Nikolaj Nikolaevič était alors médecin-directeur de l'asile Préobrajensky à Moscou. Son nom était fréquemment orthographié sous différentes formes : Bajenof, Bajenoff ou encore Bajenov.

¹⁵¹⁴ « Un Congrès d'aliénistes à Moscou », *Le Temps*, 26 janvier 1914, n°19197, p. 4. Voir également : « Au congrès de Moscou », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 25 janvier 1914, p. 29.

¹⁵¹⁵ Pour plus d'informations sur Pavel KARPOV et sur les aliénistes russes qui s'intéressèrent à l'art asilaire, voir : LERNER Vladimir, PODOLSKY Grigory, WITZTUM Eliezer, « Pavel Ivanovich Karpov (1873–1932?) – the Russian Prinzhorn: art of the insane in Russia », *History of Psychiatry*, 14 janvier 2016, pp. 65 – 74.

¹⁵¹⁶ Il aurait commencé à collectionner les artefacts asilaires en 1911. Voir biographie de Pavel Karpov sur le site russe : <http://medbasis.ru/karpov> ainsi que la thèse d'Elena Prosvetina : « Nous aussi sommes créateurs » : Variations russes sur quelques « autres » de l'art (XX^e-XXI^e siècles), Paris, EPHE, 2012.

¹⁵¹⁷ KARPOV [KARPOFF] Pavel, *L'Activité créatrice des aliénés*, [S.I], [s. n.], 1926. [Version originale en russe, publiée à Moscou la même année] Voir illustrations de la version russe : <http://tehne.com/library/karpov-p-i-tvorchestvo-dushevnyh-i-ego-vliyanie-na-razvitie-nauki-iskusstva-i-tehniki-moskva-leningrad-1926>

¹⁵¹⁸ La Società Freniatria Italiana est l'ancêtre de l'actuelle Société Italienne de Psychiatrie (Società Italiana di Psichiatria ou SIP)

¹⁵¹⁹ A Rome et à Imola.

« Nous avons pu approfondir ce sujet grâce à un important matériau recueilli dans les hospices de Bicêtre, Pasaro et Pavie, et dans la récente exposition phréniaque de Reggio, plus particulièrement à travers les dessins et sculptures exposées par Morselli de Macerata, Tamburini de Reggio et Virgilio d'Aversa ; et merci aux nombreux conseils dispensés par Verga, Morselli, Adriani, Raggi, Perotti, Vigna, Riva, De Paoli, Tamburini, Maragliano, Toselli, Monti et Filippa, dont les trois derniers, en plus de tout cela, nous ont fourni une grande quantité de fac-similés et de documents étonnants¹⁵²⁰. »

Pour leur IV^{ème} rassemblement, organisé à Voghera en 1883, les Congressistes renouvelèrent l'idée d'une exposition mais sous un angle plus technique et scientifique. Elle était censée mettre en valeur les dernières avancées en matière de médecine mentale et de prise en charge des patients. Grâce à un appel à contribution publié dans plusieurs revues, on apprend que l'évènement avait été organisé autour de trois grands pôles : l'étude de la maladie (à travers la présentation d'appareils de mesure et d'échantillons biologiques), la prise en charge des patients (organisation architecturale des établissements, objets d'hygiène et de soin, mobilier) et les publications :

« L'exposition comprendra quatre catégories d'objets :

1° Appareils et instruments scientifiques pour l'étude somatique des aliénés ; figures et préparations relatives à l'anatomie et à l'histologie de système nerveux ;

2° Projets, plans, modèles relatifs à la construction des asiles, des cliniques psychiatriques, des sections pour idiots, pour agités, etc. ;

3° Objets d'hygiène manicomiale et de mobilier spécial : lits, sièges, portes, fenêtres, moyens de contention, appareils pour l'alimentation forcée, appareils électro-thérapeutiques, préparations chimiques, etc ;

4° Publications scientifiques, journaux de psychiatrie, de neurologie et d'anthropologie, rapports administratifs.

¹⁵²⁰ LOMBROSO Cesare, DU CAMP Maxime, 1880, p. 424.

Les objets destinés à l'exposition doivent être adressés à la Commission ordonatrice de l'exposition fréniairique, à Voghera, du 15 août au 15 septembre. Les frais d'expédition et de réexpédition sont à la charge des exposants. Le président de la commission est le professeur Raggi.

Le programme que nous avons sous les yeux ne dit pas si l'exposition est purement italienne ou si les étrangers y seront admis. Il suffirait d'écrire au Dr Raggi pour s'en assurer¹⁵²¹. »

Bien que l'on ne trouve pas de liste détaillée des objets présentés à Voghera, quelques indices nous permettent d'affirmer que des productions manuelles et artistiques de patients figuraient bien à cette exposition. Le docteur Eugenio La Pegna, directeur de l'asile d'Aversa en 1913, se souvenait par exemple que son établissement y avait envoyé toutes sortes de travaux réalisés par ses patients :

« Notre établissement fut spécialement félicité aux Expositions fréniairiques de Sienne en 1886 et de Voghera en 1883 il se présenta avec des publications scientifiques, des exemples de données et de registres, des dessins et des travaux de nos malades, et des modèles en relief de nos nouvelles constructions¹⁵²². »

Une remarque dans l'édition française de *L'Homme de génie* tend aussi à préciser que la plupart des maquettes et autres modèles réduits présentés au cours de l'évènement avaient été réalisés par les patients des établissements concernés :

« 5. Génialité. – Les meilleurs hospices d'Italie, ont présenté aux expositions de Voghera et de Sienne, leurs modèles en relief merveilleusement exécutés par des fous. – Le modèle de Reggio était décomposable : en l'ouvrant, on pouvait en examiner les chambres, les meubles, etc. dans tous les détails. On m'a dit que les arbres mêmes étaient tous copiés d'après nature¹⁵²³. »

On ne possède en revanche plus trace de ces maquettes, mais en lisant cette description, on ne peut s'empêcher de penser à celles de James Henri Pullen. Les réalisations présentées devaient sans doute être assez similaires.

¹⁵²¹ « Exposition fréniairique à Voghera », *Annales médico-psychologiques*, 1883, n°10, p. 175.

¹⁵²² CASCELLA Francesco, LA PEGNA Eugenio, *Il R. Manicomio di Aversa : nel primo centenario dalla fondazione 5 maggio 1813-5 maggio 1913*, Aversa : Tipografia Fratelli Noviello, 1913, pp. 86 – 87.

¹⁵²³ LOMBROSO Cesare, 1889, p. 292.

Enfin, à l'occasion de la cinquième édition de ce Congrès de Fréniatrie organisé par l'asile de Sienne en 1886 – déjà mentionnée par le directeur d'Aversa¹⁵²⁴ – le Dr Friggerio signalait la présence d'une collection de galets sculptés par un patient du Dr Raggi (**Fig. 437**)¹⁵²⁵ :

« Le Dr Raggi en personne exposa aussi une collection très curieuse de galets bizarrement modifiés par un de ses malades dégénéré, et qui mériteraient d'être tout particulièrement mis en valeur étant donné leur caractère atavique qui rappelle complètement les réalisations des égyptiens ou des phéniciens, comme on peut le voir sur la planche ci-jointe¹⁵²⁶. »

Une série de douze dessins de la main du Dr Raggi reproduisant la silhouette générale des galets en question avait effectivement été jointe au compte-rendu du Dr Frigerio. On les retrouva ensuite, sous une forme plus travaillée, dans les illustrations de *L'Homme de génie*. Parallèlement ces artefacts qui avaient retenu l'attention des participants du Congrès, l'exposition présentait aussi de nombreux crânes, des instruments de mesure perfectionnés, des photographies et maquettes d'établissements, et d'anciens instruments de contention.

En marge de ces rassemblements de grande envergure, les médecins se côtoyaient aussi lors de rencontres régulièrement organisées par les sociétés savantes auxquelles ils appartenaient. Là-encore, il arrivait que certains y apportent des exemples de dessins et autres travaux artistiques recueillis dans leur établissement pour partager des réflexions à leur propos. C'est ainsi que le Dr Hospital avait apporté une photographie du bas-relief en bois sculpté¹⁵²⁷ lors d'une séance à la Société Médico-Psychologique en 1893 :

« J'inaugure ce travail de patience en vous communiquant la photographie d'un de mes plus curieux spécimens¹⁵²⁸ »

Son intérêt relevait alors plus de préoccupations esthétiques que médicales, et la présentation qu'il en fit contrastait radicalement avec d'autres. On pense notamment à celle du Dr Laroussinie qui avait apporté en 1903 à la Société Médico-Psychologique une série de dessins

¹⁵²⁴ Voir page précédente.

¹⁵²⁵ RAGGI Antigono dirigeait l'asile de Voghera, près de Pavie.

¹⁵²⁶ FRIGERIO Luigi, « Il Congresso e l'Esposizione freniatria di Siena », *Archivio di psichiatria, , scienze penali ed antropologia criminale*, 1886, pp. 541 – 542.

¹⁵²⁷ Voir partie III, chapitre 1, paragraphe 1.

¹⁵²⁸ HOSPITAL Pierre, 1893.

censés confirmer la « débilite » de leur auteur¹⁵²⁹. Beaucoup de productions graphiques datant des années 1910 figuraient aussi au sommaire des discussions de la Société Clinique de Médecine Mentale, dont le célèbre *Bulletin* rendait régulièrement compte. Les articles des Drs Ducoste (1911)¹⁵³⁰, Leroy (1911)¹⁵³¹, Capgras (1912)¹⁵³², Marchand et Petit (1912)¹⁵³³, Marie¹⁵³⁴ ou encore Pailhas (1912)¹⁵³⁵ – se situant tous dans la pure tradition des études de cas de ce début de siècle – étaient même accompagnés de reproductions permettant d’élargir la visibilité de ces documents à l’ensemble des lecteurs de la revue. En 1910, le Dr Marie avait apporté des photographies d’une exposition d’œuvres de patients organisée dans l’asile autrichien de Mauer-Öhling en 1908 (*Fig. 439*) :

« Comme suite à la leur précédente présentation, MM. A. Marie (de Villejuif) et F. Gérényi (de Vienne) présentent à la Société des vues du musée constitué avec les œuvres des malades aliénés à Mauer-Öhling¹⁵³⁶. »

Dans certaines collections médicales ayant survécu aux années, on rencontre aussi des planches de très grande taille qui semblent avoir servi d’affiche ou de panneaux informatifs. On ne sait pas si elles furent vraiment utilisées, ni si elles étaient destinées à des expositions, des cours ou des conférences, mais leur aspect indique qu’elles avaient été conçues pour être synthétiques et visibles de loin. Dans la collection Lombroso on trouve par exemple trois grandes affiches (*Fig. 321 et 367*) sur lesquelles avaient été juxtaposés et collés toute une mosaïque de dessins réalisés par des « fous criminels » comme le précisaient les intitulés : « Disegni di pazzi criminale. Raccolta Lombroso [Dessins de fous criminels. Collecte Lombroso]¹⁵³⁷ ». Leur format dépassait les 60 x 90 cm pour deux d’entre elles et les 60 x 45 pour la troisième ; quant aux titres rédigés en caractères d’imprimerie, ils rendaient leur

¹⁵²⁹ « Sociétés : Société médo-psychologique (séance du 23 février 1903) », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1903, pp. 121 – 122.

Voir également : « Sociétés savantes : Société Médo-psychologique », *Archives de neurologie*, 2ème série, 1903, tome 15, p. 377.

Le Dr Arnaud présentait également une série de dessins d’aliénés ce jour-là.

¹⁵³⁰ DUCOSTE Maurice, 1911.

¹⁵³¹ LEROY Raoul, 1911.

¹⁵³² CAPGRAS Joseph, 1911.

¹⁵³³ MARCHAND Léon, PETIT Georges, 1912.

¹⁵³⁴ MARIE Auguste Armand, « Les dessins stéréotypés des aliénés », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 8 juillet 1912, pp. 261 – 264.

¹⁵³⁵ MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, 1912, pp. 311 – 319.

¹⁵³⁶ MARIE Auguste Armand, « Les musées d’asile », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 janvier 1910, pp.38 – 42.

contenu identifiable en un seul coup d'œil. Lombroso réalisait régulièrement des communications auprès du public scientifique, il avait ouvert un musée et participa à plusieurs expositions dans lesquelles il présentait les documents de sa collection. Il est donc fort probable que ces affiches aient été utilisées à l'occasion d'une ou plusieurs de ces manifestations. En Ecosse, le Dr Browne avait lui-aussi rassemblé plusieurs documents de grande taille (**Fig. 179**). Il s'agissait de portraits de patients représentant les principales formes de folie, réalisés par un ancien graveur lui-même interné à Crichton¹⁵³⁸. Là encore, leur format de 76 x 55 cm – identique pour les onze portraits encore connus à ce jour – ainsi que certaines remarques du Dr Browne¹⁵³⁹, laissent à penser qu'il pourrait aussi s'agir de supports illustratifs, peut-être utilisés comme appui visuel lors de communications.

Conclusion du chapitre 1 :

Au début du XXe siècle, on remarque que les collections médicales avaient déjà commencé à s'organiser en réseau. Les médecins s'offraient et s'échangeaient des objets entre eux. Il pouvait s'agir de cadeaux en guise de remerciements, de souvenirs à l'occasion d'une visite, ou de contributions à des campagnes de collectes de plus ou moins grande envergure. En plus de circuler, ces objets étaient également exposés et faisaient l'objet de diverses communications. Aux articles de presse spécialisés que l'on illustre de reproductions, s'ajoutaient des discussions au sein des sociétés savantes, et des expositions à l'occasion de Congrès scientifiques. Les médecins communiquaient autour de leurs collections et en montraient des exemples à leurs confrères. Ils se forgèrent une réputation en la matière, et lorsque d'autres aliénistes découvraient des éléments susceptibles de les intéresser, ils décidaient parfois de leur transmettre au lieu de les détruire.

¹⁵³⁷ Disegni di pazzi criminali, IT SMAUT Museo Lombroso 782, Pan 1. à 3.

¹⁵³⁸ La Collection du Dr Thomas LAYCOCK contient onze portraits de patients réalisés par William BARTHOLOMEW. Ils se trouvent actuellement dans la collection d'Art de l'université d'Edimbourg.

¹⁵³⁹ « Parmi ces registres de l'art dans la folie, tel qu'ont été intitulés ces volumes, on trouve, tracés à la craie, quelques agrandissements assurés et graphiques, de petites planches publiées par Esquirol, Morison, etc..., réalisées nuits après nuits, dans le but de servir prochainement d'illustrations à des conférences. L'intérêt majeur repose dans le fait que le peintre était lui-même un maniaque, connaissait la nature du sujet qu'il traitait, l'objectif qui était assigné à ces reproductions, et saisit parfaitement l'attitude, la particularité et l'expression qui était attendue. » Voir : [BROWNE W.A.F.], 1880, p. 35. Voir également dans notre travail : Partie II, Chapitre 2 (a) : Galerie de portraits.

Chapitre 2 : Muséification et patrimonialisation. Premiers espaces d'exposition et musées asilaires

A partir des années 1880, on commence à voir apparaître dans les publications médicales des références à l'existence de musées dans l'enceinte de certains asiles. Contrairement à ce que l'on serait tenté de croire, ces espaces d'exposition – aux dimensions souvent très modestes – furent loin d'être tous destinés à accueillir des productions artistiques. En fonction des préoccupations des directeurs, du budget qui leur était alloué et du matériel présent dans les établissements, ces musées correspondaient en fait à des réalités extrêmement variées. Dans une partie d'entre eux – à vocation plutôt historique – on y trouvait surtout d'anciens objets liés à l'évolution de la médecine mentale. Avec l'abandon progressif des méthodes de contention dans la deuxième moitié du XIXe siècle, de nombreux établissements se retrouvèrent avec des instruments dont ils n'avaient plus l'utilité. Leur seule présence rappelait un passé douloureux avec lequel on préférait prendre ses distances. Une partie des asiles se hâta donc d'évacuer ces objets embarrassants, quand ils ne les conservaient pas dans un endroit discret pour continuer à les utiliser loin des regards. D'autres firent au contraire le choix de les exposer officiellement pour garder en mémoire une époque, que l'on disait révolue, mais que la médecine mentale se devait aussi de reconnaître et d'assumer. D'autant plus que ces « musées des horreurs », contribuaient aussi, par effet de contraste, à mettre en valeur les avancées réalisées dans la prise en charge des patients. D'autres établissements – surtout en Italie – soucieux de se hisser à la pointe de la recherche scientifique, s'organisaient en vastes pôles intégrés au système universitaire. Les étudiants y venaient pour apprendre et les scientifiques chevronnés pour mener à bien leurs travaux. On recueillait tout ce qui pouvait s'avérer utile à l'étude de la maladie mentale : échantillons biologiques, portraits, résultats de mesures diverses, et dans certains cas, productions graphiques et manuelles de patients que l'on répertoriait dans de vastes collections. On y cherchait les causes de la maladie mentale, les stigmates de la dégénérescence, d'éventuels liens entre criminalité, épilepsie et folie, etc. Les plus grands manicomii d'Italie arboraient ainsi leurs laboratoires de recherche, leurs vastes bibliothèques scientifiques et leurs musées pathologiques. Dans certains établissements où l'on tentait de continuer à solliciter les aptitudes des patients à des

fins thérapeutiques, on instaura un autre type de musée qui faisait partie intégrante du processus de soin. Il s'agissait de petits espaces d'exposition – parfois gérés par les patients eux-mêmes – dont le but était de leur redonner confiance en eux et de les distraire de la maladie. Ces musées rassemblaient parfois des objets de curiosité, des peintures et des sculptures offerts par de généreux donateurs. Ils pouvaient aussi contenir des travaux manuels ou artistiques réalisés par les occupants des lieux, et le résultat de toutes sortes d'activités qu'on les autorisait à mener au sein de l'asile : fouilles archéologiques, recherches historiques, entomologie, construction d'objets techniques, etc. Ces collections d'objets variés, témoins de la vie quotidienne dans les asiles et des capacités dont pouvaient encore faire preuve leurs occupants, étaient ensuite présentés aux autres patients, aux médecins de passage et à quelques journalistes triés sur le volet. Grâce à ces « vitrines » on espérait ainsi changer l'image du public sur la folie mais aussi sur l'ensemble du milieu médical en montrant qu'il s'agissait aussi d'espaces de vie où l'on réalisait des activités positives. Enfin, certains musées d'asiles relevaient aussi de préoccupations d'ordre artistique. Ils étaient majoritairement composés de travaux manuels et d'autres productions originales, conservées pour servir de support à une étude plus générale sur le processus de création, et sur l'histoire de l'art. Il convient toutefois de préciser que les quatre principales vocations précédemment identifiées (historique, scientifique, thérapeutique et artistique) pouvaient aussi intervenir simultanément, surtout dans les tout petits musées. Il n'était ainsi pas rare d'exposer quelques exemplaires de chaînes et de barres d'entraves retrouvés dans les réserves avec des photographies de patients, un ou deux meubles fabriqués dans les ateliers, le tout dans une pièce décorée de plusieurs tableaux. Parfois, ce pouvait être le bureau du médecin ou une salle de réunion qui faisait office d'espace d'exposition¹⁵⁴⁰. Certains arboraient ainsi quelques objets originaux réalisés

¹⁵⁴⁰ En visite à l'asile de Novosnamenski (dans la banlieue de Saint-Pétersbourg) en 1899, le Dr Marie déclarait par exemple :

« Dans une aile du château se trouvent encore provisoirement les bureaux, une salle où les médecins se réunissent en conférence, qui sert de laboratoire et de bibliothèque médicale. Dans une grande armoire, une collection de manuscrits d'aliénés et d'objets divers fabriqués par eux. » in : MARIE Auguste Armand, VALLON Charles, *Les Aliénés en Russie*, Paris : impr. de l'École d'Alembert, 1899.

En 1880, le Dr Billod, qui avait effectué un tour des asiles italiens décrivait en ces termes le bureau du directeur de l'établissement San Lazzaro de Reggio :

« Le bureau de la direction est une vaste salle meublée avec une sévère élégance, où l'on trouve les archives de la direction médicale. C'est un centre d'étude pour le directeur, pour le vice-directeur, le secrétaire de la direction et les autres médecins. Les parois en sont décorées de cartes iconographiques, de vues du manicomme exécutées par deux jeunes ingénieurs pensionnaires de l'établissement. » in : BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l'enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884, p. 188.

par leurs patients ou offerts par des confrères, ou conservaient dans leurs placards des piles de dessins qu'ils montraient à leurs amis lors des visites. Car il faut bien souligner que ces musées faisaient partie intégrante de l'environnement asilaire, et n'étaient en aucune façon destinés à être ouverts au public. Quelques journalistes, écrivains et artistes étaient exceptionnellement autorisés à y entrer, mais ils étaient scrupuleusement sélectionnés et il ne s'agissait surtout pas de faire de ces espaces intimes, des lieux de grand passage livrés à la curiosité du grand public.

Devoir de mémoire

En 1909, le Dr Marie publiait un article dans le *Bulletin de la Société Clinique de Médecine Mentale* dans lequel il réclamait l'ouverture d'un musée rétrospectif des asiles sur le territoire français. Pour appuyer son propos, le médecin joignait à son intervention dix reproductions photographiques d'anciens instruments de contention et de thérapie. Elles provenaient du musée rétrospectif des asiles d'Autriche, situé dans l'ancienne « tour aux fous [Narrenturm] » de la ville de Vienne ([Fig. 441](#)). Au lieu de détruire les vestiges de ces heures sombres de la psychiatrie, l'Autriche avait préféré les conserver et les rassembler dans cet ancien asile qui rendait tout particulièrement compte de la brutalité des traitements alors infligés aux aliénés. Cet imposant bâtiment construit au XVIII^{ème} siècle et ses cellules inhospitalières, témoignaient parfaitement des préoccupations avant tout sécuritaires qui avaient conduit à l'édification de ces premiers espaces de confinement de la folie :

« Je vous présente en mon nom et en celui de M. Feodor Gerenyi, Directeur de l'Assistance publique à Vienne, une série de vues du musée rétrospectif des asiles d'Autriche. L'ancien asile primitif de Vienne, créé en 1734 [il ouvrit en fait en 1784] existe encore et les

En 1913, un médecin qui avait visité les asiles d'Orient disait encore avoir vu quelques objets et dessins exposés dans le bureau du médecin et dans la chambre de la surveillante en chef :

« Section des hommes : Dans le bureau du médecin en chef, on trouve un petit musée psychiatrique renfermant des statuettes et des dessins confectionnés par des aliénés, et aussi un trousseau de cinq clés passe-partout, fabriquées par un malade, pour sortir de l'asile, la nuit, pendant l'absence du gardien, et revenir au petit jour. » [...] « A droite de cette entrée est la chambre de la surveillante en chef. Les murs sont garnis de dessins d'aliénés », in : LIBERT Lucien, 1913, p. 107.

Congressistes de Budapesth [sic.] qui s'y sont arrêtés récemment ont pu visiter l'Irrenthurm, bâtiment circulaire à alvéoles en forme de roue avec cour centrale.

C'est un curieux vestige des conceptions architecturales anciennes en matière d'assistance spéciale.

L'administration autrichienne a eu l'heureuse inspiration de conserver ce curieux vestige en le consacrant à un musée rétrospectif des modes d'assistance et de traitement de la folie ; des moulages et mannequins affublés des anciennes menottes, ceintures de force, haillons et chaînes montrent aux yeux mieux que de longues explications les traitements appliqués au commencement du siècle.

[...]

A l'inverse des grands hommes dont les pays se disputent l'honneur des origines, les inventions fâcheuses ou critiquables sont volontiers rejetées et attribuées aux autres¹⁵⁴¹. »

De son côté, le Dr Marie avait déjà commencé à rassembler d'anciens objets historiques, remontant jusqu'au XVIIIème siècle. En 1908, il présentait à la Société clinique de médecine mentale plusieurs documents qui lui avaient été offerts par un confrère de Dublin¹⁵⁴². Il s'agissait de schémas descriptifs d'appareils de contention et de thérapie, de dessins de couverts utilisés dans les asiles anglais à cette époque, et d'une signature du Dr Tuke apposée en bas d'un portrait ([Fig. 442](#))¹⁵⁴³. Pour le Dr Marie, cette période primitive de la médecine mentale, aussi décrite fut-elle, se devait d'être assumée et conservée dans les mémoires. Il s'agissait de se souvenir des dérives qui avaient pu être engendrées par cette première prise en charge de la folie, mais aussi de rendre compte des avancées qui avaient été accomplies entre temps par la psychiatrie. Ces anciens instruments barbares, mis en scène de la sorte par les aliénistes eux-mêmes, servaient aussi d'argument contre les détracteurs de la médecine mentale – particulièrement nombreux en cette fin de XIXe siècle – qui accusaient les médecins de torturer leurs malades, et les asiles d'être de vraies prisons. En comparaison avec ces objets effrayants, la façon dont étaient traités les patients à l'entre-deux siècle, ne pouvait que paraître meilleure. Revenir sur la barbarie de ces premières méthodes, permettait aussi de valoriser l'action de quelques pionniers de la médecine mentale qui, en des temps aussi

¹⁵⁴¹ MARIE Auguste, « Anciens asiles et anciens traitements de la folie », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 décembre 1909, pp. 344 – 345 + ill.

¹⁵⁴² Il s'agissait du Pr Conolly Norman (1853 – 1908). Il officia notamment à Bethlem entre 1880 et 1882, sous la direction du Dr George Henry Savage.

¹⁵⁴³ MARIE Auguste, « Documents anciens sur le traitement des aliénés au XVIIIème siècle », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1908, pp. 40 – 44.

sombres, s'étaient battus pour faire changer le système et améliorer le sort de leurs patients. Ainsi la présentation des dessins d'instruments de contention apportés par le Dr Marie en 1908 à la Société Clinique de Médecine Mentale, servit par exemple de prétexte pour rappeler la mémoire du Dr Willis, qui fut justement l'un des premiers à s'insurger contre ces méthodes et à poser les premières bases d'un traitement moral. Pour le Dr Marie, il relevait même du devoir de chaque pays d'instaurer un pareil musée historique :

« Un semblable musée rétrospectif psychiatrique devrait être institué dans chaque pays avec la série des plans types du siècle et des diverses spécialités. »

En 1909, si la création et l'ouverture de tels endroits n'était pas officiellement organisée, leur existence était toutefois loin d'être une nouveauté. On comptait en effet un peu partout des établissements qui avaient choisi de conserver d'anciens instruments de contention et d'autres appareils obsolètes dans une pièce dédiée à cet effet et ouverte aux éventuels visiteurs. En 1880, le Dr Tamburini évoquait déjà la présence d'un « musée des antiquités » dans le manicomio de San Lazzaro à Reggio Emilia :

« De là, on passe au Musée des antiquités dans lequel ont été rassemblés les anciens instruments qui étaient en usage autrefois dans les asiles pour contenir les pauvres fous, à l'époque où régnait la brutalité en lieu et place de l'amour et de la science. Nous laissons la parole au regretté professeur Livi qui a instauré ce musée et qui le décrit si bien : 'C'est une pièce d'allure sévère, comme il en convient au sujet. Suspendus aux murs tout autour, on voit de gros anneaux de fer qui servaient à attacher les mains et les pieds et qui se fermaient avec de gigantesques cadenas ; pendues en guise de guirlandes, des centaines de grosses boucles de fer qui servaient à fermer les sangles. Il y a des [?] et des plastrons de cuir très durs pour les mangeurs de vêtements, des casques de silence pour les bruyants, un appui-tête et une potence de fer en demi-lune reliée à une perche pour mettre au mur les agités ; puis des chaises de force, à une, deux, trois, ou quatre places, où se tenaient attachés toute la journée, mains et pieds liés, autant de pauvres malades ; des modèles de baignoires en forme de [cor ?] gigantesque qui engloutissait le malade afin qu'il ne puisse pas bondir en dehors. Et un pauvre fou a peint en haut d'une paroi, en forme de bas-relief, tous ces outils coercitifs mis en œuvre, tandis que sur le mur de face il a représenté les horribles tortures de l'Inquisition. Deux sujets qui ont tant d'affinités entre eux ! – Ce sont des objets qui ont désormais fait leur temps, mais qui ont eu du crédit pendant de longues années !... Et ceci n'est qu'une page du grand livre qui contient l'histoire des souffrances et des martyres de la pauvre humanité !

Tous ces vieux outils ont été ressortis, non pas pour torturer l'humanité, mais pour témoigner du fait que les temps présents sont, non seulement plus sages que les anciens, mais aussi meilleurs, plus humains, plus charitables !'' Il me semble qu'on ne peut mieux dire et qu'il est inutile de rajouter quoi que ce soit. Mais aujourd'hui il convient d'attirer encore l'attention du visiteur sur quelques autres antiquités qui ont été ajoutées depuis Livi, et qui ne sont pas aussi désespérantes que les premières, au contraire, elles sont même une source de fierté pour cet établissement. C'est un certain nombre d'armes à feu, d'épées et de bannières accrochées et arrangées sur les murs en guise de trophée ; des armes factices et des bannières de différentes couleurs que les vers à bois et la rouille qui les ont endommagés ainsi que leurs formes anciennes démontrent à l'évidence qu'ils remontent à une époque lointaine. Ils datent en fait du temps de Galloni¹⁵⁴⁴ et ils représentent une véritable victoire de l'intelligence et du cœur sur le préjudice aveugle, un immense progrès, qu'un esprit élevé, précurseur en son temps, avait accompli depuis plus de 50 ans. A une époque où les pauvres fous étaient quasiment partout retenus pratiquement tout le temps emprisonné et dans beaucoup d'endroits attachés avec des instruments tels que ceux qu'on a décrit, ou bien ils étaient livrés à eux-mêmes sans travail ni aucune distraction salutaire, Galloni distribuait à ses malades ces armes inoffensives, [...] les habillait avec des uniformes militaires et les emmenait en bon ordre se promener dans les environs. Cela constituait une gymnastique efficace pour l'esprit et les muscles, c'était un moyen de discipliner les mouvements, les actes, la dignité, les idées, à ceux qui étaient opposés aux ordres et rebelles. Galloni avait déjà instauré ce qu'aujourd'hui, tous les asiles, même les mieux ordonnés, n'ont pas réussi à faire, une école de gymnastique et quoi de plus discipliné militairement !¹⁵⁴⁵ »

Le Dr Eugène Billod (1818 – 1886), dans son tour des asiles d'Italie publié en 1884, consacrait à son tour un long chapitre au manicomio de Reggio. Largement inspiré des écrits de Tamburini, il visait à redonner à cet asile trop peu connu à son goût, ses lettres de noblesse. L'établissement étant situé dans une zone géographique éloignée des principaux centres touristiques, il était délaissé des médecins qui n'effectuaient pas le déplacement, lui préférant les asiles de Rome et de Florence. Dans son descriptif énumérant les qualités et la modernité de San Lazzaro, le musée des antiquités faisait visiblement partie des points forts :

¹⁵⁴⁴ Antonio GALLONI fut le premier directeur de l'asile San Lazzaro de 1821 à sa mort en 1855. Il comptait parmi les partisans d'une humanisation des conditions de prise en charge et de traitement des aliénés. Par une réorganisation complète du fonctionnement de son établissement, il contribua à améliorer l'image et la réputation de San Lazzaro sur le plan international.

¹⁵⁴⁵ TAMBURINI Augusto, *Il Frenicomio di Reggio Emilia*, Reggio-Eilia : Tipografia di Stefano Calderini et Figlio, 1880, pp. 21 – 23.

« Dans une salle contigüe se trouve ce qu'on appelle le musée des antiquailles où l'on voit une réunion des engins qui étaient en usage autrefois dans les manicomios pour contenir les aliénés, avant que les préceptes de la science et l'amour de l'humanité eussent pris le pas sur la brutalité. C'est ainsi qu'on voit, suspendus aux parois, de gros anneaux de fer qui servaient à lier les mains et les pieds, et qui fermaient avec des cadenas énormes ; des gorgerettes en cuir très dur pour les aliénés qui rongent leurs habits ; des coiffures dites de silence pour les bruyants ; des sièges de force à une, à deux, à trois et à quatre places où l'on maintenait attachés toute la journée un nombre égal d'aliénés, etc., etc¹⁵⁴⁶. »

Là encore, le médecin français y voyait à la fois une occasion pour la médecine mentale de reconnaître ses dérives, mais aussi et surtout de prendre la mesure des progrès qu'elle avait accomplis en montrant l'écart considérable entre la situation actuelle et celle du début du XIXe siècle. Evoquer cette époque primitive constituait aussi une occasion de rappeler l'action des médecins qui tentèrent d'améliorer le sort de leurs malades :

« Cette triste collection est conservée au manicomio pour perpétuer le souvenir des traitements auxquels on soumettait autrefois les aliénés avant que les Pinel en France, Chiarugi en Italie, imposassent dans leurs pays respectifs la grande réforme qui avait pour objet d'élever, suivant la belle et juste expression d'Esquirol, expression que rappelait dernièrement notre savant collègue M. Mesnet, dans le Magistral rapport qu'il a lu à l'Académie de médecine, dans la séance du 8 mai 1883, sur le prix Falret, « les aliénés à la dignité de malades » et de les traiter comme tels, réforme à laquelle Ferrus devait mettre le seau par l'inauguration du travail volontaire dans les établissements d'aliénés¹⁵⁴⁷. »

En 1900, ce musée historique qui avait été créé par le Dr Livi plus de vingt ans auparavant¹⁵⁴⁸, comptait toujours parmi les sites emblématiques de l'asile San Lazzaro. Une série de clichés à usage promotionnel réalisés entre 1899 et 1900 ([Fig. 443](#)), le faisait figurer en bonne place aux côtés de la bibliothèque scientifique, du musée anthropologique et de la salle de dessin. Par la suite, l'établissement remporta la médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris, attirant l'attention de professionnels du monde entier comme le psychologue Nicolae

¹⁵⁴⁶ BILLOD Eugène, 1884, p. 189.

¹⁵⁴⁷ Op. Cit., p. 189 – 190.

¹⁵⁴⁸ Le musée fut créé entre 1873 et 1877.

Vaschide, qui lui consacra un long article dans la *Revue de Psychiatrie* (1900)¹⁵⁴⁹. Là encore, le musée des antiquités comptait parmi les points forts de l'établissement :

« Le Musée des antiquités contient de précieuses reliques de cette époque de barbarie où le fou subissait un traitement de torture¹⁵⁵⁰. »

Son double rôle stratégique en tant que lieu de mémoire et faire valoir de la psychiatrie moderne, était à nouveau souligné :

« Les chaines, les pesants cadenas, les colliers, les bonnets de silence (le cuffie del silenzio) et les autres grossiers appareils de cette douloureuse époque, documents de valeur pour servir l'histoire du traitement de la folie, nous font mieux comprendre la valeur des traitements modernes, qui, au lieu d'attacher le fou sur une chaise avec de lourds cadenas, ou de l'emprisonner dans une cellule, le laissent libre et cherchent à lui donner la conscience de l'existence normale¹⁵⁵¹. »

D'autres asiles italiens possédaient eux-aussi leur propre musée historique. Aversa abritait un musée des antiquités¹⁵⁵² qui, comme à San Lazzaro, cohabitait avec un musée craniologique et pathologique¹⁵⁵³. Le Dr Miraglia¹⁵⁵⁴, fervent défenseur du no-restraint et des vertus bienfaisantes du théâtre et de la musique, avait commencé par limiter le recours aux instruments de contentions lorsqu'il y prit ses fonctions en 1860. Aussi, les objets non utilisés furent rassemblés et exposés dans un petit local prévu à cet effet.

L'asile de San Servolo, situé sur une île de Venise, avait également mis en place un espace similaire. En 1909, le Dr Maurice Ducosté, qui l'avait visité, le citait comme un exemple aux futurs infirmiers qui assistaient à ses cours. De tels endroits étaient, selon lui, fondamentaux dans la prévention contre les dérives de la psychiatrie et il était indispensable de conserver des témoignages des heures les plus sombres de cette discipline :

¹⁵⁴⁹ Nicolae VASCHIDE, « Organisation scientifique : L'Institut psychiatrique de Reggio », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1900, pp. 129-136 ; 170-177.

¹⁵⁵⁰ Op. Cit., p. 135.

¹⁵⁵¹ Op. Cit., p. 135.

¹⁵⁵² CASCELLA Francesco, LA PEGNA Eugenio, 1913, pp. 86 – 87.

¹⁵⁵³ Nous reviendrons plus en détail sur ce type d'endroit dans le paragraphe suivant.

¹⁵⁵⁴ MIRAGLIA Biagio Gioacchino (1814 – 1885) inspira à Alexandre Dumas le récit : *Les Fous du Dr Miraglia* (1867)

« On conserve, de nos jours, quelques-uns de ces procédés de bizarre thérapeutique. Il est des asiles qui ne rougissent point de leurs camisoles de force, de leurs courroies de contrainte, de leurs entraves et de leurs gants de cuir. J'ai vu à Venise, dans l'asile de la petite île de San Servolo, tout un musée d'instruments de torture qu'on utilisait encore il y a quelques années¹⁵⁵⁵.. »

En 1857, un médecin britannique qui avait fait le tour des asiles de France, d'Allemagne et d'Italie, proposait d'ailleurs déjà de créer ce type de musée après avoir aperçu un ancien instrument « thérapeutique » conservé à titre de curiosité dans l'établissement de Florence :

« L'asile de Florence m'offrit l'opportunité de voir une machine barbare conçue durant la dernière génération par, nous sommes désolés de le constater, un aliéniste anglais, pour détecter la folie simulée et soigner la véritable maladie. Il s'agissait de la « chaise rotative ». Une petite pièce était occupée par la machine et le mécanisme permettant de l'actionner. On peut trouver sa description et sa représentation dans quelques ouvrages anglais sur la folie [...].

Plus tard, je fus heureux d'apprendre qu'elle n'était plus du tout en usage, et je suis confiant dans le fait que son existence au sein de l'asile ne suggère jamais sa réutilisation. Si cela vaut la peine de préserver cela en tant que curiosité, il serait préférable de lui trouver une place dans quelque musée d'antiquités, aux côtés des instruments de l'ancienne Inquisition¹⁵⁵⁶. »

En 1878, l'asile savoyard de Bassens présentait sur son stand de l'Exposition universelle d'anciens instruments de contention dont on apprend qu'ils appartenaient au musée de l'établissement :

« A l'Exposition universelle de 1878, le directeur-médecin exposa les plans d'ensemble de l'asile et les plans des bains, ainsi que les carcans en fer conservés au musée de l'Établissement, et au moyen desquels on maintenait anciennement les aliénés¹⁵⁵⁷. »

¹⁵⁵⁵ DUCOSTE Maurice, « Cours aux infirmiers sur les soins à donner aux aliénés », *Revue Philanthropique*, 1909 – 1910, tome XXVI, p. 319.

En 1858, on signalait déjà l'existence de ce musée à San Servolo : ABLIDGE John T., « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855. », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1858, Vol. XI, pp. 59 – 88, (p. 75).

¹⁵⁵⁶ ABLIDGE John T., « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855. », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1857, Vol. X, pp. 758 – 775, (p. 758).

¹⁵⁵⁷ MARIE-GIROS, *Les Aliénés en Savoie*, Chambéry : Chatelain, 1884, p. 108.

L'effet recherché était visiblement le même que dans les cas évoqués précédemment, puisque la présence de tels appareils ira jusqu'à faire dire à l'un des visiteurs :

« Ces instruments barbares font un contraste frappant avec les moyens de douceur employés actuellement à Bassens, dans le traitement de la folie. »

Le phénomène était loin de se restreindre à l'Italie et à la France et semble avoir été d'ampleur mondiale comme l'attestent d'autres témoignages. On avait ainsi vu des musées historiques en Angleterre dans l'asile de Lancaster en 1883¹⁵⁵⁸, dans la clinique psychiatrique de Moscou en 1909¹⁵⁵⁹ ou encore dans un asile de la banlieue de Kyoto en 1907¹⁵⁶⁰.

La persistance de tels objets dans les réserves des établissements, n'était toutefois pas sans paraître suspect aux yeux de certains visiteurs. Ainsi le Dr Albridge qui avait aperçu en 1855 un de ces anciens appareils dans l'asile de Montpellier, se demandait s'il y était bien conservé uniquement à titre d'objet historique, et si le personnel avait réellement fait le deuil de son utilisation :

« Bien que nous fussions très heureux d'apprendre que cette chaise n'avait pas été employée depuis quelques années, le plaisir aurait été bien plus grand si nous avions appris son expulsion complète de l'asile et son transfert dans quelque musée des barbaries du Moyen-Age¹⁵⁶¹. »

Pour d'autres, cette démarche de conservation apparaissait justement comme un signe de modernité et d'intérêt pour le futur de la psychiatrie, en permettant d'éviter que de telles tragédies ne se reproduisent :

*« [Ce sont les propos d'un médecin américain en visite en Angleterre]
Le Dr. Cassidy [de Lancaster Moor] me montra un musée, ou une collection d'appareils de contention, que son prédécesseur et lui-même avaient soigneusement préservés, au lieu d'en*

¹⁵⁵⁸ BRUSH Edward N, « Notes of a visit to some of the asylums of Great Britain », *American journal of insanity*, janvier 1883, pp. 269 – 300, (pp. 270 – 271).

¹⁵⁵⁹ DUBIEF Fernad, *Le Régime des aliénés*, Paris : J. Rousset, 1909, pp. 30 – 31.

¹⁵⁶⁰ KERAVAL Paul, « La psychiatrie au Japon. D'après W. Stieda. », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1907, pp. 221 – 226.

¹⁵⁶¹ ABLIDGE John T., « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855 », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1858, Vol. XI, pp. 597 - 626, (p. 613).

faire – comme un enthousiaste superintendant américain – un feu de joie. C'est peut-être simplement une illustration de la différence d'esprit entre les deux nations [américaine et britannique], l'une conservatrice et prévenante envers son futur, l'autre impulsive et radicale [...] ¹⁵⁶². »

En 1907, au Congrès international de psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance aux aliénés d'Amsterdam, on organisa une exposition temporaire qui retraçait l'évolution des méthodes de prise en charge de la psychiatrie. Là encore, toute une série de documents relatifs aux anciennes méthodes de traitement figuraient en bonne place aux côtés d'instruments modernes. Il s'agissait de textes et d'images appartenant à la collection du Dr Daniëls d'Amsterdam :

« La direction de l'Exposition a l'honneur de vous souhaiter la bienvenue à l'occasion de l'ouverture de l'Exposition.

L'Exposition contient une collection historique qui occupe une place toute spéciale, parce qu'elle rapporte le visiteur, d'une façon aussi complète que claire, à une période du traitement des aliénés, aujourd'hui oubliée, mais dont peut-être quelques membres du Congrès ont été témoins.

Nous avons cru pouvoir donner, au moyen d'une description de la partie historique, un autre caractère à la courte énumération des objets se rapportant au traitement actuel des aliénés et des différents appareils scientifiques pour l'examen clinique et du laboratoire.

C'est pourquoi notre collègue, le Dr C. E. DANIËLS, dont le nom est étroitement lié au 'Musée historique Médico-Pharmaceutique', dont la susdite collection historique fait partie, a fait revivre devant vous, par la parole et par des images, une période aussi triste qu'intéressante du traitement des aliénés et pendant laquelle je fis mes premiers pas en qualité de médecin en chef.

Nous sommes convaincus que cette visite vous fera un souvenir précieux de l'exposition de ce Congrès ¹⁵⁶³. »

¹⁵⁶² BRUSH Edward N, « Notes of a visit to some of the asylums of Great Britain », *American journal of insanity*, janvier 1883, pp. 269 – 300, (pp. 270 – 271).

¹⁵⁶³ Discours du Dr Van Deventer, président du comité de l'exposition, in : Congrès international de psychiatrie de neurologie de psychologie et de l'assistance aux aliénés, *Compte rendu des travaux du 1^{er} Congrès international de psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance des aliénés, tenu à Amsterdam, du 2 à [sic] 7 septembre 1907*, Amsterdam : J. H. de Bussy, 1908, p. 10.

A ces documents avaient été joints des « objets à l'usage de l'assistance moderne des aliénés et des névropathes » ainsi que des « instruments à l'usage des laboratoires de Psychiatrie, de Neurologie et de Psychologie » dont ils renforçaient encore l'impression de modernité.

Ces musées à vocation historique n'étaient donc pas à première vue destinés à exposer des créations artistiques de patients. On y présentait surtout des objets utilitaires censés témoigner des conditions de vie dans les anciens asiles. Il s'agissait aussi de rendre compte du chemin parcouru par la médecine mentale et l'ensemble de la société dans la prise en charge de la folie depuis cette époque primitive. Seules les grandes expositions en marge des Congrès internationaux pouvaient se permettre d'aller plus loin en joignant à ces artefacts historiques d'autres éléments visant à embrasser l'ensemble des orientations la psychiatrie : histoire, recherche anatomique, innovations technologiques, organisation des établissements, profil des patients (photographies, travaux intellectuels, manuels et artistiques, dossiers médicaux), études statistiques, etc. Le fait de rassembler en un seul et même endroit des spécialistes venus des quatre coins de l'Europe et du monde, permettait de recueillir un matériau suffisamment riche pour convenir à ce type de projet. Il était en revanche difficile pour chaque asile, pris individuellement, de rivaliser avec de telles entreprises. Certains médecins à la tête de collections particulièrement variées et importantes tentèrent toutefois d'instaurer dans leur propre établissement des musées à vocation plus large où les anciens instruments de contention et autres appareils thérapeutiques voisinaient avec tout ce qui pouvait rendre compte de la vie quotidienne dans les asiles : plans architecturaux, maquettes, productions intellectuelles, artistiques et manufacturées réalisées individuellement ou dans les ateliers, photographies de médecins, de patients, etc. Des collections pathologiques – sur lesquelles nous reviendrons plus en détail dans le paragraphe suivant – complétaient parfois aussi ce genre d'espace entièrement dédié à la psychiatrie.

En 1898, pour l'anniversaire de la fondation de la Clinique des maladies mentales de Saint-Pétersbourg, le Dr Vladimir Bekhterev organisa dans cet esprit une ambitieuse collecte d'objets divers destinés à alimenter deux musées respectivement consacrés à la neurologie et à la psychiatrie :

« Trentième anniversaire de la fondation de la clinique des maladies mentales à Saint-Pétersbourg. – A cette occasion, deux musées de neurologie et de psychiatrie seront ouverts et contiendront :

1° Les plans et photographies des asiles et cliniques neurologiques ou psychiatriques ; les photographies des médecins spécialistes.

2° Les costumes, moyens de contention, etc ., en usage chez les aliénés ; leurs œuvres (écrits, travaux manuels) ; les photographies des malades ; des crânes, des cerveaux et autres préparations anatomiques.

3° Les appareils usités dans les cliniques spéciales.

4° Les documents concernant l'histoire de l'assistance des aliénés et l'histoire sociale parallèle.

Prière à tous les aliénistes et neurologistes qui auraient à faire parvenir des objets pour ce musée de les envoyer à la Clinique des maladies mentales et nerveuses, rue Samarskaya, n°9, Saint-Pétersbourg, Russie¹⁵⁶⁴. »

Cet appel à contribution fut très largement relayé puisqu'on le retrouve dans plusieurs revues françaises¹⁵⁶⁵ et dans les célèbres Archives de psychiatrie, de science pénale et d'anthropologie criminelle de Cesare Lombroso¹⁵⁶⁶. Ces diverses annonces, très détaillées, permettent de comprendre comment se répartissaient les différents éléments entre les deux projets de musées :

« Dans le premier de ces musées [le musée psychiatrique] on suppose recueillir, savoir [sic.],
1) Les objets ayant rapport à l'organisation des établissements psychiatriques (leurs plans, copies photographiques, modèles, etc.), ainsi que les comptes-rendus concernant la circulation des malades et l'activité de telles ou autres institutions psychiatriques, les aperçus historiques qui s'y rapportent, ainsi que les photographies autant que possible de toutes les personnes se consacrant particulièrement à la psychiatrie et à la neuropathologie en Russie et à l'étranger.

2) Les objets et les modèles relatifs à l'existence des aliénés, comme mise en scène des salles, des chambres d'isolement et autres salles dans les sections pour les aliénés, les costumes, les

¹⁵⁶⁴ « Mélanges : Trentième anniversaire de la fondation de la clinique des maladies mentales de Saint-Pétersbourg », *Revue de psychiatrie*, 1898, p. 32.

¹⁵⁶⁵ On citera par exemple : BECHTEREW W., « Variétés. Musée psychiatrique et neurologique de l'Académie Impériale de Médecine de Saint-Pétersbourg », *Annales médico-psychologiques*, 1898, n°7, pp. 173 – 175.

¹⁵⁶⁶ « Fondazione di musei, psivhiatrico e neuropatologico, a Pietraburgo », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale*, 1898, p. 139.

moyens répressifs employés autrefois et que l'on pratique encore aujourd'hui dans certaines institutions, les moyens répressifs qu'on applique au traitement des aliénés chez les paysans (des chaînes, etc.).

3) Les œuvres des aliénés : a) ayant rapport à leur sphère intellectuelle, comme manuscrits, spécimens de leurs écritures, leurs dessins, produits de sculpture et d'architecture, etc ; b) relatives à la sphère physique, comme spécimens de tel ou autre métier et autres productions, ainsi que différentes bagatelles et bibelots souvent fabriqués par les aliénés.

4) Les photographies et les portraits des aliénés dans différentes périodes de leur maladie, conditions variées de leur activité, les figures et les empreintes représentant les signes les plus remarquables de dégénérescence et autres monstruosité et phénomènes morbides propres aux aliénés.

5) Les appareils et autres ressources scientifiques destinés à l'examen des aliénés, diagrammes, feuilles statistiques, etc., concernant ces malades.

6) Les formes de races de crânes ainsi que leurs formes anormales, déviations pathologiques dans la structure des crânes, accompagnant les défauts du développement intellectuel (micro- et macrocéphalie, hydrocéphalie, etc.) ; les cerveaux des aliénés et leurs préparations microscopiques.

7) Les documents et autres objets concernant l'histoire de la protection, de l'assistance des aliénés en Russie et en autres pays, ainsi que les images et autres projets, illustrant les idées du peuple par rapport à l'aliénation mentale dans différentes époques historiques¹⁵⁶⁷. »

Le musée neuropathologique était quant à lui davantage réservé aux échantillons humains :

« Dans le musée de neuropathologie, le prof. Bechterew veut recueillir plus spécialement des éléments illustrant la structure et le développement du système nerveux en lien avec la pathologie et la thérapie de la maladie nerveuse, c'est-à-dire des cerveaux de divers animaux, races humaines et embryons, des cerveaux pathologiques, des coupes microscopiques, des instruments destinés à la pesée, la mesure et la conservation de ces-derniers, des [?], des instruments et méthodes de traitement des neuropathiques, ainsi que des plans et des photographies d'établissements pour les neuropathiques.

L'illustre prof. Bechterew, nous a prié d'informer ses confrères italiens de son projet, indiquant que tous ces matériaux peuvent être adressés à Saint-Pétersbourg, Clinique des maladies mentales et nerveuses, rue Samarskaya, n°9¹⁵⁶⁸. »

¹⁵⁶⁷ BECHTEREW W., « Variétés. Musée psychiatrique et neurologique de l'Académie Impériale de Médecine de Saint-Pétersbourg », *Annales médico-psychologiques*, 1898, n°7, pp. 173 – 175.

En 1928, à la mort du Professeur Bekhterev – qui dirigea la clinique entre 1893 et 1913 – le Dr Marie rédigea une note biographique en son honneur dans laquelle on retrouvait la référence à un musée identique, mais installé dans un autre établissement :

« Il reçut de la ville de Saint-Pétersbourg 13 hectares de terrain dans la banlieue et fit surgir là en peu de temps une dizaine d'édifices. Parmi ces derniers, il faut nommer l'Institut psychopédologique, seul et unique au monde, où l'on pouvait étudier le développement des fonctions psychiques dès l'enfance. [...]

Un musée y fut annexé, comprenant l'histoire de la psychiatrie, l'assistance spéciale comparée, des collections médico-légales et anatomiques, macro et microscopiques, ainsi que de curieuses œuvres des malades¹⁵⁶⁹. »

On ne sait pas s'il s'agissait d'une autre collection ou de celle originellement destinée au musée de la Clinique des maladies mentales, mais son organisation et sa composition sont identiques à celles décrites en 1899.

Dans son projet personnel de musée, sur lequel il revint à plusieurs reprises depuis son entrée dans la profession médicale, le Dr Auguste Marie souhaitait visiblement mettre en place un établissement similaire, comprenant artefacts historiques, productions manuelles de patients et documents utiles à la recherche médicale. Lorsqu'on relit l'ensemble de ses interventions, l'objectif était on ne peut plus clair :

« Un semblable musée rétrospectif psychiatrique [il parle du musée du Narrenturm, à Vienne] devrait être institué dans chaque pays avec la série des plans types du siècle et des diverses spécialités. Nous avons vu de telles tentatives à Amsterdam et à l'asile Préobrajenski de Moscou. Paris devrait en constituer un. Combiné à celui des travaux des malades, ce musée serait des plus instructifs et la Société Clinique de Médecine mentale pourrait prendre l'initiative de cette innovation [...]»¹⁵⁷⁰

¹⁵⁶⁸ « Fondazione di musei, psivhiatrico e neuropatologico, a Pietraburgo », Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale, 1898, p. 139.

¹⁵⁶⁹ MARIE Auguste Armand, « Wladimir Bechterew (1857 – 1928) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1928, pp. 497 – 500. (p. 498) »

¹⁵⁷⁰ MARIE Auguste, « Anciens asiles et anciens traitements de la folie », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 décembre 1909, pp. 344 – 345 + ill. (p. 345).

La dimension pathologique occupait aussi une place importante dans les préoccupations du Dr Marie. Même s'il ne collectionnait pas les spécimens anatomiques, il envisagea toujours les productions des patients comme des miroirs de leur pathologie et leur concédait un intérêt certes esthétique, mais aussi et surtout médical. A la tête d'une collection considérable comprenant à la fois des objets liés à l'histoire de la médecine mentale, et bien sûr, comme on l'a déjà montré, de nombreuses productions artistiques de patients, le Dr Marie souhaitait créer un espace entièrement dédié à la psychiatrie, qui aurait repris les codes du musée historique, du musée pathologique et de l'exposition artistique. Ce collectionneur invétéré souhaitait en effet embrasser l'ensemble de ces problématiques à travers un projet de grande envergure qui ne verra finalement jamais vraiment le jour. Par ailleurs, le Dr Marie était un fervent défenseur de la thérapie par le travail dans la mesure où l'activité proposée aux patients se devait aussi de correspondre à leurs aptitudes et centres d'intérêt. Il mit donc en place à Villejuif toutes sortes d'ateliers répondant aux besoins de ses patients : dessin, peinture, sculpture, archéologie, etc. et rassemblait le fruit de ces travaux dans un petit musée organisé et géré par eux. A lui seul, le Dr Marie répondit donc aux quatre grandes préoccupations qui motivèrent les asiles et les médecins à s'investir dans un processus de patrimonialisation. Dans la suite de notre travail visant à décrire les trois autres catégories de musées asilaires, nous montreront dans quelle mesure le projet du Dr Marie s'inscrivait aussi dans chacune d'entre elles.

Base de données scientifique

Parallèlement à ces musées historiques, d'autres espaces d'exposition davantage orientés vers la recherche scientifique, fleurissaient également dans les asiles les plus renommés. On y entreposait des centaines de crânes, de cerveaux, d'échantillons anatomiques, de portraits anthropométriques et toutes sortes de statistiques sur lesquels les scientifiques à la recherche des causes possibles des diverses pathologies mentales s'appuyaient pour leurs travaux. Les productions de la main des aliénés étant, pour une partie d'entre elles¹⁵⁷¹, considérées comme marquée par le seau de la maladie, on tentait aussi d'y déceler des indices permettant de faire

¹⁵⁷¹ Voir partie II de notre travail.

avancer la recherche. A ce titre, il n'était pas rare de voir figurer dans ces musées pathologiques des objets réalisés par les patients.

Ainsi, dans l'asile d'Aversa, le musée historique fondé par le Dr Miraglia dans les années 1860, cohabitait-il avec un musée craniologique et pathologique. Ce dernier était destiné à la recherche médicale et contenait comme la plupart de ces espaces, une très large majorité de spécimens anatomiques : crânes, échantillons histologiques et autres cerveaux prélevés sur des cadavres de criminels et d'aliénés¹⁵⁷². Ces éléments de nature biologique étaient complétés par toutes sortes de productions écrites et manuelles réalisées par les occupants des lieux. Elles étaient, elles-aussi, considérées comme des expressions de leur pathologie, et donc comme des éléments potentiellement utiles à la recherche médicale :

« Dans ce Musée on conserve aussi des productions idéographiques des aliénés, des gravures, des dessins, des travaux manuels, etc., qui représentent, pour la majeure partie, l'expression du délire de leur auteur, et rappellent les travaux primitifs des peuples sauvages¹⁵⁷³. »

Dans un autre asile pour aliénés criminels, celui de Montelupo Fiorentino¹⁵⁷⁴, des crânes d'aliénés cohabitaient également avec leurs productions artistiques. Ils étaient conservés dans la collection personnelle du directeur des lieux : Vittorio Codeluppi. Un médecin français, qui avait fait le déplacement rendait compte de ses impressions :

« Le service médical est pourvu de tous les moyens d'étude et de traitement. J'ai pu admirer dans le cabinet de M. le Dr Codeluppi une fort belle collection d'anthropologie.

[...]

Au cours d'une exploration rapide, j'avais à peine le temps de m'intéresser aux individualités du manicomium. Je ne pouvais pourtant pas passer sans m'arrêter devant la cellule de Passannante, le régicide.

[...]

Il aime à modeler la glaise et la mie de pain. Ses ouvrages d'art, qui sont nombreux, tiennent une place honorable dans la collection de l'estimable médecin en chef du manicomium. Ils consistent en groupes grossièrement figurés de personnages entourant une statue équestre.

¹⁵⁷² Aversa comptait parmi les « asiles criminels » comme Montelupo Fiorentino.

¹⁵⁷³ CASCELLA Francesco, LA PEGNA Eugenio, *Il R. Manicomio di Aversa : nel primo centenario dalla fondazione 5 maggio 1813-5 maggio 1913*, Aversa : Tipografia Fratelli Noviello, 1913, pp. 86 – 87.

Sur chaque personnage est piquée une banderole en papier portant une sentence, un nom propre ou encore l'inscription d'une somme d'argent en liras. On chercherait longtemps, sans la trouver, la signification de ces produits de sa verve. Son entourage pense que le malade poursuit, dans ses travaux, l'application de ses utopies sociales et que les bons pour ... liras correspondent à un système financier. Les statuettes exécutées par Passannante sont dénuées de toute correction artistique, mais elles dénotent une singulière puissance d'imagination¹⁵⁷⁵. »

Les commentaires des Drs Angelucci et Pieraccini, qui avaient également pu visiter cet espace, laissent à penser que cette collection contenait un nombre non négligeable d'autres travaux artistiques d'aliénés internés sur place :

« Jamais, à ce sujet, nous ne pourrions oublier les sensations encore vives, de la visite du Musée des productions du Manicome Judiciaire de Montelupo Fiorentino. Dans une perspective intelligente, sont recueillis et conservés là-bas par le remarquable Directeur de cet Asile, le docteur Codeluppi, toutes les élucubrations artistiques qui sortent des esprits misérables de ces pauvres détenus. Eh bien ! Le visiteur éprouve une grande difficulté à retrouver, parmi cette collection d'objets extravagants, une quelconque production sur un sujet moral. Tous, ou pratiquement tous, possèdent dans leur contenu idéographique, une marque de grossièreté, de perversité sexuelle, d'horreur. Figures de femmes dans des positions obscènes, groupes de pédérastes, statues de brigands, scènes d'assassinats et de vols, dessins et modèles de poignards, de pistolets, de fusils, etc., forment la plus grande part de cette intéressante collection¹⁵⁷⁶. »

Dans l'asile de Reggio Emilia, décrit par Nicolae Vaschide en 1900¹⁵⁷⁷, outre une collection de 1250 crânes d'aliénés, le musée pathologique de l'établissement (**Fig. 440**) renfermait aussi des maquettes des bâtiments¹⁵⁷⁸, des dessins et productions plastiques « d'enfants idiots », et des spécimens d'écriture :

¹⁵⁷⁴ Situé près de Florence.

¹⁵⁷⁵ PONS Dr, « Etablissements d'aliénés – Deux asiles d'aliénés criminels », *Archives médico-psychologiques*, 1896, Vol. I, pp ; 378 – 402 (p. 382 – 384)

¹⁵⁷⁶ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894.

¹⁵⁷⁷ Où l'on trouvait déjà un musée des antiquités, précédemment décrit dans notre travail.

¹⁵⁷⁸ Peut-être celles réalisées par des patients déjà citées par Lombroso, et exposées à Voghera et Sienne en 1883 et 1886.

« Le musée ‘anthropologico-psychiatrico’ possède une collection d’environ 1250 crânes d’aliénés, précieuse récolte pour l’anthropologie, l’ethnographie et la psychiatrie. On trouve aussi des modèles en relief ou planimétriques, de l’hospice de Reggio, des travaux plastiques et des dessins dus aux enfants idiots qui avaient été instruits dans l’école jointe à l’Hospice, des spécimens d’écritures de malades, et beaucoup d’autres documents qui intéressent particulièrement l’histoire et les travaux pratiques psychiatriques de l’Institut¹⁵⁷⁹. »

La plus célèbre et la plus représentative de ces collections reste toutefois celle du Musée d’Anthropologie Criminelle de Cesare Lombroso. Pour comprendre comment il en vint à constituer ce gigantesque ensemble de spécimens anatomiques et de produits de l’activité des criminels et des aliénés (armes, productions artistiques, objets du quotidien...), il convient de rappeler les grandes lignes de ses théories. La première découverte de Lombroso remonte à 1870, année au cours de laquelle il eut l’occasion d’analyser le crâne d’un brigand calabrais, Giuseppe Villella. Il identifia sur cet ossement une anomalie au niveau de la fossette occipitale. Ayant aussi remarqué cette particularité sur le squelette de certains animaux, il en déduisit que l’homme criminel était un être atavique et héréditaire. En d’autres termes, certains criminels dits « criminels-nés » – qu’il différenciait des criminels d’occasion – auraient commis leurs méfaits en raison de leur nature-même. Ils subiraient depuis plusieurs générations une régression vers le type primitif brutal et amoral qu’on rencontrait aux origines de l’humanité – selon les théories évolutionnistes de l’époque – et porteraient en eux leur nature criminelle :

« Il est peut-être intéressant de connaître comment je m’y suis pris pour y aboutir et comment l’idée première m’en est venue. En 1870, je poursuivais depuis plusieurs mois dans les prisons et les asiles de Pavie, sur les cadavres et sur les vivants, des recherches pour fixer les différences substantielles entre les fous et les criminels, sans pouvoir bien y réussir : tout à coup, un matin d’une triste journée de décembre, je trouve dans le crâne d’un brigand toute une longue série d’anomalies atavistiques [sic.], surtout une énorme fossette occipitale moyenne et une hypertrophie du vermis analogues à celles qu’on trouve dans les vertébrés inférieurs. A la vue de ces étranges anomalies, comme apparaît une large plaine sous l’horizon enflammé, le problème de la nature et de l’origine du criminel m’apparut résolu :

¹⁵⁷⁹ Nicolae VASCHIDE, 1900, p. 136.

*les caractères des hommes primitifs et des animaux inférieurs devaient se reproduire de nos temps*¹⁵⁸⁰. »

Lombroso, qui intervenait à la fois dans les prisons et les asiles, établit par la suite des points de convergence entre le criminel-né, le fou moral et l'épileptique :

*« Bien plus tard, en 1884, frappé par le cas de Misdea*¹⁵⁸¹*, dans lequel les caractères ataviques du criminel se fondaient complètement avec les caractères de l'épilepsi, je dus admettre que, dans le criminel, à l'anomalie atavique, se mêlait l'anomalie pathologique*¹⁵⁸²*. »*

En comparant des centaines de squelettes, d'échantillons anatomiques, de portraits, de masques mortuaires, d'armes de crimes, de récits biographiques et de productions intellectuelles, graphiques et artistiques de criminels et d'aliénés, Lombroso visait à dresser un portrait-type du criminel-né reconnaissable selon lui par toute une série de caractères physiques et psychologiques. Par ailleurs, dans son ouvrage *L'Homme de génie*, il établissait de nombreux points de convergence entre la figure du fou et celle du génie, pour conclure en déclarant que la plupart des hommes de génie souffriraient d'une forme de « psychose dégénérative (épileptoïde)¹⁵⁸³ ». Ces deux principaux axes de recherche – criminalité et folie d'une part, génie et folie de l'autre – focalisaient donc grandement l'attention du criminologue sur la psychiatrie et les asiles, dans lesquels il oeuvrait aussi pour sa collecte. Les productions plastiques et les écrits des criminels et des aliénés – révélateurs pour Lombroso de leurs idées délirantes, malsaines et erronées – constituaient tout autant que leur constitution physique, une source potentielle de connaissance pour l'anthropologie. Leurs dessins, broderies, sculptures et autres travaux manuels continuèrent donc de s'ajouter aux spécimens anatomiques. D'abord enfermée dans des caisses conservées à son domicile, la collection de Lombroso attendit 1877 pour être transférée au laboratoire de médecine légale et de psychiatrie de Turin¹⁵⁸⁴, mais il s'agissait encore davantage d'un dépôt que d'un musée. Le médecin venait surtout y puiser les ressources nécessaires en fonction de ses besoins. En 1884, une petite partie de sa collection fut présentée pour la première fois au public à

¹⁵⁸⁰ CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE (06 ; 1906 ; Turin), 1908, p. XXXII.

¹⁵⁸¹ Salvatore MISDEA (1862 – 1884) est un soldat condamné à mort pour une série de meurtres. Cesare Lombroso intervint en tant qu'expert au procès et déclara que l'accusé avait agi sous l'emprise de l'épilepsie.

¹⁵⁸² CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE (06 ; 1906 ; Turin), 1908, p. XXXII.

¹⁵⁸³ LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris : F. Alcan, 1889.

¹⁵⁸⁴ Situé dans l'ancien couvent San Francesco da Paola, via Po.

l'occasion de l'exposition générale de Turin¹⁵⁸⁵. Mais ce fut surtout en 1885, lors du premier Congrès Internationale d'Anthropologie Criminelle, que son ambitieuse exposition justifia l'idée de pérenniser l'évènement en créant un musée officiellement dédié à ce sujet. En 1892, les Archives de psychiatrie, d'anthropologie criminelle et de sciences pénales de Lombroso annonçaient fièrement l'ouverture prochaine à Turin d'un Musée de psychiatrie et de criminologie dans lequel on pourrait trouver « tout ce qui concerne les origines, les manifestations et la thérapeutique de la folie et de la criminalité¹⁵⁸⁶ ». Envisagé comme un point de rencontre entre le philosophe, le médecin et le juriste, cet endroit était censé mettre à leur disposition :

« les palimpsestes des prisons et des asiles, des données sur l'étiologie du crime et des altérations mentales, la géographie du crime, des préparations de maïs gâté¹⁵⁸⁷, etc., des squelettes, des crânes, des cerveaux de fous et de criminels, qui démontrent à l'évidence combien les altérations de l'esprit sont liées aux anomalies corporelles ; les plans des prisons et asiles avec les méthodes coercitives et curatives en vigueur, et tout ce qui concerne le monde de l'anormalité, qui englobe une si grande part de l'humanité, du fou au criminel et de l'idiot au génie¹⁵⁸⁸ ».

En 1896, la collection fut transférée au Palais des Instituts anatomiques afin d'être correctement organisée et répertoriée pour la rendre utilisable par le milieu scientifique¹⁵⁸⁹. Le Musée de Psychiatrie et d'Anthropologie criminelle fut ensuite officiellement inauguré en octobre 1898 à l'occasion du premier Congrès Italien de Médecine légale. Mais c'est surtout en 1906, à l'occasion du VIème Congrès d'Anthropologie Criminelle organisé à Turin que commença la véritable campagne de communication. Le Congrès avait été organisé en l'honneur de Lombroso dont il célébrait le jubilé, et à cette occasion, l'exposition temporaire avait été tout particulièrement soignée¹⁵⁹⁰. Elle prit place dans les locaux du Musée d'anatomie, et les visiteurs pouvaient conjointement y observer la collection du Musée

¹⁵⁸⁵ L'Esposizione generale italiana di Torino était organisée selon le modèle des expositions universelle. Elle se tint d'avril à novembre 1884. Voir également dans le chapitre précédent de notre travail, consacré aux sociabilités.

¹⁵⁸⁶ « Un Museo di psichiatria a Torino », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente*, 1892, p. 280.

¹⁵⁸⁷ Dans le cadre de l'étude de la pellagre

¹⁵⁸⁸ Op. Cit., p. 280.

¹⁵⁸⁹ Le gendre de Lombroso, Mario Carrara s'impliqua tout particulièrement dans ce projet et assurera par la suite la direction du musée jusqu'à son éviction en 1932 par le régime fasciste.

d'Anthropologie Criminelle. L'exposition s'avéra un véritable succès et dut même être prolongée afin de pouvoir satisfaire tous les visiteurs. Le retentissement fut tel qu'on parlait du Musée d'Anthropologie Criminelle jusque dans la presse étrangère. En France, le compte-rendu consacré au Congrès de 1906 contenait un inventaire de 13 pages recensant tous les objets présentés à l'exposition temporaire, et se terminait par une série de six planches d'illustrations contenant 23 photographies du musée de Lombroso [\(Fig. 444\)¹⁵⁹¹](#). Un fascicule de 45 pages¹⁵⁹² entièrement consacré au Musée de psychiatrie et d'anthropologie criminelle fut mis en vente en marge du Congrès. Il rappelait le parcours de Lombroso, de la naissance de son projet à sa finalisation. Abondamment illustré, il proposait un descriptif détaillé salle par salle des différentes sections de l'établissement. Pour l'occasion, Lombroso rédigea un grand article intitulé « Il mio museo criminale » publié dans une revue italienne populaire : *L'Illustrazione Italiana* [\(Fig. 435\)¹⁵⁹³](#). Afin de contribuer à sa diffusion, le texte avait été simultanément traduit en espagnol, pour être publié dans plusieurs revues scientifiques du pays¹⁵⁹⁴, puis en anglais sous le titre « My Museum of Criminal Psychology » pour apparaître dans le *New York Times* [\(Fig. 436\)¹⁵⁹⁵](#). En France, on entendait régulièrement parler du Musée d'Anthropologie Criminelle dans les interventions du Dr Marie (entre 1905 et 1910¹⁵⁹⁶), mais aussi dans des revues plus généralistes comme *Gil-Blas* (1908¹⁵⁹⁷) ou *Le Radical* (1909). Dans ce dernier article, les aléas du journaliste pour trouver le musée nous rappellent que l'endroit était, comme la plupart des autres, certes ouvert au public, mais réservé à un public d'initiés et non aux curieux de tous bords :

« Toutefois, que l'on ne s'y trompe pas ; ce n'est pas un musée banal ouvert à la curiosité de tous les touristes. Les guides ne le mentionnent pas : c'est que le professeur Lombroso a voulu préserver des importunes badauderies une collection qui fut faite dans le seul but d'offrir aux

¹⁵⁹⁰ Voir chapitre précédent sur les sociabilités.

¹⁵⁹¹ CONGRÈS INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE (06 ; 1906 ; Turin), 1908.

¹⁵⁹² UNIVERSITE DE TURIN, *Le musée de psychiatrie et d'anthropologie criminelle dans l'Université de Turin. VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril - 3 mai 1906)*, Turin : Bocca frères, 1906.

¹⁵⁹³ LOMBROSO Cesare, « Il mio museo criminale », *L'Illustrazione italiana* 13, 1er avril 1906, pp. 302 – 306.

¹⁵⁹⁴ LOMBROSO Cesare, « Mi Museo criminal », *Archivos de psiquiatria y criminologia aplicadas a las ciencias afines*, 1906, n°5, pp. 288 – 294 ; « Mi Museo criminal », *Protocolo medico-forense*, 1907, n°9, pp. 62 – 72 ; « Mi Museo criminal », *Rivista frenopática española*, 1907, n°5, pp. 15 – 22. Références établies par SILVANO MONTALDO in : MONTALDO Silvano, « Saper parlare agli occhi di molti con oggetti visibili », in : MONTALDO Silvano, CILLI Cristina [dir.], 2015, pp. 10 -22, note 36.

¹⁵⁹⁵ LOMBROSO Cesare, « My Museum of criminal psychology », *The New York Times*, 17 février 1907.

¹⁵⁹⁶ MARIE Auguste Armand, 1905.

MARIE Auguste Armand, « Les musées d'asile », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 janvier 1910, pp.38 -42.

savants, ou plus simplement aux disciples, la documentation et les pièces destinées à appuyer ses théories. Seuls, donc, les initiés en connaissent le chemin. Pour moi, j'ai battu Turin pendant une demi-journée avant de trouver le local qui abrite les collections de Lombroso ou plus exactement du « Musée d'Anthropologie Criminelle¹⁵⁹⁸ ».

Si l'abondance des squelettes, crânes et cerveaux humains avait impressionné le visiteur français, ce sont surtout les productions artistiques d'aliénés et de criminels qui retinrent le plus son attention. Une large partie de son article était effectivement consacrée à la description des céramiques criminelles et au destin de leurs auteurs. Les derniers paragraphes évoquaient ensuite sa rencontre avec les créations des aliénés – et des hommes de génies discrédités par Lombroso – qui laissait entendre que beaucoup d'asiles français comme Sainte-Anne ou Ville-Evrard possédaient eux-aussi des collections similaires :

« Toute une salle est, en effet, réservée aux œuvres des aliénés ; on y voit que le plus dément peut, à des moments perdus – c'est-à-dire quand son délire ou sa manie lui laissent quelques répit – composer une œuvre artistique ou littéraire fort sortable, sinon bien voisine d'une façon de génie – cela n'est pas pour nous surprendre car nous avons chez nous, à Ville-Evrard, à Sainte-Anne et ailleurs, de véritables musées de "l'art chez les fous" ».

L'Italie, fortement influencée par les théories de Lombroso, était sans doute le pays où l'on rencontrait le plus de musées psychiatriques à vocation pathologique. En Russie, l'ambitieux projet de double musée – psychiatrie et neuropathologie – mené par le Dr Bechterew fut lui-aussi largement relayé par la presse de l'époque¹⁵⁹⁹.

En France, on trouve assez peu d'exemples de musées asilaires centré sur une approche pathologique. A Bicêtre, dans la 4^{ème} section de la division des aliénés – réservée aux enfants nerveux, arriérés et épileptiques – dirigée par le Dr Bourneville, existait toutefois un musée entièrement consacré à l'étude de l'idiotie. Composé de crânes, de moulages, de cerveaux, de photographies et de cahiers scolaires, il visait à étudier les causes possibles des différentes formes d'idioties et leur évolution, afin d'y apporter des réponses médicales et pédagogiques.

¹⁵⁹⁷ Diable Boiteux (Le), « Le Musée Lombroso », *Gil Blas*, 12 septembre 1908, n°10543, p. 1.

¹⁵⁹⁸ GOREY Albert, « Le Musée Lombroso », *Le Radical*, 8 septembre 1908, n°252, pp. 1-2

¹⁵⁹⁹ Voir paragraphe précédent sur les musées historiques. « Fondazione di musei, psivhiatrico e neuropatologico, a Pietraburgo », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale*, 1898, p. 139.

L'ouvrage du conservateur du musée, Paul Sollier – *Psychologie de l'idiot et de l'imbécile* (1891) – se basait sur l'étude de plusieurs dessins d'enfants, et il est tout à fait probable qu'ils aient été recueillis dans le service du Dr Bourneville. L'objectif de ce musée, aux antipodes de celui de Lombroso, n'était pas d'accumuler les ossements, les photographies et les productions d'individus comme des preuves de leur anormalité. Il s'agissait plutôt de renseigner, de la manière la plus exhaustive possible, une série de cas, en les suivant tout au long de leur existence – à travers des photographies régulièrement prises sur plusieurs années, leur dossier médical, leur travail scolaire, etc. – afin de mettre en évidence les progrès qu'ils avaient accompli grâce aux méthodes médico-pédagogiques mises en œuvre dans l'asile-école¹⁶⁰⁰.

Enfin, à Villejuif, le Dr Marie envisageait également sa collection de dessins et autres productions artistiques de patients comme des documents intéressants pour l'étude des différentes pathologies mentales. Il ne recueillit certes pas de spécimens anatomiques, mais voyait dans ces réalisations asilaires des documents médicaux susceptibles d'apporter des informations sur les pathologies de leurs auteurs. Bien que le Dr Marie fût l'un des premiers à poser sur ces artefacts un regard esthétique, il n'en restait pas moins un médecin de son temps, et les envisageait aussi comme des supports d'étude scientifique. L'organisation de son exposition en 1929 s'avéra particulièrement révélatrice de cette dichotomie¹⁶⁰¹. Pour le Dr Marie, les collections psychiatriques des musées de Lombroso et Bechterew étaient considérées comme des modèles à suivre. Aussi, lorsqu'en 1905 il évoquait son projet de création d'un « musée de la folie », il ne manquait pas de citer à titre d'exemple ceux de ses confrères :

¹⁶⁰⁰ Bourneville raconte notamment comment il mit en place et organisa ce musée au début des années 1880 dans : BOURNEVILLE Désiré Magloire, *Recherches cliniques et thérapeutiques sur l'épilepsie, l'hystérie et l'idiotie : Compte-rendu du service des épileptiques et des enfants idiots et arriérés de Bicêtre pendant l'année 1885*, Paris : A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1886, pp. XIV à XVI. Il était alors installé dans l'ancien réfectoire des enfants et contenait : 109 bustes en plâtre, 18 plâtres divers, 17 squelettes de têtes entières, 100 calottes crâniennes et 101 cerveaux. A partir de 1887, la collecte d'ossements s'amplifia avec le recours aux exhumations d'anciens patients dans le cimetière de Gentilly. En 1895, le nombre des spécimens de chaque catégorie avait plus que triplé, puis quintuplé en 1904. A cela s'ajoutaient des compte-rendu d'observations médicales, des photographies de patients et des cahiers scolaires. Le Dr Paul Sollier en était le conservateur et des catalogues étaient régulièrement constitués et imprimés par les enfants de l'asile-école. Voir également dans les Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département.

¹⁶⁰¹ Nous y reviendrons dans la suite de notre travail, consacrée aux expositions artistiques. Voir : Partie III, chapitre 3, Paragraphe 3 : « Incursion dans les galeries d'art ».

« Il n'est donc pas malaisé aujourd'hui de constituer une anthologie littéraire pathologique ou de créer un musée dû au crayon et au pinceau de malades aliénés. Depuis dix-huit années que je suis attaché au service médical des asiles, j'ai pu réunir une collection personnelle de documents intéressants à ce point de vue : un certain nombre de mes confrères recueillent aussi tant en France qu'à l'étranger (1) ces sortes de documents dont l'ensemble permettra un jour de curieuses synthèses.

(1) On peut citer entre autres les collections pathologiques des professeurs Lombroso et Tamburini en Italie, de Bechterew et Sikorski en Russie, de Naëcke en Allemagne, etc¹⁶⁰². »

Sur la première page de cet article ([Fig. 421](#)), ce n'était pas dans son propre musée que posait le docteur Marie – contrairement à ce que laissent penser le titre et la légende – mais dans celui d'anthropologie criminelle. Cette ambiguïté, sans doute intentionnelle, ne manquait pas d'entretenir l'erreur dans l'esprit du lecteur. On peut penser que le musée de Villejuif n'était pas encore suffisamment avancé, et que la collection de Lombroso – dans sa section réservée aux productions artistiques – constituait un idéal à atteindre. Dans l'intervention de Marie sur les musées d'asiles, en 1910 ([Fig. 445](#)), le musée de l'anthropologue italien était à nouveau mis à l'honneur. Marie en reproduisait trois photographies montrant la salle des céramiques criminelles et plusieurs pièces de mobilier sculptées par Eugenio Lenzi. Le choix des objets présentés – uniquement des créations artistiques – et l'absence de référence aux spécimens anatomiques, témoignent de l'intérêt tout particulier que Marie éprouvait pour cette partie de la collection. Le médecin français, qui avait aussi visité un musée installé à l'asile de Mauer-Öhling ([Fig. 439](#)) en profitait pour renouveler son souhait de concrétiser un projet similaire dans son propre pays :

« Ces collections sont curieuses à réunir et très instructives en tant que reflets de conceptions délirantes des malades.

Les dessins d'aliénés sont souvent des autobiographies ou auto-apologies typiques. Lombroso avait constitué à Turin une collection curieuse de ce genre avec les ouvrages des aliénés criminels. A Villejuif, un musée analogue est en formation ; nous en donnons une vue¹⁶⁰³. »

¹⁶⁰² MARIE Auguste Armand, 1905, p. 355.

¹⁶⁰³ MARIE Auguste Armand, « Les musées d'asile », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 janvier 1910, pp.38 -42.

La présence d'un autre cliché montrant les prémices de son propre musée, sur la même page que celui de Lombroso, contribuait à renforcer l'effet de filiation entre les deux projets, au point de vue des productions artistiques ([Fig. 445](#)).

Outil thérapeutique à usage des patients

Dans certains cas, la mise en place de musées dans les asiles pouvait aussi relever d'un objectif thérapeutique. On considérait qu'il était bon pour la guérison des patients – ou, à défaut, pour les aider à supporter la maladie et l'internement – de les amener à organiser et fréquenter de petits espaces d'exposition. Ces endroits confidentiels, conçus par et pour les usagers de l'asile, contribuaient, selon les médecins, à entretenir leur activité intellectuelle, stimuler leur curiosité et enrichir leurs connaissances.

Il semble que ce soient surtout dans les pays anglo-saxons – berceau de l'open-door et du no-restraint – qu'on développa ce genre d'initiatives. Dans les années 1850, le *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, signalait par exemple la présence d'un musée de ce type dans de l'asile de Philadelphie¹⁶⁰⁴. Il s'inscrivait dans une volonté d'élargir le panel des distractions offertes aux patients les plus fortunés, en leur proposant de nouvelles activités intellectuelles. Aux loisirs classiques (promenades, sports, jeux d'extérieur, lecture, dessin, musique, etc.) on ajouta donc d'autres occupations aux vertus éducatives. Il pouvait s'agir de conférences portant sur des sujets variés, de l'édification d'une serre pédagogique ou de l'installation d'un musée de curiosités :

« Un musée est aussi un complément intéressant pour un asile, particulièrement s'il est conçu pour les classes éduquées¹⁶⁰⁵. »

Ces endroits offraient le double avantage d'impliquer un certain nombre de patients dans leur organisation (installations, inventaires, rédactions de fiches pédagogiques, collectes d'éléments, etc.) tout en offrant aux autres un espace de distraction et d'enrichissement

¹⁶⁰⁴ Pennsylvania Hospital for The Insane. Voir : « American Institutions for the Insane », *Journal of psychological medicine and mental pathology*, 1852, vol. 5, pp. 481-513 (cit. pp. 505 – 507).

¹⁶⁰⁵ GALT, John M., « On the reading, recreation, and amusements of the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, Vol. VI, pp. 581 – 589. (p. 587).

culturel. Ils étaient généralement composés de collections minéralogiques, d'animaux naturalisés, de monnaies anciennes, de coquillages, de papillons, de gravures, et de petits vestiges archéologiques offerts par de généreux donateurs pour améliorer le quotidien des patients. Le Dr Kirkbride¹⁶⁰⁶, très impliqué dans la concrétisation d'un tel projet, en posait déjà les bases en 1844 :

« Parmi les choses à prévoir, en plus des moyens déjà indiqués [...] – toutes aspirent à ce même objectif d'éviter la monotonie de l'hôpital, – il s'agit de l'élargissement de notre bibliothèque et collection d'images et de gravures, – d'un petit dispositif philosophique, – d'une collection d'animaux rares et curieux qui peuvent être conservés sans difficulté, – d'un cabinet minéralogique et d'un musée de curiosités.

En ce qui concerne les contributions pour plusieurs d'entre eux, nous sommes déjà redevables de beaucoup de donateurs particuliers [...]»¹⁶⁰⁷

En 1848, un élégant pavillon fut même érigé – il fut suivi de plusieurs autres – spécialement conçu pour accueillir le musée et la salle de lecture. Le Dr Kirkbride très fier de la concrétisation de ce projet en reproduisit l'intérieur et l'extérieur dans deux gravures jointes à son rapport [\(Fig. 446\)](#). On y voyait des objets présentés dans de larges vitrines, des toiles et des animaux naturalisés, qui ornaient les murs de la pièce autour de patients lisant le journal ou regardant les objets. Le bâtiment avait été inauguré pour le Noël de l'asile et l'année suivante le médecin se félicitait du succès de sa fréquentation :

« MUSEE ET SALLE DE LECTURE. – Ce bâtiment, mis en place par les patients et les amis de l'Institution, et présenté en tant que cadeau de Noël, l'année dernière, a été utilisé quotidiennement, et a procuré une source de grand plaisir pour les pensionnaires de l'Hôpital.

La collection d'objets dignes d'intérêt n'a cessé de s'enrichir, et grâce à la bonté de divers amis, le nombre de livres et de périodiques sur ses tables a beaucoup augmenté.

Etant donné que cette importante annexe de l'établissement à été créée sans argent de l'Institution, il est prévu d'avoir recours autant que possible, pour compléter sa collection de curiosités – de livres – périodiques – images, etc., aux dons d'individus bénévoles qui portent

¹⁶⁰⁶ Thomas Story Kirkbride (1809 – 1883)

¹⁶⁰⁷ KIRKBRIDE Thomas S., *Report of the Pennsylvania Hospital for the Insane for the year 1844*, Philadelphie, 1845.

un intérêt à accroître les moyens de rétablir la santé des aliénés, et de les aider à supporter leur maladie¹⁶⁰⁸. »

Plusieurs autres établissements américains suivirent cette initiative comme le New Jersey State Lunatic Asylum (Trenton) qui annonçait en 1854 l'ouverture imminente d'un musée similaire¹⁶⁰⁹ ; et l'asile d'Utica qui prévoyait dès 1847 l'installation « d'un musée ou d'une collection de tableaux et autres curiosités¹⁶¹⁰ ». Deux ans plus tard, le journal d'un patient – dont quelques extraits furent publiés dans le *Journal of American Insanity* – rendait compte du contenu de ce petit musée :

« Nous avons visité le Musée de l'Asile cet après-midi. Dr. B. fit preuve d'une grande gentillesse en nous expliquant les mérites comparés des diverses curiosités. Je me réjouis particulièrement de voir l'extrême valeur qu'il semblait accorder « quelques poils de la queue du vieux Whitey¹⁶¹¹ » qu'il conservait dans une bouteille en verre. [...] Le Musée contient de nombreux beaux tableaux, des minéraux, surtout des minerais et des métaux, et des collections d'histoire naturelle. Une vitrine de jolis papillons attira tout particulièrement mon attention. Il y a aussi beaucoup de reliques Indiennes, de curiosités de pays étrangers, et un large assortiment de monnaies anciennes et modernes. J'examinai la tête d'une momie égyptienne de trois ou quatre mille ans, présentée au musée par L. N. Fowler, de la ville de New-York. J'ai aussi beaucoup apprécié les souvenirs des guerres de 1812 et 1847 ; parmi lesquels une hachette prise aux Anglais à Plattsburg ; ainsi qu'une arme prise à un Mexicain après la bataille de Palo Alto, présenté par le Dr Wood, gendre du général Taylor¹⁶¹². »

En Grande-Bretagne, l'asile royal de Crichton se constitua un musée similaire à partir des années 1840'. Le superintendant, William Alexander Francis Browne, croyait fermement en la possibilité d'une guérison par le traitement moral, tout comme le Dr Kirkbride. Il organisait donc pour ses patients des classes supérieures toutes sortes de distractions physiques et intellectuelles. En plus des cours, des conférences et des visites à l'extérieur, l'organisation et

¹⁶⁰⁸ KIRKBRIDE Thomas S., *Report of the Pennsylvania Hospital for the Insane for the year 1849*, Philadelphie, 1850, pp. 22 – 23 + 2 ill.

¹⁶⁰⁹ « Annual report of the officers of the New Jersey State Lunatic Asylum at Treton for the year 1853 », *Journal of Insanity*, Octobre 1854, Vol. 11, p. 196.

¹⁶¹⁰ « Brief description of the State lunatic asylum at Utica, N.Y. », *American journal of insanity*, juillet 1847, Vol. 4, p. 96.

¹⁶¹¹ Il s'agissait d'un cheval qui participa à la bataille de Buena Vista.

¹⁶¹² « Life at the N. Y. State Lunatic Asylum ; or Extracts from the Diary of an Inmate », *American Journal of Insanity*, Avril 1849, Vol. 5, pp. 294 – 295.

la fréquentation d'un musée de curiosités enrichissait la liste des activités à proposer. Les premières références à une collection remontent à 1846, quand la gazette interne « The New Moon » mentionna l'arrivée de nouveaux artefacts dans le musée : un spécimen d'éponge, un crâne recueilli sur un ancien champ de bataille et le morceau d'un pommier planté par Marie Stuart¹⁶¹³. Le petit espace d'exposition, géré par un patient, ne cessa ensuite de s'enrichir grâce à de nombreux dons d'objets variés – pièces d'or et d'argent, oiseaux naturalisés, graines de plantes exotiques, minéraux, coquillages, ammonites, etc. – systématiquement recensés dans la gazette de Crichton¹⁶¹⁴.

L'Asile Royal de Montrose¹⁶¹⁵ – dirigé par le Dr Gilchrist – suivit le même mouvement, tout comme l'Asile Royal d'Edimbourg, qui avait ouvert un musée d'histoire naturelle et de géologie qui abritait une importante collection d'insectes et de coquillages :

« Un musée d'histoire naturelle et de géologie a été commencé, et possède déjà d'intéressantes collections de spécimens. Une belle collection de coquillages britanniques, du Lieut. Thomas, R.N. ; et de spécimens minéralogiques d'Allemagne, par M. Stilwell ; et de nombreux spécimens, de conchyliologie et d'entomologie, par le Dr Howden, – ont déjà fait du musée un objet d'attraction et d'intérêt¹⁶¹⁶. »

Comme on peut le voir, ces premiers musées n'étaient initialement pas destinés à exposer des productions artistiques de patients. Il s'agissait plutôt de proposer un nouveau type de distraction – avec une ambition éducative – aux classes supérieures des établissements où l'on pratiquait le traitement moral. Les collections étant uniquement composées de dons, elles dépendaient des objets que voulaient bien léguer les personnalités de la région et de la vision qu'ils avaient d'un musée : à savoir un lieu de culture et d'enrichissement intellectuel. On y trouvait donc surtout des artefacts en lien avec l'histoire, les sciences et les Beaux-Arts.

Ce n'est qu'à l'entrée dans le XXe siècle qu'on commença à trouver des propositions hybrides. Elles reprenaient les codes de ces musées traditionnels, tout en recentrant leur

¹⁶¹³ « Our Museum and Library », *The New Moon*, 3 décembre 1846, Vol. III, n°25, p. 4, Dumfries and Galloway Archives and Local Studies, Dumfries, Royaume-Uni.

¹⁶¹⁴ Voir les numéros de « The New Moon » et l'ouvrage de Maureen PARK, 2010.

¹⁶¹⁵ *American Journal of Insanity*, Octobre 1859, Vol. 16, p. 210.

¹⁶¹⁶ *Annual report of the Royal Edinburgh Asylum for the insane for the year 1855*, Edimbourg, 1856, p. 33.

contenu sur le quotidien asilaire. Ce n'était désormais plus le monde extérieur qui semblait digne d'intérêt, mais les travaux de la main des patients eux-mêmes. L'espace d'exposition installé par le Dr Marie à Villejuif ([Fig. 445](#)) – traditionnellement surnommé « le musée de la folie » – en constitue une excellente illustration. Le médecin français qui connaissait parfaitement le système asilaire écossais, avait certainement déjà vu ou entendu parler de ces musées à usage thérapeutique. Lui-même fervent défenseur de l'occupation par le travail, et de l'intérêt de proposer des activités plaisantes et variées à ses patients, ne pouvait ignorer ce type d'initiatives. Lorsqu'on considère le fonctionnement de son musée, on remarque qu'il était entièrement calqué sur le modèle anglo-saxon, à la différence près que son contenu n'était autre que le fruit de l'asile lui-même. Les artefacts exposés s'inspiraient en effet des disciplines classiques (histoire, science, beaux-arts) puisqu'on y trouvait des collections d'insectes et d'objets divers assemblés par les malades, des silex, des débris de poteries et des fossiles que le médecin leur donnait à classer, des machines fabriquées par eux, des dessins, des peintures et des sculptures réalisées dans son service, etc. Comme les musées anglo-saxons, celui de Marie était situé à l'intérieur de l'asile – sans doute dans un grenier – et entièrement réservé aux patients. Ces derniers en assuraient l'organisation, la gestion, l'approvisionnement et l'enrichissement – puisque les objets exposés étaient le fruit de leur travail – et pouvaient aussi le visiter. Le contenu de ce musée n'était autre que le reflet de la diversité des activités pratiquées par les patients – archéologie, peinture, dessin, sculpture, broderie – et il s'agissait de donner à voir, non plus le monde extérieur, mais la richesse du quotidien de l'asile à ses propres occupants. Une lettre de la fille du Dr Marie décrivait l'organisation et la finalité de cet espace :

« Le Dr Marie s'intéressait donc au travail de ses malades car il a toujours essayé de les occuper aux choses qu'ils aimaient pendant leur temps d'hospitalisation. Il avait installé des ateliers où les malades de son service de Villejuif (entre autres) faisaient de la menuiserie, un musée pour eux, réalisé par eux, qu'ils soignaient, entretenaient, enrichissaient de leurs œuvres. Mon père leur donnait à classer des trouvailles préhistoriques dont les carrières de sable de Villejuif étaient fort riches à l'époque, silex taillés, débris de poteries anciennes, fossiles divers. D'autres malades avaient un coin de jardinage dans les vastes cours de

promenade de l'asile, et pour ceux qui aimaient les bêtes, il s'arrangeait à leur permettre d'en garder et soigner [...] ¹⁶¹⁷ »

Car contrairement à ce que l'on serait tenté de croire, le « Musée de la folie » dont la légende fait remonter l'ouverture à 1905, n'était pas un véritable musée ouvert aux visiteurs. Il se situait davantage dans la lignée du modèle anglo-saxon précédemment évoqué. Parallèlement, il est vrai que le médecin nourrissait – et nourrira tout au long de son existence – un ambitieux projet de « musée rétrospectif des asiles » à vocation historique, scientifique et, comme nous le verrons, artistique. Mais son musée de Villejuif resta tel qu'il fut décrit par sa fille : à savoir, un espace confidentiel réservé aux usagers de l'asile. En effet, lorsqu'il évoquait en 1905 sa collection de « dessins d'aliénés » et l'intérêt de « se créer un musée dû au crayon et au pinceau des malades aliénés ¹⁶¹⁸ », le Dr Marie n'en annonçait pas pour autant l'existence officielle. Plus tard, en 1910, il dévoilait une photographie de son musée de Villejuif, mais alors qu'il évoquait celui de Lombroso, il déclarait seulement « À Villejuif, un musée analogue est en formation ¹⁶¹⁹ ». Il semble que si l'idée était toujours présente, le projet n'avait pas encore été finalisé. En 1909, un journaliste qui avait pu voir la collection d'objets d'aliénés de Lombroso déclarait avoir vu des « musées de l'art chez les fous » à Sainte-Anne et à Ville-Evrard mais ne parlait pas du tout de Villejuif. Enfin, si le Dr Marie, revint régulièrement sur sa collection dans ses publications ultérieures, il n'annonça jamais clairement l'ouverture d'un musée. Il semble que malgré ses ambitions, l'espace d'exposition de Villejuif resta un endroit confidentiel, réservé à ses patients et peut-être à quelques confrères parmi les plus proches. Ce ne sera qu'en 1929, avec « L'Exposition des artistes malades » (galerie Max Bine) que le Dr Marie réussira à se rapprocher le plus de son projet initial, et trouver un compromis entre ses multiples centres d'intérêt.

Le musée du Dr Marie constitue donc un parfait exemple de l'évolution des premiers espaces d'expositions impulsés par le modèle anglo-saxon. A mesure que l'intérêt des médecins se focalisait sur les réalisations artistiques de leurs patients et sur la valorisation de leur travail, le contenu de ces musées et leur finalité évolua de concert. Les médecins continuaient d'impliquer leurs patients dans la gestion de ces espaces, tout en les mettant au service de leur

¹⁶¹⁷ Lettre de Mme Daniel Soreau, nd, dossier : « Collection du Dr Marie : documentation concernant le Dr Marie, illustrations et photographies », non coté, Bibliothèque de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

¹⁶¹⁸ MARIE Auguste Armand, 1905, p. 35.

propre collection. L'endroit continuait donc de constituer un moyen d'occupation et de distraction pour les malades, tout en servant par la même occasion les intérêts de leur médecin.

Recentrage autour des productions artistiques

Avec l'entrée dans le vingtième siècle, et la multiplication des collections d'artefacts asilaires, on commença à entrevoir dans l'étude de ces objets, d'autres applications que la seule recherche médicale. Ils apparaissaient certes toujours comme le fruit de cerveaux malades, mais ils n'en étaient pas moins des produits de la créativité humaine. Ils pouvaient donc, à ce titre, aussi constituer le support de nouvelles recherches dans le domaine de l'activité artistique. On s'appuyait par exemple sur les productions d'aliénés – considérées comme régressives – pour remonter le cours du temps et étudier le fonctionnement de l'art des ancêtres et des « sauvages ». On effectuait aussi des rapprochements avec la figure du génie en recherchant des liens de parenté entre leurs productions artistiques et celles des aliénés. D'autres virent en ces formes de création un formidable support à l'étude de l'activité artistique humaine dans son universalité. Enfin, pour quelques-uns, ces productions singulières apparaissaient aussi tout simplement comme des objets esthétiques présentant un intérêt artistique.

Les Drs Angelucci et Pieraccina à Macerata comptent parmi les premiers à avoir rassemblé une collection entièrement consacrée aux productions artistiques de leurs patients. Le recueil et la conservation de tels travaux avait certes été entamés bien avant leur arrivée par leurs prédécesseurs¹⁶²⁰, mais il s'agissait d'un ensemble hétéroclite des produits de l'imagination des aliénés. Dans leur ouvrage (1894)¹⁶²¹, Angelucci et Pieraccini firent le choix de ne retenir que les artefacts à connotation artistique, pour créer un ensemble homogène entièrement centré sur cette thématique. Si leur approche restait très ancrée dans la recherche pathologique, elle était toutefois entièrement abordée à travers le comportement artistique de

¹⁶¹⁹ Auguste Marie, « Les Musées d'asile », BSCMM, 17 janvier 1910, p. 38-42.

¹⁶²⁰ Le précédent directeur, Enrico Morselli collectionnait déjà les travaux de ses patients. En 1881, il publiait dans les Archives de Lombroso un article sur les « Gravures idéographiques d'un aliéné » et en 1889, on trouvait déjà la reproduction d'une sculpture de son patient Antonio T. étudié en tant que premier cas dans l'ouvrage d'Angelucci et Pieraccini.

leurs patients. L'idée était de partir de la création artistique et des processus qu'elle mettait en jeu, pour accéder au psychisme des individus concernée. Lorsque Carrara publia le compte-rendu de cet ouvrage dans les Archives de psychiatrie de son beau-père – Lombroso – ¹⁶²², il souligna l'originalité de cette démarche, et le manque à gagner pour les médecins qui délaissaient de tels artefacts. Pour Carrara, le potentiel d'une étude de ces objets dépassait largement le cadre de la psychiatrie, en offrant la possibilité de reconstituer « une histoire naturelle de l'art¹⁶²³. » Cette remarque intervenait aussi sous sa plume comme un argument supplémentaire en faveur du projet de Musée d'Anthropologie Criminelle qu'il nourrissait aux côtés de Lombroso.

En France, le Dr Marie fut l'un des premiers à présenter son musée comme un matériau susceptible d'apporter un éclairage sur l'histoire de l'art et sur la psychologie de l'artiste. Bien qu'il vît ces objets comme des réceptacles de la pathologie de leurs auteurs, il pensait aussi qu'ils pouvaient permettre de répondre à des questions d'ordre plus général sur la création artistique. En 1905, il déclarait par exemple :

« On peut espérer y surprendre des indications précieuses pour la psychologie de l'artiste normal, voire même du peintre de génie, et on y pourrait trouver l'explication de certains faits curieux et déconcertants de l'histoire de l'art¹⁶²⁴. »

Il ne cessa ensuite de revendiquer cet intérêt comme on peut le voir dans ses nombreuses publications postérieures :

« Ces déviations même éclairent puissamment la compréhension du mécanisme dit normal. L'étude des manifestations de la folie dans les lettres et les arts éclairent donc l'art normal comme la psychologie générale humaine, dont la maladie n'est que la dissection psychologique en quelque sorte¹⁶²⁵. »

:

¹⁶²¹ ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, 1894.

¹⁶²² CARRARA Mario, « G. Angelucci e A. Pieraccini – Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati – Macerata, 1894 », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente*, 1895, p. 147.

¹⁶²³ Conformément aux théories de l'époque déjà évoquées dans notre travail précédemment. Partie II, chap. 3.

¹⁶²⁴ MARIE Auguste Armand, 1905, p. 356.

¹⁶²⁵ MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14.

« L'étude des productions artistiques ou pseudo-artistiques des malades atteints de troubles mentaux est très attirante.

Elle éclaire, d'une part, le mécanisme de la genèse de certaines fantaisies imaginatives et les origines de la production artistique normale, voire même d'une certaine création géniale¹⁶²⁶. »

On sait qu'il reconnaissait aussi en certains de ces objets des qualités esthétiques qu'il ne manquait pas de mettre en avant dans ses publications. Les productions de ses patients constituaient donc à la fois des spécimens médicaux, des objets esthétiques, et des supports potentiels pour des recherches portant sur l'art. Le projet de musée du Dr Marie n'était toutefois pas limité aux simples créations artistiques, mais revendiquait aussi une position beaucoup plus ambitieuse et généraliste.

Le Dr Pailhas, de l'asile d'Albi, envisageait quant à lui les choses plus exclusivement. Son intérêt concernait uniquement les ouvrages « ayant des affinités avec l'art » qu'il envisageait de rassembler dans un petit musée d'asile. Son objectif était entièrement consacré à des problématiques d'ordre artistique :

« En terminant, j'exprimerai le désir de voir se créer, à Sainte-Anne ou ailleurs, un petit musée destiné à recueillir toutes productions de nos malades d'asile, parmi celles qui, ayant des affinités avec l'art, seraient susceptibles d'apporter une contribution à l'étude de son essence, de ses processus psychiques, aussi bien que de son évolution à travers les âges¹⁶²⁷. »

Au même moment, il profita du XVIIIème Congrès annuel des aliénistes et neurologistes de France¹⁶²⁸ pour lancer un appel officiel à la « création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés » :

« J'ai l'honneur de proposer au congrès d'émettre un vœu en faveur de la création, quelque part, d'un musée ou d'une section de musée, réservés à des manifestations d'art, émanant de nos aliénés.

¹⁶²⁶ Op. Cit., p. 11.

¹⁶²⁷ PAILHAS Benjamin, « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpture) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, août 1908, n°8, pp. 196 – 8.

¹⁶²⁸ Congrès annuel des aliénistes et neurologistes de France et des pays de langue française, XVIIIème session, Dijon, 3 – 8 août 1908.

Chacun de nous a maintes occasions de collectionner des œuvres de cet ordre, et leur rassemblement ne pourra que mieux se prêter à l'étude de l'art morbide¹⁶²⁹. »

Pourtant, comme dans le cas du Dr Marie, son projet ne se concrétisa jamais véritablement. Il faudra attendre les années 1920 avec les initiatives de Morgenthaler, Prinzhorn et Ladame, pour que le contenu de ces musées soit entièrement dévolu aux productions artistiques de patients. On remarque d'ailleurs qu'à l'origine, ces espaces d'exposition contenaient aussi des artefacts d'intérêt scientifique et historique, avant qu'ils ne se spécialisent dans l'accueil de créations artistiques. Ainsi, lorsque Morgenthaler installa un petit musée à la Waldau aux alentours de 1913, ce dernier servait aussi de dépôt pour les objets rassemblés dans tout le pays par la Société Suisse de Psychiatrie¹⁶³⁰. On y trouvait un mélange de camisoles de force, de ceintures de contention et de baignoires à couvercles, qui étaient entreposées aux côtés d'écrits et de dessins de patients divers¹⁶³¹. Walter Morgenthaler en fit ensuite un espace plus spécifiquement axé sur la création asilaire – largement dominé par l'œuvre de Wölfli. – en complétant la collection initiale par de nouvelles réalisations de patients. Il établit également une règle contraignant chaque personne qui souhaitait acquérir des dessins de Wölfli, à en laisser un exemplaire pour le musée¹⁶³². Son « patient-artiste » fut également sollicité pour décorer deux imposantes armoires qui meublaient le musée (*Fig. 447*).

En Allemagne, lorsqu'Hans Prinzhorn intégra la clinique psychiatrique d'Heidelberg en 1919, il se vit confier la tâche de réorganiser le petit musée que possédait déjà l'établissement¹⁶³³. Il s'agissait d'un ensemble de dessins, de peintures, de travaux d'aiguilles et de documents écrits rassemblés par ses prédécesseurs¹⁶³⁴ selon les anciennes classifications en vigueur. D'abord peu enthousiasmé par la pauvreté de la collection initiale, Prinzhorn envisagea dans un premier temps de refuser la tâche, avant de se raviser en imposant la condition de pouvoir enrichir lui-même ce premier fonds mis à sa disposition :

¹⁶²⁹ PAILHAS Benjamin, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », *L'Encéphale* 2, 1908, pp. 426-27.

¹⁶³⁰ Voir MAC GREGOR John, 1989, p. 208.

¹⁶³¹ Voir Jacob Wyrsh in : SPOERRI Elka (Ed.), Glaesemer Jürgen, Adolf Wölfli, Catalogue d'exposition (Berne, Musée des Beaux-Arts, 1976), Berne : Fondation Adolf Wölfli, 1976, pp. 107 à 109.

¹⁶³² Voir dans notre travail : Partie I, chapitre 3, paragraphe 3 : « Le patient en tant qu'artiste ». Voir également : Partie II, chapitre 2, paragraphe 1 : « autofictions et auto-apothéoses ».

¹⁶³³ Voir dans notre travail : Partie II, chapitre 3, Paragraphe 2 : « Lectures esthétiques ». Voir également : Partie III, chapitre 1, Paragraphe 1 : « Echanges et correspondance »

« Quant à nous, nous avons souligné dès notre premier entretien avec lui [Wilmanns], en 1917, que nous étions passionnés avant tout par les confins de la psychopathologie et de la création artistique et nous avons commencé par refuser la proposition qui nous était faite d'entreprendre une telle étude, le matériel étant, à nos yeux, insuffisant et sans grand intérêt. Cependant, dans une lettre, nous posions ensuite la question de savoir si on ne pouvait pas obtenir d'autres asiles assez de matériel pour que l'étude en valut la peine¹⁶³⁵. »

La collection se développa ensuite avec le formidable essor qu'on lui connaît. Enfin, en Suisse, à son arrivée à Bel-Air en 1925, le Dr Charles Ladame, qui collectionnait déjà les œuvres de ses patients depuis de nombreuses années, se contenta d'abord d'un petit espace exigü pour entreposer ses premières trouvailles. Après la désaffectation d'un pavillon de femmes, il put ensuite exposer le tout dans plusieurs pièces de ce vaste espace qui lui tint lieu de musée (**Fig. 448**). En 1948, il se souvenait de ses débuts et racontait l'émulation que suscita l'installation de ce musée au sein de ses patients :

« Quand en 1925, je vins occuper le poste de médecin directeur de notre asile clinique psychiatrique, j'apportai une belle collection de peintures, dessins, sculptures, etc., productions artistiques de malades de divers asiles suisses où j'avais fonctionné comme médecin adjoint.

Je les installai dans une soupenite exigüe et mal éclairée, ce qui n'en rendait l'exposition nullement agréable.

Aussi en 1926, la villa des pensionnaires dames qui travaillaient à perte ayant été désaffectée, j'en occupai le rez-de-chaussée : deux grandes salles de 12 mètres sur 6 mètres, un petit salon de 6 mètres sur 6 et une véranda bellement vitrée. J'y transportai mes collections. L'organisation du musée fut rondement menée grâce à l'aide de ma femme, de ma sœur, de mes enfants et d'un malade.

Les productions artistiques des malades étaient exposées dans les deux grandes salles, le petit salon et la véranda. Quelques panneaux du petit salon furent cependant réservés pour l'édification et l'instruction du personnel et de l'homme de la rue. Y figuraient les moyens de contention, les objets fabriqués en vue des évasions, tout ce qui avait servi aux tentatives de suicide, etc.

¹⁶³⁴ Fiorella Bassens suppose qu'il s'agissait d'une initiative d'Emil Kraepelin menée entre 1890 et 1903. Voir : BASSAN Fiorella, 2012, p. 31.

¹⁶³⁵ PRINZHORN Hans, 1984 (1922), p. 55 note 1 (voir aussi 353 note 5)

Bientôt la place fit défaut : les malades, ayant eu connaissance de ces exhibitions voulurent aussi y participer ; ce fut une belle émulation, chacun étant pressé de figurer parmi les exposants. Le musée eut son petit succès, il éveilla la curiosité et certes aussi l'intérêt et même la surprise : des malades pouvaient donc être de tels artistes !

Mais voilà qu'en 1938 je dus me démettre de mes fonctions pour raison de santé et je sentis un faible intérêt chez mon successeur pour ces choses-là.

Je démontai mon musée et emportai mes collections.

Pareilles à la peau de chagrin, elles s'amenuisèrent au cours des années, mes visiteurs étant enchantés d'en emporter quelques pièces comme souvenir. Il m'en reste gros comme la main¹⁶³⁶. »

Conclusion du chapitre 2

En recueillant et en conservant les productions artistiques de leurs patients dans de tels musées, les médecins contribuèrent à leur attribuer une certaine valeur et un statut particulier. Selon le type d'espace dans lequel ils étaient exposés et les objets avec lesquels ils cohabitaient, ils apparurent tantôt comme des documents historiques, comme des spécimens d'étude scientifique, comme des objets de curiosité ou comme des productions artistiques. La façon dont ils furent présentés, les cartels et les discours qui les accompagnaient, les visiteurs auxquels ils étaient destinés, influencèrent aussi la construction de leur nouveau statut. Bien que la plupart de ces musées aient aujourd'hui disparu, on remarque que les rares collections médicales à avoir survécu aux années sont justement celles qui appartenaient à ces espaces. On pense à la collection du Dr Pailhas au Bon Sauveur d'Albi, à celle de Morgenthaler à la Waldau, à celles des Drs Marie et Ladame qui furent en partie léguées à la Collection de l'Art Brut, à celle du Musée d'Anthropologie Criminelle de Lombroso, de l'asile San Lazzaro à Reggio Emilia, de l'asile d'Earlwood, et bien sûr à la collection de l'université d'Heidelberg rassemblée par Prinzhorn. En devenant les pièces d'un musée, aussi petit fût-ils, ces objets cessèrent d'être la propriété personnelle d'un individu qui pouvait en disposer à sa guise. Ils dépassèrent le cadre du privé pour investir celui du collectif. Ils devinrent les éléments d'une structure commune, dont le responsable devait tenir compte dans ses décisions. Celles-ci ne

¹⁶³⁶ Propos datant de 1948, retranscrits dans : PEIRY Lucienne, 1991, p. 5.

l'impliquaient plus seulement lui, en tant que propriétaire avec ses goûts personnels, mais en tant que directeur d'un établissement, et devaient être justifiées et argumentées. Il est vrai que les directeurs possédaient une certaine liberté quant au sort de ces artefacts, mais une fois intégrés à la collection d'un musée, ils étaient investis d'un statut particulier qui les hissait au-delà du quotidien et de la banalité. Certains étaient inventoriés, documentés, et par leur intégration à ces collections, ils se transformèrent en témoignages historiques, en spécimens scientifiques ou en productions artistiques. Le premier regard de celui qui avait décidé de les intégrer à ces musées conditionnait invariablement celui de ces successeurs. En fonction de leurs convictions professionnelles et personnelles, ces derniers choisissaient ensuite de légitimer la valeur qui leur avait été attribuée en les conservant, ou de la renier en les détruisant. Les objets parvenus jusqu'à nous sont donc ceux qui ont survécu à ces choix successifs, indiquant que leur valeur fut renouvelée et confirmée tout au long de ces années. Parallèlement à cette première patrimonialisation, certains de ces objets et d'autres, réussirent également à s'inscrire dans un processus d'artification.

Chapitre 3 : Artification

Au-delà de ces premiers musées réservés à un public spécifique et confidentiel, quelques productions artistiques réussirent à franchir les murs des asiles pour s'inviter sur la place publique. Les Expositions universelles au cours desquelles la médecine mentale et les établissements pour aliénés furent mis en avant, la presse populaire qui s'intéressait à « l'art des fous » et en relayaient les images, ainsi que quelques galeries d'art, participèrent à leur importation dans l'espace public. Ils contribuèrent à familiariser le public à la vue de ces objets, quitte à sombrer parfois dans la banalisation. En effet, en rendant accessibles ces artefacts autrefois chargés de mystère et investis de tous les fantasmes, ils provoquèrent des révélations chez certains, mais aussi des déceptions chez ceux qui n'y retrouvèrent pas l'excentricité et la folie qu'ils avaient imaginées.

Premières ventes ouvertes au public

Dans les années 1840 – 1850, plusieurs asiles anglo-saxons prirent l'habitude d'entretenir des contacts entre le public extérieur et le monde asilaire en proposant à la vente toutes sortes d'objets utilitaires ou purement fantaisistes confectionnés par les patients. Pour cela, les acheteurs étaient exceptionnellement autorisés à franchir les murs de ces établissements. Selon les modalités mises en œuvre, ils pouvaient se rendre à l'intérieur du « bazar », une sorte de boutique-atelier où étaient exposés les objets destinés à la vente. Ils pouvaient aussi s'aventurer plus au cœur de l'asile à l'occasion de salons ponctuels où l'on déployait des stands à la manière des marchés classiques. D'après les témoignages de l'époque, ces événements très attendus attiraient des centaines de visiteurs dont beaucoup appartenaient aux classes privilégiées. En pénétrant dans un asile, ils étaient ravis de pouvoir satisfaire leur curiosité, tout en participant par leur achat au bénéfice d'une œuvre de charité. Pour montrer comment étaient organisées ces premières manifestations, nous nous appuyons sur cinq d'entre-elles, particulièrement bien documentées, puisqu'elles firent à la fois l'objet de comptes-rendus dans les rapports administratifs et d'articles dans la presse généraliste. Il

s'agit des ventes de 1843 et 1856 organisées dans l'asile britannique d'Hanwell, et de celles de 1844, 1845 et 1846 dans l'asile américain d'Utica, dans l'état de New-York.

Avant de revenir en détail sur ces manifestations, il convient de rappeler tout l'enjeu qu'occupait la mise en place d'un « bazar » dans les établissements anglo-saxons. En ce milieu de XIXe siècle, alors que le système asilaire était en plein développement, le traitement moral et ses supposés miracles suscitaient encore un réel enthousiasme chez les aliénistes. On pensait qu'en impliquant les esprits dans des activités saines et raisonnables, il était possible de ramener les malades sur le droit chemin et donc de les soigner en les faisant renoncer à leurs idées erronées. Même après qu'on eut remis en question la réalité de ces guérisons spectaculaires, l'implication des patients dans des activités valorisantes était toujours vivement recommandée. A défaut de guérir complètement, elles permettaient tout de même d'occuper les esprits en les détournant de leurs tourments. On considérait aussi qu'elles aidaient les malades à reprendre confiance en eux et à entretenir leur dextérité. Les activités intellectuelles possédaient quant à elle une dimension éducative et stimulante supplémentaires non négligeables. La mise en place d'un lieu de fabrication et de vente d'objets – le « bazar » – constituait donc un précieux moyen de motivation et d'occupation. Contrairement aux ateliers, où le travail était beaucoup plus normé, le bazar permettait aux patients d'exprimer leur créativité assez librement dans des productions qui n'avaient pas forcément d'utilité. En 1841, le Dr Corsellis, du West Riding Lunatic Asylum de Wakefield déclarait par exemple s'en servir comme moyen de lutte contre le suicide¹⁶³⁷. Qui plus est, outre le fait de distraire les malades et de les impliquer dans une activité agréable et valorisante, ces bazars généraient aussi des bénéfices qui permettaient d'améliorer leur quotidien :

« Nous avons établi un bazar, où nous exposons les objets de fantaisie confectionnés par nos malades. Le produit en a été affecté à une fête champêtre donnée pendant l'été (1), et excepté quelques habillements grotesques qu'on voit ça et là, on ne s'imaginerait guère assister à un groupe d'aliénés.

¹⁶³⁷ Propos du Dr Corselis remontant au 1^{er} janvier 1841, repris par son confrère belge, le Dr Constant Crommelinck dans : CROMMELINCK Constant, *Rapport sur les hospices d'aliénés de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne*, Courtrai : Impr. De Jaspin, 1842, p. 60.

(1) Depuis trois ans que ce bazar est établi [ce qui ferait remonter sa mise en place à 1838], on a déjà, en dehors des dépenses pour cette fête, [...] 100 liv. st. (2500 francs) à la banque d'épargne¹⁶³⁸. »

Le Dr Constant Crommelinck, médecin belge en visite à Wakefield avait été très enthousiasmé par cette initiative. A son retour, il décida de l'intégrer dans sa proposition de loi sur la prise en charge des aliénés en Belgique :

« Art. 40. On établira un bazar où seront exposés en vente tous les objets de fantaisie confectionnés par les malades, au profit desquels ils seront vendus : leur montant leur en sera remis de la manière la plus avantageuse pour eux¹⁶³⁹. »

On remarque que contrairement à ce qui se pratiquait en Angleterre, les bénéficiaires étaient ici censés être personnellement reversés aux patients. D'autres établissements britanniques comme Hanwell (à partir des années 1840') et Montrose (dont le rapport de 1859 – 1860 fait mention d'un bazar¹⁶⁴⁰) avaient également eu recours à ce type d'entreprise. Dans son chapitre consacré à la construction et à l'administration des asiles (1840), le Dr William Charles Ellis, décrivait d'ailleurs en détail le fonctionnement du bazar d'Hanwell¹⁶⁴¹. Il s'agissait d'un local servant à la fois d'atelier et d'espace d'exposition dédié à la vente. Géré par une ouvrière-chef, il occupait 40 à 50 patientes qui se refusaient aux travaux d'aiguilles classiques tels que le raccommodage et la couture ordinaire. Le bazar était donc destiné à occuper ces femmes habituées à réaliser des travaux plus sophistiqués. Leurs ouvrages, dans lesquels elles pouvaient exprimer librement leur créativité, avaient pour certains une vocation utilitaire (robes et collerettes), tandis que d'autres étaient de purs objets de fantaisie. Les patientes travaillaient en équipe – les plus expérimentées dirigeant les autres – et œuvraient à l'intérieur du bazar, qui servait aussi de lieu de vente et d'accueil des visiteurs. L'ouvrière-

¹⁶³⁸ Propos du Dr Corselis remontant au 1^{er} janvier 1841, repris par son confrère belge, le Dr Constant Crommelinck dans : CROMMELINCK Constant, 1842, p. 60.

¹⁶³⁹ Op. Cit., pp. 268 – 269.

¹⁶⁴⁰ « Report of Scotch Asylums », *The American journal of insanity*, octobre 1859, Vol. XVI, p. 210.

¹⁶⁴¹ Le Dr William Charles ELLIS avait déjà dirigé le West Riding Lunatic Asylum de Wakefield avant de prendre la direction du nouvel asile d'Hanwell qui ouvrit ses portes en 1838. Pour la description du Bazar d'Hanwell, voir : ELLIS William Charles, « Chapitre VIII : De la construction et de l'administration des asiles », *Traité de l'aliénation mentale, ou De la nature, des causes, des symptômes et du traitement de la folie : comprenant des observations sur les établissements d'aliénés*, Paris, 1840, J. Rouvier, pp. 409 – 412. On retrouve une référence à ce bazar dans la presse grand public en 1843 : « Fancy Fair at Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, jan-juin 1843, vol. 2, p. 335.

chef se chargeait des transactions. Elle effectuait aussi des envois pour répondre à des commandes à distance. En 1840, les bénéfices dégagés permirent à l'asile d'acheter un orgue à clavier pour accompagner les offices religieux et distraire les malades. Plus de quinze ans après, un bilan des objets vendus par l'établissement indiquait qu'en 1856, le bazar était toujours en activité¹⁶⁴². Dans son ouvrage consacré à la littérature des fous, Octave Delepiere précisait que l'on pouvait aussi s'y procurer de petits ouvrages littéraires rédigés et décorés par les patients :

« L'hospice des aliénés de Hanwell, l'un des plus importants de l'Angleterre, présente une particularité que nous croyons devoir noter.

L'encouragement à la compétition littéraire, y forme, comme dans les établissements cités plus haut, un moyen de guérison, et les médecins de la maison pensent que c'est un des remèdes qui ont produit les résultats les plus satisfaisants. En conséquence, l'administration a établi un bazar où les diverses pièces, écrites par les lunatiques, sont exposées et vendues à leur profit. Grand nombre de personnes se font un devoir d'aller visiter ces expositions de publications de fantaisie, tirées sur papier rose, vert, orné d'arabesques, &c. et le produit des ventes est parfois assez considérable¹⁶⁴³. »

Lorsque la quantité d'artefacts accumulés dans le bazar devenait trop importante, l'asile d'Hanwell organisait de grandes ventes de charité. On ouvrait alors les portes au public qui pouvait repartir avec des objets de bonne qualité à prix réduits. Parmi ces ventes, celles de 1843 et 1856 comptent parmi les plus documentées puisqu'elles figurèrent dans les rapports administratifs de l'établissement et firent l'objet d'articles de presse¹⁶⁴⁴. La première fut organisée dans l'une des cours intérieures d'Hanwell où se pressèrent plusieurs centaines de personnes. Malgré une météo maussade, les visiteurs firent quand même le déplacement, signe révélateur de leur intérêt pour l'évènement. Les objets étaient posés sur des étals, qu'ils arpentaient au son de la musique d'un orchestre dans un espace couvert de couronnes de fleurs. La clientèle, majoritairement issue de la haute société, était visiblement ravie de

¹⁶⁴² *The twelfth report of the Committee of Visitors of the County Lunatic Asylum at Hanwell : January quarter session*, 1857, Londres, John Thomas Norris, 1857, p. 106.

¹⁶⁴³ DELEPIERRE Octave, *Histoire littéraire des fous*, London : Trübner, 1860, p. 13.

¹⁶⁴⁴ « Fancy Fair at Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, jan-juin 1843, vol. 2, p. 335.

« Variétés : vente d'objets faits par les aliénés à l'asile d'Hanwell », *Annales Médico-psychologiques*, 1843, vol.2, p. 162.

The twelfth report of the Committee of Visitors of the County Lunatic Asylum at Hanwell : January quarter session, 1857, Londres, John Thomas Norris, 1857.

pouvoir s'investir, par ces achats, dans une action caritative puisque les bénéfices étaient reversés à la « Queen Adelaïd Fund¹⁶⁴⁵ ». Le directeur avait toutefois fait le choix de ne pas laisser les malades circuler ce jour-là, à quelques exceptions près, pour éviter tout contact avec le public. Ses motivations n'étant pas exposées, on ne sait s'il s'agissait d'éviter tout incident, ou de lutter contre l'éventuelle curiosité malsaine de visiteurs venus « voir les fous ». L'évènement relayé par *The Illustrated London News* – qui lui consacra un article en pleine page¹⁶⁴⁶ – contribua à attirer l'attention d'un très large public, anglais et international¹⁶⁴⁷, sur Hanwell, son bazar, et ses artefacts confectionnés par des patients. En 1856, le 19 juin, on décida de réitérer l'évènement¹⁶⁴⁸. Un stock important d'objets s'était accumulé dans le bazar depuis près de deux ans, et le matériel était suffisamment conséquent pour organiser une nouvelle vente publique. Là encore, le succès fut au rendez-vous puisqu'on comptabilisa 800 à 900 visiteurs. Si tout le monde semblait apprécier la « fraîcheur » et la « finesse » des objets présentés, on ne possède cependant aucune information sur la nature de ces artefacts. On sait simplement qu'il s'agissait d'un mélange d'objets utilitaires et d'ouvrages de fantaisie. Les comptes-rendus de l'asile américain d'Utica contiennent en revanche beaucoup plus de détails sur la composition des stands de ses trois premières ventes organisées entre 1844 et 1846. Des passages d'un journal local¹⁶⁴⁹ avaient été insérés aux rapports administratifs et fourmillent de détails sur l'organisation de ces évènements et la nature des objets exposés. Ils contiennent également des lettres de patients dans lesquelles ils rendaient compte de leur propre ressenti à différentes étapes du projet. On découvre aussi qu'à Utica, contrairement à Hanwell, les malades étaient présents au moment des ventes puisqu'ils tenaient eux-mêmes les différents stands autour desquels évoluait le public. Un correspondant de *l'Utica Daily Gazette* précisait que les acheteurs étaient « surpris

¹⁶⁴⁵ Association créée en 1835 et spécialisée dans la réinsertion des anciens patients. En France, le Dr Auguste Marie mettra en place une association similaire.

¹⁶⁴⁶ « Fancy Fair at Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, jan-juin 1843, vol. 2, p. 335.

¹⁶⁴⁷ « Variétés : vente d'objets faits par les aliénés à l'asile d'Hanwell », *Annales médico-psychologiques*, 1843, vol.2, p. 162.

¹⁶⁴⁸ *The twelfth report of the Committee of Visitors of the County Lunatic Asylum at Hanwell : January quarter session*, 1857, Londres, John Thomas Norris, 1857.

¹⁶⁴⁹ Il s'agit de *l'Utica Daily Gazette*. Voir : « Article I : Brief notice of the New-York State Lunatic Asylum at Utica – and of the appropriation by the State, for the benefit of the insane », *The American journal of insanity*, juillet 1844, Vol. I, pp. 5 – 6.

« Article VI : Second annual fair at the New-York State Lunatic Asylum », *The American journal of insanity*, avril 1845, Vol. I, pp. 347 – 352.

« Miscellany : Fair at the Lunatic State Asylum – Utica N.Y. », *The American journal of insanity*, avril 1846, Vol. II, pp. 394 – 395.

par la beauté des tissus, et l'habileté et l'ingéniosité déployées dans leur utilisation¹⁶⁵⁰ ». En janvier 1844, on pouvait y acheter des poupées « habillées en fées ou en sorcières », des coussins à épingles « aux formes qui auraient déroutées Protée », des paniers « dignes de la grotte d'une nymphe aquatique », toutes sortes de broderies représentant des fleurs et des fruits « qui auraient tenté Eve », des chapeaux, des bas, des gants, des tabliers, des cols brodés, des sacs, des porte-monnaie, etc. L'année suivante, le même correspondant parlait de « tables couvertes d'une profusion d'articles utiles, fantaisistes et fantastiques, tous des travaux de patients¹⁶⁵¹. » Une école où l'on enseignait la sculpture sur bois venait d'être créée à l'intérieur de l'asile et plusieurs spécimens de cet « art yankee » avait été disposés sur une table. Outre les réalisations classiques, d'autres, n'avaient pas manqué de dérouter le journaliste :

« En plus des sculptures reproduisant des choses ordinaires, comme des maisons, des temples, des bateaux, des chaînes, etc., et tout ce qui pouvait avoir quatre pattes, deux pattes ou ramper, il y avait de nombreuses réalisations purement imaginaires, présentant les caractéristiques très marquées de l'école de l'Asile. On remarqua une effigie, considérée par l'artiste comme une représentation d'un de ses camarades, que l'on préférerait ne pas avoir dans notre chambre à coucher¹⁶⁵². »

Les visiteurs étaient aussi venus accompagnés de leurs enfants que l'on remarqua surtout aux stands des poupées en chiffon et des pâtisseries, apparemment aussi extravagantes que les sculptures en bois :

« Des anacondas en pain d'épice attendaient d'être avalés, tandis que d'autres serpents monstrueux s'enroulaient dans les corbeilles à pâtisseries¹⁶⁵³. »

La quantité des articles exposés – on évoquait un espace de plus de 60 m de long – devait être assez conséquente puisque le journaliste se disait incapable de tous les décrire sans y passer plusieurs heures. Ayant déjà assisté à la vente précédente, il considérait que les objets

¹⁶⁵⁰ « Article I : Brief notice of the New-York State Lunatic Asylum at Utica – and of the appropriation by the State, for the benefit of the insane », *The American journal of insanity*, juillet 1844, Vol. I, pp. 5 – 6 (p. 6).

¹⁶⁵¹ « Article VI : Second annual fair at the New-York State Lunatic Asylum », *The American journal of insanity*, avril 1845, Vol. I, pp. 347 – 352 (p. 348).

¹⁶⁵² Ibid.

¹⁶⁵³ Op. Cit. p. 349.

présentés en 1845, dépassaient ceux de l'année antérieure en intérêt et en diversité. Il distinguait les articles à vocation utilitaires dans lesquels s'exprimaient les aptitudes encore intactes des patients, les ouvrages plus fantaisistes qui nécessitaient une dextérité supérieure et enfin, les productions fantastiques, apparemment indescriptibles. L'auteur s'essaya tout de même à rendre compte de l'une d'entre-elles :

« Il y avait une représentation de la Reine Victoria et de son époux, qui aurait arraché de la compassion au plus fervent des républicains. On aurait dit que le Prince était l'incarnation du mari soumis¹⁶⁵⁴ »

La troisième vente, organisée le 19 février 1846 dans le hall de l'aile sud, était assez similaire à la précédente¹⁶⁵⁵. Les stands étaient toujours tenus par des patients, qu'assistaient des dames de la ville venues bénévolement leur prêter main forte. Les tables des femmes étaient généralement occupées par des travaux d'aiguilles et de tissu : broderies, fleurs en textile, essuie-plumes, chaussettes, bas, etc. La « fameuse école de sculpture » était toujours au rendez-vous et exposait d'« excellents spécimens d'ingéniosité et de goût Yankee [...] rivalisant avec les écoles Suisses et Allemandes ». Il s'agissait à nouveau d'un mélange d'objets à vocation utilitaire – couverts, chaises – ou plus fantaisistes : animaux, petits soldats, etc. Enfin, le stand des pâtisseries était encore signalé pour ses desserts « aussi bons à manger qu'ils étaient beaux à regarder ». Pour les directeurs ayant organisé de tels événements, les avantages étaient multiples et chacun, qu'il s'agisse des patients, de l'établissement ou des visiteurs, était censé y trouver son compte. La volonté la plus souvent affichée était celle d'améliorer le moral des malades. On insistait beaucoup sur l'émulation que provoquait l'attente et la préparation d'une telle manifestation dans les couloirs de l'asile. Les patients étaient visiblement ravis de pouvoir organiser un événement qui les sortait de leur quotidien. Les dames s'impliquaient tout particulièrement dans la création de petits travaux d'aiguilles, et semblaient très enthousiasmées à l'idée qu'ils puissent être vus et achetés par des femmes du monde. La décoration de l'établissement occupait d'autres malades qui réalisaient des banderoles, des guirlandes et des compositions florales. Pendant l'évènement, la venue du public était vécue comme une distraction supplémentaire, et même

¹⁶⁵⁴ Op. Cit. p. 349.

¹⁶⁵⁵ Voir : « Miscellany : Fair at the Lunatic State Asylum – Utica N.Y. », *The American journal of insanity*, avril 1846, Vol. II, pp. 394 – 395.

après que tout fut fini, beaucoup se plaisaient à se remémorer ces moments. Ils continuaient à alimenter leurs discussions et les courriers qu'ils adressaient à leurs proches. Enfin, les bénéfices dégagés, permettaient aussi aux asiles d'acquérir de nouveaux objets de distraction. Hanwell avait acheté un orgue tandis que l'asile d'Utica avait pu s'offrir de nouveaux livres, des instruments de musique ainsi qu'une petite serre. Pour ce qui est des établissements, ces manifestations constituaient une occasion idéale d'améliorer leur image. Généralement parés de leurs plus beaux atours et montrés sous leur meilleur jour, les asiles affichaient leur volonté de transparence en laissant entrer les visiteurs. Ces actions de communications contribuaient à démystifier les sombres histoires dont sont généralement objet tous les endroits interdits d'accès. En laissant circuler les patients les plus calmes, il s'agissait aussi de montrer une image plus humaine des malades – loin de celle des furieux enchaînés dans leurs cellules – mais aussi de leurs médecins et de leurs méthodes. Enfin, du point de vue des visiteurs, il était possible grâce à ces ventes d'acquérir des objets de qualité pour des sommes particulièrement modiques, tout en participant à une œuvre de charité.

Participations aux évènements grand public

Grâce à ces ventes de charité les productions asilaires rencontrèrent leur premier public à partir des années 1840, mais ces évènements restaient enclavés et réservés aux initiés. Bien que tout le monde fût libre de s'y rendre, le déplacement jusqu'à ces établissements isolés s'avérait souvent éprouvant sur le plan financier, physique et psychologique, et limitait inévitablement le nombre de visiteurs aux plus motivés. On y rencontrait donc surtout des personnalités privilégiées désireuses de participer à une œuvre de bienfaisance, des proches des pensionnaires, et quelques curieux des environs. Ce n'est qu'à partir des années 1860, avec le développement des Expositions universelles et leur formidable retentissement, qu'on offrit aux asiles le moyen de présenter directement les travaux de leurs patients auprès du grand public. Il n'était désormais plus nécessaire de se déplacer, et chaque visiteur pouvait en prendre connaissance au hasard de leur promenade sur les stands de l'Exposition. Les asiles, et de manière plus générale l'ensemble de la profession aliéniste, comptaient tout particulièrement sur ces manifestations et sur leur dimension universelle et internationale pour se donner à voir sous leur plus beau jour. Comme dans les ventes de charité, l'objectif était de communiquer sur les avancées en matière de prise en charge à tous les niveaux : architecture,

aménagement intérieur, méthodes éducatives et thérapeutiques, recherche scientifique, etc. Il s'agissait de présenter les différents acteurs de l'assistance (Etat, autorités locales, médecins, personnels) comme bienveillants et soucieux du bien-être des plus fragiles. La tendance était alors aux nouvelles méthodes médico-pédagogiques destinées à faire progresser les enfants idiots autrefois abandonnés à leur sort auprès des incurables. Le travail thérapeutique et toutes les activités occupationnelles figuraient également en bonne place sur les stands des asiles, et le résultat de ces pratiques, sous forme d'objets manufacturés, était considéré comme une preuve de leur diversité et de leur efficacité. On exposait pour cela des articles d'usage courant fabriqués en série, mais aussi des travaux d'artisanat beaucoup plus élaborés, et des productions artistiques (dessins, peintures, objets divers, etc.) A travers ces mises en scènes, il s'agissait aussi de donner à voir au public une autre image du patient, bien loin de celle du personnage brutal et grossier perdu dans ses délires. Les réalisations exposées, soigneusement sélectionnées, étaient présentées comme le produit d'individus utiles à la société, habiles de leurs mains, parfois doués d'un véritable talent ou d'un grand raffinement. Enfin, les anciens objets de contention et autres instruments barbares, côtoyaient aussi fréquemment ces artefacts pour montrer l'image d'une profession qui avait su tirer parti de ses erreurs pour poursuivre sa marche vers le progrès.

1. Exposition universelle de Paris, 1867

Les établissements réservés aux enfants idiots furent les premiers à faire leur apparition dans les Expositions universelles. Dès le milieu du XIXe siècle, certains d'entre eux commencèrent à proposer des méthodes éducatives visant à développer l'autonomie de leurs jeunes pensionnaires. L'objectif visé était celui d'une insertion sociale et professionnelle. De telles institutions étaient encore très rares à cette époque où la plupart des idiots étaient considérés comme perdus, et abandonnés à leur sort dans des hospices ou des asiles surpeuplés. Des initiatives aussi novatrices et philanthropiques avaient donc tout à fait leur place au sein des Expositions universelles où chaque pays rivalisait avec les autres dans la compétition vers le progrès. Car si la modernité et l'influence d'une puissance se mesuraient à son rayonnement culturel, commercial, économique et politique, la façon dont elle venait en aide aux plus fragiles entraînait également en ligne de compte. Des problématiques liées à l'assistance et au bien-être de la population firent donc progressivement leur apparition dans les différentes sections de ces expositions. En 1867, l'Exposition universelle de Paris, avait ainsi consacré

son dixième et dernier groupe aux « Objets en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population¹⁶⁵⁶ ». Aux côtés des écoles primaires et des instituts pour aveugles qui présentaient des maquettes, des plans, des livres, du mobilier, du matériel éducatif et des travaux de leurs élèves, figurait le « National Asylum for Idiots » d'Earlwood. Il était l'un des seuls établissements de ce genre représenté à l'exposition et le directeur, John Langdon Down, avait envoyé toutes sortes d'objets censés montrer le niveau technique atteint par ses jeunes pensionnaires. Plusieurs réalisations de Pullen figuraient en bonne place aux côtés des bottes et autres chaussures fabriquées dans les ateliers. Les visiteurs avaient ainsi pu observer sa spectaculaire maquette du *Princess Alexandra* (1862) (*Fig. 80*) et son *State Barge* (1866) (*Fig. 81*) qui contribuèrent à faire remporter une médaille de bronze à son établissement¹⁶⁵⁷. En 1867, le système asilaire en France et en Europe était en pleine expansion et beaucoup d'asiles étaient encore en cours de construction ou d'agrandissement. Les espaces qui leur furent consacrés à cette exposition étaient donc surtout axés sur des problématiques architecturales et l'on montrait uniquement aux visiteurs des plans, maquettes et autres ébauches des bâtiments. Le plus remarqué fut sans doute celui d'une colonie familiale présenté par le baron de Mundy pour l'Autriche. Un pavillon grandeur nature représentant une maison de gardien avait été réalisé et entièrement aménagé pour l'occasion. Les visiteurs pouvaient y entrer pour la visiter, prendre connaissance des différentes étapes du projet et se renseigner sur le fonctionnement des colonies familiales¹⁶⁵⁸. Certains d'entre eux se montraient encore surpris de voir la médecine mentale représentée dans une telle manifestation :

« On ne s'attendrait guère à voir la médecine aliéniste représentée sur le Champ de Mars, et cependant elle y occupe sa place par les soins de M. le docteur Mundy (de Moravie). Il a fait construire dans le parc autrichien (prolongement de la rue de Prusse, près le restaurant

¹⁶⁵⁶ Liste des différents groupes : 1/ œuvres d'art – 2/ Matériel et application des arts libéraux – 3/ Meubles et autres objets destinés à l'habitation – 4/ Vêtements, tissus et autres objets portés sur la personne – 5/ Produits des industries extractives – 6/ Instruments et procédés des arts usuels – 7/ Aliments à divers degrés de préparation – 8/ Produits vivants et spécimens d'établissements d'agriculture – 9/ Produits vivants et spécimens d'établissements de l'horticulture – 10/ Objets en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population.

¹⁶⁵⁷ « Groupe X. Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population. Classe 89. Matériel et méthodes de l'enseignement des enfants. », *Catalogue officiel des exposants récompensés par le Jury international*, Paris : E. Dentu, 1867, p. 3.

¹⁶⁵⁸ *La médecine à l'Exposition universelle de 1867 : guide-catalogue*, Paris : Germer-Baillière, 1867, pp. 79 – 80.

Dreher) une maison telle qu'il la propose pour le traitement des aliénés dans la famille d'un gardien¹⁶⁵⁹. »

La préoccupation majeure des autorités était alors surtout de construire des bâtiments modernes, conformes à une prise en charge plus digne de ses aliénés, et de fournir des places en nombre suffisant. Les pratiques thérapeutiques et la vie quotidienne des patients n'étaient pas encore une priorité dans ces expositions.

2. Exposition universelle de Paris, 1878

Il faudra attendre 1878 pour que l'on commence à présenter au public la richesse des travaux des aliénés, et par là-même, des activités proposées dans les asiles. A cette époque le système subissait de plus en plus les attaques de l'opinion, et il était important de redorer l'image de ces établissements que l'on comparait à des casernes et des prisons. La ville de Paris avait déjà entamé son ambitieux projet de désengorgement de ses hospices¹⁶⁶⁰, et trois asiles : Sainte-Anne (1867), Ville-Evrard (1868) et Vaucluse (1869) – avec sa colonie agricole pour enfants idiots et épileptiques (1876) – avaient déjà ouvert leurs portes. La France étant organisatrice de l'évènement, Paris se devait de briller plus que toute autre ville. Un pavillon de 3500 m² lui avait été réservé pour montrer au monde entier l'étendue de ses richesses. A son art, son histoire et sa culture s'ajoutaient donc toutes ses innovations en matière d'hygiène, d'enseignement et d'assistance. Pour ce qui concernait l'aliénation, c'est l'asile de Ville-Evrard qui fut choisi comme établissement modèle, et une petite partie du pavillon de Paris lui avait été réservée. Les visiteurs avaient pu y voir le plan d'une cellule capitonnée, une baignoire couverte, un appareil d'alimentation forcée ainsi qu'un nouveau modèle de camisole¹⁶⁶¹. Afin de promouvoir les bénéfiques et la qualité du travail de ses patients, des objets artisanaux parmi les plus raffinés et élaborés avaient été sélectionnés pour l'occasion. *Les Merveilles de l'Exposition de 1878* interpellait ses lecteurs sur la qualité de ces ouvrages :

« [...] on les croirait incapables de donner la plus petite preuve d'intelligence, à moins qu'elle ne s'appliquât au mal.

¹⁶⁵⁹ Op. Cit., p. XXVII.

¹⁶⁶⁰ Bicêtre et la Salpêtrière.

¹⁶⁶¹ COLLECTIF, *Les merveilles de l'Exposition de 1878 : histoire, construction, inauguration, description détaillée des palais, des annexes et des parcs...*, Paris : Librairie Contemporaine, 1879, pp. 110 – 111.

Il est loin, cependant, d'en être ainsi. La preuve, c'est que l'asile de Ville-Evrard a pu exposer des objets positivement remarquables et fabriqués par ses pensionnaires.

Ainsi, nous remarquons une jardinière en acajou massif, une garniture de cheminée en fer forgé, avec chenets, pelles et pincettes, style Louis, XV, des serrures, etc., etc¹⁶⁶². »

En 1893, un correspondant de *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux* indiquait que ces objets furent ensuite entreposés dans une pièce de l'asile pour former une sorte de musée. Il donnait davantage de détails quant à leur nature :

« Parmi les travaux exécutés par les malades dans les asiles d'aliénés de la Seine, plusieurs furent admis à l'Exposition universelle de 1878, où ils furent très remarquables. On peut citer, particulièrement, ceux de l'asile de Ville-Evrard, qui envoya les objets suivants :

Une garniture de cheminée (chenets, pelle et pincette) en fer forgé, style Louis XIV.

Une grande et belle stalle de chapelle en chêne sculpté.

Une table-bureau en chêne sculpté, style Louis XIII.

Un magnifique tapis de table, brodé en soie, ouvrage d'une seule malade.

Un fort beau et grand bouquet de fleurs artificielles, aux couleurs les plus vives et les plus variées¹⁶⁶³. »

Les asiles étaient également représentés dans le pavillon du Ministère de l'Intérieur sous la bannière des Institutions d'utilité publique. Ils y figuraient aux côtés des établissements pénitentiaires et de bienfaisance, et présentaient des modèles en relief et des plans de bâtiments, ainsi que des productions manuelles de leurs occupants. A l'asile de Ville-Evrard s'ajoutaient ceux de Sainte-Anne, Saint-Yon et Vaucluse ainsi que la maison nationale de Charenton. Les visiteurs avaient pu y voir des broderies, des fleurs artificielles et des travaux de couture réalisées par les femmes, auxquels s'ajoutaient des ouvrages de menuiserie et de serrurerie issus des sections masculines¹⁶⁶⁴.

¹⁶⁶² Op. Cit., p. 111.

¹⁶⁶³ « Paris : un musée bizarre, le musée de Ville-Evrard, composé d'ouvrages exécutés par les aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 novembre 1893, p. 105.

¹⁶⁶⁴ COLLECTIF, *Les merveilles de l'Exposition de 1878 : histoire, construction, inauguration, description détaillée des palais, des annexes et des parcs...*, Paris : Librairie Contemporaine, 1879, p. 451.

Voir également : SIMONIN L., « Exposition universelle », *L'Illustration*, 17 août 1878, n°1854, p. 107.

3. *Exposition Nationale de Milan, 1881*

Calquant son fonctionnement sur les Expositions universelles internationales, l'Italie mit également à l'honneur ses œuvres philanthropiques au sein de l'Exposition nationale de Milan, organisée en 1881. Sur les 7139 exposants, 795 appartenaient au groupe consacré à l'éducation, à l'instruction techniques et aux institutions de prévoyance et de bienfaisance¹⁶⁶⁵. A cette occasion de nombreux asiles présentèrent des documents les concernant. On y trouvait exposés pêle-mêle des plans, des photographies, des documents administratifs, des vêtements, des appareils médicaux, ainsi que des exemples de travaux de patients. Là encore, objets usuels, dessins et artisanat se côtoyaient sur les stands dans une conception très généraliste et éclectique des produits de l'activité asilaire. L'établissement de Mombello exposa par exemple des paillassons, avec un album de croquis à l'aquarelle et des travaux d'ébénisterie. L'asile Saint Nicolas de Sienne avait affiché des dessins exécutés par des aliénés autour d'une vitrine contenant des broderies et autres travaux d'aiguille. Le manicomio San Clemente de Venise, présentait une grande vitrine remplie d'ornements religieux réalisées par ses patientes : une chasuble étoile, une statuette en cire de l'enfant Jésus, et des corbeilles de fleurs et de fruits en perles et en cire. L'asile de Reggio avait quant à lui fait le choix original de compléter les productions exposées, par des photographies de patients prises au cours de leur activité¹⁶⁶⁶. Cette initiative ne fut d'ailleurs pas du goût de tout le monde :

« Quelques-uns de ces établissements exposent les travaux de leurs pensionnaires ; le Frenicomio de San Lazaro [sic.], de Reggio (Emilie), a joint les photographies des aliénés à leurs travaux. C'est une idée bizarre dont je ne vois pas l'intérêt¹⁶⁶⁷. »

Pour d'autres, une telle exposition constituait une occasion idéale de valoriser le travail des médecins et de leurs patients :

« L'ensemble de ces expositions, sous réserve de quelques observations relatives à certains des objets exposés, mérite à coup sûr d'être loué et encouragé, car il témoigne de l'émulation

¹⁶⁶⁵ Liste des groupes : 1/ Industries extractives – 2/ Mécanique – 3/ Industrie chimique – 4/ Matières alimentaires – 5/ Céramique et vitrerie – 6/ Industrie du papier, arts graphiques – 7/ Produits des filatures et tisseranderies – 8/ Arts usuels – 10/ Arts libéraux – 11/ Education, instruction technique, institutions de prévoyance et de bienfaisance. Anon. , « Lettres d'Italie : L'Exposition Nationale », L'Univers, 3 octobre 1881.

¹⁶⁶⁶ Pour tous ces renseignements, voir : BILLOD Eugène, 1884, pp. 92 – 96.

¹⁶⁶⁷ « L'Exposition de Milan », *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 6 novembre 1881.

*qui règne dans les asiles qui y ont pris part, ainsi que des efforts auxquels on s'y livre pour le perfectionnement de l'œuvre des aliénés en général ou pour le mieux de son organisation*¹⁶⁶⁸. »

4. Exposition universelle de Paris, 1889

Huit ans plus tard, dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889, la capitale française continua de mettre en avant ses asiles d'aliénés. On peut voir dans les préparatifs de l'évènement que sur les 1800 m² du pavillon de la ville de Paris, 30 furent consacrés à cet effet¹⁶⁶⁹. C'est certes bien peu comparé aux 300 m² prévus pour ses Beaux-Arts, mais un emplacement spécifique avait tout de même été réservé à ces établissements, et budgétisé dans les dépenses. Le Préfet et le Ministère de l'intérieur sollicitèrent à plusieurs reprises la direction de Ville-Evrard pour obtenir une collection d'objets à exposer. Mais l'on peut voir dans le déroulé de leur correspondance que la tâche se révéla très laborieuse. Alors qu'Evariste Marandon de Montyel suggérait à ses confrères de faire confectionner des objets d'art exclusivement pour l'évènement, il se heurta à des problèmes budgétaires et organisationnels. L'établissement peinait à proposer de nouvelles créations et envisageait de reprendre celles de 1878. Les plans architecturaux prévus pour l'exposition demeuraient introuvables et les ouvrages médicaux tardaient à être rassemblés. Il semble que le stand de 1889 ne fut pas à la hauteur de ce qui avait été envisagé au départ :

LETTRE DU 10 DECEMBRE 1886 :

DU DIRECTEUR DES AFFAIRES DEPARTEMENTALES (POUR LE PREFET) AU DIRECTEUR DE VILLE-EVRARD

« Monsieur le Directeur, afin de faciliter les travaux de la commission chargée d'examiner toutes les questions relatives à la participation comme exposantes de la Préfecture de la Seine et de la Ville de Paris à l'Exposition universelle de 1889, il convient d'abord de connaître en principe dans quelle mesure et de quelle manière les différents services estiment pouvoir y figurer.

¹⁶⁶⁸ BILLOD Eugène, 1884, p. 96.

¹⁶⁶⁹ CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS, *Rapport présenté par M. de Bouteiller, au nom de la Commission municipale de l'Exposition sur l'exposition spéciale de la ville de Paris*, 1887, p. 8-10.

J'ai en conséquence l'honneur de vous prier de vouloir bien m'envoyer, dans le plus bref délai possible, les éléments nécessaires à l'évaluation de la surface dont vous jugeriez avoir besoin pour les objets que vous compteriez exposer et à l'estimation de la dépense qui en résulterait.

Ce travail devra comprendre :

1°/ Une nomenclature desdits objets et documents avec des indications aussi exactes que possibles sur leur nature, leurs dimensions, leur matière et sur la place qu'ils pourraient occuper en surfaces verticales, en vitrines, en portefeuille ou à plat.

2°/ L'estimation de la dépense relative à la production de ces objets.

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération distinguée. Pour le Préfet, le directeur des affaires départementales, signé : illisible. Pour copie conforme, le Directeur médecin en chef »

LETTRE DATE ?

A MONSIEUR LE PREFET DE LA SEINE,

L'asile de Ville-Evrard pour la participation comme exposant à l'Exposition universelle de 1889 serait en mesure de faire confectionner par ses divers ateliers :

[1 à 7 : Une bibliothèque... copier la nomenclature de l'état ci-joint]

Une bibliothèque et une table Louis XIV en noyer

Deux vitrines en noyer

Un ??? Louis XIV / Tapisserie en laine et soie

Un store en soie

Deux coussins en laine et soie

Une jardinière

Une corbeille à papier

8 : le plan de l'asile et du pensionnat à fournir par la Direction des travaux

La surface qui est jugée nécessaire pour cette exposition serait de 40 mètres carrés et l'estimation de la dépense qui résulterait de la confection des objets à exposer peut être évaluée à 3 355 francs.

LETTRE DU 6 JANVIER 1889

EVARISTE MARANDON DE MONTYEL A MONSIEUR LE DIRECTEUR

« La question de la participation des asiles à l'exposition de 1889 a été agitée l'année dernière, à l'époque où je remplissais les fonctions de Directeur intérimaire. Consulté à ce sujet par Mr le Dr Bourneville, j'avais proposé de faire confectionner dans les divers ateliers

de l'établissement divers objets d'art. J'avais même établi une liste d'objets à confectionner dans les ateliers de serrurerie, menuiserie, couture, je ne sais s'il a été donné suite à mon projet. Je ne sais même pas si vous avez retrouvé à la direction la tenue de ma correspondance à cet égard. Aujourd'hui nous pensons [mon collègue est ??] qu'il y a lieu de faire figurer à l'exposition toutes les œuvres d'art conçues par des aliénés et qui peuvent se trouver à l'asile ; qu'il faut également exposer le plan de l'asile complètement remanié, c'est-à-dire comprenant les nouveaux pavillons, les appareils hydrothérapeutiques [?], les places de cellule du pensionnat (capitonnées ou non), qu'il serait peut-être bien de dresser un plan à part du pensionnat et de ses dépendances. Nous ne pensons pas devoir exposer les moyens de coercition en cas d'agitation, ces derniers tendent à tomber complètement en désuétude et ne sont pour ainsi dire plus utilisés à Ville-Evrard.

Vous trouverez d'ailleurs dans le compte-rendu de la commission de surveillance des asiles des renseignements au sujet de la participation des asiles à l'exposition. Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes considérations distinguées. E. Marandon de Montyel »

LETTRE DU 8 JANVIER 1889 :

BROUILLON ADRESSE A M. LE PREFET

Monsieur le Préfet,

J'ai l'honneur de vous transmettre dans ce pli le rapport de MM les médecins chefs relativement à la participation de l'asile de Ville-Evrard à l'Exposition universelle de 1889.

Dans ce rapport, ces messieurs émettent l'avis d'y exposer tous les objets d'art qui ont été exécutés par les aliénés dans les divers ateliers de l'établissement.

D'un autre côté, je n'ai trouvé aucune trace dans les archives de la liste des objets à exécuter à nouveau dont parle M. le Dr Febvré, mon prédécesseur. Je n'ai pas été plus heureux auprès des divers chefs d'atelier que j'ai visités et ou rien de présentable n'est fait ni à faire.

Le mauvais état dans lequel j'ai trouvé le vestiaire et la lingerie ont obligé les ateliers se rattachant à la ... à consacrer tout leur temps aux confections et surtout aux réparations. Les ateliers de menuiserie et serrurerie, en 1888, par la réorganisation de différents [...] et restaurant, l'installation [...]

Dans ces conditions, l'asile de Ville-Evrard ne me paraît guère en mesure de présenter des ouvrages d'art nouveaux, et je vous prie, Monsieur le Préfet, de vouloir bien m'indiquer si les objets qui ont figuré à l'exposition de 1878, peuvent être une seconde fois exposés.

*Quant aux plans de l'asile et du pensionnat, je n'en possède aucun, ni d'ensemble ni de détail*¹⁶⁷⁰. »

Comme en 1878, les asiles d'aliénés étaient éparpillés dans plusieurs sections de l'Exposition universelle et présentés de différentes manières. Dans le Palais de l'Hygiène, situé sur l'esplanade des Invalides, le Ministère de l'Intérieur avait affiché des plans des principaux asiles de France : Armentières, Bailleul, Bassens, Bonneval, Bordeaux, Dury, Prémontré, Quimper, Saint-Gemmes, Saint-Robert et Saint-Yon. Une ancienne cellule de l'asile d'Aix côtoyait la cellule modèle de l'asile de Ville-Evrard déjà exposée en 1878, et plusieurs photographies et plans de la Maison Nationale de Charenton complétaient le tout¹⁶⁷¹. Sur le Champ-de-Mars, dans le pavillon de la ville de Paris, une section avait été réservée aux Hôpitaux de la capitale. La division des aliénés de Bicêtre¹⁶⁷² avec son quartier d'enfants entièrement réhabilité par Bourneville y figurait en bonne place. Le médecin arrivé en 1879, s'était particulièrement impliqué dans une prise en charge médico-pédagogique des jeunes « idiots, nerveux et épileptiques » et la France ne pouvait manquer de mettre son travail à l'honneur. Le service des enfants de Bicêtre présentait donc aux visiteurs à la fois du matériel d'enseignement (objets liés à l'éducation des sens, à l'apprentissage de la marche, de l'habillement, du calcul auxquels s'ajoutaient des cahiers d'enfants) et le fruit de la pratique aux ateliers, avec des travaux de menuiserie, de cordonnerie, de vannerie, etc.¹⁶⁷³ Il semble que l'exposition du Dr Bourneville ait atteint son objectif en suscitant l'enthousiasme chez les visiteurs :

« Les objets exposés dans la vitrine de l'Exposition par M. Bourneville, sont un éloquent plaidoyer en faveur de l'extension de pareilles institutions qu'il n'a cessé de réclamer pour

¹⁶⁷⁰ L'intégralité de cette correspondance est conservée aux archives de l'Établissement Public de Santé de Ville-Evrard. Je remercie Anne-Pascale Saliou, archiviste de cet établissement, de m'avoir indiqué l'existence de ces documents.

¹⁶⁷¹ BAUDOUIN Marcel, *Guide médical à l'Exposition universelle internationale de 1889, à Paris*, Paris : E. Lecrosnier et Babé, 1889, p. 409.

¹⁶⁷² Bicêtre et la Salpêtrière qui comprennent chacun une division réservée aux aliénés font partie de l'Assistance Publique des Hôpitaux de Paris.

¹⁶⁷³ BAUDOUIN Marcel, 1889, pp. 411 – 414. Voir également : Exposition internationale (1889 ; Paris), *Catalogue de l'exposition spéciale de l'administration générale de l'assistance publique à Paris / Exposition universelle de 1889. Pavillon de la ville de Paris*, Paris : imp. de Grandremy et Henon, 1889, p. 40.

toute la France. Souhaitons que le Ministère de l'Intérieur crée en province des services semblables [...]»¹⁶⁷⁴ »

Quant à la partie réservée au Service des Aliénés, elle était située non loin de celle des Hôpitaux. Elle comprenait des images d'instruments de contention, des travaux de patients présentés sur des tablettes et dans des vitrines, des ouvrages médicaux, des appareils de mesure scientifiques ainsi qu'une « collection de moulages et de mâchoires d'enfants arriérés »¹⁶⁷⁵.

5. Exposition universelle de Paris, 1900

En 1900, l'asile de Ville-Evrard figurait toujours en bonne place dans la nouvelle Exposition universelle puisque c'est là que siège le Congrès International d'Assistance Publique. Le recueil des objets à exposer s'avéra toutefois toujours aussi compliqué. Face aux demandes répétées des autorités, l'asile campa d'abord sur ses positions, déclarant ne rien posséder d'intéressant, avant de se résoudre au dernier moment à envoyer une série d'artefacts pour l'exposition :

LETTRE DU 12 FEVRIER 1899

DU MEDECIN CHEF DE LA DIVISION DES FEMMES AU PREFET

« Monsieur le Préfet,

Les quelques travaux confectionnés par des femmes aliénées sont déjà très anciens et ont, je crois, figuré à une exposition antérieure. Je ne puis, en conséquence promettre aucun objet digne d'être exposé aux yeux des étrangers. Bien des aliénés font, il est vrai, des objets qui demandent un travail assidu une grande habileté de main, mais, en général, ces travaux, provenant de modèles, n'offrent pas un caractère d'originalité suffisant. Personnellement, je puis exposer mon appareil à alimentation forcée, dont la description a été faite dans les annales médico-psychologiques et dans la revue de psychiatrie. Cet appareil tient d'ailleurs une place insignifiante, je n'ai, par conséquent, pas à réserver un emplacement spécial.

Veillez agréer, Monsieur le Préfet, l'assurance de mon respectueux dévouement.

Médecin de la division des femmes »

¹⁶⁷⁴ BAUDOUIN Marcel, 1889, p. 414.

LETTRE DU 26 MAI 1900

DU DIRECTEUR DE VILLE-EVRARD AU PREFET

« Monsieur le Préfet, j'ai l'honneur de vous faire connaître que sur la demande faite aux médecins chefs de service d'après vos instructions en date du 16 mai courant, MM les docteurs Sérieux et Marandon de Montyel ont tous déclaré qu'ils n'avaient aucun envoi complémentaire à faire au service de la ville. M de Montyel dit qu'il a envoyé tout ce qu'il avait d'intéressant dans son service. M le Dr Febvré m'a remis une boîte de secours qu'il avait fait établir sur ses indications pour le transfèrement des aliénés. Je vous la fait parvenir avec une notice explicative.

M le Dr Legrain me fait savoir de son côté qu'il n'a rien de plus à exposer que ce qu'il a déjà envoyé. [...] »

LETTRE DU 7 JUILLET 1900

DU DIRECTEUR DE VILLE-EVRARD AU PREFET

Monsieur le Préfet,

Conformément aux termes de votre demande du 3 juillet relative aux objets provenant des divers services de l'asile, qui ont été exposés au pavillon de la ville de Paris et du département de la Seine, j'ai l'honneur de vous adresser :

1°/ Une note explicative de M le Dr Febvré pour les appareils portant son nom : Appareil d'alimentation et boîte de secours en cas de transfèrement

2°/ Une notice sur l'appareil de M le Dr Legrain : Appareil transfuseur de sérum

Les objets suivants compris dans l'exposition ont été exécutés les uns dans les quartiers des malades, les autres dans les divers ateliers sous la surveillance des chefs de service.

Asile quartiers :

4 tableaux (aquarelles) – 1 tableau (fusain) – 2 tableaux (cires) – 2 panneaux (peinture)

Menuiserie :

2 tableaux (sculpture) – 2 panneaux (sculpture) – 5 panneaux grands (sculpture buffet) – 6 panneaux petits (sculpture buffet) – 1 coupe bois sculpté – 1 pendule en bois sculpté – 6 statuettes en terre cuite

Serrurerie :

¹⁶⁷⁵ BAUDOUIN Marcel, 1889, pp. 422 – 424.

15 objets en métal – 4 appliques en fer forgé – 1 couronne en fer forgé – 1 branche de houx en fer forgé

Service spécial :

2 plats longs (peinture) – 6 assiettes (peinture)

Les cadres ont été faits par l'atelier de serrurerie. La garniture permanente de plantes vertes et de plantes fleuries placées en bas de la carte du département de la Seine et de chaque côté du pont de Nogent a été assurée par les soins de M Buffier ? jardinier en chef¹⁶⁷⁶. »

Le Dr Marandon de Montyel avait obtenu un crédit des pouvoirs publics pour financer les travaux de sa colonie artistique cinq ans auparavant¹⁶⁷⁷ et il aurait été surprenant qu'il ne possédât aucun objet à présenter en 1900. D'autant plus que pour justifier cette requête il n'avait cessé de louer les mérites des œuvres de ses patients-artistes censées orner les différentes sections de l'établissement¹⁶⁷⁸. Plusieurs articles de presse avaient même été consacrés à cette initiative originale, et insistaient sur la qualité et l'intérêt de ces travaux¹⁶⁷⁹.

L'Exposition de 1900 offrit la part belle aux établissements d'aliénés¹⁶⁸⁰, et tous les pays rivalisèrent dans le domaine de l'Assistance pour présenter leurs asiles les plus prestigieux. Le Pavillon de la ville de Paris mit à l'honneur l'ensemble des asiles de la Seine : Sainte-Anne, Villejuif, Ville-Evrard, Maison Blanche, Vaucluse, les quartiers d'hospices de Bicêtre et de la Salpêtrière ainsi que la récente colonie familiale de Dun sur Auron. Des plans, des maquettes, des travaux de patients et des instruments médicaux avaient été exposés, permettant à l'ensemble d'être récompensé par un Grand Prix du Jury¹⁶⁸¹. La Maison Nationale de Charenton figurait quant à elle dans l'exposition du Ministère de l'Intérieur aux côtés d'autres établissements de bienfaisance (aide à l'enfance, aux aveugles, aux sourds-muets, etc.).

¹⁶⁷⁶ L'intégralité de cette correspondance est conservée aux archives de l'Établissement Public de Santé de Ville-Evrard. Je remercie Anne-Pascale Saliou, archiviste de cet établissement, de m'avoir indiqué l'existence de ces documents.

¹⁶⁷⁷ *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1895*, pp. 291 – 292.

¹⁶⁷⁸ *Rapport sur le service des aliénés du département de la Seine pour l'année 1895*, pp. 291 – 292.

¹⁶⁷⁹ Voir par exemple : TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60 - « Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37 - GIRON, Aimé, « Ça et là : à travers l'art », *L'Œuvre d'art : revue bi-mensuelle illustrée*, 5 février 1897, p. 19.

¹⁶⁸⁰ GROUPE XVI. -- Économie sociale. -- Hygiène -- Assistance publique. QUATRIÈME PARTIE, CLASSE 112 Assistance publique et Bienfaisance privée Institutions pénitentiaires (p.1)

¹⁶⁸¹ *Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international, Groupe XVI. Économie sociale. Hygiène. Assistance publique. Quatrième partie. Classe 112*, Paris : Imprimerie nationale, 1902.

Voir le volume : Groupe XVI. Économie sociale. Hygiène. Assistance publique. Quatrième partie. Classe 112, p. 63.

Aucun produit du travail de ses pensionnaires n’y figurait toutefois, la Maison ayant plutôt choisi de montrer l’intérieur et l’extérieur de ses prestigieux bâtiments. Elle obtint elle-aussi un Grand Prix. Les asiles étrangers furent bien plus nombreux que lors de la précédente édition parisienne, et le monde entier avait tenu à présenter ses établissements de bienfaisance¹⁶⁸². Une quinzaine d’institutions pour aliénés d’Europe et d’Amérique furent ainsi récompensées par le Jury. Ce-dernier regrettait toutefois que ces expositions fussent éparpillées aux quatre coins du domaine, empêchant les visiteurs d’embrasser d’un seul coup d’œil la politique d’assistance de chacun de ces pays :

« Ce qui nuisait, malheureusement, aux expositions étrangères de la classe 112, c’était leur dispersion. Bien que la plus grande partie de ces expositions ait été placée au premier étage de l’extrémité ouest de la Galerie des machines, il n’en est pas moins vrai qu’on se trouvait là en présence d’un groupement parcellaire et que celles de certains pays, non des moins importants, se dissimulaient en quelque sorte dans des quartiers de l’Exposition où, certes, on n’eût point supposé les rencontrer. Cette dispersion décourageait le visiteur et nuisait à l’effet d’ensemble¹⁶⁸³. »

Les asiles étrangers avaient généralement fait le choix de proposer des stands très visuels – sans doute censés pallier au barrage de la langue – uniquement constitués d’images, de maquettes et d’objets fabriqués par les patients. Ces partis-pris communicationnels constituèrent en revanche un handicap aux yeux du jury qui regrettait l’absence de documents textuels¹⁶⁸⁴. Le stand de l’asile italien de Reggio en était une parfaite illustration ([Fig. 450](#)). Maquettes, plans, dessins, graphiques et travaux manuels envahissaient entièrement le petit espace dédié à l’établissement sans autre forme d’explications. L’asile, déjà primé à l’exposition nationale de Milan (1881) fut tout de même récompensé par une médaille d’or. On le retrouvera ensuite à l’Exposition universelle de Bruxelles en 1910 avec un espace d’exposition beaucoup plus large et aéré, mais toujours autant dominé par le visuel ([Fig. 449](#)). Les photographies, vues aériennes et autres plans étaient entourées par toutes sortes de productions manuelles sorties des ateliers de l’asile. Des vêtements, des chapeaux, des paniers et autres objets quasi-exclusivement utilitaires étaient ainsi suspendus aux murs autour d’un petit salon de rotin.

¹⁶⁸² Op. Cit., p. 67.

¹⁶⁸³ Op. Cit., pp. 67 – 68.

6. *International Fisheries Exhibition de Londres, 1883*

Si ces Expositions universelles offrirent une véritable tribune à tous ces objets, en les rendant visibles aux yeux d'un public nombreux et varié, elles contribuaient aussi à reconstituer insidieusement les frontières de l'asile. Ces artefacts avaient été arrachés de leur isolement et exposés à la lumière, mais ils n'en demeuraient pas moins circonscrits aux stands de leurs établissements. Les cloisons étaient devenues transparentes, et le verre des vitrines permettait aux visiteurs de les observer, mais ils ne pouvaient y voir autre chose que des produits de l'activité asilaire. Leur grande diversité – dessins, peintures, maquettes, objets utilitaires, artisanat d'art ou production quasi-industrielle – s'effaçait complètement sous le poids de leur origine. Ils étaient tous présentés sur un même pied d'égalité, dans un vaste méli-mélo particulièrement révélateur de cette conception globalisante et uniformisante du travail dans les asiles. Une aquarelle, un meuble sculpté et une paire d'espadrilles étaient tous logés à la même enseigne et identifiés comme des produits de l'activité asilaire. Ces travaux avaient certes été sélectionnés pour leur qualité, afin de véhiculer une image positive des aliénés et de leurs établissements, mais ils n'étaient pas différenciés, ni envisagés pour leurs qualités propres. Il était extrêmement rare de voir figurer dans une exposition généraliste un tel objet sans qu'il ne fasse figure d'ambassadeur de son origine asilaire. A ce titre, la présence du *Great Eastern* de Pullen à l'International Fisheries Exhibition de 1883, mérite d'être signalée car elle apparaît comme une exception. L'exposition londonienne reste l'une des plus importantes manifestations jamais réalisée autour du monde aquatique et de la navigation. D'envergure internationale, elle attira plus de 2,6 millions de visiteurs et accueillit de nombreux pays. Tout comme les grandes Expositions universelles, elle affichait des ambitions économique et commerciale, tout en constituant une source de divertissement et d'instruction pour la population. Les différentes sections présentaient au public le monde de la pêche grâce à des maquettes de navires prestigieux et toutes sortes d'objets marins. Elles abordaient aussi le versant commercial et économique de la pêche, sa culture, son histoire, etc. Enfin, les visiteurs pouvaient découvrir les différents écosystèmes aquatiques grâce à l'exposition de spécimens naturels, et l'installation d'un gigantesque aquarium. Passionné de maquettes, James Henry Pullen fut autorisé par Earlswood à y présenter sa plus belle réalisation : le *Great Eastern* ([Fig. 83](#)). Son navire fut exposé au milieu des autres maquette sans aucun

¹⁶⁸⁴ Op. Cit., pp. 67 – 68.

signe distinctif particulier. Seule la référence du catalogue désignait l'auteur de cet objet non pas par son véritable nom, mais par celui de son établissement : Earlswood Asylum, Redhill, Surrey¹⁶⁸⁵. Le navire de Pullen y avait toutefois été présenté comme une maquette de qualité, qui méritait de figurer à cette exposition au même titre que les autres, et non en tant que production asilaire.

Incursions dans les galeries d'art

L'arrivée des productions asilaires dans les galeries d'art ne fut guère possible avant les années 1920. Le choc provoqué par les avant-garde, et les bouleversements qu'elles engendrèrent dans la définition des codes artistiques, devaient obligatoirement précéder le changement de statut de ces objets. Au XIXe siècle, il était encore inconcevable de présenter ces artefacts ailleurs que dans leur environnement d'origine. Ils restaient cantonnés aux musées d'asiles, aux ventes de charité et aux stands de ces établissements dans les expositions universelles. Si on les montrait, c'était avant tout pour répondre à des préoccupations d'ordre scientifique, historique, thérapeutique, ou pour faire œuvre de charité, mais jamais pour le plaisir de les admirer – du moins jamais officiellement. Leur éventuel intérêt esthétique n'était souligné que secondairement, au détour d'une remarque, mais ne pouvait pas encore constituer la raison primordiale de leur exposition. Il faudra attendre les années 1920 pour que les artistes des avant-garde, en rupture avec la tradition fassent justement de l'origine de ces réalisations, non plus un obstacle, mais une valeur en soi. A ceux qui désiraient faire table rase du passé et abattre les monuments de la tradition artistique, la folie et son peuple d'oubliés offraient la possibilité d'un renouveau, l'exploration d'un territoire inconnu. L'artiste moderne, exécrant le système et les normes, se reconnaissait également dans l'image de l'aliéné rejeté de tous et mis au ban de la société. Les capacités soi-disant libératrices de la folie constituaient aussi un idéal pour ceux qui souhaitaient laisser libre cours à l'expression de leur inconscient. Enfin et surtout, le fou, comme le sauvage incarnait l'image du dernier survivant résistant encore à l'oppression du bourgeois occidental. Aussi, par un effet pervers, l'origine asilaire de ces réalisations participa de leur succès auprès de la scène artistique, mais

¹⁶⁸⁵ « Exhibited in the Conservatory of the Royal Horticultural Gardens », *The Fisheries Exhibition Literature, Vol. XII : Official Catalogue. Awards of the International Juries* London : William Clowes and Sons, 1884 p.

allait aussi rendre toute émancipation impossible. Ces artefacts restaient et resteront à jamais liés à leur origine, car c'est justement ce qui leur permit de franchir les portes des galeries. Ces premières expositions commencèrent également à ouvrir le débat sur la valeur marchande de ces productions et le statut de leurs auteurs. Devait-on révéler leur véritable identité ? A qui devait-on verser la rétribution de leur travail ? A qui revenait la propriété de ces objets ? Autant de questions qui ne s'étaient jamais posées auparavant et qui marquent un indéniable tournant dans l'évolution du regard sur ces objets.

La première incursion d'artefacts asilaires dans une galerie semble remonter à 1919. Le groupe Dada de Cologne mené par Max Ernst et Theodor Baargeld organisa une exposition à la Kunstverein de la ville. Des « photographies expressionnistes » – de Kokoschka, Davringhausen et Oppenheimer – y avaient été présentées aux côtés de dessins d'enfants, d'objets mathématiques, de peintures d'amateurs, d'objets africains, d'objets trouvés (parapluies, pipe, galets, marteau de piano) et de travaux d'aliénés¹⁶⁸⁶. On peut penser que la nature et l'origine de ces réalisations importaient plus que leur apparence dans cette manifestation ouvertement subversive, puisqu'on ne sait aujourd'hui plus rien de ces objets, si ce n'est qu'ils avaient été conçus par des aliénés.

Il faudra attendre 1921 avec la publication de l'ouvrage de Morgenthaler – *Ein Geisteskranker als Künstler* – pour que de nouvelles créations issues d'un asile soient présentées dans un espace culturel. Afin d'attirer l'attention du public sur la sortie de cet opus, son éditeur, Ernst Bircher, avait exposé une soixantaine de dessins de Wölfli dans la vitrine de sa librairie¹⁶⁸⁷. Si ces deux événements comptent parmi les premiers à présenter des artefacts asilaires dans des espaces dédiés à l'art et la littérature, ils relèvent toutefois d'initiatives totalement différentes. Dans le premier cas, mené par un groupe d'artiste, ils avaient été intégrés à un plus vaste ensemble comprenant des œuvres officiellement reconnues comme de l'art. Les travaux d'aliénés, au même titre que les dessins Dada, y avaient été présentées comme des œuvres à part entière, et l'on peut parler d'un véritable changement de statut. Dans le second cas, il s'agit d'une initiative menée par un médecin et son éditeur. Les dessins de Wölfli

126. Objet référencé au n°1057. « EARLSWOOD ASYLUM, Red Hill, Surrey. Model of a Steam Ship, resemblign the "Great Eastern", made by an inmate. Lenght 11 ft. 6 in. ; width, 3 ft., 9 in. ; height, 8 ft. 6 in. »

¹⁶⁸⁶ LIPPERD Lucy R., *Changing : essays in art criticism*, New-York : Dutton, 1971, p. 69.

¹⁶⁸⁷ Exposition à la librairie Bircher de Berne.

étaient étroitement liés au travail de Morgenthaler et possédaient une qualité plus illustrative. Il s'agissait d'accompagner la publication d'un ouvrage médical en montrant à quoi ressemblaient les dessins de son sujet d'étude. Ces deux manifestations ont en revanche le point commun de ne pas avoir été entièrement centrées sur les créations asilaires. Ces dernières n'y occupaient qu'un rôle secondaire : œuvres parmi les autres dans le premier cas, et documents illustratifs dans le second.

Par la suite, entre 1921 et 1933, ce fut au tour des œuvres recueillies par Prinzhorn d'être exposées. La collection était colossale, l'ouvrage de Prinzhorn circula dès sa sortie dans les cercles d'avant-garde artistique, et le médecin communiqua massivement autour de ses recherches afin de recueillir des fonds auprès de riches mécènes. Aussi, dès le début des années 1920, et pendant plus d'une dizaine d'années, les œuvres d'Heidelberg furent exposées en de multiples espaces officiellement consacrés à l'Art et la culture. En janvier 1921, elles furent accueillies à la galerie Ziegler (Francfort) et le mois suivant quelques dessins furent exposés dans la galerie du collectionneur Herbert Von Garvens (Hanovre). En 1923, des œuvres furent intégrées à l'exposition « Einblicke in die Bilderwelt de Primitiven [Vues de l'Univers plastique des Primitifs] » organisée par le musée de Beaux-Arts de Mannheim. Entre 1929 et 1933, la collection connut une nouvelle vague d'expositions. En janvier-février 1930, le Musée d'Art et d'Histoire de Genève présentait « L'Art et les maladies mentales » qui présentait plusieurs centaines de pièces d'Heidelberg aux côtés d'autres œuvres recueillies dans les institutions psychiatriques de Suisse¹⁶⁸⁸. En Allemagne, l'exposition tantôt intitulée « L'Art des malades mentaux » ou plus sobrement « Collection Prinzhorn » tourna dans de nombreuses villes où les visiteurs purent observer entre 150 et 300 œuvres d'Heidelberg : Musée régional de Darmstadt (mars 1930), galerie Tannenbaum de Mannheim (avril 1931), Sociétés des Beaux-Arts de Munich (été 1931), de Heidelberg (novembre 1931), de Spire (mars 1932), de Kassel (avril 1932) et d'Ulm (juillet 1932)¹⁶⁸⁹.

En France, il fallut attendre la fin des années 1920 pour que s'ouvrent à Paris, deux expositions entièrement consacrées aux œuvres des asiles. Elles étaient exclusivement

¹⁶⁸⁸ BUSINE Laurent, *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn-Université de Heidelberg 1890-1920*. Catalogue d'exposition (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre 1995 – 28 janvier 1996), Charleroi : Palais des Beaux-arts : Ed. de la Chambre, 1995, note 68 p. 43.

¹⁶⁸⁹ Op. Cit., p. 33 et note 69 p. 43.

composées de productions artistiques de patients, et les visiteurs qui franchissaient la porte de ces galeries, s’y rendaient uniquement pour les voir. Le nombre important d’articles de presse ayant relayé les deux évènements dans les revues grand public indiquent que ces premières manifestations rencontrèrent un certain succès. Toutes deux étaient dues à l’initiative d’un médecin, le Dr Auguste Marie, qui concrétisa le rêve de toute une vie.

Les débuts de sa collection remontent à la fin des années 1880. Dans un article de 1905, le médecin français déclarait en effet :

« Depuis 18 années que je suis attaché au service médical des asiles, j’ai pu réunir une collection personnelle de documents intéressants à ce point de vue¹⁶⁹⁰. »

En 1901, lorsque Marcel Réja publia son premier article consacré à cette question, plusieurs objets appartenant au Dr Marie (sculptures, armes, dessins) accompagnaient déjà le texte, et en 1908 on signalait l’existence de « quinze cent aquarelles réunies par le docteur Marie¹⁶⁹¹ ». Sur le cliché de 1910 montrant sa collection à Villejuif¹⁶⁹², on peut voir qu’elle était déjà très bien fournie, et présentée dans un espace d’exposition. Les objets étaient encadrés, accrochés aux murs, posés sur des étagères ou protégés par des vitrines. Comme nous l’avons vu, sa collection ne se limitait pas aux seules productions artistiques, mais reflétait toute la diversité de la création dans les asiles : assemblages, collections d’insectes, sculptures, objets techniques, trouvailles archéologiques, armes, etc. Le Dr Marie s’intéressait aussi beaucoup à l’histoire de sa discipline. En 1908, il présentait des dessins d’anciens appareils de thérapie et de contention, des couverts utilisés dans les asiles anglais ainsi qu’un portrait de William Tuke¹⁶⁹³. L’année suivante, il publia plusieurs photographies du musée rétrospectif des asiles de Vienne, montrant d’autres instruments coercitifs mis en situation sur des mannequins de cire¹⁶⁹⁴. Le médecin, qui ne cessait de parler des musées de ses confrères – comme Bechterew et Lombroso¹⁶⁹⁵ – souhaitait créer en France un espace entièrement consacré à sa

¹⁶⁹⁰ Auguste MARIE, 1905.

¹⁶⁹¹ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229.

¹⁶⁹² Auguste Marie, « Les Musées d’asile », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 janvier 1910, pp.38 – 42.

¹⁶⁹³ Auguste Marie, « Documents anciens sur le traitement des aliénés au XVIIIe siècle », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1908, p. 40-44.

¹⁶⁹⁴ Auguste Marie, « Anciens asiles et anciens traitements », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 décembre 1909, p. 344-345.

¹⁶⁹⁵ Auguste MARIE, 1905.

discipline. Dans une perspective généraliste, il envisageait d'y intégrer aussi bien des documents historiques que des travaux de patients :

« Un semblable musée rétrospectif psychiatrique devrait être institué dans chaque pays avec la série des plans types du siècle et des diverses spécialités. Nous avons vu de telles tentatives à Amsterdam et à l'asile Préobrajenski de Moscou. Paris devrait en constituer un. Combiné à celui des travaux des malades, ce musée serait des plus instructifs et la Société Clinique de Médecine mentale pourrait prendre l'initiative de cette innovation.¹⁶⁹⁶ »

Bien que Marie créât un petit espace d'exposition à Villejuif, il ne réussit jamais vraiment à concrétiser son ambitieux projet. Le local de Villejuif relevait d'avantage du musée thérapeutique à usage des patients, comme on en trouvait dans les asiles anglo-saxons, que d'un musée rétrospectif psychiatrique. Ce ne sera qu'en 1929, alors que sa carrière touchait à sa fin, qu'il réussit à se rapprocher le plus de ses aspirations initiales. Avec *l'Exposition des artistes malades du cerveau*, présentée dans la galerie du célèbre expert Max Bine (**Fig. 451**)¹⁶⁹⁷, Auguste Marie concrétisait un projet de longue date. Non seulement sa collection personnelle allait être présentée au public, mais en plus, de nombreux confrères et amis comptant parmi les plus grands collectionneurs se joignirent à son entreprise en lui prêtant quelques-unes de leurs plus belles pièces. Les docteurs Léon Marchand (1873-1976), Benjamin Pailhas (1862-1936), Jean Vinchon (1884-1964), Paul Serieux (1864-1947), Joseph Rogues de Fursac (1872-1942), Adrien Borel (1886 – 1966) et Léon Mac-Auliffe (1876-1937) l'avaient ainsi soutenu dans son projet. De même que les Drs Nicolai Bajenov et surtout Hans Prinzhorn (1886-1933), dont le nom et l'ouvrage circulaient déjà dans les milieux artistiques¹⁶⁹⁸. La marquise de Ludre Frolois, une riche bienfaitrice – propriétaire d'une collection « de productions curieuses, des plus variées¹⁶⁹⁹ » – avait apporté sa notoriété et son soutien à cette initiative. Grâce à ces nombreux apports, près de 200 artefacts¹⁷⁰⁰ avaient pu être rassemblés et montrés au public. Le catalogue était découpé en différentes thématiques qui s'articulaient autour de trois orientations majeures : histoire de la psychiatrie, recherche pathologique, et intérêt pour l'histoire de l'art. Le premier axe de l'exposition : « vieux asiles

¹⁶⁹⁶ *Ibid.* p. 345.

¹⁶⁹⁷ Galerie Max Bine, 48 avenue d'Iéna, du vendredi 31 mai au dimanche 16 juin 1929

¹⁶⁹⁸ Auguste Marie, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, p. 393-398 (p. 395).

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰⁰ Le Dr Marie avance le nombre de 200 dans : « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, p. 393-398 (p. 395).

et vieux traitements » en constituait le pôle historique. On y retrouvait l'évolution de la figure du fou dans la société, et celle de sa prise en charge dans les asiles. Une fête des fous au XVIème siècle et quelques diableries d'art gothique cohabitaient ainsi avec un dessin de lit à quatre places du vieil Hôtel-Dieu et une vue du vieux Bethlem. Comme dans les musées et expositions historiques de ses confrères, le Dr Marie avait donné la part belle aux anciens instruments de thérapie et de contention¹⁷⁰¹. On y retrouvait ainsi l'inévitable chaise de force, la poire d'angoisse, les menottes, diverses machines rotatives, etc. inspirées pour la plupart des impressionnantes photographies du musée de Vienne¹⁷⁰². L'évènement organisé dans une galerie se devait toutefois de garder une dimension artistique, aussi, chacun de ces instruments était-il représenté par un dessin de la main d'un patient. On ignore s'il s'agissait d'une demande spéciale du médecin en vue de l'exposition ou si ces dessins avaient été librement réalisés au fil des années à partir d'ouvrages scientifiques. Quoiqu'il en soit, cette initiative était d'autant plus percutante et originale que pour la première fois, c'était au patient et non plus au scientifique, qu'on demandait de raconter l'histoire de la psychiatrie, même dans ses heures les plus sombres. Dans un même esprit, Marie avait ajouté des portraits de médecins et des vues d'asiles, réalisés par des patients. Les trois catégories suivantes, présentées dans le catalogue sous les titres « Faibles d'esprit, congénitaux et affaiblissement acquis (lésions ou sénilité) », « Visions étrusques » et « Troubles Mentaux, Déficitaires, Dépressifs (Hypo) : Déprimés, Hypochondriaques, Maniaco-Dépressifs, Mélancoliques, Abouliques, Persécutés, Tourmentés, Hallucinés », renvoient clairement au registre médical. Le public visé ici était exclusivement scientifique. Les différents *items* n'étaient pas présentés comme des œuvres mais plutôt comme des documents cliniques censés refléter les pathologies de leurs auteurs. Ils étaient d'ailleurs tous répertoriés selon une terminologie médicale : « Troubles psychomoteurs », « Paranoïa lypémanique », « obsession de suicide », « manuscrit hypochondriaque », « Hypomanie », « Folie périodique », « Délires politiques », etc. Plusieurs dessins rassemblés sous le titre « Confusion mentale » étaient censés retracer les différents stades d'évolution de la maladie. Enfin quelques schémas scientifiques sur l'hérédité et la localisation des lésions cérébrales complétaient le volet scientifique de cette exposition. Dans les deux dernières parties du catalogue : « Compositions schizophréniques » et « Les toxicomanes vus par un artiste normal » les choses sont beaucoup plus nuancées. Les intitulés

¹⁷⁰¹ Chaise de force, poire d'angoisse, menottes, double boucle d'entrave, paniers de force, cercueil de Heinroth, diverses machines rotatives...

¹⁷⁰² Le catalogue précisait : « D'après les photos de vieux appareils des musées de Vienne et d'Edimbourg. »

sont plus évasifs, presque poétiques. Des titres tels que « L'Armoire magique », « Le Frôleur de fourrures » ou « Mon cerveau sans idées et toujours plein d'images » n'auraient pas dénoté dans une exposition surréaliste, tandis que d'autres, comme « Les naïades au bain », « Saint Georges », « La Ferme », « Les Chats », « Diane d'Ephèse » ou « Paysage » renvoient à des thèmes plus classiques. Le vocabulaire employé est d'avantage emprunté au domaine de l'art qu'à celui de la médecine : « paysage pointilliste », « silhouettes cubistes », « Compositions symbolistes », « Paysage romantique », « Miniatures », « Arabesques ». Seule la présence des noms des médecins ayant prêté ces artefacts en rappelle l'origine asilaire¹⁷⁰³. Aux travaux des « fous devenus artistes » s'ajoutaient aussi ceux des « artistes devenus fous ». On sait que le Dr Marie avait toujours déclaré pouvoir lire l'évolution de la maladie dans les œuvres d'artistes de métier ayant progressivement sombré dans la folie. Trois productions d'un « Artiste médaillé des Salons tombé au puérilisme final par démence précoce et infectieuse post-commotionnelle » rendaient ainsi compte de la déchéance de leur auteur. « Le Tourmenté de Bethlem et le Camisolé d'A. Gill » renvoient certainement à *Raving Madness* de Richard Dadd¹⁷⁰⁴ et au *Fou* d'André Gill¹⁷⁰⁵. Quelques œuvres d'artistes reconnus ayant flirté avec la folie comme William Blake, Mikhaïl Vroubel et Antoine Wiertz figuraient également dans cette exposition sous la dénomination d'« artistes délirants ». Enfin, l'art officiel, dans la mesure où il avait pris la folie pour sujet était aussi représenté. Marie avait choisi d'exposer des portraits d'aliénés commandés par Rodin à Jeanne Bardey, et des copies d'œuvres célèbres comme le *Narrenhaus* (Kaulbach), la *Casa de Locos* (Goya) et *La Tentation de St Antoine* (Brueghel), réalisées par les patients eux-mêmes. Cette exposition fut aussi l'occasion pour le médecin de mettre à l'honneur toute la diversité de l'activité créatrice dans les asiles en montrant par de nombreux exemples qu'elle était loin de se limiter aux dessins et aux peintures. Le catalogue se terminait donc par tout une série d'articles en lien avec l'univers de la musique, du théâtre et de la littérature. On y trouvait aussi des sculptures et des silex taillés, des broderies, des poupées, des pantins, et autres ouvrages de femmes, des reliures, des maquettes, des boîtes, etc. Enfin, la dimension subversive de ces travaux et la

¹⁷⁰³ Dans le catalogue, figurent les noms de : Léon Marchand (1873-1976), Benjamin Pailhas (1862-1936), Jean Vinchon (1884-1964), Nicolas Bajenoff, Paul Serieux (1864-1947) et Hans Prinzhorn (1886-1933). On sait aussi qu'au moins six autres médecins participèrent à cette exposition dont : Joseph Rogues de Fursac (1872-1942), Evariste Marandon de Montyel (1851-1908), Adrien Borel (1886 – 1966) et Léon Mac-Auliffe (1876-1937), *Op. cit.*, Marie, 1929, p. 395.

¹⁷⁰⁴ Dadd, Richard (1817-1886) - *Sketch to Illustrate the Passions - Agony - Raving Madness* (1854) - Watercolour on brown paper - 352 x 250mm. Voir VINCHON Jean, 1924.

violence qui régnait dans les asiles étaient tout de même évoquées. Un dessin érotique « L'Après-midi d'un Faune » avait même dû être retiré. D'autres objets comme des fausses pièces de sortie, des dénonciations de persécutions, des plans d'évasion et des armes de défense rappelaient que l'univers asilaire restait un milieu dangereux autant pour ses pensionnaires que pour son personnel. L'inventaire du catalogue, s'il était relativement précis, ne permet toutefois pas d'identifier avec certitude l'ensemble des œuvres présentées. On ne peut actuellement en reconnaître guère plus d'une cinquantaine sur les deux cents présentes à l'origine. Des recherches entreprises par Ingrid Von Beyme dans la collection Prinzhorn¹⁷⁰⁶ ont ainsi permis d'identifier trente-six pièces prêtées par le médecin allemand pour l'évènement. Il s'agissait pour la plupart de celles de ses « maîtres schizophrènes » entrés dans la postérité grâce à son ouvrage de 1922. Neuf compositions symboliques d'August Klett (dit Klotz) avaient été retenues ([Fig. 452](#)), ainsi que cinq dessins de Joseph Schneller (dit Sell) ([Fig. 454](#)). Les visiteurs avaient aussi pu admirer deux paysages de Clemens Von Oertzen (dit Viktor Orth) ([Fig. 453](#)), deux scènes mystiques de Peter Meyer (dit Moog) ([Fig. 455](#)) et deux visions hallucinées d'August Natterer (dit Neter). Son *Berger miraculeux* que Max Ernst allait ensuite porter à la postérité ([Fig. 458 et 459](#)), comptait d'ailleurs parmi les œuvres exposées. Pour ce qui est des autres patients, Else Blankenhorn avait été particulièrement mise à l'honneur avec neuf peintures ([Fig. 456 et 457](#)), dont plusieurs de ses portraits d'amoureux, désormais devenus célèbres. Enfin, trois semelles divinatoires de Carl Lange ([Fig. 463](#)), deux dessins d'Oskar Voll ([Fig. 460](#)) et deux dessins d'Adolf Wölfli ([Fig. 461 et 462](#)) – dont le travail intéressait déjà les milieux artistiques – complétaient cet envoi. Côté français, le Dr Marchand avait prêté le plan d'une invention de dirigeable qui se trouve aujourd'hui au CEE de Sainte-Anne ([Fig. 464](#)). Le Dr Sérieux avait apporté plusieurs dessins de Théophile Leroy dont l'un d'entre eux avait été reproduit dans le catalogue, et comptait parmi les « stéréotypies du numismate fétichiste ». Le Dr Marie exposa également six broderies de l'oiseau persécuteur « Quinoche »¹⁷⁰⁷, dont certaines avaient déjà été reproduites par Réja au début du siècle. On sait aussi que les deux « objets d'aliénés » achetés par André Breton et réutilisés par les Surréalistes furent acquis lors de cette vente ([Fig. 78 et 79](#)). Au

¹⁷⁰⁵ André Gill, *Le Fou*, présenté au Salon de 1882 et aujourd'hui perdu : carte postale, reproduit dans *La république illustrée*, 17 juin 1882.

¹⁷⁰⁶ Pour une étude détaillée sur les œuvres de la collection Prinzhorn présentées lors de cette exposition, voir l'article d'Ingrid Von Beyme, « Asylum Art as the "True Avant-Garde" ? », in BEYME Ingrid Von, *Surrealismus und Wahnsinn, surrealism and madness*, Catalogue d'exposition (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 26 novembre 2009 – 14 février 2010), Heidelberg : Sammlung Prinzhorn, Wunderhorn, 2009.

moins deux compositions géométriques d'Albert G. (dit le Baron de Ravallet) ([Fig. 451](#)) – dont l'une fut achetée par Paul Eluard¹⁷⁰⁸ – figuraient également à l'exposition. Les articles de presse reproduisaient parfois aussi quelques œuvres. Ce fut le cas de celui de René Jaubert qui, allié à ses descriptions, permettent d'identifier au moins deux tableaux. Le premier est un paysage du facteur Rural – présenté ici comme « le poète du végétal » – et le second : la « Vision d'une course de lapins montés par des jockeys lilliputiens » ([Fig. 465](#)). Dans *L'Ouest-Eclair*, Jacques Lefèbvre revenait quant à lui sur un « Combat de mammouths » ([Fig. 466](#)) correspondant à celui qui figurait dans l'ouvrage de Vinchon, auquel il ajoutait plusieurs descriptions rendant compte de l'aspect des œuvres exposées :

« On voit là, par exemple, une « apothéose du pépiniériste » et un « combat de mammouths », - deux mammouths rouge vif, dont l'un avale gravement l'autre, aussi gros que lui, qui sont des chefs-d'œuvre d'humour.

Et que dire de cette « promenade de séminaristes » ou, sur un fond tragique de sapins, un défilé de petits hommes au visage jaune paille, en soutane noire, barrent toute la largeur du dessin.

Les fous dessinent ou sculptent sur n'importe quoi ; l'un d'eux a brodé sur une nappe immense, en reproduisant les 'filets', les interlignes, les photos et les titres de manchettes, une page de journal ; l'autre a sculpté une tête de femme dans une bougie ; un autre, un 'stéréotype' est hanté par un paysage unique, trois peupliers, toujours les mêmes, qu'il peint à l'aquarelle, de façon exquise d'ailleurs, dans tous les coins de son tableau... [...] on voit brusquement un suave visage de femme, au lavis de sépia, avec cette légende charmante : 'Mon cerveau sans idées est toujours plein d'images...' Baudelaire n'eût pas trouvé mieux ! Les fous ont puissamment le sens de la caricature ; dans cette broderie informe, par exemple, où l'on voit des poules entourant un homme qui lève les bras : 'Le docteur battu par deux cocottes...' Dans ce dessin également, les 'mauvais médecins' (sic) où l'on voit des hommes noirs, en chapeau haut de forme, arrachant les intestins du ventre d'un malade et se les enroulant autour du cou !.¹⁷⁰⁹ »

Enfin, bien qu'on ne dispose pas de preuves formelles, certains recoupements entre les énoncés du catalogue, les noms des propriétaires et les articles de presse nous permettent

¹⁷⁰⁷ Répertoireés dans le catalogue comme « 6 fantaisies sur mouchoirs et compresses », I 1-6.

¹⁷⁰⁸ Voir : VON BEYME Ingrid, 2009, p. 156.

d'émettre des hypothèses quant à la présence d'autres œuvres. Ainsi les « Visions noires (morts, enterrements, guillotines, homicide, suicide) Lypémanie » pourraient se rapporter aux cérémonies funèbres publiées dans l'ouvrage de Jean Vinchon et dans un article du Dr Marie relatif à cette exposition [\(Fig. 432 - 433\)¹⁷¹⁰](#). La tête de femme sculptée dans une bougie dont parlait Jacques Lefebvre ressemble à l'une des pièces de la collection Pailhas [\(Fig. 58\)](#). La caricature des « mauvais médecins » est sans doute une copie inspirée de l'œuvre d'Ensor. Les « Dessins curvistes en stylisation stéréotypique » rappellent ceux de Kouw, et les « Silhouettes cubistes (Bethlem) » font fortement penser à des dessins présentés lors de l'exposition britannique de 1913 [\(Fig. 408\)¹⁷¹¹](#). Enfin, un commentaire de René Jaubert qui disait avoir vu une scène de mariage ressemble beaucoup à une illustration publiée par le Dr Marie en 1930 [\(Fig. 467\)](#) :

« Cet autre, une femme, s'est dessinée au bras d'un prince moscovite. C'est une russe qui croit être promise aux plus hautes destinées. Elle est entourée d'officiers et de femmes dont les cheveux pendent, dénoués, comme les siens...¹⁷¹² »

Pour ce qui est de l'exposition de 1927, on ne dispose d'aucun inventaire détaillé des œuvres présentées. On sait simplement que l'exposition avait été organisée dans la galerie Vavin Raspail, située dans le quartier de Montparnasse, au cours du mois de décembre¹⁷¹³. Le catalogue de l'exposition [\(Fig. 468\)](#) commençait par une préface du Dr Marie sur ses conceptions en matière d'art et de folie, suivi de deux textes rédigés par les critiques d'art : Waldemar George et Marc Seize. Il ne contenait en revanche aucune liste d'œuvres. Seules trois reproductions accompagnaient le texte : un dessin de Théophile Leroy (dit le numismate), un paysage montagnoux, et une composition du Baron de Ravalet. Trois œuvres furent également photographiées par l'agence Meurisse qui conserve l'un des rares témoignages visuels de l'évènement [\(Fig. 469 – 471\)](#). Une scène d'atelier d'Hodinos figurait

¹⁷⁰⁹ LEFEBVRE Jacques, « On Expose... On Expose... A Paris, avenue Iéna, les fous viennent d'ouvrir leur salon de peinture, Et ma foi, après tout !... », *L'Ouest-Éclair : journal quotidien d'informations, politique, littéraire, commercial*, 3 juin 1929, pp. 1 – 2.

¹⁷¹⁰ MARIE Auguste Armand, 1930, p. 12-13.

¹⁷¹¹ Voir : « Strange pictures drawn by inmates of asylums for the insane : Are they more artistic than cubists' work ? », *The Daily Mirror*, 9 août 1913, p. 5. On les retrouve également dans le livre de VINCHON (1927). Voir également : VINCHON Jean, 1924.

¹⁷¹² JAUBERT René, 1931, p. 412. La description ressemble beaucoup à l'une des illustrations de l'article : MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14.

¹⁷¹³ Galerie Vavin-Raspail, Paris, décembre 1927.

parmi ces clichés. Enfin, quelques articles de presse illustrés permettent d'en déduire qu'un autre dessin du baron de Ravallet, la copie du tableau de James Ensor et le combat de mammoths (*Fig. 466*) déjà évoqués précédemment figuraient aussi parmi les œuvres exposées. Il semble d'ailleurs que beaucoup d'œuvres exposées en 1927 furent réutilisées en 1929. Le Dr Marie avait certainement beaucoup puisé dans sa propre collection avant de pouvoir la compléter, deux ans plus tard, par celles de ses confrères français et étrangers. En effet, en 1927, on ne parlait encore que des collections des Drs Marie, Borrel et Sérieux :

« La presque totalité en est constituée par la curieuse collection qu'au cours de sa carrière de psychiatre a rassemblé le docteur A. Marie, médecin en chef de l'asile clinique de Sainte-Anne. Le reste a été prêté par les psychiatres Borrel et Sérieux¹⁷¹⁴. »

Il s'agissait d'un évènement encore inédit, les œuvres de fous étant pour la première fois en France présentées dans un espace dédié à l'art officiel :

« On verra dans une galerie de la rue Vavin la première exposition de dessins et peintures de fous. De pareilles manifestations ont été parfois organisées dans les hospices pour la documentation de quelques savants. Mais ce sera la première fois, à Paris, que de semblables œuvres seront présentées au public¹⁷¹⁵. »

« Souhaitons cependant que les amateurs se disputent à prix d'or ces œuvres rassemblées par trois médecins psychiatres et qui sont pour la première fois présentées au public¹⁷¹⁶. »

Les nombreux articles de presse et la diversité des revues faisant référence aux deux expositions de Marie, dès 1927, permettent de penser qu'elles étaient très attendues et qu'elles connurent un certain succès. Comme on pouvait s'y attendre aux vues des diverses facettes de ces expositions, elles attirèrent tout autant les médecins que les milieux artistiques et les curieux de tous bords. La très grande hétérogénéité des revues faisant référence à l'évènement – *L'Humanité, L'Illustration, Paris Soir, L'Échos d'Alger, La Renaissance politique, littéraire et artistique, La Revue scientifique, La Revue du Médecin*, etc. – reflète parfaitement l'étendue du public ciblé par une telle manifestation. Pourtant, si l'aspect médical était

¹⁷¹⁴ CONDROYER Emile, « Des œuvres de fous : dessins, peintures, sculptures, vont être exposées pour la première fois à Paris », *Le Journal*, 14 décembre 1927, pp. 1 – 2.

¹⁷¹⁵ Ibid.

régulièrement cité, ce sont surtout des questions et des remarques d'ordre artistique qui alimentaient les commentaires. On sait tout d'abord que dès 1927, beaucoup de jeunes artistes vinrent admirer les œuvres des fous dans la galerie Vavin :

« En 1928 [Il s'agit en fait de l'exposition de décembre 1927] le docteur Marie avait exposé les toiles de ses malades – au nombre de trois cents – dans une galerie de Montparnasse où elles firent l'admiration de toute la gent picturale. Il a renouvelé l'expérience en 1930 [il s'agit en fait de mai-juin 1929] en les soumettant au jugement d'un autre public, dans une salle de l'avenue Iéna, et toujours au profit de ses colonies ouvertes d'aliénés. Là, aussi, le succès a été complet, encore que teinté par un certain snobisme...¹⁷¹⁷ »

Le Dr Marie lui-même se félicitait de la réussite de sa première exposition :

« Un certain nombre de toiles figurèrent l'an dernier à la galerie Vavin, où tout Montparnasse défila¹⁷¹⁸. »

Inutile de dire qu'en 1929, l'association avec Hans Prinzhorn allait susciter un vif enthousiasme auprès de l'avant-garde parisienne. Les Surréalistes notamment, qui connaissaient déjà l'ouvrage du médecin allemand, ne pouvaient manquer l'occasion de se retrouver face à face avec les œuvres des « maîtres schizophrènes ». Certains d'entre eux repartirent avec des œuvres du Dr Marie, comme Paul Éluard qui fit l'acquisition d'un dessin du Baron de Ravallet¹⁷¹⁹ (Fig. 472) et André Breton qui acheta plusieurs assemblages d'objets (Fig. 78 - 79).¹⁷²⁰ Cette attirance des artistes modernes pour l'art des fous allait alimenter nombre de critiques, tant positives que négatives, visant à rapprocher les œuvres des uns avec celles des autres. Il était apparemment difficile pour les chroniqueurs d'envisager l'art des asiles autrement qu'à la lumière de l'art moderne. On comparait leur originalité, leur rapport au réel, leur poésie, leur laideur aussi parfois, et la quasi-totalité des commentaires cherchait toujours un point de repère avec l'art officiel. Pour ceux qui avaient été particulièrement

¹⁷¹⁶ « On met en vente les œuvres artistiques des fous », *Paris-Soir*, 16 décembre 1927, p. 1.

¹⁷¹⁷ JAUBERT René, 1931.

¹⁷¹⁸ MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398 (p. 395).

¹⁷¹⁹ *Ibid*, p. 148, 156 et 166.

¹⁷²⁰ Musée Lam de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq : Inv : 2003.7.3 et 2003.7.4. On retrouve l'un d'entre eux dans *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, n° 12, p. 43, puis dans l'exposition surréaliste d'objets (1936).

enthousiasmés par l'extravagance et le non conformisme des œuvres de fous, on y voyait-là une source possible d'inspiration pour les artistes en quête de renouveau **(Fig.473 et 474) :**

« Il en est aussi d'aimables, d'une liberté, d'une fantaisie, d'une franchise que pourraient envier bien des artistes connus, hypnotisés par les pommes de Cézanne, ou le profil des machines¹⁷²¹. »

« Gardons-nous de voir en cette exposition un encouragement ou une justification. Elle a l'intérêt d'une expérience qui permet de mieux étudier la formation du sentiment créateur et par cela d'aider les peintres qui s'efforcent de redonner la fraîcheur de l'inspiration primitive à leur art¹⁷²². »

L'exposition directe des pensées inconscientes habituellement refoulées dans les méandres de l'esprit était également d'actualité grâce au développement de la psychanalyse et à l'éclosion du Surréalisme. Aussi l'art des fous et sa crudité sans filtre était-il en parfaite adéquation avec les préoccupations de l'époque :

« Et certes, ces œuvres plongeant dans l'inconscient ne sont pas sans analogie avec certaines recherches de l'art moderne [...] ¹⁷²³ »

« - L'Art moderne, un certain art moderne, dit le docteur Marie, paraît avoir bien des points de contact avec l'art dément ; c'est qu'il puise son inspiration, cet art moderne, dans le domaine de l'inconscient et l'exprime de même, plus ou moins directement¹⁷²⁴. »

Le journaliste Emile Condroyer allait même plus loin en voyant dans les œuvres de fous un résumé des problématiques qui agitaient les différentes tendances de l'art moderne. Il y retrouvait bien sûr l'expression de l'inconscient chère aux Surréalistes, mais aussi l'émancipation avec la reproduction de réel, et la prévalence d'une esthétique de l'émotion et de la sensibilité revendiquée par nombre d'autres artistes d'avant-garde :

¹⁷²¹ SAUVAGE Marcel, « L'esthétique et la folie », *Comoedia*, 16 décembre 1927, pp. 1-2

¹⁷²² CONDROYER Emile, « Des œuvres de fous : dessins, peintures, sculptures, vont être exposées pour la première fois à Paris », *Le Journal*, 14 décembre 1927, pp. 1 – 2.

¹⁷²³ « Une Exposition de dessins de fous », *L'Humanité : journal socialiste quotidien*, 18 décembre 1927, n°10598, p. 4.

¹⁷²⁴ SAUVAGE Marcel, 1927.

« Cette manifestation a un double but. Charitable, d'abord : le produit d'une vente éventuelle sera, en effet, reversé à l'œuvres des patronages des anciens malades des asiles et du refuge. Documentaire ensuite. En cela elle présente un intérêt d'actualité, si l'on considère les tendances de la peinture de notre temps.

[...]

Les peintres cubistes veulent que l'émotion artistique ne provienne que de la sensibilité. Ils veulent que l'artiste crée vraiment une œuvre qui ne soit pas une imitation de réel mais une chose absolument indépendante de ce qui l'a inspiré. Or, chez les fous, le sentiment créateur est le plus développé puisque la raison ne le gêne jamais.

D'autre part les peintres surréalistes, autres idéalistes de la peinture, ne veulent qu'écouter la pensée sans contrôler la raison et peindre leurs états d'âme ou leurs rêves. Ils veulent suggérer le mystère du subconscient.

Comme dit en souriant finement le docteur Marie, les fous ne font rien d'autre que traduire leur subconscient pour leur propre satisfaction.

Il ne s'agit donc point ici de vouloir prôner la peinture des fous, mais de montrer, si l'on admet ces théories, que l'on peut trouver chez eux des choses qui, au regard de cette esthétique, sont belles ou émouvantes.

[...]

Il y a enfin des toiles d'un dément qui n'a jamais su peindre. Mais si l'on présentait ces œuvres, ainsi que deux portraits, à un amateur non averti, il y aurait fort à parier en contemplant ces explosions de couleurs sauvages, ces façades brutales, tordues, plaquées contre un ciel d'orage, ces déchaînements de rouge, de vert, de plomb, d'ocre triturés, malaxés, il y aurait fort à parier qu'il les attribuerait à un peintre que l'on s'accorde aujourd'hui à considérer comme plein d'avenir et... de raison¹⁷²⁵. »

Son enthousiasme pour ces créations artistiques allait même jusqu'à proposer un parallèle avec les plus grandes figures de l'art moderne, au risque, comme nous le verrons, d'alimenter les réquisitoires de ses plus fervents détracteurs :

« Il y a des planches sans caractéristiques de folie ou comme inspirées par Félicien Rops. Mais des dessins idéographiques où des visages se mêlent en arabesque non dénuée du sentiment de composition sont dignes de certains peintres d'avant-garde. Les trouvailles à la Picasso ne se comptent pas ; à voir certaines effigies de médailles imaginaires dessinées par

¹⁷²⁵ CONDROYER Emile, 1927.

*milliers par un certain modeleur, on songe à la réduction de ses œuvres les plus plastiques*¹⁷²⁶. »

« *L'art des fous tend vers le primitivisme, ce qui ne manque point d'actualité. Ainsi, ce puéril mais cocasse "combat de mammouths" lequel – honni soit qui mal y pense – évoque étrangement certains dessins de Jean Cocteau*¹⁷²⁷. »

« *Une femme a dessiné des têtes d'une beauté surnaturelle qui s'estompent à la manière des portraits de carrière ; seuls, étincellent deux yeux hallucinants*¹⁷²⁸. »

Il était d'ailleurs loin d'être le seul à s'aventurer sur le terrain des comparaisons élogieuses **(Fig. 472)** :

« *Voici l'un de ces dessins. Ne vous rappelle-t-il pas certaines compositions de Puvis de Chavannes, ou même des esquisses de Michel-Ange. Sa fantaisie linéaire, enfin, fait penser aux dessins de Jean Cocteau*¹⁷²⁹. »

Dans *Le Miroir du Monde*, le journaliste René Jaubert débordait également d'enthousiasme pour les œuvres qu'il avait pu admirer à la galerie Bine **(Fig. 475)** :

« *Si les jeunes Fauves montparnassiens s'étaient extasiés sur l'exposition qui succéda à la leur, c'est parce qu'ils avaient retrouvé dans certaines toiles la même fraîcheur d'imagination, la même poésie que dans l'œuvre du Douanier Rousseau, c'est parce que certains "fous" peignaient comme Gauguin*¹⁷³⁰. »

La description d'autres peintures lui évoquait encore des ombrages à la Corot ou des toiles de l'école de Barbizon¹⁷³¹. L'hebdomadaire *L'Européen* signalait, quant à lui, une exposition « complète, intelligente et d'un rare intérêt esthétique¹⁷³². » Il souligne surtout l'intérêt décoratif des travaux présentés dans lesquels les patients « emploient souvent des couleurs vives et

¹⁷²⁶ Ibid.

¹⁷²⁷ Ibid.

¹⁷²⁸ Ibid.

¹⁷²⁹ « Dessins de fous », *Le Populaire : journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste*, 18 décembre 1927, p. 2.

¹⁷³⁰ JAUBERT René, 1931, p. 412.

¹⁷³¹ Ibid.

pures qui font éclater leurs compositions comme des bijoux¹⁷³³ », tout en se demandant si la folie était vraiment à l'origine de ce foisonnement d'ingéniosité, qui aurait peut-être aussi pu provenir d'individus simplement dépourvus de culture artistique. Face à ces journalistes qui avaient été transportés par la fantaisie et la magie de ces réalisations¹⁷³⁴, d'autres racontaient plutôt leur déception face à des œuvres moins extravagantes qu'ils ne l'avaient imaginé. On s'était sans doute trop laissé emporter par l'image sulfureuse de la folie, et l'on s'avérait parfois déçu de trouver dans ce genre d'exposition des œuvres bien sages. La révolution des codes esthétiques impulsée par les avant-garde avait également contribué à transformer le regard, et certaines œuvres qui auraient pu paraître autrefois totalement ahurissantes avaient été devancées par les recherches transgressives des artistes du XXe siècle :

*« Ah ! l'étrange voyage au pays de l'hallucination ! Mais sommes-nous si loin de nous-mêmes ? Non ; et c'est là ce qu'il y a de moins étonnant dans cette exposition fantasmagorique : même faussé, même à l'envers, le cerveau ne peut point sortir de lui-même ; et ce fou qui s'est représenté tenant sa tête qui éclate n'a rien trouvé de plus baroque pour traduire le bouillonnement intérieur qu'un combat de mammoths, dont toute l'originalité est qu'ils sont dépourvus de défenses. Les autres font des têtes, des plantes et des animaux plus ou moins déformés, composent des scènes plus ou moins fantomatiques, mais tout cela avec des éléments réels et bien des tableaux surréalistes sont plus étonnants, dans leur application vers l'extraordinaire, que ces œuvres d'aliénés.
Et l'on est tenté de dire : ce n'est que cela !¹⁷³⁵ »*

¹⁷³² T.T., « Memento artistique : Exposition des artistes malades », *L'Européen : hebdomadaire économique, artistique et littéraire*, 12 juin 1929, p. 5.

¹⁷³³ Ibid.

¹⁷³⁴ De nombreux autres commentaires font référence à l'originalité et la poésie de ces productions artistiques : « [...] de curieux clichés qui nous montrent dans quel fantastique royaume se meut l'âme et le talent de certains fous artistes. », in : « Une Exposition de dessins de fous », *L'Humanité : journal socialiste quotidien*, 18 décembre 1927, n°10598, p. 4.

« La fantaisie déchaînée est la marque de ces œuvres, une fantaisie qui presque toujours du reste ne fait pas fi de la composition. » in : CONDROYER Emile, 1927.

« Une extraordinaire exposition », in : *L'Echo d'Alger : journal républicain du matin*, 22 décembre 1927, n°6647, p.1.

« Nous avions déjà vu, l'année dernière, une exposition de fous à Montparnasse. Celle-ci est très discutée, preuve de son intérêt. » In : COLRAT Bernard, « Les Expositions : La Ruée vers l'Ouest », *La Renaissance : politique, littéraire et artistique*, 15 juin 1929, A17, n°24, p. 16.

¹⁷³⁵ « On met en vente les œuvres artistiques des fous », *Paris-Soir*, 16 décembre 1927, p. 1.

« Si on nous eût conviés, il y a vingt ans, à cette visite au sortir d'une galerie de peinture moderne de la rue La Boétie, nous n'aurions pas hésité un instant à reconnaître laquelle de ces deux expositions hébergeait les fous et laquelle présentait les sains d'esprit.

Mais aujourd'hui... aujourd'hui, je vous mets au défi de distinguer, dans une bonne moitié de toiles visibles au salon des piqués, dit euphémiquement des 'artistes malades', si elles ne sont pas l'œuvre de tel de nos petits-mâîtres à la mode, plutôt que celle d'un authentique dément¹⁷³⁶. »

« Mieux que cela : certains tableaux, sortis tout droit de l'asile, seraient taxés de pompiérisme'' par les petits-mâîtres¹⁷³⁷. »

« Qu'est-ce que ces paysages où l'on reconnaît les maisons et les arbres, qu'est-ce que ces natures mortes où l'on distingue les verres des compotiers ? Ils sont bien en retard, vos fous ! disait tout à l'heure devant nous un esthète de 18 ans en haussant les épaules¹⁷³⁸. »

« On a joué – involontairement – un bien mauvais tour à certains mystificateurs de notre art, dit moderne, en organisant une exposition des artistes aliénés. On y a couru dans l'espoir d'émotions nouvelles. Car notre époque est blasée sur toutes les exhibitions de la laideur, de l'absurde, de la divagation. [...] Mais c'était du déjà-vu. Ces déments n'ont rien apporté. Leurs déformations malades, leurs maladresses, cous démesurément allongés, figures ingénument construites, nature qui chavire, toutes ces marques d'impuissance, ces niaiseries et ces extravagances, nous les voyons journallement dans certains Salons, dans les galeries d'avant-garde, et jusque dans les grandes ventes où elles font les hauts prix¹⁷³⁹. »

Pour les détracteurs de l'art moderne, cette exposition constituait une occasion parfaite de discréditer les avant-garde. On insistait sur leur proximité avec les œuvres de fous, allant jusqu'à attribuer une supériorité aux compositions des aliénés :

« Les petits-mâîtres m'excuseront, mais je leur préfère les fous. D'abord parce que les vrais piqués sont, eux, absolument sincères [...] ¹⁷⁴⁰.

¹⁷³⁶ LEFEBVRE Jacques, « On Expose... On Expose... A Paris, avenue Iéna, les fous viennent d'ouvrir leur salon de peinture, Et ma foi, après tout !... », *L'Ouest-Éclair : journal quotidien d'informations, politique, littéraire, commercial*, 3 juin 1929, pp. 1 – 2.

¹⁷³⁷ Ibid.

¹⁷³⁸ Ibid.

¹⁷³⁹ BASCHET Jacques, « Les Expositions », *L'Illustration*, 7 janvier 1928, n°4427, p. 22.

¹⁷⁴⁰ LEFEBVRE Jacques, 1929.

« Quelques naïvetés enfantines choquent certes ; mais j'affirme que, passant de la salle Bine à une exposition cubiste et surréaliste, due à des gens sensés, on n'observe de ci, à là, aucune transition reposante.

C'est là le même bégaiement de l'art, le même tâtonnement, la même indécision¹⁷⁴¹. »

On remarque en parcourant les commentaires relatifs aux deux expositions de 1927 et 1929 que, si les points de vue restent variés – les défenseurs de la modernité s'opposant à ses détracteurs – les articles de 1929 sont tout de même beaucoup plus violents que ceux de 1927. La notion de dégénérescence et le rejet des avant-garde revenaient en force, et certaines attaques comme celles de Maurice Feuillet préfiguraient déjà l'Exposition d'art dégénéré de 1937 (**Fig. 476**) :

« [...] beaucoup de mes correspondants m'écrivent que ces peintures et ces sculptures affreuses dont je leur donne l'image [il parle des œuvres d'avant-garde] sont certainement l'ouvrage d'individus atteints d'aliénation mentale.

[...]

Cependant une expérience déjà longue m'a appris à me méfier des jugements trop prompts

[...]

La solution de ce problème est ardue, car il s'agit d'établir une comparaison entre les travaux de ces peintres, dits d'avant-garde, et ceux d'aliénés véritables.

[...]

Non seulement les ouvrages réalisés par les fous n'avaient aucun point de ressemblance avec ceux des déments de l'art moderne, mais ils leur étaient de beaucoup supérieurs.

[...]

On conviendra qu'il y a plus de charme simple dans cette aquarelle exécutée par un fou ignorant [il parle du facteur rural] que dans les pauvretés d'un douanier Rousseau [...] ou encore d'un Soutine dont l'Enfant au jouet est simplement immonde¹⁷⁴². »

« Ainsi que vous l'avez fort justement remarqué, on trouve toujours chez ces derniers [les fous] non une déformation voulue et systématique, mais le désir de représenter normalement ce qu'ils éprouvent d'anormal. Par contre, les peintres et sculpteurs paranormaux accusent

¹⁷⁴¹ ARNAUDIES Fernand, « L'Art et les artistes », *Annales africaines*, 15 juillet 1929, p. 264, n°14.

¹⁷⁴² Maurice FEUILLET, « L'Art français en péril : le sadisme du laid », *Le Gaulois artistique*, 25 juillet 1929, p.359 – 364.

tout un parti pris de laideur répugnante, un galimatias volontairement abscons prouvant l'abaissement de leur moral, mais ne permettant pas, dans l'état actuel où ils se trouvent de les classer parmi les véritables aliénés. En effet, ils ne sont pas victimes de leurs délires les rendant inconscients de leurs actes. Ils savent parfaitement ce qu'ils font, ce qui ne les empêche pas d'être sous l'empire d'une psychose spéciale, relevant beaucoup plus du moraliste que du médecin aliéniste, une sorte de vésanie de la perversité.

[...]

[Maurice Feuillet concluait par ce commentaire qu'il disait être d'un médecin]

« Il est à présumer que leurs antécédents ataviques et leur état physiologique les prédisposent à cette perversité morbide que l'on pourrait définir en disant que ces invertis de la logique, ces dépravés de la morale, sont en proie au sadisme du laid... »¹⁷⁴³. »

Contrairement à ceux qui comptaient des similitudes entre les œuvres des aliénés et celles des artistes, Maurice Feuillet les opposait radicalement. Il différenciait clairement la lucidité des artistes modernes et leur transgression revendiquée, avec l'absence d'emprise des aliénés sur leurs réalisations. Ces éléments constituaient justement à ses yeux une preuve à charge supplémentaire contre les artistes qu'il accusait de faire preuve d'une impardonnable perversité morale.

Pour d'autres, qui prirent la défense des avant-garde, les œuvres de fous différaient certes radicalement de celles des artistes, mais en plus, folie et art étaient inconciliables. Aucune œuvre d'art ne pouvait plus jaillir de l'esprit d'un fou ayant perdu toute lucidité :

« Des laudatores temporis acti assurent que cette peinture ressemble à celle de notre école moderne. De là à conclure que nous n'aimons plus aujourd'hui que de la peinture de fous... Je n'en crois rien. Un fou peut être un artiste, comme Van Gogh, mais avant sa folie et hors de sa folie. Et tous ceux de nos contemporains que je suis admis à rencontrer me paraissent profondément sains et équilibrés. La peinture de fous est une peinture sans avenir, sans prolongement artistique¹⁷⁴⁴. »

¹⁷⁴³ Ibid.

¹⁷⁴⁴ COLRAT Bernard, « Les Expositions : La Ruée vers l'Ouest », *La Renaissance : politique, littéraire et artistique*, 15 juin 1929, A17, n°24, p. 16.

La présence de l'art officiel dans les expositions du Dr Marie avait même été vécue par certains comme une véritable insulte. Le Dr Marie, qui avait choisi d'intégrer d'une manière originale des œuvres célèbres ayant la folie pour sujet, en avait exposé des copies réalisées par des patients. La reproduction d'une gravure de James Ensor : « Les mauvais médecins » – exposée en 1927 et 1929 – lui attira les foudres de certains visiteurs qui l'accusèrent d'avoir voulu insulter l'art moderne en associant Ensor à une exposition d'artistes aliénés :

« M. Marcel Sauvage, qui s'est fait le premier commentateur de l'Exposition de l'Art des Fous nous apprend qu'une supercherie a gâché une manifestation récente. Parmi les œuvres exposées, un mauvais plaisant a glissé une reproduction d'une œuvre de James Ensor. L'eau-forte dont il s'agit est intitulée Les Mauvais Médecins. N'y avait-il point dans la reproduction de cette pièce parmi des œuvres de fous, la vengeance d'un mauvais médecin ?¹⁷⁴⁵ »

Ce quiproquo s'inscrit dans la même ligne que celui qui opposa Marie à Poujade. Ce dernier, qui ne souffrait d'aucun trouble mental, avait reproché de médecin de l'avoir assimilé à un aliéné en reproduisant l'un de ses dessins fantastiques sur les supports de communications de l'exposition. Contrarié d'avoir pu blesser l'égo de cet artiste amateur dont il appréciait beaucoup le travail, le Dr Marie lui adressa publiquement ses excuses¹⁷⁴⁶.

Ces premières manifestations contribuèrent indéniablement à changer le regard sur les productions asilaires. Il était désormais possible de les admirer dans des galeries, elles étaient reproduites dans des revues culturelles ou grand public, alimentaient les débats sur des questions d'ordre artistique, étaient associées aux grandes problématiques de l'art du XXe siècle, et même proposées à la vente. Ce dernier point allait justement soulever d'autres questions relatives à leur valeur marchande et au statut de leurs auteurs. En effet, jusqu'à présent, le secret médical visait à conserver l'anonymat des patients. Ils n'étaient considérés que comme des membres de la communauté asilaire, et si bénéfice il y avait – comme ce fut le cas lors des précédentes ventes de charité organisées dans les asiles – il revenait à l'ensemble de la communauté. Mis à part quelques patients comme Wölfli, Pullen ou Dadd qui étaient rétribués pour le travail – très faiblement et surtout par des avantages en nature – les bénéfices

¹⁷⁴⁵ DE LA BROSSE Guy, « Nouvelles des arts : L'Art des fous », *Paris-soir*, 15 janvier 1928, p. 2.

¹⁷⁴⁶ Voir dans notre travail : Partie II, chapitre 3, Paragraphe 2 : « Recherche de correspondances »

étaient généralement versés à l'institution. Dans le meilleur des cas, il était destiné à améliorer le quotidien des patients en finançant l'achat de livres et d'instruments de musique, quelques sorties, etc. Quant aux patients dont les productions étaient recueillies et conservées par les médecins ou dans le musée de l'établissement, ils n'étaient même pas consultés. Certains offraient avec plaisir leurs créations, ravis de voir qu'elles pouvaient susciter l'intérêt, tandis que d'autres étaient tout simplement dessaisis de leur travail. D'après la loi française, toute œuvre réalisée dans un asile appartenait de ce fait à l'établissement¹⁷⁴⁷. Il arrivait aussi qu'on retrouve ces artefacts abandonnés par leur auteur, ou dissimulés dans sa cellule après son décès. Mais quelle qu'ait pu avoir été la modalité de cette récupération, les auteurs de ces travaux n'étaient jamais consultés sur la réutilisation et la postérité de leurs œuvres. On se souvient de la plainte de Francesco Toris adressée à son médecin, lorsqu'il s'aperçut qu'il se servait de son « Nouveau Monde » comme sujet d'étude à ses articles. Il allait pourtant de soi pour les médecins de cette époque que ces auteurs, privés de raison, qui détruisaient parfois leur propre travail ne disposaient d'aucun droit de regard sur leur devenir. Ces objets appartenaient d'office à leur propriétaire – médecin ou asile – qui en disposait selon son vouloir. Aussi, l'exposition de la galerie Vavin en 1927 posa-t-elle pour la première fois la question du devenir des bénéfices dégagés par les ventes éventuelles. Il aurait été bien évidemment malvenu pour les médecins collectionneurs de ces objets de s'en attribuer personnellement la valeur financière. Aussi, ils s'accordèrent à reverser les sommes dégagées à une œuvre de charité destinée à l'accompagnement des anciens patients. Il apparaissait évident et philanthropique de reverser le bénéfice d'œuvres réalisées par la communauté asilaire à cette même communauté :

« Souhaitons que les amateurs se disputent à prix d'or ces œuvres rassemblées par trois médecins psychiatres et qui sont pour la première fois présentées au public. [...] Enfin, le produit de la vente sera versé à l'œuvre des patronages des anciens malades des asiles¹⁷⁴⁸. »

« Cette manifestation aura un double but. Charitable d'abord ; le produit d'une vente éventuelle sera, en effet, versé à l'œuvre des patronages des anciens malades des asiles et du refuge¹⁷⁴⁹. »

¹⁷⁴⁷ « Circulaire n°7, Division de l'administration générale et départementale – 3^{ème} Bureau. Asile d'aliénés – Envoi d'un arrêté portant règlement intérieur de ces établissements – Instructions », *Bulletin Officiel du Ministère de l'Intérieur*, Paris : 20 mars 1857.

¹⁷⁴⁸ « On met en vente les œuvres artistiques des fous », *Paris-Soir*, 16 décembre 1927, p. 1.

« Cette exposition complète, intelligente, d'un rare intérêt esthétique, est faite au profit des malades eux-mêmes : c'est dire qu'elle attire beaucoup de visiteurs¹⁷⁵⁰. »

Pourtant, ce qui semblait jusqu'à présent aller de soi pour tous, commençait à être remis en question. Face à tous les commentaires qui se félicitaient de l'objectif charitable de l'évènement, une journaliste s'offusquait de la négation du droit à la propriété des patients concernés et de leur famille :

« Ces œuvres sont en vente. Je trouve cela fort bien. Mais ce qui m'étonne, c'est que 'le produit de cette vente sera versé à l'œuvre des patronages des anciens malades des asiles. !'' Pourquoi ?

Les fous qui se conduisent en artistes et créèrent ces dessins sont donc tous millionnaires ? Ils ont abandonné le bénéfice de leur travail ? [...]

Alors qui a pris la résolution de dépouiller ces vaincus ? Ne peut-on leur réserver le prix de leurs œuvres ? Les fous ont des désirs que cet argent pourrait peut-être satisfaire à l'occasion. S'ils sont assez sages, ces insensés, pour n'avoir besoin de rien, ils ont peut-être une famille, des enfants, une vieille maman pas très riche.

Les fous dans les asiles sont fort bien surveillés. On peut donc, sans erreur, mettre un nom sous chaque dessin exposé.

Que le prix de ce dessin aille à l'artiste qui l'a conçu ! Sinon il y a vol ! Vol doublé de lâcheté car le volé est sans moyen de défense. Le produit de la vente rue Vavin doit aller aux auteurs des dessins vendus !¹⁷⁵¹ »

Diffusion dans la presse grand public

Les journaux populaires illustrés sont les premiers à s'être intéressés aux dessins, peintures et sculptures des aliénés. De telles réalisations – généralement choisies parmi les plus

¹⁷⁴⁹ CONDROYER Emile, 1927.

¹⁷⁵⁰ T.T., « Memento artistique : Exposition des artistes malades », *L'Européen : hebdomadaire économique, artistique et littéraire*, 12 juin 1929, p. 5.

¹⁷⁵¹ DEBERRE Line, « L'œuvre est à l'artiste, d'abord ! », *La Lanterne : journal politique quotidien*, 20 décembre 1927, n°18396, A60, p. 3.

extravagantes – ne pouvaient manquer d’interpeler les lecteurs, et constituaient un excellent moyen de susciter leur intérêt.

L’article publié par Adolphe Joanne dans la revue *L’Illustration* en 1851 en constitue un parfait exemple ([Fig. 477](#))¹⁷⁵². L’écrivain dijonnais souhaitait sensibiliser l’opinion publique sur le triste sort des patients et du personnel de l’asile Saint Robert qu’il avait lui-même visité. Pour renforcer l’impact de son propos et capter l’intérêt des lecteurs, il y intégra deux dessins réalisés par un jeune homme rencontré sur place. Le recours à des illustrations personnalisées contribuait aussi à créer un sentiment de proximité avec les patients de Saint Robert, tout en leur donnant un visage plus réel et plus humain. A la même époque, les cercles bibliophiles commençaient à s’intéresser au phénomène des fous littéraires, et certains d’entre eux comme Anthony North-Peat, aux fous-artistes. Cette curiosité pour leurs réalisations fut à l’origine d’un autre type de publications, davantage centrées sur le contenu de leurs dessins, et ponctuées d’images encore plus fortes. En 1866, North-Peat rendait ainsi compte de ses découvertes – toujours dans la revue *L’Illustration* – dans un grand article rempli d’anecdotes, accompagné d’une pleine page de fac-similés ([Fig. 478](#))¹⁷⁵³. L’objectif était de montrer les dessins les plus originaux qu’il avait pu rencontrer, le choix se porta donc uniquement sur des travaux excentriques.

A partir des années 1890, la publication de telles images alla en se démocratisant. Aux premiers journaux illustrés, succédèrent les revues culturelles – artistiques et littéraires – puis généralistes, et politiques. Elles posaient chacune leur propre regard sur la question de la créativité dans les asiles et des liens entre génie et folie, contribuant progressivement à élargir le débat à tous les publics. Elles offrirent une formidable fenêtre de diffusion à tous ces objets, qui s’invitaient jusque dans le salon des lecteurs, au milieu de leurs chroniques préférées. Ces publications abondamment illustrées se succédaient par vagues, en fonction des évènements liés à la créativité dans les asiles (expositions, publications d’ouvrages, congrès médicaux, etc.)

¹⁷⁵² JOANNE Adolphe, « Lettres d’un touriste », *L’Illustration, journal universel*, 14 août 1851, n°442, pp. 99 – 100.

¹⁷⁵³ NORTH-PEAT Anthony, 1866.

En 1897, l'octroi d'un crédit spécifique par les pouvoirs publics, à la « colonie d'artistes » de Ville-Evrard suscita par exemple un premier intérêt de la presse, tant l'acte était exceptionnel et symbolique. Au moins trois revues en profitèrent pour communiquer autour des activités de ces « patients-artistes ». *Le Monde illustré* ([Fig. 479](#))¹⁷⁵⁴ et *Le journal illustré* ([Fig. 480](#))¹⁷⁵⁵ consacrèrent chacun plusieurs pages à l'atelier de Ville-Evrard, et ses productions furent mise en valeur par de nombreuses illustrations. Il s'agissait de relayer le discours du médecin à l'origine de cette initiative – le Dr Marandon de Montyel – qui souhaitait donner l'image la plus normale possible de ses patients. L'accent était mis sur les aspects positifs de la création dans le quotidien des malades et dans leur lutte contre la folie. Le choix des illustrations se porta donc sur des œuvres plutôt classiques et des objets d'art raffinés. On représentait l'artiste calmement installé derrière son chevalet, s'adonnant consciencieusement à sa tâche. Il s'agissait de donner à voir des individus utiles à la société, et encore capables de lueurs de raison grâce à la poursuite ou à la découverte de cette activité. Une autre revue clairement centrée sur l'art, *L'œuvre d'Art*¹⁷⁵⁶, relayait elle-aussi l'évènement. Les « œuvres des artistes de Ville-Evrard » étaient citées dans une chronique intitulée « ça et là à travers l'art » où on les avait trouvées « parfaitement raisonnables et belles quelquefois¹⁷⁵⁷ ». Le recours à des images sereines reste toutefois une exception. Les chroniqueurs avaient plutôt pour habitude de privilégier les illustrations les plus spectaculaires afin de s'attirer un maximum d'audience et de conforter le grand public dans son jugement : à savoir que les œuvres des fous ne pouvaient qu'être représentatives de leurs idées délirantes.

Passé 1897 et la colonie de Ville-Evrard, il fallut attendre 1901, pour que le Dr Meunier – alias Marcel Réja – relance l'intérêt pour l'art des fous grâce à plusieurs articles, toujours généreusement illustrés, publiés dans la *Revue Universelle* ([Fig. 481](#))¹⁷⁵⁸. Le discours se voulait accessible au plus grand nombre, le langage simple, et la thématique – donner à voir à quoi ressemblaient les créations des aliénés – suffisamment large pour intéresser le grand public. Son discours aux accents esthétique, pouvait aussi s'adresser aux artistes à la recherche de nouvelles sources d'inspiration. Ce premier essai de Réja fut ensuite développé

¹⁷⁵⁴ TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 - 60

¹⁷⁵⁵ « Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37.

¹⁷⁵⁶ GIRON, Aimé, « Ça et là : à travers l'art », *L'Œuvre d'art : revue bi-mensuelle illustrée*, 5 février 1897, p. 19.

¹⁷⁵⁷ Ibid.

¹⁷⁵⁸ REJA Marcel, 1901.

dans un ouvrage plus complet : *L'Art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie* (1907)¹⁷⁵⁹. Les illustrations occupaient toujours une place importante et le choix du *Mercure de France* comme maison d'édition, lui offrit une large voie de diffusion. Le volume de Réja connut un certain succès dans la presse de l'époque qui communiqua beaucoup autour de sa sortie. *L'art chez les fous* s'invita dans les journaux politiques (*Le Gaulois du dimanche*, *Le Figaro*, *L'Humanité*¹⁷⁶⁰), dans la presse régionale (*La Dépêche de Toulouse*¹⁷⁶¹) et dans les revues culturelles (*La Chronique des Arts et de la curiosité*¹⁷⁶²).

Dans le sillage de Réja, le Dr Marie – propriétaire de la plupart des œuvres reproduites dans l'ouvrage de son confrère – commença à susciter l'intérêt des médias. En 1905, il effectua une intervention remarquée dans la revue *Je Sais Tout*¹⁷⁶³ qui laissait entendre qu'il comptait ouvrir un musée d'Art des fous (**Fig. 421**). Les illustrations extravagantes qui accompagnaient son propos attirèrent l'attention de périodiques anglais comme *The Sketch*¹⁷⁶⁴ (**Fig. 387**) et *The Evening News*¹⁷⁶⁵ qui se hâtèrent de relayer la nouvelle et d'en reproduire les images dans un décor digne d'un bestiaire fantastique. En France, *Le Monde Illustré* (**Fig. 312**)¹⁷⁶⁶ et *L'Almanach illustré du petit parisien* (**Fig. 388**)¹⁷⁶⁷ consacrèrent de pleines pages à sa collection en privilégiant les artefacts les plus percutants, tout en donnant à voir la diversité des techniques et des matériaux utilisés. La figure du fou-artiste à l'imagination débridée, et aux créations extravagantes s'installait progressivement dans l'imaginaire collectif.

Toujours à la même époque, le Congrès international d'anthropologie criminelle organisé à Turin en 1906 en l'honneur de Lombroso fut prétexte au lancement d'une importante campagne de communication autour de son musée. Le professeur italien rédigea un grand article accompagné de plusieurs vues photographiques, destiné aux revues généralistes

¹⁷⁵⁹ REJA Marcel, 1907.

¹⁷⁶⁰ MEUNIER Raymond, LAUR Henri, « Réflexions sur l'art des fous », *Le Gaulois du Dimanche*, 1 et 2 février 1908, n°7, pp. 6 – 7.

GLASER Ph-Emmanuel, « Petite chronique des lettres », *Le Figaro*, 14 février 1908, n°45, p. 4.

ROUANET Gustave, « Lectures pour tous », *L'Humanité, journal socialiste quotidien*, 10 février 1908, n°1394, p. 3.

¹⁷⁶¹ GOURMONT (de) Remy, « Causeries : Art et folie », *La Dépêche de Toulouse*, 18 décembre 1907, n°14.

¹⁷⁶² « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément de la Gazette des Beaux-Arts*, n°4, 21 décembre 1907.

¹⁷⁶³ MARIE Auguste Armand, 1905.

¹⁷⁶⁴ « A Mad Museum : The Insane as Artists », *The Sketch*, 22 nov 1905, supplément pp. 6 – 7.

¹⁷⁶⁵ *The Evening News London Newspaper*, 23 novembre 1905.

¹⁷⁶⁶ MONTARLOT (de) Léon, 1905.

comme *L'illustrazione Italiana* ([Fig. 435](#))¹⁷⁶⁸ et le *New-York Times* ([Fig. 436](#))¹⁷⁶⁹. Quelques périodiques français comme *Gil Blas*¹⁷⁷⁰ et *Le Radical*¹⁷⁷¹ y faisaient également référence.

Il fallut ensuite attendre 1913 avec l'exposition d'art des fous organisée à Bethlem en marge du Congrès international de médecine de Londres, pour relancer l'intérêt de la presse. Cette fois-ci l'évènement semble avoir été exclusivement relayé dans la presse britannique, qui se passionna pour le sujet. De nombreuses reproductions de dessins et de peintures circulaient dans les journaux¹⁷⁷², parfois sur de pleines pages. Le *Daily Mirror* consacra sa Une à l'exposition, et les chroniqueurs prenaient chacun parti pour ou contre la dégénérescence de l'art moderne ([Fig. 408, 409, 438](#)).

Aussi lorsque les œuvres des aliénés investirent deux galeries d'art parisienne en 1927 et 1929¹⁷⁷³, le public avait déjà été familiarisé avec ce type d'artefacts. Les artistes furent nombreux à pousser les portes de ces établissements et la presse diffusa très largement l'information. Les questions de la valeur de ces objets, de leur proximité avec l'art moderne, de leur « primitivisme » et de la santé mentale des artistes, se bousculaient dans les nombreux articles qui s'intéressaient à cette exposition. On en parlait désormais dans les rubriques consacrées à l'art et aux sorties culturelles telles que « Les Expositions¹⁷⁷⁴ », « Nouvelles des Arts¹⁷⁷⁵ » ou encore « Memento Artistique¹⁷⁷⁶ » qui positionnèrent ces manifestations comme des évènements à part entière de la vie artistique parisienne.

¹⁷⁶⁷ « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229.

¹⁷⁶⁸ LOMBROSO Cesare, « Il mio museo criminale », *L'illustrazione italiana* 13, 1er avril 1906, pp. 302 – 306.

¹⁷⁶⁹ LOMBROSO Cesare, « My Museum of criminal psychology », *The New York Times*, 17 février 1907.

¹⁷⁷⁰ Diable Boiteux (Le), « Le Musée Lombroso », *Gil Blas*, 12 septembre 1908, n°10543, p. 1.

¹⁷⁷¹ Albert GOREY, « Le Musée Lombroso », *Le Radical*, 8 septembre 1908, n°252, pp. 1-2.

¹⁷⁷² Pour citer quelques exemples :

« Art and Insanity in the light of an exhibition of pictures by lunatics », *Current Opinion (formerly Current literature)*, 1913, vol. 55, p. 340.

« Art and Madness », *The Times*, 8 août 1913

« Strange pictures drawn by inmates of asylums for the insane : Are they more artistic than cubists' work ? », *The Daily Mirror*, 9 août 1913, p. 5

« Art and insanity : The Bethlem Hospital exhibition », *The Times*, 14 août 1913.

« The Sanity of the insane : Work by mad artists at "Bethlem" », *The Illustrated London News*, 23 août 1913, p. 281.

¹⁷⁷³ Galeries Vavin Raspail et Max Bine (voir paragraphe précédent)

¹⁷⁷⁴ BASCHET Jacques, « Les Expositions », *L'illustration*, 7 janvier 1928, n°4427, p. 22.

COLRAT Bernard, « Les Expositions : La Ruée vers l'Ouest », *La Renaissance : politique, littéraire et artistique*, 15 juin 1929, A17, n°24, p. 16.

¹⁷⁷⁵ DE LA BROSSE Guy, « Nouvelles des arts : L'Art des fous », *Paris-soir*, 15 janvier 1928, p. 2.

¹⁷⁷⁶ T.T., « Memento artistique : Exposition des artistes malades », *L'Européen : hebdomadaire économique, artistique et littéraire*, 12 juin 1929, p. 5.

Conclusion du chapitre 3

Avec ces premières mises en scènes d'artefacts asilaires, et leur rencontre avec des individus étrangers à l'univers de la médecine mentale, on peut commencer à parler de l'émergence d'un « public ». Alors que les médecins et autres scientifiques se comportaient encore en « observateurs », les personnes qui venaient arpenter les stands des ventes de charité organisées dans les asiles, choisissaient un objet en fonction de leurs goûts personnels et de leur sensibilité. Ils posaient un regard tout à fait subjectif et les achetaient pour leurs qualités techniques, parce qu'ils les trouvaient agréables, intrigants ou fascinants. Pour d'autres, il s'agissait de rapporter un petit morceau d'asile en souvenir ou d'apporter son soutien à des personnes en difficulté. Contrairement au regard objectif et rigoureux du scientifique – qui, comme nous l'avons montré, n'empêchait pas l'émergence de sentiments personnels – celui de ces premiers acheteurs relevait d'une relation affective, sensible et personnelle. On pouvait déjà parler d'un contact. Les personnes qui remarquèrent ces artefacts lors des Expositions universelles – lorsqu'ils n'étaient pas déjà médecins – s'enthousiasmaient surtout pour leurs qualités techniques. On s'étonnait de la dextérité et parfois du talent dont pouvaient encore faire preuve ceux qu'on considérait auparavant comme perdus. Derrière l'objet, c'est surtout l'auteur que l'on appréciait. Enfin, en se rendant dans une galerie d'art pour observer des « œuvres de fous », on cherchait à établir une relation directe avec l'objet, et l'on espérait ressentir une émotion particulière. Qu'il s'agisse de répulsion, de la satisfaction d'une puissante curiosité, de la recherche de nouvelles sources d'inspiration, d'une poésie de l'étrange, ou d'un voyage vers des territoires inconnus, on s'attendait à éprouver quelque chose de fort, à la hauteur des attentes que l'on avait placé dans ces objets chargés de fantasmes. Aussi pour certains la déception fut parfois très grande lorsque l'émotion n'était pas au rendez-vous. Quant à ceux qui n'éprouvaient pas d'attraction particulière pour ces artefacts, la presse se chargeait de les interpeler en introduisant des reproductions de ces objets dans leurs chroniques habituelles. La force de l'image permettait d'établir un contact instantané avec le lecteur, et les intitulés aguicheurs achevaient de capter leur attention. Par ailleurs, ces objets, destinés à être appréciés – et plus seulement analysés – étaient présentés dans une mise en scène réfléchie, différente de celle des habituels musées scientifiques dans lesquels on les trouvait auparavant. Ils étaient dotés d'une valeur marchande et firent l'objet de transactions financières. A travers eux, on s'intéressait aussi à leurs auteurs. Les revues

fourmillaient d'anecdotes – que l'on se plaisait à romancer – sur le vécu des individus à l'origine de ces productions artistiques. En Italie on exposa des photographies de patients en plein travail, et certains journalistes s'interrogeaient sur la légitimité des médecins à disposer des bénéfices de ces ventes. Ne devaient-elles pas revenir aux auteurs de ces réalisations ou à leur famille ? Tous ces éléments sont caractéristiques d'un processus d'artification. Les discours relayés par la presse achevèrent de déplacer les frontières et de brouiller les pistes en glissant régulièrement les termes d' « œuvres », d' « art » et d' « artistes » au hasard de leurs réflexions.

Chapitre 4 : Appropriation et reconnaissance par les artistes

Comme on a pu le voir avec les expositions de 1927 et 1929, les artistes d'avant-garde de cette époque manifestaient déjà un réel intérêt pour l'art des fous. Ils furent donc nombreux à pousser les portes des galeries Vavin et Bine afin de pouvoir observer directement des objets aussi rarement montrés au public. Si pour la plupart d'entre eux, la rencontre physique avec ces artefacts restait une première, ils en avaient certainement déjà vu des reproductions dans des publications antérieures. Les ouvrages de Morgenthaler (1921) et Prinzhorn (1922), avec leur abondant matériau illustratif, circulaient déjà dans le groupe des Surréalistes, et les collections de ces médecins étaient aussi connues de quelques personnalités emblématiques de la scène artistique germanique. Dès le début des années 1920, et pour certains même bien avant, quelques artistes côtoyèrent dans leur cercle amical ou familial des médecins qui collectionnaient ce type d'objet ou s'occupaient de patients particulièrement créatifs. Ils avaient donc eu l'opportunité de prendre connaissance de leurs réalisations, voire même de s'entretenir avec eux. Enfin, pour d'autres, l'expérience avec la psychiatrie s'avéra beaucoup plus personnelle, puisqu'ils furent confrontés à l'univers asilaire en tant que patient, médecin ou étudiant. Les premières décennies du XXe siècle sont donc particulièrement riches en interactions entre réseaux scientifiques et artistiques, qui s'avèreront déterminantes dans l'évolution du statut des artefacts asilaires. Les médecins collectionneurs avaient déjà préparé cette transition par une longue maturation de leur regard et de leur discours tout en contribuant, grâce à leurs publications, leurs conférences et leurs expositions à donner à ces objets une visibilité indispensable à leur découverte par les milieux artistiques. Ces-derniers s'emparèrent ensuite d'une partie d'entre eux pour se les réapproprier et les intégrer à leur propre univers, marquant le début pour ces objets d'une nouvelle existence sûrement bien éloignée des intentions originales de leurs auteurs.

Rencontres entre réseaux scientifiques et artistiques

Prinzhorn et Morgenthaler sont à l'origine des deux ouvrages majeurs qui ont précipité le basculement de l'art des fous dans le monde de l'art. Or, on remarque que tous les deux

présentaient une sensibilité particulière pour cet univers et entretenaient de nombreux contacts avec les milieux artistiques. Prinzhorn avait commencé par étudier la philosophie et l'histoire de l'art avant de se tourner vers la médecine, tandis que Morgenthaler était issu d'une famille d'artistes¹⁷⁷⁷. Leur intérêt pour la créativité dans les asiles n'était sûrement pas étranger à leur mode d'existence et on est en droit de se demander si les autres médecins collectionneurs ne présentaient pas, eux-aussi, des affinités similaires.

Paul Meunier, alias Marcel Réja était également poète et critique d'art. Il fréquentait régulièrement les cercles symbolistes parisiens de la fin du XIXe siècle et participa à la reconnaissance en France de personnalités emblématiques comme August Strindberg et Edvard Munch. Entre 1897 et 1902, alors qu'il était encore étudiant en médecine, Paul Meunier comptait déjà sous son nom de plume une demi-douzaine d'articles relevant de la critique d'art, et de nombreux écrits consacrés à la danse, à la musique et aux créations asilaires. Fermement opposé à toutes formes de règle et de précepte en matière de création, il y revendiquait l'émancipation de la poésie, et de l'art en général, du carcan institutionnel ou dogmatique¹⁷⁷⁸. En adepte de Mallarmé, il manifestait également son refus d'une trop grande théorisation, rejetant les commentaires explicatifs susceptibles de détruire le mystère de l'œuvre¹⁷⁷⁹. En 1900, il définit sa conception du « Symbolisme pictural » à travers les œuvres d'Henri Héran, d'Edvard Munch et d'Odilon Redon, auxquelles il prêtait le pouvoir d'entrer directement en résonance avec l'inconscient du spectateur¹⁷⁸⁰. Il s'intéressait également à Auguste Rodin, s'enthousiasmant pour ses œuvres représentant « des idées vivantes qui se

¹⁷⁷⁷ Le frère de Walter, Ernst Morgenthaler (1887 – 1962) était lui-même un peintre reconnu. En 1916, il épousa Sasha von Sinner (1893-1975) elle-aussi artiste. Connue pour ses célèbres poupées, elle commença par se former aux Beaux-Arts (1909 – 1913) puis auprès du peintre Cuno Amiet. Paul Klee était un ami de longue date de sa famille, c'est d'ailleurs lui qui conseilla à la jeune femme d'entamer une carrière artistique. Sasha connaissait Wölfli et s'intéressait tout particulièrement à son travail. Elle possédait dans ses affaires personnelles plusieurs cahiers du patient de la Waldau réalisés pendant la première guerre mondiale. Le fils d'Ernst et Sasha, Fritz Morgenthaler (1919-1984) pratiquait quant à lui à la fois la médecine et la psychanalyse ainsi que le jonglage et la peinture.

Le cousin de Walter et Ernst, Hans Morgenthaler – dit HAMO (1898 – 1928) était écrivain et géologue et fréquentait de nombreuses figures de la scène littéraires et artistique comme Hermann Hesse, Robert Walser, Ignaz et Mischa Epper ou encore Fritz Pauli. Hans traversa également plusieurs périodes de crises personnelles qui le conduisirent à la Waldau en 1925 où il fut suivi par son cousin.

Pour plus d'informations sur l'ensemble de la famille Morgenthaler, voir : Collectif, *Der Kontinent Morgenthaler: Eine Künstlerfamilie und ihr Freundeskreis*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2015.

¹⁷⁷⁸ Marcel Réja, « Art : à propos de théories », *La Critique*, 5 mars 1897, n° 49, p. 56-57.

¹⁷⁷⁹ Ibid.

¹⁷⁸⁰ REJA Marcel, « Symbolisme pictural. H. Heran – E. Munch – O. Redon », *La Critique*, 20 janvier 1900, p. 9-11.

proclament elles-mêmes¹⁷⁸¹ » et rendit hommage au talent de Jules Valadon¹⁷⁸², Alexandre Falguière¹⁷⁸³, Jules Baric¹⁷⁸⁴, Eugène Grasset¹⁷⁸⁵ et Boleslaw Biégas¹⁷⁸⁶. Marcel Réja fit également valoir son admiration pour l'art de la danse qu'il définissait comme « la plus haute, [et] la plus émouvante manifestation de l'art en général¹⁷⁸⁷ » dans la mesure où, grâce à la gestuelle, elle exprimait directement les émotions. Elle correspondait ainsi parfaitement à ce qu'il considérait comme le but de l'art :

« C'est que l'œuvre d'art est décidément dénuée de tout intérêt si elle ne traduit l'émotion, et par elle la vie¹⁷⁸⁸ ».

Concernant ses fréquentations, il semble que Marcel Réja occupait un certain rang dans le champ littéraire du Paris fin-de-siècle. On le voyait régulièrement dans le groupe du Mercure de France, il participait aux « mardis » de Stéphane Mallarmé¹⁷⁸⁹ et se lia d'amitié avec plusieurs artistes symbolistes étrangers qu'il contribua à faire reconnaître en France. À l'automne 1896, il entra d'abord en contact avec Strindberg en acceptant d'assurer la relecture du manuscrit français d'*Inferno*. À cette époque, l'écrivain suédois était en proie à une grave crise personnelle qui le conduisit à rompre avec la plus grande partie de ses proches et à plonger dans la misère. Hanté par ses démons, Strindberg se replia sur lui-même, ne tolérant plus guère que Marcel Réja, Henri Héran et Emil Kléen dans son entourage. Les lettres que Strindberg adressa à Réja entre 1897 et 1905 témoignent de la confiance qu'il lui accordait pour la gestion de sa carrière en France¹⁷⁹⁰. Marcel Réja fut ainsi chargé d'effectuer plusieurs relectures, de transmettre aux éditeurs les consignes de l'auteur et de rechercher d'éventuelles revues susceptibles de publier ses écrits. Il se montra d'ailleurs lui-même surpris d'avoir pu entrer dans le cercle très fermé des intimes de Strindberg qui, rongé par la paranoïa, avait plutôt tendance à considérer tous les inconnus comme suspects. Un graveur munichois, connu

¹⁷⁸¹ REJA Marcel, « Le baiser dans l'œuvre de Rodin », *La Critique*, 20 novembre 1900, p. 169-170.

¹⁷⁸² REJA Marcel, « Ce qu'évoque son œuvre. Pour J. Valadon », *La Plume*, 15 février 1897, n° 188, p. 122.

¹⁷⁸³ REJA Marcel, « La danseuse », *La Plume*, 1er juin 1898, n° 219, p. 369-370.

¹⁷⁸⁴ REJA Marcel, « L'œuvre de Baric. Du point de vue social », *La Plume*, 1er décembre 1897, n° 207, p. 764-765.

¹⁷⁸⁵ REJA Marcel, « Eugène Grasset », *Eugène Grasset et son œuvre*, numéro spécial de *La Plume*, vol. XI, 1900, p. 144-146.

¹⁷⁸⁶ REJA Marcel, « Biegas sculpteur », *La Plume*, 15 août 1902, p. 998.

¹⁷⁸⁷ REJA Marcel, « La danse et l'art », *Paris, Mercure de France*, août 1898, pp. 390 – 405.

¹⁷⁸⁸ Ibid.

¹⁷⁸⁹ MONDA Maurice, « Quelques souvenirs sur Mallarmé », *Le Figaro : supplément littéraire du dimanche*, 8 septembre 1923, n° 231, p. 1.

sous le pseudonyme d'Henri Héran, comptait également parmi les proches de Strindberg et de Réja. De son vrai nom Paul Herrmann, il passa quelques années à Paris (de 1895 à 1905), avant de retourner s'installer en Allemagne. Là encore, c'est Réja qui intervint pour mettre en lumière son travail sur le sol français. Le poète choisit de lui confier le frontispice de son premier recueil poétique¹⁷⁹¹ et la couverture du second¹⁷⁹². Etant chargé de relire le manuscrit d'*Inferno*, Réja proposa aussi à Strindberg d'y inclure un portrait réalisé par Héran. Il intervint également auprès de la revue *L'Ermitage* pour qu'elle publie en pleine page une gravure de l'artiste illustrant son poème : « Les Nuits » (**Fig. 482**)¹⁷⁹³. Enfin, en janvier 1900, après une exposition des travaux d'Héran qui fut diversement appréciée par la presse, Marcel Réja prit la défense de son ami en l'associant pleinement à sa conception du « Symbolisme pictural » au même titre qu'Odilon Redon ou Edvard Munch¹⁷⁹⁴. Ce dernier appartenait d'ailleurs lui-aussi au cercle de relations de Marcel Réja. Arrivé à Paris en 1896, Edvard Munch était encore quasiment inconnu en France lorsqu'il rencontra le jeune étudiant en médecine. Il avait déjà effectué de nombreuses expositions en Allemagne, en Norvège et en Suède où il avait acquis une certaine notoriété – davantage due au scandale provoqué par ses toiles qu'à son talent artistique – et souhaitait conquérir Paris. L'artiste qui fréquentait les milieux occultistes de la capitale s'était également rapproché des cercles symbolistes où il fut amené à fréquenter Marcel Réja, Henri Héran, ainsi qu'un autre médecin, le docteur Paul Contard de la Salpêtrière. Plusieurs portraits des trois hommes témoignent encore de ces diverses rencontres (**Fig. 483 et 484**)¹⁷⁹⁵. A cette période, Edvard Munch participa à plusieurs expositions – comme les Salons des Indépendants de 1896 et 1897 – qui lui permirent de présenter au public français des œuvres emblématiques, sans toutefois vraiment rencontrer le

¹⁷⁹⁰ REJA Marcel, « Souvenirs sur Strindberg, et lettres inédites, Strindberg à M. Réja », dans August Strindberg, *Inferno*, Paris : Mercure de France, 1966.

¹⁷⁹¹ REJA Marcel, *La Vie héroïque*, Paris : Mercure de France, 1897.

¹⁷⁹² REJA Marcel, *Ballets et variations*, Paris : Mercure de France, 1898.

¹⁷⁹³ Gravure d'Henri Héran : « Les jours et les nuits », illustration hors texte, *L'Ermitage*, juillet – décembre 1898, vol. 17, non paginé.

¹⁷⁹⁴ REJA Marcel, « Symbolisme pictural. H. Heran – E. Munch – O. Redon », *La Critique*, 20 janvier 1900, p. 9-11.

¹⁷⁹⁵ Munch aurait exécuté au moins deux portraits de Réja. Le premier, une gravure, datée de 1897, est actuellement conservée au Munch Museet d'Oslo. Un second, une peinture, était accrochée au domicile de Marcel Réja à la fin des années 1940 mais demeure aujourd'hui introuvable. D'après EGGUM Arne, « Munch tente de conquérir Paris (1896-1900) », in : MUSEE D'ORSAY, *Munch et la France*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 24 septembre 1991-5 janvier 1992 ; Oslo, Musée Munch, 27 janvier-21 avril 1992), Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 203.

Munch avait également exécuté un portrait de son ami Paul Herrmann aux côtés du Dr Paul Contard. Il est conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne : Edvard Munch, Paul Herrmann et Paul Contard, 1897, huile sur toile, 54 x 73 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

succès. Les seuls qui s'intéressaient alors véritablement à son travail comptaient parmi les écrivains et critiques d'art symbolistes comme Marcel Réja, qui le mit à l'honneur dans son article sur le « Symbolisme pictural¹⁷⁹⁶ ». Selon Réja : Héran, Munch et Redon s'inscrivaient tous les trois dans une tradition plus ancienne incarnée par les figures de William Blake et Francisco de Goya qui, déjà avant eux, « abandonnèrent le terrain ferme de la vraisemblance pour s'élancer aux sphères lumineuses de la pensée ». Ils donnaient ainsi vie aux créatures les plus obscures de leur esprit. Outre cet article, dans lequel il manifestait sa fascination pour les œuvres de l'artiste norvégien, Marcel Réja servit également d'intermédiaire entre Munch et la revue *L'Ermitage* en leur communiquant une gravure de l'artiste qui fut reproduite en pleine page¹⁷⁹⁷. L'intérêt de Marcel Réja pour l'art des asiles s'inscrit donc dans la suite logique de ses convictions esthétiques : rejet de tout conformisme, primauté de l'émotion et exploration des profondeurs de l'âme. On ne possède pas de preuve officielle de communication autour de son intérêt pour l'art asilaire auprès de ses amis artistes, mais il aurait été étonnant qu'il ne leur eût pas fait part de ses découvertes. Réja évoluait dans le cercle du *Mercur de France* où tout le monde connaissait sa double activité de critique et de médecin. C'est par l'intermédiaire de leur maison d'édition qu'il publia *L'Art chez les fous* en 1907, et plusieurs personnalités influentes du moment comme Jules Bois et Rémy de Gourmont avaient lu son ouvrage. D'autres comme Munch et Apollinaire possédaient dans leur bibliothèque personnelle d'autres ouvrages de Réja et avaient certainement eu connaissance de celui de 1907. Enfin, Munch comme Héran, eurent l'occasion de pénétrer dans de grands hôpitaux parisiens. Le premier réalisa de nombreux croquis de femmes dans le service des syphilitiques de La Salpêtrière entre 1896 et 1898¹⁷⁹⁸, tandis que le second réalisa – sans doute entre 1897 et 1905 – une œuvre destinée à décorer une salle de Sainte-Anne où elle se trouvait toujours en 1936¹⁷⁹⁹.

Au début du XXe siècle, un autre médecin français, le Dr Jean Vinchon, fréquentait lui-aussi les cercles artistiques et littéraires de la capitale. Bien avant qu'il ne se rapproche des

¹⁷⁹⁶ REJA Marcel, « Symbolisme pictural. H. Heran – E. Munch – O. Redon », *La Critique*, 20 janvier 1900, p. 9-11.

¹⁷⁹⁷ Il s'agit d'un fragment de L'autoportrait au bras de squelette, 1895, lithographie, Oslo, Munch Museet. Il est reproduit dans Oscar Schmitz, « Les vêpres de l'art », art. cité. D'après Rodolphe Rapetti, « Munch face à la critique française (1893-1905) », dans Munch et la France, op. cit., p. 30-31.

¹⁷⁹⁸ MOREHEAD Allison, 2011, p. 163.

¹⁷⁹⁹ CHN, « Vernissage à la salle de garde de Sainte Anne », *L'Aliéniste français*, février 1936, pp. 528 – 529.

Surréalistes dans les années 1920 en s’associant avec eux pour quelques publications¹⁸⁰⁰, il comptait déjà parmi les proches de Guillaume Apollinaire qui l’avait introduit dans son cercle de relations. Jean Vinchon rencontra le poète en 1913, alors qu’il était encore étudiant en médecine – comme Marcel Réja – et entretint avec lui une profonde amitié qui se poursuivit jusqu’en 1918. Les deux hommes passaient de nombreuses soirées à discuter d’art et de littérature autour d’un verre dans quelque café de la capitale¹⁸⁰¹, au domicile de Guillaume Apollinaire qui partageait avec lui sa passion des vieux livres¹⁸⁰², ou à l’asile clinique de Sainte-Anne où Jean Vinchon effectuait son stage de médecine¹⁸⁰³. Animé par la recherche d’un certain primitivisme dans la création, Apollinaire s’y rendit à plusieurs reprises pour discuter avec Vinchon des liens entre génie et folie. Il y observait les écrits et les dessins de patients que son ami lui faisait découvrir. Grâce à cette rencontre décisive, Vinchon fut amené à côtoyer d’autres personnalités influentes comme André-Ferdinand Hérold¹⁸⁰⁴, figure emblématique du Mercure de France, ou l’écrivain René Dalize¹⁸⁰⁵ à qui Apollinaire dédia ses *Calligrammes*¹⁸⁰⁶. Au cours d’un déplacement sur le front d’Orient, Vinchon fit également connaissance avec Jean Mollet qui informa Apollinaire de leur rencontre :

¹⁸⁰⁰ Le médecin prêta notamment plusieurs dessins de sa collection pour illustrer l’article de Paul Eluard : « Le Génie sans miroir », publié dans Les Feuilles libres, 1924, n°35, pp. 301 – 308. Sur les treize illustrations jointes à cet article censées provenir d’un mystérieux asile polonais, dix étaient en fait des œuvres de Robert Desnos et seulement trois provenaient réellement d’une collection médicale. Jean Vinchon rédigea également un article consacré à « La Folie d’Isidore Ducasse » pour un numéro spécial de la revue Le Disque Vert consacré au comte de Lautréamont (1925).

¹⁸⁰¹ Chez Baty, chez Lipp ou dans un bar à vin de la rue Saint-Pères, voir : VINCHON Jean, « Apollinaire en Salle de Garde », *Le Progrès médical : supplément illustré*, n°1, 1924, pp. 5 – 6.

¹⁸⁰² Apollinaire vivait au 39 boulevard Saint Jacques. Voir : Lettres du 19 février et du 7 mars 1913. Citées dans : READ Peter, « Apollinaire et le Dr. Vinchon : poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des sciences humaines*, no 307, juillet-septembre 2012, pp. 35-59, notes 34 à 36.

¹⁸⁰³ Les deux hommes y dîneront à plusieurs reprises entre novembre 1913 et avril 1918. La date de ce premier rendez-vous est connue grâce aux souvenirs de Vinchon. Voir : « Apollinaire en Salle de Garde », *Le Progrès médical : supplément illustré*, n°1, 1924, pp. 5 – 6, le médecin se souvenait du 9 novembre 1913. Une lettre du 13 octobre précédant, confirme que Jean Vinchon avait déjà invité une première fois son ami à Sainte-Anne et proposait même de venir le chercher pour lui montrer le chemin. Dans une autre missive d’avril 1914, Vinchon demandait à Apollinaire s’il voulait venir y dîner une dernière fois avant que son stage ne se termine, le 1^{er} mai. Voir : READ Peter, « Apollinaire et le Dr. Vinchon : poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des sciences humaines*, no 307, juillet-septembre 2012, pp. 35-59.

¹⁸⁰⁴ Lettre du 30 janvier 1913. Voir : READ Peter, « Apollinaire et le Dr. Vinchon : poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des sciences humaines*, no 307, juillet-septembre 2012, pp. 35-59.

¹⁸⁰⁵ VINCHON Jean, « Apollinaire en Salle de Garde », *Le Progrès médical : supplément illustré*, n°1, 1924, pp. 5 – 6.

¹⁸⁰⁶ La correspondance entre Apollinaire et Vinchon entre 1913 et 1918 est conservée dans le département des estampes et des manuscrits de la BNF. Lettre du 30 janvier 1913, citée par : READ Peter, « Apollinaire et le Dr. Vinchon : poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des sciences humaines*, no 307, juillet-septembre 2012, pp. 35-59.

« Tout à fait par hasard un Monsieur charmant d'ailleurs et dont j'avais beaucoup entendu parler à Paris par les Bernouard et surtout par toi dans l'asile duquel tu allais souvent dîner, m'a été présenté et nous nous sommes reconnus des alliances de famille, le Dr Vinchon qui a un service de psychiatrie à Salonique¹⁸⁰⁷. »

Ces nombreux échanges entre le psychiatre et le poète constituèrent sans nul doute une précieuse source d'enrichissement mutuel, et poseront les bases d'une première rencontre entre le monde de l'art et celui des artefacts asilaires.

Le Dr Marie – qui officia en tant que maire à Orly entre 1920 et 1934 – entretenait lui-aussi des relations privilégiées avec les milieux artistiques et mondains de la capitale. Grâce à ces nombreux contacts, sa réputation de collectionneur était connue dans toute la capitale, et même à l'étranger. On venait régulièrement l'interviewer sur ce sujet et plusieurs personnalités influentes le soutenaient dans ses projets d'exposition. En 1922, le poète et écrivain Ricciotto Canudo disait notamment avoir décelé dans la collection de Marie la présence de quelques « chefs-d'œuvre », et envisageait la possibilité de créer dans le futur des « salons annuels » spécifiquement consacrés à ces productions artistiques :

« On ne sait pas généralement jusqu'à quel point la production artistique des aliénés est copieuse, variée, cohérente pour chacun, et souvent d'une originalité et d'une beauté des plus émouvantes. C'est tout un monde créateur, libéré et extrasensible, qui œuvre à côté de l'autre, et remue quotidiennement dans les maisons de fous, des théories de fantômes prophétiques insoupçonnables. Un jour, un savant tel que le docteur Marie, qui possède au milieu d'une collection très riche de dessins et de peintures d'aliénés, trois ou quatre authentiques chefs-d'œuvre, nous devra de créer une sorte de "Salon Annuel" de tels produits de la fantaisie la plus libre¹⁸⁰⁸. »

On sait également que l'acteur Louis Forest appréciait beaucoup la collection de Marie et en avait parlé autour de lui, incitant une écrivaine à venir le rencontrer en 1914 :

¹⁸⁰⁷ Lettre de Jean Mollet à Guillaume Apollinaire, datée du 17 juin 1917. In : READ Peter, « Apollinaire et le Dr. Vinchon : poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des sciences humaines*, no 307, juillet-septembre 2012, pp. 35-59.

¹⁸⁰⁸ CANUDO Ricciotto, « L'Art chez les fous et les fous dans l'art », *Comædia*, 22 septembre 1922, p. 1.

« Je savais par M. Louis Forest, l'auteur dramatique bien connu, que le Dr Auguste Marie, directeur du laboratoire de psychologie pathologique, médecin à Villejuif, qui avait représenté la France à ce Congrès, possédait une remarquable collection de dessins exécutés par les fous.

*Aussi ai-je tenu, dès son retour, à l'interviewer sur cet intéressant sujet.*¹⁸⁰⁹ »

Ses appuis se situaient aussi dans les plus hautes sphères de la société comme en témoigne sa collaboration avec la marquise de Ludre-Frolois pour l'exposition de 1929 chez Max Bine. Cette dernière partageait son intérêt pour les artefacts asilaires et avait à son tour entamé une collection¹⁸¹⁰. Sa présence forte et symbolique, au-delà d'un soutien médiatique et financier, montre que dans les années 1920 « l'art des fous » n'intéressait pas seulement les médecins et les artistes, mais aussi des collectionneurs privés, parfois issus des classes sociales les plus élevées. La sensibilité du Dr Marie pour l'art se manifestait aussi dans sa pratique personnelle puisque comme le soulignait sa fille, il « était d'une part très artiste et bon dessinateur lui-même, auteur de paysages et de caricatures¹⁸¹¹. » Sans doute le plaisir ressenti lorsqu'il s'adonnait à cette activité l'avait-il conduit à la proposer à ses propres patients.

D'autres médecins ayant plaidé en faveur de la pratique artistique dans les asiles étaient eux-mêmes des artistes accomplis. Le Dr Luigi Frigerio qui ouvrit une école de dessin à Pesaro en 1872 était ainsi un grand amateur d'art. Il fréquentait des artistes et se servait de son talent de dessinateur dans sa pratique professionnelle¹⁸¹². Il reproduisait des échantillons anatomiques destinés à illustrer ses publications médicales et réalisait des portraits de ses patients¹⁸¹³.

Enfin, si le Dr Théophilus Hyslop exérait l'art moderne, il n'en était pas moins lui-même peintre et musicien, mais évoluait dans un registre très traditionnel. Ses positions esthétiques classiques renforçaient justement sa détestation des artistes d'avant-garde et de leurs partisans, qu'il voyait davantage dans des asiles que dans des galeries :

¹⁸⁰⁹ MAURECY Mme Louis, 1914, p. 58.

¹⁸¹⁰ « Elle est due à Mme la marquise de Ludre, qui depuis des années a collectionné, avec le Dr A. Marie, à Villejuif, des productions curieuses des plus variées », MARIE Auguste Armand, 1929, p. 395.

¹⁸¹¹ Lettre de Mme Daniel Soreau, nd, dossier : « Collection du Dr Marie : documentation concernant le Dr Marie, illustrations et photographies », non coté, Bibliothèque de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

¹⁸¹² Pour plus d'informations sur ce médecin et sa carrière, voir : VECCHIARELLI Roberto, 2017.

¹⁸¹³ Voir notamment sa collection de « portraits d'épileptiques, de dégénérés, de fous-moraux et de délinquants aliénés » réalisés par lui-même suite à des rencontres avec des individus emprisonnés : CONGRES

« L'œuvre d'Hyslop a une profonde importance dans l'étude de sa folie [celle de Virginia Woolf. Hyslop fut l'un de ses médecins personnels], étant donné qu'il était lui-même un musicien et peintre accompli (il était l'auteur de nombreuses œuvres orchestrales, et ses tableaux furent exposés à la Royal Academy), pourtant il était capable de dénigrer le Post-Impressionnisme, le Cubisme, le Futurisme, et les autres mouvements modernes, en tant qu'art des fous¹⁸¹⁴. »

Pour se moquer d'eux et discréditer le jugement des critiques d'art qui les soutenaient, il avait même volontairement glissé dans une exposition d'œuvres d'aliénés organisée à Bethlem en 1900 une de ses propres peintures afin de voir si quelqu'un s'apercevrait de la supercherie :

« En guise d'aboutissement à mes efforts dans l'étude de l'Art chez les fous, j'organisai, en l'année 1900, une exposition de six-cents travaux réalisés par des aliénés de l'Hôpital Royal de Bethlem. Il fut intéressant de lire dans les compte-rendu de la Presse la remarque suivante :

'[...] Une autre peinture remarquable qui, hélas, laissait peu de doutes sur le fait que son auteur fût un patient, était un effort Impressionniste censé représenter 'Eve dans le jardin d'Eden'. Etant donné la nature grossière du travail, il était difficile de ne pas esquisser un sourire, mais il s'agissait plutôt d'un sourire mêlé de pitié'.

Je mentionne ce dernier exemple pour montrer que le diagnostic d'un soi-disant artiste à partir de son travail n'est pas toujours possible, le travail en question ayant été réalisé par mes soins, en imitation, et en guise de test¹⁸¹⁵. »

Parallèlement à ces médecins impliqués dans les milieux artistiques, d'autres interactions résultent d'une immersion de certains artistes dans l'univers de la psychiatrie. André Breton, et son intervention dans l'asile de Saint Dizier durant la première guerre mondiale reste sans doute l'exemple le plus connu¹⁸¹⁶. Pourtant s'il manifestait un grand intérêt pour le potentiel

INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE, *Actes du premier congrès international d'anthropologie criminelle : biologie et sociologie* (Rome, novembre 1885), Turin : Bocca, 1887, pp. 501 – 510.

¹⁸¹⁴ TROMBLEY Stephen, *All that Summer She was Mad: Virginia Woolf and Her Doctors*, London : Junction Book, 1981, p. 211.

¹⁸¹⁵ HYSLOP Theophilus Bulkeley, *The Borderland : Some of the problem of insanity*, London : Ph. Allan and co, 1924, p. pp. 134 – 135.

¹⁸¹⁶ En octobre 1913, après avoir obtenu un baccalauréat en philosophie André Breton s'inscrivit aux cours préparatoires d'entrée en faculté de médecine à la faculté des sciences. Il réussit ensuite à intégrer la première année de médecine le 29 octobre 1914 mais dut interrompre ses études en février de l'année suivante pour cause de mobilisation dans l'armée. Il officia d'abord comme infirmier militaire à Nantes avant d'être affecté au Centre militaire neuropsychiatrique de Saint-Dizier le 26 juillet 1915. Il y resta à peine six mois avant d'être envoyé

poétique émanant des écrits et des propos des soldats traumatisés, il ne semble pas s'être véritablement attaché à leurs productions artistiques. Seuls quelques commentaires retrouvés dans les lettres qu'il avait envoyé à Théodore Fraenkel rendent compte de l'existence de ces pratiques à Saint-Dizier. En aout 1916, il lui écrivait notamment :

“Est-ce vrai ? Les événements toujours prendront-ils un tour heureux pour moi ? La salle Italie est tout un poème d'Apollinaire avec ses lambris blancs [...] et cette frise tricolore, nationale à plus large bande verte. J'ai lu d'étranges vers aux murs des cabanons, admiré de purs dessins. “Jolies courses et touchante putain : l'Etoile filante en plein Jour”. Il ressortait de quelques ombres soignées que c'étaient des Vallotton. La richesse en couleurs de la pièce ou j'écris m'enchanté : drapeaux sur feuillage, avions japonais de papier, plafonds blancs, nègre d'encre sur le seuil, aquarelles de fous ! Saint-Dizier est accueillante ainsi que le docteur Leroy, médecin-chef de Ville-Evrard. [...] Leroy n'est pas fâché de m'avoir. Il oubliait d'être chef de centre neurologique. Charmant, familial, il se contente de ma société quelques heures par soir et m'offre le thé chez lui¹⁸¹⁷. »

Quelques semaines plus tard, il évoquait les dessins qu'un jardinier réalisait avec des cailloux :

« Il y a dans notre service un jardinier qui fait du puérilisme mental. Il dispose en jolis dessins les petits cailloux de la cour. Dément d'ailleurs, ce qui revient à dire : condamné à mort. Un petit garçon de dix-neuf ans s'est fait tatouer sur l'avant-bras le portrait, toute nue, de sa petite amie Ninette. Interprétant comme le professeur autrichien, il a dans son délire polymorphe des idées érotiques charmantes¹⁸¹⁸ »

C'est plutôt Max Ernst qui fut le premier Surréaliste à avoir été attiré par ce genre d'objet. En 1910, soit près de cinq ans avant la mobilisation de Breton, le futur peintre allemand,

directement sur le front en novembre 1915 où il vécut une expérience particulièrement traumatisante. En janvier 1917 il est affecté à Paris comme infirmier militaire, reprend des cours de médecine afin de préparer le diplôme de médecin auxiliaire et est rattaché en tant qu'externe au centre neurologique de la Pitié dans le service du Dr Babinski. Il obtint finalement le titre de médecin auxiliaire en juillet 1919 avant d'être démobilisé en septembre. Son expérience à St Dizier où il était chargé de l'observation quotidienne des soldats traumatisés lui permit de découvrir les théories de Freud, et de parfaire ses connaissances en psychiatrie grâce à la lecture de nombreux ouvrages que lui conseillait le Dr Leroy. C'est également pendant le conflit qu'il découvrit les théories de Pierre Janet sur l'automatisme. Ses longues heures passées à écouter les récits de ses patients le conduiront à en recopier une partie d'entre eux qu'il communiquait à son ami Théodore Fraenkel. Pour plus d'informations sur le parcours médical d'André Breton, voir : GUIRAUD Gilbert, *André Breton : médecin malgré lui*, Paris : L'Harmattan, 2012.

¹⁸¹⁷ Extrait d'une lettre d'André Breton à Théodore Fraenkel, aout 1916. Reproduite dans : BONNET Margueritte, « La rencontre d'André Breton avec la folie, Saint-Dizier, août/novembre 1916 », *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice : Z'Éditions, 1992. Margueritte BONNET fait également référence à cette lettre dans : BONNET Margueritte, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris : J.Corti Éditions, 1975, p. 109.

¹⁸¹⁸ Extrait d'une lettre d'André Breton à Théodore Fraenkel, 22 septembre 1916.

découvrait pour la première une collection d'artefacts réalisés par les patients d'une clinique qu'il fréquentait pour ses études. Ernst s'était inscrit en philologie et histoire de l'art à l'université de Bonn où il suivait également des cours d'introduction à la psychologie¹⁸¹⁹. Son cursus l'amena à se rendre à la clinique psychiatrique de la ville¹⁸²⁰ pour assister à des conférences sur la psychologie des enfants perturbés, les origines de la maladie mentale ou encore la psychologie criminelle. Il semble donc évident qu'Ernst connaissait les travaux de Lombroso et avait peut-être même vu d'autres publications dans lesquelles des dessins de patients avaient déjà été reproduits. Quoiqu'il en soit, cette incursion dans l'univers de la psychiatrie lui permit d'établir un premier contact avec les artefacts asilaires, et resta profondément gravé dans sa mémoire¹⁸²¹. Enfin, la rencontre entre les artistes et le monde très fermé de la médecine mentale pouvait aussi résulter de leur propre hospitalisation. C'est ainsi que Kirchner, qui séjourna dans le sanatorium de Bellevue entre 1917 et 1918¹⁸²² découvrit les travaux d'Else Blankenhorn bien avant qu'elle ne figure dans l'ouvrage de Prinzhorn. Cette dernière avait déjà effectué un premier séjour dans la luxueuse maison de santé entre 1899 et 1902 avant d'y retourner en 1906. La jeune femme y réalisa de nombreuses peintures que son médecin, le Dr Ludwig Binswanger, montra à Kirchner lors de son séjour sur place. Comme nous le verrons plus tard, l'artiste fut profondément bouleversé par la découverte de ces œuvres.

Un dernier phénomène allait aussi favoriser les rencontres entre médecins et artistes au début du XXe siècle : celui des conférences sur les relations entre l'art et la folie. Ces communications auparavant circonscrites à la sphère scientifique, commençaient à se démocratiser, attirant un nouvel auditoire composé de figures influentes du monde de l'art. On diffusait désormais les dates de ces interventions dans des revues culturelles et généralistes donnant la possibilité à d'autres publics de pouvoir y assister. Aussi, lorsque Prinzhorn intervint à la Sorbonne en échos à l'exposition de Marie chez Max Bine en 1929, des revues comme *Paris-Soir* ou *L'Intransigeant* relayèrent l'information dans la rubrique des

¹⁸¹⁹ Le parcours universitaire de Max Ernst a notamment été retracé par FRIER, « Was Max Ernst studiert hat », pp. 31 – 42. Cité par MAC GREGOR John, 1989, p. 278 et note 30 p. 355.

¹⁸²⁰ Provinzial Heil und Pflgeanstalt , n°20, Kaiser-Karl-Ring, à Bonne. Identifiée par MAC GREGOR John, 1989, p. 278.

¹⁸²¹ ERNST Max, « An Informal Life of M. E. (as told by himself as to good friend) », », in LIEBERMAN William S. (Ed.), *Max Ernst*, Catalogue d'exposition (New-York, MoMA, 1^{er} Mars – 7 Mai 1961), New-York : Distributed by Doubleday, 1961, p. 9. Cité par MAC GREGOR John, 1989, p. 278 et note 28 p. 355.

événements artistiques¹⁸²³. On sait aussi que tout au long de la préparation de son *Bildnerei der Geisteskranken*, Prinzhorn organisa des conférences en Allemagne pour faire connaître ses théories dans les milieux artistiques et littéraires, où il pourrait éventuellement trouver des mécènes. Dès 1920, des artistes comme Paul Klee et Oskar Schlemmer figuraient déjà dans son auditoire, comme en témoigne une lettre du scénographe allemand adressée à sa compagne :

« Samedi chez les Hildebrandt, grande soirée. Un psychiatre de Heidelberg, le Dr Prinzhorn, autrefois historien d'art, a tenu une conférence sur les dessins des aliénés, matériel iconographique très intéressant, surprenantes similitudes avec les modernes ; Klee par exemple, qui a vu les documents et qui était fasciné. Cela donne à penser¹⁸²⁴. »

Le Dr Marie, qui communiqua lui-aussi en 1929 autour de son exposition chez Bine, se souvenait avoir remarqué plusieurs artistes de renom dans son public :

« En préparant l'exposition de dessins de malades au profit du patronage des sortants de nos services par la pieuse et bienfaitante générosité de Mme la Marquise de Ludre, à la Galerie Binne [sic.], j'ai fait une conférence avec projections sur les fantaisies génératrices de l'invention en art. J'y montrai les visions dessinées par Victor Hugo et quelques autres, dont l'éléphant épineux de M. Poujade. Plusieurs artistes et non des moindres, qui voulurent bien assister à ma causerie, furent enthousiasmés de l'éléphant épineux. Je leur demandais un frontispice pour l'annonce de notre exposition de bienfaisance. Tous convinrent qu'on ne pouvait faire mieux et proposèrent de reproduire l'éléphant épineux avec notre appel au public¹⁸²⁵. »

¹⁸²² Il entra le 15 septembre 1917 à la demande de son ami Henry Van de Velde et y resta quelques mois jusqu'en juillet 1918.

¹⁸²³ De La BROUSSE Guy, « Nouvelles des Arts », *Paris-Soir*, 24 mars 1929, p.2 ou encore « Poils de pinceaux », *L'Intransigeant*, 22 avril 1929, p. 5.

¹⁸²⁴ Lettre de Oskar Schlemmer à T. [Tut], début juillet 1920, reproduite dans : SCHLEMMER Oskar, *Oskar Schlemmer : Lettres et journaux*, Paris : Carta Blanca Ed., 2014, p. 72.

¹⁸²⁵ MARIE Auguste-Armand, « Art et fantaisie », *L'Art : revue illustrée et rédigée par les artistes eux-mêmes*, janvier-février 1931, n°6, pp. 195 – 202.

Premières découvertes et premiers discours : les milieux littéraires

Grace à la multiplication des interactions entre médecins et artistes au début du XXe siècle, les créations asilaires commencèrent à s'échapper du bastion médical pour investir d'autres territoires. Leur découverte coïncidait avec la nécessité d'une réinvention de l'art et la recherche de nouvelles références instaurées par les avant-garde à cette époque. Des artistes firent donc le choix de s'aventurer dans ces contrées inexplorées pour y puiser leur inspiration. Pourtant, ils ne sont pas les premiers à les avoir véritablement découverts – en dehors bien sûr des médecins. La primauté reviendrait plutôt aux écrivains et autres gens de lettres qui, dès le milieu du XIXe siècle, manifestaient déjà un certain intérêt pour les dessins et peintures de fous, dans la lignée de ceux qu'on appelait les « fous littéraires ».

Lorsque Charles Nodier publia sa « Bibliographie des fous : De quelques livres excentriques » dans le *Bulletin du bibliophile* en 1835, il déclarait ne s'intéresser qu'aux « fous bien avérés¹⁸²⁶ » et invitait ses confrères à entamer des recherches au sein même des asiles :

« Il y aurait moyen de lui donner un aspect satirique en faisant rentrer dans cette catégorie toutes les extravagances publiées avec une bonne foi naïve et sérieuse par les innombrables visionnaires en matière religieuse, scientifique ou politique [...] mais cette base serait trop large, et le bibliographe risquerait de s'égarer en la mesurant. Le plus sur est de l'enfermer dans un petit tour de compas qui n'excèdera pas de beaucoup l'enceinte géographique de la Salpêtrière ou de Charenton¹⁸²⁷. »

Si sa démarche ne concernait pas les documents iconographiques, mais uniquement les écrits, elle amorça le début d'un intérêt pour les productions des aliénés, et la possibilité d'y trouver quelque chose de stimulant. Les disciples de Nodier commencèrent donc à envisager les asiles comme une source possible de découverte, et plusieurs d'entre eux se rendirent directement dans ces établissements pour y dénicher de nouveaux écrits de fous. On s'entretenait également avec des aliénistes pour recueillir des témoignages, voire des manuscrits inédits de

¹⁸²⁶ NODIER Charles, « Bibliographie des fous : De quelques livres excentriques », Paris : Techener, 1835, 2 fasc. *Supplément au Bulletin du bibliophile*, n° 21 [et 23], p. 20.

¹⁸²⁷ NODIER Charles, « Bibliographie des fous : De quelques livres excentriques », Paris : Techener, 1835, 2 fasc. *Supplément au Bulletin du bibliophile*, n° 21 [et 23], p. 20.

patients, et l'on consultait les publications médicales, souvent prolixes en exemples et anecdotes.

En 1841, Emile Daurand-Forgues poussait ainsi les portes de Bicêtre. Il visita l'ensemble du quartier des aliénés – des tranquilles aux agités – en compagnie d'un ami étudiant en médecine qui lui fournit quelques échantillons de productions écrites. Daurand-Forgues raconta son expérience dans une série d'articles pour la *Revue de Paris*, intitulés « Les Ecrivains de Bicêtre¹⁸²⁸ ». il y reproduisit de nombreux extraits de proses et de poèmes d'aliénés :

« Comme nous quittions ce singulier personnage, il prit à part notre guide et lui remit, en grand mystère, la lettre suivante que nous lûmes avant d'entrer dans la cour voisine.

[...]

Cette lecture me donna l'idée de recueillir les documents écrits que les habitants de Bicêtre avaient pu remettre à mon jeune ami P... Il me fit hommage en riant d'un énorme dossier, au moment où je le quittai. C'est là que je puiserai dans la suite de ce récit¹⁸²⁹. »

Certains hommes de lettres profitèrent également des ventes de charité ouvertes au public pour compléter leur collection de manuscrits. Dans son *Histoire littéraire des fous*, le bibliothécaire belge Octave Delepierre, indiquait par exemple s'être directement fourni dans le bazar de l'asile d'Hanwell, connu des spécialistes du sujet¹⁸³⁰ :

« L'encouragement à la composition littéraire, y forme, comme dans les établissements cités plus haut, un moyen de guérison, et les médecins de la maison pensent que c'est un des remèdes qui ont produit les résultats les plus satisfaisants. En conséquence, l'administration a établi un bazar où les diverses pièces, écrites par les lunatiques, sont exposées et vendues à leur profit. Grand nombre de personnes se font un devoir d'aller visiter ces expositions de publications de fantaisie, tirées sur papier rose, vert, orné d'arabesques, &c. et le produit des ventes est parfois assez conséquent. Les quatre vers suivants furent écrits spontanément par un patient convalescent, au centre d'une couronne de laurier suspendue au mur de la salle où se donnait une petite fête, dans l'hospice, le jour de l'épiphanie en 1843.

¹⁸²⁸ DAURAND-FORGUES Emile, « Les Ecrivains de Bicêtre », *La Revue de Paris*, 1841, Tome 25, pp. 239 – 255 et Tome 26, pp. 213 – 227.

¹⁸²⁹ Op. Cit., pp. 244 – 245.

¹⁸³⁰ Déjà évoqué précédemment dans notre travail. Voir chapitre 2 : premières ventes ouvertes au public.

[...]

*Nous avons réuni plusieurs des pièces exposées sur les étalages du Hanwell Asylum, pour notre collection d'ouvrages écrits par des fous*¹⁸³¹. »

Il piochait aussi dans les nombreuses revues d'asiles anglo-saxonnes rédigées et publiées par les patients – *The New Moon* (Crichton), *The Morningside Mirror* (Edimbourg) – et dans les ouvrages médicaux¹⁸³². On peut supposer qu'Octave Delepiere et les autres dénicheurs de fous littéraires croisèrent quelques dessins dans leurs investigations, mais peu d'entre eux en firent mention. L'un des rares à leur avoir consacré un article fut le diplomate franco-britannique, Anthony North-Peat. Après avoir publié plusieurs communications sur « La Littérature des aliénés en Angleterre » en 1863¹⁸³³, il décida d'élargir le sujet à leurs productions iconographiques. L'année suivante, il lançait un appel à contribution dans *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux* :

« *Ecrits, dessins et peintures d'aliénés.*

– *Il se publie, dans la plupart des maisons de santé de la Grande-Bretagne, des brochures et des Revues, entièrement rédigées par des fous. Ces compositions forment aujourd'hui une véritable littérature dont je me suis beaucoup occupé et dont j'ai rendu compte ailleurs. [...]*

*Je fais appel à l'Intermédiaire pour me faciliter les moyens d'obtenir quelques spécimens de ces écrits, de ces dessins, ou de ces peintures. – De pareils documents me permettraient d'établir le parallèle de la littérature anglaise et française aliéniquement parlant, [...]*¹⁸³⁴ »

Sa requête rencontra un certain succès puisqu'elle suscita de nombreuses réponses contenant des conseils de lectures et des témoignages de personnes ayant vu des peintures dans des asiles. Un collectionneur lui adressa même une importante liasse d'écrits et de dessins qu'il avait pu recueillir¹⁸³⁵. Un certain A.D. se souvenait avoir vu des fresques dans l'asile de Palerme en 1842, et Charles Asselineau, qui avait visité l'asile de San Servolo quelques

¹⁸³¹ DELEPIERRE Octave, *Histoire littéraire des fous*, London : Trübner, 1860, p. 13.

¹⁸³² *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathologie, The American Journal of Insanity*, et les ouvrages de Lélut, Calmeil, Moreau de Tours...

¹⁸³³ NORTH-PEAT Anthony, « La Littérature des aliénés en Angleterre », *Revue Contemporaine*, 1863, Tome XXXIII, pp. 750 – 774 et Tome XXXIV p. 69 – 96.

¹⁸³⁴ NORTH-PEAT Anthony, « Questions : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 15 janvier 1864, n°1, p.6.

¹⁸³⁵ DEPPING G., G.D., C.M.L., A.F., Anon., « Réponses : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 15 mars 1864, p.42.

années après Théophile Gautier, mentionnait également des peintures¹⁸³⁶. Anthony North-Peat avait par ailleurs déjà pu se constituer une riche collection de revues d'asiles – acquises lors de ses recherches précédentes – dont certaines contenaient quelques illustrations :

« La plupart des établissements destinés aux aliénés, parmi lesquels je citerai le Colney Hatch Asylum, le Crichton Royal Asylum, le Morning side Asylum, le Royal Edinburgh, Hanwell, Murray's Royal Asylum, le Glasgow Royal Asylum, possèdent aujourd'hui une presse au moyen de laquelle se publient des livres, des romans et des recueils de poésie, et d'où, chaque mois, s'échappent régulièrement de véritables revues, telles que : The New Moon, Excelsior, the Morning side Mirror, the York Star, the Opal, the Gartnavel Gazette, etc. Ces revues, ces volumes, ces brochures dont nous nous sommes formé, non sans peine, une bibliothèque assez complète, sont non-seulement composés par les inmates des différents asylums que nous venons d'énumérer, mais ce sont aussi les aliénés qui les ont imprimés, qui en ont corrigé les épreuves et opéré le tirage¹⁸³⁷. »

Enfin, il se rendit directement sur place en visitant plusieurs établissements britanniques dans lesquels il put lui-même observer des réalisations in-situ et enrichir son répertoire de documents et d'anecdotes. Fort de toutes ces découvertes, il publia en 1866 ce qui constitue certainement le tout premier article non médical entièrement consacré à la question des pratiques artistiques dans les asiles. Ses « Elucubrations artistiques des aliénés en Angleterre » parurent en deux épisodes dans une revue généraliste à très grand tirage : *L'Illustration* (**Fig. 478**)¹⁸³⁸. Ce magazine ayant fait le choix de privilégier les images, il était indispensable que l'article de North-Peat fût abondamment illustré. Huit reproductions de dessins et peintures légendés accompagnaient donc ses commentaires pour constituer une sorte de galerie fantastique. On y trouvait une illustration extraite du journal asilaire américain *The Opal* (1851 – 1860)¹⁸³⁹, l'en-tête illustrée d'une lettre adressée à la reine Victoria, une scène de chasse, un alphabet anthropomorphe, et quatre étranges personnages. Certains se rapportaient directement à des anecdotes dévoilées dans le texte, comme celle de cet Irlandais qui représentait des individus en route pour le paradis à dos de cochons, ou celle d'un de ses

¹⁸³⁶ A.D., ASSELINEAU Charles, « Réponses : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1^{er} mai 1864, n°3, pp. 70 – 71.

¹⁸³⁷ NORTH-PEAT Anthony, « La Littérature des aliénés en Angleterre », *Revue Contemporaine*, 1863, T. 33, pp. 750 – 775.

¹⁸³⁸ NORTH-PEAT Anthony, « Elucubrations artistiques des aliénés en Angleterre », *L'Illustration*, 1866, vol.47, n°1214, pp. 347 – 348 ; n°1216, p. 378 – 379.

compatriotes qui avait représenté un homme détachant sa propre tête. Le long article de North-Peat s'attachait à présenter des situations diversifiées, qui allaient bien au-delà du simple dessin sur papier. Il faisait référence aux revues asilaires, à des missives illustrées, à des peintures murales, à l'utilisation de la gravure, de la lithographie, de cartes enluminées, à la confection de costumes, etc. Le tout, dans des contextes eux-aussi très variés, puisqu'il pouvait tout autant s'agir d'impulsions spontanées, que de pratiques encouragées et organisées. Il s'évertuait également à donner aux lecteurs des informations complémentaires sur le contexte de réalisation de ces dessins et éventuellement sur leur signification. On apprend ainsi qu'un certain Chiswick qui se voulait philosophe avait entièrement couvert sa chambre de figures allégoriques, que l'homme à la tête détachable avait été peint en commençant par les pieds, que l'auteur des scènes de chasse et de décapitation se croyait poursuivi par des brigands, ou encore comment Pullen avait appris à reconnaître et dessiner les animaux. North-Peat ne se contentait donc pas de plaquer un discours préconçu ou de se laisser aller à des élucubrations imaginaires sur un ensemble de dessins anonymes, mais effectua un véritable effort de documentation. Avec ses propres moyens, il chercha à donner du sens à ces images en les recontextualisant et en les rattachant à leurs auteurs. D'autre part, s'il revint à plusieurs reprises sur l'intérêt médical de ces documents, il y voyait aussi l'expression d'une certaine esthétique, certes éloignée des critères habituels, mais présentant aussi son intérêt. Il attribuait notamment à ces images la capacité de générer de puissantes émotions chez l'observateur :

« Les croquis, dessins et peintures des fous ne sauraient être jugés, cela va sans dire, d'après l'esthétique ordinaire. Il faut, avant de pénétrer dans ces galeries de toiles en demeure, véritables salles des refusés, s'abstraire des règles et des préceptes qui servent habituellement de guide à la critique. Une fois entré, l'émotion que l'on ressent est immense, la curiosité irrésistible¹⁸⁴⁰. »

Il ne manquait pas non plus une occasion de souligner la qualité de ces productions et le talent de leurs auteurs à chaque fois que possible :

¹⁸³⁹ Entièrement réalisé par les patients de l'asile d'Utica dans l'état de New York.

¹⁸⁴⁰ NORTH-PEAT Anthony, 1866, p. 379.

« Les lambrissages de la muraille se font remarquer par deux inscriptions d'un fini merveilleux¹⁸⁴¹. »

« Mais ce qu'il y a de plus curieux encore, c'est de songer que l'individu qui les a exécutées, que le pauvre fou qui a mêlé, assorti, nuancé et fondu entre elles toutes les couleurs de la palette et en a tiré des effets de lumière aussi remarquables, aussi surprenants, n'a jamais appris le dessin. Chiswick, c'est ainsi que s'appelle notre artiste, n'est point un simple rapin à la grosse brosse. C'est un peintre d'attributs, dont les ornements révèlent un talent vigoureux ainsi qu'une connaissance parfaite des lois de la perspective et des connaissances architectoniques du décor¹⁸⁴². »

Son intérêt pour le côté farfelu et excentrique des créations asilaires lui fit bien évidemment privilégier les anecdotes les plus pittoresques et les dessins les plus exubérants, alimentant au passage l'idée que les créations asilaires ne pouvaient être que délirantes.

Enfin, c'est encore à un écrivain que l'on doit la première envolée lyrique face à une peinture d'asile. En 1852, Théophile Gautier rendait compte de son voyage en Italie dans un volumineux ouvrage de vingt-sept chapitres. Au milieu des églises, des palais, des œuvres d'art et des paysages lacustres, figurait un chapitre intitulé « l'hôpital des fous » dans lequel il racontait sa visite de l'asile de San Servolo. Les frères qui géraient l'établissement avaient laissé à la disposition de leurs pensionnaires une grande muraille sur laquelle ils pouvaient s'exprimer librement. Un des aliénés qui n'avait aucune connaissance particulière en la matière avait réalisé une fresque qui fascina complètement l'écrivain, lui inspirant cette description pleine de fougue et de références au grand art :

« Cette fresque insensée représentait une espèce de façade de briques, divisée en arcades, dont les vides formaient des loges où se démenait une ménagerie de l'extravagance la plus effrénée.

Les toiles les plus sauvages des baraques foraines que les pitres frappent de leur baguette devant la foule ébahie, les animaux héraldiques les plus chimériquement en dehors du possible, les monstres chinois ou japonais le plus bizarrement difformes, sont des êtres d'une plausibilité plate et bourgeoise en comparaison des créations de cet esprit délirant. La

¹⁸⁴¹ NORTH-PEAT Anthony, 1866, p. 347.

¹⁸⁴² Ibid.

fantaisie des songes drolatiques de Rabelais appliquée au règne animal, l'Apocalypse transportée dans la ménagerie, peuvent seuls en donner une idée. Ajoutez en cela une exécution d'une ignorance féroce et d'une barbarie truculente ; il y avait là des aigles à quatre têtes qui auraient déchiré d'un coup de bec l'aigle à deux cornes de l'Autriche ; des lions couronnés, lampassés de gueules et endentés comme des requins, , si farouches d'aspect, qu'ils eussent fait reculer d'effroi le lion de Saint-Marc et le lion de Northumberland ; des pythons si compliqués dans leur replis et dardant des langues si fourchues, que toutes les flèches de l'Apollon du plafond d'Eugène Delacroix n'eussent pas suffi à les percer ; des bêtes sans forme et sans nom, dont l'équivalent ne se trouve guère que dans le monde microscopique ou les cavernes des dépôts diluviens.

L'artiste de cette fresque en démente croyait fermement à l'existence de ces chimères difformes et prétendait les avoir peintes d'après nature¹⁸⁴³. »

On ne sait pas si Théophile Gautier chercha à retrouver ce genre de réalisations par la suite, mais plusieurs témoignages concordent à dire qu'il avait pu voir des dessins de Xavier Cotton et les avait beaucoup appréciés :

« Il était excellent dessinateur. Certains de ses pastels firent l'admiration de Théophile Gautier. Il y avait toujours dans ses dessins une idée grandiose et profonde. On eût dit d'un Callot mystique, d'un Chenavard illuminé¹⁸⁴⁴. »

Introduction de l'art des fous dans les milieux artistiques

Au début du XXe siècle, l'intérêt pour les productions asilaires commença à investir les milieux artistiques. Comme nous l'avons vu, certaines figures emblématiques des mouvements d'avant-garde manifestèrent une curiosité pour la psychiatrie et furent amenées à rencontrer ce type d'objets.

¹⁸⁴³ GAUTIER Théophile, « L'Hôpital des fous », *Italia* (2ème ed.), Paris, L. Hachette, 1855, pp. 332 – 344 (p. 338).

¹⁸⁴⁴ BOISSIN Firmin, *Excentriques disparus*, Bassac : Plein chant, 1890, p. 150.

Voir également : SEURET Jean, « Excentricités du jour : Xavier Cotton », *Le Figaro : Supplément littéraire du dimanche*, 12 décembre 1885, n°50, pp. 197-198.

En 1910-1911, alors qu'il n'était encore qu'étudiant, Max Ernst avait été marqué par une collection de sculptures et de peintures réalisées par les patients de l'asile clinique de Bonn. Dans son autobiographie, il se souvenait de cette première rencontre avec l'art asilaire :

« Il y avait à proximité de Bonn un groupe de bâtiments de sinistre aspect, rappelant sous bien des rapports l'Hôpital Sainte-Anne, à Paris. Dans cette "clinique pour malades mentaux", les étudiants pouvaient assister aux cours et travaux pratiques. Dans un des bâtiments il y avait une étonnante collection de sculptures et de peintures exécutées par les pensionnaires malgré eux de cet horrible endroit, des figurines en mie de pain, en particulier. Elles touchent à vif le jeune homme [Ernst parle de lui à la troisième personne], qui est tenté d'y reconnaître des lueurs de génie et prend la décision d'explorer à fond les terrains vagues et dangereux, situés aux confins de la folie. Mais ce n'est que bien plus tard qu'il découvrira certains "procédés" qui l'aideront à s'aventurer dans ce "no man's land" ¹⁸⁴⁵ ».

L'artiste, qui avait étudié la psychologie, aurait ensuite projeté d'écrire un ouvrage sur ce sujet mais la guerre stoppa cette première initiative¹⁸⁴⁶. Il intégra ensuite quelques « dessins de fous » dans une exposition Dada à Cologne en 1919. Ils y étaient présentés aux côtés de « photographies expressionnistes » – de Kokoschka, Davringheusen et Oppenheimer – de dessins d'enfants, d'objets mathématiques, de peintures d'amateurs, d'objets africains et d'objets trouvés (parapluies, pipe, galets, marteau de piano)¹⁸⁴⁷. Max Ernst qui s'intéressait déjà à ce type d'objets, se procura un exemplaire de l'ouvrage de Prinzhorn dès sa sortie en 1922. Conscient du formidable potentiel de ses nombreuses illustrations, il rapporta le précieux volume dans ses bagages alors qu'il quittait l'Allemagne en août de la même année « sans papiers ni argent pour vivre à Paris¹⁸⁴⁸ ». Durant cette période difficile, il trouva son principal soutien en la personne de Paul Eluard qui lui prêta son passeport pour traverser la frontière et l'hébergeait à son domicile. Aussi Ernst décida-t-il de lui offrir le livre de Prinzhorn en guise de reconnaissance. Le poète le fit ensuite circuler à l'intérieur du cercle surréaliste. En mars 1928, Eluard écrivait par exemple à Joë Bousquet :

¹⁸⁴⁵ ERNST Max, *Ecritures : avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur*, Paris : Gallimard, 1970. Les propos de l'auteur sont datés de 1937.

¹⁸⁴⁶ LIPPERD Lucy R., 1971, p. 69.

¹⁸⁴⁷ Ibid.

¹⁸⁴⁸ ERNST Max, « An Informal Life of M. E. (as told by himself as to good friend) », in LIEBERMAN William S., 1961, p. 9.

« Le plus beau livre d'images qui soit, c'est certainement Bildneri der Geisteskranken par Prinzhorn (Berlin, Verlag Von Julius Springer). Je vous souhaite de l'avoir bientôt. Cela vaut mieux que n'importe quel tableau¹⁸⁴⁹. »

En 1913, Guillaume Apollinaire – dont on sait l'influence qu'il exerça le jeune André Breton – rencontrait le futur psychiatre Jean Vinchon qui terminait ses études dans l'asile clinique de Sainte-Anne. Entre le 9 novembre de cette année-là et le 1^{er} mai 1914¹⁸⁵⁰, Apollinaire qui s'intéressait à « l'art des fous » et aux éventuelles affinités entre génie et folie, se rendit à plusieurs reprises dîner en compagnie de son ami au sein même de l'hôpital. Les deux hommes y passèrent des heures à observer les écrits et dessins recueillis sur place au milieu des patients. Si le poète ne s'exprima pas directement sur les productions qu'il avait ainsi pu découvrir, son ami se souvenait de son enthousiasme :

« Les aliénés que nous soignons alors intéressaient beaucoup notre hôte ; il commentait durant de longues heures les dessins ou les écrits recueillis récemment dans les services et cherchait avec nous la solution du problème du génie dans la folie. Les formes élémentaires de l'art et de la poésie apparaissent bien dans ces œuvres ; il retrouvait là les sources originales du lyrisme, mais qui se perdaient sans profit dans l'immense désert de la folie¹⁸⁵¹. »

Il rappelait également la fascination d'Apollinaire pour la recherche du primitivisme qui le conduisit à explorer ses trois principales sources d'inspiration : les arts extra-européens, l'art des fous et la littérature populaire :

« Les boutiques d'armes de sauvages n'offraient jusqu'ici qu'à de rares ethnographes leurs fétiches, leurs masques et leurs calebasses, doucement voilés de poussière grise. Picasso et Apollinaire s'arrêtèrent un jour devant l'une d'elles et le goût de l'art nègre commença de se répandre. Apollinaire disait d'une petite idole : « C'est aussi beau qu'un Tanagra. » Je pense qu'il la trouvait bien plus belle, parce qu'il respirait en la tenant dans ses mains la fraîcheur des inspirations primitives. Nous avons cherché ensemble ces premières intuitions dans les dessins des aliénés, si pleins de promesses trompeuses, qu'une génération entière de médecins

¹⁸⁴⁹ ELUARD Paul, *Lettres à Joë Bousquet*, Paris : Les Editeurs français réunis, 1973, p. 29. Cité par BASSAN Fiorella, 2012, p. 164.

¹⁸⁵⁰ Voir : READ Peter, "Apollinaire et le Dr. Vinchon : poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme", *Revue des sciences humaines*, no 307, juillet-septembre 2012, pp. 35-59.

¹⁸⁵¹ VINCHON Jean, « Apollinaire en Salle de Garde », *Le Progrès médical : supplément illustré*, n°1, 1924, pp. 5 – 6.

et de philosophes s'y laissa prendre. Enfin, la littérature populaire, des Mystères de Paris aux feuilletons policiers devait aussi cacher quelque secret du même genre, puisqu'il là préférait aux romans et aux livres des meilleurs écrivains¹⁸⁵². »

Au même moment, de l'autre côté de la frontière, Adolf Wölfi, commençait à susciter l'intérêt de quelques artistes. Interné à la Waldau depuis 1895, il composa ses premiers dessins en 1899 avant de rencontrer le Dr Morgenthaler en 1908. Au cours de son internement, Wölfi croisa la route d'autres médecins qui évoluaient eux-aussi dans un environnement artistique. Le couple de psychiatres, les Drs Julius et Marie Von Ries¹⁸⁵³ avaient été séduits par son travail et lui présentèrent la sculptrice Teresa Feoderovna Ries – respectivement leur sœur et belle-sœur – en 1911. Si cette-dernière put s'entretenir avec le patient au sujet de ses dessins, il refusa toutefois de lui céder le moindre de ses travaux :

« Dernièrement, alors que Th. Ries, sculpteur à Vienne, la sœur du Dr. Ries, vint lui rendre visite, il lui donna quelques réponses très pertinentes mais refusa de lui remettre quoi que ce soit¹⁸⁵⁴ »

Par la suite, d'autres artistes purent rencontrer le patient de la Waldau et lui acheter des dessins. Son travail était connu et apprécié comme le laissent entendre ces quelques notes du journal d'observation, datées de 1916 :

« A dessiné assidument car il a reçu de nombreux crayons de couleur ; en ce moment dessine assez bien, introduit plus de variations ; ses dessins sont considérés comme artistiques par les artistes.

[...] dessine des portraits. Ceux-ci se vendent avec un succès fou car ils ont vraiment une valeur artistique. »

¹⁸⁵² VINCHON Jean, « Une Leçon de Guillaume Apollinaire », *Images de Paris*, janvier-février 1924, n°49 – 50, n. p.

¹⁸⁵³ Julius Von RIES (1879 – 1949) naquit à Moscou puis partit étudier la médecine à Berne où il obtint son doctorat en 1905. Il épousa en 1910 une collègue étudiante elle-aussi d'origine russe, Marie Imchanitzky qui succèdera à Morgenthaler en 1920 comme médecin de Wölfi à la Waldau.

Julius Von Ries était le frère de la sculptrice Teodora Feodorovna Ries. Il est aussi l'auteur d'un ouvrage sur Wölfi paru en 1946 : *Über das Dämonische-Sinnliche und den Ursprung der ornamentalen Kunst des Geisteskranken Adolf Wölfi*, Berne 1946. [Aspect sexuel et démoniaque et origine de l'art ornemental de l'aliéné Adolf Wölfi] Traduction du titre proposée par Henri-Pol Bouché, in MORGENTHALER Walter, *Adolf Wolfli*, Paris : Compagnie de l'Art Brut, 1964, p. 8.

Il est vrai que le Dr Morgenthaler qui officia à la Waldau en tant que médecin assistant (1908 – 1910), puis chef de clinique (1913 – 1920) était issu d'une famille d'écrivains et d'artistes, et en côtoyaient régulièrement dans son cercle amical. On peut donc supposer qu'il leur avait déjà parlé de Wölfli dont il admirait tant les dessins. Son frère, Ernst, était lui-même un peintre reconnu. En 1916, il épousa Sasha Von Sinner, une jeune artiste qui connaissait Paul Klee depuis son enfance. Le peintre allemand était un ami de longue date de la famille Sinner et ressentait déjà dans les dessins d'enfant de Sasha un réel potentiel artistique. Ce fut sous ses encouragements qu'elle s'inscrivit à l'école des Beaux-Arts de Genève entre 1909 et 1913. Elle passa ensuite toute une année à se perfectionner aux côtés du peintre Cuno Amiet, avant de se rendre à Munich où elle fréquenta les membres du Blaue Reiter. C'est durant cette période qu'elle rencontra Ernst Morgenthaler qu'elle épousa en 1916. Celui-ci lui parla certainement de Wölfli dès le début de leur rencontre, puisqu'elle possédait un petit cahier de dessin de sa main daté de nov./déc. 1915 (*Fig. 485*), portant l'inscription « Sacha [sic.] Morgenthaler¹⁸⁵⁵ » Il s'agissait d'un cahier de brouillon format paysage contenant treize pages de textes et autant de dessins, chaque illustration située en page de droite correspondant à l'explication du texte qui lui faisait face. Etant donnée la proximité entre Sasha et Paul Klee, il est difficile de croire que Klee n'eût pas été au courant de l'existence de cette brochure, ni des travaux de Wölfli. Le peintre plébiscitait d'ailleurs dès 1912 les qualités de l'art des fous, invitant officiellement le public et les artistes à prendre de tels travaux très au sérieux. Dans un article commentant l'exposition du « Moderner Bund [groupe moderne] » au musée d'art de Munich, Paul Klee dévoilait son intérêt pour l'authenticité des dessins d'enfants et de fous :

« Ne rit pas, lecteur ! Les enfants aussi connaissent l'art et y mettent beaucoup de sagesse ! Plus ils sont maladroits, plus ils nous offrent des exemples instructifs et eux aussi, il faut les préserver à temps de la corruption. Les créations des malades mentaux constituent des

¹⁸⁵⁴ SPOERRI Elka, « Présentation chronologique de la vie et de l'œuvre d'Adolf Wölfli », in : SPOERRI Elka (Ed.), Glaesemer Jürgen, Adolf Wölfli, Catalogue d'exposition (Berne, Musée des Beaux-Arts, 1976), Berne : Fondation Adolf Wölfli, 1976..

¹⁸⁵⁵ L'inscription n'est pas de la main de Wölfli.

Pour plus de détails sur ce cahier, voir : BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Adolf Wölfli univers*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LAM, 9 avril – 3 juillet 2011), Villeneuve-d'Ascq : LAM, Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, impr. 2011, pp. 199 – 200.

Voir également : BARBE Pascal (Dir.), HIRSCH Helen (Dir.), *The Morgenthaler Continent : A Family of Artists and its Circle of Friends*, Catalogue d'exposition (Thoune, Kunstmuseum, 5 septembre – 22 novembre 2015), Zurich / Thun / Suisse : Kunstmuseum Thun : Scheidegger & Spiess Scheidegger § Spiess, 2015, p. 156.

phénomènes analogues et il n'y a rien d'insultant de parler dans ces cas-là de puérité ou de folie. Si l'on veut procéder aujourd'hui à une réforme, il faut prendre tout cela très au sérieux, plus au sérieux que toutes les pinacothèques du monde. Si, comme je le crois, tous les cours de la vieille tradition sont taris et si les soi-disant pionniers impavides (messieurs les libéraux) montrent un visage qui n'est qu'apparemment frais et sain, alors qu'à la lumière de la grande histoire, ils sont l'essence même de la lassitude, eh bien un grand moment est arrivé ; et je donne la bienvenue à ceux qui collaborent à la réforme imminente¹⁸⁵⁶. »

Aux vues de tels commentaires et de ses liens avec le couple Morgenthaler, on peut supposer que Klee avait déjà vu des productions asilaires même si rien ne le prouve explicitement. Ce n'est qu'en 1920, avec le témoignage d'Oskar Schlemmer, proche de Klee, que l'on obtient confirmation qu'à cette date, les deux hommes avaient déjà pu observer des œuvres provenant non pas de la collection de Morgenthaler, mais de celle de Prinzhorn. Ils avaient en effet assisté à une conférence du médecin – qui n'avait pas encore publié son ouvrage majeur – présentant l'avancée de ses recherches. Pour l'occasion, il avait apporté quelques dessins originaux :

« Samedi chez les Hildebrandt, grande soirée. Un psychiatre de Heidelberg, le Dr Prinzhorn, autrefois historien d'art, a tenu une conférence sur les dessins des aliénés, matériel iconographique très intéressant, surprenantes similitudes avec les modernes ; Klee par exemple, qui a vu les documents et qui était fasciné. Cela donne à penser.

[...]

Il y avait un dessin qui portait en haut : "Il est dangereux de regarder !". Je l'ai encore dans la tête, il y avait des signes symboliques raffinés pour l'amour, la vie, l'enfance, l'humour, dans un ordre systématique.¹⁸⁵⁷. »

Il s'agissait en fait d'un dessin du baron Hyacinth von Wieser (dit Welz) représentant des « Courbes de volonté » (**Fig. 486**)¹⁸⁵⁸. L'auteur de ces tracés avait inventé une théorie, la « volontologie », selon laquelle certaines courbes retraçaient des traits de caractère et qu'en suivant quotidiennement avec la tête le même mouvement, l'observateur finirait par

¹⁸⁵⁶ KLEE Paul, *Die Alpen*, VI, 1912. Traduction française dans : BASSAN Fiorella, 2012, p. 159.

¹⁸⁵⁷ Lettre de Oskar Schlemmer à T. [Tut], début juillet 1920, reproduite dans : SCHLEMMER Oskar, *Oskar Schlemmer : Lettres et journaux*, Paris : Carta Blanca Ed., 2014, p. 72.

¹⁸⁵⁸ Pour plus de détails voir : RÖSKE Thomas, « Model et antimodel », in : MARTIN Jean Hubert, *Dubuffet et l'Art Brut*, Milan : 5 continents édition, 2005, pp. 148 – 153.

s'attribuer les mêmes qualités¹⁸⁵⁹. Par la suite, Schlemmer se laissa aller à quelques confidences, s'imaginant avoir atteint le détachement suprême, à l'image de sa conception fantasmée de la folie :

Ensuite, durant tout un jour, je me suis imaginé que j'étais en train de devenir fou, et je me suis même réjoui à la pensée que tout serait dès lors tel qu'on le désire, plongé sans limites dans le monde des idées, perdu en soi-même, exactement comme le veulent les mystiques¹⁸⁶⁰.

Pour Paul Klee, le fou possédait également – comme le primitif et l'enfant – la capacité à accéder à une dimension intermédiaire de la réalité, et à donner à voir, grâce à ses dessins, des subtilités inaccessibles au commun des mortels :

« Je dis souvent, mais parfois cela n'est pas pris assez au sérieux, qu'il s'est ouvert et qu'il s'ouvre pour nous des mondes qui appartiennent aussi à la nature, mais dans lesquels tous les hommes ne peuvent pas pénétrer avec un regard, qui est peut-être propre seulement aux enfants, aux fous et aux primitifs. Je veux parler, pour ainsi dire, du royaume des non nés et des morts, le royaume de ce qui peut venir et qui voudrait venir, mais qui ne doit pas venir, un monde intermédiaire. Je l'appelle monde intermédiaire parce que je le sens parmi les mondes perceptibles extérieurement à nos sens et je peux l'apprécier intimement de manière telle que je peux le projeter vers l'extérieur en formes équivalentes. Les enfants, les fous et les primitifs sont en mesure de le regarder encore ou de nouveau. Et ce qu'ils voient et ce qu'ils créent est pour moi la confirmation la plus précieuse. Car nous voyons tous de la même manière, même si c'est depuis des côtés différents. C'est la même chose en général et en particulier sur toute la terre, aucune rêverie mais une réalité après l'autre¹⁸⁶¹. »

Klee éprouvait un tel enthousiasme pour les œuvres de fous qu'un de ses amis, l'écrivain Lothar Schreyer, se souvenait d'une scène au cours de laquelle le peintre lui avait présenté l'ouvrage de Prinzhorn. Ce dernier, récemment publié, était déjà connu dans le Bauhaus. Klee parlait d'un art sublime supérieur au sien :

¹⁸⁵⁹ Voir PRINZHORN Hans, 1984 (1922), pp. 280 – 282.

¹⁸⁶⁰ Lettre de Oskar Schlemmer à T. [Tut], début juillet 1920, reproduite dans : SCHLEMMER Oskar, *Oskar Schlemmer : Lettres et journaux*, Paris : Carta Blanca Ed., 2014, p. 72.

¹⁸⁶¹ SCHREYER, in Felix Klee, 1960, p. 161.

« Klee fut pris d'un accès de gaieté. Il alla chercher sur un rayon le livre de Prinzhorn, *Activité plastique des malades mentaux (Bildnerie der Geisteskranken)*, qui venait de paraître et circulait alors au Bauhaus.

« Vous connaissez certainement l'excellent travail de Prinzhorn. Nous pouvons nous en convaincre nous-mêmes ! Regardez : voilà du meilleur Klee ! et ici, et là encore ! Regardez ces sujets religieux : une profondeur et une force d'expression que je n'atteindrai jamais. Un art vraiment sublime. Une vision purement spirituelle. Cela veut-il dire pour autant que je suis sur le chemin de l'asile ? Sans compter bien sûr que le monde entier est une maison de fous¹⁸⁶². »

Comme on a pu le voir avec Klee et Schlemmer, la collection d'Heidelberg suscitait déjà l'intérêt de certains artistes avant même la publication officielle de l'ouvrage de Prinzhorn. Dès son arrivée à Heidelberg, et ses premières investigations, le médecin communiqua beaucoup autour de son projet, organisa des conférences et commença à attirer l'attention de plusieurs personnalités autour de ses recherches¹⁸⁶³. En 1920, le dessinateur tchèque Alfred Kubin, également associé au Blaue Reiter, était ainsi venu visiter le futur « musée pathologique » qu'ambitionnait de créer Prinzhorn. Le médecin n'étant pas présent au moment de sa venue, le 24 septembre de cette année, Kubin et l'ami neurologue qui l'accompagnait furent reçus par le professeur Wilmanns. Les deux hommes avaient été émerveillés par « l'impression puissante » des œuvres qu'ils purent observer et Kubin prit de nombreuses notes sur son ressenti face à cette collection exceptionnelle¹⁸⁶⁴. L'artiste au répertoire fantastique avait lui-même traversé une période de crise marquée par des hallucinations et s'intéressait à l'exploration des rêves ; la collection d'Heidelberg ne pouvait donc que résonner fortement avec son propre vécu. En s'appuyant sur ses premières notes, Kubin rendit ensuite officiellement compte de cette expérience par le biais d'un article – « Die

¹⁸⁶² SCHREYER, in KLEE Paul, KLEE Félix, *Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee. [La vie et l'œuvre du peintre d'après des documents tirés de ses notes et de sa correspondance inédite]*, Paris : Les Libraires associés, 1963, p. 116

¹⁸⁶³ Dans *Bildnerie*, il écrit notamment : « Au cours de voyages qui nous ont mené d'un asile à l'autre, nous avons développé la collection, fait de la publicité par des conférences et des articles, et mobilisé des fonds privés. » PRINZHORN Hans, 1984 (1922), note 1 p. 55.

¹⁸⁶⁴ Pour plus de détails sur la visite de Kubin et les œuvres qu'il avait appréciées, Voir : SPINDLER Gabriele (Ed.), « *Geistesfrische* » *Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn*, Catalogue d'exposition (Linz, Landesgalerie, 23 mai – 1^{er} septembre 2013), Weitra : Bibliothek der Provinz, Linz : Oberösterreichisches Landesmuseums, 2013.

Voir également : BASSAN Fiorella, 2012, pp. 154 – 157 et MAC GREGOR John, 1989, pp. 235 – 237.

Kunst der Irren [L'Art des Fous] » – publié dans la revue artistique : *Das Kunstblatt* (1922)

(Fig. 487) :

« Je suis allé à Heidelberg avec mon ami, l'un de nos meilleurs neurologues. Le but de notre voyage était de visiter la clinique psychiatrique, où nous voulions voir la collection d'œuvres artistiques de malades mentaux. Le professeur Wilmanns nous a gentiment montré la plus importante partie de la très grande collection. Il s'agissait principalement d'aquarelles en noir et blanc et à la mine de plomb, ainsi que d'un nombre considérable de sculptures en bois. Le professeur W. nous a expliqué que le choix du matériel dépend principalement de ce que l'institution fournit¹⁸⁶⁵. »

Dès les premières lignes de son propos, on sentait l'artiste submergé par un véritable enthousiasme pour ce qu'il envisageait comme l'expression brute de forces primitives :

« Nous étions en présence de miracles de l'esprit artistique qui émergent des profondeurs indépendamment de toute réflexion intellectuelle, dont la création et la contemplation doivent procurer de la joie¹⁸⁶⁶. »

Aux réalisations de l'architecte Paul Goesch – dont la « ‘formation’ technique déplaisante¹⁸⁶⁷ » l'avait ennuyé – Kubin préférait les œuvres de patients autodidactes dont douze d'entre eux – qu'il qualifiait volontiers d'« artistes [Künstler]¹⁸⁶⁸ » – l'avaient particulièrement touché. Bien que leurs noms ne fussent pas ouvertement cités, on reconnaît dans ses descriptions plusieurs artistes schizophrènes décrits par Prinzhorn comme August Klett [dit Klotz] au style d'une « grande richesse ornementale [...] très inspirant¹⁸⁶⁹ », Karl Genzel [dit Brendel) dont les sculptures lui rappelaient les « idoles des insulaires de la mer du Sud¹⁸⁷⁰ », Clemens von Oertzen [dit Viktor Orth] et ses « compositions informelles aux tons les plus raffinés¹⁸⁷¹ », et surtout son favori : Franz Buhler [dit Pohl]. Les œuvres de l'ancien ferronnier avaient entièrement conquis Kubin qui ne tarissait pas d'éloges pour ses peintures

¹⁸⁶⁵ KUBIN Alfred, « Die Kunst der Irren », *Das Kunstblatt*, 6, 1922, n°5, pp. 185 - 188. Reproduit en fac-similé dans : SPINDLER Gabriele (Ed.), 2013 pp. 8 - 14. Texte également reproduit sans les illustrations dans : KUBIN Alfred, *Aus Meiner Werkstatt*, Munich : Nymphenburger Verlagshandlung, pp. 13 – 18 (p 13).

¹⁸⁶⁶ KUBIN Alfred, *Aus Meiner Werkstatt*, Munich : Nymphenburger Verlagshandlung, pp. 13 – 18 (p. 14).

¹⁸⁶⁷ Ibid.

¹⁸⁶⁸ Kubin p. 14

¹⁸⁶⁹ Cas n°3, Kubin, p. 15

¹⁸⁷⁰ Cas non numéroté Kubin, p. 17

¹⁸⁷¹ Cas n°4, Kubin p. 15

dans lesquelles il voyait s'exprimer « sans aucun doute, à travers la couleur et la forme, un don génial et une puissance d'invention hors du commun¹⁸⁷². » Selon lui, Buhler surpassait largement les autres patients tant « cette puissance d'invention innée indiqu[ait] qu'il s'agi[ssai]t d'un maître de premier plan¹⁸⁷³ ». Les photographies de six œuvres – dont il était précisé que l'université d'Heidelberg interdisait toute réutilisation – complétaient cet article pour donner au lecteur un meilleur aperçu des pièces les plus emblématiques. Chaque reproduction était accompagnée de l'identité partielle de son auteur, de son titre – sans qu'on sache toutefois s'il s'agissait du titre original ou d'une appellation donnée à-posteriori – et de sa provenance (collection de la clinique psychiatrique d'Heidelberg). On y retrouvait des dessins de Buhler, Klett, Schneller et trois sculptures de Genzel. Enfin Kubin concluait son article en déplorant le mauvais état dans lequel se trouvaient certaines d'entre elles, et en appelait à la générosité d'éventuels bienfaiteurs pour leur créer un espace dans lequel elles pourraient être correctement exposées et accessibles au public. Souhaitant prolonger le plaisir ressenti lors de sa visite, Kubin demanda ensuite à acquérir quelques pièces en échange d'œuvres de sa propre collection¹⁸⁷⁴. La transaction fut acceptée et l'artiste put obtenir une aquarelle d'August Klett [dit Klotz] ([Fig. 488](#)) et quatre dessins au crayon de couleur de Franz Buhler [dit Pohl] ([Fig. 489 – 490 ; 492 - 493](#)). En retour, il légua à Heidelberg une peinture de sa propre réalisation ([Fig. 491](#)) – *Drohender Zusammenstoß* (1905) – trois peintures d'un patient de la maison de santé Eglfing datées de 1860 ([Fig. 494](#)) et un pastel de Max Mayrshofer (1875 – 1950) ([Fig. 495](#)). Un commentaire au dos de ce dernier indique encore : « Original de Mayershofer [sic.] réalisé dans l'asile où il se trouvait en raison d'un “complexe d'idées fixes”, donation d'A. Kubin¹⁸⁷⁵. » Outre l'intérêt que Kubin portait à ces dessins, cette transaction témoigne aussi de l'estime que l'artiste leur avait attribuée, puisqu'il mettait sur un même plan les dessins d'artistes officiellement reconnus (lui-même et Mayrshofer) et ceux de patients anonymes. Cinq dessins d'asiles équivalaient très exactement à deux dessins d'artistes et trois dessins d'asiles, ni plus ni moins. Enfin, le fait que Kubin ait échangé des œuvres d'Heidelberg contre d'autres productions asilaires en sa possession, permet aussi d'en conclure que l'intérêt de Kubin pour ce type d'objets précédait déjà les

¹⁸⁷² Kubin p. 16.

¹⁸⁷³ Cas n°11, Kubin, p. 16.

¹⁸⁷⁴ Voir à ce sujet : RÖSKE Thomas, « Max Mayrshofer – A Visit to the Lunatic Asylum », in : Brand-Claussen Bettina, Röske Thomas (Dir.), *Artists off the rails*, Catalogue d'exposition (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 30 avril – 14 septembre 2008), Heidelberg 2008, pp. 166-171.

¹⁸⁷⁵ Toutes ces informations proviennent de l'article de Thomas Röske.

travaux de Prinzhorn. Il semble que ce fut davantage son affinité pour les productions asilaires qui le conduisirent à venir visiter la collection d'Heidelberg que l'inverse.

D'autres artistes comme Sophie Tauber Arp avaient également eu connaissance de la collection d'Heidelberg et des recherches de Prinzhorn. Dès la publication de son ouvrage en 1922, elle recommandait déjà à son mari Hans, de se procurer le précieux volume¹⁸⁷⁶. Un conseil qui fut visiblement suivi puisque ce dernier en possédait un exemplaire dans sa bibliothèque¹⁸⁷⁷.

Du côté de Morgenthaler, le poète Rainer Maria Rilke fut totalement bouleversé par la lecture de son étude sur Wölfli. Le 10 septembre 1921, il s'empressait de partager son enthousiasme avec sa confidente Lou Andreas-Salomé. Il lui adressa un exemplaire de l'ouvrage, accompagné d'un article de presse et d'une longue lettre dans laquelle il semblait presque se retrouver dans la figure de l'artiste schizophrène :

« Ma chère Lou,

Le moment serait venu, depuis combien de temps ! de t'écrire une lettre mais ceci n'en sera pas une, pas encore, – je tiens avant tout, aujourd'hui, à te faire parvenir le plus rapidement possible un livre qui, cette dernière semaine, a requis presque exclusivement mon attention : dans son genre, il a sa place parmi les éléments essentiels de ta documentation, et il te sera plus proche et profitable qu'à personne ; j'ai hâte de le savoir entre tes mains.

Ci-joint ce que "Koe" [Koelsche] en a écrit dans la Neue Zürcher Zeitung¹⁸⁷⁸.

Cela t'en donnera un avant-goût. Mais le livre dépasse l'attente suscitée par son compte-rendu. Tu peux imaginer à quel point je me suis senti concerné moi-aussi.

Manifestement, il est, pour éveiller de façon décisive la plus irrésistible des énergies artistiques, celle créatrice d'ordre, deux sortes de dispositions intérieures : ou la conscience d'une surabondance, ou l'effondrement total de l'individu, producteur, à son tour, d'une autre surabondance. Et combien profonde est l'innocence de tous ces processus, des "manquements" provoqués par la fuite au paradis avant la huitième année (celle de

¹⁸⁷⁶ Voir : WEBER Mariélène, « Prinzhorn, l'homme, la collection, le livre », in PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie*, Paris : Gallimard, 1984, p. 31.

Voir également : KRANNERT ART MUSEUM, *The Prinzhorn Collection: Selected Work From the Prinzhorn Collection of the Art of the Mentally Ill*, Catalogue d'exposition (Urbana/Champaign, Krannert Art Museum, 10 novembre 1984 – 6 janvier 1985), Urbana/Champaign : University of Illinois Press, 1984, p. 16.

¹⁸⁷⁷ Voir WEBER Mariélène, 1984, p. 35.

¹⁸⁷⁸ La lettre et le livre étaient accompagnés d'un compte-rendu paru dans la revue *Neue Zürcher Zeitung*.

l'expulsion), puis l'innocence de la maladie et la façon dont elle trouve en elle-même son remède : le cas de Wölfli aidera à recueillir de nouvelles informations sur les sources du travail créateur ; il contribue aussi à affirmer l'idée remarquable et manifestement de plus en plus répandue que nombre de symptômes de maladie (ainsi que Morgenthaler l'"entrevoit") mériteraient d'être étayés, dans la mesure où ils créent le rythme grâce auquel la nature humaine cherche à reconquérir pour elle-même ce qu'on lui avait aliéné pour en tirer de nouvelles consonnances¹⁸⁷⁹. »

Quelques jours plus tard, Lou Andreas-Salomé, très impliquée dans le milieu de la psychanalyse et proche de la famille Freud, lui répondait en lui parlant des recherches de Prinzhorn :

« Sache-le ; approcher de tels êtres [comme Wölfli], les voir, apprendre à les comprendre est mon plus cher désir ! Mais la Ps.A. (la psychanalyse) ne peut s'intéresser qu'aux malades guérissables, c'est-à-dire aux névrosés ; et les seuls asiles d'aliénés qui puissent entrer en ligne de compte, justement la "Waldau" et le Burghölzli" zurichois (où la Ps. A. a beaucoup appris du temps où Bleuler lui était encore tout acquis.) Actuellement, Prinzhorn à Heidelberg serait (depuis quelques années) une autre source. [...] »¹⁸⁸⁰

Juste après avoir reçu l'ouvrage de Morgenthaler envoyé par Rilke, elle le recommandait à son tour à Freud, et lui en adressait un exemplaire¹⁸⁸¹ :

« P.-S. Je vais vous envoyer ces prochains jours un livre que m'a fait parvenir Rainer sur le schizophrène Wölfli de la maison psychiatrique de Berne ; je dois encore recevoir l'original des planches artistiques¹⁸⁸². »

¹⁸⁷⁹ 10 septembre 1921. Lettre de Rainer Maria Rilke adressée à Lou Andreas Salome [extrait]. Reproduite dans BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Adolf Wölfli univers*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LAM, 9 avril – 3 juillet 2011), Villeneuve-d'Ascq : LAM, Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, impr. 2011, p. 249.

¹⁸⁸⁰ 22 septembre 1921. Lettre de Lou Andreas Salome adressée à Rainer Maria Rilke [extrait]. Reproduite dans le catalogue du LAM, p. 250.

¹⁸⁸¹ Il en accusera bonne réception dans une lettre du 20 octobre 1921. FREUD Sigmund, ANDREAS-SALOME Lou, *Correspondance avec Sigmund Freud 1912 – 1936. Suivie du journal d'une année 1912 – 1913*, Paris : Gallimard, 1970, p. 138.

A cette date, Freud avait également eu connaissance des travaux de Prinzhorn puisqu'il assista à une conférence du médecin organisée à Vienne le 12 octobre 1921. (Voir : Prinzhorn, intro, p. 26)

¹⁸⁸² Lettre de Lou Andreas-Salomé à Sigmund Freud [extrait]. 13 septembre 1921. FREUD Sigmund, ANDREAS-SALOME Lou, 1970, pp. 136 – 137.

Dans les années 1920, plusieurs artistes se manifestèrent pour obtenir des œuvres de Wölfli et commencèrent à collectionner ses dessins. L'architecte Ernst Mumenthaler et son épouse Maria Elisabeth Mumenthaler-Fischer acquièrent au moins une centaine d'œuvres¹⁸⁸³ tandis que Fritz Baumann (1886 – 1942), peintre suisse issu de la mouvance Dada¹⁸⁸⁴ rendit visite à Wölfli en 1922, et lui commanda plusieurs dessins et cahiers¹⁸⁸⁵.

Si les travaux de Morgenthaler et Prinzhorn participèrent au déclenchement d'un nouvel intérêt des artistes pour les œuvres des asiles, il arrivait aussi, comme nous l'avons vu, que la découverte de ces productions leur fut indépendante, et liée à des rencontres beaucoup plus personnelles. Breton et Ernst franchirent par exemple les murs de ces établissements en tant que professionnels, Kubin qui avait été assailli par des crises hallucinatoires éprouvait déjà des affinités pour ces réalisations, tandis que d'autres comme Kirchner furent directement confrontés à l'internement. L'artiste allemand, qui traversa une période particulièrement difficile, fut contraint de passer plusieurs mois dans la prestigieuse maison de santé de Bellevue entre septembre 1917 et juillet 1918. Au même moment, une riche patiente du nom d'Else Blankenhorn (1873 – 1920)¹⁸⁸⁶, qui se trouvait elle-aussi sur place, occupait ses journées à dessiner, peindre, broder et jouer de la musique. S'imaginant être l'épouse de l'empereur Guillaume II, elle concevait des billets de banques destinés à aider financièrement les couples enterrés vivants. Lorsque son médecin, le Dr Ludwig Binswanger, accueillit Kirchner dans son établissement, il ne put s'empêcher de lui montrer les travaux de sa patiente. Pour l'artiste, cette découverte fut un véritable bouleversement qui suscita chez lui un nouveau souffle d'inspiration. En septembre 1917, il écrivait à son ami le peintre Henry Van de Velde (1863 – 1957) :

¹⁸⁸³ 101 dessins de Wölfli ont été légués par Maria Elisabeth Mumenthaler-Fischer au Kunstmuseum de Bâle. Voir : BAUMANN Daniel, « The Reception of Adolf Wölfli's work, 1921 – 1996 », in : SPOERRI Elka, BAUMANN Daniel, *Adolf Wölfli : draftsman, writer, poet, composer*, Ithaca : Cornell University Press, 1997.

¹⁸⁸⁴ Membre du groupe STURM, il fondera ensuite à Bâle le groupe Das Neue Leben [la nouvelle vie] dans lequel évoluaient également Sophie et Hans Arp.

¹⁸⁸⁵ Deux cahiers auraient été commandés mais un seulement est encore actuellement connu. Il se trouve au LAM et est reproduit en fac-similé dans : BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), 2011, pp. 170 – 195. Voir également pp. 200 – 203.

¹⁸⁸⁶ Pour plus d'informations sur cette patiente, voir : BRAND-CLAUSSEN Bettina, MICHELY Viola Maria, *Waanzin is vrouwelijk : kunst van vrouwen in psychiatrie omstreeks 1900 : de Prinzhorncollectie = La folie au féminin : l'art des femmes dans la psychiatrie vers 1900 : la collection Prinzhorn = Madness is female : women's art in psychiatry around 1900 : the Prinzhorn collection*, Catalogue d'exposition (Gand, Museum D. Guislain, 7 octobre 2006 – 28 janvier 2007), Gent : Museum Dr. Guislain, DL 2006, pp. 65 – 66.

Elle séjourna à Bellevue de 1899 à 1902 puis de 1906 à 1919. En raison de difficultés financières, sa famille fut ensuite contrainte de la transférer dans une maison moins prestigieuse où elle s'éteignit l'année suivante.

"Je me sens brisé comme une terre qui n'a pas été plantée. J'ai beaucoup de stimulation de la part de S. et des médecins, mais aussi de quelque chose d'assez étrange, les tableaux d'une patiente, qui peint ici ses visions avec un sens exceptionnel des couleurs. Quand vous reviendrez, j'aimerais vous les montrer. Je suis émerveillé par les forces parfois libérées par la maladie. Je veux, si je peux me concentrer sur la suggestion de M. D r. Binswanger, écrire quelque chose à ce sujet¹⁸⁸⁷. »

La découverte par la suite des notes prises par Kirchner dans ses carnets de croquis révèlent qu'il avait bien suivi les conseils de son médecin. Il décrivait de manière très précise les peintures d'Else Blankenhorn, et semblait s'exercer à leur interprétation psychanalytique. Peut-être son médecin avait-il tenté de lui fournir quelques clés quant à leur signification (**Fig. 496**) :

Une fantaisie riche et sombre relie les anges, les diables, la lune, les étoiles, et d'autres thèmes exprimant le désir érotique féminin¹⁸⁸⁸. »

« Le concept du masculin est un produit littéraire ambiguë lié au fantasme du viol, exprimé par un cavalier rouge au galop, par un cylindre rigide, par une branche de fleurs rouges. Le concept du féminin est plus clair, il est exprimé dans chaque image par un ovale coupé. Une scène particulièrement intéressante : une vache verte avec une tête de femme attend isolée sur le cercle noir du désir ardent. Dans le ciel orange palpite une vulve ouverte en extase¹⁸⁸⁹. »

Kirchner prit par la suite ses distances avec les œuvres de fous, ne les trouvant pas vraiment originales. Mais il semble qu'à ce moment de son existence, les peintures de Blankenhorn suscitèrent chez lui un enthousiasme salvateur. Elles lui permirent peut-être de trouver un moyen d'exprimer les expériences psychiques auxquelles il dut faire face en ces temps difficiles :

¹⁸⁸⁷ KIRCHNER Ernst Ludwig, *Briefe an Nele Und Henry Van de Velde*, Munich, 1961, p. 72. Cité par : RÖSKE Thomas, « "Ich habe viel Anregung durch die Bilder einer Kranken" E. L. Kirchner und das "Pathologische" in der Kunst », *Magazin / Kirchner-Museum Davos / Kirchner-Verein Davos*, 2001, n°3, pp. 25-32.

¹⁸⁸⁸ PRESLER Gerd, *Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. "Ekstase des ersten Sehens". Monographie und Werkverzeichnis. Hrsg. von J. Döhmman*, Davos : Karlsruhe, 1996, pp. 407 – 408. Cité par : RÖSKE Thomas, 2001, p. 27.

¹⁸⁸⁹ Ibid.

« Je vois un parallèle entre ces choses et ma propre existence. Je veux obtenir des couleurs de Zurich ces jours-ci et essayer de faire quelque chose malgré mes mains¹⁸⁹⁰. »

Conclusion du chapitre 4

L'intérêt porté sur l'art des fous et sa reconnaissance en tant que source d'inspiration par certains artistes ne put guère s'avérer possible avant les premières années du XXe siècle. Les bouleversements esthétiques, et la volonté de rupture avec la tradition se devaient de précéder cette découverte. Cette époque coïncide également avec le développement de la photographie dans les revues illustrées, et la possibilité de diffuser plus largement les productions des asiles. Aussi quand Morgenthaler et Prinzhorn publièrent leurs ouvrages avec une avalanche d'illustrations pour certaines en couleur, ce fut un véritable bouleversement. Les auteurs, conscients de l'impact des images, ne pouvaient ignorer l'importance dans le succès de leur entreprise, de la présence d'un maximum d'illustrations. La muséification des artefacts dans les asiles joua également un rôle important dans cette nouvelle façon d'appréhender ces objets. Bien que toujours présentés dans un contexte scientifique et médical, le fait de les exposer dans des vitrines, sur des étagères, dans des cadres et sur des socles, contribua inévitablement à modifier les regards. Sans être forcément œuvre, l'objet était tout de même doté d'une valeur particulière et hissé au-dessus de la banalité. Cette présentation invitait à le détailler minutieusement, une opération qui permettait à l'observateur d'en discerner les moindres détails, voire d'en apprécier certaines qualités esthétiques. On pense notamment à Max Ernst qui fut émerveillé par la découverte de sculptures en mie de pain dans le musée de l'asile clinique de Bonn, ou à Alfred Kubin qui vécut sa visite du musée d'Heidelberg comme un véritable choc esthétique.

¹⁸⁹⁰ Lettre à Henry Van de Velde, septembre 1917. Citée par : RÖSKE Thomas, 2001, p. 29.

Conclusion de la troisième partie

Que l'on parle de patrimonialisation et/ou d'artification des objets asilaires, ces processus prennent tous les deux racine dans le collectionnisme du XIXe siècle. C'est grâce au regard des aliénistes de cette époque que l'on commença à distinguer certains objets de leurs semblables, à transformer ceux qui n'étaient que des éléments anonymes et indifférenciés, en artefacts choisis et reconnus.

En effet, une fois arraché à son quotidien et intégré à une collection – aussi médicale soit-elle – l'artefact sélectionné effectue déjà un premier pas vers une existence autonome et la possibilité d'une pérennisation. Prenant place au cœur d'un système qui lui confèrera une nouvelle signification, son statut commence inévitablement à évoluer. Les objets qui l'entourent, tous rassemblés selon une organisation logique propre à celle de leur propriétaire, s'imprègnent réciproquement les uns des autres. Le regard posé par le collectionneur sur ses objets, les discours qu'il tient sur eux, et sa façon de les présenter contribuent à modeler l'objet initial selon son propre système de représentations. Un collectionneur aimant à communiquer autour de ses objets, il le fait généralement auprès d'un public qu'il estime lui-même capable d'apprécier les qualités de sa collection, et par effet miroir, ses propres qualités. Le recours à un public précis, choisi en fonction de la valeur que le collectionneur lui attribue, intervient également dans l'évolution de l'objet. Ce n'est pas n'importe quel regard qui se pose sur lui, c'est celui du public que le collectionneur perçoit comme susceptible d'apprécier sa valeur. Ces discours, alimentés par des expositions, des reproductions photographiques et des publications, contribueront à modeler le regard des futurs propriétaires de l'objet, qui influenceront à leur tour celui de leurs successeurs. Pour passer d'une collection à l'autre, une transition se doit d'être effectuée. Sa nature n'est pas anodine et interviendra à nouveau sur la valeur et la signification attribuée à l'objet. Selon qu'il s'agisse d'un cadeau offert à quelqu'un qu'on respecte, d'un legs suite à un décès, d'un échange, ou d'un abandon, la réception de l'objet s'en trouvera modifiée. D'abord strictement limitées à la sphère scientifique, ces transactions s'étendront progressivement aux cercles littéraires et artistiques, voire à quelques amateurs distingués (on pense à la marquise de Ludre)

suffisamment estimés par les médecins pour entrer dans le cercle très fermé des collectionneurs d'art asilaire.

Cette question de la circulation et de la diffusion passe également par l'exposition des objets. On pense bien évidemment en premier lieu à l'exposition physique. D'abord au domicile des collectionneurs, puis dans de petits espaces confidentiels installés au cœur des asiles. Ces musées réservés aux initiés prirent des teintes particulières en fonctions des intentions de leurs instigateurs. Certains défendaient une vocation historique, d'autres étaient utiles à la recherche médicale, permettaient aux patients de s'évader de leur triste quotidien, ou servaient de base de données à des recherches consacrées à la création artistique. Quelles qu'en furent les orientations, ils contribuèrent à accroître la valeur des objets qu'ils contenaient – de par leur présentation, leur référencement, leur renommée – et permirent dans certains cas d'assurer leur pérennisation.

D'autres objets acquirent une certaine valeur grâce à leur marchandisation. Aussi modestes furent-elles, les ventes annuelles organisées dans les asiles attribuaient déjà une valeur financière aux objets fabriqués par les patients. Les acheter, c'était leur reconnaître des qualités et un intérêt suffisant pour les échanger contre de l'argent. Se rendre à ces ventes pour faire des achats supposait aussi d'observer les multiples objets présentés et d'effectuer un choix selon des critères personnels. Il s'agit déjà bien là d'une première rencontre entre le futur acquéreur et l'objet élu. Le même mécanisme fut à l'œuvre lors des expositions artistiques où l'on présenta des artefacts asilaires dans des galeries, en les offrant à la vente. Bien que la somme dépensée s'avérât certainement bien modeste, le fait même de leur attribuer une valeur marchande posa la question du droit de l'artiste à revendiquer le fruit de sa création. Leur acquisition par des personnalité influente de la scène artistique (Eluard, Breton et Kubin entre autres) et la diffusion qu'ils en firent ensuite dans les revues surréalistes et les expositions d'avant-garde, leur fera franchir les portes très fermées de la scène artistique.

Epilogue

Après le départ ou le décès de leurs fondateurs, la plupart de ces premières collections furent dispersées, oubliées ou détruites. Seule une poignée d'entre elles réussit à traverser les décennies pour parvenir jusqu'à nous, et il s'agit essentiellement de celles qui furent conservées dans leur établissement d'origine. Le destin qu'elles connurent ensuite s'orienta dans trois grandes directions. La première, et la plus fréquente, est celle du musée hospitalier. Les établissements qui abritaient initialement ces collections en sont toujours les propriétaires, et ces dernières sont restées entre leurs murs. Certains continuent de les exposer et de valoriser ce patrimoine historique et artistique. Des manifestations sont organisées sur place ou à l'extérieur, dans des musées et des galeries, et de nombreuses passerelles ont été établies pour intégrer ces œuvres au monde de l'Art. Elles conservent en revanche leur statut de témoignage historique, leur identité, leur histoire et restent liées à leur origine asilaire. D'autres ont été intégrées à des collections d'Art Brut et sont aujourd'hui exposées aux côtés de créations « d'hommes du commun » et d'œuvres médiumniques dans des espaces qui leurs sont spécifiquement dédiés. Enfin, quelques œuvres, rachetées entre temps par des collectionneurs privés, circulent encore sur le marché de l'art ou sont exposées dans des galeries et des musées d'art contemporain.

Les collections hospitalières

La plus célèbre et la plus importante des collections hospitalières est celle de l'Université d'Heidelberg. Elle reste aussi fortement marquée par les exactions du régime nazi. De nombreux patients à l'origine de ces œuvres furent portés disparus ou trouvèrent la mort dans le cadre de la politique d'extermination des patients d'asiles menée par le Régime. Les nazis s'appuyèrent également sur la collection de Prinzhorn pour vilipender l'art moderne. Lorsqu'elle fut rassemblée par le médecin allemand entre 1919 et 1921, la collection jouissait pourtant d'un certain succès. Elle était exposée dans les murs de la clinique psychiatrique et quelques visiteurs triés sur le volet (scientifiques, journalistes, artistes, intellectuels) pouvaient avoir le privilège de circuler entre les objets. Pour obtenir des financements auprès de mécènes et faire connaître l'avancée de ses recherches, Prinzhorn multiplia les conférences entre 1920 et 1921 au cours desquelles il montrait à son public quelques exemplaires de créations asilaires. Après Heidelberg, il s'arrêta à Francfort, Stuttgart, Cologne, Hanovre,

Vienne, Munich, Zurich, Berne, Leipsig, Berlin, etc¹⁸⁹¹. Il obtint de nombreux financements auprès de généreux donateurs comme l'éditeur Berlinois Springer, le riche homme d'affaire Georg Reinhart de Winterthour, le philosophe Ludwig Klages et la danseuse Mary Wigmann. Son ouvrage (1922) circulait dans les milieux artistiques et même après son départ de la clinique en 1921, il continua à promouvoir ses recherches et les œuvres de la collection à travers de multiples conférences. Par ailleurs, entre 1921 et 1933, les œuvres d'Heidelberg furent exposées dans de nombreux espaces (musées et galeries) officiellement consacrés à l'Art et la culture¹⁸⁹². Parallèlement à cet engouement pour l'art des asiles, une partie de l'opinion qui considérait les avant-garde comme une véritable menace pour la culture et le futur de la société, en profita pour jeter l'opprobre sur les artistes de la modernité. Les partisans d'Hitler redoutaient tout particulièrement l'influence qu'ils pouvaient avoir sur les esprits et se lancèrent dans une véritable campagne de destruction de toutes les œuvres qui ne correspondaient pas à leur idéologie. Ces dernières étaient assimilées à des « ordures » qui risquaient de mettre en péril le devenir du peuple allemand en raison de leur potentiel « dégénératif ». Pour mener à bien leur campagne de mise à sac de l'art moderne, les nazis s'appuyèrent à la fois sur la théorie de la dégénérescence, et sur les rapprochements avec l'art des asiles – péjoratifs ou non – qui circulaient déjà depuis des décennies dans les articles de presse et les revues médicales du monde entier. Les nazis détournèrent ces discours et s'appuyèrent sur les plus virulents pour justifier leurs attaques. En Allemagne, la stratégie commença à se mettre en place dès les années 1920. En 1928, avec *Kunst und Rasse [Art et Race]*, Paul Schultze-Naumburg cherchait à susciter l'effroi en pathologisant les artistes d'avant-garde. Il associait pour cela des portraits réalisés par des artistes modernes (Klee, Kandinsky, Kokoschka, Cézanne) avec des photographies de pensionnaires d'asiles et d'individus présentant d'importantes malformations. En 1933, une exposition itinérante intitulée « Mannheimer Schreckenskammer [Cabinet d'Horreurs de Mannheim] » s'inscrivait dans la même lignée. Il s'agissait, par un effet de parallélisme, de démontrer les ressemblances entre l'art des modernes et celui des aliénés pour assimiler l'artiste au « dégénéré ». L'exposition tourna ensuite dans de nombreuses villes d'Allemagne sous plusieurs variantes. Aussi, lorsque les nazis inaugurèrent la Maison de l'art allemand à

¹⁸⁹¹ BUSINE Laurent, *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn-Universität de Heidelberg 1890-1920*. Catalogue d'exposition (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre 1995 – 28 janvier 1996), Charleroi : Palais des Beaux-arts : Ed. de la Chambre, 1995, note 49 p. 42.

¹⁸⁹² Voir dans notre travail : Partie 2, Chapitre 3, Paragraphe 3 : « incursions dans les galeries d'art ».

Munich le 18 juillet 1937, ils reprirent le principe du « Cabinet des Horreurs » avec l'« Exposition de l'art dégénéré ». Cette dernière ouvrit ses portes le lendemain et se révéla un franc succès populaire. Elle tourna ensuite dans plusieurs villes allemandes sous diverses versions (Berlin 1938, Leipzig 1938) jusqu'en 1941. Comme à Mannheim, l'objectif était de dénoncer la dégénérescence de l'art moderne pour justifier son éradication. L'exposition était conçue comme un procès dans lequel le peuple allemand jouait le rôle de victime et de jury : « Peuple allemand, viens et juge toi-même ». On commençait par présenter l'art moderne comme une abjection. Il s'agissait de convaincre le peuple qu'il avait sous les yeux des œuvres décadentes qui salissaient sa dignité. On voulait montrer l'influence néfaste et dangereuse qu'elles pouvaient exercer sur les esprits : « L'Idiot, le crétin et le paralytique seraient leur idéal », « Ils raillaient même Dieu », et le juif et le bolchévique figuraient en bonne place parmi ces artistes dégénérés. L'étape suivante était celle de l'indignation. Il fallait montrer aux allemands qu'ils étaient victimes d'une escroquerie, d'une manipulation de la part des artistes qui profitaient de leur naïveté et de leur argent. On mettait donc en regard ces « produits de la démence, de l'impudence, de l'impuissance et de la dégénérescence » avec les sommes astronomiques dépensées par les pouvoirs publics pour les acquérir. Enfin, on pathologisait les artistes en les assimilant aux aliénés dont on exposait aussi des réalisations. Pour l'exposition de Berlin, les organisateurs sélectionnèrent quelques œuvres de l'université d'Heidelberg qui furent mises en regard avec celle des artistes. Le petit guide réalisé à cette occasion associait des œuvres de Karl Genzel [dit Brendel], d'Oskar Herzberg et de Georg Birnbacher avec celles de Klee, Kokoschka, Haizmann et Hoffmann. Parallèlement, l'Allemagne nazie mettait à exécution sa politique d'eugénisme qui conduisit à l'extermination de près de 80 000 personnes malades et handicapées dans le cadre de l'Aktion T4 (1939 à 1941). Le nouveau directeur d'Heidelberg, Karl Schneider – qui succéda à Karl Wilmanns, renvoyé pour outrage au Führer – était également responsable du programme d'euthanasie. Plusieurs patients étudiés par Prinzhorn, comme Franz Karl Bühler (dit Pohl) et Paul Goesch, comptèrent parmi les victimes, et beaucoup d'autres furent portés disparus sans qu'on sache ce qu'il advint d'eux. Après 1941, la collection resta dans les réserves de la clinique bien que Schneider se disoit plutôt favorable à sa destruction, et elle tomba dans l'oubli. Ce n'est qu'en 1963 qu'Harald Szeemann, directeur de la Kunsthalle de Berne remit quelques œuvres en lumière en les exposant dans son musée. La collection était cependant en très mauvais état. Lorsque Prinzhorn avait entrepris ses travaux, il peinait à recueillir des fonds, et les artefacts, à mi-chemin entre documents et œuvres d'art, ne furent pas considérés

avec beaucoup d'égards. Des tampons furent apposés en plein milieu des feuilles, les œuvres furent collées sur des cartons malgré la présence d'écritures et de dessins au verso, on leurs apposa de grandes étiquettes avec des numéros d'inventaire, et les informations sur leurs auteurs et sur le contexte de réalisation étaient très insuffisantes¹⁸⁹³. En 1922 Kubin, qui avait pu observer la collection déplorait déjà les mauvaises conditions dans lesquelles les œuvres étaient entreposées¹⁸⁹⁴. Entre 1966 et 1968, la psychiatre Maria Rave-Schwank organisa des expositions en Allemagne, en France et aux Pays-Bas. En 1973, Inge Jádi reprit en charge la collection qui fut exposée dans le grenier de la clinique d'Heidelberg jusqu'en 1977. Elle entreprit une campagne de restauration, des recherches furent effectuées pour enrichir la documentation scientifique, et les œuvres furent exposées à plusieurs reprises en Allemagne. En 1984, l'ouvrage de Prinzhorn fut traduit pour la première fois en français, alimentant la communication autour de la collection. Des œuvres d'Heidelberg furent présentées au cours d'expositions d'envergure internationale qui contribuèrent à accroître sa renommée¹⁸⁹⁵. En 2001, elle fut dotée de son propre musée dirigé par l'historien d'art Thomas Röske. Il se trouve dans un ancien bâtiment de la clinique universitaire. A la mort de Prinzhorn, en 1933, la collection comptait environ 6000 œuvres de 450 cas. Elle fut considérablement enrichie et contient aujourd'hui près de 14 000 œuvres. Des expositions temporaires sont régulièrement organisées. Elles mettent l'accent sur les artistes de la collection¹⁸⁹⁶ et font régulièrement des liens avec l'art moderne¹⁸⁹⁷.

A Berne, lorsque Morgenthaler quitta la Waldau en 1920, on continua dans un premier temps à perpétuer son initiative. Le médecin poursuivit sa carrière dans une clinique privée, puis dans son propre cabinet, mais s'occupait toujours de sa collection restée à la Waldau. Il tenait notamment à jour le catalogue du musée qui comptait en 1928 près de 2 600 œuvres. De 1920, jusqu'à la mort de Wölfli en 1930, c'est le Dr Marie Von Ries qui reprit le suivi de son patient. Ce dernier put poursuivre son activité créatrice jusqu'à son décès, laissant derrière lui

¹⁸⁹³ BUSINE Laurent, 1995.

¹⁸⁹⁴ KUBIN Alfred, « Die Kunst der Irren », *Das Kunstblatt*, 6, 1922, n°5, pp. 185 - 188. Reproduit en fac-similé dans : SPINDLER Gabriele (Ed.), « *Geistesfrische* » *Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn*, Catalogue d'exposition (Linz, Landesgalerie, 23 mai – 1^{er} septembre 2013), Weitra : Bibliothek der Provinz, Linz : Oberösterreichisches Landesmuseums, 2013.

¹⁸⁹⁵ 1992, *Parallel Visions, Modern artists & Outsider art* : Los Angeles, Madrid, Bâle et Tokyo.

¹⁸⁹⁶ Jakob Mohr (2017), Paul Goesch (2016),

¹⁸⁹⁷ On peut citer : "A Fresh Spirit" - Alfred Kubin and the Prinzhorn collection (2 March - 30 Juli 2017) – *Surrealismus aund Wahnsinn* : Heidelberg (Allemagne), Sammlung Prinzhorn, 26 novembre 2009-22 février 2010.

25 000 feuilles (cahiers, dessins, textes, collages) qui vinrent enrichir la collection du musée. D'autres établissements comme Bel-Air, Münsingen, Königsfeld et Préfargier¹⁸⁹⁸ effectuèrent également des donations au musée de la Waldau qui ne cessait de s'agrandir. Pourtant, lorsque Jakob Klaesi reprit la direction de la clinique en 1933, il délaissa progressivement la collection, et Morgenthaler s'éloigna de l'établissement. A partir des années 40, les recherches de Jean Dubuffet et André Breton relancèrent l'intérêt de la scène artistique pour le musée de la Waldau et les œuvres de Wölfli. Les deux hommes se rendirent sur place et firent l'acquisition de quelques œuvres du célèbre patient. D'autres artistes firent le déplacement dans les années 50 – 60, comme Daniel Spoerri et Jean Tinguely, et les dessins de Wölfli figuraient désormais dans des expositions d'art contemporain. En 1972, la présence de Wölfli à la *Documenta 5* de Kassel marqua un tournant décisif dans la reconnaissance de son œuvre. Pour l'occasion, on reconstitua sa cellule et le musée de la Waldau avec ses armoires décorées. Etant donnée la valeur désormais attribuée à ses œuvres, le parlement de Berne demanda à ce que leur conservation à la Waldau soit davantage encadrée, et à ce qu'une solution soit trouvée pour les rendre plus facilement accessibles au public. En octobre 1974, la quasi-totalité des réalisations de Wölfli conservées à la Waldau furent déposées au musée des Beaux-Arts de Berne. L'année suivante, la Fondation Adolf Wölfli – dirigée par Elka Spoerri – fut officiellement créée « pour assurer la propagation et la maintenance des travaux du dessinateur bernois Adolf Wölfli, pour acquérir d'autres œuvres, pour constituer un inventaire de ses œuvres, pour promouvoir la recherche et pour rendre ses œuvres accessibles au public¹⁸⁹⁹. » Le reste de la collection Morgenthaler resta sur place. En 1990, on créa la Fondation Musée de psychiatrie de Berne, qui, malgré de faibles ressources réalisa des tâches d'inventaire et de conservation des œuvres. En 1993, un Musée de la psychiatrie fut installé dans l'ancienne clinique de la Waldau. Une petite partie des 6000 productions artistiques que compte la collection est exposée quelques heures par semaine sur réservation. Des événements sont régulièrement organisés en collaboration avec des musées d'art afin de mettre en valeur ce fonds remarquable¹⁹⁰⁰.

¹⁸⁹⁸ SAFAROVA DECHARME Barbara (Dir.), AUDINET Gérard (Dir.), *La folie en tête : aux racines de l'art brut*, Catalogue d'exposition (Paris, Maison de Victor Hugo, 16 novembre 2017 – 18 mars 2018), Paris : Paris-Musées, DL 2017, p. 31.

¹⁸⁹⁹ BAUMANN Daniel, « The Reception of Adolf Wölfli's work, 1921 – 1996 », in : SPOERRI Elka, BAUMANN Daniel, *Adolf Wölfli : draftsman, writer, poet, composer*, Ithaca : Cornell University Press, 1997.

¹⁹⁰⁰ On citera par exemple :

Le Ciel est bleu. Œuvres de la collection Morgenthaler, Waldau, (Berne, Kunstmuseum, 01/02 au 18/05/2008)
La Folie en tête (Paris, Maison de Victor Hugo, 16/11/2017 au 18/03/2018)

A Londres, l'hôpital de Bethlem abrite aujourd'hui un espace envisagé à la fois comme un musée historique et une galerie artistique. Le Bethlem Museum of the Mind récemment inauguré (mars 2015), est situé au cœur de l'hôpital, dans un ancien bâtiment administratif. Il s'agit d'un vaste édifice qui rassemble en un seul endroit : les archives de trois anciens asiles londoniens (Bethlem Royal Hospital, Maudsley Hospital et Warlingham Park Hospital) ainsi qu'une galerie d'art contemporain. Dans la première moitié du XXe siècle, après Bethlem, d'autres établissements voisins favorisèrent à leur tour la pratique artistique. Dans les années 30 et 40 à Maudsley, les Drs Eric Guttman et Walter Maclay encouragèrent leurs patients schizophrènes à s'exprimer artistiquement. Ils y voyaient l'opportunité de les aider à traduire leurs hallucinations, et considéraient leurs œuvres comme une possible voie d'accès sur leur univers intérieur. Ils entreprirent également des expériences avec de la mescaline auprès d'artistes surréalistes (comme Julian Trevelyan) afin de recréer artificiellement les conditions d'une psychose et se dotèrent d'une vaste collection artistique. En 1970, un premier espace consacré au patrimoine de Bethlem (historique et artistique) ouvrit officiellement ses portes : le Bethlem Royal Archive and Museum Il s'agissait de rassembler et de documenter les archives de l'établissement – anciens objets de contention, photographies de patients, œuvres de patients célèbres : Richard Dadd, Jonathan Martin, James Tilly Matthews, etc.– et d'en exposer une petite partie au public. En 2011, ce premier fond déjà considérable s'enrichit des collections du SLAM (South London and Maudsley National Health Service Foundation Trust), incluant la collection d'art de Guttman et Maclay avec sa série de chats de Louis Wain, son dessin de Nijinsky et ses productions sous mescaline. Une petite partie de cet ensemble était exposé, mais dans des conditions assez confidentielles. Ce n'est qu'en 2015 qu'ouvrit le Bethlem Museum of the Mind dans un prestigieux bâtiment qui permettait de présenter ces archives et œuvres d'art dans un vaste espace d'exposition. La Bethlem Gallery, créée en 1997 est située dans le même édifice. Elle offre l'opportunité à des artistes patients et anciens patients, d'exposer leurs œuvres dans un espace professionnel. Une partie d'entre elles sont proposées à la vente. En rassemblant en un seul et même endroit ces deux espaces d'exposition, le Bethlem Museum and Gallery, espère changer le regard du public sur les personnes atteintes de troubles mentaux. Une collection permanente retrace l'histoire de la psychiatrie et de la vie à Bethlam à travers une série d'objets historiques accompagnés de cartels explicatifs (instruments de contention, documents administratifs, matériel de soin) et une cellule capitonnée à été reconstituée pour l'occasion. Une partie dédiée aux créations

artistiques présente des œuvres d'artistes contemporains ou plus anciens, tous concernés par des problèmes de santé mentale. Enfin, pour relancer régulièrement l'intérêt des visiteurs et montrer toute l'étendue de son fonds artistique, le Bethlem Museum of the Mind organise régulièrement des conférences et des expositions temporaires. Les thèmes alternent autour de problématiques historique et artistique. Ils concernent l'histoire des asiles¹⁹⁰¹, le regard d'artistes extérieurs sur les patients de Bethlem¹⁹⁰², l'œuvre de patients artistes reconnus¹⁹⁰³, mais aussi le vécu et le ressenti des usagers de ces établissements¹⁹⁰⁴.

La collection d'Earlswood qui abritait les œuvres de James Henry Pullen resta dans l'établissement jusqu'à sa fermeture en 1997. Plusieurs photographies datant de 1975 montrent qu'à cette époque les maquettes de Pullen étaient encore exposées sur place¹⁹⁰⁵. Lors de sa fermeture, on craignit pour la pérennité de ses archives et de sa collection qui risquait d'être dispersée. Les archives d'Earlswood furent donc versées au Surrey History Centre : elles comprennent de nombreux documents relatifs à la vie de Pullen, des articles de presse le concernant, des cahiers personnels et des dessins de sa main. Les œuvres les plus spectaculaires – une soixantaine de pièces – et deux-cents autres documents relatifs à la vie quotidienne des pensionnaires d'Earlswood devaient être exposés dans un nouveau musée. Il fut décidé qu'il serait implanté dans un centre commercial de Redhill, the Belfry Shopping Centre, afin de continuer à faire vivre la collection. En 2012, cette dernière fut transférée dans l'ancien établissement de Normansfield – siège de la Down's Syndrome Association – où l'on ouvrit un musée : le Langdon Down Museum of Learning Disability. Il rassemble des documents et artefacts sur John Langdon Down, sur les résidents de Normansfield et d'Earlswood, et expose les œuvres les plus célèbres de James Henry Pullen dans deux pièces qui lui sont spécifiquement consacrées. Elles restent malheureusement difficiles d'accès. Le musée n'est ouvert à la visite que quelques heures par mois, et leurs conditions d'expositions ne sont pas adaptées : manque de place, manque d'informations, etc. Une coopération récente avec une galerie d'art du Surrey, la Watts Gallery, en 2018 a permis de les présenter comme

¹⁹⁰¹ The Weight of History (27 juillet au 18 novembre 2016), Held (30 mai – 21 août 2015)

¹⁹⁰² House of Bread : Inside Bethlem Hospital (26 septembre 2018 – 5 janvier 2019), Before and After (15 septembre 2016 – 16 janvier 2017)

¹⁹⁰³ Stanley Lench (2017), Louis Wein (2017), Bryan Charnley (2015), Richard Dadd (2016)

¹⁹⁰⁴ The Art of Recovery (7 octobre 2017 – 24 février 2018)

¹⁹⁰⁵ Photographs of the exterior of Earlswood Mount, Redhill, and of model steam and sailing ships [made by Royal Earlswood patient James Henry Pullen (1835-1916)], Aout 1975, 7219/Par ¼, Surrey History Centre.

de véritables œuvres d'art. Pour l'occasion, certaines pièces ont également fait l'objet de restaurations.

En France, la collection du Dr Pailhas est rapidement tombée dans l'oubli après le décès du médecin. Conservée malgré tout dans l'établissement, elle ne fut remise en lumière qu'en 2008. L'hôpital du Bon Sauveur lui dédia un petit espace d'exposition au cœur du domaine, dans les caves du château de Lude où se trouve également la bibliothèque scientifique. Le « Musée Benjamin Pailhas » se positionne essentiellement comme un musée historique. D'anciens instruments médicaux, des exemples de travaux artisanaux, des dessins, des sculptures, des outils utilisés par les patients pour les réaliser, et toutes sortes d'artefacts rassemblés par le Dr Pailhas se côtoient dans un même espace. D'anciens cartels rédigés par le médecin rendent compte du regard qu'il posait sur les objets de sa collection. Parallèlement, des passerelles ont été tendues avec le monde de l'art dans le cadre de prêts pour des expositions artistiques. En 2015, des sculptures de Jean Loubressanes furent exposées à l'American Museum of Folk Art¹⁹⁰⁶ aux côtés des œuvres de vingt-six autres personnages présentés comme des « artistes autodidactes¹⁹⁰⁷ ». La même année, le LAM de Villeneuve d'Ascq – musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art Brut – présentait une importante partie de la collection Pailhas dans le cadre de son exposition « L'Autre de l'art ». Les collections de Maxime Dubuisson et W. A. F. Brown faisaient également partie de l'évènement. Pour l'occasion, des cahiers, dessins et sculptures de Jean Loubressanes, Fernand d'Alquier, le peintre de Revel, etc. furent dévoilées au public. Plus récemment, des sculptures de Loubressanes furent à nouveau exposées aux côtés d'œuvres d'Art brut, mais aussi d'artefacts extra-européens et d'œuvres d'art contemporain dans *Inextricabilia. Enchevêtrements magiques*, organisée à la Maison Rouge¹⁹⁰⁸. En dehors de ces manifestations, la collection du musée n'est accessible que sur rendez-vous ou lors des journées du patrimoine.

La collection du Dr Marchand a aujourd'hui été dispersée, mais certains des dessins qu'elle contenait ont pu être conservés et se trouvent dans la collection de Sainte-Anne. Il s'agit

¹⁹⁰⁶ When the Curtain Never Comes Down, 26 mars – 5 juillet 2015.

¹⁹⁰⁷ Les vêtements de Versino étaient également exposés, ainsi que des dessins d'Adolf Wölfli et des photographies de machines d'Heinrich Anton Müller.

¹⁹⁰⁸ *Inextricabilia. Enchevêtrements magiques*, 23 juin – 17 septembre 2017, Paris, La Maison Rouge.

d'une série de fusains exécutés par une patiente de Charenton, et de plusieurs schémas d'inventions réalisés à Villejuif. La collection de Sainte-Anne se compose de deux corpus distincts. Le plus vaste, et le plus récent, rassemble toutes les productions issues des ateliers d'art-thérapie de l'hôpital depuis les années 60. Il regroupe près de 70 000 pièces qui ont d'abord été recueillies systématiquement, après chaque séance, en tant que document d'étude clinique. S'y sont ajoutées par la suite toutes les réalisations que les patients ont laissées aux ateliers. Ce corpus n'obéit pas à un choix particulier, il est le résultat d'une collecte systématique. L'autre ensemble, plus ancien, regroupe toutes les œuvres qui ont été données par des médecins, des particuliers et des institutions à l'issue de l'Exposition Internationale d'art psychopathologique (1950)¹⁹⁰⁹. Lors de cet événement, qui fit déplacer près de dix mille visiteurs, on exposa environ 2000 productions artistiques de 350 patients, recueillies dans 17 pays¹⁹¹⁰. Contrairement à l'autre corpus, il s'agit ici d'œuvres qui ont été soigneusement sélectionnées, et intégrées dans des collections. Certaines, comme celles du Dr Marchand, datent du début du siècle, et à l'issue de l'exposition de nombreux médecins acceptèrent d'en faire don au Département d'Art Psychopathologique créé par Jean Delay et Robert Volmat. Dans les années 70, il devint le Centre d'Etude de l'Expression. Son objectif était de rassembler les œuvres de l'exposition, de les inventorier et de les documenter. Le CEE est toujours le gestionnaire de la collection actuelle. En 2016, la collection de Sainte-Anne reçut l'appellation « Musée de France » qui garantit désormais sa protection. Des expositions sont régulièrement organisées dans le Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne (MAHSA) qui se trouve dans le domaine hospitalier. Les visiteurs peuvent y observer une petite partie de la collection, présentée autour de thématiques volontairement générales ou en lien avec la création plastique. Les œuvres sélectionnées répondent toutes à des critères artistiques, et l'objectif est de les présenter comme des œuvres d'art à part entière. Il s'agit en cela de rompre avec la longue tradition psychopathologique des expositions dont elles furent l'objet jusque dans les années 80.

¹⁹⁰⁹ Exposition Internationale d'Art Psychopathologique, Sainte Anne, 29 septembre au 22 octobre 1950.

¹⁹¹⁰ BASSAN Fiorella, 2012, p. 204.

Le Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie, et le Musée d'Anthropologie Criminelle de Turin

Les deux musées de Turin – Ethnographie et Anthropologie (Marro), et Anthropologie criminelle (Lombroso) – occupent une place à part dans cette première catégorie de musées. Il ne s'agit pas à proprement parler de collections hospitalières, mais plutôt de musées historiques qui invitent à s'interroger sur la pensée scientifique du XIXe siècle.

Le Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie abrite toujours la collection de Giovanni Marro. L'espace d'exposition initial remonte aux années 1920, période durant laquelle le médecin qui enseignait l'anthropologie, décida d'installer une partie de sa collection dans deux salles du Palazzo Carignano. Il s'agissait d'objets recueillis au cours de fouilles archéologiques qu'il mena en Egypte, auxquels s'ajoutaient des échantillons anatomiques divers, des outils préhistoriques et des productions artistiques des quatre coins du monde (Alpes, Moyen-Orient, Afrique, Amérique, Océanie). Divers objets réalisés par des patients de l'asile de Collegno – qui remontaient pour certaines à l'époque de son père, Antonio Marro – complétaient cette vaste collection. En 1936, le musée changea de site¹⁹¹¹ pour intégrer un espace plus grand, permettant à Marro d'y entreposer davantage d'éléments. En 1952, à la mort du médecin, c'est son assistante Savina Fumagalli, qui poursuivit son entreprise en veillant à la conservation de ses artefacts. En 1984, le musée fut finalement fermé au public. Il est actuellement en cours de transfert vers le Palazzo degli Istituti Anatomici, où se trouvent déjà le Musée d'Anthropologie Criminelle et le Musée de l'anatomie. Les trois établissements appartiennent au Système muséal de l'Université (SMA), et cette dernière en assure la coordination afin de valoriser le patrimoine culturel et scientifique de la ville. Bien que la collection du Dr Marro soit envisagée comme un témoignage de l'histoire scientifique de Turin et plus généralement de la pensée scientifique du XIXe siècle, les productions artistiques asilaires qu'elle renferme sont aujourd'hui présentées comme une collection d'art brut¹⁹¹². Outre le *Nouveau Monde*, elle est majoritairement constituée d'objets utilitaires en bois et en os, fabriqués et décorés par les patients¹⁹¹³ : couteaux, fourchettes, peignes, pipes,

¹⁹¹¹ Il fut transféré à l'hôpital San Giovanni Battista

¹⁹¹² RABINO MASSA Emma, « Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia », *La Nuove Muse, Turin*, 2010.

¹⁹¹³ Près de la moitié des 200 objets de la collection d'Art brut du Musée.

etc. A cela s'ajoutent de nombreux travaux d'aiguilles, des chapeaux, des aquarelles et des dessins. Depuis 2002, ils ont participé à plusieurs expositions à visée artistique. Cette année-là, la Collection de l'Art Brut de Lausanne dévoilait au public l'extraordinaire *Nouveau Monde* de Toris¹⁹¹⁴. L'œuvre du patient de Collegno était au centre de l'exposition du même nom, et d'autres compositions recréant elles-aussi des mondes fantastiques dialoguaient avec elle¹⁹¹⁵. En 2006 et 2007, *Beautés insensées. Figures, histoires et maîtres de l'art irrégulier*, présentait à nouveau aux visiteurs l'œuvre de Toris, mais aussi les vêtements de Versino, ainsi qu'un panneau de broderies anonymes. En 2012, les œuvres de Toris et Versino figuraient à l'exposition *Banditti dell'arte*, à la Halle Saint Pierre, aux côtés d'autres réalisations d'Art Brut italiennes anciennes et contemporaines. En 2015, on les retrouvait à l'American Folk Art Museum pour : *When the Curtain Never Comes Down*.

A Turin, la collection de Cesare Lombroso, conservée dans le Musée d'Anthropologie Criminelle, occupe une place à part. Depuis 2009, la muséographie a été entièrement repensée pour la rendre accessible au grand public, et faire de ce lieu emblématique un musée historique à vocation pédagogique. Après la mort de Lombroso en 1909, son gendre Mario Carrara poursuivit d'abord l'entreprise scientifique de son beau-père en continuant à développer la collection. Jusqu'à la fin des années 1920 : collecte, recherche, études et publications s'enrichissaient les unes des autres dans un processus de dynamisme permanent. Avec la montée en puissance du fascisme et le refus de Carrara de jurer fidélité au régime, ce dernier fut contraint de quitter les lieux en 1932. Une partie de la collection fut transférée dans le Musée d'anthropologie ouvert à Rome (1931) et le musée de Turin, bien que maintenu, resta dans l'ombre. Ce n'est qu'à partir des années 60, avec l'arrivée de Sergio Tovo que le musée retrouva un certain souffle. Des visites guidées furent mises en place, et les artistes et étudiants qui en faisaient la demande pouvaient accéder à la collection. L'ouvrage de Giorgio Colombo, *La Scienza Infelice*¹⁹¹⁶, publié en 1975, contribua à attirer l'attention du public sur les objets de la collection. En 1983, après le départ de Tovo, Mario Portigliatti Barbos reprit la direction du musée et deux ans plus tard, une grande exposition organisée au Mole Antonelliana de Turin, dévoilait à nouveau une partie de la collection Lombroso. La *Scienze e*

¹⁹¹⁴ Le Nouveau Monde, du 6 septembre 2002 au 19 janvier 2003.

¹⁹¹⁵ Œuvres d'Henri Dunant (1828 – 1910), d'Armand Schulthess (1901-1972), d'August Walla (1936-2001), et d'Adolf Wölfli (1864-1930).

la colpa. Crimini, criminali, criminologi : un volto dell'Ottocento, rencontra un franc succès, et constitua le point de départ d'un processus de revalorisation de la collection. Dans les années 1990, une équipe réalisa un inventaire systématique de toutes les pièces qu'elle contenait, reconnaissant dans ces objets, jusqu'alors envisagés comme des documents historiques et scientifiques, la valeur d'un patrimoine culturel. On commença dès lors à poser les bases d'un projet de musée à vocation historique et pédagogique. Il s'agissait d'expliquer la pensée de Lombroso et d'en montrer les erreurs, tout en la replaçant dans le contexte positiviste de son époque. Son musée et sa collection sont envisagées comme le témoignage de la pensée scientifique d'une époque, aujourd'hui révolue, et de ses dérives. Le nouveau musée, qui a ouvert ses portes en 2009, s'articule donc autour d'un parcours en neuf étapes, correspondant aux divers centres d'intérêts de Lombroso et à ses théories. Ces dernières y sont recontextualisées et décryptées. La salle 5 : « Arte, genio, follia » rassemble toutes sortes d'objets (dessins, peintures, broderies, sculptures, meubles, objets utilitaires, vêtements, etc.) recueillis par Lombroso dans les asiles, et s'intéresse aux rapprochements qu'il avait établi entre folie et criminalité d'une part, et entre génie et folie et de l'autre. Les archives du musée conservent encore plusieurs centaines de « dessins de fous ». Malgré l'objectif historique et pédagogique ouvertement affiché par le musée, le nom de Lombroso suscite toujours de vives réactions, et beaucoup s'opposèrent à l'ouverture de cet espace. On craignait qu'il ne fasse l'apologie de l'homme et de ses théories, alimentant le racisme et la discrimination. La question de l'exposition des restes humains posait également problème. En 2010, le village de naissance de Villella réclama la restitution de son crâne, à l'origine de la théorie erronée de Lombroso sur l'atavisme criminel. La demande fut finalement rejetée en 2017 au profit du musée, mais alimenta régulièrement la polémique tout au long de la procédure. Bien qu'il affiche une vocation historique, le musée prêta certaines œuvres asilaires pour qu'elles figurent à des expositions artistiques. Ainsi, les vêtements de Versino furent présentés à l'American Museum of Folk Art en 2015, aux côtés d'œuvres d'autres « artistes autodidactes¹⁹¹⁷ ». Ils figurèrent également à l'exposition : *Banditti dell'Arte*¹⁹¹⁸ organisée à la Halle Saint Pierre en 2013. Pour l'occasion, des pipes sculptées et des meubles d'Eugenio Lenzi furent également dévoilés aux visiteurs.

¹⁹¹⁶ COLOMBO Giorgio, *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino : Boringhieri, 1975.

¹⁹¹⁷ On y trouvait également des réalisations de Jean Loubressanes du Bon Sauveur d'Albi et de Wölfli. When the Curtain Never Comes Down, 26 mars – 5 juillet 2015.

Les musées d'Art Brut, d'Art singulier et d'Art outsider

D'autres collections médicales ont aujourd'hui rejoint les rangs de l'Art Brut et ont intégré des musées et galeries qui leur sont spécifiquement dédiés.

La plus célèbre est bien sûr la Collection de l'Art Brut qui ouvrit ses portes à Lausanne en 1976. Dans ce vaste ensemble d'œuvres réunies par Jean Dubuffet à partir de 1945, les collections de deux médecins, Auguste Marie et Charles Ladame, occupent une place particulière. Elles contiennent tout d'abord les productions les plus anciennes puisque certaines datent des premières années du XXe siècle. La rencontre avec Charles Ladame eut lieu dès le début de l'aventure de l'Art brut. Après son départ de Bel-Air en 1938, le médecin qui craignait pour la postérité de sa collection, décida de l'emporter avec lui et offrait volontiers quelques exemplaires des pièces en sa possession à ceux qui voyaient en elles une véritable valeur. Lorsqu'il se rendit en Suisse en juillet 1945, Dubuffet fut interpellé par deux aquarelles d'une des patientes de Ladame exposées dans le musée ethnographique de Genève. Le directeur des lieux mit les deux hommes en relation, et ils se rencontrèrent en décembre de la même année. En 1948, Dubuffet proposa au médecin d'exposer une partie de sa collection à Paris au Foyer de l'Art Brut. Pendant quatre mois, sous le titre *Le Cabinet du Professeur Ladame*, les amateurs d'Art Brut purent ainsi découvrir quelques pièces de la collection du médecin. Ladame offrit alors à Dubuffet une quarantaine de dessins en lui demandant à ce qu'ils soient également présentés à l'*Exposition d'art psychopathologique* de 1950¹⁹¹⁹. Malgré son opposition à cette manifestation¹⁹²⁰, Dubuffet tiendra parole et dix-huit dessins furent intégrés à l'exposition¹⁹²¹. Il communiqua également à Ladame son souhait de léguer à une fondation les œuvres singulières qu'il aurait rassemblées tout au long de son existence¹⁹²². En 1967, à l'occasion de l'exposition *L'Art brut*¹⁹²³ au Musée des Arts décoratifs de Paris, le grand public put découvrir la collection du Dr Ladame, et celle de son confrère français, le Dr

¹⁹¹⁸ Banditti dell'Art, Paris, Halle St Pierre, 23 mars 2012 – 6 janvier 2013.

¹⁹¹⁹ PEIRY Lucienne, 1991,

¹⁹²⁰ Voir intervention de Dubuffet dans : VOLMAT Robert, 1956, pp. 90 – 91.

¹⁹²¹ Ibid.

¹⁹²² PEIRY Lucienne, *L'art brut*. Paris : Flammarion, 1997, p. 172. La Collection de l'Art Brut conserve aujourd'hui 10 dessins de Robert Gie, 14 dessins de Berthe Urasco, 7 dessins de Julie Bar., 20 dessins de Joseph Heuer, 4 dessins de Jean Mar. Ils sont tous issus de l'ancienne collection du Dr Ladame.

¹⁹²³ DUBUFFET Jean, *L'Art Brut*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril – 5 juin 1967), Paris : Musée des arts décoratifs, 1967.

Auguste Marie. Sur les 742 œuvres présentées, 38 avaient été recueillies par le Dr Ladame, et 32 par le Dr Marie dont la veuve venait de léguer une partie de sa collection à Dubuffet. L'année précédente, ce furent en effet 869 dessins et peintures réalisés par 39 auteurs identifiés et une dizaine d'anonymes que Mme Marie légua à l'artiste français¹⁹²⁴. Elles sont aujourd'hui réparties entre la Collection de l'Art Brut et la Neuve Invention. D'autres œuvres du Dr Marie furent quant à elles versées à la collection d'Heidelberg en 1933. Il s'agit d'une série de 37 dessins envoyés par le marchand d'art hongrois Ladislas Szecsi au nom du Dr Marie de Sainte-Anne¹⁹²⁵. Il est probable que le Dr Marie ait cédé à Szecsi d'autres œuvres de sa collection comme le suggère la présence de dessins du baron de Ravallet prêtés par le marchand pour l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en 1936¹⁹²⁶.

En France, l'association abcd (art brut, connaissance et diffusion) fondée par Bruno Decharme rassemble une collection d'environ 4000 œuvres dont certaines remontent à la fin du XIXe siècle. Plusieurs d'entre elles proviennent d'anciennes collections médicales, comme les broderies à l'oiseau persécuteur d'une patiente anonyme, et plusieurs dessins d'Emile Josome Hodinos. De nombreuses galeries sont spécialisées dans le domaine de l'Art Brut, mais la collection abcd est l'une des rares à posséder des œuvres aussi anciennes.

Les musées d'Art contemporain

Enfin, une petite partie des œuvres de ces premières collections médicales intégra les collections permanentes de quelques musées d'art dit « culturel ».

¹⁹²⁴ Parmi les auteurs représentés : Auguste Merle (11 œuvres), Ernest Joseph Ménérier [Emile Josome Hodinos] (361), le Voyageur français (100), Edouard-Lucien (4), Théophile Leroy [le numismate] (2) Elles portent le tampon du Dr Sérieux, Kouw (11), le Comte de Tromelin (8), le Baron de Ravallet (10), Georges Meunier (7), Le miniaturiste (10), L. Serizo de Mayo (15), Gaston Villette [l'égyptologue] (2), Victor-François (4) et Le latiniste (1).

¹⁹²⁵ Ce corpus comprend des œuvres d'Hodinos, du Voyageur français et d'Edouard-Lucien. Pour plus d'informations sur cet échange, voir : RÖSKE Thomas, « By Donation – By Trade – By Purchase. How Works from the Prinzhorn Collection Made Their Way into the Dammann Collection », in JAGFELD Monika, DAMMANN Gerhard, *Wahnsinn Sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann, Bd. II / Collecting Madness. Outsider Art from the Dammann Collection, Vol. II*, 2013, pp. 57 – 63.

¹⁹²⁶ Voir n°589 à 595 et 598 à 607. Outre des dessins du baron de Ravallet, on y trouve aussi un dessin de Wölfl. In : HUGNET GEORGES, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogue d'exposition (New-York, MoMA, 9 décembre 1936 au 17 janvier 1937), New-York : Museum of Modern Art, 1936.

En 1999, le musée d'art moderne¹⁹²⁷ de Villeneuve d'Ascq ajouta ainsi à son fonds initial – constitué d'Art moderne et d'Art contemporain – la collection d'Art Brut de l'Aracine. Cette dernière, entamée par Madeleine Lommel au début des années 80 était jusqu'alors hébergée par le musée de Neuilly sur Marne. Après la fermeture de cet espace d'exposition, il fut décidé de verser la collection à la communauté urbaine de Lille. Pour accueillir les quelques 3 500 œuvres de l'Aracine, reconnue par la Direction des Musées de France, le musée d'Art moderne dut effectuer d'importants travaux d'agrandissement. En 2010, l'établissement réouvrit ses portes sous le nom de LAM¹⁹²⁸ permettant aux visiteurs de découvrir la nouvelle collection d'Art Brut dans un espace du musée qui lui est spécifiquement dédié. L'exposition permanente présente au public un ensemble de 400 œuvres qui sont régulièrement renouvelées afin de donner à voir l'ensemble du fonds, tandis que de grandes expositions temporaires – *Adolf Wölfli Univers* (2011), *L'Autre de l'Art* (2014) – contribuent à maintenir l'attention des médias sur la collection. Le fonds original versé par l'Aracine, qui comptait au départ 3500 œuvres, est régulièrement enrichie par des dons et de nouvelles acquisitions¹⁹²⁹. Le LAM possède aujourd'hui plusieurs œuvres qui appartenaient aux anciennes collections médicales au centre de notre travail. Il s'agit de deux albums de dessins recueillis par Maxime Dubuisson, de plusieurs dessins d'Hodinos ainsi que des célèbres « Objets d'aliénés¹⁹³⁰ » entrés dans la postérité après leur achat par André Breton en 1929. Des dessins et cahiers de Wölfli ont également été achetés. Enfin, le LAM abrite les journaux illustrés de Jean Binetti – *L'inquisition* (1926) et *L'Homme qui rit* (1926)¹⁹³¹ – recueillis par le Dr Marchand. Ils appartiennent à la Société Française de Psychopathologie de l'Expression et sont en dépôt au musée où ils sont exposés au milieu des œuvres d'Art brut.

Le MoMA de New-York possède quant à lui un dessin d'Hodinos acquis à la suite de l'exposition de 1936 : *Fantastic Art, Dada, Surrealism*¹⁹³². Parallèlement aux œuvres

¹⁹²⁷ Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

¹⁹²⁸ Lille Métropole - musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut

¹⁹²⁹ Plusieurs œuvres de Wölfli ont ainsi été achetées en 2007 et 2010, de même que les « objets d'aliénés » acquis lors de la vente Breton de 2003.

¹⁹³⁰ On retrouve ces objets d'aliénés dans le milieu surréaliste dès 1929 et à plusieurs autres reprises. Voir : WITTMANN Jean-François, « Mobiles inconscients du suicide », *La Révolution Surréaliste*, 1929, n°12. Puis : *Exposition surréaliste d'Objets*, galerie Charles Ratton, 1936 – *Fantastic Art, Dada, Surrealisme*, MoMA, 1936 - Alain Jouffroy, « La collection André Breton » in *L'œil* n° 10, octobre 1955 – Paris, Galerie de l'Œil, L'écart absolu, La XIe Exposition internationale du Surréalisme (générique d'André Breton), 1965, rep. s.p., n° 7.

¹⁹³¹ Voir dans notre travail : Partie II, Chapitre 2, Paragraphe 3 : « Regards satiriques »

¹⁹³² Ibid.

fantastiques du 17^{ème} et 18^{ème} siècle, à celles de pionniers tels que Picasso, Chagall ou Duchamp, et d'artistes issus de la sphère Dada et Surréaliste, un autre corpus d'œuvres avait été exposé cette année-là, à titre de « Matériau de comparaison¹⁹³³ ». Il s'agissait d'« art des enfants », d'« art des fous » et d'art populaire. La seconde catégorie comptait 19 œuvres comprenant : l'un des « objets d'aliéné » d'André Breton, deux broderies appartenant à Paul Eluard¹⁹³⁴, sept aquarelles de la collection Prinzhorn et dix « dessins de psychotiques » prêtés par Ladislav Szecsi (il s'agissait de compositions du Baron de Ravallet, d'Hodinos, et d'autres auteurs). Suite à cette exposition, le MoMA décida de conserver deux de ces dessins : un de la main d'Hodinos et l'autre d'un auteur anonyme.

Au Portugal, depuis 2014, l'Oliva Creative Factory, un vaste complexe culturel situé dans une ancienne usine près de Porto, abrite un espace d'exposition consacré à l'Art Brut. Il comprend également une galerie commerciale, un centre sur l'histoire d'Oliva, un musée contemporain, des résidences artistiques, une école de danse et divers espaces de formation et de développement artistique. Le musée d'Art Brut s'étend sur 600 m² et comprend les œuvres de créateurs emblématiques comme Wölfli, Carlo Zinelli, Oskar Voll, Augustin Lesage, Alexandre Lobanov, etc.

Les œuvres de Wölfli figurent quant à elles dans de nombreux musées et galeries à travers le monde. Certains sont spécialisés dans l'Art Brut (Galerie Christian Berst Paris, Collection abcd Montreuil, Collection Karin et Gerhard Dammann Bâle, Collection de l'Art Brut Lausanne, etc.) et d'autres dans l'Art tout court. Déjà du vivant de Wölfli des artistes s'intéressaient à ses œuvres, et certains en firent l'acquisition¹⁹³⁵. Dès 1936, l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* organisée au MoMA présentait au public des œuvres de Wölfli au côté de celles d'artistes contemporains. L'admiration d'André Breton et de Jean Dubuffet pour son travail continuèrent ensuite d'entretenir le mythe autour du patient de la Waldau. Ils acquirent chacun quelques-unes de ses œuvres dès les années 40¹⁹³⁶, et lui rendirent hommage à de nombreuses reprises. A l'automne 1948, la Compagnie de l'Art Brut

¹⁹³³ HUGNET GEORGES, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogue d'exposition (New-York, MoMA, 9 décembre 1936 au 17 janvier 1937), New-York : Museum of Modern Art, 1936.

¹⁹³⁴ Il semble s'agir des broderies de l'oiseau persécuteur Quinoche que l'on retrouvera dans le Dictionnaire abrégé du Surréaliste, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938, p. 71.

¹⁹³⁵ Voir dans notre travail : Partie 1, chapitre 3, Paragraphe 3 : « Le patient en tant qu'artiste ».

¹⁹³⁶ André Breton acheta deux œuvres de Wölfli à Dubuffet en 1948.

consacra une exposition à Wölfli et André Breton évoquait son travail dans « L'Art des fous, la clé des champs ». En 1958, il commandait un article à Theodor Spoerri qu'il publia dans la revue *Le Surréalisme, même*¹⁹³⁷. En 1965, il lui rendit un vibrant hommage en le faisant figurer aux côtés de Picasso et Octavio Paz dans la liste des sept figures qui inspirèrent la huitième *Exposition Internationale du Surréalisme*¹⁹³⁸. Deux ans plus tard, ce fut au tour de Dubuffet de célébrer le travail de Wölfli à l'occasion de l'exposition *L'Art Brut* au Musée des Arts décoratifs où il exposa les trente dessins qu'il avait en sa possession. Parallèlement, les œuvres de Wölfli s'invitèrent aussi dans les musées d'art moderne et contemporain. En 1963, la Kunsthalle de Berne accueillit l'exposition *Bildneri der Geisteskranken = L'Art brut = Insania pingens*, qui présentait les œuvres de 17 artistes schizophrènes dont Wölfli. L'année suivante, grâce à un don de Dubuffet au Kunstmuseum de Bâle, un dessin de Wölfli intégra pour la toute première fois la collection permanente d'un musée¹⁹³⁹. En 1971, le même musée présenta au public la collection d'Ernst et Elisabeth Mumenthaler Fischer qui comprenait plus de cent dessins de Wölfli. Le couple en fit ensuite don à l'établissement. Après l'exposition d'art contemporain *Documenta 5* à Kassel (1972), dans laquelle le travail de Wölfli était représenté, les autorités suisses prirent pleinement conscience de la valeur de ses œuvres. En 1974, il fut donc décidé que les dessins de Wölfli encore conservés dans le petit musée de la Waldau seraient déposées au musée des Beaux-Arts de Berne. A la même époque, Dubuffet racheta la collection d'un ancien médecin de la Waldau, Oscar Forel, qui lui céda 92 œuvres de Wölfli, dont le célèbre paravent. Elles se trouvent aujourd'hui dans la Collection de l'Art Brut de Lausanne. En 1976, la Fondation Adolf Wölfli organisa une exposition entièrement consacrée au patient de la Waldau, dévoilant pour la première fois son œuvre dans sa globalité : écrits, dessins et musique Elle circula dans une cinquantaine de villes d'Europe et d'Amérique et acheva d'asseoir la réputation de Wölfli dans le monde de l'Art. Depuis les années 90, avec la montée en puissance de l'Art Brut sur la scène artistique, les œuvres de Wölfli circulent dans le monde entier et sa cote ne cesse de monter dans les salles des ventes.

¹⁹³⁷ Théodore Spoerri, « L'armoire d'Adolf Wölfli », In : *Le Surréalisme, même*, n° 4, printemps 1958.

¹⁹³⁸ BRETON André, *L'Ecart absolu*. XIème Exposition internationale du Surréalisme, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie de l'œil, décembre 1965), Paris : Galerie de l'œil, 1965.

¹⁹³⁹ Riesen-Stadt, WaabenHall (Giant-City, Honeycomb-Hall, 1917)

En 1994, 2009 et 2011, des sommes record furent enregistrées pour la vente de dessins adjugés entre 83 000 et 123 000 \$¹⁹⁴⁰. Kunsthalle

¹⁹⁴⁰ Ventes enregistrées chez Kornfeld Galerie & Cie à Berne : Juin 1994 : Memorandum, Das dortige Schlacht, 1889, vendu 83 000 \$ - Juin 2009 : Skt. ADOLF – RAAD – HALL AMAZON, vendu 83 500 \$ - Juin 2011 : Die heilige Erittera : Gross=Gross=Göttin, 1916, vendue 123 000 \$.

Conclusion

En tant que scientifiques de leur temps, les médecins-collectionneurs du XIXe et du début du XXe siècle n'étaient pas encore en mesure de pouvoir regarder les productions asilaires comme des œuvres d'art à part entière. Une série de profondes mutations devaient encore se produire pour permettre l'émergence de l'Art Brut. Comme le rappellent Roberta Shapiro et Véronique Moulinié¹⁹⁴¹, les théories de Dubuffet ne pourront s'imposer qu'après les interventions conjuguées de plusieurs facteurs comme la transformation du regard sur la maladie mentale, le bouleversement des principes esthétiques et des modes de représentation, et la critique de la psychiatrie et du monde de l'Art. Il n'en demeure que ces scientifiques-collectionneurs jouèrent un rôle fondamental dans la mise en place des premières pierres qui allaient fonder le futur édifice de l'Art brut. Selon une légende tenace, les patients d'asile, que l'on imagine volontiers pauvres et incultes, auraient été contraints de réaliser leurs œuvres en secret, avec des matériaux de récupération, pour qu'elles ne soient pas détruites par leurs médecins. La réalité, comme on a pu le voir s'avèra beaucoup plus nuancée, et si les cas décrits précédemment existèrent bel et bien, ils sont loin d'avoir été des généralités. Beaucoup d'aliénistes toléraient, voire encourageaient ces pratiques pour diverses raisons. Par leur intervention à différentes étapes du parcours des objets ainsi réalisés, les médecins-collectionneurs ont indubitablement contribué à poser les bases d'un changement de statut qui fera de certains d'entre eux des œuvres d'art aujourd'hui reconnues comme telles. Ce qui pourrait s'apparenter à un transfert culturel¹⁹⁴² entre les sphères médicale, artistique et grand public résulte bien d'une circulation des artefacts asilaires entre ces trois univers, d'allers-retours réguliers et d'enrichissements mutuels qui aboutiront à leur métamorphose progressive. Les médecins, grâce à leurs collections, leurs échanges, leurs rencontres et leurs discours jouèrent un rôle fondamental dans ce processus.

Une action stimulante

Contrairement à ce qui est communément admis, les médecins d'asiles sont loin d'avoir été tous opposés à la mise en place d'activités artistiques dans leur établissement. Les situations

¹⁹⁴¹ SHAPIRO Roberta, MOULINIE Véronique, « L'Art Brut », in : SHAPIRO Roberta, HEINICH Nathalie (Dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, coll. « Cas de figure », 2012, pp. 231 – 239.

¹⁹⁴² Voir à ce sujet : ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : PUF, 1999. ESPAGNE Michel, « La Notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 2013, pp. 1 – 9.

furent très variées et dépendaient de plusieurs facteurs. Le premier est celui de la classe sociale des patients. Avec le développement du travail dans les asiles, on proposait aux plus fortunés des activités équivalentes davantage en accord avec leur rang : musique, lecture, dessin, peinture, promenades, jeux de plein-air, etc. Ils étaient autorisés à utiliser du matériel envoyé par leur famille, et certaines institutions organisèrent même de véritables cours. Dans les classes inférieures, si les moyens matériels et financiers ne permettaient pas de mettre en place de telles activités, on essayait d'impliquer des patients dans l'organisation de distractions occasionnelles (spectacles, festivités, représentations théâtrales, concerts) dont la fréquence variait en fonction du budget attribué aux loisirs. Les patients qui disposaient de compétences artistiques et/ou manuelles (artistes, artisans) étaient, autant que possible, mis à contribution dans un domaine proche de leur formation d'origine. Quant à ceux qui étaient inaptes au travail et qui s'occupaient en sculptant des débris de bois ou en dessinant sur des papiers d'emballage, il était d'usage de les laisser faire tant que leur activité ne s'avérait pas dangereuse (objets contondants, tranchants, dessins menaçants), coûteuse pour l'établissement (dégradation des parties communes, arrachage des livres, etc.) ou susceptible d'exciter les passions (dessins érotiques, scènes violentes). On interdisait également ces pratiques dans les cas où elles exacerbaient les angoisses ou les délires des principaux intéressés. On pense notamment à Jonathan Martin qui se vit retirer papier et crayon après avoir dessiné de nombreuses scènes d'incendies. Chez les autres, surtout ceux qui étaient inaptes au travail, on préférait les voir occupés à dessiner plutôt qu'à errer dans les couloirs ou attaquer leurs pairs.

Cette simple tolérance se transforma même en encouragement à partir des années 1870, période à laquelle les médecins commencèrent à recueillir des dessins, sculptures et autres artefacts pour leurs études scientifiques. Ces stimulations pouvaient prendre la forme de simples demandes, certains patients étant ravis qu'on s'intéresse à leur travail. Il pouvait aussi s'agir d'injonctions, de chantage ou de récompenses morales (compliments) ou matérielles (privilèges, nourriture, crayons et papier, argent, etc.). Le mythe du caractère forcément désintéressé de la création en milieu asilaire est loin d'avoir été une vérité générale. Celui de la virginité culturelle et artistique encore moins. Ceux qui s'adonnaient au dessin ou à la sculpture étaient en premier lieu ceux qui avaient la possibilité matérielle de le faire : c'est-à-dire les plus fortunés. Ce public avait généralement reçu une initiation au dessin au cours de son éducation et disposait d'une solide instruction. Les artistes – célèbres pour quelques-uns et anonymes pour beaucoup d'autres – s'exprimaient également par ce biais lorsqu'ils avaient

encore les ressources physiques et financières pour le faire. Enfin, chez les plus modestes, la plupart de ceux qui s'adonnaient au dessin ou à la sculpture étaient issus de l'artisanat ou avaient déjà été initiés à ces pratiques. Quelques exemples mondialement célèbres – comme celui de Wölfli – démontrent certes le contraire, mais ils restent rares. Quant aux femmes, elles avaient toutes plus ou moins appris à manier le fil et l'aiguille durant leur enfance, il n'est donc pas surprenant que beaucoup d'entre elles utilisent la couture, le tricot ou la broderie. On s'exprimait généralement avec une technique à laquelle on était déjà familiarisé. Il arrivait aussi qu'on se mette à créer en suivant l'influence d'un autre patient lui-même artiste ou artisan. Enfin, contrairement à la légende qui voulait que Pullen ait appris à construire des navires en ayant simplement aperçu le dessin d'une embarcation sur un mouchoir, même les plus modestes étaient loin d'être aculturés. Beaucoup avaient déjà vu des objets traditionnels, des vitraux et peintures dans les églises, et les asiles n'étaient pas des endroits vides aux murs blancs. Suivant le standing de l'établissement dans lequel on se trouvait et les priorités des directeurs, on décorait les pièces avec des gravures, des objets et des tableaux de plus ou moins bonne qualité. La plupart des établissements possédaient aussi des bibliothèques achalandées de journaux illustrés que les patients, même illettrés, pouvaient parcourir.

Enfin, certains patients se considéraient comme des artistes à part entière et avaient développé une pratique dans laquelle ils avaient pris conscience des attentes de leur public. Pullen et Wölfli différenciaient ainsi leurs créations personnelles des objets dont ils faisaient commerce à l'extérieur. Leur visibilité auprès du public ne fut pourtant rendue possible que grâce à l'initiative de leurs médecins – Langdon Down et Morgenthaler – qui permirent à leurs travaux de sortir et d'exister en dehors de l'asile. Comme on l'a vu avec Réja, Dubuisson, Marie, Browne et Prinzhorn, l'intérêt de ces médecins pour les objets collectionnés ne s'arrêtait pas à l'élément matériel. Il incluait aussi le patient, connu ou inconnu, qui en était à l'origine. A partir de la fin du XIXe siècle, créations et auteurs deviennent intimement liés dans l'esprit des collectionneurs qui, par le biais des objets qu'ils recueillaient et étudiaient, ressentaient aussi la présence des hommes qui les avaient engendrés.

A l'issue de nos recherches, il nous a semblé que les médecins d'asile contribuèrent davantage à encourager la pratique du dessin, de la peinture, de la broderie ou de la sculpture qu'à la réprimer. Tous étaient en revanche bien loin d'y voir un quelconque intérêt avant les années

1870 et les prémices de l'étude scientifique de ces réalisations. Si on en évoquait l'existence, on n'éprouvait pas encore le besoin de les conserver. Mises à part quelques exceptions (Caraman, Matthews, Martin, Nisbett et les patients de Crichton), la plupart furent égarées, détruites ou rendues aux familles où elles connurent le même sort.

Un geste salvateur

L'idée de conservation n'arriva donc que dans le troisième tiers du XIXe siècle. Ces artefacts commençaient à prendre un sens nouveau : ils pouvaient s'avérer utiles au diagnostic. Ces curiosités devinrent progressivement des spécimens, des documents d'étude, dotés d'une dimension utilitaire.

Pour se procurer ces objets, les médecins ne les arrachaient pas forcément des mains de leurs patients. De nombreux exemples montrent qu'ils étaient parfois abandonnés ou détruits par ces derniers. Ils pouvaient aussi être découverts après leur décès, offerts au personnel ou troqués en échange de privilèges. Conscients de l'importance potentielle de ce vaste matériau d'étude, les médecins en recueillaient quelques exemplaires lorsqu'ils le pouvaient, ou choisissaient d'en conserver une trace par le biais de la photographie ou du calque lorsqu'il s'agissait d'objets fragiles, encombrants ou tracés à même les lieux. Il s'agissait avant tout de contrer une destruction naturelle (par les effets du temps) ou volontaire (par le patient lui-même, ses compagnons, le personnel ou sa famille).

Le geste de choisir, puis de conserver supposait d'attribuer une première valeur. Il s'agissait de sélectionner un artefact parmi les autres et de l'extraire de son quotidien. Suite à ce choix, l'objet franchissait un premier palier et commençait déjà à changer de statut : il passait du stade de l'indifférencié, du commun parmi les communs, à celui d'élite. Le fait d'intégrer une collection fait ainsi de l'objet anonyme un objet distingué.

Cette élection suppose également un premier arrachement, une décontextualisation. Bien que documenté par le médecin, l'objet collectionné devient déjà autre, il est réinterprété et transformé par ce regard extérieur. Ce qui n'était qu'un élément singulier, intègre les rouages d'un vaste système – la collection – construit par son nouveau propriétaire, à son image. Il devient alors l'un des représentants du monde tel que le collectionneur l'envisage :

[...] tout objet extrait du contexte originel qui lui donnait son sens et sa nécessité devient autre chose que ce qu'il était initialement, quels que soient les efforts déployés pour le « recontextualiser ». En dépit du discours que les cartels ou la scénographie lui font tenir sur sa société de provenance, cet objet ne parle jamais que le langage de sa société d'adoption¹⁹⁴³. »

La construction d'un monde à son image

Collectionner c'est aussi créer, ou plutôt recréer. L'objet tiré de son contexte est appréhendé par une nouvelle personne en la figure du collectionneur. Ce dernier se réapproprie ces artefacts et leur donne un nouvelle « couleur » dont la teinte est fonction de son rapport propre au monde et de ce qu'il projette dans ces éléments. En les intégrant à ce nouvel ensemble, il tisse des liens entre chacun de ces objets, désormais tous réunis selon un principe commun.

L'opération de collectionner est assimilable à la construction et au développement d'un univers qui n'est autre que le reflet de soi-même. Les collectionneurs les plus impliqués iront jusqu'à se fondre dans leur propre collection pour ne faire plus qu'un avec elle. On pense à Maxime Dubuisson qui rapportait les œuvres de ses patients à son domicile et les avait intégrées à sa décoration. Ou encore à cette photographie particulièrement éloquente du Dr Marie posant au milieu du musée de Lombroso, derrière une sculpture à son effigie. En offrant son avatar à son confrère, il rejoignait presque symboliquement ses autres objets. Lombroso lui-même ira encore plus loin en demandant à ce que son squelette et son cœur rejoignent sa collection après son décès.

Ce rapport d'intense proximité entre certains collectionneurs et leurs objets suppose qu'une partie d'eux-mêmes perdure dans chacun de leurs artefacts. Une fois extraits de leur contexte d'origine, puis intégrés à leur collection, certains objets poursuivront leur parcours en intégrant un vaste circuit qui les mènera de propriétaire en propriétaire. Le regard posé par chacun d'entre eux, les discours qu'ils leurs dédièrent et l'investissement qu'ils déploierent laisseront successivement leur trace dans la généalogie de ces objets, modelant progressivement leur statut et influençant les regards à venir.

¹⁹⁴³ DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique, *La passion de l'art primitif : enquête sur les collectionneurs*, Paris : Gallimard, 2018, p. 291 - 292

Un matériau en constante circulation

Une fois sélectionnés, puis conservés et collectionnés, ces objets en tant que parties d'un système, entament une autre existence marquée par la personnalité de leur nouveau propriétaire. Peu de collectionneurs conservent jalousement leurs trésors à l'abri des regards. Beaucoup s'attachent à communiquer autour de leur collection en l'exposant dans un musée, ou en lui consacrant des publications destinées aux milieux scientifique, artistique ou grand public de leur époque. Les moindres détails de ces objets sont alors scrutés par l'œil du médecin. Tel un archéologue, il entame une véritable enquête visant à reconstituer leurs conditions de réalisation, à les rattacher à une pratique et à leur redonner une signification connue ou supposée. On interroge leurs auteurs sur leurs intentions, si possible on les observe en plein travail, on reconstitue leur parcours, leur éducation. L'objet, la pratique qui l'a mis au jour et son auteur sont ainsi mis en lumière. On donne à voir les artefacts de manière de plus en plus explicite : description écrite, fac-similés puis photographie en noir et blanc, en couleur, sous plusieurs faces, avec gros plans, etc. Les auteurs et les pratiques qui ont conduit à leur naissance sont également exposés. A l'anonymat succède l'utilisation d'initiales, de pseudonymes, puis de noms véritables et de portraits. Leurs parcours sont présentés de manière de plus en plus complète et leurs pratiques décrites (matériel, fréquence, rituels associés, signification énoncée, etc.) De ce fait, on leur offre la garantie d'une pérennité. Grâce aux publications et à leurs photographies, l'objet, même s'il sera perdu ou détruit par la suite, continuera malgré tout d'exister. Une trace témoigne de son passage. Cette mise en lumière suppose également la prise en compte d'une nouvelle variable : celle de la réception. L'autre, celui à qui l'on montre sa collection, y projetera ses propres représentations, portant à la fois sur les objets et sur ce qu'ils perçoivent de leurs auteurs, mais aussi de leurs propriétaires.

Beaucoup de médecins s'échangeront également des artefacts, passant du statut de collectionneurs isolés à celui de chaînons inscrits dans la généalogie de l'objet. Ainsi, certains objets s'entourent d'une histoire particulièrement riche, dans laquelle chacun de leurs propriétaires successifs, leur confèreront une valeur supplémentaire. Bien évidemment, ces échanges n'auront lieu qu'entre gens qui s'estiment et l'on ne confiera ses objets qu'à celui qui partage notre considération pour ces artefacts. De la même manière, lorsqu'on achète

quelque chose ou qu'on le reçoit d'une personne qu'on respecte, il va de soi d'en prendre soin et de veiller à sa transmission.

Vers la patrimonialisation

Cette volonté de valorisation, de pérennisation et de transmission s'inscrit directement dans le processus de patrimonialisation. En recueillant ces objets, beaucoup de médecins n'ont pas fait que les conserver. Ils les ont documentés, organisés, classés, référencés. Même si la plupart de ces informations sont aujourd'hui perdues, leurs publications tendent à montrer qu'ils avaient effectué d'importantes recherches sur ces artefacts et sur leurs auteurs. En les organisant en musées, ils cherchaient certes à les exposer, à les donner à voir. Mais leur objectif visait aussi et surtout à leur prémunir de la destruction, à leur donner une existence officielle. Les médecins avaient attribué une valeur à ces objets et un rôle à jouer pour les générations futures. On se souvient de Walter Morgenthaler qui continua à s'occuper de son musée même après son départ de la Waldau ou de Charles Ladame qui emporta sa collection avec lui lorsqu'il la sentit menacée. En confiant des œuvres à Jean Dubuffet – comme le fera également la veuve du Dr Marie – il réussit à offrir une véritable pérennité à sa collection. De la même manière, en imposant des règles très strictes quant à l'acquisition d'œuvres de Wölfli, Morgenthaler réussit aussi à endiguer leur pillage et leur dispersion, leur permettant de rejoindre le musée des Beaux-Arts de Berne. En exposant leurs objets dans des vitrines, en leur fabriquant des cadres et des socles, les médecins les érigèrent certes en spécimens d'étude scientifiques, mais aussi indirectement en objets de contemplation. En les faisant photographier et publier, ils leur donnèrent une image, les portèrent à la connaissance du public et en décuplèrent la présence.

Vers l'artification

De ces collections médicales vont émerger un certain nombre d'œuvres et d'artistes qui entrent aujourd'hui pleinement dans le champ de l'art. Nathalie Heinich et Roberta Shapiro utilisent le terme d'« artification » pour qualifier ce phénomène de « passage à l'art » :

« On dira donc que l'artification, c'est la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art¹⁹⁴⁴. »

Dans leur ouvrage, elles définissent toute une série d'indicateurs qui permettent aux chercheurs de repérer les signes caractéristiques de ce processus. On peut donc s'interroger sur le rôle joué par les premiers médecins-collectionneurs dans ce phénomène.

Les différents acteurs de l'artification se répartissent en quatre cercles qui ont, comme on a pu le voir, ont tous exercé pleinement leur influence. Le premier implique directement les producteurs – ici les patients – qui se revendiquaient artistes et suppose que leur discours fût relayé par d'autres. Comme nous l'avons vu, des médecins comme Morgenthaler ou Langdon Down fournirent à leurs patients les conditions nécessaires pour exercer leur activité créatrice, et contribuèrent à les faire connaître à l'extérieur. Beaucoup de médecins utilisaient des termes tels que « art » et « œuvres » pour parler des réalisations de leurs patients. Ils contribuèrent également à leur donner une biographie, un pseudonyme, voire un nom et un visage. A partir des années 1890, les productions décrites dans leurs publications seront de plus en plus documentées, et le destin, les pratiques et les intentions de leurs auteurs également. Même si la teneur de leur propos était d'ordre médicale, les médecins-collectionneurs ont incontestablement contribué à l'individualisation de ces œuvres. Le second cercle de reconnaissance est celui des collectionneurs, des marchands, des galeristes, des éditeurs, et des commissaires-priseurs. Outre leur activité de collectionneur et les conséquences qu'elle impliqua, les médecins jouèrent parfois le rôle d'organisateur d'exposition collaborant par là-même avec des galeristes. On pense bien évidemment au Dr Marie et à ses expositions chez Vavin-Raspail (1927) et Max Bine (1929), ou encore à Prinzhorn et Morgenthaler. Ces expositions suscitèrent de nombreuses réactions, tant dans les milieux scientifiques, qu'artistiques. Au cours de ces événements, des œuvres furent vendues à des personnalités influentes (Breton et Eluard) et commencèrent à provoquer des réactions quant au droit des patients à revendiquer la propriété de leur travail. Les médecins firent aussi parfois appel à des éditeurs et des revues artistiques et littéraires pour publier leurs ouvrages et leurs articles : le plus célèbre restant Marcel Réja au Mercure de France. Enfin, dans leur cercle de relations, ils furent amenés à fréquenter des artistes et des personnalités de haut rang auxquels ils firent découvrir leurs collections. Le troisième cercle est occupé par les critiques

¹⁹⁴⁴ HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (Dir.), 2012, p. 21.

d'art et autres spécialistes qui, comme on l'a vu, furent nombreux à réagir aux diverses expositions d'art asilaire. Elles déclenchaient les passions et beaucoup prirent la plume pour exprimer leur enthousiasme, leur dégoût ou leur déception face à ces œuvres que rien ne destinait à être mises en lumière. Enfin, la dernière sphère, celle du grand public, fut directement mise en relation avec ces objets à l'occasion de campagnes de communications organisées par les médecins autour de leur collection. Afin de les rendre plus accessibles et de démocratiser leurs théories en matière de création artistique ou de maladie mentale, certains investissaient volontiers les pages des revues populaires, leur assurant ainsi un maximum de visibilité. Les nombreuses photographies publiées à ces occasions, les articles qui parlaient « d'art des fous » et certains événements incontournables comme les Expositions universelles, participèrent à leur diffusion et imposèrent leur présence dans l'espace public.

Trop souvent réduite à quelques lignes dans les études sur les origines de l'art brut, l'influence des médecins-collectionneurs du XIXe siècle, se révèle donc bien plus riche et complexe qu'elle n'y paraît. A défaut d'avoir découvert les qualités artistiques de ces objets – dont certains sont aujourd'hui officiellement reconnus comme œuvres – ils se sont révélés des acteurs incontournables du transfert culturel qui leur permit de franchir les portes des asiles, et d'ouvrir celles des plus grands musées.

Bibliographie

Ouvrages et articles publiés

Histoire de la psychiatrie

- ANDREWS Jonathan, *The History of Bethlem*, London and New York : Routledge, 1997.
- ARTIERES Philippe, *Clinique de l'écriture : une histoire du regard médical sur l'écriture*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, 1998.
- BOURGERON Jean-Pierre, ROUDINESCO Elisabeth, MOREL Pierre, *Au-delà du conscient : histoire illustrée de la psychiatrie et de la psychanalyse*, Paris : Hazan, DL 2000.
- BRÜGGEMANN Rolf, SCHMID-KREBS Gisela, *Verortungen der Seele : Psychiatrie-Museen in Europa = Locating the soul : museums of psychiatry in Europa*, Frankfurt am Main : Mabuse, 2007.
- CASTEL Robert, *L'Ordre psychiatrique, l'âge d'or de l'aliénisme*, Paris : Editions de Minuit, 1976.
- COFFIN Jean-Christophe, *La Transmission de la folie : 1850 – 1914*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- COLLEE Michel, QUETEL Claude, *Histoire des maladies mentales*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1987.
- COLOMBO Giorgio, *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino : Boringhieri, 1975.
- COLOMBO Giorgio, « Lo Studio del segno : il vestito di Versino », in LEVRA Umberto, *La Scienza e la colpa : crimini, criminali, criminologi : un volto dell'Ottocento*, Catalogue d'exposition (Turin, Mole Antonelliana, mars – juin 1985), Milano, Electa, 1985.
- DIDIER Marie, *Dans la nuit de Bicêtre*, Paris : Gallimard, 2006.
- ESCALARD AUVRAY Béatrice, *Un Méconnu de l'hystérie : Jules Bernard Luys (1828 – 1897°)*, Thèse de doctorat en médecine, Caen, Université de Caen, 1983. FAUVEL Aude, « Le Crime de Clermont et la remise en cause des asiles en 1880 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 2002, n°49, pp. 195 – 216.
- FAUVEL Aude, « Aliénistes contre psychiatres. La médecine mentale en crise (1890 – 1914) », *Psychologie clinique*, été 2004, n°17, pp. 61-76.
- FAUVEL Aude, *Témoins aliénés et 'Bastilles modernes'. Une histoire politique, sociale et culturelle des asiles en France. (1800-1914)*, Thèse de doctorat en histoire et civilisations, sous la direction de Jacqueline Carroy, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005.
- FAUVEL Aude, « De l'aliénisme à la psychiatrie. Triomphes et déboires de la médecine de la folie au XIXe siècle », in BARILLE Claire, DEMIER Francis, *Les maux et les soins, médecins et malades dans les hôpitaux parisiens au XIXe siècle*, Paris, Action artistique, 2007.
- FAUVEL Aude, « Les fous morts brûlés. Cauchemar, fantasme et réalité de la médecine aliéniste (XIXe-XXe siècles) », *Psychiatrie, sciences humaines, neurosciences*, décembre 2007, vol. 5, n°4, p. 212-219.
- FAUVEL Aude, « La Voix des fous. Hector Malot et les Romans d'asile », *Romantisme*, 2008, n°141, pp. 51 – 64.

- FAUVEL Aude, « Pinel et les aliénistes ». *Sciences humaines. La grande histoire de la psychologie, numéro spécial*, septembre-octobre 2008, n°7, p. 6-7.
- FAUVEL Aude, « Les fous en liberté. La naissance des « colonies familiales » de la Seine ». *Revue de la Société française d'histoire des hôpitaux*, 4e trimestre 2009, n°136, p. 16-22.
- FAUVEL Aude, TILLIER Bertrand, *André Gill caricaturiste, derniers dessins d'un fou à lier*, Tusson : Du Lérot, 2010.
- FAU-VINCENTI Véronique, « Aliénés et rebelles : Quérulence et protestation en milieu asilaire (1910 – 1959) », Criminocorpus [En ligne], Les rebelles face à la justice, Articles mis en ligne le 06 octobre 2014, consulté le 04 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2832>.
- FOUCAULT Michel, *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Union générale d'édition, 1964.
- FRANZ Alexander, SELESNICK Sheldon T., *Histoire de la psychiatrie : pensée et pratique psychiatriques de la préhistoire à nos jours*, Paris : A. Collin, 1972.
- FRIDE Adeline, *Charenton ou la chronique de la vie d'un asile de la naissance de la psychiatrie à la sectorisation*, Thèse de doctorat en psychologie, sous la direction de Georges Lanteri-Laura, Paris, Université de Paris V, 1983.
- GAGNE TREMBLAY Tanka, « De la suractivité intellectuelle chez les aliénés au service de la création artistique - D'après Maximien Parchappe de Vinay (1800-1866) et Henri Sentoux (1835-1880) », *Perspectives Psy*, janvier-mars 2014, Vol. 53, n°1, p. 61–69.
- GILMAN Sander L., *Difference and Pathology : stereotypes of sexuality, race, and madness*, London : Cornell University Press, 1985.
- GRAND Lucile, « L'architecture asilaire au XIXe siècle : entre utopie et mensonge », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 2005, Vol. 163, n°1, pp. 165 – 196.
- GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris : Presses universitaires de France, DL 1997.
- GROS Frédéric, *Création et folie, une histoire du jugement psychiatrique*, Paris : PUF, 1998.
- GUERIN Vincent, *Ne plus être un monde à part : la transformation d'un hôpital psychiatrique : Saint-Gemmes-Sur-Loire (1910 – 1977)*, Thèse de Doctorat en Histoire contemporaine, Angers, Université d'Angers, 2011.
- GUILLEMAIN Hervé, *Diriger les consciences, guérir les âmes : Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830 – 1939)*, Paris, La Découverte, 2006.
- GUILLEMAIN Hervé, TISON Stéphane, *Du front à l'asile, 1914 – 1918*, Paris, Alma ed., 2013.
- GUIRAUD Gilbert, *André Breton : médecin malgré lui*, Paris : L'Harmattan, 2012.
- HERMET Marie Claude, *Le No restraint, le système des cottages, l'open-door ou la psychiatrie anglaise au XIXe siècle*, Thèse de doctorat en médecine, Paris, Université de Paris IV, 1978.
- HOCHMANN Jacques, *Histoire de la psychiatrie*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », impr. 2013, cop. 2004.
- HUTEAU Michel, *Psychologie, psychiatrie et société sous la troisième République : la biocratie d'Edouard Toulouse, 1865-1947*, Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, DL 2002

- JEANNE-VALES Tristan, *Mémoires closes : le Bon Sauveur hôpital psychiatrique*, Caen, Les Editions du bout du monde, impr. 2006.
- LAMARCHE-VADEL Gaëtane, PRELI Georges, « L'Asile », numéro spécial, *Recherches*, février 1978, n°31.
- LE GAUFEY Guy, « Naissance des asiles d'aliénés (Auxerre-Paris) », *Annales Economie Sociétés Civilisations*, 1975, n°1, pp. 93 – 121.
- LEGRAD Stéphane, « Portraits du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste », *Methodos*, 2003, n°3.
- LERNER Vladimir, PODOLSKY Grigory, WITZTUM Eliezer, « Pavel Ivanovich Karpov (1873–1932?) – the Russian Prinzhorn: art of the insane in Russia », *History of Psychiatry*, 14 janvier 2016, pp. 65 – 74.
- LEVRA Umberto, *La Scienza e la colpa : crimini, criminali, criminologi : un volto dell'Ottocento*, Catalogue d'exposition (Turin, Mole Antonelliana, mars – juin 1985), Milano, Electa, 1985.
- MERRIMAN Andrew, *Tales of Normansfield : The Langdon Down Legacy*, London : Down's Syndrome Association, 2007.
- MICHAUD Stéphane, « Esquirol et Esquiros », *Romantisme*, 1979, n°24, pp. 43-52.
- MINA Gabriele, *Ossessioni : un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno : Giovanni Marro, Francesco Toris*, Nardò : Besa, 2009.
- MONTALDO Silvano, CILLI Cristina (Dir.), *Il Museo di Antropologia criminale dell'Università di Torino*, Milano : Silvana Editoriale S.p.A., 2015.
- MOREL Pierre, *Dictionnaire biographique de la psychiatrie*, Le Plessis Robinson : Synthélabo, 1995.
- MUELLER Thomas, « Le Placement familial des aliénés en France. Le baron Mundy et l'Exposition universelle de 1867 », *Romantisme*, 2008, n°141, pp. 37 – 50.
- MURAT Laure, *La Maison du Dr Blanche : histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, Paris : Hachette littératures, 2002.
- PELICIER Yves, THUILLIER Guy, « Pour une histoire de l'éducation des enfants idiots en France : 1830 – 1914 », *Revue historique*, 1979, n°529.
- PELLICIER Yves, THUILLIER Guy, *Edouard Séguin (1812-1880) « L'instituteur des idiots »*, Paris : Ed. Economica, 1980.
- PORTER Roy (ed.), *Politiquement fou : James Tilly Matthews*, Paris, EPEL, 1996.
- QUETEL Claude, « L'Asile d'aliénés en 1900 », *L'Histoire*, 1978, n°7, pp. 25 – 34.
- QUETEL Claude, *Histoire de la folie : de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Tallandier, 2009.
- QUETEL Claude, *Images de la folie*, Paris : Gallimard, 2010.
- QUETEL Claude, POSTEL Jacques, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris : Dunod, 2012,
- QUETEL Claude, COLLEE Michel, *Histoire des maladies mentales*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1987.
- QUETEL Claude, ROUMAJON Yves, *La Loi de 1838 sur les aliénés*, Paris, Frénésie Ed., 1988, 2 Vol.

- READ Peter, « Apollinaire et le Dr. Vinchon : poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 2012, n° 307, pp. 35-59.
- RENNEVILLE Marc, « La réception de Lombroso en France (1880 – 1990) », in MUCCHIELLI Laurent, *Histoire de la criminologie française*, Paris : L'Harmattan, 1995, pp. 107 – 135.
- ROUMAJON Yves, QUETEL Claude, *La Loi de 1838 sur les aliénés*, Paris, Frénésie Ed., 1988, 2 Vol.
- SELESNICK Sheldon T., FRANZ Alexander, *Histoire de la psychiatrie : pensée et pratique psychiatriques de la préhistoire à nos jours*, Paris : A. Collin, 1972.
- SIMONNOT Anne-Laure, *Hygiénisme et eugénisme au XIXe siècle à travers la psychiatrie française*, Paris : Seli Arslan, 1999, p. 64-67.
- STEVENS Mark, *Broadmoor revealed : Victorian crime and the lunatic asylum*, Barnsley : Pen & Sword Books, cop. 2013.
- TEXIER Edmond Auguste, *Les Grands asiles d'aliénés de Paris au milieu du siècle : La Salpêtrière, Bicêtre, Charenton*, Paris : L. Pariente, cop. 1978.
- TROMBLEY Stephen, *All that Summer She was Mad: Virginia Woolf and Her Doctors*, London : Junction Book, 1981.
- VECCHIARELLI Roberto, *Cronache dal manicomio. Cesare Lombroso e il giornale dei pazzi del manicomio di Pesaro*, Torino : Oltre edizioni, 2017.

Collectionnisme

- DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique, *La passion de l'art primitif : enquête sur les collectionneurs*, Paris : Gallimard, 2018.
- PETY Dominique, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, 2001, n°112, pp. 71 – 81.
- PETY Dominique, *Poétique de la collection au XIXe siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris : Presses universitaires de Paris Ouest, DL 2010.
- VOUILLOUX Bernard, « Le Collectionnisme vu du XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de France*, 2009 | 2, Vol. 109, pp. 403 – 417.
- WICKY Erika, « L'œil, le goût et le flair : les compétences sensorielles du collectionneur fin de siècle », *Sociétés et Représentations*, 2017 | 2, n°44, pp. 151 – 162.

Patrimoine et Musées

- POULOT Dominique, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle : du monument aux valeurs*, Paris : Presses universitaires de France, 2006.
- POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, 2009.
- POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'Institution de la culture*. (2^{ème} édition revue et augmentée), Paris, Hachette, 2014.

Transferts culturels

ESPAGNE Michel, « La Notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 2013, pp. 1 – 9.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les Transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003 | 1, n°6, pp. 149 – 162.

Histoire de l'art

Monographies

ALLDERIDGE Patricia, *The Late Richard Dadd*, Catalogue d'exposition (Londres, Tate Gallery, 19 juillet – 18 août 1974), London : Tate Gallery Publications, 1974.

ART MEDIA AGENCY, *Adolf Wölfli...*, AMA Newsletter, 9 octobre 2014, n°173, pp. 34 – 38.

BARBE Pascal (Dir.), HIRSCH Helen (Dir.), *The Morgenthaler Continent : A Family of Artists and its Circle of Friends*, Catalogue d'exposition (Thoune, Kunstmuseum, 5 septembre – 22 novembre 2015), Zurich / Thun / Suisse : Kunstmuseum Thun : Scheidegger & Spiess Scheidegger § Spiess, 2015.

BASSAN Fiorella, *Au-delà de la psychiatrie et de l'esthétique : Etude sur Hans Prinzhorn*, Lormont : Ed. le bord de l'eau, 2012.

BAUMANN Daniel, « The Reception of Adolf Wölfli's work, 1921 – 1996 », in : SPOERRI Elka, BAUMANN Daniel, *Adolf Wölfli : draftsman, writer, poet, composer*, Ithaca : Cornell University Press, 1997.

BERTOMEU Agnès, *Revue Des Incompris Revue D'histoire Des Oubliettes - Le Réveil De L'horloge De Célestin Louis Maxime Dubuisson Aliéniste Et Poète*, sept. 2015, n°1.

BONNET Margueritte, « La rencontre d'André Breton avec la folie, Saint-Dizier, août/novembre 1916 », in : HULAK Fabienne (dir.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice : Z'Éditions, 1992.

BONNET Margueritte, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris : J.Corti Éditions, 1975.

BOUCHE Henri-Pol (trad.) pour la Compagnie de l'Art Brut : MORGENTHALER Walter, *Adolf Wolfli*, Paris : Compagnie de l'Art Brut, 1964.

BOURGUIGNON Annie, « Marcel Réja et les artistes scandinaves », in Sylvain BRIENS (Dir.), *Cent ans d'études scandinaves*, Stockholm : Kungliga Vitterhetsakademien, 2012, pp. 331 – 341.

BUFFETAUD Eric, *Gérard de Nerval*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1996), Paris : Agence culturelle de Paris, 1996.

BURWOOD Ruth, « Looking for Lorina », <https://frayedtextilesonthedge.wordpress.com/2013/08/28/looking-for-lorina/>, [en ligne], consulté le 25 juillet 2017.

CASSAR Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Paris : Maisonneuve et Larose, :Archimbaud : [diff.] Servedit, 2003.

DUBUFFET Jean, « Les Télégrammes de Charles Jaufret, le peintre d'enseignes de Revel », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'Art Brut (Fascicule n°3)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1965.

DUBUFFET Jean, « Le Cabinet du professeur Ladame », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°3)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1965.

- EDELMAN Michèle, « Collection du Dr. A. Marie », in : COMPAGNIE DE L'ART BRUT, *Publications de la Compagnie de l'art brut (Fascicule n°9)*, Paris : Compagnie de l'art brut, 1973.
- FAUPIN Savine (Dir.), BOULANGER Christophe (Dir.), *Adolf Wölfli univers*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LAM, 9 avril – 3 juillet 2011), Villeneuve-d'Ascq : LAM, Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, impr. 2011.
- GREYSMITH David, *Richard Dadd : the rock and castle of Seclusion*, London : Studio Vista, cop. 1973.
- MAURER Lise, *Emile Josome Hidinos (Fascicule n°18)*, Lausanne : Collection de l'art brut, 1994.
- MAURER Lise, « Christ à l'eau ou Hodinos le différent » in : BOISSIERE Anne (Dir.), BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Mythologies et mythes individuels à partir de l'art brut*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pp. 71 – 86.
- MUSEE D'ORSAY, *Munch et la France*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 24 septembre 1991-5 janvier 1992 ; Oslo, Musée Munch, 27 janvier-21 avril 1992), Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1991.
- PARK Maureen, *Art in Madness Dr W. A. F. Browne's collection of patient art at Crichton Royal Institution, Dumfries*, Dumfries : Dumfries and Galloway Health Board, 2010.
- PEIRY Lucienne, *Charles Ladame ou le cabinet fou d'un psychiatre*, Lausanne : Collection de l'Art Brut, 1991.
- PIERCE James Smith, « Paul Klee and Baron Welz », *Arts Magazine*, septembre 1977, pp. 128 – 131.
- PIERCE James Smith, « Paul Klee and Karl Brendel », *Art International*, avril-mai 1978, pp. 8 – 20.
- RAOULT-CAIN Natacha, *Charles Meryon, eau-fortier, ex-marin, aliéné : sa vie, son œuvre, sa folie*, Thèse de doctorat en médecine, Université d'Aix-Marseille II, 1986.
- RÖSKE Thomas, « ‘Ich habe viel Anregung durch die Bilder einer Kranken’ E. L. Kirchner und das ‘Pathologische’ in der Kunst », *Magazin / Kirchner-Museum Davos / Kirchner-Verein Davos*, 2001, n°3, pp. 25-32.
- RÖSKE Thomas, « Max Mayrshofer – A Visit to the Lunatic Asylum », in : BRAND-CLAUSSEN Bettina, RÖSKE Thomas (Dir.), *Artists off the rails*, Catalogue d'exposition (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 30 avril – 14 septembre 2008), Heidelberg 2008, pp. 166-171.
- RÖSKE Thomas, « Agnes Richter's jacket », *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 2014, n°23, pp. 227-229.
- SCHROEDER Ralph, « Adolf Wölfli als Leser », in HUNGER Bettina, *Porträt eines produktiven Unfalls: Adolf Wölfli, Dokumente und Recherchen*, Bâle et Francfort-sur-le-Main : Stroemfeld, 1993, pp. 213 – 286.
- SPINDLER Gabriele (Ed.), « *Geistesfrische* » *Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn*, Catalogue d'exposition (Linz, Landesgalerie, 23 mai – 1^{er} septembre 2013), Weitra : Bibliothek der Provinz, Linz : Oberösterreichisches Landesmuseums, 2013.
- SPOERRI Elka (Ed.), GLAESEMER Jürgen, *Adolf Wölfli*, Catalogue d'exposition (Berne, Musée des Beaux-Arts, 1976), Berne : Fondation Adolf Wölfli, 1976.
- TAMBLING Kirsten, 'A Mad Genius'. Perceptions of Pullen during his lifetime. [En ligne] : <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/news/mad-genius-perceptions-pullen-during-his-lifetime/>
- TAMBLING Kirsten, « Object of the month : Pullen State Barge [En ligne] : <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/news/object-month-pullens-state-barge/>

THEVOZ Michel, « Marcel Réja, découvreur de l'art des fous », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1986, pp. 200 – 208.

TILLIER Bertrand, FAUVEL Aude, *André Gill caricaturiste, derniers dessins d'un fou à lier*, Tusson : Du Lérot, 2010.

TROMANS Nicholas, *Richard Dadd : the artist and the asylum*, London : Tate Pub., 2011.

WEBER Mariélène, « Prinzhorn, l'homme, la collection, le livre », in PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie*, Paris : Gallimard, 1984.

Réflexions sur l'Art et l'Art brut

BERST Christian, « Penser l'Art Brut aujourd'hui », *Multitudes : revue politique, artistique, philosophique*, 2017 | 4, n°69, pp. 33 – 37.

BOISSIERE Anne (Dir.), BOULANGER Christophe (Dir.), FAUPIN Savine (Dir.), *Mythologies et mythes individuels à partir de l'art brut*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

DORI Delphine, « Exposer l'Art Brut et l'art contemporain : le rôle des commissaires d'expositions », *Marges : revue d'art contemporain*, décembre 2011, pp. 10 – 21.

DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris : Gallimard, vol. I à IV, 1995.

DUFRENE Thierry (2007), « Artefacts, œuvres d'art, objets : l'esthétique fait-elle la différence ? », *Histoire de l'art*, « Histoire de l'art et anthropologie », Paris, Inha, 2007, n° 60, p. 8-19.

FOSTER Hal, « Blinded Insights : On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill », *October*, été 2001, vol. 97, pp. 3 – 33

LAHIRE Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau : essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris : Editions La Découverte, DL 2015.

LIGEIA, *Art Brut y es-tu ?*, n°161 à 164, 2018.

LIGEIA, *Devenir de l'Art Brut*, n°53-54-55-56, 2004.

LIPPERD Lucy R., *Changing : essays in art criticism*, New-York : Dutton, 1971.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Genève : Skira, 1947.

MARPSAT Maryse, « La légitimation de l'Art Brut. De la conservation à la consécration », in MAUGER Gérard (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, pp. 89 – 130.

MEKOUAR Mouna, « André Malraux, l'invention du Musée imaginaire », dans *Artpress 2*, « L'art en images, images de l'artiste », février-mars-avril 2012, n° 24, pp. 10-16.

MOREHEAD Allison, *Nature's Experiments and the Search for Symbolist Form*, Pennsylvania : Penn State University Press, 2017.

PEIRY Lucienne, *L'art brut*. Paris : Flammarion, 1997.

RAGON Michel, *Du Côté de l'art brut*, Paris, Albin Michel, 1996.

ROUSSEAU Valérie, « Révéler l'Art Brut : A la recherche d'un musée idéal », *Culture et Musées*, 2010, n°16, pp. 65 – 92.

SAMALTANOS Katia, *Apollinaire, catalyst for primitivism, Picabia, and Duchamp*, Ann Arbor, Mich : UMI Research Press, c1984.

SHAPIRO Roberta, HEINICH Nathalie (Dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, coll. « Cas de figure », 2012.

SPIES Werner, « L'Art Brut avant 1967 », *Revue de l'Art*, 1968, n°1-2, pp. 123-126.

THEVOZ Michel, *L'Art Brut*, Genève, Skira, 1975

Histoire de l'Art asilaire

DECIMO Marc, *Des fous et des hommes avant l'art brut – suivi de Marcel Réja : L'Art chez les fous – Le dessin, la prose, la poésie – 1907 (édition critique et augmentée)*, Dijon : Les Presses du Réel : 2017.

DUBOIS Anne-Marie, *De l'art des fous à l'œuvre d'art*, Paris : Ed. Edite-Centre d'étude de l'expression, Vol.1 et 2, 2007.

HULAK Fabienne, *La nudité de l'art (suivi de Marcel Réja, L'art chez les fous (1907))*, Nice, Z'Editions, 1994.

MAC GREGOR John, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1989.

MOREHEAD Allison, « The Musée de la folie, Collecting and exhibiting chez les fous », *Journal of the history of collection*, 2011, pp. 1-27.

OLAF Peters, *Degenerate art : the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Catalogue d'exposition (New-York, Neue Galerie, 13 mars – 30 juin 2014), Munich, London, New York : Prestel, 2014.

PALMIER Jean-Michel, *L'art dégénéré : une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, Jacques Bertoin, 1992.

SAFAROVA Barbara, « Cent ans de collections, un siècle de collectionneurs », in : SAFAROVA Barbara, GILLE Vincent, DECHARME Bruno, *A Corps perdu : Abcd une collection d'art brut*, Catalogue d'exposition (Paris, Pavillon des arts, 30 avril – 26 septembre 2004), Paris : Paris musées, 2004.

WILL-LEVAILLANT Françoise, « L'Analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme : contribution à l'histoire de l'automatisme dans l'esthétique du XXe siècle », *Revue de l'art*, 1980, n° 50.

Regards croisés sur les collections

AUDINET Gérard (Dir.), SAFAROVA DECHARME Barbara (Dir.), *La folie en tête : aux racines de l'art brut*, Catalogue d'exposition (Paris, Maison de Victor Hugo, 16 novembre 2017 – 18 mars 2018), Paris : Paris-Musées, DL 2017.

BEYME Ingrid Von, *Surrealismus und Wahnsinn, surrealism and madness*, Catalogue d'exposition (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 26 novembre 2009 – 14 février 2010), Heidelberg : Sammlung Prinzhorn, Wunderhorn, 2009.

BRAND-CLAUSSEN Bettina (Ed.), RÖSKE Thomas (Ed.), *Air loom : der Luft-Webstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate = the Air Loom and other dangerous influencing machines*,

- Catalogue d'exposition (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 26 octobre 2006 – 15 avril 2007), Heidelberg : Das Wunderhorn, 2006.
- BRAND-CLAUSSEN Bettina, MICHELY Viola Maria, *Waaizin is vrouwelijk : kunst van vrouwen in psychiatrie omstreeks 1900 : de Prinzhorncollectie = La folie au féminin : l'art des femmes dans la psychiatrie vers 1900 : la collection Prinzhorn = Madness is female : women's art in psychiatry around 1900 : the Prinzhorn collection*, Catalogue d'exposition (Gand, Museum D. Guislain, 7 octobre 2006 – 28 janvier 2007), Gent : Museum Dr. Guislain, DL 2006.
- BUSINE Laurent, *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn-Université de Heidelberg 1890-1920*. Catalogue d'exposition (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre 1995 – 28 janvier 1996), Charleroi : Palais des Beaux-arts : Ed. de la Chambre, 1995.
- DUBOIS Anne-Marie, WEBER Mariélène, *De Sainte-Anne et d'ailleurs : Collection ancienne du Centre d'Etude de l'Expression*, Paris : Centre d'étude de l'expression, Centre hospitalier Sainte-Anne, 2000.
- FAUPIN Savine (dir.), *L'Autre de l'art : art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, Catalogue d'exposition (Villeneuve d'Ascq, LaM-Lille Métropole musée d'art moderne, 3 octobre 2014-11 janvier 2015), Villeneuve d'Ascq, LaM-Lille Métropole musée d'art moderne, 2014.
- HALLE SAINT-PIERRE, *Banditti dell'Arte*, Catalogue d'exposition (Paris, Halle Saint-Pierre, 23 mars 2012 – 6 janvier 2013), Paris : Editions de la Halle Saint Pierre, 2012.
- KRANNERT ART MUSEUM, *The Prinzhorn Collection: Selected Work From the Prinzhorn Collection of the Art of the Mentally Ill*, Catalogue d'exposition (Urbana/Champaign, Krannert Art Museum, 10 novembre 1984 – 6 janvier 1985), Urbana/Champaign : University of Illinois Press, 1984.
- LASCAULT Gilbert, « Malades mentaux. Œuvres des », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 juin 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvres-des-malades-mentaux/>
- MICHELY Viola Maria, BRAND-CLAUSSEN Bettina, *Waaizin is vrouwelijk : kunst van vrouwen in psychiatrie omstreeks 1900 : de Prinzhorncollectie = La folie au féminin : l'art des femmes dans la psychiatrie vers 1900 : la collection Prinzhorn = Madness is female : women's art in psychiatry around 1900 : the Prinzhorn collection*, Catalogue d'exposition (Gand, Museum D. Guislain, 7 octobre 2006 – 28 janvier 2007), Gent : Museum Dr. Guislain, DL 2006.
- RÖSKE Thomas (Ed.), BRAND-CLAUSSEN Bettina (Ed.), *Air loom : der Luft-Webstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate = the Air Loom and other dangerous influencing machines*, Catalogue d'exposition (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 26 octobre 2006 – 15 avril 2007), Heidelberg : Das Wunderhorn, 2006.
- RÖSKE Thomas, « By Donation – By Trade – By Purchase. How Works from the Prinzhorn Collection Made Their Way into the Dammann Collection », in JAGFELD Monika, DAMMANN Gerhard, *Wahnsinn Sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann, Bd. II / Collecting Madness. Outsider Art from the Dammann Collection, Vol. II*, 2013, pp. 57 – 63.
- ROSKE Thomas, « Modèle et antimodèle. Oskar Schlemmer, Max Ernst et Jean Dubuffet. Les réactions aux œuvres de la collection Prinzhorn », in : MARTIN Jean-Hubert (dir.), *Dubuffet & l'art brut*, Catalogue d'exposition (Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 19 février - 29 mai 2005), Milan : 5 continents, 2005, pp. 148 – 153.
- RÖSKE Thomas, « Pleasure and Pain – Sexual and Erotic Motifs in the Prinzhorn Collection », in : *Raw Erotica : Sex, Lust and Desire in Outsider Art*, Watford : Raw Vision LTD, 2012.
- THEVOZ Michel, « La collection de l'Art Brut à Lausanne », *Gazette des beaux-Arts*, 106, Juillet-Aout 1985.
- VON BEYME Ingrid, RÖSKE Thomas, BRUN Baptiste, LOOIJEN Hans, *De lijst van Dubuffet ; Dubuffet's List: meesterwerken uit de Prinzhorn collectie ; Masterpieces from the Prinzhorn Collection*, Catalogue

d'exposition (Saint-Gall, Museum im Lagerhaus, 6 décembre 2016 – 12 mars 2017), Saint Gall : Outsider Art Museum, 2017.

WEBER Mariélène, « Machines et dessins de machines dans l'art asilaire : retour sur l'imaginaire et le dessin mécanique, in HULAK Fabienne (dir.), *Pensée psychotique et création de systèmes : la machine mise à nu*, Toulouse : Erès, 2003.

Sources

Textes de Loi

« Loi n°7443. Loi sur les Aliénés », *Bulletin des Lois* n°581, 30 juin 1838.

« Circulaire n°7, Division de l'administration générale et départementale – 3^{ème} Bureau. Asile d'aliénés – Envoi d'un arrêté portant règlement intérieur de ces établissements – Instructions », *Bulletin Officiel du Ministère de l'Intérieur*, Paris : 20 mars 1857.

Rapports annuels d'établissements

ADMINISTRATION GENERALE DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE, *Rapport du directeur de l'Assistance publique à M. le préfet de la Seine sur le Service des aliénés du département*, Paris. [Années consultées : 1851 – 1930].

ROYAL EDINBURGH ASYLUM, *Annual report of the Royal Edinburgh Asylum for the insane for the year 1855*, Edimbourg, 1856.

KIRKBRIDE Thomas S., *Report of the Pennsylvania Hospital for the Insane for the year 1844*, Philadelphia, 1845.

KIRKBRIDE Thomas S., *Report of the Pennsylvania Hospital for the Insane for the year 1849*, Philadelphia, 1850.

MIDDLESEX LUNATIC ASYLUM AT HANWELL, *The Twelfth report of the Committee of Visitors of the County Lunatic Asylum at Hanwell : January quarter session, 1857*, London : John Thomas Norris, 1857.

Dumfries and Galloway Archives and Local Studies (Dumfries, Royaume-Uni)

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, *Fourteenth Annual Report*, 1853, p. 30, in *Annual Reports 14th – 31st*, DGH1/2/2/2/6.

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, *Sixteenth Annual Report*, 11 novembre 1855, pp. 33 – 34, in *Annual Reports 14th – 31st*, DGH1/2/2/2/6.

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, *Thirteenth Annual Report*, 1852, p. 37, in *Annual Reports 1st – 18th*, DGH1/2/2/2/1.

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, *Twelfth Annual Report*, 11 novembre 1851, pp. 27 – 28, in : *Annual Reports 1st – 18th (1839 – 1857)*, DGH1/2/2/2/1.

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, *Twelfth Annual Report*, 1851, p. 27. In : *Annual Reports 1st-18th, 1839 – 1857*, DGH1/2/2/2/1.

Registres de suivi médical

Dumfries and Galloway Archives and Local Studies (Dumfries, Royaume-Uni)

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, Case Book vol. 5 (mars 1844-avril 1845), Note du 1^{er} juin 1845, Patient n°279, DGH1/5/21/1/5.

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, Case Book vol. 6 (avril 1845-avril. 1846), note du 1er juin 1846, Patient n°312, DGH1/5/21/1/6.

CRICHTON ROYAL INSTITUTION, Case Book vol. 7 (mai 1846-nov. 1847), note du 1er juin 1848, Patient n°408, DGH1/5/21/1/7.

SOUTHERN COUNTIES ASYLUM, Case Book vol. 5, pp. 269 – 272.

Wellcome Library (Royaume-Uni)

TICEHURST HOUSE HOSPITAL, Case records, 1890 – 98, patiente Francesca Josephine Sharples, p. 298. Ticehurst House Hospital Papers, Wellcome Library, MS6245/6361/6361/6393.

Surrey History Center (Woking, Royaume-Uni)

EARLSWOOD ASYLUM, Male case book, 1878 – 1882, pp.104-107, p.110 et p. 896, 392/11/4/12.

EARLSWOOD ASYLUM, Male case book, 1848 – 1868, pp. 30 – 32, 392/11/4/12.

Dossiers médicaux

Archives du Groupe Hospitalier Paul Guiraud (Villejuif, France)

MUNIER Albert, Dossier nominatif du patient, 1912 – 1914, (Contient 14 lettres, 4 dessins, 1 feuille d'examen, 2 billets), s. ref.

Archives départementales de la Vendée (La Roche sur Yon, France)

CARAMAN Jacques, Dossier nominatif du patient, 1845 – 1847, H DEPOT 5 Q 170.

Archives de l'EPS de Ville-Evrard (Neuilly-sur-Marne, France)

MENETRIER Ernest Joseph, Dossier Médical, n. ref.

Journaux d'Asile

Dumfries and Galloway Archives and Local Studies (Dumfries, Royaume-Uni)

New Moon, 1844 – 1937, DGH1/7/1/1/1.

Archivio di stato di Pesaro (Pesaro, Italie)

Diario del manicomio di Pesaro, 1880 n.6.

Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM (Villeneuve d'Ascq, France.)

BINETTI Jean, *L'Inquisition PSYCHIATRIQUE : journal libre des victimes de la loi de 1838*, mars 1926.

BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, 1^{er} mars 1926.

BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, 6 mars 1926.

BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, 9 mars 1926.

BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, avril 1926.

Photographies et cartes postales

Surrey History Center (Woking, Grande-Bretagne)

Photograph of a model constructed by James Pullen, with patients in fancy dress, in front of a bonfire, fin XIXe s., 3247/6/5.

Photograph of a model of a fantastical ship by James Pullen, Deuxième moitié du XXe s., 3247/6/25.

Photograph of a model constructed by James Pullen, with patients in fancy dress, in front of a building, laundry block side, fin XIXe s., 3247/6/6.

Photograph of wooden walking stick carved by Pullen for 'Mr Spooner, with 1p of notes of reminiscences by Mr Spooner the younger about the hospital, vers 2000, 8835/2/3

Langdon Down Museum of Learning Disabilities (Teddington, Royaume-Uni)

Photographie de James Henry Pullen dans son uniforme d'amiral, sd., s.ref.

Photographie de James Henry Pullen en uniforme, tenant un certificat dans sa main, sd., sref.

BNF département Estampes et photographies (Paris, France)

AGENCE MEURISSE, *Œuvres de fous, galerie Vavin, rue Vavin*, 1 fotogr. nég. sur verre ; 13 x 18 cm (sup.) ou moins, 1927, EI-13 (2821), Appartient à l'ensemble documentaire : Pho20Meu.

AGENCE MEURISSE, *Œuvres de fous, galerie Vavin, rue Vavin*, 1 fotogr. nég. sur verre ; 13 x 18 cm (sup.) ou moins, 1927, EI-13 (2821), Appartient à l'ensemble documentaire : Pho20Meu

Archives du Groupe Hospitalier Paul Guiraud (Villejuif, France)

Album de cartes postales anciennes éditées par le patronage des asiles de la Seine : « Asile de Villejuif : une salle de réunion » [Deux vues différentes] ; « Asile de Villejuif : infirmerie (côté des hommes) » ; « Asile de Villejuif : le théâtre dans le hall central » ; « Asile de Villejuif : un parloir (côté des hommes) », s.d., s. ref.

Archives du Centre Hospitalier le Vinatier (Bron, France.)

Série de 5 photographies du mur d'enceinte conservées dans une enveloppe portant l'inscription : « Murs peints par des patients », > 1949.

Biblioteca Carlo Livi, Fonds photographique (Reggio Emilia, Italie)

Album del Frenicomio di Reggio-Emilia, Album A6, 1899-1900.

Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino. Fonds photographique. (Collection Cesare Lombroso, Turin, Italie)

Intérieur du Musée d'Anthropologie Criminelle [meuble d'Eugenio Lenzi au centre], s.d., 1762/5.

Reproductions photographiques montées sur carton (18 pièces) correspondant aux illustrations utilisées dans l'ouvrage d'ANGELUCCI *Gianditimo et PIERACCINI Arnaldo (1894)*.

Reproductions photographiques de 6 œuvres de la collection d'Heidelberg, s.d., s. ref.

Museo di Storia della Psichiatria (Reggio Emilia, Italie)

Série de photographies du mur d'enceinte du pavillon Lombroso (6 pièces), < 1970.

Correspondance

Archives de l'EPS de Ville-Evrard (Neuilly-sur-Marne, France)

Exposition universelle de 1889, Dossier de 19 pièces, n.ref.

Exposition universelle de 1900, Dossier de 22 pièces, n.ref.

Exposition universelle de 1911, Dossier de 4 pièces, n.ref.

Sir John Soane's Museum London (Londres, Royaume-Uni)

Lettre de John Haslam à John Soane, 4 janvier 1826, 2745.

Témoignages

Bibliothèque de la Collection de l'Art Brut (Lausanne, Suisse)

Lettre de Mme Daniel Soreau, nd, dossier : *Collection du Dr Marie : documentation concernant le Dr Marie, illustrations et photographies*, n. ref.

Surrey History Center (Woking, Grande-Bretagne)

Papiers divers sur James Henry Pullen, 1864 – 1916, 6817/3/6/4.

Ouvrages et articles publiés (classés par noms d'auteurs)

Articles anonymes

« A Mad Museum : The Insane as Artists », *The Sketch*, 22 nov 1905, supplément pp. 6 – 7.

« American Institutions for the Insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1852, vol. 5, pp. 481-513

« Annual report of the officers of the New Jersey State Lunatic Asylum at Treton for the year 1853 », *Journal of Insanity*, Octobre 1854, Vol. 11, p. 196.

- « Art (programmes). Dans les galeries », *La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris*, 7 juin 1929, p. 113.
- « Art and Insanity in the light of an exhibition of pictures by lunatics », *Current Opinion (formerly known as Current Literature)*, 1913, Vol. 55, p. 340.
- « Art and insanity : The Bethlem hospital exhibition », *The Times*, 14 août 1913.
- « Art and insanity », *The British Medical Journal*, 30 août 1913, Vol. 2, pp. 563 – 564.
- « Art and Madness », *The Times*, 8 août 1913.
- « Article I : Brief notice of the New-York State Lunatic Asylum at Utica – and of the appropriation by the State, for the benefit of the insane », *The American journal of insanity*, juillet 1844, Vol. I, pp. 5 – 6.
- « Article VI : Second annual fair at the New-York State Lunatic Asylum », *The American journal of insanity*, avril 1845, Vol. I, pp. 347 – 352.
- « Au congrès de Moscou », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 25 janvier 1914, p. 29.
- « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément de la Gazette des Beaux-Arts*, n°4, 21 décembre 1907.
- « Bits of Biography. No. I. Blake, the Vision Seer, and Martin the York Minster Incendiary », *Monthly Magazine*, mars 1833, pp. 244-49.
- « Brief description of the State lunatic asylum at Utica, N.Y. », *American journal of insanity*, juillet 1847, Vol. 4, p. 96.
- « British Institutions for the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, vol. 6, pp. 10 – 11.
- « By a patient at Earlswood asylum : Curious carvings », *The Sketch*, 27 septembre 1911, p. 9.
- « Comédie nuptiale », *Le Grand Illustré*, 3 avril 1904, n°3, p. 4.
- « Crichton Royal Institution », *The Saturday Magazine*, 20 juillet 1839, n°452, Vol. XV, p. 17.
- « Dans les galeries », *La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris*, 16-23 décembre 1927, n°290, p. 114.
- « Description du ciel le 1^{er} juin à 9h du soir », *L'Almanach Hachette : petite encyclopédie populaire de la vie pratique*, Paris : Hachette & Cie, 1895, p. 132.
- « Dessins de fous », *Le Populaire : journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste*, 18 décembre 1927, p. 2.
- « Echos et nouvelle : l'art et la folie », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, janvier 1928, pp. 7 – 8.
- « Exposition fréniairique à Voghera », *Annales médico-psychologiques*, 1883, n°10, p. 175.
- « Fancy Fair at Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, jan-juin 1843, vol. 2, p. 335.
- « Fausse alerte. La police a perquisitionné chez des anarchistes pensant trouver des bombes mais les indications d'un individu arrêté hier soir étaient inexactes », *La Liberté*, 22 août 1922, p. 3.

- « Fondazione di musei, psichiatrico e neuropatologico, a Pietraburgo », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale*, 1898, p. 139.
- « Guillaume II en Italie », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, couverture.
- « Her Majesty's Pleasure, The Parricide's Story », *World*, 26 décembre 1877, pp. 13-14.
- « Hôpital des fous à Londres », *La Revue Britannique*, July 1833, pp. 179 - 187.
- « Idiot Asylums », *The Edinburgh review*, Juillet 1865, Vol. 122, n° CCXLIX, pp. 37 – 73.
- « Idiots savants », *Le Matin : derniers télégrammes de la nuit*, 20 avril 1897, n°4800, p. 2
- « L'Exposition de Milan », *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 6 novembre 1881, [n. p.].
- « La Grève des dockers », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 12.
- « La Mamelouke », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 3.
- « Le Pape Pie X », *Le Petit journal*, 19 octobre 1886, n°8698, p. 2.
- « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229.
- « Le Voyage de M. Loubet à Rome », *Le Grand Illustré*, 1^{er} mai 1904, n°7, couverture.
- « Les asiles d'idiots. Traitement de l'idiotie », *Revue Britannique*, novembre 1865, tome VI, pp. 5 – 38.
- « Les Dernières nouvelles de la guerre russo-japonaise à Paris », *Le Grand Illustré*, 17 avril 1904, n°5, p. 12.
- « Les Rivaies amies (suite) », *Revue du monde catholique*, 1er avril 1902, pp. 42 – 43.
- « Lettres d'Italie : L'Exposition Nationale », *L'Univers*, 3 octobre 1881, [n. p.].
- « Life at the N. Y. State Lunatic Asylum ; or Extracts from the Diary of an Inmate », *American Journal of Insanity*, Avril 1849, Vol. 5, pp. 294 – 295.
- « Lunatic Asylums », *The Quarterly Review*, vol. 101, 1857, pp. 353 – 393.
- « M. Anatole France », « La Plus forte automobile du monde », « Nos concours hebdomadaires par l'image », *Le Grand Illustré*, 3 avril 1904, n°3, p. 11.
- « Mad Artists », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, vol. 6 pp. 33 – 75.
- « Mélanges : Trentième anniversaire de la fondation de la clinique des maladies mentales de Saint-Pétersbourg », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1898, p. 32.
- « Miscellany : Fair at the Lunatic State Asylum – Utica N.Y. », *The American journal of insanity*, avril 1846, Vol. II, pp. 394 – 395.
- « Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37.
- « Nouvelles », *Revue scientifique*, 8 juin 1929, p. 351.
- « On met en vente les œuvres artistiques des fous », *Paris-Soir*, 16 décembre 1927, p. 1.
- « On non mechanical restraint in the treatment of the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1854, vol. 7, pp. 541 – 572

- « Pages oubliées : Le Travail agréable des aliénés par [William] Ellis », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1898, pp. 11 – 13.
- « Paris : un musée bizarre, le musée de Ville-Evrard, composé d'ouvrages exécutés par les aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 novembre 1893.
- « Pilules Pink », *La Lanterne : journal politique quotidien*, 15 avril 1904, p. 3
- « Pilules Pink », *La Lanterne : journal politique quotidien*, 8 avril 1904, p. 3
- « Report of Scotch Asylums », *The American journal of insanity*, octobre 1859, Vol. XVI, p. 210.
- « Sociétés savantes : Société médico-psychologique », *Archives de neurologie*, 2ème série, 1903, tome 15, p. 377.
- « Sociétés : Société médio-psychologique (séance du 23 février 1903) », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1903, pp. 121 – 122.
- « Strange pictures drawn by inmates of asylums for the insane : Are they more artistic than cubists' work ? », *The Daily Mirror*, 9 août 1913, p. 5.
- « The Death of the Stag », *The Art Journal*, 1851, p. 4.
- « The Lago d'Orta by W.C. Smith. In the exhibition of the Society of Painters in Watercolours », *The Illustrated London News*, 13 juillet 1861, n°39, p. 45.
- « The Idiot shipbuilder », *The Quiver*, 1^{er} octobre 1864, p. 3.
- « The Port of Leghorn », *The Art Journal*, 1850, p. 288
- « The Ruin Temple », « Val St Nicola, Switzerlans », *The Art Journal*, 1854, pp. 41 et 76.
- « The Sanity of the insane : Work by mad artists at 'Bethlem' », *The Illustrated London News*, 23 août 1913, p. 281.
- « Tragique aventure », *Le Grand Illustré*, 27 mars 1904, n°2, p. 10.
- « Translation du cœur de la Tour d'Auvergne aux Invalides », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 6.
- « Travaux et objets appartenant à des criminels, fous, idiots, etc...[sic.] », *Comptes rendus du VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril-3 mai 1906)*, Turin, Bocca frères, 1906, pp. 660 – 661.
- « Twelfth Night at the Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, 15 janvier 1848, p. 27.
- « Un Congrès d'aliénistes à Moscou », *Le Temps*, 26 janvier 1914, n°19197, p. 4.
- « Un Museo di psichiatria a Torino », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente*, 1892, p. 280.
- « Une Ambulance de la Croix-Rouge à Port-Arthur », *Le Grand Illustré*, 27 mars 1904, n°2, p. 10.
- « Une Exposition de dessins de fous », *L'Humanité : journal socialiste quotidien*, 18 décembre 1927, n°10598, p. 4.
- « Une Extraordinaire exposition », *L'Echo d'Alger : journal républicain du matin*, 22 décembre 1927, n°6647, p.1

- « Une représentation à l'hospice de Ville-Evrard », *Le Monde illustré*, 15 janvier 1876.
- « Variétés : vente d'objets faits par les aliénés à l'asile d'Hanwell », *Annales médico-psychologiques*, 1843, vol.2, p. 162.
- « Visite à l'hôpital des fous de Hanwell, 1844 », *Revue étrangère de littérature, des sciences et des arts*, 1845, vol. 53, pp. 157 – 168.

Ouvrages et articles signés

- ADAM Hargrave Lee, *The story of crime : from the cradle to the grave*, Londres : T.W. Laurie, 1908.
- ALLOM Thomas, WALSH Robert, *Constantinople : and the scenery of the seven churches of Asia Minor*, London, Fisher Son & Co, 1839.
- AMERO Constant, *Le Tour de France d'un petit Parisien*, Paris : Librairie illustrée, 1885.
- ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell'arte nei pazzi*, Macerata : Bianchini, 1894.
- ANTHEAUME André, « Congrès d'Hygiène mentale de Paris. Les Principes généraux qui doivent régir l'assistance des psychopathes », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1922, pp. 330 - 346.
- APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Vol. 2, 1991.
- ARLIDGE John Thomas, « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855. », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1857, Vol. X, pp. 758 – 775.
- ARLIDGE John Thomas, « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855. », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1858, Vol. XI, pp. 59 – 88 ; pp. 597 - 626.
- ARLIDGE John Thomas, « The Asylums of Italy, France and Germany », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1859, vol. XII, pp. 548 – 566.
- ARNAUDIES Fernand, « L'Art et les artistes », *Annales africaines*, 15 juillet 1929, n°14, p. 264.
- ASSELINÉAU Charles, A. D., « Réponse : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1^{er} mai 1864, pp. 70 – 71
- B [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75.
- BALDWIN James Mark, *Mental Development in the Child and the Race*, London and New-York : Macmillan & Co, 1895.
- BALLET Gilbert (Dir.), *Traité de pathologie mentale*, Paris : O. Doin, 1903, Livre IX.
- BARBE André, « Les dessins stéréotypés d'un catatonique », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 10 janvier 1920, pp. 49 – 50.
- BARTLETT William Henry, « Statue of Arnold von Winkeldeid, Stante », in BEATTIE William, *Switzerland : Illustrated in a series of views taken expressly for this work by W.H. Bartlett*, London : G. Virtue, 1836, vol. 2, p. 121.
- BASCHET Jacques, « Les Expositions », *L'Illustration*, 7 janvier 1928, n°4427, p. 22

- BAUDOIN Marcel, *Guide médical à l'Exposition universelle internationale de 1889, à Paris*, Paris : E. Lecrosnier et Babé, 1889
- BECHTEREW Vladimir, « Variétés. Musée psychiatrique et neurologique de l'Académie Impériale de Médecine de Saint-Petersbourg », *Annales Médico-Psychologiques*, 1898, n°7, pp. 173 – 175.
- BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM Alexis Vincent Charles, *Les Farfadets, ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, Paris : P. Gueffier, 1821, Vol. 1 – 3.
- BERTHIER Pierre, *Excursions scientifiques dans les asiles d'aliénés*, Paris : Savy, 1862 – 65, Vol. III, p. 44.
- BERTSCHINGER H. « Illustrierte Halluzinationen », *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forsch*, 1911, vol. III, pp. 69 – 100. Traduction française de M. Wague consultable dans : *Les Cahiers des Archives* : « Hallucination illustrées », N.D., n°2.
- BETTEX, R. de, « Etrennes de princes », *Les Annales politiques et littéraires : revue populaire paraissant le dimanche*, 2 janvier 1910, pp. 12 – 13.
- BILLOD Eugène, *Relation d'une visite à l'asile de idiots d'Earlswood comté de Surrey (Angleterre)*, Paris : Victor Masson et Fils, 1861.
- BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l'enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884.
- BINET Alfred, SIMON Théodore, « Les Démences », *L'Année psychologique*, 1909, pp. 266 – 348.
- BIRNAGE Arthur, « The Genius of Earlswood. His remarkable accomplishments », *Périodique d'origine inconnu*, 1900.
- BLANCHE Esprit, *Du Danger des rigueurs corporelles dans le traitement de la folie*, Paris : A. Gardembas, 1839.
- BOISSIN Firmin, *Excentriques disparus*, Bassac, Plein chant, 1890.
- BORDIER A., « Note sur le dessin chez les dégénérés, les primitifs et les enfants », *Bulletin de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'anthropologie*, décembre 1902, pp. 241 – 251.
- BOREL P., ROUBINOVITCH Jacques, « Un cas d'uranisme, enlèvement d'un mineur par un inverti », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 117 – 131.
- BOSCHI Gaetano, « Sur les accessoires de l'habillement dans la démence précoce et dans la psychose maniaco-dépressive. Note sémiologique », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière : iconographie médicale et artistique*, 1908, tome 21, pp. 75 – 89.
- BOUFFARD Fernand, *L'Assistance aux aliénés dans leur convalescence : Etude morale, statistique et clinique*, Paris : G. Jacques Editeur, 1906.
- BOURDIN Victor, *Aliénés criminels et asiles spéciaux*, s.l.n.é., 1905.
- BOURNEVILLE Désiré Magloire, *Recherches cliniques et thérapeutiques sur l'épilepsie, l'hystérie et l'idiotie : Compte-rendu du service des épileptiques et des enfants idiots et arriérés de Bicêtre pendant l'année 1885*, Paris : A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1886.
- BOURNEVILLE, Désiré Magloire, *Recueil de mémoires, notes et observations sur l'idiotie*, Paris : E. Lecrosnier et Babé, 1891.
- BOURNEVILLE Désiré Magloire, *Assistance, traitement et éducation des enfants idiots et dégénérés : rapport fait au Congrès national d'assistance publique*, Paris : F. Alcan, 1894.

- BOUVENNE, Ernest Aglaüs, *Notes et souvenirs sur Charles Meryon : son tombeau au cimetière de Charenton Saint Maurice*, Paris : Charavay frères, 1883.
- BRETON André, « L'Art des fous, la clé des champs », *Les Cahiers de la Pléiade*, automne 1948-hiver 1949, n°6, 1948. Repris dans *Le Surréalisme et la Peinture. Nouvelle édition revue et corrigée (1928-1965)*, Paris : Gallimard, 1965.
- BRIERRRE DE BOISMONT Alexandre, *Des Hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris : Germer Baillère, 1862. Il s'agit de la troisième édition. Les deux autres précédentes de 1845 et 1852.
- BROUSSEAU Albert, TRUELLE Victor, « Un cas de puérilisme », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1920, pp. 101 – 103.
- BRU Paul, *Histoire de Bicêtre (hospice, prison, asile) : d'après des documents historiques...*, Paris : Progrès médical, 1890.
- BRUSH Edward N, « Notes of a visit to some of the asylums of Great Britain », *American journal of insanity*, janvier 1883, pp. 269 – 300.
- BURTY Philippe, TOURNEUX Maurice, *L'Age du romantisme*, Paris : E. Monnier, 1887 – 88.
- C. H. N., « Vernissage à la salle de garde de Sainte-Anne », *L'Aliéniste français*, février 1936, pp. 528 – 529.
- CAMPAGNE Pierre Norbert, *Traité de la manie raisonnante*, Paris : V. Masson et fils, 1869.
- CANUDO, Ricciotto, « L'Art chez les fous et les fous dans l'art », *Comœdia*, 22 septembre 1922, p. 1.
- CAPGRAS Joseph, SERIEUX Paul, *Les Folies raisonnantes, le délire d'interprétation*, Paris : J.-F. Alcan, 1909.
- CAPGRAS Joseph, ROGUES DE FURSAC Joseph, « Paralyse générale atypique. Conservation des aptitudes au dessin », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1910, pp. 598 – 599.
- CAPGRAS Joseph, « Une persécutée démoniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 360 - 372.
- CARRARA Mario, « G. Angelucci e A. Pieraccini – Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati – Macerata, 1894 », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente*, 1895, p. 147.
- CASCELLA Francesco, LA PEGNA Eugenio, *Il R. Manicomio di Aversa : nel primo centenario dalla fondazione 5 maggio 1813-5 maggio 1913*, Aversa : Tipografia Fratelli Noviello, 1913.
- CAVITCH Max, « Clericus and the Lunatick », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Septembre 2013, Vol. 107 : 3, pp. 367 – 376.
- CAZE. L. (Dr), « Les Idiots savants », *La Revue des revues*, 1897, pp. 150 – 154.
- CLAUDEL Camille, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2003.
- COLLECTIF, Dictionnaire des sciences médicales, Paris : Panckoucke, vol. 23 (HYG - ILÉ), 1818.
- COLLECTIF, *Les merveilles de l'Exposition de 1878 : histoire, construction, inauguration, description détaillée des palais, des annexes et des parcs...*, Paris : Librairie Contemporaine, 1879, pp. 110 – 111.
- COLOMBIER Jean, DOUBLET François, *Instruction sur la manière de gouverner les insensés, et de travailler à leur guérison dans les asyles qui leur sont destinés*, Paris : impr. royale, 1785.

- COLRAT Bernard, « Les Expositions : La Ruée vers l'Ouest », *La Renaissance : politique, littéraire et artistique*, 15 juin 1929, A17, n°24, p. 16.
- CONDROYER Emile, « Des œuvres de fous : dessins, peintures, sculptures, vont être exposées pour la première fois à Paris », *Le Journal*, 14 décembre 1927, pp. 1 – 2.
- CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE, *Actes du premier congrès international d'anthropologie criminelle : biologie et sociologie (Rome, novembre 1885)*, Turin : Bocca, 1887.
- CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE, *Comptes rendus du VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril-3 mai 1906)*, Turin : Bocca frères, 1908.
- CONGRES INTERNATIONAL DE PSYCHIATRIE DE NEUROLOGIE DE PSYCHOLOGIE ET DE L'ASSISTANCE AUX ALIENES, *Compte rendu des travaux du 1^{er} Congrès international de psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance des aliénés, tenu à Amsterdam, du 2 à ["sic"] 7 septembre 1907*, Amsterdam : J. H. de Bussy, 1908.
- CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS, *Rapport présenté par M. de Bouteiller, au nom de la Commission municipale de l'Exposition sur l'Exposition spéciale de la ville de Paris*, 1887.
- CRISTIANI Andrea, « Atavismo dell'arte in un paranoico originario con delirio fastoso-persecutorio a colorito artistico », *Archivio di psichiatria, scienze penali, ed'antropologia criminale*, 1897, vol. XVIII, pp. 559 – 566.
- CROMMELINCK Constant, *Rapport sur les hospices d'aliénés de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne*, Courtrai : Impr. De Jaspin, 1842.
- CUCHOD Henri, *De l'aliénation mentale et des établissements destinés aux aliénés dans la Grande Bretagne*, Lausanne : G. Bridel, 1845.
- CUNNINGHAM Allan, « Life of Blake », *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, London : John Murray, 1830, Vol. II, pp. 142 – 179.
- DAURAND-FORGUES Emile, « Les Ecrivains de Bicêtre », *La Revue de Paris*, 1841, Tome 25, pp. 239 – 255 et Tome 26 pp. 213 – 227.
- DE LA BROSSE Guy, « Nouvelles des arts : L'Art des fous », *Paris-soir*, 15 janvier 1928, p. 2.
- DEBERRE Line, « L'œuvre est à l'artiste, d'abord ! », *La Lanterne : journal politique quotidien*, 20 décembre 1927, n°18396, A60, p. 3.
- DELEPIERRE Octave, *Histoire littéraire des fous*, Londres : Trübner, 1860.
- DELILLE Charles-Jean, *La France au XIXe siècle, illustrée dans ses monuments et ses plus beaux sites*, London : Fisher, 1850, 3 vol.
- DELTEIL Loÿs, *Meryon*, Paris : Rieder, 1927.
- DEPPING G., G.D., C.M.L., (et al.), « Réponses : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 15 mars 1864, p.42.
- DHEUR Pierre, *Maison de santé d'Esquirol*, Paris : Asselin et Houzeau, 1898.
- DIABLE BOITEUX (Le), « Le Musée Lombroso », *Gil Blas*, 12 septembre 1908, n°10543, p. 1.
- DOUBLET François, COLOMBIER Jean, *Instruction sur la manière de gouverner les insensés, et de travailler à leur guérison dans les asyles qui leur sont destinés*, Paris : impr. royale, 1785.

- DU BLED Victor, « Les Aliénés à l'étranger et en France », *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, 1886, Tome 77, pp. 896 – 933.
- DU CAMP Maxime, « Les Illuminés », *Souvenirs littéraires*, Paris : Hachette, vol. 2, 1906.
- DU CAMP Maxime, LOMBROSO Cesare, « Gli autografi di Troppmann », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, vol. 1, 1880, pp. 57-58.
- DU CAMP Maxime, LOMBROSO Cesare, « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437.
- DUBIEF Fernand, *Le Régime des aliénés*, Paris : J. Rousset, 1909.
- DUCLOS Frédéric, *Etudes médicales sur quelques établissements d'aliénés de France : rapport présenté au Conseil d'administration de l'asile des aliénés du Betton dans la séance du 31 juillet 1844*, Chambéry : impr. du Gouvernement, 1846.
- DUCOSTE Maurice, « Deux aliénés inventeurs », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 372 – 382.
- DUMAS André, « Circé », *L'Illustration, journal universel*, Noël 1911, n° 3588. (Illustration d'Edmond DULAC)
- DUPRE E. – TARRIUS Jean, « Puérilisme mental chez une maniaque », *L'Encéphale, Journal de psychiatrie*, 1911, A6, N 7 – 12, pp. 32 – 40.
- ELLIS William Charles, « Chapitre VIII : De la construction et de l'administration des asiles », *Traité de l'aliénation mentale, ou De la nature, des causes, des symptômes et du traitement de la folie : comprenant des observations sur les établissements d'aliénés*, Paris : 1840, J. Rouvier, pp. 409 – 412.
- ELUARD Paul, « Le Génie sans miroir », *Les feuilles libres*, 1924, n°35, pp. 301 – 308.
- ESQUIROL Jean-Etienne, *Des établissements d'aliénés en France et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés*, Paris : Huzard, 1819.
- ESQUIROL Jean-Etienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris : J.B. Baillière, vol. II, 1838,
- ESQUIROS Alphonse, *Paris, ou Les sciences, les institutions et les mœurs au XIXe siècle*. Tome 2, Paris, au Comptoir des imprimeurs-unis, 1847.
- EY Henri, « La Psychiatrie devant le surréalisme », *L'Evolution psychiatrique*, 1948, pp. 3 – 52.
- FALRET Henri, *De la Construction et de l'organisation des établissements d'aliénés*, Paris : J.-B. Baillière, 1852.
- FALRET Jules, *Des aliénés dangereux et des asiles spéciaux pour les aliénés dits criminels : discours prononcés à la Société médico-psychologique*, le 27 juillet et le 16 novembre 1868, Paris : impr. de E. Donnaud, 1869.
- FALRET Jules, *Les Aliénés et les asiles d'aliénés, assistance, législation et médecine légale*, Paris : J.-B. Baillière, 1890.
- FAY Henri Marcel, « Réflexions sur l'Art et les aliénés », *Aesculape*, 1912, pp. 200 – 204
- FERDIERE Gaston, « Introduction à la recherche d'un style dans le dessin des schizophrènes », *Annales médico-psychologiques*, 1947, 105/2, pp. 35 – 43.

- FERDIERE Gaston, « Les Dessins schizophrènes : leurs stéréotypies (vraies ou fausses) », *Annales médico-psychologiques*, 1947, 105/1, pp. 95 – 100.
- FERDIERE Gaston, « Le style des dessins schizophréniques : ils sont ‘bourrés’ », *Annales médico-psychologiques*, 1948, 106/1, pp. 430 – 434.
- FERDIERE Gaston, « Le style des dessins schizophréniques : la symétrie et l'équilibre », *Annales médico-psychologiques*, 1948, 106/1, pp. 433 – 437.
- FERDIERE Gaston, « Le dessinateur schizophrène (Présentation d'un créateur) », *L'Evolution psychiatrique*, 1951, II, pp. 215 – 230.
- FERDIERE Gaston, « Surréalisme et aliénation mentale », in ALQUIE Ferdinand (Dir.), *Entretiens sur le Surréalisme*, 1968, pp. 295 – 313.
- FERRUS Guillaume-Marie-André, *Des Aliénés, considérations : 1° sur l'état des maisons qui leur sont destinées tant en France qu'en Angleterre, sur la nécessité d'en créer de nouvelles en France... 2° sur le régime hygiénique et moral... 3° sur quelques questions de médecine légale*, Paris : Mme Huzard, 1834.
- FEUILLET Maurice, « L'Art français en péril : le sadisme du laid », *Le Gaulois artistique*, 25 juillet 1929, p.359 – 364.
- FILASSIER Alfred, JUQUELIER Paul, *L'assistance aux aliénés criminels et dangereux au XIXe siècle*, Paris : Masson, 1909.
- FLOURNOY Théodore, *Des Indes à la planète Mars : Etude sur un cas de somnambulisme*, Paris : F. Alcan, 1900.
- FORBES WINSLOW L. Stewart, « On the Insanity of Man of Genius », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1848, pp. 262 – 291.
- FORBES WINSLOW L. Stewart, « On obscure diseases of the brain and disorders of the minds », Philadelphia : Blanchard and Lea, 1860.
- FOURRIER Eugène, « L’Affiche », *Le Journal pour tous*, 11 décembre 1902, p. 7.
- FOVILLE Achille, « Considérations générales sur les asiles d'aliénés de l'Angleterre et de l'Ecosse », *L'Encéphale : journal des maladies mentales et nerveuses*, janvier 1885, p. 5.
- FRIGERIO Luigi, « L'Arte e gli artisti nel manicomio di San Benedetto », *Diario del manicomio di Pesaro*, 1880, n°6, p. 24.
- FRIGERIO Luigi, « Il Congresso e l'Esposizione freniatria di Siena », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale*, 1886, pp. 541 – 542.
- GALERIE VAVIN RASPAIL, *Les Arts Plastiques (extraits)*, n°8, Paris, Galerie Vavin Raspail, n.d. [1927]
- GALT, John M., « On the reading, recreation, and amusements of the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, Vol. VI, pp. 581 – 589.
- GAUTIER Théophile, « L'Hôpital des fous », *Italia (2ème ed.)*, Paris : L. Hachette, 1855, pp. 332 – 344.
- GILL André, « Charenton », *Vingt années de Paris*, Paris : C. Marpon et E. Flammarion, 1883, pp. 199 – 200.
- GIRON, Aimé, « Ça et là : à travers l'art », *L'Œuvre d'art : revue bi-mensuelle illustrée*, 5 février 1897, p. 19.
- GLASER Philippe Emmanuel, « Petite chronique des lettres », *Le Figaro*, 14 février 1908, n°45, p. 4.

- GOREY Albert, « Le Musée Lombroso », *Le Radical*, 8 septembre 1908, n°252, pp. 1-2.
- GOURMONT Rémy de, « Causeries : Art et folie », *La Dépêche : journal quotidien*, 18 décembre 1907, n°14, np.
- GRASSET Joseph, « Demi-fous et demi-responsables », *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, janvier 1906, T. 31, p. 913.
- GRASSET Joseph, « Un curieux cas de dessin polygonal », *Aesculape*, 1911, p. 287.
- GRIMM Thomas, « Les Idiots savants », *Le Petit journal*, 30 janvier 1897, n°12454, p. 1.
- GUILBERT Charles, *L'Illusion du merveilleux*, Paris, A. Michel, 1913.
- GUISLAIN Joseph, *Lettres médicales sur l'Italie, avec quelques renseignements sur la Suisse : résumé d'un voyage fait en 1838, adressé à la Société de médecine de Gand*, Gand : F. et E. Gyselynck, 1840.
- HAMILTON Allan Mc Lane, « Insane Art », *Scribner's Magazine*, 1918, pp. 484 – 492.
- HAMY Ernest, *Galerie américaine du musée du Trocadéro*, Paris : E. Lerous, 1897.
- HARDY Charles, *A register of ships, employed in the service of the Honorable the United East India Company, from the year 1760 to 1810 : with an appendix, containing a variety of particulars, and useful information interesting to those concerned with East India commerce*, London : Black, Parry, and Kingsbury, 1811.
- HASLAM John, *Illustration of madness, exhibiting a singular case of insanity and a no-less remarkable difference in medical opinion, with a description of the tortures experienced by the patient James Tilly Matthews, in hallucinations*, London : G. Hayden for Rivingtons, 1810.
- HEUYER Gorges, MORGENSTERN Sophie, « Un cas de mutisme chez un enfant myopathique ancien convulsif. Guérison du mutisme par la psychanalyse », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1927, pp. 478 – 481.
- HOSPITAL Pierre, « L'Art chez les aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1893, n°18, pp. 250 – 255.
- HYSLOP Theophilus Bulkeley, « Post-illusionnism and Art in the Insane », *Nineteenth Century and After*, Février 1911, pp. 270 – 281.
- HYSLOP Theophilus Bulkeley, « Post-illusionnism and Art in the Insane », *The Art World*, Octobre 1916, pp. 34 – 38.
- HYSLOP Theophilus Bulkeley, *The Borderland : Some of the problem of insanity*, London : Ph. Allan and co, 1924, pp. 134 – 135.
- JANET Pierre, *L'automatisme psychologique : essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris : F. Alcan, 1889.
- JARDINE William, *The Naturalist's Library*, Edimbourg : W. H. Lizars, 1833 – 1843, Vol. VI et VII.
- JAUBERT René, « L'Art chez les aliénés », *Le Miroir du Monde : hebdomadaire illustré*, 3 octobre 1931, n°83, p. 412.
- JEANSON, « Les Moteurs Tony Huber », *Le Chauffeur*, 1^{er} mars 1904, pp. 63 – 72.
- JETOT Ernest, « Questions d'art : M. Dujardin-Beaumetz inaugure le Salon des chemins de fer et décore son président », *Le Rappel*, 22 janvier 1907, p. 4.

- JOANNE Adolphe, « Lettres d'un touriste », *L'Illustration, journal universel*, 14 août 1851, n°442, pp. 99 – 100.
- JUNG Carl Gustav, *Le Livre Rouge : Liber Novus*, 1914 – 1930. Le Manuscrit original se trouve à la Fondation des Œuvres de C. G. Jung, Zurich, Suisse.
- JUNG Carl Gustav, *Ma Vie : souvenirs, rêves et pensées*, Paris : Gallimard, 1966, pp. 206 – 210.
- JUQUELIER Paul, FILASSIER Alfred, *L'assistance aux aliénés criminels et dangereux au XIXe siècle*, Paris : Masson, 1909.
- KARPOV Pavel, *L'Activité créatrice des aliénés*, [S.I.], [s. n.], 1926. [Version originale en russe, publiée à Moscou la même année]
- KENEALY Annesley, « A Mad Genius: The Master Craftsman of Earlswood Asylum », *Pearson's Magazine*, Juillet 1898.
- KERAVAL Paul, « La psychiatrie au Japon. D'après W. Stieda. », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1907, pp. 221 – 226.
- KERAVAL Paul, « De l'Art chez les aliénés », *L'informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1909, pp. 29-30, 7 planches hors texte.
- KUBIN Alfred, « Die Kunst der Irren », *Das Kunstblatt*, 6, 1922, n°5, pp. 185 - 188.
- KUBLY Adolphe, « les fous de Ville-Evrard », *Le Journal illustré*, 16 janvier 1876.
- LACASSAGNE Alexandre, « 1333 tatouages de délinquants », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 438 – 443.
- LADAME Charles, « A propos des manifestations artistiques chez les aliénés », *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie (Archives suisses de neurologie et de psychiatrie)*, 1920, Vol. 6, pp. 166 – 168.
- LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, VINCHON Jean, « Délire mystique et sculpture automatique », *La Revue neurologique*, n°8, aout 1920, pp. 824 – 828.
- LAIGNEL-LAVASTINE Paul-Maxime, VINCHON Jean, « A propos d'une observation de la psychanalyse », *Gazette des hôpitaux*, 26 août 1920.
- LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, VINCHON Jean, « Berbiguier de Terre-Neuve du Thym : un malade de Pinel », *Aesculape*, septembre 1927, n°9, pp. 217 – 221.
- LAMOTHE Léonce de, *Recherches historiques et statistiques sur les asiles d'aliénés de Bordeaux et de Cadillac*, Bordeaux : impr. de Balarac jeune, 1844.
- LAUR Henri, MEUNIER Raymond, « Réflexions sur l'art des fous », *Le Gaulois du Dimanche*, 1 et 2 février 1908, n°7, pp. 6 – 7.
- LE FILLIATRE, « Dégénéré persécuté : vêtements étranges », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière : clinique des maladies du système nerveux*, 1895, tome 8, pp. 187 – 191.
- LEFEBVRE Jacques, « On Expose... On Expose... A Paris, avenue Iéna, les fous viennent d'ouvrir leur salon de peinture, Et ma foi, après tout !... », *L'Ouest-Éclair : journal quotidien d'informations, politique, littéraire, commercial*, 3 juin 1929, pp. 1 – 2.
- LEGRAIN Paul-Maurice, MAGNAN Valentin, *Les dégénérés : état mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895.

- LEGRAND DU SAULLE Henri, *Le délire des persécutions*, Paris : H. Plon, 1871.
- LEGRAND DU SAULLE Henri, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris : V.-A. Delahaye, 1879.
- LEHEL François, *Notre art dément : Quatre études sur l'art pathologique*, Paris : H. Jonquières, 1926.
- LELUT Louis-Françisque, *Du démon de Socrate : Spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Paris : Trinquart, 1836.
- LEROY Raoul, « Dessins d'un dément précoce avec état maniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 novembre 1911, pp. 303 – 308.
- LEURET François, *Du traitement moral de la folie*, Paris : J.-B. Baillière, 1840.
- LIBERT Lucien, « Les aliénés en Orient : Grèce, Empire Ottoman, Egypte », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1913, p. 107.
- LIBERT Lucien, « Revue internationale : Le Septième Congrès International d'Anthropologie Criminelle », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 25 janvier 1911, pp. 308 – 311.
- LODS Armand, VEGA, *André Gill : sa vie, bibliographie de ses œuvres*, Paris, Léon Vanier, 1887
- LOMBROSO Cesare, *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale*, Paris : F. Alcan, 1887. (1ère édition en Italien : *L'Uomo delinquente, studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Milano : U. Hoepli, 1876)
- LOMBROSO Cesare, *Les Palimpsestes des prisons*, Paris : G. Masson, 1894.
- LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889 (1ère édition en Italien : *Genio e follia*, Milano, Giuseppe Chiusi, 1864 ; 2^{ème} édition : *Genio e follia*, Milano, Gaetano Brigola, 1872 ; 3^{ème} édition : *Genio e follia*, Milano, Hoepli, 1877 ; 4^{ème} édition : *Genio e follia : In rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia*, Torino, Fratelli Bocca, 1882. L'ouvrage change ensuite de titre : 5^{ème} édition : *L'Uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1888 ; 6^{ème} édition : *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1894). Plusieurs autres éditions suivront en français : 2^{ème} édition : 1896 ; 3^{ème} édition : 1903.
- LOMBROSO Cesare, « Genio e pazzia nell'opera di Wiertz », *Emporium*, janvier 1897, n°25, p. 4.
- LOMBROSO Cesare, « Il mio museo criminale », *L'Illustrazione italiana* 13, 1er avril 1906, pp. 302 – 306.
- LOMBROSO Cesare, « My Museum of criminal psychology », *The New York Times*, 17 février 1907.
- LOMBROSO Cesare, DU CAMP Maxime, « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437.
- DU CAMP Maxime, LOMBROSO Cesare, « Gli autografi di Troppmann », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, vol. 1, 1880, pp. 57-58.
- LOMBROSO Cesare, TOSELLI C., « Scrittura ideografica in un monomaniaco con sintomi iniziali di demenza », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 3 – 12.
- MAGNAN Valentin, *Leçons cliniques sur les maladies mentales : considérations générales sur la folie, les héréditaires ou dégénérés, les délirants chroniques, les intermittents*, Paris : A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887 – 1897.
- MAGNAN Valentin, LEGRAIN Paul-Maurice, *Les dégénérés : état mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895.

- MARCE Louis-Victor, « De La Valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1864.
- MARCHAND Léon, PETIT Georges, « Symbolisme au cours d'un délire mystique et patriotique d'interprétation », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 juin 1912, pp. 214 – 223.
- MARIE Auguste Armand, *Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*, Paris : Octave Doin Editeur, 1892.
- MARIE Auguste Armand, *L'Assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892.
- MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360.
- MARIE Auguste Armand, *Mysticisme et folie : étude de psychologie normale et pathologique comparées*, Paris : V. Giard et E. Brière, 1906.
- MARIE Auguste Armand, *La Démence*, Paris, O. Doin, 1906.
- MARIE Auguste Armand, « Documents anciens sur le traitement des aliénés au XVIIIème siècle », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1908, pp. 40 – 44.
- MARIE Auguste Armand, « Documents anciens sur le traitement des aliénés au XVIIIème siècle », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1908, pp. 40 – 44.
- MARIE Auguste Armand, « Anciens asiles et anciens traitements de la folie », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 décembre 1909, pp. 344 – 345 + ill.
- MARIE Auguste Armand, « Les musées d'asile », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 janvier 1910, pp.38 – 42.
- MARIE Auguste Armand, « Sur quelques risques de la profession médicale dans la société contemporaine », *Aesculape*, 1911, pp. 186 – 189.
- MARIE Auguste Armand, « Les dessins stéréotypés des aliénés », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 8 juillet 1912, pp. 261 – 264.
- MARIE Auguste Armand, « A propos de quelques dessins stéréotypés d'aliénés », *Archives de neurologie*, octobre 1912, n°4.
- MARIE Auguste Armand, « Art et folie », *Les Arts plastiques*, Paris, Editions de la galerie Vavin-Raspail, n°8, [s.d. 1927 ?].
- MARIE Auguste Armand, « Wladimir Bechterew (1857 – 1928) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1928, pp. 497 – 500.
- MARIE Auguste Armand, *La Psychanalyse et les nouvelles méthodes d'exploration de l'inconscient*, Paris : Ernest Flammarion, 1928.
- MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398.
- MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14.
- MARIE Auguste Armand, « Art et fantaisie », *L'Art : revue illustrée et rédigée par les artistes eux-mêmes*, janvier-février 1931, n°6, pp. 195 – 202.
- MARIE Auguste Armand, MEUNIER Dr, « Notes sur les dessins stéréotypés d'un dément précoce », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1907, pp. 342 – 346

- MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.
- MARIE Auguste Armand, VALLON Charles, *Les Aliénés en Russie*, Paris : impr. de l'École d'Alembert, 1899.
- MARIE Mme Auguste Armand, « Patronage des aliénés », *Compte rendu des travaux du 1er Congrès international de psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance des aliénés, tenu à Amsterdam, du 2 au 7 septembre 1907*, Amsterdam : J.H. de Bussy, 1908, p. 877-878.
- MARIE Pierre, « Contributo allo studio dell'arte nei pazzi. Di alcuni lavori artistici eseguiti di alienati, par G. ANGELUCCI et A. PIERACCINI (Manicomio prov. Di Macerata, 1894) », *Revue des sciences médicales en France et à l'étranger*, 1895, p. 203.
- MARIE-GIROS, *Les Aliénés en Savoie*, Chambéry : Chatelain, 1884.
- MARRO Giovanni, « Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare », *Annali di freniatria e scienze affini del R. Manicomio di Torino*, n°23, 1913, Vol. XXIII, pp. 157 – 192. On le trouve également sous forme d'une brochure imprimée plus tardivement : MARRO Giovanni, *Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare*, Torino : Tipografia cooperativa, 1916.
- MARTIN Jonathan, *The life of Jonathan Martin, written by himself*, 1825 (1^{ère} édition).
- MAURECY Mme Louis, « Les Dessins d'aliénés », *L'Echos du merveilleux : revue bimensuelle*, 15 février 1914, pp. 58 – 60.
- MAX-SIMON Paul, « L'imagination dans la folie : Etudes sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, tII, pp. 358 – 390
- MAX-SIMON Paul, *Crimes et délits dans la folie*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1886.
- MAX-SIMON Paul, « Les écrits et dessins des aliénés », *Archives d'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1888, pp. 318 – 355.
- MAX-SIMON Paul, *Les maladies de l'esprit*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1891.
- MEUNIER Raymond, LAUR Henri, « Réflexions sur l'art des fous », *Le Gaulois du Dimanche*, 1 et 2 février 1908, n°7, pp. 6 – 7.
- MIRABEAU Honoré-Gabriel, « Observations d'un voyageur anglais sur la Maison de Force appelée Bicêtre », *Œuvres de Mirabeau*, Paris : Lecointe et Pougin, 1788, Tome 3, pp. 223 – 277.
- MOHR Fritz, « Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit », *Journal für Psychologie und Neurologie*, 1906, Vol. VIII, pp. 99 - 140.
- MONDA Maurice, « Quelques souvenirs sur Mallarmé », *Le Figaro : supplément littéraire du dimanche*, 8 septembre 1923, n° 231, p. 1.
- MONTARLOT Léon de, « Les Fous artistes », *Le Monde illustré*, 18 mars 1905, n°2503, pp. 168 – 169.
- MONTPAR, « Art : dessins de fous », *La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris*, 23-30 décembre 1927, n°291, pp. 90-91.
- MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris : V. Masson, 1859.
- MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, « Bibliothèque : A M. Amédée Latour », *Union Médicale*, 7 juillet 1863, Vol. 19, p. 42.

- MOREL Benedict-Auguste, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris : J. B. Baillière, 1857, vol. 1 et 2.
- MORGENTHALER Walter, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Berne, Bircher, 1921. (Traduction française réalisée par Henri-Pol BOUCHE pour la Compagnie de l'Art Brut : MORGENTHALER Walter, *Adolf Wolfli*, Paris : Compagnie de l'Art Brut, 1964.)
- MORSELLI Enrico, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali. Guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-legisti e gli studenti*, Napoli : F. Vallardi, Vol 1. 1885 et Vol. 2, 1894.
- MOTET Auguste, « Rapport sur l'exposition d'anthropologie criminelle de Rome », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1886, tome I, pp. 88 – 96.
- N.R. [NISBETT Richard] « Ode to Tranquility », *Waldie's Select Circulating Library, and Journal of Belles lettres : including memoirs, biography, novels, tales, travels, voyages, &c, Philadelphia*, avril 1842, n°14, NP.
- NAUDASCHER M. G, « Aptitudes artistiques développées chez ne délirante à l'occasion de son délire », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1921, pp. 222 – 223.
- NERVAL, Gérard de., *Aurélia*, Paris : V. Lecou, 1855.
- NISBETT Richard, « Tranquility, an Ode », *The Philadelphia Repertory*. 23 février 1811, Vol. 1, n°43, p. 340.
- NISBETT Richard, « An Ode to the Evening Star » et « Ode to Tranquility », *The Portfolio*, juillet 1814, Vol 4, pp. 121 – 123.
- NISBETT Richard, « The Evening Star », *The Richmond County Mirror*, 20 août 1837, Vol. 1, n°2, p. 15.
- NODIER Charles, « Bibliographie des fous : De quelques livres excentriques », Paris : Techener, 1835, 2 fasc. *Supplément au Bulletin du bibliophile*, n° 21 [et 23].
- NORDAU Max, *Dégénérescence*, Paris : Félix Alcan, 1894, 2 volumes.
- NORTH-PEAT Anthony, « La Littérature des aliénés en Angleterre », *Revue Contemporaine*, 1863, Tome XXXIII, pp. 750 – 774 et Tome XXXIV p. 69 – 96.
- NORTH-PEAT Anthony, « Questions : Ecris et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 15 janvier 1864, n°1, p.6.
- NORTH-PEAT Anthony, « Elucubrations artistiques des aliénés en Angleterre », *L'Illustration*, 1866, vol.47, n°1214, pp. 347 – 348 ; n°1216, p. 378 – 379.
- PAILHAS Benjamin, « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Contribution à l'étude des dispositions artistiques, et plus spécialement de leur intermittence dans la déséquilibration psychique et la folie », *Nouvelle iconographique de la Salpêtrière*, tome 21, Mars-Avril 1908, pp. 162 – 174.
- PAILHAS Benjamin, « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpture) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, août 1908, n°8, pp. 196 – 8.
- PAILHAS Benjamin, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1908, pp. 426-27.
- PAILHAS Benjamin, MARIE Auguste Armand, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.
- PALLUY Maurice, « Une visite à Chrenton », in : *Paris ou le livre des cent-et-un*, Tome cinquième, Paris : Ladvoat, libraire de S.A.R. le Duc d'Orléans, 1832.

- PARANT Victor, *La raison dans la folie : étude pratique et médico-légale sur la persistance partielle de la raison chez les aliénés et sur leurs actes raisonnables*, Paris : O. Doin, 1888.
- PARKMAN George, *Management of lunatics with illustrations of insanity*, Boston, :John Eliot, 1817.
- PARROT L., « Curieux dessins et écrits d'une persécuté halluciné sensoriel », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, avril 1907, n°4, p. 438 – 441.
- PASSY Jacques, « Note sur les dessins d'enfant », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1891, vol. XXXII, pp. 614 – 621.
- PASTUREL Armand, « Dessins anatomiques et conceptions médicales d'un dément précoce », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1911, pp. 358 -361 (+ill.)
- PETIT Georges, MARCHAND Léon, « Symbolisme au cours d'un délire mystique et patriotique d'interprétation », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 juin 1912, pp. 214 – 223.
- PFISTER Oskar, *Die psychanalytische Methode : eine erfahrungswissenschaftlich-systematische Darstellung*, Leipzig, Berlin : J. Klinkhardt, 1913 (Traduction anglaise : *The Psychoanalytic Method*, 1917).
- PFISTER Oskar, *Expressionism in Art : Its Psychological and Biological Basis*, London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922.
- PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou La manie*, Paris : Richard Caille et Ravier, 1801.
- PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris : J.A. Brosson, 1809.
- PONS Dr, « Etablissements d'aliénés – Deux asiles d'aliénés criminels », *Archives médico-psychologiques*, 1896, Vol. I, pp : 378 – 402.
- PRINZHORN Hans, « Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken », *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 1919, n°52, pp. 307 – 326.
- PRINZHORN Hans, *Bildneri der Geisteskranken : ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, J. Springer, 1922. (Traduction française : *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, 1984).
- REGIS Emmanuel, « Notes sur le diagnostique différentiel de la folie à double forme et de la paralysie générale progressive », *L'Encéphale : journal des maladies mentales et nerveuses*, 1881, pp. 699 – 700.
- REGNARD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887.
- REJA Marcel, *La Vie héroïque*, Paris : Mercure de France, 1897.
- REJA Marcel, « Art : à propos de théories », *La Critique*, 5 mars 1897, n° 49, p. 56-57.
- REJA Marcel, « L'œuvre de Baric. Du point de vue social », *La Plume*, 1er décembre 1897, n°207, pp. 764 – 765.
- REJA Marcel, *Ballets et variations*, Paris : Mercure de France, 1898.
- REJA Marcel, « La danse et l'art », *Mercure de France*, août 1898, pp. 390 – 405.
- REJA Marcel, « Les jours et les nuits », illustration hors texte, *L'Ermitage*, juillet – décembre 1898, vol. 17, [n.p.].

- REJA Marcel, « Eugène Grasset » in : *Eugène Grasset et son œuvre*, numéro spécial de *La Plume*, vol. XI, 1900, pp. 144 – 146.
- REJA Marcel, « Le Baiser dans l'œuvre de Rodin », *La Critique*, 20 novembre 1900, p. 169.
- REJA Marcel, « Symbolisme pictural. H. Héran – E. Munch – O. Redon », *La Critique*, 20 janvier 1900, p. 9.
- REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44.
- REJA Marcel, « Art : du danger qu'il y a à comprendre une œuvre d'art », *La Critique*, 20 avril 1902, n°172, pp. 57 – 59.
- REJA Marcel, « Biegas sculpteur », *La Plume*, 15 août 1902, p. 998.
- REJA Marcel, « La littérature des fous », *La Revue universelle*, n°3, 1903, pp. 129 – 133.
- REJA Marcel, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris : Mercure de France, 1907. Rééditions : Paris, L'Harmattan, 2000 ; Nice, Z'édicions, 1992 (Préface de Fabienne HULAK, *La Nudité de l'art*) ; Dijon, Les Presses du Réel, 2017 (Edition critique et augmentée de Marc DECIMO, *Des Fous et des hommes : avant l'art brut*)
- REJA Marcel, « Souvenirs sur Strindberg, et lettres inédites, Strindberg à M. Réja », in : STRINDBERG August, *Inferno*, Paris : Mercure de France, 1966.
- RENE-JEAN, « Des fous aux raisonnables », *Coemedia*, 13 juin 1929, p. 3.
- ROGUES DE FURSAC Joseph, CAPGRAS Joseph, « Paralyse générale atypique. Conservation des aptitudes au dessin », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1910, pp. 598 – 599.
- ROGUES DE FURSAC Joseph, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, Paris : Masson, 1905.
- ROSSETTI William Michael, *Some Reminiscences*, London, Brown Laugham and Co, 1906, Vol. 1
- ROUANET Gustave, « Lectures pour tous », *L'Humanité, journal socialiste quotidien*, 10 février 1908, n°1394, p. 3.
- ROUBINOVITCH Jacques, BOREL P., « Un cas d'uranisme, enlèvement d'un mineur par un inverti », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 117 – 131.
- ROUY Hersilie, *Melle Hersile Rouy : mémoires d'une aliénée*, Paris : Paul Ollendorff, 1883.
- SALA Augustus, « A Visit to the Royal hospital of Bethlehem », *The Illustrated London News*, 24 et 31 mars 1860, pp. 291 – 293 et 304 – 308.
- SAUVAGE Marcel, « L'esthétique et la folie », *Comoedia*, 16 décembre 1927, pp. 1-2.
- SEGLAS Jules, *Des Troubles du langage chez les aliénés*, Paris : J. Rueff, 1892.
- SEGUIN Edouard, *Rapports & mémoires sur l'éducation des enfants normaux et anormaux*, Paris : F. Alcan, 1895.
- SEGURET Jean, « Excentricités du jour : Xavier Cotton », *Le Figaro : Supplément littéraire du dimanche*, 12 décembre 1885, n°50, pp. 197-198.
- SENTOUX Henri, *De la surexcitation des activités intellectuelles dans la folie*, Paris : A. Delahaye, 1867.

- SENTOUX Henri, *Figaro et Charenton. Les Fous journalistes, et les journalistes fous... Morceaux de prose et de poésie composés par des aliénés et recueillis par H. Sentoux*, Paris : Hurtau, 1867.
- SERIEUX Paul, CAPGRAS Joseph, *Les Folies raisonnantes, le délire d'interprétation*, Paris : J.-F. Alcan, 1909.
- SERIEUX Paul, *L'Assistance des aliénés en France, en Italie, en Allemagne, Rapport au Conseil Général de la Seine*, Paris : Imprimerie Municipale, 1903.
- SIMON Théodore, BINET Alfred, « Les Démences », *L'Année psychologique*, 1909, pp. 266 – 348.
- SIMONIN L., « Exposition universelle », *L'Illustration*, 17 août 1878, n°1854, p. 107.
- SOCIETE MEDICALE ALLEMANDE DE PARIS, *La médecine à l'Exposition universelle de 1867 : guide-catalogue*, Paris, Germer-Baillière, 1867.
- SOLLIER Paul, *Psychologie de l'idiot et de l'imbécile*, Paris : F. Alcan, 1891.
- SPOERRI Théodore, « L'armoire d'Adolf Wölfli », *Le Surréalisme, même*, printemps 1958, n° 4.
- SULLY James, *Studies of childhood*, London, Longmans, Green & Co, 1895. (Traduit en français sous le titre : *Etudes sur l'enfance*, Paris, F. Alcan, 1898).
- T.T., « Memento artistique : Exposition des artistes malades », *L'Européen : hebdomadaire économique, artistique et littéraire*, 12 juin 1929, p. 5.
- TAMBURINI Augusto, *Il Frenocomio di Reggio-Emilia*, Reggio-Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e Figlio, 1880.
- TANZI Eugenio, *La paranoia. Contributo alla teoria delle degenerazioni psichiche, con Gaetano Riva*, Reggio Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e figlio, 1886.
- TANZI Eugenio, *Neologismi degli alienati in rapporto col delirio cronico*, Reggio Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e figlio, 1889.
- TANZI Eugenio, *Trattato delle malattie mentali*, Fasc. 1-20, Milano : Società Editrice Libreria, 1904.
- TARDIEU Ambroise, *Etude médico-légale sur la folie*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1872.
- TAUSK Victor, « Über die Entstehung des "Beeinflussungsapparates" in der Schizophrenie », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1919, 5, p. 1-33. (Traduit en anglais : TAUSK Victor, « On the origin of the influencing machine », *Psychoanalytic Quarterly*, 2, 1933, pp. 519 – 556. Traduit en français : TAUSK Victor, « De la genèse de "l'appareil à influencer" dans la schizophrénie », Paris : Payot, 1975, pp. 177 – 217.
- TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60.
- TOPORKOFF N., « Une tentative d'analyse psychologique des travaux manuels des aliénés », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tome 17, 1904, pp. 311 – 321.
- TOSELLI C., LOMBROSO Cesare, « Scrittura ideografica in un monomaniaco con sintomi iniziali di demenza », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 3 – 12.
- TOULOUSE Edouard, « Les Evasions dans les asiles », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1898, pp. 261 – 293.
- TOULOUSE Edouard, « Assistance : l'open-door en Ecosse », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1899, pp. 261 – 272.

- TOULOUSE Edouard, *Rapport sur les hôpitaux et services d'observation et de traitement, 2^e sous-commission (modes divers d'assistance des aliénés)*, séance du 13 mai 1899, p.1.
- TREDGOLD Alfred Frank, *Mental Deficiency (Amentia)*, London : Baillière, Tindal and Cox, 1908.
- TRELAT Ulysse, *La folie lucide : étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Paris : A. Delahaye, 1861.
- TREPSAT Charles Louis, « Dessins et écrits d'un dément précoce », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 541 – 544.
- TRUELLE Victor, BROUSSEAU Albert, « Un cas de puérilisme », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1920, pp. 101 – 103.
- TYLOR Edward, *Primitive culture*, London, John Murray, 1871. (Traduit en français sous le titre : *La Civilisation primitive*, Paris, C. Reinwald, 1876).
- UNIVERSITE DE TURIN, *Le musée de psychiatrie et d'anthropologie criminelle dans l'Université de Turin. VI^e Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril - 3 mai 1906)*, Turin : Bocca frères, 1906.
- USSE Durand-François, *Les Délires d'imagination dans la paralysie générale*, Paris, Jouve, 1912.
- VALENTIN Louis, *Voyage médical en Italie fait en l'année 1820, précédé d'une Excursion au volcan du Mont-Vésuve, et aux ruines d'Herculanum et de Pompeia*, Nancy : impr. de C.-J. Hissette, 1822.
- VALLON Charles, MARIE Auguste Armand, *Les Aliénés en Russie*, Paris : impr. de l'École d'Alembert, 1899.
- VANVERTS Alfred-Victor, *De la Nécessité de conserver les asiles d'aliénés, et des distractions comme moyen de traitement*, Lille, impr. de Lefebvre-Ducrocq, 1865.
- VASCHIDE Nicolae, « Organisation scientifique : L'Institut psychiatrique de Reggio », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1900, pp. 129-136 ; 170-177.
- VEGA, LODS Armand, *André Gill : sa vie, bibliographie de ses œuvres*, Paris, Léon Vanier, 1887
- VIE J., QUERON P., « Productions artistiques des pensionnaires de la Colonie familiale d'Ainay le Château », *Aesculape*, Novembre 1933, pp. 266 – 271.
- VINCHON Jean, « Une méthode d'exploration de l'inconscient : la psychanalyse », *Revue de la semaine*, 19 juillet 1921, pp. 624 – 629.
- VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris, Stock, 1924.
- VINCHON Jean, « Une Leçon de Guillaume Apollinaire », *Images de Paris*, janvier-février 1924, n°49 – 50, [n.p.].
- VINCHON Jean, « Apollinaire en Salle de Garde », *Le Progrès médical : supplément illustré*, n°1, 1924, pp. 5 – 6.
- VINCHON Jean, « L'Interprétation psychanalytique du rêve », *Le Progrès Médical*, 31 juillet 1926, p. 1187.
- VINCHON Jean, *L'Art et la folie. Edition 1950 mise au point avec les données nouvelles*, Paris : Stock, 1950, Planche XXVII.
- VINCHON Jean, LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, « Délire mystique et sculpture automatique », *La Revue neurologique*, n°8, aout 1920, pp. 824 – 828.

- VINCHON Jean, LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, « Berbiguier de Terre-Neuve du Thym : un malade de Pinel », *Aesculape*, septembre 1927, n°9, pp. 217 – 221.
- VIOLLET Marcel, *Le Spiritisme dans ses rapports avec la folie*, Paris : Bloud, 1908.
- VOLMAT Robert, *L'Art Psychopathologique*, Paris : PUF, 1956.
- WALSH Robert, ALLOM Thomas, *Constantinople : and the scenery of the seven churches of Asia Minor*, London, Fisher Son & Co, 1839.
- WEBSTER John, « Notes of a visit to the public lunatic asylum of scotland », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1856, vol. 9, p. 185.
- WIENER Charles, *Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Paris : Hachette et Cie, 1880.
- WIMMER August, « La folie médiumnique », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, janvier 1923, n°1, pp. 8 – 26.
- WITTMANN Jean-François, « Mobiles inconscients du suicide », *La Révolution Surréaliste*, 1929, n°12.

Correspondance et écrits autobiographiques

- ANDREAS-SALOME Lou, FREUD Sigmund, *Correspondance avec Sigmund Freud 1912 – 1936. Suivie du journal d'une année 1912 – 1913*, Paris : Gallimard, 1970.
- ELUARD Paul, *Lettres à Joë Bousquet*, Paris : Les Editeurs français réunis, 1973.
- ERNST Max, « An Informal Life of M. E. (as told by himself as to good friend) », in LIEBERMAN Wiliam S. (Ed.), *Max Ernst*, Catalogue d'exposition (New-York, MoMA, 1^{er} Mars – 7 Mai 1961), New-York : Distributed by Doubleday, 1961.
- ERNST Max, *Écritures : avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur*, Paris : Gallimard, 1970.
- GILL André, *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste 1840-85 (Edition et présentation de Bertrand Tillier)*, Seysell : Champ Vallon, 2006.
- KLEE Paul, *Journal*, Paris : Grasset, trad. de P. Klossowski, 1959.
- KLEE Paul, KLEE Félix, *Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee. [La vie et l'œuvre du peintre d'après des documents tirés de ses notes et de sa correspondance inédite]*, Paris : Les Libraires associés, 1963.
- SALMON André, *Souvenirs sans fin. 1, Première époque (1903-1908)*, Paris : Gallimard-NRF, 1965.
- SCHLEMMER Oskar, *Oskar Schlemmer : Lettres et journaux*, Paris : Carta Blanca Ed., 2014

Catalogues d'exposition

- BRETON André, *L'Ecart absolu. XIème Exposition internationale du Surréalisme*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie de l'œil, décembre 1965), Paris : Galerie de l'œil, 1965.
- DOCUMENTA (05; 1972; CASSEL, ALLEMAGNE), *Documenta 5 : Befragung der Realität Bildwelten heute*, Catalogue d'exposition (Cassel, Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, 30 juin – 8 octobre 1972), Kassel : Documenta GmbH, 1972.

DUBUFFET Jean, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie René Drouin, octobre 1949), Paris : René Drouin, impr. 1949.

DUBUFFET Jean, BADER Alfred, STECK Hans, *Bildneri der Geisteskranken. L'art brut : Insania pingens*, Catalogue d'exposition (Berne, Kunsthalle, 24 août – 15 septembre 1963), Berne : Kunsthalle, 1963.

DUBUFFET Jean, *L'Art Brut*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril – 5 juin 1967), Paris : Musée des arts décoratifs, 1967

EXPOSITION INTERNATIONALE (1889 ; PARIS), *Catalogue de l'exposition spéciale de l'administration générale de l'assistance publique à Paris / Exposition universelle de 1889. Pavillon de la ville de Paris*, Paris : imp. de Grandremy et Henon, 1889.

EXPOSITION INTERNATIONALE (1889 ; PARIS), *Catalogue général officiel : exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section I. Anthropologie. Ethnographie / Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*, Lille : Impr. de L. Danel, 1889.

HUGNET GEORGES, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogue d'exposition (New-York, MoMA, 9 décembre 1936 au 17 janvier 1937), New-York : Museum of Modern Art, 1936.

MARIE Auguste Armand, BINE Max, *Exposition des artistes malades. Catalogue des œuvres d'art morbides : exposées chez M. Max Bine*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Max Bine, 31 mai – 16 juin 1929), Paris, Galerie Max Bine, 1929.

Rapports de jury

« Groupe X. Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population. Classe 89. Matériel et méthodes de l'enseignement des enfants. », *Catalogue officiel des exposants récompensés par le Jury international*, Paris, E. Dentu, 1867.

Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international, Groupe XVI. Economie sociale. Hygiène. Assistance publique. Quatrième partie. Classe 112, Paris : Imprimerie nationale, 1902.

« Exhibited in the Conservatory of the Royal Horticultural Gardens », *The Fisheries Exhibition Literature, Vol. XII : Official Catalogue. Awards of the International Juries* London, William Clowes and Sons, 1884.

Ouvrages et articles publiés (classés par ordre chronologique)

1785

COLOMBIER Jean, DOUBLET François, *Instruction sur la manière de gouverner les insensés, et de travailler à leur guérison dans les asyles qui leur sont destinés*, Paris : impr. royale, 1785.

1788

MIRABEAU Honoré-Gabriel, « Observations d'un voyageur anglais sur la Maison de Force appelée Bicêtre », *Œuvres de Mirabeau*, Paris : Lecointe et Pougin, 1788, Tome 3, pp. 223 – 277.

1801

PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou La manie*, Paris : Richard Caille et Ravier, 1801.

1809

PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris : J.A. Brosson, 1809.

1810

HASLAM John, *Illustration of madness, exhibiting a singular case of insanity and a no-less remarkable difference in medical opinion, with a description of the tortures experienced by the patient James Tilly Matthews, in hallucinations*, London : G. Hayden for Rivingtons, 1810.

1811

HARDY Charles, *A register of ships, employed in the service of the Honorable the United East India Company, from the year 1760 to 1810 : with an appendix, containing a variety of particulars, and useful information interesting to those concerned with East India commerce*, London : Black, Parry, and Kingsbury, 1811.

NISBETT Richard, « Tranquility, an Ode », *The Philadelphia Repertory*. 23 février 1811, Vol. 1, n°43, p. 340.

1814

NISBETT Richard, « An Ode to the Evening Star » et « Ode to Tranquility », *The Portfolio*, juillet 1814, Vol 4, pp. 121 – 123.

1817

PARKMAN George, *Managment of lunatics with illustrations of insanity*, Boston : John Eliot, 1817.

1818

COLLECTIF, *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris : Panckoucke, vol. 23 (HYG - ILÉ), 1818.

1819

ESQUIROL Jean-Etienne, *Des établissements d'aliénés en France et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés*, Paris : Huzard, 1819.

1821

BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM Alexis Vincent Charles, *Les Farfadets, ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, Paris : P. Gueffier, 1821, Vol. 1 – 3.

1822

VALENTIN Louis, *Voyage médical en Italie fait en l'année 1820, précédé d'une Excursion au volcan du Mont-Vésuve, et aux ruines d'Herculanum et de Pompeia*, Nancy : impr. de C.-J. Hissette, 1822.

1825

MARTIN Jonathan, *The life of Jonathan Martin, written by himself*, 1825 (1^{ère} édition).

1830

CUNNINGHAM Allan, « Life of Blake », *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, London : John Murray, 1830, Vol. II, pp. 142 – 179.

1832

PALLUY Maurice, « Une visite à Chrenton », in : *Paris ou le livre des cent-et-un*, Tome cinquième, Paris : Ladvocat, libraire de S.A.R. le Duc d'Orléans, 1832.

1833

« Bits of Biography. No. I. Blake, the Vision Seer, and Martin the York Minster Incendiary », *Monthly Magazine*, mars 1833, pp. 244-49.

« Hôpital des fous à Londres », *La Revue Britannique*, July 1833, pp. 179 - 187.

JARDINE William, *The Naturalist's Library*, Edimbourg : W. H. Lizars, 1833 – 1843, Vol. VI et VII.

1834

FERRUS Guillaume-Marie-André, *Des Aliénés, considérations : 1° sur l'état des maisons qui leur sont destinées tant en France qu'en Angleterre, sur la nécessité d'en créer de nouvelles en France... 2° sur le régime hygiénique et moral... 3° sur quelques questions de médecine légale*, Paris : Mme Huzard, 1834.

1835

NODIER Charles, « Bibliographie des fous : De quelques livres excentriques », Paris : Techener, 1835, 2 fasc. *Supplément au Bulletin du bibliophile*, n° 21 [et 23].

1836

BARTLETT William Henry, « Statue of Arnold von Winkeldeid, Stante », in BEATTIE William, *Switzerland : Illustrated in a series of views taken expressly for this work by W.H. Bartlett*, London : G. Virtue, 1836, vol. 2, p. 121.

LELUT Louis-Françisque, *Du démon de Socrate : Spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Paris : Trinquart, 1836.

1837

NISBETT Richard, « The Evening Star », *The Richmond County Mirror*, 20 août 1837, Vol. 1, n°2, p. 15.

1838

ESQUIROL Jean-Etienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris : J.B. Baillière, vol. II, 1838,

1839

« Crichton Royal Institution », *The Saturday Magazine*, 20 juillet 1839, n°452, Vol. XV, p. 17.

ALLOM Thomas, WALSH Robert, *Constantinople : and the scenery of the seven churches of Asia Minor*, London, Fisher Son & Co, 1839.

BLANCHE Esprit, *Du Danger des rigueurs corporelles dans le traitement de la folie*, Paris : A. Gardembas, 1839.

WALSH Robert, ALLOM Thomas, *Constantinople : and the scenery of the seven churches of Asia Minor*, London, Fisher Son & Co, 1839.

1840

ELLIS William Charles, « Chapitre VIII : De la construction et de l'administration des asiles », *Traité de l'aliénation mentale, ou De la nature, des causes, des symptômes et du traitement de la folie : comprenant des observations sur les établissements d'aliénés*, Paris : 1840, J. Rouvier, pp. 409 – 412.

GUISLAIN Joseph, *Lettres médicales sur l'Italie, avec quelques renseignements sur la Suisse : résumé d'un voyage fait en 1838, adressé à la Société de médecine de Gand*, Gand : F. et E. Gyselynck, 1840.

LEURET François, *Du traitement moral de la folie*, Paris : J.-B. Baillière, 1840.

1841

DAURAND-FORGUES Emile, « Les Ecrivains de Bicêtre », *La Revue de Paris*, 1841, Tome 25, pp. 239 – 255 et Tome 26 pp. 213 – 227.

1842

CROMMELINCK Constant, *Rapport sur les hospices d'aliénés de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne*, Courtrai : Impr. De Jaspin, 1842.

N.R. [NISBETT Richard] « Ode to Tranquility », *Waldie's Select Circulating Library, and Journal of Belles lettres : including memoirs, biography, novels, tales, travels, voyages, &c, Philadelphia*, avril 1842, n°14, NP.

1843

« Fancy Fair at Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, jan-juin 1843, vol. 2, p. 335.

« Variétés : vente d'objets faits par les aliénés à l'asile d'Hanwell », *Annales médico-psychologiques*, 1843, vol.2, p. 162.

1844

« Article I : Brief notice of the New-York State Lunatic Asylum at Utica – and of the appropriation by the State, for the benefit of the insane », *The American journal of insanity*, juillet 1844, Vol. I, pp. 5 – 6.

LAMOTHE Léonce de, *Recherches historiques et statistiques sur les asiles d'aliénés de Bordeaux et de Cadillac*, Bordeaux : impr. de Balarac jeune, 1844.

1845

« Article VI : Second annual fair at the New-York State Lunatic Asylum », *The American journal of insanity*, avril 1845, Vol. I, pp. 347 – 352.

« Visite à l'hôpital des fous de Hanwell, 1844 », *Revue étrangère de littérature, des sciences et des arts*, 1845, vol. 53, pp. 157 – 168.

CUCHOD Henri, *De l'aliénation mentale et des établissements destinés aux aliénés dans la Grande Bretagne*, Lausanne : G. Bridel, 1845.

1846

« Miscellany : Fair at the Lunatic State Asylum – Utica N.Y. », *The American journal of insanity*, avril 1846, Vol. II, pp. 394 – 395.

DUCLOS Frédéric, *Etudes médicales sur quelques établissements d'aliénés de France : rapport présenté au Conseil d'administration de l'asile des aliénés du Betton dans la séance du 31 juillet 1844*, Chambéry : impr. du Gouvernement, 1846.

1847

« Brief description of the State lunatic asylum at Utica, N.Y. », *American journal of insanity*, juillet 1847, Vol. 4, p. 96.

ESQUIROS Alphonse, *Paris, ou Les sciences, les institutions et les moeurs au XIXe siècle*. Tome 2, Paris, au Comptoir des imprimeurs-unis, 1847.

1848

« Twelfth Night at the Hanwell Lunatic Asylum », *The Illustrated London News*, 15 janvier 1848, p. 27.

FORBES WINSLOW L. Stewart, « On the Insanity of Man of Genius », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1848, pp. 262 – 291.

1849

« Life at the N. Y. State Lunatic Asylum ; or Extracts from the Diary of an Inmate », *American Journal of Insanity*, Avril 1849, Vol. 5, pp. 294 – 295.

1850

« The Port of Leghorn », *The Art Journal*, 1850, p. 288.

DELILLE Charles-Jean, *La France au XIXe siècle, illustrée dans ses monuments et ses plus beaux sites*, London : Fisher, 1850, 3 vol.

1851

« The Death of the Stag », *The Art Journal*, 1851, p. 4.

JOANNE Adolphe, « Lettres d'un touriste », *L'Illustration, journal universel*, 14 août 1851, n°442, pp. 99 – 100.

1852

« American Institutions for the Insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1852, vol. 5, pp. 481-513.

FALRET Henri, *De la Construction et de l'organisation des établissements d'aliénés*, Paris : J.-B. Baillière, 1852.

1853

« Annual report of the officers of the New Jersey State Lunatic Asylum at Treton for the year 1853 », *Journal of Insanity*, Octobre 1854, Vol. 11, p. 196.

« British Institutions for the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, vol. 6, pp. 10 – 11.

« Mad Artistes », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, vol. 6 pp. 33 – 75.

GALT, John M., « On the reading, recreation, and amusements of the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1853, Vol. VI, pp. 581 – 589.

1854

« On non mechanical restraint in the treatment of the insane », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1854, vol. 7, pp. 541 – 572.

« The Ruin Temple », « Val St Nicola, Switzerland », *The Art Journal*, 1854, pp. 41 et 76.

1855

GAUTIER Théophile, « L'Hôpital des fous », *Italia (2ème ed.)*, Paris : L. Hachette, 1855, pp. 332 – 344.

NERVAL, Gérard de., *Aurélia*, Paris : V. Lecou, 1855.

1856

WEBSTER John, « Notes of a visit to the public lunatic asylum of scotland », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1856, vol. 9, p. 185.

1857

« Lunatic Asylums », *The Quarterly Review*, vol. 101, 1857, pp. 353 – 393.

ARLIDGE John Thomas, « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855. », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1857, Vol. X, pp. 758 – 775.

1857

MOREL Benedict-Auguste, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris : J. B. Baillière, 1857, vol. 1 et 2.

1858

ARLIDGE John Thomas, « Art. IX. The Asylums of Italy, Germany and France. Notes of a visit made in the year 1855. », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1858, Vol. XI, pp. 59 – 88 ; pp. 597 - 626.

1859

« Report of Scotch Asylums », *The American journal of insanity*, octobre 1859, Vol. XVI, p. 210.

ARLIDGE John Thomas, « The Asylums of Italy, France and Germany », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1859, vol. XII, pp. 548 – 566.

MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris : V. Masson, 1859.

1860

DELEPIERRE Octave, *Histoire littéraire des fous*, Londres : Trübner, 1860.

FORBES WINSLOW L. Stewart, « On obscure diseases of the brain and disorders of the minds », Philadelphia : Blanchard and Lea, 1860.

SALA Augustus, « A Visit to the Royal hospital of Bethlehem », *The Illustrated London News*, 24 et 31 mars 1860, pp. 291 – 293 et 304 – 308.

1861

« The Lago d'Orta by W.C. Smith. In the exhibition of the Society of Painters in Watercolours », *The Illustrated London News*, 13 juillet 1861, n°39, p. 45.

BILLOD Eugène, *Relation d'une visite à l'asile de idiots d'Earlswood comté de Surrey (Angleterre)*, Paris : Victor Masson et Fils, 1861.

1862

BERTHIER Pierre, *Excursions scientifiques dans les asiles d'aliénés*, Paris : Savy, 1862 – 65, Vol. III, p. 44.

BRIERRRE DE BOISMONT Alexandre, *Des Hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris : Germer Baillère, 1862. Il s'agit de la troisième édition. Les deux autres précédentes de 1845 et 1852.

TRELAT Ulysse, *La folie lucide : étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Paris : A. Delahaye, 1861.

1863

MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, « Bibliothèque : A M. Amédée Latour », *Union Médicale*, 7 juillet 1863, Vol. 19, p. 42.

NORTH-PEAT Anthony, « La Littérature des aliénés en Angleterre », *Revue Contemporaine*, 1863, Tome XXXIII, pp. 750 – 774 et Tome XXXIV p. 69 – 96.

1864

« The Idiot shipbuilder », *The Quiver*, 1^{er} octobre 1864, p. 3.

ASSELINÉAU Charles, A. D., « Réponse : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1^{er} mai 1864, pp. 70 – 71.

DEPPING G., G.D., C.M.L., (et al.), « Réponses : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 15 mars 1864, p.42.

MARCE Louis-Victor, « De La Valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1864.

NORTH-PEAT Anthony, « Questions : Ecrits et dessins d'aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 15 janvier 1864, n°1, p.6.

1865

« Idiot Asylums », *The Edinburgh review*, Juillet 1865, Vol. 122, n° CCXLIX, pp. 37 – 73.

« Les asiles d'idiots. Traitement de l'idiotie », *Revue Britannique*, novembre 1865, tome VI, pp. 5 – 38.

VANVERTS Alfred-Victor, *De la Nécessité de conserver les asiles d'aliénés, et des distractions comme moyen de traitement*, Lille, impr. de Lefebvre-Ducrocq, 1865.

1866

NORTH-PEAT Anthony, « Elucubrations artistiques des aliénés en Angleterre », *L'Illustration*, 1866, vol.47, n°1214, pp. 347 – 348 ; n°1216, p. 378 – 379.

1867

« Groupe X. Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population. Classe 89. Matériel et méthodes de l'enseignement des enfants. », *Catalogue officiel des exposants récompensés par le Jury international*, Paris, E. Dentu, 1867.

SENTOUX Henri, *De la surexcitation des activités intellectuelles dans la folie*, Paris : A. Delahaye, 1867.

SENTOUX Henri, *Figaro et Charenton. Les Fous journalistes, et les journalistes fous... Morceaux de prose et de poésie composés par des aliénés et recueillis par H. Sentoux*, Paris : Hurtau, 1867.

SOCIETE MEDICALE ALLEMANDE DE PARIS, *La médecine à l'Exposition universelle de 1867 : guide-catalogue*, Paris, Germer-Baillière, 1867.

1869

CAMPAGNE Pierre Norbert, *Traité de la manie raisonnante*, Paris : V. Masson et fils, 1869.

FALRET Jules, *Des aliénés dangereux et des asiles spéciaux pour les aliénés dits criminels : discours prononcés à la Société médico-psychologique*, le 27 juillet et le 16 novembre 1868, Paris : impr. de E. Donnaud, 1869.

1871

LEGRAND DU SAULLE Henri, *Le délire des persécutions*, Paris : H. Plon, 1871.

TYLOR Edward, *Primitive culture*, London, John Murray, 1871. (Traduit en français sous le titre : *La Civilisation primitive*, Paris, C. Reinwald, 1876).

1872

TARDIEU Ambroise, *Etude médico-légale sur la folie*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1872.

1876

« Une représentation à l'hospice de Ville-Evrard », *Le Monde illustré*, 15 janvier 1876.

KUBLY Adolphe, « les fous de Ville-Evrard », *Le Journal illustré*, 16 janvier 1876.

MAX-SIMON Paul, « L'imagination dans la folie : Etudes sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, tII, pp. 358 – 390.

1877

« Her Majesty's Pleasure, The Parricide's Story », *World*, 26 décembre 1877, pp. 13-14.

1878

SIMONIN L., « Exposition universelle », *L'Illustration*, 17 août 1878, n°1854, p. 107.

1879

COLLECTIF, *Les merveilles de l'Exposition de 1878 : histoire, construction, inauguration, description détaillée des palais, des annexes et des parcs...*, Paris : Librairie Contemporaine, 1879, pp. 110 – 111.

LEGRAND DU SAULLE Henri, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris : V.-A. Delahaye, 1879.

1880

B [BROWNE W.A.F.], « Mad artists », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 1880, pp. 33 – 75.

DU CAMP Maxime, LOMBROSO Cesare, « Gli autografi di Troppmann », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, vol. 1, 1880, pp. 57-58.

DU CAMP Maxime, LOMBROSO Cesare, « L'Arte nei pazzi », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale, e scienze penali*, 1880, pp. 424 – 437.

FRIGERIO Luigi, « L'Arte e gli artisti nel manicomio di San Benedetto », *Diario del manicomio di Pesaro*, 1880, n°6, p. 24.

LACASSAGNE Alexandre, « 1333 tatouages de délinquants », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 438 – 443.

LOMBROSO Cesare, TOSELLI C., « Scrittura ideografica in un monomaniaco con sintomi iniziali di demenza », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 3 – 12.

TAMBURINI Augusto, *Il Frenocomio di Reggio-Emilia*, Reggio-Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e Figlio, 1880.

TOSELLI C., LOMBROSO Cesare, « Scrittura ideografica in un monomaniaco con sintomi iniziali di demenza », *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, 1880, pp. 3 – 12.

WIENER Charles, *Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Paris : Hachette et Cie, 1880.

1881

« L'Exposition de Milan », *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 6 novembre 1881, [n. p.].

« Lettres d'Italie : L'Exposition Nationale », *L'Univers*, 3 octobre 1881, [n. p.].

REGIS Emmanuel, « Notes sur le diagnostique différentiel de la folie à double forme et de la paralysie générale progressive », *L'Encéphale : journal des maladies mentales et nerveuses*, 1881, pp. 699 – 700.

1883

« Exposition fréniastrique à Voghera », *Annales médico-psychologiques*, 1883, n°10, p. 175.

BOUVENNE, Ernest Aglaüs, *Notes et souvenirs sur Charles Meryon : son tombeau au cimetière de Charenton Saint Maurice*, Paris : Charavay frères, 1883.

BRUSH Edward N, « Notes of a visit to some of the asylums of Great Britain », *American journal of insanity*, janvier 1883, pp. 269 – 300.

GILL André, « Charenton », *Vingt années de Paris*, Paris : C. Marpon et E. Flammarion, 1883, pp. 199 – 200.

ROUY Hersilie, *Melle Hersile Rouy : mémoires d'une aliénée*, Paris : Paul Ollendorff, 1883.

1884

« Exhibited in the Conservatory of the Royal Horticultural Gardens », *The Fisheries Exhibition Literature, Vol. XII : Official Catalogue. Awards of the International Juries* London, William Clowes and Sons, 1884.

BILLOD Eugène, *Les aliénés en Italie : établissements qui leur sont consacrés, organisation de l'enseignement des maladies mentales et nerveuses*, Paris : G. Masson, 1884.

MARIE-GIROS, *Les Aliénés en Savoie*, Chambéry : Chatelain, 1884.

1885

AMERO Constant, *Le Tour de France d'un petit Parisien*, Paris : Librairie illustrée, 1885.

FOVILLE Achille, « Considérations générales sur les asiles d'aliénés de l'Angleterre et de l'Ecosse », *L'Encéphale : journal des maladies mentales et nerveuses*, janvier 1885, p. 5.

MORSELLI Enrico, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali. Guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-legisti e gli studenti*, Napoli : F. Vallardi, Vol 1. 1885 et Vol. 2, 1894.

SEGURET Jean, « Excentricités du jour : Xavier Cotton », *Le Figaro : Supplément littéraire du dimanche*, 12 décembre 1885, n°50, pp. 197-198.

1886

« Le Pape Pie X », *Le Petit journal*, 19 octobre 1886, n°8698, p. 2.

BOURNEVILLE Désiré Magloire, *Recherches cliniques et thérapeutiques sur l'épilepsie, l'hystérie et l'idiotie : Compte-rendu du service des épileptiques et des enfants idiots et arriérés de Bicêtre pendant l'année 1885*, Paris : A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1886.

DU BLED Victor, « Les Aliénés à l'étranger et en France », *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, 1886, Tome 77, pp. 896 – 933.

FRIGERIO Luigi, « Il Congresso e l'Esposizione freniatria di Siena », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale*, 1886, pp. 541 – 542.

MAX-SIMON Paul, *Crimes et délits dans la folie*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1886.

MOTET Auguste, « Rapport sur l'exposition d'anthropologie criminelle de Rome », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1886, tome I, pp. 88 – 96.

TANZI Eugenio, *La paranoia. Contributo alla teoria delle degenerazioni psichiche, con Gaetano Riva*, Reggio Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e figlio, 1886.

1887

BURTY Philippe, TOURNEUX Maurice, *L'Age du romantisme*, Paris : E. Monnier, 1887 – 88.

CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE, *Actes du premier congrès international d'anthropologie criminelle : biologie et sociologie (Rome, novembre 1885)*, Turin : Bocca, 1887.

CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS, *Rapport présenté par M. de Bouteiller, au nom de la Commission municipale de l'Exposition sur l'Exposition spéciale de la ville de Paris*, 1887.

LODS Armand, VEGA, *André Gill : sa vie, bibliographie de ses œuvres*, Paris, Léon Vanier, 1887

LOMBROSO Cesare, *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale*, Paris : F. Alcan, 1887. (1ère édition en Italien : *L'Uomo delinquente, studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Milano : U. Hoepli, 1876)

MAGNAN Valentin, *Leçons cliniques sur les maladies mentales : considérations générales sur la folie, les héréditaires ou dégénérés, les délirants chroniques, les intermittents*, Paris : A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887 – 1897.

REGNARD Paul, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs : les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1887.

1888

MAX-SIMON Paul, « Les écrits et dessins des aliénés », *Archives d'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, 1888, pp. 318 – 355.

PARANT Victor, *La raison dans la folie : étude pratique et médico-légale sur la persistance partielle de la raison chez les aliénés et sur leurs actes raisonnables*, Paris : O. Doin, 1888.

1889

BAUDOUIIN Marcel, *Guide médical à l'Exposition universelle internationale de 1889, à Paris*, Paris : E. Lecrosnier et Babé, 1889.

EXPOSITION INTERNATIONALE (1889 ; PARIS), *Catalogue de l'exposition spéciale de l'administration générale de l'assistance publique à Paris / Exposition universelle de 1889. Pavillon de la ville de Paris*, Paris : imp. de Grandremy et Henon, 1889.

EXPOSITION INTERNATIONALE (1889 ; PARIS), *Catalogue général officiel : exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section I. Anthropologie. Ethnographie / Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*, Lille : Impr. de L. Danel, 1889.

JANET Pierre, *L'automatisme psychologique : essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris : F. Alcan, 1889.

LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, Paris, F. Alcan, 1889 (1ère édition en Italien : *Genio e follia*, Milano, Giuseppe Chiusi, 1864 ; 2^{ème} édition : *Genio e follia*, Milano, Gaetano Brigola, 1872 ; 3^{ème} édition : *Genio e follia*, Milano, Hoepli, 1877 ; 4^{ème} édition : *Genio e follia : In rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia*, Torino, Fratelli Bocca, 1882. L'ouvrage change ensuite de titre : 5^{ème} édition : *L'Uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1888 ; 6^{ème} édition : *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1894). Plusieurs autres éditions suivront en français : 2^{ème} édition : 1896 ; 3^{ème} édition : 1903.

TANZI Eugenio, *Neologismi degli alienati in rapporto col delirio cronico*, Reggio Emilia : Tipografia di Stefano Calderini e figlio, 1889.

1890

BOISSIN Firmin, *Excentriques disparus*, Bassac, Plein chant, 1890.

BRU Paul, *Histoire de Bicêtre (hospice, prison, asile) : d'après des documents historiques...*, Paris : Progrès médical, 1890.

FALRET Jules, *Les Aliénés et les asiles d'aliénés, assistance, législation et médecine légale*, Paris : J.-B. Baillière, 1890.

1891

BOURNEVILLE, *Désiré Magloire, Recueil de mémoires, notes et observations sur l'idiotie*, Paris : E. Lecrosnier et Babé, 1891.

MAX-SIMON Paul, *Les maladies de l'esprit*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1891.

SOLLIER Paul, *Psychologie de l'idiot et de l'imbécile*, Paris : F. Alcan, 1891.

PASSY Jacques, « Note sur les dessins d'enfant », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1891, vol. XXXII, pp. 614 – 621.

1892

« Un Museo di psichiatria a Torino », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente*, 1892, p. 280.

MARIE Auguste Armand, *Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*, Paris : Octave Doin Editeur, 1892.

MARIE Auguste Armand, *L'Assistance des aliénés en Ecosse*, Paris : Librairies imprimeries réunies, 1892.

SEGLAS Jules, *Des Troubles du langage chez les aliénés*, Paris : J. Rueff, 1892.

1893

« Paris : un musée bizarre, le musée de Ville-Evrard, composé d'ouvrages exécutés par les aliénés », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 novembre 1893.

HOSPITAL Pierre, « L'Art chez les aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1893, n°18, pp. 250 – 255.

1894

ANGELUCCI Gianditimo, PIERACCINI Arnaldo, *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati : contributi allo studio dell'arte nei pazzi*, Macerata : Bianchini, 1894.

BOURNEVILLE Désiré Magloire, *Assistance, traitement et éducation des enfants idiots et dégénérés : rapport fait au Congrès national d'assistance publique*, Paris : F. Alcan, 1894.

LOMBROSO Cesare, *Les Palimpsestes des prisons*, Paris : G. Masson, 1894.

MORSELLI Enrico, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali. Guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-legisti e gli studenti*, Napoli : F. Vallardi, Vol 1. 1885 et Vol. 2, 1894.

NORDAU Max, *Dégénérescence*, Paris : Félix Alcan, 1894, 2 volumes.

1895

« Description du ciel le 1^{er} juin à 9h du soir », *L'Almanach Hachette : petite encyclopédie populaire de la vie pratique*, Paris : Hachette & Cie, 1895, p. 132.

BALDWIN James Mark, *Mental Development in the Child and the Race*, London and New-York : Macmillan & Co, 1895.

CARRARA Mario, « G. Angelucci e A. Pieraccini – Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati – Macerata, 1894 », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente*, 1895, p. 147.

LE FILLIATRE, « Dégénéré persécuté : vêtements étranges », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière : clinique des maladies du système nerveux*, 1895, tome 8, pp. 187 – 191.

LEGRAIN Paul-Maurice, MAGNAN Valentin, *Les dégénérés : état mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895.

MAGNAN Valentin, LEGRAIN Paul-Maurice, *Les dégénérés : état mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895.

MARIE Pierre, « Contributo allo studio dell'arte nei pazzi. Di alcuni lavori artistici eseguiti di alienati, par G. ANGELUCCI et A. PIERACCINI (Manicomio prov. Di Macerata, 1894) », *Revue des sciences médicales en France et à l'étranger*, 1895, p. 203.

SULLY James, *Studies of childhood*, London, Longmans, Green & Co, 1895. (Traduit en français sous le titre : *Etudes sur l'enfance*, Paris, F. Alcan, 1898).

SEGUIN Edouard, *Rapports & mémoires sur l'éducation des enfants normaux et anormaux*, Paris : F. Alcan, 1895.

1896

PONS Dr, « Etablissements d'aliénés – Deux asiles d'aliénés criminels », *Archives médico-psychologiques*, 1896, Vol. I, pp : 378 – 402.

1897

« Nos gravures : les aliénés de Ville-Evrard », *Le journal illustré*, dimanche 31 janvier 1897, pp. 35 – 37.

« Idiots savants », *Le Matin : derniers télégrammes de la nuit*, 20 avril 1897, n°4800, p. 2.

CAZE. L. (Dr), « Les Idiots savants », *La Revue des revues*, 1897, pp. 150 – 154.

LOMBROSO Cesare, « Genio e pazzia nell'opera di Wiertz », *Emporium*, janvier 1897, n°25, p. 4.

GIRON, Aimé, « Ça et là : à travers l'art », *L'Œuvre d'art : revue bi-mensuelle illustrée*, 5 février 1897, p. 19.

GRIMM Thomas, « Les Idiots savants », *Le Petit journal*, 30 janvier 1897, n°12454, p. 1.

HAMY Ernest, *Galerie américaine du musée du Trocadéro*, Paris : E. Lerous, 1897.

CRISTIANI Andrea, « Atavismo dell'arte in un paranoico originario con delirio fastoso-persecutorio a colorito artistico », *Archivio di psichiatria, scienze penali, ed'antropologia criminale*, 1897, vol. XVIII, pp. 559 – 566.

REJA Marcel, *La Vie héroïque*, Paris : Mercure de France, 1897.

REJA Marcel, « Art : à propos de théories », *La Critique*, 5 mars 1897, n° 49, p. 56-57.

REJA Marcel, « L'œuvre de Baric. Du point de vue social », *La Plume*, 1er décembre 1897, n°207, pp. 764 – 765.

TOMMEL Guy, « Les fous artistes », *Le Monde illustré*, 23 janvier 1897, pp. 58 – 60.

1898

« Fondazione di musei, psichiatrico e neuropatologico, a Pietraburgo », *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale*, 1898, p. 139.

« Pages oubliées : Le Travail agréable des aliénés par [William] Ellis », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1898, pp. 11 – 13.

« Mélanges : Trentième anniversaire de la fondation de la clinique des maladies mentales de Saint-Petersbourg », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1898, p. 32.

BECHTEREW Vladimir, « Variétés. Musée psychiatrique et neurologique de l'Académie Impériale de Médecine de Saint-Petersbourg », *Annales Médico-Psychologiques*, 1898, n°7, pp. 173 – 175.

DHEUR Pierre, *Maison de santé d'Esquirol*, Paris : Asselin et Houzeau, 1898.

KENEALY Annesley, « A Mad Genius: The Master Craftsman of Earlswood Asylum », *Pearson's Magazine*, Juillet 1898.

REJA Marcel, *Ballets et variations*, Paris : Mercure de France, 1898.

REJA Marcel, « La danse et l'art », *Mercure de France*, août 1898, pp. 390 – 405.

REJA Marcel, « Les jours et les nuits », illustration hors texte, *L'Ermitage*, juillet – décembre 1898, vol. 17, [n.p.].

TOULOUSE Edouard, « Les Evasions dans les asiles », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1898, pp. 261 – 293.

1899

MARIE Auguste Armand, VALLON Charles, *Les Aliénés en Russie*, Paris : impr. de l'École d'Alembert, 1899.

TOULOUSE Edouard, « Assistance : l'open-door en Ecosse », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1899, pp. 261 – 272.

TOULOUSE Edouard, *Rapport sur les hôpitaux et services d'observation et de traitement, 2^e sous-commission (modes divers d'assistance des aliénés)*, séance du 13 mai 1899, p.1.

VALLON Charles, MARIE Auguste Armand, *Les Aliénés en Russie*, Paris : impr. de l'École d'Alembert, 1899.

1900

BIRNAGE Arthur, « The Genius of Earlswood. His remarkable accomplishments », Périodique d'origine inconnu, 1900.

FLOURNOY Théodore, *Des Indes à la planète Mars : Etude sur un cas de somnambulisme*, Paris : F. Alcan, 1900.

REJA Marcel, « Eugène Grasset » in : *Eugène Grasset et son œuvre*, numéro spécial de *La Plume*, vol. XI, 1900, pp. 144 – 146.

REJA Marcel, « Le Baiser dans l'œuvre de Rodin », *La Critique*, 20 novembre 1900, p. 169.

REJA Marcel, « Symbolisme pictural. H. Héran – E. Munch – O. Redon », *La Critique*, 20 janvier 1900, p. 9.

VASCHIDE Nicolae, « Organisation scientifique : L'Institut psychiatrique de Reggio », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1900, pp. 129-136 ; 170-177.

1901

REJA Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913-915 et 940-44.

1902

« Les Rivaies amies (suite) », *Revue du monde catholique*, 1er avril 1902, pp. 42 – 43.

BORDIER A., « Note sur le dessin chez les dégénérés, les primitifs et les enfants », *Bulletin de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'anthropologie*, décembre 1902, pp. 241 – 251.

FOURRIER Eugène, « L'Affiche », *Le Journal pour tous*, 11 décembre 1902, p. 7.

Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international, Groupe XVI. Economie sociale. Hygiène. Assistance publique. Quatrième partie. Classe 112, Paris : Imprimerie nationale, 1902.

REJA Marcel, « Art : du danger qu'il y a à comprendre une œuvre d'art », *La Critique*, 20 avril 1902, n°172, pp. 57 – 59.

REJA Marcel, « Biegas sculpteur », *La Plume*, 15 août 1902, p. 998.

1903

« Sociétés savantes : Société médico-psychologique », *Archives de neurologie*, 2ème série, 1903, tome 15, p. 377.

« Sociétés : Société médico-psychologique (séance du 23 février 1903) », *Revue de psychiatrie : médecine mentale, neurologie, psychologie*, 1903, pp. 121 – 122.

BALLET Gilbert (Dir.), *Traité de pathologie mentale*, Paris : O. Doin, 1903, Livre IX.

REJA Marcel, « La littérature des fous », *La Revue universelle*, n°3, 1903, pp. 129 – 133.

SERIEUX Paul, *L'Assistance des aliénés en France, en Italie, en Allemagne, Rapport au Conseil Général de la Seine*, Paris : Imprimerie Municipale, 1903.

1904

« Comédie nuptiale », *Le Grand Illustré*, 3 avril 1904, n°3, p. 4.

« La Grève des dockers », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 12.

« La Mamelouke », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 3.

« Le Voyage de M. Loubet à Rome », *Le Grand Illustré*, 1^{er} mai 1904, n°7, couverture.

« M. Anatole France », « La Plus forte automobile du monde », « Nos concours hebdomadaires par l'image », *Le Grand Illustré*, 3 avril 1904, n°3, p. 11.

« Pilules Pink », *La Lanterne : journal politique quotidien*, 15 avril 1904, p. 3

« Pilules Pink », *La Lanterne : journal politique quotidien*, 8 avril 1904, p. 3

« Les Dernières nouvelles de la guerre russo-japonaise à Paris », *Le Grand Illustré*, 17 avril 1904, n°5, p. 12.

« Tragique aventure », *Le Grand Illustré*, 27 mars 1904, n°2, p. 10.

« Translation du cœur de la Tour d'Auvergne aux Invalides », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, p. 6.

« Une Ambulance de la Croix-Rouge à Port-Arthur », *Le Grand Illustré*, 27 mars 1904, n°2, p. 10.

« Guillaume II en Italie », *Le Grand Illustré*, 10 avril 1904, n°4, couverture.

JEANSON, « Les Moteurs Tony Huber », *Le Chauffeur*, 1^{er} mars 1904, pp. 63 – 72.

TANZI Eugenio, *Trattato delle malattie mentali*, Fasc. 1-20, Milano : Società Editrice Libreria, 1904.

TOPORKOFF N., « Une tentative d'analyse psychologique des travaux manuels des aliénés », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tome 17, 1904, pp. 311 – 321.

1905

« A Mad Museum : The Insane as Artists », *The Sketch*, 22 nov 1905, supplément pp. 6 – 7.

BOURDIN Victor, *Aliénés criminels et asiles spéciaux*, s.l.n.é., 1905.

MARIE Auguste Armand, « Le Musée de la folie », *Je sais tout*, 15 octobre 1905, n°9, pp. 353 – 360.

MONTARLOT Léon de, « Les Fous artistes », *Le Monde illustré*, 18 mars 1905, n°2503, pp. 168 – 169.

ROGUES DE FURSAC Joseph, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, Paris : Masson, 1905.

1906

- « Travaux et objets appartenant à des criminels, fous, idiots, etc...[sic.] », *Comptes rendus du VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril-3 mai 1906)*, Turin, Bocca frères, 1906, pp. 660 – 661.
- BOUFFARD Fernand, *L'Assistance aux aliénés dans leur convalescence : Etude morale, statistique et clinique*, Paris : G. Jacques Editeur, 1906.
- DU CAMP Maxime, « Les Illuminés », *Souvenirs littéraires*, Paris : Hachette, vol. 2, 1906.
- GRASSET Joseph, « Demi-fous et demi-responsables », *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, janvier 1906, T. 31, p. 913.
- LOMBROSO Cesare, « Il mio museo criminale », *L'Illustrazione italiana* 13, 1er avril 1906, pp. 302 – 306.
- MARIE Auguste Armand, *Mysticisme et folie : étude de psychologie normale et pathologique comparées*, Paris : V. Giard et E. Brière, 1906.
- MARIE Auguste Armand, *La Démence*, Paris, O. Doin, 1906.
- MOHR Fritz, « Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit », *Journal für Psychologie und Neurologie*, 1906, Vol. VIII, pp. 99 - 140.
- ROSSETTI William Michael, *Some Reminiscences*, London, Brown Laugham and Co, 1906, Vol. 1
- UNIVERSITE DE TURIN, *Le musée de psychiatrie et d'anthropologie criminelle dans l'Université de Turin. VIe Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril - 3 mai 1906)*, Turin : Bocca frères, 1906.

1907

- « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément de la Gazette des Beaux-Arts*, n°4, 21 décembre 1907.
- GOURMONT Rémy de, « Causeries : Art et folie », *La Dépêche : journal quotidien*, 18 décembre 1907, n°14, np.
- JETOT Ernest, « Questions d'art : M. Dujardin-Beaumetz inaugure le Salon des chemins de fer et décore son président », *Le Rappel*, 22 janvier 1907, p. 4.
- KERAVAL Paul, « La psychiatrie au Japon. D'après W. Stieda. », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1907, pp. 221 – 226.
- LOMBROSO Cesare, « My Museum of criminal psychology », *The New York Times*, 17 février 1907.
- MARIE Auguste Armand, MEUNIER Dr, « Notes sur les dessins stéréotypés d'un dément précoce », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1907, pp. 342 – 346
- PARROT L., « Curieux dessins et écrits d'une persécuté halluciné sensoriel », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, avril 1907, n°4, p. 438 – 441.
- REJA Marcel, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris : Mercure de France, 1907. Rééditions : Paris, L'Harmattan, 2000 ; Nice, Z'édicions, 1992 (Préface de Fabienne HULAK, *La Nudité de l'art*) ; Dijon, Les Presses du Réel, 2017 (Edition critique et augmentée de Marc DECIMO, *Des Fous et des hommes : avant l'art brut*).

- « Le Passe-temps des fous », *Almanach illustré du Petit Parisien*, 1908, pp. 227 – 229.
- ADAM Hargrave Lee, *The story of crime : from the cradle to the grave*, Londres : T.W. Laurie, 1908.
- BOSCHI Gaetano, « Sur les accessoires de l'habillement dans la démence précoce et dans la psychose maniaco-dépressive. Note sémiologique », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière : iconographie médicale et artistique*, 1908, tome 21, pp. 75 – 89.
- CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE CRIMINELLE, *Comptes rendus du VI^e Congrès international d'anthropologie criminelle (Turin, 28 avril-3 mai 1906)*, Turin : Bocca frères, 1908.
- CONGRES INTERNATIONAL DE PSYCHIATRIE DE NEUROLOGIE DE PSYCHOLOGIE ET DE L'ASSISTANCE AUX ALIENES, *Compte rendu des travaux du 1^{er} Congrès international de psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance des aliénés, tenu à Amsterdam, du 2 à ["sic"] 7 septembre 1907*, Amsterdam : J. H. de Bussy, 1908.
- DIABLE BOITEUX (Le), « Le Musée Lombroso », *Gil Blas*, 12 septembre 1908, n°10543, p. 1.
- GLASER Philippe Emmanuel, « Petite chronique des lettres », *Le Figaro*, 14 février 1908, n°45, p. 4.
- GOREY Albert, « Le Musée Lombroso », *Le Radical*, 8 septembre 1908, n°252, pp. 1-2.
- LAUR Henri, MEUNIER Raymond, « Réflexions sur l'art des fous », *Le Gaulois du Dimanche*, 1 et 2 février 1908, n°7, pp. 6 – 7.
- MARIE Auguste Armand, « Documents anciens sur le traitement des aliénés au XVIII^{ème} siècle », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1908, pp. 40 – 44.
- MARIE Mme Auguste Armand, « Patronage des aliénés », *Compte rendu des travaux du 1^{er} Congrès international de psychiatrie, de neurologie, de psychologie et de l'assistance des aliénés, tenu à Amsterdam, du 2 au 7 septembre 1907*, Amsterdam : J.H. de Bussy, 1908, p. 877-878.
- MEUNIER Raymond, LAUR Henri, « Réflexions sur l'art des fous », *Le Gaulois du Dimanche*, 1 et 2 février 1908, n°7, pp. 6 – 7.
- PAILHAS Benjamin, « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Contribution à l'étude des dispositions artistiques, et plus spécialement de leur intermittence dans la déséquilibration psychique et la folie », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tome 21, Mars-Avril 1908, pp. 162 – 174.
- PAILHAS Benjamin, « De l'art primitif chez l'aliéné (sculpture) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, août 1908, n°8, pp. 196 – 8.
- PAILHAS Benjamin, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1908, pp. 426-27.
- ROUANET Gustave, « Lectures pour tous », *L'Humanité, journal socialiste quotidien*, 10 février 1908, n°1394, p. 3.
- TREDGOLD Alfred Frank, *Mental Deficiency (Amentia)*, London : Baillière, Tindal and Cox, 1908.
- VIOLLET Marcel, *Le Spiritisme dans ses rapports avec la folie*, Paris : Bloud, 1908.

1909

- BINET Alfred, SIMON Théodore, « Les Démences », *L'Année psychologique*, 1909, pp. 266 – 348.
- CAPGRAS Joseph, SERIEUX Paul, *Les Folies raisonnantes, le délire d'interprétation*, Paris : J.-F. Alcan, 1909.
- DUBIEF Fernand, *Le Régime des aliénés*, Paris : J. Rousset, 1909.
- FILASSIER Alfred, JUQUELIER Paul, *L'assistance aux aliénés criminels et dangereux au XIXe siècle*, Paris : Masson, 1909.
- KERAVAL Paul, « De l'Art chez les aliénés », *L'informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1909, pp. 29-30, 7 planches hors texte.
- MARIE Auguste Armand, « Anciens asiles et anciens traitements de la folie », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 décembre 1909, pp. 344 – 345 + ill.
- SERIEUX Paul, CAPGRAS Joseph, *Les Folies raisonnantes, le délire d'interprétation*, Paris : J.-F. Alcan, 1909.
- SIMON Théodore, BINET Alfred, « Les Démences », *L'Année psychologique*, 1909, pp. 266 – 348.

1910

- BETTEX, R. de, « Etrennes de princes », *Les Annales politiques et littéraires : revue populaire paraissant le dimanche*, 2 janvier 1910, pp. 12 – 13.
- CAPGRAS Joseph, ROGUES DE FURSAC Joseph, « Paralyse générale atypique. Conservation des aptitudes au dessin », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1910, pp. 598 – 599.
- MARIE Auguste Armand, « Les musées d'asile », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 janvier 1910, pp.38 – 42.
- ROGUES DE FURSAC Joseph, CAPGRAS Joseph, « Paralyse générale atypique. Conservation des aptitudes au dessin », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1910, pp. 598 – 599.

1911

- « By a patient at Earlswood asylum : Curious carvings », *The Sketch*, 27 septembre 1911, p. 9.
- BERTSCHINGER H. « Illustrierte Halluzinationen », *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forsch*, 1911, vol. III, pp. 69 – 100. Traduction française de M. Wague consultable dans : *Les Cahiers des Archives* : « Hallucination illustrées », N.D., n°2.
- CAPGRAS Joseph, « Une persécutée démoniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 360 - 372.
- DUCOSTE Maurice, « Deux aliénés inventeurs », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 décembre 1911, pp. 372 – 382.
- DUMAS André, « Circé », *L'Illustration, journal universel*, Noël 1911, n° 3588. (Illustration d'Edmond DULAC)
- DUPRE E. – TARRIUS Jean, « Puérilisme mental chez une maniaque », *L'Encéphale, Journal de psychiatrie*, 1911, A6, N 7 – 12, pp. 32 – 40.

GRASSET Joseph, « Un curieux cas de dessin polygonal », *Aesculape*, 1911, p. 287.

HYSLOP Theophilus Bulkeley, « Post-illusionnism and Art in the Insane », *Nineteenth Century and After*, Février 1911, pp. 270 – 281.

LEROY Raoul, « Dessins d'un dément précoce avec état maniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 20 novembre 1911, pp. 303 – 308.

LIBERT Lucien, « Revue internationale : Le Septième Congrès International d'Anthropologie Criminelle », *L'Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 25 janvier 1911, pp. 308 – 311.

MARIE Auguste Armand, « Sur quelques risques de la profession médicale dans la société contemporaine », *Aesculape*, 1911, pp. 186 – 189.

PASTUREL Armand, « Dessins anatomiques et conceptions médicales d'un dément précoce », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1911, pp. 358 -361 (+ill.)

1912

FAY Henri Marcel, « Réflexions sur l'Art et les aliénés », *Aesculape*, 1912, pp. 200 – 204

MARCHAND Léon, PETIT Georges, « Symbolisme au cours d'un délire mystique et patriotique d'interprétation », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 juin 1912, pp. 214 – 223.

MARIE Auguste Armand, « Les dessins stéréotypés des aliénés », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 8 juillet 1912, pp. 261 – 264.

MARIE Auguste Armand, « A propos de quelques dessins stéréotypés d'aliénés », *Archives de neurologie*, octobre 1912, n°4.

MARIE Auguste Armand, PAILHAS Benjamin, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.

PAILHAS Benjamin, MARIE Auguste Armand, « Sur quelques dessins de déments précoces », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 18 novembre 1912, pp. 311 – 319.

PETIT Georges, MARCHAND Léon, « Symbolisme au cours d'un délire mystique et patriotique d'interprétation », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 17 juin 1912, pp. 214 – 223.

USSE Durand-François, *Les Délires d'imagination dans la paralysie générale*, Paris, Jouve, 1912.

1913

« Art and Insanity in the light of an exhibition of pictures by lunatics », *Current Opinion (formerly known as Current Literature)*, 1913, Vol. 55, p. 340.

« Art and insanity : The Bethlem hospital exhibition », *The Times*, 14 août 1913.

« Art and insanity », *The British Medical Journal*, 30 août 1913, Vol. 2, pp. 563 – 564.

« Art and Madness », *The Times*, 8 août 1913.

« Strange pictures drawn by inmates of asylums for the insane : Are they more artistic than cubists' work ? », *The Daily Mirror*, 9 août 1913, p. 5.

« The Sanity of the insane : Work by mad artists at ‘Bethlem’ », *The Illustrated London News*, 23 août 1913, p. 281.

BOREL P., ROUBINOVITCH Jacques, « Un cas d’uranisme, enlèvement d’un mineur par un inverti », *L’Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 117 – 131.

CASCELLA Francesco, LA PEGNA Eugenio, *Il R. Manicomio di Aversa : nel primo centenario dalla fondazione 5 maggio 1813-5 maggio 1913*, Aversa : Tipografia Fratelli Noviello, 1913.

GUILBERT Charles, *L’Illusion du merveilleux*, Paris, A. Michel, 1913.

LIBERT Lucien, « Les aliénés en Orient : Grèce, Empire Ottoman, Egypte », *L’Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 1913, p. 107.

PFISTER Oskar, *Die psychanalytische Methode : eine erfahrungswissenschaftlich-systematische Darstellung*, Leipzig, Berlin : J. Klinkhardt, 1913 (Traduction anglaise : *The Psychoanalytic Method*, 1917).

ROUBINOVITCH Jacques, BOREL P., « Un cas d’uranisme, enlèvement d’un mineur par un inverti », *L’Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 117 – 131.

TREPSAT Charles Louis, « Dessins et écrits d’un dément précoce », *L’Encéphale : journal de psychiatrie*, 1913, vol.2, pp. 541 – 544.

1914

« Au congrès de Moscou », *L’Informateur des aliénistes et des neurologistes*, 25 janvier 1914, p. 29.

« Un Congrès d’aliénistes à Moscou », *Le Temps*, 26 janvier 1914, n°19197, p. 4.

JUNG Carl Gustav, *Le Livre Rouge : Liber Novus*, 1914 – 1930. Le Manuscrit original se trouve à la Fondation des Œuvres de C. G. Jung, Zurich, Suisse.

MAURECY Mme Louis, « Les Dessins d’aliénés », *L’Echos du merveilleux : revue bimensuelle*, 15 février 1914, pp. 58 – 60.

1916

HYSLOP Theophilus Bulkeley, « Post-illusionnism and Art in the Insane », *The Art World*, Octobre 1916, pp. 34 – 38.

MARRO Giovanni, « Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare », *Annali di freniatria e scienze affini del R. Manicomio di Torino*, n°23, 1913, Vol. XXIII, pp. 157 – 192. On le trouve également sous forme d’une brochure imprimée plus tardivement : MARRO Giovanni, *Arte primitiva e arte paranoica : memoria preliminare*, Torino : Tipografia cooperativa, 1916.

1918

HAMILTON Allan Mc Lane, « Insane Art », *Scribner’s Magazine*, 1918, pp. 484 – 492.

1919

PRINZHORN Hans, « Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken », *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 1919, n°52, pp. 307 – 326.

TAUSK Victor, « Über die Entstehung des "Beeinflussungsapparates" in der Schizophrenie », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1919, 5, p. 1-33. (Traduit en anglais : TAUSK Victor, « On the origin of the influencing machine », *Psychoanalytic Quarterly*, 2, 1933, pp. 519 – 556. Traduit en français : TAUSK Victor, « De la genèse de "l'appareil à influencer" dans la schizophrénie », Paris : Payot, 1975, pp. 177 – 217.

1920

BARBE André, « Les dessins stéréotypés d'un catatonique », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 10 janvier 1920, pp. 49 – 50.

BROUSSEAU Albert, TRUELLE Victor, « Un cas de puérilisme », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1920, pp. 101 – 103.

LADAME Charles, « A propos des manifestations artistiques chez les aliénés », *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie (Archives suisses de neurologie et de psychiatrie)*, 1920, Vol. 6, pp. 166 – 168.

LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, VINCHON Jean, « Délire mystique et sculpture automatique », *La Revue neurologique*, n°8, août 1920, pp. 824 – 828.

LAIGNEL-LAVASTINE Paul-Maxime, VINCHON Jean, « A propos d'une observation de la psychanalyse », *Gazette des hôpitaux*, 26 août 1920.

1921

MORGENTHALER Walter, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Berne, Bircher, 1921. (Traduction française réalisée par Henri-Pol BOUCHE pour la Compagnie de l'Art Brut : MORGENTHALER Walter, *Adolf Wolfli*, Paris : Compagnie de l'Art Brut, 1964.)

NAUDASCHER M. G, « Aptitudes artistiques développées chez ne délirante à l'occasion de son délire », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1921, pp. 222 – 223.

VINCHON Jean, « Une méthode d'exploration de l'inconscient : la psychanalyse », *Revue de la semaine*, 19 juillet 1921, pp. 624 – 629.

1922

« Fausse alerte. La police a perquisitionné chez des anarchistes pensant trouver des bombes mais les indications d'un individu arrêté hier soir étaient inexactes », *La Liberté*, 22 août 1922, p. 3.

ANTHEAUME André, « Congrès d'Hygiène mentale de Paris. Les Principes généraux qui doivent régir l'assistance des psychopathes », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1922, pp. 330 - 346.

CANUDO, Ricciotto, « L'Art chez les fous et les fous dans l'art », *Comœdia*, 22 septembre 1922, p. 1.

KUBIN Alfred, « Die Kunst der Irren », *Das Kunstblatt*, 6, 1922, n°5, pp. 185 - 188.

PFISTER Oskar, *Expressionism in Art : Its Psychological and Biological Basis*, London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922.

PRINZHORN Hans, *Bildneri der Geisteskranken : ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der*

Gestaltung, Berlin, J. Springer, 1922. (Traduction française : *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, 1984).

1923

MONDA Maurice, « Quelques souvenirs sur Mallarmé », *Le Figaro : supplément littéraire du dimanche*, 8 septembre 1923, n° 231, p. 1.

WIMMER August, « La folie médiumnique », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, janvier 1923, n°1, pp. 8 – 26.

1924

ELUARD Paul, « Le Génie sans miroir », *Les feuilles libres*, 1924, n°35, pp. 301 – 308.

HYSLOP Theophilus Bulkeley, *The Borderland : Some of the problem of insanity*, London : Ph. Allan and co, 1924, pp. 134 – 135.

VINCHON Jean, *L'Art et la folie*, Paris, Stock, 1924.

VINCHON Jean, « Une Leçon de Guillaume Apollinaire », *Images de Paris*, janvier-février 1924, n°49 – 50, [n.p.].

VINCHON Jean, « Apollinaire en Salle de Garde », *Le Progrès médical : supplément illustré*, n°1, 1924, pp. 5 – 6.

1926

KARPOV Pavel, *L'Activité créatrice des aliénés*, [S.I], [s. n.], 1926. [Version originale en russe, publiée à Moscou la même année]

LEHEL François, *Notre art dément : Quatre études sur l'art pathologique*, Paris : H. Jonquières, 1926.

VINCHON Jean, « L'Interprétation psychanalytique du rêve », *Le Progrès Médical*, 31 juillet 1926, p. 1187.

1927

« Dessins de fous », *Le Populaire : journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste*, 18 décembre 1927, p. 2.

« On met en vente les œuvres artistiques des fous », *Paris-Soir*, 16 décembre 1927, p. 1.

« Une Exposition de dessins de fous », *L'Humanité : journal socialiste quotidien*, 18 décembre 1927, n°10598, p. 4.

« Une Extraordinaire exposition », *L'Echo d'Alger : journal républicain du matin*, 22 décembre 1927, n°6647, p.1.

« Dans les galeries », *La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris*, 16-23 décembre 1927, n°290, p. 114.

CONDROYER Emile, « Des œuvres de fous : dessins, peintures, sculptures, vont être exposées pour la première fois à Paris », *Le Journal*, 14 décembre 1927, pp. 1 – 2.

DEBERRE Line, « L'œuvre est à l'artiste, d'abord ! », *La Lanterne : journal politique quotidien*, 20 décembre 1927, n°18396, A60, p. 3.

DELTEIL Loÿs, *Meryon*, Paris : Rieder, 1927.

GALERIE VAVIN RASPAIL, *Les Arts Plastiques (extraits)*, n°8, Paris, Galerie Vavin Raspail, n.d. [1927]

HEUYER Gorges, MORGENSTERN Sophie, « Un cas de mutisme chez un enfant myopathique ancien convulsif. Guérison du mutisme par la psychanalyse », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1927, pp. 478 – 481.

LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, VINCHON Jean, « Berbiguier de Terre-Neuve du Thym : un malade de Pinel », *Aesculape*, septembre 1927, n°9, pp. 217 – 221.

MARIE Auguste Armand, « Art et folie », *Les Arts plastiques*, Paris, Editions de la galerie Vavin-Raspail, n°8, [s.d. 1927 ?].

MONTPAR, « Art : dessins de fous », *La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris*, 23-30 décembre 1927, n°291, pp. 90-91.

SAUVAGE Marcel, « L'esthétique et la folie », *Comoedia*, 16 décembre 1927, pp. 1-2.

VINCHON Jean, LAIGNEL-LAVASTINE Maxime, « Berbiguier de Terre-Neuve du Thym : un malade de Pinel », *Aesculape*, septembre 1927, n°9, pp. 217 – 221.

1928

« Echos et nouvelle : l'art et la folie », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, janvier 1928, pp. 7 – 8.

BASCHET Jacques, « Les Expositions », *L'Illustration*, 7 janvier 1928, n°4427, p. 22

DE LA BROSSE Guy, « Nouvelles des arts : L'Art des fous », *Paris-soir*, 15 janvier 1928, p. 2.

MARIE Auguste Armand, « Wladimir Bechterew (1857 – 1928) », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, 1928, pp. 497 – 500.

MARIE Auguste Armand, *La Psychanalyse et les nouvelles méthodes d'exploration de l'inconscient*, Paris : Ernest Flammarion, 1928.

1929

« Art (programmes). Dans les galeries », *La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris*, 7 juin 1929, p. 113.

« Nouvelles », *Revue scientifique*, 8 juin 1929, p. 351.

ARNAUDIES Fernand, « L'Art et les artistes », *Annales africaines*, 15 juillet 1929, n°14, p. 264.

COLRAT Bernard, « Les Expositions : La Ruée vers l'Ouest », *La Renaissance : politique, littéraire et artistique*, 15 juin 1929, A17, n°24, p. 16.

FEUILLET Maurice, « L'Art français en péril : le sadisme du laid », *Le Gaulois artistique*, 25 juillet 1929, p.359 – 364.

LEFEBVRE Jacques, « On Expose... On Expose... A Paris, avenue Iéna, les fous viennent d'ouvrir leur salon de peinture, Et ma foi, après tout !... », *L'Ouest-Éclair : journal quotidien d'informations, politique, littéraire, commercial*, 3 juin 1929, pp. 1 – 2.

MARIE Auguste Armand, « L'Art et la folie », *Revue scientifique*, 13 juillet 1929, pp. 393 – 398.

MARIE Auguste Armand, BINE Max, *Exposition des artistes malades. Catalogue des œuvres d'art morbides : exposées chez M. Max Bine*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Max Bine, 31 mai – 16 juin 1929), Paris, Galerie Max Bine, 1929.

RENE-JEAN, « Des fous aux raisonnables », *Coemedia*, 13 juin 1929, p. 3.

T.T., « Memento artistique : Exposition des artistes malades », *L'Européen : hebdomadaire économique, artistique et littéraire*, 12 juin 1929, p. 5.

WITTMANN Jean-François, « Mobiles inconscients du suicide », *La Révolution Surréaliste*, 1929, n°12.

1930

MARIE Auguste Armand, « L'art chez les aliénés », *La Revue du médecin*, 1930, n°10, pp. 11-14.

1931

JAUBERT René, « L'Art chez les aliénés », *Le Miroir du Monde : hebdomadaire illustré*, 3 octobre 1931, n°83, p. 412.

MARIE Auguste Armand, « Art et fantaisie », *L'Art : revue illustrée et rédigée par les artistes eux-mêmes*, janvier-février 1931, n°6, pp. 195 – 202.

1933

VIE J., QUERON P., « Productions artistiques des pensionnaires de la Colonie familiale d'Ainay le Château », *Aesculape*, Novembre 1933, pp. 266 – 271.

1936

C. H. N., « Vernissage à la salle de garde de Sainte-Anne », *L'Aliéniste français*, février 1936, pp. 528 – 529.

HUGNET GEORGES, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogue d'exposition (New-York, MoMA, 9 décembre 1936 au 17 janvier 1937), New-York : Museum of Modern Art, 1936.

1947

FERDIERE Gaston, « Introduction à la recherche d'un style dans le dessin des schizophrènes », *Annales médico-psychologiques*, 1947, 105/2, pp. 35 – 43.

FERDIERE Gaston, « Les Dessins schizophrènes : leurs stéréotypies (vraies ou fausses) », *Annales médico-psychologiques*, 1947, 105/1, pp. 95 – 100.

1948

BRETON André, « L'Art des fous, la clé des champs », *Les Cahiers de la Pléiade*, automne 1948-hiver 1949, n°6, 1948. Repris dans *Le Surréalisme et la Peinture. Nouvelle édition revue et corrigée (1928-1965)*, Paris : Gallimard, 1965.

EY Henri, « La Psychiatrie devant le surréalisme », *L'Evolution psychiatrique*, 1948, pp. 3 – 52.

FERDIERE Gaston, « Le style des dessins schizophréniques : ils sont "bourrés" », *Annales médico-psychologiques*, 1948, 106/1, pp. 430 – 434.

FERDIERE Gaston, « Le style des dessins schizophréniques : la symétrie et l'équilibre », *Annales médico-psychologiques*, 1948, 106/1, pp. 433 – 437.

1949

DUBUFFET Jean, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie René Drouin, octobre 1949), Paris : René Drouin, impr. 1949.

Postérieurs à 1950

VINCHON Jean, *L'Art et la folie. Edition 1950 mise au point avec les données nouvelles*, Paris : Stock, 1950, Planche XXVII.

FERDIERE Gaston, « Le dessinateur schizophrène (Présentation d'un créateur) », *L'Evolution psychiatrique*, 1951, II, pp. 215 – 230.

VOLMAT Robert, *L'Art Psychopathologique*, Paris : PUF, 1956.

SPOERRI Théodore, « L'armoire d'Adolf Wölfli », *Le Surréalisme, même*, printemps 1958, n° 4.

KLEE Paul, *Journal*, Paris : Grasset, trad. de P. Klossowski, 1959.

ERNST Max, « An Informal Life of M. E. (as told by himself as to good friend) », in LIEBERMAN William S. (Ed.), *Max Ernst*, Catalogue d'exposition (New-York, MoMA, 1^{er} Mars – 7 Mai 1961), New-York : Distributed by Doubleday, 1961.

DUBUFFET Jean, BADER Alfred, STECK Hans, *Bildneri der Geisteskranken. L'art brut : Insania pingens*, Catalogue d'exposition (Berne, Kunsthalle, 24 août – 15 septembre 1963), Berne : Kunsthalle, 1963.

KLEE Paul, KLEE Félix, *Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee. [La vie et l'œuvre du peintre d'après des documents tirés de ses notes et de sa correspondance inédite]*, Paris : Les Libraires associés, 1963.

BRETON André, *L'Ecart absolu. XIème Exposition internationale du Surréalisme*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie de l'œil, décembre 1965), Paris : Galerie de l'œil, 1965.

SALMON André, *Souvenirs sans fin. I, Première époque (1903-1908)*, Paris : Gallimard-NRF, 1965.

REJA Marcel, « Souvenirs sur Strindberg, et lettres inédites, Strindberg à M. Réja », in : STRINDBERG August, *Inferno*, Paris : Mercure de France, 1966.

JUNG Carl Gustav, *Ma Vie : souvenirs, rêves et pensées*, Paris : Gallimard, 1966, pp. 206 – 210.

DUBUFFET Jean, *L'Art Brut*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril – 5 juin 1967), Paris : Musée des arts décoratifs, 1967.

FERDIERE Gaston, « Surréalisme et aliénation mentale », in ALQUIE Ferdinand (Dir.), *Entretiens sur le Surréalisme*, 1968, pp. 295 – 313.

ERNST Max, *Écritures : avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur*, Paris : Gallimard, 1970.

ANDREAS-SALOME Lou, FREUD Sigmund, *Correspondance avec Sigmund Freud 1912 – 1936. Suivie du journal d'une année 1912 – 1913*, Paris : Gallimard, 1970.

DOCUMENTA (05; 1972; CASSEL, ALLEMAGNE), *Documenta 5 : Befragung der Realität Bildwelten heute*, Catalogue d'exposition (Cassel, Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, 30 juin – 8 octobre 1972), Kassel : Documenta GmbH, 1972.

ELUARD Paul, *Lettres à Joë Bousquet*, Paris : Les Editeurs français réunis, 1973.

APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Vol. 2, 1991.

CLAUDEL Camille, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2003.

GILL André, *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste 1840-85 (Edition et présentation de Bertrand Tillier)*, Seysell : Champ Vallon, 2006.

CAVITCH Max, « Clericus and the Lunatick », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Septembre 2013, Vol. 107 : 3, pp. 367 – 376.

SCHLEMMER Oskar, *Oskar Schlemmer : Lettres et journaux*, Paris : Carta Blanca Ed., 2014

Artefacts asilaires

Bibliothèque Documentation Archives, Centre hospitalier Georges Mazurelle / E.P.S.M. Vendée (La Roche sur Yon, France)

CARAMAN Jacques, *Cahier modiste*, 1845 – 1847, cahier de 10 pages réalisé par le patient, dessin au crayon sur papier, n. ref.

Centre d'Etude de l'Expression, Hôpital Sainte-Anne (Paris, France)

ANONYME, *Auto-locomoteur aérien à grande vitesse pour migrer un mois*, début du XXe s., crayon noir, crayon de couleur et encre sur papier, 48,5 x 74,6 cm, 0628.

ANONYME, *Auto-locomoteur aérien. Coupe longitudinale*, début du XXe s., crayon noir, crayon de couleur et encre sur papier, 48,5 x 74,6 cm, 0629.

GESP Justin [attribué à], *Sans titre*, avant 1910, Aquarelle sur papier, 20,6 x 15,5 cm, 0259.

GESP Justin [attribué à], *Sans titre*, avant 1910, Aquarelle sur papier, 20,6 x 15,5 cm, 0260.

GESP Justin [attribué à], *Sans titre*, avant 1910, Aquarelle sur papier, 20,6 x 15,5 cm, 0261.

GESP Justin [attribué à], *Sans titre*, avant 1910, Aquarelle sur papier, 20,6 x 15,5 cm, 0262.

HAR, *Sans titre*, vers 1905, fusain sur papier, 23,7 x 61,5 cm, 0029.

HAR, *Sans titre*, vers 1905, Fusain et gouache sur papier, 30,1 x 47,8 cm, 0030.

HAR, *Sans titre*, 1906, fusain sur papier, 30 x 47,8 cm, 0032.

HAR, *Sans titre*, 3 février 1905, crayon noir et sanguine sur papier, 20,2 x 40,5 cm, 0033.

HAR, *Sans titre*, vers 1905, fusain sur papier, 23 x 29 cm, 0034.

HAR, *Sans titre*, vers 1905, fusain sur papier, 31,5 x 48 cm, 0035.

HAR, *Sans titre*, vers 1905, fusain sur papier, 31,5 x 48 cm, 0036.

HAR, *Sans titre*, vers 1905, craie rose, sanguine et huile sur papier, 28,5 x 42,2 cm, 0037.

KOUW F., *Sans titre*, vers 1910, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 31,8 x 24,3 cm, 0091.

KOUW F., *Sans titre*, vers 1910, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 31,8 x 24,3 cm, 0092.

KOUW F., *Sans titre*, vers 1910, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 18,5 x 22 cm, 0093.

MOTTALE [attribué à], *Sans titre*, Début du XXs., sanguine et craie blanche sur papier, 28,5 x 26,3 cm, 0238.

Musée Benjamin Pailhas, Fondation du Bon Sauveur (Albi, France)

Collection du Dr Benjamin Pailhas, plus de 500 pièces réalisées entre 1890 et 1936. Au moins 26 auteurs différents. 389 sculptures, 38 cahiers de dessins, 87 planches de dessins. La collection n'est pas inventoriée.

ALQUIER (d') Ferdinand, *Cahiers illustrés*, sd., crayon de couleur sur cahiers de dessin.

ALQUIER (d') Ferdinand, *Chat et Leo XIII*, 1901, Encre et crayon de couleur sur papier collé sur papier, planche n°63.

ALQUIER (d') Ferdinand, *Cordonnerie nouvelle*, 1906, Encre et crayon de couleur sur papier collé sur papier, planche n°36.

ALQUIER (d') Ferdinand, *Madame Margarita, ancienne artiste lyrique*, 1905, Mine de plomb sur papier, Vitrine IV, D86.

ALQUIER (d') Ferdinand, *Portraits de femmes* (2 pièces), Mine de plomb sur papier, 1908.

ANONYME, Avion miniature, sd., bois, métal et mine de plomb, Vitrine 1, n°9.

ANONYME, Broderies sur mouchoir de tissu (2 pièces), sd.

ANONYME, *Chariot miniature*, sd., bois et métal, Vitrine 1, n°1.

ANONYME, *Crécelle*, sd., bois et métal, Vitrine 1, n°2.

ANONYME, *Débris de l'arbre symbolique*, figures en mie de pain et branches d'arbre contenus dans une boîte accompagnée d'un cartel du Dr Pailhas, avant 1908.

ANONYME, *Dessins au pastel sur papier* (6 pièces), Vitrine III, P.47 à P. 49.

ANONYME, *Figures sculptées* (4 pièces), sd., bois.

ANONYME, *Petites boîtes sculptées*, sd., bois et cordelette, Vitrine 1, n°4.

ANONYME, *Portrait du Dr Pailhas*, 1906, Mine de plomb sur papier, Vitrine III, D17.

ANONYME, *Série de pierres polies* (12 pièces), sd.

ANONYME, *Série de sculptures en plâtre avec incrustation de collage* (5 pièces), sd., plâtre et papier.

ANONYME, *Travaux en dentelle montés sur carton*.

ANONYMES, *Palette d'outils divers*, sd., bois et métal montés sur une planche de carton, Vitrine 1, n°3.

ANONYMES, *Panoplie d'outils*, 1909, bois et métal montés sur un panneau en bois ovale, Vitrine 1, n°6.

ANONYMES, *Série d'outils confectionnés pour sculpter*, sd., bois et métal, Vitrine 1, n°8.

ANONYMES, *Série de couteaux*, sd. bois et métal, Vitrine 1, n°5.

BRAQUEVILLE (de) G. [ou Charles JAUFRET ou le Peintre d'enseignes de Revel], *Cahier illustré*, mine de plomb sur papier.

CAILLOL Jean [dit « Commandant C »], *Cahiers illustrés* (16 pièces), crayon de couleur sur cahier de dessin.

EDOUARD-LUCIEN, *Cahier illustré*, encre et crayon de couleur sur papier (Fac simulé).

GUILLET Xavier Rustique, *Cahiers illustrés* (2 pièces), mine de plomb sur cahier d'écolier, 1911.

JAYBERT Benjamin, *Robin*, et *Le Beau Laurent*, crayon de couleur sur papier montés sur papier, 1906, planche n°65.

LARROQUE Jacques, *cahier illustré*, mine de plomb sur cahier de dessin, 1900 – 1915.

LOUBRESSANES Jean [dit « Jean LOUB »], *Cailloux sculptés*, début XXe.

LOUBRESSANES Jean [dit « Jean LOUB »], *Ensemble d'amulettes* (10 pièces), ficelle, paille, raphia, pierre, métal, cheveux, ardoise, début XXe.

LOUBRESSANES Jean [dit « Jean LOUB »], *Flûtes* (2 pièces), bois, roseau et métal, début XXe.

M. Marius, *Dessins* (2 pièces), sd., encre sur papier et encre sur enveloppe, Vitrine III, P71.

Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (Villeneuve-d'Ascq, France)

ANONYME [D.S.], *Conditions de la Paix, début 19 février 1898 - fin 21 février 1898*, s. d., Encre sur papier ligné collé sur carte mince 21,7 x 18,1 cm, support : 23,8 x 20,2 cm, 999.229.1.

ANONYME [dit « L'Inventeur »], *Système de vidange pour silencieuse, 8 juin 1915*, Encre et crayon graphite sur papier collé sur carte mince, 26,8 x 17,8 cm, 999.54.1.

ANONYME [dit « Objet d'aliéné »], *Sans titre*, avant 1929, Boîte en bois, verre, objets divers, 42,7 x 15,5 x 4 cm, 2003.7.3.

- ANONYME [dit « Objet d'aliéné. La petite soupière »], *Sans titre*, avant 1929, Boîte en bois, verre, objets, encre sur papier, 43,5 x 16 x 7 cm, 2003.7.4.
- DUBUISSON Maxime, *Sans titre [Album 1]*, 1900 – 1915, Album de 64 pages réunissant des dessins collectés par le Docteur Maxime Dubuisson, Encre, crayon de couleur et crayon graphite sur papier, 7,6 x 44,1 x 31,3 cm, 2007.7.1.
- DUBUISSON Maxime, *Sans titre [Album 2]*, 1899 – 1915, Album de 36 pages réunissant des dessins collectés par le Docteur Maxime Dubuisson Encre, crayon de couleur et crayon graphite sur papier, 17,7 x 27,7 x 4 cm, 2007.7.2.
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Projet de médaille*, dessin recto-verso, encre sur papier, 32,5 cm x 20 cm, LAM, Lille, France
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Sans titre*, 1886 – 1905, Encre sur papier bleu, 44,5 x 18,1 cm, 2005.12.1 (V).
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Bonneterie pour dames*, vers 1890, Encre sur papier, 20,9 x 16,1 cm, 999.30.1 (R).
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Sabre lance fusil*, vers 1890, Encre sur papier, 20,9 x 16,1 cm, 999.30.1 (V).
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Villégiature*, vers 1890, Encre de Chine sur papier, 21 x 16 cm, 999.30.2 (R).
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Légumes cloisons cheminés animaux volailles*, vers 1890, Encre de Chine sur papier, 21 x 16 cm, 999.30.2 (V).
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Cariathide*, vers 1890, Encre sur papier, 32,4 cm x 13,5 cm, 999.30.3.
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Chaux mouler modeler inventer composer dessiner réduire graver*, vers 1890, Encre sur papier d'emballage, 5,6 cm x 7,9 cm, 999.30.4.
- MENETRIER Ernest Joseph [dit : Emile Josome HODINOS], *Apprêts mouler modeler inventer composer dessiner réduire graver*, Encre sur papier, 6,9 cm x 5,9 cm, 999.30.5.
- WOLFLI Adolf, *Riisen=Schlange, Thu=Uhrmelia*, 1904, Crayon graphite sur papier journal, 75,4 x 99,6 cm, 2010.5.1.
- WOLFLI Adolf, *Hotel Berner-Hof*, 1905, Crayon graphite sur papier journal, 75,4 x 99,6 cm, 2010.5.2.
- WOLFLI Adolf, *N°1 St Adolf II in der Waldau Bern*, 27 avril 1922, Cahier, Couverture du cahier Crayon graphite et crayon de couleur sur papier épais bleu, 22,2 x 17,5 cm, 2007.2.1.
- WOLFLI Adolf, *Bettania Gottes=Aker*, 1927, Crayon de couleur et crayon graphite sur papier, 65,5 x 78,4 cm, 999.7.1 (R), 999.7.1 (V).

Archives de la SFPE-AT en dépôt au LAM (Villeneuve-d'Ascq, France.)

- BINETTI Jean, *L'Inquisition PSYCHIATRIQUE : journal libre des victimes de la loi de 1838*, mars 1926.
- BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, 1^{er} mars 1926.

BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, 6 mars 1926.

BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, 9 mars 1926.

BINETTI Jean, *L'Homme qui rit. Journal antipsychiatrique des psychopates [sic.] de l'asile de Villejuif*, avril 1926.

Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino (Collection Cesare Lombroso, Turin, Italie)

Objets exposés à l'intérieur du musée :

ANONYME [M. de Geneva], *Sculpture en coquilles d'œuf*, < 1880, fragments de coquilles d'œufs découpées et pigments.

ANONYME, *Boîte contenant plus d'un millier de cocottes en papier*, (carrés de 3 x 3 cm), 1887, provenance : asile de Collegno.

ANONYME, *Boîte ronde en carton*, après 1889, carton, papier, pages de périodique.

ANONYME, *Composition géométrique*, fil de coton sur tissu, provenance : asile de Casvegno.

ANONYME, *Modèle réduit de lit à usage des asiles et des hôpitaux*, 1877, carton, bois, toile et cuir, 17,5 x 16,5 x 27 cm.

ANONYME, *Statue du Dr Marie* [autrefois identifiée comme celle d'un directeur de prison], < 1905, bois et pigments, 115 x 46 x 43 cm.

DEL PANNO Elisabetta, *Cagoule de nuit protectrice*, sd., tissu et broderies, provenance : asile de Colorno.

FERRERO Giuseppe, *Boîte rectangulaire en carton*, carton, papier, pages de périodique, provenance : asile de Turin.

LENZI Eugenio, *Meuble-secrétaire*, 1892, bois peint et sculpté, 229 x 125 x 6 cm, provenance : asile de Lucques.

LENZI Eugenio, *Pipe*, fin XIXe siècle, bois peint et gravé, 11 x 33 x 15 cm, provenance : asile de Lucques.

LENZI Eugenio, *Pipe-calumet sur table-trépiéd*, fin XIXe siècle, bois peint et gravé, 10x140x43 cm et 70x50x90 cm, provenance : asile de Lucques.

LENZI Eugenio, *Table avec pseudo-miroir*, bois peint et sculpté, 1892, provenance : asile de Lucques.

PELLIZZA Catterina, *Camisole pour bébé*, tissu et broderies.

VERSINO Giuseppe, *Vêtements : un pantalon, une veste, une paire de bottes et un manteau*, fin XIXe siècle, provenance : asile de Collegno.

Archives – Fonds : Museo Cesare Lombroso, 1833 – 1992 – Série : Scritti e disegni di mattoïdi e alienati (1864 – 1981) – Sous-série : Disegni.

ANONYME, *Casino della fortuna*, Dessin au crayon, s.d., IT SMAUT Museo Lombroso 771.

ANONYME, *Colonna a Porta vasi*, Dessin au crayon, s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 772.

ANONYME, *Dessin à l'encre accompagné d'une lettre de Charles Lorrain* (2 pièces), s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 763.

ANONYME, *Dessin au crayon sur morceau de toile cirée*, s.d., IT SMAUT Museo Lombroso 777.

ANONYME, *Dessin au crayon*, IT SMAUT Museo Lombroso 779.

ANONYME, *Dessin au crayon*, s.d., IT SMAUT Museo Lombroso 773.

ANONYME, *Dessin au crayon*, s.d., IT SMAUT Museo Lombroso 778.

ANONYME, *Dessin au crayon*, s.d., IT SMAUT Museo Lombroso 781.

ANONYME, *Dessin au crayon*, s.d., réalisé à Pesaro, IT SMAUT Museo Lombroso 770.

ANONYME, *Dessin au crayon* (3 pièces), s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 765.

ANONYME, *Dessins au crayon représentant des monuments célèbres* (5 pièces), IT SMAUT Museo Lombroso 776.

ANONYME, *Enveloppe contenant deux dessins au crayon* (3 pièces), 1895, IT SMAUT Museo Lombroso 756.

ANONYME, *Gravures d'un garçon prélevée sur les parois d'un bâtiment en construction*, s.d., IT SMAUT Museo Lombroso 780.

ANONYME, *Königin Margaretha von Italien*, 1889, IT SMAUT Museo Lombroso 753.

ANONYME, *La Madre Superiore del Mio*, Dessin au crayon, 1876, IT SMAUT Museo Lombroso 749.

ANONYMES [auteurs divers], *Dessins au crayon* (7 pièces), 1889, réalisés dans l'asile de Munich, IT SMAUT Museo Lombroso 755.

ANONYMES [Auteurs multiples], *Affiches intitulées « Disegni di pazzi criminali » recouvertes de dessins collés* (3 pièces), s.d., IT SMAUT Museo Lombroso 782.

ASNER George, *Dessin au crayon accompagné d'un texte manuscrit* (3 pièces), 1895, IT SMAUT Museo Lombroso 757.

CARMELO Taversi, *Dessins au crayon et à l'encre*, s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 768.

CLAPIER Vittorio [attribué à], *Dessins au crayon et à l'encre* (3 pièces), s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 760.

CORTELLA Agostino, *Dessins au crayon* (48 pièces), Disegni a matita, 1871 – 72, réalisés dans l'asile de Collegno, IT SMAUT Museo Lombroso 748.

CUCUBALO Giuseppe [?], *Dessin au crayon*, IT SMAUT Museo Lombroso 761.

DESSETTE Andrea, *Dessins au crayon* (2 pièces), 1869, réalisés à Pavie, IT SMAUT Museo Lombroso 745.

F. L. [FRIGERIO Luigi ?], *Bassorilievi del Prof. Mercantini*, Dessin au crayon, s. d., 775.

GASTALDI, *Dessin avec portrait de Silvio Pellico*, 1875, réalisé à Pavie, IT SMAUT Museo Lombroso 747.

GIACCHI Dr, *Enveloppe « Lavori artistici di pazzi » contenant 4 feuilles de dessins*, 1893, en provenance de l'asile de Racconigi, IT SMAUT Museo Lombroso 774.

GIUDICI Giovanni Battista, *Peinture à la gouache*, s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 762.

GRITTI Zaccaria, *Dessin à l'encre*, s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 769.

HAFNER Engelbert, *Dessins au crayon de couleur* (6 pièces), 1889, réalisés dans l'asile de Munich, IT SMAUT Museo Lombroso 754.

MARINELLI Ernesto, *Dessins au crayon* (3 pièces), 1880, IT SMAUT Museo Lombroso 750.

MORIONDO, *Dessins au crayon de couleur* (2 pièces), 1888. / IT SMAUT Museo Lombroso 752.

ODERDA Andrea, *Carnets de dessins en couleur* (2 pièces, 55 feuilles), crayons et encre, IT SMAUT Museo Lombroso 764.

POGGI Ambrogio, *Dessin à l'encre*, s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 766.

POGGI Lorenzo, *Dessins au crayon* (3 pièces), années 1870, réalisés à Pavie, IT SMAUT Museo Lombroso 746.

RASINI Romualdo, *Dessins à l'encre* (3 pièces), 1880, IT SMAUT Museo Lombroso 751.

ROBBIA Giuseppe, *Dessin à l'encre*, s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 767.

TUVIGI Bertulotti Tuvigi, *Dessin au crayon*, s. d., IT SMAUT Museo Lombroso 759.

WANAMACKER James [dit James Lewis], *Carnets illustrés de dessins au crayon* (3 carnets, 134 feuilles), réalisés à Philadelphie, USA, 1895, IT SMAUT Museo Lombroso 758.

Archives – Fonds : Museo Cesare Lombroso, 1833 – 1992 – Série : Scritti e disegni di mattoïdi e alienati (1864 – 1981) – Sous-série : Raccolti dai diversi direttori del museo

BELMOND Pietro Giacomo , *Carnets manuscrits illustrés*, 1876 – 1879, réalisés à Turin, IT SMAUT Museo Lombroso 521.

GORRESIO [?], *Carnet manuscrit illustré*, 1905, réalisé à Mondovi, IT SMAUT Museo Lombroso 563.

GROSSI Federico, *Carnet manuscrit illustré*, 1920, réalisé à Turin, IT SMAUT Museo Lombroso 583.

GROSSI Federico, *La Tavola della cosmogonia*, Dessin et encre en couleur sur papier, Vers 1920, s. ref.

ROSA (de) Marie [?], *Carnets manuscrits illustrés*, après 1881, réalisés à Turin, IT SMAUT Museo Lombroso 537.

TOMASI (de) Cesare Enrico, *Carnet manuscrit illustré*, 1878, réalisé à Turin, IT SMAUT Museo Lombroso 524.

VAUDETTO Cesare Antonio, *Carnet manuscrit illustré*, 1880, réalisé à Collegno, IT SMAUT Museo Lombroso 530.

Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino (Collection Antonio et Giovanni Marro, Turin, Italie.

ANONYME [Versino ?], *Bonnet*, sd., Cotons de couleur.

ANONYME, *Ange*, sd., cotons noir et gris brodés sur tissu, env. 69 x 78 cm.

ANONYME, *Bébé emmaillotté*, sd., broderie sur tissu, env. 60 x 136 cm.

ANONYME, *Chapeau à tête d'animal*, sd., matière végétale.

ANONYME, *Chiarlotta*, sd., Lot de deux portraits féminins à la mine de plomb sur papier, env. 10 x 10 cm et 12 x 18 cm.

ANONYME, *Croissants de lune*, sd., cotons de couleur brodés sur tissu, env. 56 x 48 cm.

ANONYME, *Deux personnages féminins*, sd., broderie sur mouchoir, env. 28,5 x 23 cm.

ANONYME, *Façade du Regio manicomio di Torino* (l'albergo dei due Pini), sd., Encre et aquarelle sur papier, env. 68 x 48 cm.

ANONYME, *Figures anthropomorphes à double face* (2 pièces), sd., os de bovin sculpté, env. 6 x 6 cm.

ANONYME, *Panier multicolore*, motifs floraux, sd., tapisserie.

ANONYME, *Personnage au pied d'un arbre*, sd., coton rouge brodé sur tissu, env. 51 x 48 cm.

ANONYME, *Personnage en couleur*, 1907, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, env. 42 x 32 cm.

ANONYME, *Personnages au pied d'un arbre doré*, sd., broderie sur tissu, env. 60 x 67 cm.

ANONYME, *Série d'animaux sculptés (tortue et oiseaux)* : 3 pièces, sd., bois sculpté et gravé, env. 15 x 15 cm.

ANONYME, *Série de 12 pendentifs accrochés sur un panneau*, sd., Noyaux de pêche sculptés et métal, panneau de bois, taille des pendentifs entre 1 et 3 cm.

ANONYME, *Série de légumes*, sd., aquarelle sur papier, env. 48,5 x 33 cm.

ANONYME, *Série de pipes anthropomorphes* (4 pièces), sd., Os et métal, entre 5 x 5 et 10 x 10 cm.

ANONYME, *Série de pipes anthropomorphes* (4 pièces), sd., Terre cuite, env. 6 x 4 cm.

ANONYME, *Série de six broderies blasphématoires*, sd., Fil et tissus cousus sur des morceaux d'étoffes placés dans un cadre en verre, cadre : env. 68 x 52 cm.

ANONYME, *Série de trois rébus*, sd., encre sur papier à lettre, 21 x 30 cm.

ANONYME, *Tapisseries aux motifs floraux* (2 pièces), sd., coton sur tissu, env. 34 x 17,5 cm et 27 x 15 cm.

ANONYMES, *Ensemble d'ustensiles variés (fume-cigarettes, peignes, aiguilles)*, sd., os sculpté et métal.

ANONYMES, *Ensemble de couteaux décorés variés*, sd., os, métal et pigments, de 5 à 25 cm.

BERTOLA Mario, *Il Mondo in rivista*, 1928, Dessins à l'encre et au crayon de couleur sur papier, collés dans un cahier de 50 feuilles, env. 19 x 14 cm.

BUSSO Francesco, *Al Comin. Dottor. Chiarissimo Marro Antonio*, encre sur papier, env. 16 x 22 cm.

OSELLA Bartolomeo, *Série de 3 aquarelles (scènes d'hôpital et d'asile ?)*, sd., Aquarelle sur papier, env. 34 x 25 cm.

SOPETTI Luigi, *Cahiers illustrés* (2 pièces), sd., crayon de papier sur cahiers d'écolier.

TORIS Francesco, *Il Nuovo Mondo*, Os de bovins, entre 1897 et 1913, 58 x 40 x 30 cm, provenance : asile de Collegno, s. ref.

TORIS Francesco, *Panier pour les outils*, Os de bovins, entre 1897 et 1913, 43 x 28 x 12 cm, provenance : asile de Collegno, s. ref.

Bethlem Museum of the Mind (Beckenham, Royaume-Uni)

DADD Richard, *Autoportrait*, LDBTH196.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions – Hatred*, LDBTH197.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Agony - Raving Madness*, LDBTH198.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Insignificance or Self-Contempt*, LDBTH199.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Self-Conceit or Vanity*, LDBTH200.

DADD Richard, *Lucretia - A Sketch*, LDBTH201.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Deceit or Duplicity*, LDBTH202.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Disappointment*, LDBTH203.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Anger*, LDBTH204.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Murder*, LDBTH205.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Grief or Sorrow*, LDBTH206.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Battle or Vengeance*, LDBTH207.

DADD Richard, *Sketch to Illustrate the Passions - Brutality*, LDBTH208.

DADD Richard, *Sketch of an Idea for Crazy Jane*, LDBTH209.

DADD Richard, *A Wayside Inn*, LDBTH734.

DADD Richard, *Portrait of Sir Thomas Phillips in Arab Dress*, LDBTH743.

DADD Richard, *Portrait*, LDBTH749.

DADD Richard, *Portrait*, LDBTH750.

DADD Richard, *Personnages en costume oriental*, LDBTH754.

DADD Richard, *Scène orientale*, LDBTH774.

DADD Richard, *Portrait*, LDBTH795.

DADD Richard, *Paysage*, LDBTH849.

DADD Richard, *Paysage*, LDBTH855.

HADFIELD James, Série de textes illustrés : *Epitaph, of My Poor Jack, Squirrel* (3 pièces), 1826, aquarelle sur papier, LDBTH879 à 881.

MARTIN Jonathan, *Autoportrait avec la bataille de Lambton Worm*, 1829, dessin sur papier (texte au verso), LDBTH 755r.

MARTIN Jonathan, *London's Overthrow*, 1830, crayon et encre sur papier (textes aux verso), LDBTH:703r.

MARTIN Jonathan, *My Dream of My Foot Cut Of*, 1829, dessin sur papier, LDBTH:737.

MARTIN Jonathan, *England Prepare to Meet Thy God*, sd., encre et aquarelle sur papier, LDBTH:751.

MARTIN Jonathan, *Hell's gate*, 1830, dessin sur papier, LDBTH:756.

MARTIN Jonathan, *The Likeness of My Father*, sd., dessin sur papier (texte au verso), LDBTH:757r.

MATTHEWS James Tilly, *Air Loom*, < 1810, Mine de plomb sur papier, LDBTH:885.

MATTHEWS James Tilly, *Plan architecturaux et notes explicatives*, Deux dossiers de plans et deux dossiers de notes, le premier dossier contient trois plans attachés ensemble et le deuxième annoté « B » sur la couverture, contient neuf plans. Les deux dossiers de notes contiennent respectivement neuf et dix feuilles de papier, 1810-11, encre et aquarelle sur papier, 99,7 x 66,5cm, LDBTH :884.

Portfolio du Dr Hyslop :

Constitué de deux parties.

La première est constituée d'une pochette cartonnée à l'intérieur de laquelle est collée une liste de 48 numéros renvoyant à des pathologies (paranoïa, melancholia, delusional, etc.) Un dessin avec des armoiries associées au Dr Hyslop ainsi qu'un article de presse « A Modern Nordau » ont été collés à côté de la liste.

La seconde a été déposée en février 1878 par R.F. Appleby. Les réalisations qu'elle contient auraient appartenues à un artiste peintre proche du médecin.

ANONYME, *A Happy Easter Tide*, sd., encre sur papier, LDBTH504.

ANONYME, *Abbaye dans les arbres*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH506.

ANONYME, *Bâtiment en ruine*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH496.

ANONYME, *Betting list [liste de paris]*, sd., encre sur une double page de cahier, LDBTH556

ANONYME, *Calèche et attelage*, sd., gouache sur papier administratif, LDBTH670.

ANONYME, *Chats et cheval*, sd., mine de plomb et crayon de couleur au dos d'un poster avec chevaux, LDBTH672.

ANONYME, *Chien dans sa niche*, sd., mine de plomb sur papier, LDBTH624.

ANONYME, *Convoi dans le désert*, sd., encre sur papier, LDBTH638.

ANONYME, *Copies of [?] dress made for russian princesses [copies de [?] robes faites pour des princesses russes]*, sd. encre sur papier, LDBTH610.

ANONYME, *Design for golf course [Plan pour un parcours de golf]*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH671.

ANONYME, *Deux statues antiques*, sd., mine de plomb sur papier, LDBTH611.

ANONYME, *Deux visages et partition musicale*, sd., encre sur une double page de cahier, LDBTH619.

ANONYME, *Deux voiles jaunes*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH500.

ANONYME, *Dog and Duck Tavern*, sd., mine de plomb sur papier, LDBTH507.

ANONYME, *Dynamo design*, 1894, encre sur papier, LDBTH623.

ANONYME, *Femme au parapluie*, sd., pastel sur papier, LDBTH669.

ANONYME, *Femme avec roue (recto) / intérieur de cathédrale (verso)*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH514.

ANONYME, *Forêt de pins*, sd., Aquarelle sur papier, LDBTH663.

ANONYME, *Lettre illustrée*, 1897, encre et aquarelle sur papier, LDBTH681.

ANONYME, *Lettre*, sd., encre sur papier, LDBTH609.

ANONYME, *Motif géométrique*, sd., mine de de plomb sur papier, LDBTH625.

ANONYME, *Navires*, sd., encre et aquarelle sur papier, LDBTH673.

ANONYME, *Orchestre et spectateurs pendant un concert*, sd., encre sur double page de cahier, LDBTH613.

ANONYME, *Orgue avec partition*, sd., mine de plomb sur papier, LDBTH657.

ANONYME, *Paysage (recto) / esquisse (verso)*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH513.

ANONYME, *Paysage avec dédicace au dos*, 1919, pastel sur papier, LDBTH658.

ANONYME, *Paysage avec moulin*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH508.

ANONYME, *Paysage bleu*, sd., pastel sur papier, LDBTH510.

ANONYME, *Paysage coloré*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH665.

ANONYME, *Paysage en noir et blanc*, sd., encre sur papier, LDBTH650.

ANONYME, *Paysage recto-verso*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH509.

ANONYME, *Paysage*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH667.

ANONYME, *Paysages divers* (3 pièces), sd., mine de plomb et encre sur papier, LDBTH501 à 503.

ANONYME, *Personnage au chapeau*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH497.

ANONYME, *Personnage suspendu à une arche*, sd., mine de plomb sur papier, LDBTH626.

ANONYME, *Personnages*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH666.

ANONYME, *Petit paysage*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH495.

ANONYME, *Petit paysage*, sd., LDBTH499.

- ANONYME, *Poème illustré de Rudyard Kipling*, (2 feuilles recto-verso), sd. Encre et aquarelle sur papier, LDBTH547 et 548.
- ANONYME, Poème illustré : *The immortal [sic.] bard's farewell [Shakespear] to Dr. Hyslop*, sd. Mine de plomb sur papier collé à côté du texte dactylographié, LDBTH614.
- ANONYME, *Portrait d'homme*, sd., pastel blanc sur papier noir, LDBTH620.
- ANONYME, *Portrait de femme*, sd. aquarelle sur papier, LDBTH494.
- ANONYME, *Série d'aquarelles aux couleurs vives* (7 pièces), sd., aquarelle sur papier, LDBTH682 à 688.
- ANONYME, *Série de bâtiments* (3 pièces), 1919, mine de plomb sur papier, LDBTH616 à 618.
- ANONYME, *Série de partitions musicales* (7 pièces recto-verso), sd., mine de plomb, LDBTH540 – 546.
- ANONYME, *Série de paysages réalisés avec de suc de plantes* (7 pièces), dédiés au Dr Hyslop pour son anniversaire, 1919, suc de plantes sur papier, LDBTH674 à 680.
- ANONYME, *Série de personnages* (2 pièces), 1923., encre sur la double page d'un cahier de registre (recto-verso) et encre sur papier à lettre (recto-verso), LDBTH549.
- ANONYME, *Série de personnages en couleur* (10 pièces), sd., gouache sur papier collé sur des cartons déjà utilisés (présence d'autres dessins, partitions, photographies, etc.), LDBTH648 à 649 ; 651 à 653 ; 659 à 662 et 691.
- ANONYME, *Silhouettes de personnages et crucifixion* (2 feuilles) sd., mine de plomb sur papier, LDBTH655 et 656.
- ANONYME, *Statue*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH515.
- ANONYME, *Sweet lavender*, poème illustré, 1894, aquarelle sur papier, LDBTH493.
- ANONYME, *Tête de poisson*, sd., pastel sur papier, LDBTH511.
- ANONYME, *The Maxims of Nicom-Potamus*, sd., mine de plomb sur papier, LDBTH654.
- ANONYME, *Tigre rugissant*, sd., crayon et encre sur papier, LDBTH498.
- ANONYME, *Traces de couleur (paysage ?)*, 1897, aquarelle sur papier, LDBTH668.
- ANONYME, *Vaches devant un bâtiment*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH664.
- ANONYME, *Vase avec iris*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH512.
- ANONYME, *Vieille femme lisant*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH516.
- ANONYME(S), *Série de portraits* (20 feuilles), sd., mine de plomb et crayon blanc sur papier, LDBTH627 à 637 et 639 à 647.
- Dossier comprenant une enveloppe adressée au Dr Hyslop, dix photographies d'un patient (Albert R. WITMORE) et de ses œuvres, ainsi qu'une carte de visite du Dr Hyslop*, 1902 à 1916.
- GREENSHIELDS George, *Cloc dial I [Cadran d'horloge I] / Clock dial II [Cadran d'horloge II]*, sd., mine de plomb sur papier (recto/verso), LDBTH553.

- GREENSHIELDS George, *Clock dial III [Cadran d'horloge III] / Black bull and Pit head [boef noir et mines]*, sd., crayon de couleur et mine de plomb sur papier (recto/verso), LDBTH554
- GREENSHIELDS George, *Coal pit working [mine de charbon en fonctionnement] / A House with two shops below [un bâtiment avec deux boutiques en bas]*, sd., crayon de couleur et mine de plomb sur papier (recto/verso), 38 x 50 cm, LDBTH551.
- GREENSHIELDS George, *Copy of Picture Seen in Graphic [Copie d'une image vue sur un graphisme] / Out of my head. Not a copy [Sorti de ma tête. Pas une copie]*, sd., crayon de couleur et mine de plomb sur papier (recto/verso), 38 x 50 cm, LDBTH552.
- GREENSHIELDS George, *Symmetrical design with birds [dessin symétrique avec oiseaux] / Lettre*, sd., crayon de couleur et mine de plomb sur papier (recto/verso), LDBTH555.
- HOBBS, *Maison victorienne*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH505.
- MARIAN, *Drapeau*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier à lettre, LDBTH621.
- MARIAN, *Etoile, fleurs et papillon*, sd., mine de plomb sur papier, LDBTH622.
- MIMI, *Visages de femmes et femmes nues (22 pièces)*, sd., aquarelle sur papier, LDBTH518 – 539.
- WHITE WILLIAMS Anne [dite Queen Ann], *Série de 45 dessins*, entre 1873 et 1904, crayon et aquarelle sur papier, BMH466 – BMH492 ; BMH689.

Langdon Down Museum of Learning Disabilities (Teddington, Royaume-Uni)

- Badge du Earlswood Royal Hospital, 1847.
- Médaille de Bronze remportée lors de l'Exposition internationale de Paris, 1867.
- Médaille de bronze remportée lors de la Reformatory Exhibition, 1865.
- PULLEN James Henry *Pictorial autobiography (1841 – 1878)*, entre 1878 et 1905, mine de plomb sur papier placé dans un cadre vitré en bois sculpté, 58 x 85 cm (sans le cadre), s. ref.
- PULLEN James Henry, *Banc d'exercice destiné à réduire sa jambe cassée*, < 1916, bois, laine et crin de cheval, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Broche avec motifs floraux*, années 1870, ivoire et verre coloré, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Cadre sculpté contenant une photographie de James Henry Pullen près d'une de ses maquettes. La partie supérieure vide contenait à l'origine un portrait de son jeune frère William Arthur*, 1864, bois et photographie, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Canne*, < 1916, bois, métal et corne, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Composition géométrique*, 1905, bagues de cigares à l'effigie d'Edward VII collées sur papier et encadrées, 30 x 30 cm, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Epingle à cravate en forme de pipe*, années 1870, ivoire et métal, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Fourchette sculptée*, < 1916, bois, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Maquette d'un bâtiment avec parois articulées*, < 1916, bois, s. ref.

- PULLEN James Henry, *Model of Bailiff's House at The Royal Earlswood Asylum*, 1865, maquette en bois placée dans une vitrine, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Modèle réduit d'une chaufferie*, sd., métal, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Photographie du roi Edward VII montée dans un cadre sculpté*, 1901, Photographie, bois et ivoire, 35 x 30 cm, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Portrait de Pullen enfant*, sd., aquarelle encadrée, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Princess Alexandra*, 1862, maquette de navire en bois, tissu et ivoire, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Pullen's moon*, < 1916, bois peint, ivoire, nacre, verre, papier, 13 x 13 cm, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Rotary sail barge*, < 1916, bois, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Scottish boy with a falcon* (d'après Edwin Landseer), 1868, peinture sur papier, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Siege of Sebastopol* (d'après The Illustrated London News), < 1916, dessin sur papier, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Silhouette de profil*, 1848, papier noir découpé et rehaussé de craie blanche, collé sur papier et encadré, s. ref.
- PULLEN James Henry, *Study after the State Barge*, 1867, crayon et aquarelle sur papier, s. ref.
- PULLEN James Henry, *The Dream Barge [ou Dream Boat, ou Small Fantasy Boat]*, 1863, bois, métal et ivoire, s. ref.
- PULLEN James Henry, *The Giant*, années 1870, effigie commandable (yeux, bouche, bras, oreilles, langue, cou) en bois sculpté, tissu et laine, haut. 450 cm, s. ref.
- PULLEN James Henry, *The Great Eastern*, 1872, maquette de navire en bois, tissu, ficelle, émail, verre, s. ref.
- PULLEN James Henry, *The Launch of the Great Eastern*, années 1870, peinture sur papier, s. ref.
- PULLEN James Henry, *The State Barge [ou Fantasy Boat]*, 1866, bois exotique, ivoire, verre et métal, s. ref.
- PULLEN William Arthur, *Faucon* (d'après Edwin Landseer), 1873, peinture sur papier, s. ref.

Surrey History Center (Woking, Royaume-Uni)

- PULLEN James Henry, *Sans titre*, Aquarelle sur papier, 3247/6/12.
- PULLEN James Henry, *Cahier de travail*, Mai 1851 – mai 1855, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 6817/3/6/1.
- PULLEN James Henry, *Cahier de travail*, 1862 – 1865, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 6817/3/6/2.
- PULLEN James Henry, *Cahier de travail consacré au Great Eastern*, 1870 – 1872, Mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 6817/3/6/3.
- PULLEN James Henry, *Music Boat*, 1869 [copie de l'œuvre originale], 8835/2/1.

Norwich Castle Study Centre – Norfolk Museums (Norwich, Royaume-Uni)

BULWER Lorina, *Broderies de différentes longueurs* (3 pièces), entre 1893 et 1912, cotons et tissus colorés, entre 200 cm et 400 cm.

Art Collection, University of Edinburg (Edimbourg, Royaume-Uni)

La Collection du Dr Thomas LAYCOCK contient onze portraits de patients réalisés par William BARTHOLOMEW. Ils se trouvent actuellement dans la collection d'Art de l'université d'Edimbourg.

BARTHOLOMEW William, *Fatuity*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1385.

BARTHOLOMEW William, *Idiocy*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1386.

BARTHOLOMEW William, *Imbecility*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1384.

BARTHOLOMEW William, *Mania of Vanity*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1388.

BARTHOLOMEW William, *Mania, Delusion*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1391.

BARTHOLOMEW William, *Mania, Homicidal*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1387.

BARTHOLOMEW William, *Mania, Jargonneur*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1390.

BARTHOLOMEW William, *Mania, Sanguinary Impulse, Mutism*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1389.

BARTHOLOMEW William, *Melancholia*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1393.

BARTHOLOMEW William, *Melancholia, Religious* entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1394.

BARTHOLOMEW William, *Theomania extatica*, entre 1850 et 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 55 x 76 cm, EU1392.

Sir John Soane's Museum London (Londres, Royaume-Uni)

MATTHEWS James Tilly, *Useful architecture*, 1812, 2 pages et 4 planches en couleur, 2745.

Borthwick Institute for Archives, University of York (York, Royaume-Uni)

SIDEBOTTOM George Isaac, *Sports et activités à la Retreat*, vers 1890 – 1900, peinture à l'huile, Borthwick Institute for Archives, Université de York, York, Royaume-Uni, RET/2/1/7/5.

Dumfries and Galloway Archives and Local Studies (Dumfries, Royaume-Uni)

- ANONYME, *Conway Castle, Wales*, vers 1850, aquarelle sur papier, 30,2 x 43,5 cm, DGH1/7/3/1/89.
- ANONYME, *Decorative Circllet*, vers 1865, aquarelle sur papier, 6,6 x 5,7 cm, DGH1/7/3/1/90.
- ANONYME, *Seascape with upside down view*, vers 1851, aquarelle sur papier, 17,2 x 25,4 cm, DGH1/7/3/1/91.
- ANONYME, *Landscape with Castle, Loch and Hills*, vers 1850, crayon et aquarelle sur papier, 19,1 x 28,9 cm, DGH1/7/3/1/92.
- ANONYME, *Coastal Scene with Ships in Stormy Sea*, vers 1850, huile et aquarelle sur papier, 8,4 x 17,6 cm, DGH1/7/3/1/93.
- ANONYME, *Coastal Scene with Rocks*, vers 1845, mine de plomb et encre sur papier, 18,2 x 23,8 cm, DGH1/7/3/1/94.
- ANONYME, *Continental River Scene*, vers 1845, mine de plomb et encre sur papier, 17,9 x 24,2 cm, DGH1/7/3/1/95.
- ANONYME, *Interior of Large Hall with Wooden Ceiling*, vers 1845, mine de plomb et encre sur papier, 22,6 x 18,3 cm, DGH1/7/3/1/96.
- ANONYME, *Flowerpiece*, vers 1850, aquarelle sur papier, 20,8 x 13,8 cm, DGH1/7/3/1/97.
- ANONYME, *Architectural Fantasy*, vers 1856, mine de plomb, aquarelle et huile sur papier, 34,5 x 28,8 cm, DGH1/7/3/1/98.
- ANONYME, *Craigmillar Castle from the South*, vers 1856, aquarelle sur papier, 18 x 25,8 cm, DGH1/7/3/1/99.
- ANONYME, *Figure of Eglinton*, vers 1860, mine de plomb et encre sur papier, 20 x 12,8 cm, DGH1/7/3/1/101.
- ANONYME, *Fatuity, Francesco Secondo Draco Cordova*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 18,1 x 13 cm, DGH1/7/3/1/102.
- ANONYME, *The British Balloon*, vers 1880, mine de plomb sur papier, 18,2 x 11 cm, DGH1/7/3/1/103.
- ANONYME, *Hotel de Ville, Paris*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 24,8 x 36,9 cm, DGH1/7/3/1/105.
- ANONYME, *The Church of St Etienne du Mont, Paris*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 20,6 x 31 cm, DGH1/7/3/1/106.
- ANONYME, *The Cathedral, Angouleme*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 17,8 x 28,1 cm, DGH1/7/3/1/107.
- ANONYME, *Cheadle Royal Hospital, Cheshire*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 11,4 x 15,1 cm, DGH1/7/3/1/108.
- ANONYME, *Sketch of Crichton Royal Institution*, vers 1845, mine de plomb sur papier, 17,5 x 26,6 cm, DGH1/7/3/1/109.
- ANONYME, *Chateau de Blois*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 21,9 x 31,3 cm, DGH1/7/3/1/110.
- ANONYME, *New Jersey State Asylum, Trenton*, vers 1850, mine de plomb et encre sur papier, 14,4 x 23,3 cm, DGH1/7/3/1/111.
- ANONYME, *Bedouin Arabs*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 17,9 x 26,6 cm, DGH1/7/3/1/112.

ANONYME, *New Jersey State Asylum, Trenton*, vers 1850, mine de plomb et encre sur papier, 14,6 x 23,7 cm, DGH1/7/3/1/113.

ANONYME, *Exterior of the Cathedral of St Gatien, Tours*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 29,9 x 24 cm, DGH1/7/3/1/114.

ANONYME, *The Baths of Catherine de Medicis at Blois*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 22,1 x 30,7 cm, DGH1/7/3/1/115.

ANONYME, *The Church of St Etienne du Mont, Paris*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 14,3 x 18,4 cm, DGH1/7/3/1/116.

ANONYME, *Palace of the Luxembourg, Paris*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 17,6 x 27,9 cm, DGH1/7/3/1/117.

ANONYME, *Clermont and the Puy-de-Dome*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 13,9 x 18,4 cm, DGH1/7/3/1/118.

ANONYME, *View towards Kingholm Quay from Crichton and Sketch of Two Ladies (recto-verso)*, vers 1853, mine de plomb sur papier, 16,9 x 26,4 cm, DGH1/7/3/1/119.

ANONYME, *Sketch of Crichton Royal Institution*, vers 1845, mine de plomb sur papier, 17,6 x 26,3 cm, DGH1/7/3/1/120.

ANONYME, *Woman seated at a Dresser*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 23,1 x 26 cm, DGH1/7/3/1/121.

ANONYME, *Cheadle Royal Hospital, Cheshire*, vers 1850, mine de plomb, encre et aquarelle sur papier, 12,4 x 17,4 cm, DGH1/7/3/1/122.

ANONYME, *Cheadle Royal Hospital, Cheshire*, vers 1850, mine de plomb, encre et aquarelle sur papier, 13 x 17,9 cm, DGH1/7/3/1/123.

ANONYME, *Pennsylvania Hospital for the Insane*, vers 1850, mine de plomb, encre et aquarelle sur papier, 14,6 x 23,9 cm, DGH1/7/3/1/124.

ANONYME, *Pennsylvania Hospital for the Insane*, vers 1850, mine de plomb, encre et aquarelle sur papier, 14,9 x 23,9 cm, DGH1/7/3/1/125.

ANONYME, *Locust, or Carob Tree*, vers 1861, crayon et encre sur papier, 8,7 x 7 cm, DGH1/7/3/1/126.

ANONYME [Unidentified patient from Cheadle Royal Hospital, Manchester], *View of Crichton Royal Institution and Sketch of a Ruined Castle (recto-verso)*, 1854, aquarelle sur papier, 20,7 x 28,4 cm, DGH1/7/3/1/127.

ANONYME, *Southern Counties Asylum*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 14,9 x 22,6 cm, DGH1/7/3/1/128.

ANONYME, *Hotel [sic.] de Cluny, Paris*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 20,7 x 26,7 cm, DGH1/7/3/1/129.

ANONYME, *New Palace of Sultan Mahmoud the 2nd on the Bosphorus*, vers 1855, mine de plomb sur papier, 22,7 x 20,7 cm, DGH1/7/3/1/130.

ANONYME, *Troqueer Holm Dumfries*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 17,9 x 27,6 cm, DGH1/7/3/1/132.

ANONYME, *Crest with Motto, 'Does your mother know your [sic] out'*, vers 1866, mine de plomb sur papier, 17,2 x 23,1 cm, DGH1/7/3/1/134.

ASKEW Joseph, *Mont St Michel*, 1867, mine de plomb sur papier (recto-verso), 15 x 12 cm, DGH1/7/3/1/1.

ASKEW Joseph, *Still life with Fruit and Vegetables and Still life with Tankard and Pot Plants*, 1868, aquarelle sur papier (recto-verso), 22,3 x 28,5 cm, DGH1/7/3/1/2.

ASKEW Joseph, *View of the Lago d'Orta*, années 1860, crayon et aquarelle sur papier, 23,7 x 30,4 cm, DGH1/7/3/1/3.

ASKEW Joseph, *The Port of Leghorn*, années 1860, crayon et aquarelle sur papier, 23,4 x 30,3 cm, DGH1/7/3/1/4.

ASKEW Joseph, *Val St Nicola, Switzerland*, années 1860, crayon et aquarelle sur papier, 27,9 x 22,1 cm, DGH1/7/3/1/5.

ASKEW Joseph, *Statue of Arnold von Winkelreid, at Stanz, Switzerland*, années 1860, aquarelle sur papier (recto-verso), 15 x 12 cm, DGH1/7/3/1/6.

ASKEW Joseph, *The Ruined Temple*, années 1860, aquarelle sur papier, 21,9 x 27,9 cm, DGH1/7/3/1/7.

ASKEW Joseph, *Sketch of a Coastal Scene with Donkeys and Sketch of a Harbour Scene*, années 1860, aquarelle sur papier (recto-verso), 15,4 x 9,7 cm, DGH1/7/3/1/8.

ASKEW Joseph, *Decorative Design*, années 1860, crayon et aquarelle sur papier, 36,8 x 26,6 cm, DGH1/7/3/1/9.

ASKEW Joseph, *Decorative Leaf Pattern and Landscape and Sky*, années 1860, crayon et aquarelle, 22,6 x 28,6 cm, DGH1/7/3/1/10.

ASKEW Joseph, *Stylised Figure*, années 1860, crayon et aquarelle sur papier, 36,2 x 25,7 cm, DGH1/7/3/1/11.

BANNERMAN William, *Girl in a Landscape*, 1861, aquarelle sur papier, 25,3 x 35,8 cm, DGH1/7/3/1/12.

BANNERMAN William, *Romantic Highland Scene with Kilted Youth and Two Young Women*, années 1860, aquarelle sur papier, 38 x 52,6 cm, DGH1/7/3/1/13.

BANNERMAN William, *Scottish Battle Scene*, 1860, aquarelle et vernis sur papier, 37,8 x 49,6 cm, DGH1/7/3/1/14.

BANNERMAN William, *Portrait of James Yorstoun Thorburn*, 1855, crayon et encre sur papier, 31,3 x 18,4 cm, DGH1/7/3/1/15.

BARTHOLOMEW William, *Portraits of 'Galloway and Dumfries'*, 1857, Mine de plomb et encre sur papier, 19,9 x 12 cm, DGH1/7/3/1/16.

BARTHOLOMEW William, *Cake Month - ain't it ridik'lus?*, 1861, Mine de plomb et encre sur papier, 24,9 x 41,8 cm, DGH1/7/3/1/17.

BARTHOLOMEW William, *A Christmas Hymn music sheet* (partition), vers 1871, mine de plomb, encre et aquarelle sur papier, 35,5 x 27,4 cm, DGH1/7/3/1/18.

BARTHOLOMEW William, *Forgive Blest Shade music sheet* (partition), vers 1871, mine de plomb, encre et aquarelle sur papier, 27,6 x 22,6 cm, DGH1/7/3/1/19.

BARTHOLOMEW William, *Portrait of John Smith*, vers 1868, mine de plomb et encre sur papier, 27,9 x 31,7 cm, DGH1/7/3/1/20.

BARTHOLOMEW William, *Portrait of George Radcliffe*, vers 1860, crayon et encre sur papier, 18 x 11,2 cm, DGH1/7/3/1/21.

- BARTHOLOMEW William, *Portrait of William Smith*, vers 1866, Mine de plomb et encre sur papier, 18,3 x 10,6 cm, DGH1/7/3/1/22.
- BARTHOLOMEW William, *Caerlaverock Castle and Sketch and Text* (recto-verso), vers 1860, mine de plomb et encre sur papier, 21,9 x 17 cm, DGH1/7/3/1/100.
- BARTHOLOMEW William, *Theme on Punch – Pandemonium*, vers 1875, mine de plomb sur papier, 6,4 x 10,7 cm, DGH1/7/3/1/23.
- BARTHOLOMEW William, *Portrait Bust in profile*, vers 1860, mine de plomb sur papier, 19 x 14 cm, DGH1/7/3/1/24.
- BARTHOLOMEW William, *Sketch of Three Gentlemen*, vers 1871, crayon et encre sur papier, 22,9 x 33,8 cm, DGH1/7/3/1/25.
- CAIRNS William, *Inverlochy Castle*, vers 1845, mine de plomb sur papier, 11,3 x 14,9 cm, DGH1/7/3/1/26.
- CAMPBELL William, *Ederline House, Argyll*, 1852, crayon et gouache sur papier, 18 x 26,5 cm, DGH1/7/3/1/27.
- CATHCART David, *Battle Sketches* (texte et illustrations. Recto-verso), Vers 1850, crayon et encre sur papier, 41,9 x 34,2 cm, DGH1/7/3/1/28.
- CATHCART David, *The Grand Defeat of Marshal Soult*, vers 1850, crayon et encre sur papier, 18,8 x 23 cm, DGH1/7/3/1/29.
- CATHCART David, *The Victory of Ostermond*, vers 1850, crayon et encre sur papier, 18,9 x 22,9 cm, DGH1/7/3/1/30.
- CATHCART David, *The Army of the Emperor Napoleon, the Battle of Lisbon and Victory*, vers 1850, crayon et encre sur papier, 18,4 x 21,9 cm, DGH1/7/3/1/31.
- CATHCART David, *The Battle of Horndean*, vers 1850, crayon et encre sur papier, 17,3 x 22,8 cm, DGH1/7/3/1/32.
- CATHCART David, *Triumphal Scene*, vers 1854, crayon et encre sur papier, 19 x 30,3 cm, DGH1/7/3/1/33.
- CATHCART David, *The Queen Anne Brigg of Havon* (texte illustré), vers 1850, crayon et encre sur papier, 37,5 x 31,9 cm, DGH1/7/3/1/34.
- CHARTERIS Richard, *Playbill for Crichton Royal Institution Theatre* (programme de théâtre), 1843, crayon et encre sur papier, 37,7 x 23,4 cm, DGH1/7/3/1/35.
- CHARTERIS Richard, *Decorative Design dedicated to Mrs Browne*, 1846, crayon et encre sur papier, 24,2 x 19,7 cm, DGH1/7/3/1/36.
- DAVIDSON John Mac Taggart, *View of the River Jumna*, vers 1860, mine de plomb sur papier, 24 x 16,8 cm, DGH1/7/3/1/131.
- GRIEVE George, *Plan of an Asylum by a Theomaniac*, vers 1846, crayon et encre sur papier, 52,8 x 41,5 cm, DGH1/7/3/1/37.
- HUTTON Joanna, *Etudes de fleurs* (7 pièces), vers 1850, aquarelle sur papier, formats divers, DGH1/7/3/1/38 – 44.
- HUTTON Joanna, *Etudes d'oiseaux* (8 pièces), vers 1850, aquarelle sur papier, formats divers, DGH1/7/3/1/45 – 52.

JOHNSTON Agnes, *Sketch of Crichton Royal Institution*, vers 1855, mine de plomb sur papier, 10 x 14,9 cm, DGH1/7/3/1/53.

JOHNSTON [ou Johnstone] William, *Millard Fillmore Esq.*, [recto : personnage de face / verso : personnage de profil], vers 1855, encre sur papier, 15,6 x 12,2 cm, DGH1/7/3/1/54.

MANSON Flora, *Portrait of Two Patients at Morningside Asylum*, 1859, crayon, encre et aquarelle sur papier, 11 x 18,2 cm, DGH1/7/3/1/55.

MAYOW Robert Wynell, *Lucerne Lake Town*, vers 1850, crayon, encre et aquarelle sur papier, 22 x 28,2 cm, DGH1/7/3/1/56.

MAYOW Robert Wynell, *A Parable - Dr Browne's House on an Island*, vers 1850, aquarelle sur papier, 16,5 x 28,6 cm, DGH1/7/3/1/57.

NEWLING Henry, *Trent, Tyrol*, vers 1844, crayon et encre sur papier, 18,3 x 13,2 cm, DGH1/7/3/1/58.

OLIVER John Harvie, *Portrait of Henry Gibb*, 1851, mine de plomb sur papier, 13,1 x 13,3 cm, DGH1/7/3/1/59.

OLIVER John Harvie, *The Right Honourable Charles, Earl Spencer*, 1852, crayon et gouache sur papier, 35 x 28 cm, DGH1/7/3/1/60.

OLIVER John Harvie, *Eve listening to the Voice*, 1852, mine de plomb sur papier, 20,8 x 28,2 cm, DGH1/7/3/1/61.

OLIVER John Harvie, *Portrait of Unidentified Gentleman*, 1852, aquarelle sur papier, 14,9 x 12 cm, DGH1/7/3/1/62.

OLIVER John Harvie, *The Marquis of Landsdowne*, 1852, mine de plomb sur papier, 35,3 x 27,8 cm, DGH1/7/3/1/63.

OLIVER John Harvie, *The Death of the Stag*, 1852, crayon et gouache sur papier, 28,1 x 35,5 cm, DGH1/7/3/1/64.

OLIVER John Harvie, *Specimen of Penmanship*, 1852, crayon et encre sur papier, 30,9 x 18,8 cm, DGH1/7/3/1/65.

OLIVER John Harvie, *Portrait of James Henderson*, vers 1850, mine de plomb et encre sur papier, 14,1 x 11,3 cm, DGH1/7/3/1/66.

OLIVER John Harvie, *Portrait of Major Gabriel H. Dundas*, 1852, mine de plomb sur papier, 16,3 x 16,7 cm, DGH1/7/3/1/67.

RICKARD William, *A Sketch Copy of Loch Ritton* (2 versions), vers 1850, crayon et encre sur papier, 39,1 x 50,4 cm, DGH1/7/3/1/68 et 69.

RIGBY Marianne, *Somerset County Asylum for Insane Paupers*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 26,6 x 23 cm, DGH1/7/3/1/70.

RIGBY Marianne, *Hotel de Ville, Bourges*, vers 1850, mine de plomb sur papier, 18,1 x 29,4 cm, DGH1/7/3/1/71.

RIGBY Marianne, *Cotton Hill Asylum, Stafford*, vers 1854, mine de plomb sur papier, 18,4 x 30,3 cm, DGH1/7/3/1/72.

RIGBY Marianne, *Decorative Vignette - 'The Coral Caves'*, vers 1850, encre et aquarelle sur papier, 9 x 11,8 cm, DGH1/7/3/1/133.

RUSSELL FENN John, *The Holy Family*, 1853, aquarelle sur papier, 38,3 x 26 cm, DGH1/7/3/1/73.

RUSSELL FENN John, *Fili recordare quia recepisti bona ...*, 1854, crayon, encre et aquarelle sur papier, 19,2 x 18,2 cm, DGH1/7/3/1/74.

RUSSELL FENN John, *The Marriage of the Virgin*, vers 1860, aquarelle sur papier, 22,6 x 16 cm, DGH1/7/3/1/75.

RUSSELL FENN John, *The Virgin with the Carnation*, vers 1860, aquarelle sur papier, 17,4 x 10,3 cm, DGH1/7/3/1/76.

RUSSELL FENN John, *Sketch of Angels in a Church*, 1860, aquarelle et feuille d'or sur papier, 15 x 14,7 cm, DGH1/7/3/1/77.

RUSSELL FENN John, *Sketch of a Young Girl*, vers 1880, Mine de plomb et encre sur papier, 15,2 x 11,7 cm, DGH1/7/3/1/104.

RUSSELL FENN John, *Madonna della Sedia*, vers 1860, aquarelle sur papier, 10,3 x 6,9 cm, DGH1/7/3/1/78.

RUSSELL FENN John, *Samson slaying the Lion*, vers 1860, aquarelle sur papier, 35,5 x 23,7 cm, DGH1/7/3/1/79.

RUSSELL FENN John, *Christ among the Doctors in the Temple*, vers 1860, aquarelle sur papier, 29,8 x 20,8 cm, DGH1/7/3/1/80.

RUSSELL FENN John, *Like as the hart desireth the water-brooks*, vers 1860, aquarelle sur papier, 15,8 x 10,8 cm, DGH1/7/3/1/81.

RUSSELL FENN John, *O how beloved are Thy tabernacles*, vers 1860, aquarelle sur papier, 18,1 x 10,1 cm, DGH1/7/3/1/82.

RUSSELL FENN John, *The Incredulity of St Thomas*, vers 1860, aquarelle sur papier, 16,9 x 11,1 cm, DGH1/7/3/1/83.

RUSSELL FENN John, *Christ and the Three Marys*, vers 1860, aquarelle sur papier, 15,4 x 11,2 cm, DGH1/7/3/1/84.

RUSSELL FENN John, *St Thomas*, vers 1860, aquarelle sur gravure, 14,4 x 5,8 cm, DGH1/7/3/1/85.

RUSSELL FENN John, *St Philippus*, vers 1860, aquarelle sur gravure, 14,4 x 5,9 cm, DGH1/7/3/1/86.

RUSSELL FENN John, *Rest on the Flight into Egypt*, vers 1860, aquarelle sur gravure, 20,5 x 33,3 cm, DGH1/7/3/1/87.

TOWERS Margaret, *View of Criffel with Cottages*, 1853, aquarelle, huile et vernis sur papier, 15,3 x 22,3 cm, DGH1/7/3/1/88.

The Library Company of Philadelphia (Philadelphie, Etats-Unis)

NISBETT Richard, *Antarctic Scenery*, 1816, aquarelle sur papier, Collection James Rush, boîte 4, dossier 25, image 3010.

Historical Society of Pennsylvania (Philadelphie, Etats-Unis)

NISBETT Richard, *Map of the world without a title*, 1819, aquarelle sur papier peint, 50 x 60 cm, Of 010 / 3783.

Collection de l'Art Brut et Neuve Invention (Lausanne, Suisse)

Ancienne collection du Dr Auguste MARIE :

En 1966, la veuve du Dr Auguste Marie Léguait à Jean Dubuffet 869 dessins et peintures issues de la collection de son mari. Ils sont aujourd'hui répartis entre la Collection de l'Art Brut et la Neuve Invention. La liste ci-dessous rassemble uniquement les œuvres que nous avons consultées pour nos recherches. Elle n'est pas exhaustive.

CAUMONT [Prénom indéterminé], *Pour la Loi. Caumont et la gendarmerie SVP.*, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 25 x 22,5 cm, cab-2299.

COTTON Xavier, *L'Election de Montmartre*, 1890, encre de Chine, aquarelle et crayon de couleur sur papier, 40 x 28 cm, ni-393.

EDOUARD-LUCIEN, *Question de champ et de pavillon [recto] / Hipotese [sic.] sur le pavillon turc [verso]*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 16x 24 cm, cab-2295.

EDOUARD-LUCIEN, *Question de l'Homme et de la Société Dieu [recto] / Nous sommes arrivés pour la Ruche (Etoile des Mœurs) [verso]*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 16x 24 cm, cab-2296.

EDOUARD-LUCIEN, *Question d'émail [recto] / Sans culotides [verso]*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 16x 24 cm, cab-2297.

EDOUARD-LUCIEN, *Question des Anges et des sept jours [recto] / Les Emaux [verso]*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 16x 24 cm, cab-2298.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Lettre illustrée*, 1907, encre sur papier, 21,5 x 13,5 cm, cab-2269.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Quatre pages d'écrits illustrés*, 1897, encre sur papier, 31 x 20 cm, cab-2265.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Écrits et dessins*, 1897, encre sur papier, 30 x 19,5 cm, cab-2272.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Richard le fauconnier*, 1905, encre sur papier, 27 x 21 cm, cab-2266.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Histoire contemporaine*, 1897, encre sur papier, 30 x 19,5 cm, cab-2273.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Théâtre des variétés*, sd., encre sur papier, 30,5 x 20 cm, cab-2267.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Ranavalo*, 1907, encre sur papier, 36 x 23 cm, cab-2271.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Cahier de croquis*, 1897, encre sur papier, 31 x 40 cm, cab-2268.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *Quand le vieux Ravallet inspectait ses vaches !!*, 1897, encre sur papier, 32 x 40,5 cm, cab-2264.

G. Albert [Dit le Baron de Ravallet], *La Foi et le mysticisme*, 1905, encre sur papier, 35,5 x 23 cm, cab-2270.

[Le Jardinier], *La Maison aux trois marches*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 15,5 x 18,5 cm, cab-2319.

[Le Jardinier], *Écrit et dessin*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 20 x 15,5 cm, cab-2321.

[Le Jardinier], *Arbres et papillons*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 15,5 x 20,5 cm, cab-2320.

KOUW, *Château*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 16,5 x 20 cm, cab-2278.

KOUW, *Maison sur un îlot*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et aquarelle sur papier, 22,5 x 31 cm, cab-2281.

KOUW, *Paysage aux trois routes*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et aquarelle sur papier, 22,5 x 28 cm, cab-2286.

KOUW, *Paysage composé dans la lettre O*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et aquarelle sur papier, 33 x 25 cm, cab-2278.

KOUW, *Construction mécanique*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 16,5 x 20 cm, cab-2280.

KOUW, *Paysage (inachevé)*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et aquarelle sur papier, 30 x 24,5 cm, cab-2282.

KOUW, *Paysage aux trois routes*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 16 x 24 cm, cab-2276.

KOUW, *Villas au bord d'un lac*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et aquarelle sur papier, 24 x 32 cm, cab-2283.

KOUW, *Paysage autour d'une sphère*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 20 x 28,5 cm, cab-2277.

KOUW, *Paysage dans un cercle*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 23 x 29,5 cm, cab-2279.

KOUW, *Château (inachevé)*, entre 1900 et 1912, mine de plomb et aquarelle sur papier, 26 x 32 cm, cab-2284.

[Le Latiniste], *Avoue en cour de cassation* [recto-verso], sd., mine de plomb, crayon de couleur et encre sur papier quadrillé, 18 x 13,5 cm, cab-2322.

[Le Latiniste], *Médecin en chef (exécution)* [recto-verso], mine de plomb, collage, encre et crayon de couleur sur papier quadrillé, 19 x 13,5 cm, cab-2323.

LEROY Théophile [Dit le numismate], *Numismatiques anciennes et romaines* [recto-verso], sd., encre sur papier, 31 x 20 cm, cab-2300.

LEROY Théophile [Dit le numismate], *Numismatiques anciennes et romaines* [recto-verso], sd., encre sur papier, 31 x 20 cm, cab-2301.

MERLE Auguste, *Le Palais*, 1901, Mine de plomb sur papier, 22,5 x 33,5 cm, cab-2341

MERLE Auguste, *Maison*, 1901, Mine de plomb sur papier, 22,5 x 33,5 cm, cab-2344

MERLE Auguste, *Temple*, sd., Mine de plomb sur papier, 17,5 x 24,5 cm, cab-2349

MERLE Auguste, *Aux antipodes*, sd., Mine de plomb sur papier, 13 x 13 cm, cab-2348

MERLE Auguste, *Les maisons au bord de la mer*, sd., Mine de plomb sur papier, 22 x 34,5 cm, cab-2347

MERLE Auguste, *Tour monte sur terrasse*, 1901, Mine de plomb sur papier, 22,5 x 33,5 cm, cab-2343

MERLE Auguste, *Deux bateaux dans le port*, 1901, Mine de plomb sur papier, 22 x 34,5 cm, cab-2346

MERLE Auguste, *Vaisseaux dans le port*, sd., Mine de plomb sur papier, 22,5 x 34,5 cm, cab-2345

MERLE Auguste, *La maison a la tour*, 1901, Mine de plomb sur papier, 22 x 33 cm, cab-2342

MERLE Auguste, *Maisons et bateaux*, sd., Peinture bleue sur papier, 22 x 13 cm, cab-2350

MERLE Auguste, *Mon excursion aux antipodes a la recherche de Gauguin*, sd., peinture à l'eau sur papier, 30,5 x 40 cm, cab-2351

MENETRIER Ernest Joseph [Dit Emile Josome HODINOS], *Ensemble de 360 pages de textes et de dessins sur papier*, formats divers, cab-401 à cab-443 ; cab-9955 à cab-9956.

MEUNIER Georges, *Ensemble de dessins (7 pièces)*, sd., sépia et crayon sur papier, formats divers, ni-452.

[Le miniaturiste], *Le Marin*, sd., aquarelle sur papier, 4 x 3 cm, ni-446-1.

[Le miniaturiste], *Neuf petites peintures*, sd., aquarelle sur papier, 4 x 3 cm, ni-446-0.

NEURI [Prénom indéterminé], *Un voyage de noces à travers les Alpes*, sd., mine de plomb et crayon de couleur sur papier quadrillé, 22,5 x 35 cm, cab-2324.

SERIZO DE MAYO L., *Deux cortèges*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 23 x 16 cm, ni-456.

SERIZO DE MAYO L., *Abracadass*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 16 x 24,5 cm, ni-464.

SERIZO DE MAYO L., *Corbillard et cortège de religieuses*, 1907, aquarelle sur papier, 20,5 x 17 cm, ni-455.

SERIZO DE MAYO L., *La Barbe*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 18 x 13,5 cm, ni-466.

SERIZO DE MAYO L., *La Fenêtre*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 12 x 16 cm, ni-465.

SERIZO DE MAYO L., *Procession*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 10,5 x 17 cm, ni-457.

SERIZO DE MAYO L., *Carafalque de 5^{ème} classes [sic.]*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 19 x 17 cm, ni-462.

SERIZO DE MAYO L., *Trois corbillards*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 9,5 x 17 cm, ni-463.

SERIZO DE MAYO L., *Salle d'attente*, sd., gouache sur papier, 14 x 22 cm, ni-467.

SERIZO DE MAYO L., *Eglise, cortège et corbillard*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 9 x 16 cm, ni-461.

SERIZO DE MAYO L., *Les vastes nuages en deuil sont les corbillards de mes rêves*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 18 x 12 cm, ni-454.

SERIZO DE MAYO L., *La guillotine*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 6 x 9,5 cm, ni-459.

SERIZO DE MAYO L., *Cortège dans le cimetière*, sd., encre et crayon de couleur sur papier, 13,5 x 17 cm, ni-460.

SERIZO DE MAYO L., *Le fiacre*, sd., encre sur papier, 15,5 x 29,5 cm, ni-468.

TROMELIN Comte de, *Femmes et monstres*, sd., mine de plomb sur papier, 38 x 51 cm, cab-2294.

TROMELIN Comte de, *Scène à cinq personnes*, sd., mine de plomb sur papier, 37,5 x 50,5 cm, cab-2293.

TROMELIN Comte de, *Deux éléphants*, sd., mine de plomb sur papier, 22 x 33,5 cm, cab-2290.

TROMELIN Comte de, *La Fée*, sd., mine de plomb sur papier, 32 x 25 cm, cab-2288.

TROMELIN Comte de, *Maternité*, sd., mine de plomb sur papier, 27 x 25 cm, cab-2289.

TROMELIN Comte de, *Femme à la tiare*, sd., mine de plomb sur papier, 32,5 x 24 cm, cab-2287.

TROMELIN Comte de, *Le Dragon*, sd., mine de plomb sur papier, 33,5 x 49 cm, cab-2291.

TROMELIN Comte de, *Le Sabbat*, sd., mine de plomb sur papier, 35,5 x 49,5 cm, cab-2292.

VILLETTE Gaston [Dit l'égyptologue], *Tombeau syrien*, sd., encre sur papier, 25,5 x 38,5 cm, cab-2302.

VILLETTE Gaston [Dit l'égyptologue], *Polyhenique d'Egypte*, 1906, encre sur papier, 40 x 31 cm, cab-2303.

VICTOR-FRANÇOIS, *Le Dieu*, sd., collage, encre de Chine et crayon de couleur sur papier, 50 x 42 cm, cab-2257.

VICTOR-FRANÇOIS, *Composition en forme de cœur. Deux personnages à genoux*, sd., collage, encre de Chine et crayon de couleur sur papier, 48 x 39,5 cm, cab-2257.

VICTOR-FRANÇOIS, *Le Crucifié*, sd., collage, crayon de couleur et encre de Chine sur papier, 50 x 39, cab-2254.

VICTOR-FRANÇOIS, *Credo*, sd., collage et encre de Chine sur papier, 50 x 43 cm, cab-2255.

[Le Voyageur français], *Composition aux fleurs*, sd., aquarelle sur papier, 61,5 x 49,5 cm, cab-2326.

[Le Voyageur français], *Composition aux trois oeillets*, sd., aquarelle sur papier, 31 x 23 cm, cab-2337.

[Le Voyageur français], *Carton contenant 47 dessins (ensemble de 48 pièces)*, sd., aquarelle sur papier, cab-2339-0 à 2339-47.

[Le Voyageur français], *Carton contenant 37 dessins (ensemble de 38 pièces)*, sd., aquarelle sur papier, ni-448-0 à ni-448-37.

[Le Voyageur français], *Fragments décoratifs*, sd., aquarelle sur papier, 17 x 28,5 cm, cab-2338.

[Le Voyageur français], *Composition décorative*, sd., aquarelle sur papier, 40,5 x 30 cm, cab-2336.

[Le Voyageur français], *Décor de fleurs*, sd., aquarelle sur papier, 37 x 56 cm, cab-2335.

[Le Voyageur français], *Motifs abstraits*, sd., aquarelle sur papier, 60,5 x 46 cm, cab-2332.

[Le Voyageur français], *Motifs abstraits*, sd., aquarelle sur papier, 63 x 46 cm, cab-2333.

[Le Voyageur français], *Motifs abstraits*, sd., aquarelle sur papier, 63 x 47 cm, cab-2330.

[Le Voyageur français], *Motifs abstraits*, sd., aquarelle sur papier, 60,5 x 46,5 cm, cab-2331.

[Le Voyageur français], *Motifs abstraits*, sd., aquarelle sur papier, 63,5 x 48,5 cm, cab-2334.

[Le Voyageur français], *Motifs abstraits*, sd., aquarelle sur papier, 61 x 47,5 cm, cab-2329.

[Le Voyageur français], *Composition décorative*, sd., aquarelle sur papier, 43 x 33 cm, cab-2328.

[Le Voyageur français], *Arbre et papillon dans un paysage étrange*, sd., aquarelle sur papier, 50 x 46 cm, cab-2327.

[Le Voyageur français], *Le Pays des météores*, 1902, aquarelle sur papier, 62 x 47,5 cm, cab-2325.

Index

A

- abcd (Collection) 135, 221, 279, 682, 684
- Ainay-le-château (Colonie familiale d') 47, 60, 358, 359, 378, 522, 523, 736, 763
- Alcoolisme* 72, 103, 191, 355, 474
- Alessandria (Manicomio di) 303, 343
- ALLOM Thomas 236
- AMELINE Marius 358, 424
- American Museum of Folk Art 676, 679, 680
- AMÉRO Constant 235
- AMIET Cuno 632, 653
- Amsterdam 50, 64, 526, 533, 534, 553, 557, 607, 724, 731, 756
- ANDREAS-SALOME Lou 158, 659, 660
- ANDREAS-SALOMÉ Lou 158, 659, 660
- ANDREE Richard 460
- ANGELUCCI Gianditimo 24, 216, 343, 344, 350, 381, 405, 406, 410, 488, 514, 522, 560, 574, 575, 723, 751
- ANONYME [Chiswick] 95, 647, 648
- ANONYME [le Voyageur français] 246, 248, 249, 382, 390, 414, 417, 418, 425, 428, 440, 442, 682, 789, 790
- Anthropologie Criminelle (Congrès international d')* 97, 515, 526, 531, 564, 720, 724, 736, 755, 756
- Antialiénisme* 30, 173, 316, 318, 383
- APOLLINAIRE Guillaume 460, 509, 635, 636, 637, 640, 651, 652, 704, 708, 736, 761
- Aquarelles* 78, 83, 91, 94, 99, 117, 195, 199, 212, 215, 220, 236, 237, 238, 239, 246, 247, 248, 249, 253, 258, 259, 267, 288, 344, 350, 390, 405, 414, 417, 418, 420, 425, 436, 437, 441, 469, 499, 513, 520, 593, 599, 602, 606, 611, 620, 640, 657, 658, 679, 681, 684, 772, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790
- Architecture* 45, 67, 180, 266, 267, 268, 273, 282, 302, 374, 394, 554, 556, 588, 594, 702, 774, 779
- ARLIDGE John Thomas 89
- Armentières (Maison de santé d') 34, 35, 43, 310, 597
- Armes* 22, 129, 144, 145, 166, 170, 220, 276, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 318, 352, 383, 403, 404, 405, 414, 416, 418, 458, 491, 493, 529, 532, 548, 561, 562, 570, 606, 610, 651
- Art Brut* 1, 3, 10, 15, 17, 18, 19, 230, 241, 257, 425, 431, 652, 654, 669, 676, 678, 679, 681, 682, 683, 684, 689, 705, 707, 708, 709, 732, 738, 760, 764
- Art des prisonniers* 413, 452, 454, 455, 456, 465, 530, 531, 532
- Art du Moyen-Age* 385, 444, 445, 453, 552
- Art moderne* 141, 367, 372, 442, 443, 453, 465, 489, 496, 501, 502, 503, 535, 603, 605, 614, 615, 616, 618, 619, 620, 621, 631, 638, 643, 649, 665, 670
- Art préhistorique* 105, 291, 292, 373, 413, 447, 450, 451, 453, 459, 572, 678
- Artifiction* 10, 18, 21, 22, 510, 580, 630, 664, 689, 695, 696, 708
- Artistes* 10, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 31, 53, 59, 60, 63, 65, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 84, 87, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 117, 143, 144, 147, 150, 151, 158, 165, 170, 171, 187, 211, 218, 224, 239, 265, 269, 283, 290, 291, 292, 310, 359, 368, 373, 374, 377, 378, 381, 384, 393, 411, 416, 417, 418, 426, 428, 429, 432, 442, 450, 453, 456, 465, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 483, 487, 489, 490, 491, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 509, 511, 535, 545, 573, 579, 600, 603, 607, 613, 614, 615, 618, 619, 620, 621, 622, 624, 625, 626, 628, 630, 631, 632, 633, 637, 638, 639, 641, 642, 643, 649, 652, 653, 656, 657, 659, 661, 663, 669, 673, 674, 676, 679, 684, 690, 691, 695, 696, 705, 721, 730, 731, 735, 738, 752, 754, 762, 763
- Arts extra-européens* 373, 385, 410, 413, 438, 444, 448, 452, 453, 457, 460, 465, 651, 676
- Art-thérapie* 677
- ASKEW Joseph 236
- ASSELINEAU Charles 121, 645
- Atelier* 23, 31, 38, 51, 54, 55, 63, 64, 65, 70, 72, 73, 75, 79, 81, 82, 87, 91, 94, 100, 101, 104, 105, 106, 113,

114, 116, 127, 129, 130, 134, 141, 146, 148, 153, 157,
163, 165, 169, 176, 186, 187, 203, 209, 214, 221, 282,
314, 333, 514, 544, 554, 558, 572, 581, 582, 583, 590,
595, 596, 597, 599, 600, 601, 612, 626, 677
Autobiographies 136, 145, 148, 149, 151, 154, 171, 173,
184, 190, 192, 204, 223, 257, 339, 340, 567, 650
Autofiction 193
Automatisme 137, 265, 325, 334, 343, 349, 356, 358,
359, 360, 361, 370, 373, 417, 441, 442, 452, 466, 467,
469, 470, 472, 473, 640, 708, 727, 728, 736, 749, 760
Autoportraits 155, 171, 193, 216, 343, 635
Autriche Marie-Valérie d' (Archiduchesse d'Autriche) 233
Aversa (Manicomio di) 36, 45, 55, 91, 286, 343, 375, 527,
538, 539, 540, 550, 559, 723, 759

B

B. Emilio 216
BAARGELD Theodor 604
BAILLARGER Jules 356
BALDWIN James Mark 455
BARBE André 429
BARDEY Jeanne 218
BARIC Jules 411, 633, 733, 752
BARLACH Ernst 389
Baron de Ravallet 361, 425, 428, 611, 613, 614, 682, 684,
786
BARTHOLOMEW William 211, 212, 214
BARTLETT William Henry 237, 721, 740
Bauhaus 655, 656
BAUMANN Fritz 158, 661
BAYLE Antoine Laurent 354
Bazar 94, 145, 289, 404, 581, 582, 583, 584, 644
BAŽENOV Nikolaj Nikolaevič 536, 537, 607
BECHTEREW Vladimir 556, 557, 565, 566, 567, 606, 730,
762
Beckenham (Bethlem Museum of the Mind) 24, 77, 215,
220, 490, 674, 773
BELGIQUE Stéphanie de (Princesse de Belgique) 233
BELMOND Pietro Giacomo 127, 771

BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM Alexis Vincent
Charles 173, 277, 278, 728, 737, 762
Berne (Asile de la Waldau) 149, 150, 153, 156, 158, 159,
191, 221, 240, 430, 577, 579, 632, 652, 653, 660, 672,
673, 684, 695, 768
Berst Christian (Galerie) 684
BERTHIER Pierre 375
BERTSCHINGER H. 365
Bibliothèques 76, 83, 85, 88, 91, 94, 98, 99, 227, 228, 229,
230, 240, 254, 283, 345, 516, 525, 543, 544, 549, 569,
595, 635, 646, 659, 676, 691
BIEGAS Boleslaw 633
BILLOD Eugène 90, 91, 114, 230, 375, 544, 548
BINE Max (Galerie) 146, 239, 292, 391, 442, 475, 521,
573, 607, 617, 620, 628, 631, 638, 641, 642, 696, 738,
763
BINETTI Jean 5, 315, 316, 317, 318, 683
BINSWANGER Ludwig 641, 661, 662
BIRCHER Ernst 151, 604, 732, 760
BIRNBACHER Georg 671
BLAKE William 332, 373, 466, 474, 475, 476, 609, 635,
718, 724, 740
BLANCHE Esprit 46, 122, 123, 128, 229, 280, 422, 521,
600, 703
BLANCHE Esprit et Emile 122, 123, 128, 703
BLANKENHORN Else 194, 610, 641, 661, 662
Blaue Reiter (Der) 653, 656
BLEULER Eugen 355, 660
Blois (Asile de) 35, 206, 235, 326, 780, 781
Bois (Travail du) 16, 24, 35, 72, 78, 90, 101, 112, 116,
118, 125, 129, 131, 145, 148, 152, 157, 160, 176, 185,
196, 222, 224, 243, 282, 289, 290, 293, 344, 381, 383,
385, 391, 397, 403, 414, 418, 437, 448, 449, 453, 459,
523, 540, 548, 586, 599, 657, 678, 690, 766, 767, 768,
769, 772, 777, 778
BOIS Jules 635
BOISSIN Firmin 198, 201
Boites 145, 292, 767
BONFIGLI Clodomiro 515
BONNAFÉ Lucien 424, 425
Bordeaux (Asile public d'aliénés de) 35, 60, 597, 728, 742

BORDIER A.	450, 453	<i>Caricatures</i>	69, 214, 296, 316, 343, 382, 389, 494, 527, 530, 611, 612, 638
BOREL	363, 607, 609	CAROL II (Roi de Roumanie)	233
BOREL P.	363, 607, 609	CARRARA Mario	517, 518, 563, 575, 679
BOSCHI Gaetano	206, 207	<i>Cartes et plans</i>	98, 254, 255, 256, 257, 260, 326, 409
<i>Boue</i>	118	<i>Cartes postales</i>	11, 149, 179, 227, 235, 715, 716
BOURNEVILLE Désiré Magloire	43, 113, 114, 565, 566, 595, 597	<i>Catatonie</i>	280, 281, 355, 429, 721, 760
BOUSQUET Joë	433, 650, 651, 737, 765	Ceccano (Manicomio di)	518
BOYS Carol	181	<i>Céramiques</i>	24, 116, 448, 565, 567
BRAQUEVILLE (de) G. [Charles Jaufret ou le Peintre d'enseignes de Revel]	230, 231, 233, 254, 255, 261, 520, 705	CHAGALL Marc	684
BRETON André	145, 610, 614, 639, 640, 651, 661, 665, 673, 683, 684, 696, 702, 705	CHAMBARD Ernest	25, 197, 200, 202, 350, 423, 424, 425, 519, 520, 524
<i>Bricolages</i>	22, 126, 140, 141, 166	CHAMPFLEURY Jules François Félix Husson	277
BRIERRRE DE BOISMONT Alexandre	203, 475	<i>Chapeaux</i>	137, 138, 139, 176, 179, 200, 208, 299, 586, 601, 611, 679, 775
Bron (Centre hospitalier Le Vinatier)	119, 716	<i>Charbon</i>	118, 119, 122, 123, 200, 334, 777
BROWNE Robert Woodley	155	CHARCOT Jean-Martin	341
BRU Paul	197	CHARTERIS Richard	108
Bruxelles	476, 526, 601	CHASLIN Philippe	355
BÜHLER Franz Karl [Pohl],	437, 657	CHEUTIN Jean-Etienne	178
BULWER Lorina	24, 180, 181, 297	CHIARUGI Vincenzo	36, 56, 549
C			
C. Eduardo	97	<i>Cire</i>	116, 129, 130, 238, 292, 593, 606
Cadillac (Asile d'aliénés de)	37, 60, 728, 742	CIVIDALLI Carlo	214, 343, 527
Caen (Fondation du Bon Sauveur)	37	<i>Clandestinité</i>	88, 120, 139, 290, 314
<i>Cahiers</i>	127, 128, 174, 175, 177, 183, 189, 230, 231, 240, 299, 365, 722, 723, 757, 764, 765, 766, 767, 768, 772, 778, 786	CLAUDEL Camille	59, 69, 705
CAILLOL Jean [Commandant C]	255	CLÉRAMBAULT Gaëtan Gatian De	356
<i>Cailloux, pierres</i>	116, 145, 282, 289, 404, 459, 640	Clermont de l'Oise (Asile d'aliénés de)	33, 66, 421
CALLOT Jacques	131, 132, 388, 649	Clermont-Ferrand (Asile privé de Sainte-Marie de l'Assomption)	224, 288, 512
CAMPAGNE Pierre Norbert	197, 198, 200, 322	COATES Samuel	258
CANUDO Ricciotto	637	COCTEAU Jean	617
CAPGRAS Joseph	25, 278, 307, 322, 351, 353, 408, 474, 541	CODELUPPI Vittorio	25, 346, 405, 559, 560
CARAMAN Jacques	174, 175, 177, 189, 221, 282, 299, 395, 692	Colchester / Essex Hall (Eastern Counties Asylum for Idiots and Imbeciles)	44, 148, 161, 184
		COLIN Henri	5, 286, 296, 405
		<i>Collection de l'Art Brut (Lausanne)</i>	19, 106, 122, 189, 199, 230, 248, 249, 251, 268, 269, 288, 307, 520, 573, 579, 638, 679, 681, 684, 706, 717, 786
		<i>Collectionnisme</i>	15, 21, 22, 25, 31, 85, 124, 142, 146, 165, 171, 384, 390, 396, 403, 405, 417, 418, 422, 441, 487, 509, 513, 516, 517, 519, 525, 533, 558, 605, 607, 623,

631, 632, 637, 638, 645, 664, 665, 669, 689, 691, 692,
693, 694, 696, 697, 704, 708

Cologne 526, 531, 532, 604, 650, 669

COLOMBO Giorgio 679

Colonie agricole 79, 261, 591

Colonies familiales 41, 47, 48, 56, 261, 358, 378, 522,
590, 600, 702

Colorno (Manicomio di) 207, 230, 769

Compton (Watts Gallery) 16, 675

CONDROYER Emile 615

CONOLLY John 43, 48, 94, 546

CONTARD Paul 634

Contention et enfermement 29, 34, 37, 41, 48, 51, 69, 83,
97, 125, 148, 149, 154, 156, 158, 176, 191, 221, 224,
239, 266, 287, 288, 297, 431, 531, 538, 540, 543, 545,
546, 547, 550, 551, 552, 554, 555, 556, 559, 577, 578,
588, 589, 591, 596, 597, 598, 606, 608, 623, 673, 674

COOK Florence Eliza 466

Copie (travaux de) 19, 22, 100, 106, 115, 117, 124, 146,
155, 160, 161, 163, 170, 226, 231, 233, 236, 238, 239,
267, 269, 280, 327, 337, 338, 348, 353, 374, 393, 503,
525, 555, 595, 609, 612, 613, 622, 774, 777, 778

Coquilles d'œufs 133, 769

Cordonnerie 31, 54, 63, 113, 204, 209, 597

COROT Camille 617

CORTELLA Agostino 306

Cosmogonies 132, 253

COTTON Xavier 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 286,
307, 347, 380, 405, 414, 416, 423, 424, 427, 428, 440,
442, 519, 520, 649, 734, 748, 784

Cours de dessin 67, 80, 87, 90, 91, 113, 187, 256, 303,
407, 527, 638

Couteaux 144, 145, 176, 190, 289, 290, 292, 293, 403,
678, 767, 772

Craie 98, 118, 160, 210, 212, 213, 241, 533, 534, 542,
766, 778

Crânes 23, 196, 217, 281, 335, 407, 449, 463, 500, 526,
529, 531, 532, 540, 555, 556, 558, 559, 560, 561, 563,
565, 571, 680

Criminels aliénés et aliénés criminels 44, 45, 46, 66, 77,
78, 119, 286, 316, 346, 363, 503, 532, 559, 560, 567,
726, 728, 733, 751, 757

CRISTIANI Andrea 25, 224, 343, 409, 410, 445, 447, 448,
450, 461, 515

CROMMELINCK Constant 583

Crowthorne (Broadmoor Hospital) 45, 59, 66, 67, 78, 81,
82, 83, 108, 286, 704

Cubisme 367, 393, 490, 535, 609, 612, 616, 620, 639

CUNNINGHAM Allan 332, 475

D

D. Etienne 263

D. Julien 261, 262

Dada 266, 367, 372, 604, 650, 661, 682, 683, 684, 738,
763

DADD Richard 18, 23, 59, 66, 67, 68, 75, 77, 78, 79, 82,
108, 165, 286, 390, 394, 441, 535, 609, 622, 674, 675,
705, 706, 707

DAGONNET Henri 50

DAGRON Jules 23, 174, 175, 299, 395

DALIZE René 636

DAMMANN Karin et Gerhard 682, 684, 709

DANEMARK Alexandra de (Epouse d'Edouard VII, reine
du Royaume-Uni et Impératrice des Indes) 150, 160,
161, 185, 234, 590, 778

Danse 89, 99, 312, 450, 632, 633, 684, 733, 752

DASCHER Georges 233

DAURAND-FORGUES Paul-Emile 644

DAVRINGHAUSEN Heinrich Maria 604

DAVRINGHEUSEN Heinrich Maria 604, 650

DE GROUX Henri 475

DECHARME Bruno 682

DÉCIMO Marc 16, 19, 246, 250, 472

Décoration 31, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 87,
95, 96, 97, 101, 103, 104, 107, 110, 120, 134, 145,
165, 186, 209, 247, 283, 295, 340, 391, 394, 404, 424,
531, 544, 584, 587, 673, 678, 693, 772

Dégénérescence (Théorie de la) 30, 166, 250, 341, 372, 438, 446, 479, 481, 484, 487, 489, 491, 492, 493, 503, 543, 556, 620, 628, 670

DEITMEYER Oskar 241, 309

DELAGE Gustave 178

DELAY Jean 677

DELEPIERRE Octave 584, 644, 645

DELILLE Charles-Jean 236

Démences (précoce, sénile, paralytique...) 72, 80, 103, 140, 205, 206, 210, 215, 217, 225, 237, 261, 326, 327, 330, 332, 335, 339, 351, 354, 357, 358, 359, 360, 361, 365, 385, 402, 408, 440, 446, 483, 491, 521, 531, 533, 534, 536, 565, 609, 615, 616, 619, 649, 671, 722, 729, 730, 733, 736, 755, 756, 758, 759, 761

Dépôts de mendicité 35, 37, 38, 45

Destruction d'artefacts 21, 22, 66, 69, 100, 111, 119, 122, 123, 126, 128, 144, 155, 156, 163, 298, 308, 318, 319, 341, 509, 512, 523, 542, 545, 632, 669, 670, 689, 692, 694, 695

DHEUR Pierre, 378

Diagnostique (intérêt) 9, 17, 39, 59, 111, 115, 117, 141, 170, 172, 174, 206, 218, 219, 220, 270, 274, 275, 283, 317, 318, 320, 323, 324, 332, 334, 336, 338, 340, 341, 343, 347, 350, 351, 362, 365, 371, 373, 376, 407, 441, 480, 488, 489, 504, 511, 512, 517, 534, 639, 692, 733, 747

Dijon (Asile d'aliénés de) 1, 16, 19, 21, 35, 206, 207, 246, 300, 326, 576, 708, 734, 755

DOSSI Carlo 342

DTEINEN Karl Von Den 456, 460

DU CAMP Maxime 124, 133, 400, 484

DUBUFFET Jean 15, 18, 121, 143, 230, 246, 255, 433, 511, 654, 673, 681, 684, 689, 695, 709, 786

DUBUISSON Maxime 16, 23, 116, 219, 231, 233, 234, 235, 238, 424, 425, 520, 525, 676, 683, 691, 693, 705, 768

DUCHAMP Marcel 266, 684, 708

DUCLOS Frédéric 204, 227, 375

DUCOSTE Maurice 25, 265, 276, 352, 408, 550

Dumfries (Crichton Royal Hospital) 19, 55, 74, 75, 81, 85, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 108, 165, 211, 236, 237, 239,

256, 314, 404, 513, 542, 570, 645, 646, 692, 706, 714, 718, 741, 780, 781, 783, 784

Dumfries (Dumfries and Galloway Archives and Local Studies) 24, 108

Dumfries (Gracefield Arts Centre) 16

Dumfries (Southern Counties Asylum) 99, 211, 212, 213, 714, 781

Dun-sur-Auron (Colonie familiale de) 47, 261, 424, 600

E

Ecole 40, 42, 48, 80, 82, 90, 91, 92, 112, 114, 121, 148, 165, 183, 197, 274, 303, 384, 442, 443, 450, 474, 475, 491, 502, 519, 527, 535, 548, 561, 566, 586, 587, 590, 617, 621, 638, 653, 684

Edimbourg (Royal Edinburgh Hospital / Morningside Asylum) 79, 211, 212, 215, 238, 300, 542, 571, 608, 645, 646, 713, 727, 740, 779

EDOUARD VII 234

EDOUARD VII (Roi du Royaume-Uni, Empereur des Indes) 234

EDOUARD-LUCIEN 250, 252, 521, 682, 767

ELLIS William Charles 583, 720, 752

ELUARD Paul 433, 611, 636, 650, 665, 684, 696

Encre (dessin à l') 69, 99, 119, 122, 126, 128, 174, 182, 190, 199, 202, 212, 215, 219, 220, 253, 256, 267, 310, 398, 520, 640, 765, 767, 768, 770, 771, 772, 774, 775, 776, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789

Enfants 34, 42, 44, 46, 50, 80, 110, 111, 112, 114, 119, 135, 148, 153, 185, 191, 233, 241, 291, 359, 367, 369, 373, 387, 413, 424, 438, 445, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 464, 465, 468, 531, 535, 560, 561, 565, 566, 578, 586, 589, 590, 591, 597, 598, 604, 624, 641, 650, 653, 655, 684, 703, 722, 734, 738, 746, 748, 750, 751, 753

ENSOR James 437, 475, 476, 494, 495, 499, 612, 613, 622

Epilepsie 41, 42, 46, 50, 71, 72, 91, 103, 112, 133, 214, 286, 343, 482, 503, 526, 527, 543, 562, 565, 566, 591, 597, 638, 722, 729, 748, 749

Epinay-sur-Orge (Asile de Vaucluse) 43, 46, 84, 110, 196, 229, 250, 591, 592, 600

ERNST Max 18, 158, 368, 604, 610, 632, 640, 641, 650,
653, 661, 662, 663, 685, 709, 737, 764

Erotisme et fantasmes 22, 139, 175, 176, 220, 241, 295,
298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309,
326, 332, 335, 346, 349, 362, 370, 398, 424, 430, 472,
520, 560, 610, 640, 662, 690

ESQUIROL Jean-Etienne 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 53, 56,
79, 80, 92, 112, 115, 213, 322, 326, 378, 542, 549,
703, 724, 752

ESQUIROS Alphonse 62, 376, 703

Esthétique (intérêt) 9, 16, 22, 26, 116, 121, 125, 126, 131,
142, 144, 164, 165, 170, 172, 195, 208, 219, 261, 264,
265, 269, 289, 291, 292, 293, 319, 326, 342, 343, 354,
356, 364, 365, 371, 372, 374, 379, 381, 382, 390, 392,
395, 403, 410, 414, 417, 427, 429, 431, 432, 435, 436,
455, 456, 457, 458, 479, 503, 511, 518, 524, 525, 540,
558, 566, 574, 576, 577, 603, 615, 616, 617, 624, 626,
635, 638, 647, 663, 689, 705, 707, 708, 734, 762

Etain 101, 103, 292

Evasions 8, 22, 44, 48, 49, 53, 134, 198, 201, 237, 286,
287, 288, 289, 292, 314, 532, 578, 610

Evolutionnisme 373, 443, 444, 447, 453, 482, 561

EV RAT Louis 222

Expositions universelles 10, 19, 23, 26, 116, 150, 158,
223, 510, 529, 530, 549, 551, 581, 588, 589, 590, 591,
592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 600, 601, 602, 629,
697, 703, 717, 722, 735, 738, 746, 749, 753

Expressionnisme 18, 59, 367, 372, 389, 502, 604, 650

F

F. Henri 296

FACTEUR RURAL 194, 386, 387, 418, 419, 428, 454, 620

FALGUIÈRE Alexandre 633

FALRET Jean-Pierre 42, 402, 423

Fauvisme 367, 617

FAY Henri Marcel 25, 237, 421, 423, 464, 474, 494

Femmes 35, 37, 60, 61, 70, 74, 76, 79, 84, 85, 89, 93, 94,
96, 99, 100, 107, 108, 124, 130, 133, 134, 135, 136,
137, 138, 139, 140, 154, 179, 191, 194, 195, 196, 204,
206, 207, 210, 214, 215, 219, 220, 229, 234, 238, 241,

244, 249, 269, 272, 278, 279, 295, 296, 297, 299, 302,
303, 304, 305, 307, 317, 326, 332, 335, 365, 380, 387,
399, 402, 405, 423, 427, 440, 473, 533, 560, 578, 583,
587, 592, 593, 598, 609, 611, 612, 617, 632, 635, 641,
661, 662, 677, 681, 682, 691, 709, 714, 766, 776, 777

FENOGLIO Giulio 224

FÉQUANT Albert 178

FÉRAT Jules 235

FERRUS Guillaume-Marie-André 36, 37, 42, 53, 54, 228,
549

FEUILLET Maurice 129, 491, 620, 621

FIORDISPINI Paolo 527, 530

Fisheries Exhibition 10, 150, 158, 602, 603, 738, 748

Fleurs 74, 93, 94, 99, 117, 122, 123, 124, 133, 134, 145,
152, 193, 226, 238, 246, 247, 253, 270, 289, 297, 328,
335, 336, 382, 391, 403, 458, 470, 584, 587, 592, 593,
662, 777, 783, 789

Florence (Manicomio criminale di Montelupo Fiorentino)
45, 346, 531, 559, 560

Florence (Manicomio di Santa Dorotea) 36

FLOURNOY Théodore 469, 470

Fontenay-le-Comte (Hospice de) 174, 177, 221

FOREL Oscar 157, 159, 685

FOREST Louis 637, 638

FOURNY Alexandre 178

FOURRIER Eugène 232

Fous littéraires 173, 197, 199, 277, 313, 625, 643, 645

FRA ANGELICO 195, 454, 473

FRAENKEL Théodore 640

Fresques 67, 71, 73, 78, 79, 81, 94, 96, 97, 119, 120, 121,
122, 123, 128, 141, 186, 195, 292, 294, 344, 390, 417,
418, 454, 531, 645, 648, 649

FREUD Anna 369, 429

FREUD Sigmund 368, 369, 370, 429, 640, 660, 737, 765

FRIGERIO Luigi 25, 90, 122, 303, 333, 334, 335, 336, 343,
377, 396, 399, 402, 405, 410, 514, 527, 528, 540, 638

FUMAGALLI Savina 678

Fusain 103, 104, 210, 599, 766

Futurisme 367, 490, 639

G

G. Rafaelo 216
 Gaillon (prison de) 44
Galleries d'art 3, 10, 16, 21, 22, 37, 74, 76, 79, 96, 97, 98, 107, 118, 146, 160, 177, 197, 209, 213, 239, 256, 299, 391, 442, 451, 510, 535, 566, 573, 581, 603, 604, 605, 606, 607, 612, 613, 614, 617, 619, 622, 628, 629, 631, 638, 646, 647, 665, 669, 670, 674, 675, 681, 682, 683, 684, 716, 718, 730, 761, 762
 GALLONI Antonio 548
 GARIBALDI Giuseppe 216
 GARVENS-GARVENSBURG Herbert Von 605
 GAUGUIN Paul 268, 617, 788
 GAUTIER Théophile 121, 646, 648, 649
 Geel (Colonie de) 47
 Gênes (Manicomio de) 36, 38, 90, 444
 Genève (Asile de Bel-Air) 121, 193, 288, 523, 578, 673, 681
 GENZEL Karl [Brendel] 116, 117, 309, 433, 435, 437, 657, 671
 GEORGE Waldemar 612
 GERENYI Fedor 545
Gestaltung 298, 429, 438, 465, 733, 761
 GIACCHI Oscar 293, 514, 528
 GIE Robert 276, 515
 GILCHRIST James 571
 GILL André 59, 68, 69, 609, 610, 702, 707, 729, 736, 749
 GIRARD DE CAILLEUX Henri 41, 204
 Glasgow (Gartnavel Royal Hospital) 24, 646
 GODELUPPI Vittorio 25
 GOESCH Paul 657, 671, 672
 GOURMONT Rémy de 635
 GOYA Francisco de 389, 476, 609, 635
Graffiti 22, 119, 122, 126, 413, 456, 459
Grand public 9, 10, 18, 21, 29, 73, 74, 101, 156, 158, 159, 194, 228, 232, 318, 382, 414, 427, 442, 503, 509, 522, 531, 534, 545, 583, 588, 606, 622, 624, 626, 679, 681, 689, 694, 697
 GRASSET Eugène 411, 633, 734, 737, 753, 764

Gravure 65, 78, 96, 161, 189, 190, 222, 236, 237, 238, 239, 266, 273, 302, 314, 513, 622, 634, 647, 785
 Great Yarmouth (Workhouse de) 180
 GROSSI Federico 253
Guerre 52, 56, 119, 171, 198, 231, 234, 254, 280, 309, 397, 406, 426, 437, 501, 502, 517, 536, 570, 632, 639, 650, 719, 754
 GUILBERT Charles 472
 GUILLAUME II (Empereur allemand) 194, 231, 234, 661, 719, 754
 GUILLET Xavier Rustique 177, 178
 GUINARD Aimé 289
 GUISLAIN Joseph 38, 194, 203, 661, 709
 GUTTMAN Eric 674

H

H.A.R. [femme] 766
 HAFNER Engelbert 516
 HAIZMANN Christoph 368, 671
Hallucinations 72, 75, 118, 122, 124, 127, 174, 187, 211, 216, 242, 250, 270, 271, 275, 276, 277, 278, 301, 332, 339, 343, 349, 351, 352, 356, 373, 421, 440, 466, 469, 471, 473, 474, 476, 480, 527, 618, 656, 674, 727, 733, 739, 755
 HAMILTON Allan Mc Lane 425, 460, 491
 HAMY Ernest 460
 Hanwell Asylum 48, 54, 75, 94, 95, 107, 227, 582, 583, 584, 585, 588, 644, 645, 646, 713, 718, 720, 721, 741, 742
 HASLAM John 267, 271, 273, 394, 717
 HAUSSMANN Georges Eugène (Baron de) 45
 HAYDON George Henry 67, 85
 Heidelberg 17, 18, 116, 194, 204, 241, 251, 252, 308, 309, 432, 441, 501, 512, 515, 517, 518, 577, 579, 605, 610, 642, 654, 656, 657, 658, 659, 660, 663, 669, 670, 672, 682, 706, 708, 709, 716
 HEINICH Nathalie 18, 695
 HERAN Henri [Paul HERRMANN] 387, 411, 494, 632, 633, 634, 734, 753
 HEROLD André-Ferdinand 636

HERZBERG Oskar 671
 HEUYER Georges 369
 HEUYER Gorges 369
 HOOD William Charles 67, 68, 75, 77, 94, 165
 HOSPITAL Pierre 24, 25, 85, 94, 97, 145, 215, 220, 224,
 238, 239, 257, 258, 288, 295, 296, 383, 388, 403, 405,
 410, 423, 426, 451, 512, 513, 522, 525, 534, 540, 568,
 569, 570, 628, 674, 675, 713, 714, 777, 780, 781
 HUGO Victor 15, 16, 221, 478, 642, 673, 708
Huile (peintures à l') 78, 288
 HULAK Fabienne 16, 252
 HUTTON Joanna 238
Hydrothérapie 35, 37, 110, 156, 176, 277, 547, 551, 577
 HYSLOP Theophilus Bulkeley 18, 23, 215, 219, 220, 234,
 405, 406, 426, 488, 489, 490, 491, 503, 522, 525, 535,
 638, 639, 774, 776

I

Idiotie 24, 42, 44, 46, 48, 50, 97, 111, 112, 113, 114, 148,
 153, 157, 159, 160, 161, 162, 210, 395, 401, 483, 530,
 538, 560, 561, 563, 566, 589, 591, 597, 703, 719, 720,
 722, 735, 744, 745, 748, 750, 755
Insultes et menaces 9, 22, 63, 198, 285, 294, 297, 310,
 315, 318
Inventions 30, 142, 143, 263, 264, 325, 326, 330, 355,
 478, 546, 610, 642, 658, 677, 707
 ITARD Jean 111, 112
 Ivoire 152, 157, 159, 222, 282, 443, 478, 777, 778

J

JÁDI Inge 672
 JANET Pierre 356, 452, 467, 470, 640
 JARDINE William 238
 JAUBERT René 292, 611, 612, 617
 JEAFFRESON John Cordy 77
 Jeux 41, 63, 88, 91, 93, 99, 104, 107, 112, 140, 214, 231,
 365, 374, 390, 487, 568, 690
 JOANNE Adolphe 101, 221, 625
 JOFFRE Joseph 234
 JOFFRIN Jules 199

John Bost (Fondation) 43
 JONGKIND Johan Barthold 59, 65, 66
 JOSEPHSON Ernst 18
Journaux d'asile 285, 314, 485
Journaux illustrés 63, 72, 229, 230, 268, 283, 625, 683,
 691
Journaux intimes 127, 173, 177
 JUNG Carl Gustav 365, 366, 728, 759

K

KARPOV Pavel 536, 537, 703
 Kassel 605, 673, 685, 737, 765
 KAULBACH Wilhelm Von 239, 609
 KENEALY Annesley 162
 KERAVAL Paul 25, 43, 310, 311, 313, 389, 410
 KIRCHNER Ernst Ludwig 641, 661, 662, 706
 KIRKBRIDE Thomas S. 569, 570
 KLAESI Jakob 673
 KLAGES Ludwig 670
 KLEE Paul 393, 632, 642, 653, 654, 655, 656, 670, 706,
 737, 764
 KLÉEN Emil 633
 KLEIN Mélanie 369, 429
 KLOJER Stefan 309
 KLOTZ August [dit Klett], 498, 610, 657
 KOKOSCHKA Oskar 604, 650, 670
 KOUW F. 408, 446, 612, 682
 KRAEPELIN Emil 355, 370
 Kreuzlingen (Sanatorium Bellevue) 194, 641, 661
 KUBIN Alfred 393, 437, 499, 510, 656, 657, 658, 661, 663,
 665, 672, 706
 Kunsthalle (Berne) 671, 685, 738, 764
 KUNZE Paul 309

L

La Charité-sur-Loire (Asile d'aliénés de) 35, 268
 La Force (Asiles de) 43
 LA PEGNA Eugenio 539
 La Roche-sur-Yon (Centre hospitalier Georges Mazurelle)
 5, 23, 174, 175, 765

Maisons de Santé 30, 38, 60, 63, 64, 73, 85, 89, 101, 107,
122, 178, 186, 194, 203, 204, 208, 229, 271, 295, 310,
319, 378, 422, 518, 521, 524, 641, 645, 658, 661
Malariathérapie 51
MALLARME Stéphane 632, 633, 731, 761
Manchester (Cheadle Royal Hospital) 239, 513, 780, 781
Manchester Royal Lunatic Asylum 93, 94, 781
Mandala 365, 366
MANSON Flora 215
Manuel (Travail) 31, 89, 185, 341, 524
Maquettes 16, 24, 146, 148, 150, 153, 154, 157, 159, 161,
162, 184, 223, 224, 282, 395, 539, 540, 554, 560, 590,
600, 601, 602, 609, 675, 777, 778
MAR. Jean 193, 681
MARANDON DE MONTYEL Evariste 23, 49, 56, 61, 62, 71,
72, 81, 82, 101, 103, 104, 116, 165, 172, 270, 282,
415, 594, 595, 596, 599, 600, 609, 626
MARC Franz 437, 498
MARCE Louis-Victor 270, 271, 323, 324
MARCHAND Léon 85, 210, 214, 314, 315, 316, 352, 408,
541, 607, 609, 676, 683
MARIE Auguste Armand 18, 19, 23, 47, 49, 51, 55, 60, 63,
65, 66, 73, 77, 104, 105, 106, 120, 125, 129, 130, 131,
132, 134, 135, 142, 144, 145, 187, 191, 194, 196, 199,
200, 218, 220, 228, 239, 240, 241, 249, 250, 251, 263,
268, 271, 279, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 299, 307,
316, 317, 346, 347, 353, 359, 364, 369, 381, 382, 384,
385, 386, 390, 391, 393, 402, 404, 408, 414, 415, 417,
418, 420, 423, 424, 425, 442, 446, 447, 450, 453, 470,
472, 475, 476, 477, 478, 499, 501, 520, 521, 524, 533,
536, 541, 544, 545, 546, 557, 558, 564, 566, 572, 573,
574, 575, 576, 577, 585, 606, 607, 612, 614, 622, 627,
637, 638, 642, 672, 681, 693, 695, 696, 717, 769, 786
MARRO Giovanni 5, 23, 132, 138, 145, 180, 208, 242,
243, 245, 293, 297, 382, 385, 408, 410, 444, 446, 462,
463, 512, 678, 703, 771, 772
MARTI Hermine 159
MARTIN John 147
MARTIN Jonathan 23, 147, 148, 154, 155, 165, 394, 674,
690, 731, 740
Matériel 21, 52, 64, 65, 83, 94, 95, 101, 103, 104, 112,
115, 117, 119, 126, 141, 147, 156, 157, 165, 189, 201,
270, 282, 288, 319, 321, 340, 344, 351, 377, 416, 429,
434, 437, 495, 511, 543, 578, 585, 590, 597, 642, 654,
657, 674, 690, 691, 694
MATHEWS Robert Hamilton 460
MATTHEWS James Tilly 266, 267, 268, 271, 273, 282, 324,
374, 394, 674, 692, 703, 727, 739
Mauer-Öhling (Asile de) 541, 567
MAX-SIMON Paul 18, 25, 140, 166, 205, 207, 300, 301,
308, 325, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
338, 342, 347, 348, 352, 357, 378, 379, 380, 388, 393,
396, 397, 400, 403, 405, 410, 440, 474
MAYOW Robert Wynell 256, 784
MAYRSHOFER Max 658, 706
Médico-légal (Intérêt) 9, 34, 36, 37, 54, 101, 115, 123,
133, 170, 228, 230, 300, 320, 321, 322, 324, 331, 333,
346, 363, 364, 372, 376, 394, 408, 443, 526, 532, 557,
562, 725, 726, 729, 730, 733, 735, 740, 741, 745, 746,
747, 749, 750
Médico-pédagogique 8, 31, 42, 43, 110, 111, 112, 153,
163, 165, 181, 182, 531, 566, 589, 597
Médiunnique 325, 356, 466, 467, 468, 469, 471, 473,
669, 737, 761
Mélancolie 61, 210, 212, 218, 225, 310, 327, 353, 371,
388, 483, 527
Mendrisio (Manicomio di) 97, 531, 532
MENETRIER Ernest Joseph [Emile Josome HODINOS] 22,
23, 186, 187, 188, 189, 190, 221, 414, 422, 428, 440,
441, 442, 519, 521, 612, 682, 683, 706
Menuiserie 24, 31, 54, 63, 94, 105, 113, 114, 148, 161,
185, 572, 592, 596, 597
MERCANTINI Stanislao 302, 303, 304, 514, 770
MERLE Auguste 268, 682
MERYON Charles 59, 65, 706, 723, 724, 747, 762
Métal 36, 52, 72, 103, 128, 129, 138, 142, 143, 145, 202,
208, 243, 273, 282, 289, 290, 293, 294, 404, 448, 477,
547, 549, 551, 592, 600, 657, 727, 755, 766, 767, 772,
777, 778
MEUNIER Raymond 417, 418, 420, 421, 464
MEYER Peter [Moog] 67, 610

MEYNERT Theodor Hermann	447, 451	MÜLLER Heinrich Anton	143, 144, 676
MICHEL-ANGE	368, 495, 617	MUMENTHALER Ernst	158, 661
<i>Mie de pain</i>	129, 190, 531, 559, 650, 663, 766	MUMENTHALER-FISCHER Maria Elisabeth	661, 685
MIGNONI Angelo	79, 80, 91	MUNCH Edvard	387, 411, 494, 632, 634, 635, 706, 734, 753
Milan (Pia Casa della Senavra)	38, 39	MUNDY Jaromir Baron Von	590, 703
<i>Militaire</i>	98, 176, 178, 187, 188, 189, 242, 254, 256, 280, 474, 548, 639	Munich (Asile de)	233, 241, 308, 367, 515, 605, 653, 657, 662, 670, 708, 770, 771
MINGAZZINI Giovanni	518	MUNIER Albert	221
MINOR William Chester	82, 83, 236, 721, 737, 741	<i>Musée de la folie</i>	19, 63, 131, 132, 136, 227, 246, 269, 279, 349, 354, 384, 385, 387, 391, 404, 414, 415, 418, 420, 423, 450, 573, 708, 730, 754
MIRAGLIA Biagio Gioacchino	550, 559	<i>Muséification</i>	5, 16, 17, 19, 21, 23, 63, 71, 99, 103, 104, 105, 106, 109, 116, 120, 121, 127, 130, 133, 138, 142, 143, 151, 154, 156, 157, 159, 161, 192, 207, 239, 245, 255, 287, 288, 290, 299, 346, 357, 360, 380, 416, 450, 460, 461, 463, 476, 499, 509, 514, 515, 516, 517, 518, 522, 523, 528, 532, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 576, 577, 578, 579, 592, 605, 606, 607, 623, 627, 653, 656, 660, 663, 669, 671, 672, 674, 675, 676, 678, 679, 681, 683, 684, 685, 693, 694, 695, 706, 708, 709, 720, 727, 732, 736, 750, 752, 755, 756, 769
<i>Modelage</i>	128, 131, 227, 415, 418, 448, 531	<i>Musique</i>	36, 41, 63, 80, 83, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 100, 107, 108, 110, 113, 144, 145, 149, 161, 162, 215, 302, 341, 354, 430, 485, 523, 524, 550, 568, 573, 584, 588, 609, 623, 632, 661, 685, 690, 775
MOHR Fritz	672		
Moisselles (Asile de) (Moisselles)	46		
MOLLET Jean	636, 637		
Mombello (Manicomio di) (Mombello)	55, 110, 593		
Mondovi (Manicomio di)	127, 128, 771		
MONTAIGNE Michel de	500		
MONTALDO Silvano	5		
MONTARLOT Léon de	291, 292, 418		
Montdevergues (Asile de)	43, 59, 261		
MONTESSORI Maria	113		
Montpellier (Asile d'aliénés de / Asile de Font-d'Aurelle)	35, 37, 43, 552		
Montredon (Asile de)	224, 225, 513		
Montrose Royal Asylum	571, 583		
MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph	372, 480, 481, 484, 488, 645		
MOREL Benedict-Auguste	354, 481		
MORGENSTERN Sophie	369, 429		
MORGENTHALER Ernst	16, 18, 150, 151, 152, 153, 156, 158, 191, 193, 240, 361, 368, 393, 429, 431, 432, 433, 434, 438, 440, 512, 577, 579, 604, 631, 632, 652, 653, 654, 659, 660, 661, 663, 672, 673, 691, 695, 696, 705		
MORGENTHALER Sasha	158, 632, 653		
MORISON Alexander	67, 68, 79, 165, 213, 542		
MORSELLI Enrico	25, 115, 216, 340, 341, 343, 345, 348, 401, 402, 405, 410, 488, 524, 525, 526, 537, 538, 574		
Moscou	536, 537, 552, 557, 607, 652, 718, 720, 728, 759, 761		
Moscou (Asile de Préobrajensky)	536, 537, 557, 607		
MOTET Auguste	214, 343		

N

NÄCKE Paul	567
<i>Nacre</i>	159, 222, 282, 778
Napoléon 1 ^{er} (Empereur des français et Roi d'ROYAUME-UNI)	305
NATTERER August [Neter],	309, 610
Nazi	443, 669
NERVAL Gérard de	122, 124, 125, 128, 703, 705
Neuilly-sur-Marne (Asile de Maison Blanche)	46, 229, 280, 422, 521, 600

Neuilly-sur-Marne (Maison de santé ou asile de Ville-Evrard) 5, 23, 46, 49, 59, 71, 72, 73, 81, 89, 101, 102, 103, 109, 186, 187, 188, 190, 198, 200, 202, 203, 221, 229, 249, 270, 278, 282, 310, 378, 415, 422, 423, 519, 521, 522, 565, 573, 591, 592, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 626, 640, 714, 717, 719, 720, 721, 728, 746, 750, 751

Neurologie 49, 50, 92, 339, 533, 534, 538, 541, 550, 553, 554, 555, 719, 720, 724, 728, 730, 731, 733, 735, 736, 752, 753, 755, 756, 758, 759, 760

NEWINGTON Alexander Samuel 295

New-York (Museum of Modern Art / MoMA) 187, 641, 682, 683, 684, 737, 738, 763, 764

NICOLAS II (Tsar de Russie) 234

NIJINSKY vaslav 674

NIJINSKY Vaslav 674

NISBETT Richard 257, 259, 260, 268, 282, 395, 692

NODIER Charles 643

NOLDE Emil 393, 498, 499

NORDAU Max 341, 372, 426, 479, 487, 490, 491, 535, 774

No-restraint 44, 48, 94, 285, 550, 568

NORRIS James 36, 38, 274, 584, 585, 713

NORTH-PEAT Anthony 300, 625, 645, 646

Norwich Castle Study Centre – Norfolk Museums 24, 181, 779

NOYES William 18, 342

O

Objets utilitaires 97, 145, 554, 581, 585, 602, 678, 680

ODERDA Andrea 128

OERTZEN Clemens (Von) [Viktor ORTH] 437, 610, 657

Oiseaux 76, 130, 135, 193, 238, 263, 270, 279, 396, 423, 428, 571, 772, 777, 783

OLDFIELD Augustus 460

OLIVER John Harvie 237

OPPENHEIMER Max 604, 650

ORANGE William 67, 165

Os d'animaux 129, 132, 145, 243, 245, 282, 293, 376, 382, 384, 386, 449, 459, 678, 772

OUDINE Eugène-André 189

OUSSOLTSEV Fiodor 537

Outils 18, 22, 125, 126, 128, 129, 132, 141, 144, 157, 171, 176, 186, 208, 243, 288, 291, 293, 313, 331, 339, 346, 354, 391, 407, 409, 449, 488, 504, 547, 676, 678, 767, 773

P

PAILHAS Benjamin 5, 16, 23, 63, 116, 120, 128, 129, 130, 144, 145, 177, 208, 219, 231, 250, 251, 252, 253, 256, 352, 354, 357, 379, 381, 393, 408, 463, 512, 520, 541, 576, 579, 607, 609, 612, 676, 766, 767

Palermo (Real Casa dei Matti) 36, 96, 645

PALLADINO Eusapia 466

Paralysie générale 42, 51, 116, 174, 217, 218, 241, 264, 327, 330, 339, 351, 352, 355, 356, 405, 421, 444, 483, 493, 516, 533, 534, 671, 733, 736, 747, 758

Paranoïa 243, 271, 342, 382, 390, 401, 402, 441, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 462, 463, 515, 528, 531, 633, 774

PARANT Victor 101, 109, 322, 376

PARCHAPPE DE VINAY Jean-Baptiste-Maximien 41, 702

Paris (Centre d'Étude de l'Expression – Hôpital Sainte-Anne) 23, 677, 709, 765

Paris (Hôpital Henri Rousselle) 50

Paris (Hospice de Bicêtre) 33, 34, 42, 44, 45, 54, 60, 61, 62, 65, 83, 108, 109, 112, 114, 165, 197, 198, 200, 228, 229, 286, 363, 375, 376, 519, 538, 565, 566, 591, 597, 600, 644, 701, 704, 722, 723, 724, 731, 738, 741, 748, 750

Paris (Hospice de La Salpêtrière) 34, 42, 45, 49, 50, 53, 60, 109, 120, 130, 206, 207, 229, 329, 341, 354, 379, 401, 591, 597, 600, 634, 643, 704, 722, 728, 732, 735, 751, 754, 756

Paris (Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne / MAHSA) 677

Paris (Musée des Arts décoratifs) 681, 685

Paris (Sainte-Anne Bureau d'admission et de répartition ou asile clinique de) 23, 46, 50, 51, 54, 200, 229, 241, 316, 329, 424, 440, 463, 473, 482, 519, 521, 522, 565, 573, 576,

591, 592, 600, 610, 613, 635, 636, 650, 651, 676, 682, 709, 723, 763, 765		<i>Photographie</i> 19, 24, 26, 77, 92, 97, 99, 106, 119, 120, 121, 129, 131, 137, 139, 141, 143, 150, 154, 179, 184, 202, 205, 208, 216, 223, 233, 239, 241, 259, 289, 290, 291, 292, 386, 402, 404, 417, 418, 427, 429, 431, 433, 511, 512, 513, 514, 515, 518, 526, 529, 531, 532, 540, 541, 544, 554, 555, 556, 564, 565, 566, 567, 573, 593, 597, 601, 604, 606, 608, 630, 638, 650, 658, 663, 670, 674, 675, 676, 692, 693, 694, 697, 716, 717, 776, 777	
PARK Maureen	19, 24, 44, 99, 236, 674	PICASSO Pablo	367, 616, 651, 684, 685
PARKMAN George	374, 394	PIERACCINI Arnaldo	24, 216, 343, 344, 350, 381, 405, 406, 410, 488, 514, 522, 560, 574, 575, 723, 751
PARROT L	275, 351, 352	PINEL Philippe	30, 33, 34, 45, 52, 53, 54, 56, 61, 62, 111, 140, 277, 322, 354, 549, 702, 728, 737, 762
PASSANNANTE Giovanni	531, 559, 560	PIPER Leonora	467
PASSY Jacques	123, 455	PISANI Pietro	36
<i>Pastels</i>	72, 91, 219, 380, 516, 649, 658, 766, 775, 776	<i>Poèmes</i>	23, 127, 146, 197, 199, 201, 223, 237, 258, 285, 295, 303, 314, 339, 411, 484, 494, 634, 640, 644, 776
PASTUREL Armand	25, 261, 262, 351, 408	<i>Porcelaine</i>	72, 96, 101, 139, 207, 246, 248, 282, 390, 391
<i>Patrimonialisation</i>	9, 10, 21, 119, 509, 543, 558, 580, 664, 695	PORTIGLIATTI BARBOS Mario	679
Pau (Asile public d'aliénés de)	35, 276	<i>Portraits</i>	8, 30, 61, 64, 80, 81, 91, 100, 151, 155, 156, 160, 171, 176, 178, 179, 197, 201, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 226, 231, 233, 241, 280, 282, 295, 303, 306, 332, 343, 358, 376, 378, 380, 407, 427, 430, 433, 434, 437, 458, 462, 488, 494, 514, 526, 527, 532, 542, 543, 546, 556, 558, 562, 606, 608, 616, 617, 634, 638, 640, 652, 670, 694, 770, 772, 776, 777, 779
<i>Peintures</i>	19, 22, 24, 61, 63, 64, 66, 67, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106, 110, 113, 115, 116, 118, 121, 146, 147, 166, 173, 194, 195, 201, 214, 215, 236, 237, 246, 249, 268, 282, 287, 288, 290, 292, 295, 298, 302, 309, 320, 324, 326, 334, 337, 338, 353, 367, 374, 376, 377, 378, 383, 391, 393, 404, 405, 414, 417, 418, 422, 426, 429, 434, 436, 453, 467, 470, 476, 488, 513, 518, 532, 534, 544, 558, 572, 577, 578, 589, 599, 600, 602, 604, 609, 612, 613, 615, 616, 617, 619, 620, 621, 624, 628, 632, 634, 637, 639, 641, 643, 645, 646, 647, 648, 650, 657, 662, 680, 682, 690, 691, 724, 728, 733, 761, 763, 778, 779, 786, 788	PEREZ Bernard	455
Pérouse (Stabilimento Santa Margherita)	91	Poujade Edmond	477, 478, 622, 642
<i>Persécution (délire de)</i>	103, 133, 207, 242, 248, 250, 266, 269, 271, 275, 276, 277, 278, 285, 301, 316, 317, 326, 339, 343, 345, 349, 351, 352, 353, 426, 445, 483, 500, 728, 733, 751, 755	POUJADE Edouard	477, 478, 622, 642
Perth (Murray Royal Hospital)	83, 93, 332, 457, 475, 646, 724, 736, 740, 746	<i>Poupées</i>	96, 135, 138, 139, 140, 210, 326, 331, 369, 403, 440, 586, 609, 632
Pesaro (Manicomio San Benedetto)	90, 91, 142, 294, 295, 303, 333, 335, 343, 531, 638, 704, 715, 726, 747, 770	PREVOST Maurice	178
Petites Maisons (Les)	34	PRINZHORN Hans	16, 17, 18, 116, 128, 143, 166, 194, 204, 241, 251, 252, 298, 308, 309, 361, 362, 370, 389, 393, 429, 432, 433, 434, 437, 438, 439, 441, 465, 468, 471, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 510, 517, 518, 519, 525, 537, 577, 579, 605, 607, 609, 610, 614, 631, 641, 642, 650, 651, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 663, 669, 670, 672, 682, 684, 691, 696, 703, 705, 706, 707, 708, 709
PEYRON Théophile	59, 64	<i>Prisons</i>	34, 38, 40, 44, 118, 119, 122, 286, 516, 526, 529, 531, 546, 561, 562, 563, 591, 729, 751
PFISTER Oskar	366, 367, 429		
Philadelphie (Pennsylvania Hospital for the Insane)	179, 238, 257, 258, 259, 282, 568, 569, 570, 771, 785		

Privés (Etablissements) 35, 38, 39, 42, 45, 49, 73, 89, 93,
111, 165, 203, 209, 266, 311, 395, 511, 518, 579, 623,
638, 656, 669

Promenades 41, 70, 87, 88, 89, 93, 99, 119, 131, 568, 690

Psychanalyse 9, 52, 364, 367, 369, 370, 430, 442, 615,
632, 636, 637, 640, 651, 660, 701, 704, 705, 727, 728,
736, 760, 762

Psychologie 49, 50, 52, 92, 343, 360, 368, 416, 434, 453,
455, 467, 480, 495, 501, 533, 534, 541, 550, 553, 575,
638, 641, 650, 702, 719, 720, 724, 727, 730, 731, 735,
736, 749, 752, 753, 755, 756

PULLEN James Henry 5, 16, 24, 114, 147, 148, 150, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
165, 182, 183, 184, 188, 189, 222, 223, 224, 237, 282,
395, 405, 539, 590, 602, 622, 647, 675, 691, 706, 715,
716, 717, 777, 778

PULLEN William Arthur 161, 237, 777, 778

PUVIS DE CHAVANNES Pierre 617

R

Racconigi (Manicomio di) 293, 294, 514, 770

RAGGI Antigono 444, 538, 539, 540

RAVE-SCHWANK Maria 672

Redhill (Royal Earlswood Hospital) 16, 24, 44, 112, 113,
148, 150, 152, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 182,
183, 184, 223, 237, 282, 395, 405, 579, 590, 602, 675,
718, 722, 728, 744, 752, 753, 757, 777, 778

REDON Odilon 411, 476, 494, 495, 632, 634, 635, 734,
753

REED Andrew 43

Reggio d'Émilie (Manicomio San Lazzaro) 24, 38, 39, 45,
55, 79, 80, 81, 91, 92, 119, 165, 224, 230, 304, 343,
444, 445, 446, 512, 527, 537, 538, 539, 544, 547, 548,
549, 550, 560, 561, 579, 593, 601, 716, 735, 736, 747,
748, 750, 753

REGIS Emmanuel 217

REGNARD Paul 118, 336, 380, 410

REINHART Georg 670

REJA Marcel (Paul MEUNIER) 16, 18, 19, 20, 125, 131,
134, 135, 166, 187, 194, 197, 199, 246, 249, 252, 260,

264, 279, 290, 291, 298, 306, 307, 361, 383, 386, 387,
390, 391, 393, 405, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417,
418, 420, 422, 423, 424, 425, 440, 442, 451, 452, 454,
455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 468,
476, 492, 493, 494, 495, 498, 500, 503, 509, 520, 521,
524, 606, 610, 626, 627, 632, 633, 634, 636, 691, 696,
705, 707, 708, 734, 764

Réseaux de collectionneurs 9, 10, 15, 20, 26, 39, 46, 50,
240, 404, 443, 453, 455, 509, 511, 519, 542, 631

RICHTER Agnes 204, 205, 706

RIDPATH Walter 181, 182

RIES Marie (Von) 652, 672

RIES Teresa Feoderovna 153, 158, 652

RIGBY Marianne 238

RILKE Rainer Maria 158, 659, 660

RIVAIL Hippolyte [Allen Kardec] 466

RODIN Auguste 218, 387, 411, 494, 609, 632, 633, 734,
753

ROGUES DE FURSAC Joseph 25, 194, 197, 263, 264, 278,
325, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 358, 386, 408,
415, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 427, 469, 474, 520,
524, 525, 607, 609

Romantisme 18, 30, 147, 609

Rome (Manicomio Santa Maria della Pietà) 518

RÖSKE Thomas 658, 672, 706

ROSSETTI William Michel 77

ROUBINOVITCH Jacques 363

ROUSSEAU Henri [Le Douanier Rousseau] 495, 617, 620

ROUY Hersilie 173, 734, 748

RUSH Benjamin 257, 258, 259, 395, 785

S

SADE (Donatien Alphonse François de / Marquis de) 108,
301

Saint-André-lez-Lille (Asile de Lommelet) 109

Saint-Egrève (Asile public d'aliénés de Saint-Robert) 59,
65, 101, 597

Saint-Étienne-du-Rouvray (Asile d'aliénés de Saint-Yon)
37, 592, 597

Saint-Maurice (Maison Nationale de Charenton)	34, 35, 37, 59, 65, 68, 69, 101, 108, 210, 214, 218, 230, 275, 329, 376, 377, 402, 592, 597, 600, 643, 677, 702, 704, 723, 726, 735, 746, 747, 748	SERIZO DE MAYO L.	522, 682
Saint-Pétersbourg (Clinique des maladies mentales de)	544, 554, 555, 556, 557, 719, 722, 752	SHAPIRO Roberta	18, 689, 695
Saint-Rémy-de-Provence (Maison de santé de Saint-Paul- de-Mausole)	59, 64	SHARPLES Francesca Josephine	296, 714
Salisbury (Laverstock House Lunatic Asylum)	93	SIDEBOTTOM George Isaac	214
<i>Sanguine</i>	210, 766	Sienna (Manicomio di Siena)	224, 303, 539, 540, 560, 593
SAPECK Arthur	59, 65	<i>Signature</i>	183, 189, 231, 246, 362, 496, 546
SARDOU Victorien	467, 468, 469, 478	SIKORSKY Ivan	567
SAVAGE George Henry	18, 405, 426, 488, 522, 525, 534, 546	SMITH Hélène	349, 467, 468, 469, 471
SAVOIE Marguerite de (Reine d'Italie)	233	SOANE John	266, 267, 717, 779
<i>Schizophrénie</i>	52, 191, 262, 271, 309, 355, 362, 368, 392, 433, 436, 437, 438, 440, 471, 496, 497, 501, 502, 610, 614, 657, 659, 660, 674, 685, 725, 726, 735, 760, 763, 764	SOCRATE	372, 480, 484, 729, 740
SCHLEMMER Oskar	642, 654, 655, 656, 709, 737, 765	Soleure (Asile du Rosegg)	121
SCHNEIDER Karl	671	SOLLIER Paul	401, 566
SCHNELLER Joseph [Sell],	308, 437, 610, 658	SOPETTI Luigi	180
SCHOOLCRAFT Henry Rowe	460	<i>Spiritisme</i>	373, 466, 468, 469, 470, 471, 473
SCHREYER Lothar	655	SPOERRI Daniel	143, 673
<i>Sculptures</i>	22, 69, 78, 80, 87, 88, 96, 115, 117, 128, 129, 131, 133, 142, 145, 146, 157, 166, 173, 208, 209, 216, 242, 283, 289, 292, 298, 303, 334, 342, 344, 377, 378, 381, 383, 385, 401, 403, 404, 405, 408, 410, 414, 415, 418, 429, 435, 437, 440, 448, 449, 451, 461, 464, 472, 473, 484, 498, 514, 518, 522, 527, 528, 532, 537, 538, 544, 556, 558, 562, 572, 574, 576, 578, 586, 587, 599, 606, 609, 613, 615, 620, 624, 650, 657, 663, 676, 680, 690, 691, 693, 724, 728, 732, 733, 736, 756, 760, 761, 766, 767	SPOERRI Elka	673
SEGLAS Jules	25, 339, 340, 342, 348, 401, 403, 473	SPOERRI Theodor	685
SEGUIN Edouard	42, 111, 112, 153	<i>Spontanées (productions)</i>	8, 19, 21, 25, 88, 116, 117, 140, 146, 163, 166, 170, 212, 243, 270, 282, 333, 337, 341, 348, 356, 378, 450, 469, 471, 495, 512, 513, 524, 644, 647
SEMELAIGNE René	241	<i>Stéréotypie</i>	359, 360, 361, 362, 610, 726, 763
SENTOUX Henri	321, 329, 346, 376, 702, 735, 746	STODDART William	534
SERGI Giuseppe	447, 451, 528, 529	STÖWER Willy	437, 499
SERIEUX Paul	51, 52, 55, 187, 249, 322, 422, 440, 521, 524, 599, 610, 613, 682	STRINDBERG August	387, 433, 494, 632, 633, 634, 734, 764
		<i>Subversives (productions)</i>	8, 22, 26, 171, 219, 285, 287, 309, 604, 609
		<i>Suicides</i>	49, 59, 103, 145, 286, 287, 288, 289, 310, 404, 578, 582, 608, 612, 683, 737, 763
		SULLY James	453, 455, 456, 460
		<i>Surréalisme</i>	18, 20, 131, 145, 279, 356, 423, 610, 614, 615, 631, 636, 640, 683, 684, 685, 723, 726, 735, 737, 763, 764, 765
		<i>Symbolisme</i>	372, 387, 487, 494, 498, 503, 509, 609, 632, 633
		SZECSI Ladislav	682, 684
		SZEEMANN Harald	671

T

T. Antonio 216, 282, 343, 345, 381, 514, 574
Tabac (objets liés au) 145, 243, 289, 293, 334, 403, 404, 444, 678, 680, 772
 TAMBURINI Augusto 39, 79, 91, 343, 527, 528, 537, 538, 547, 548, 567
 TANZI Eugenio 444, 445, 446, 447, 450, 451
 TARDIEU Ambroise 115, 300, 301, 324, 325, 326, 331, 336, 342, 393, 410
 TARDIEU Paul 115, 300, 301, 324, 325, 326, 331, 336, 342, 393, 410
Tatouages 292, 400, 418, 526, 529, 532, 728, 747
 TAUSK Victor 271
 Teddington (Langdon Down Museum of Learning Disabilities) 16, 24, 148, 152, 222, 675, 715, 777
 Teddington (Normansfield Training Institution for Imbeciles) 16, 24, 113, 114, 181, 675, 703
Théâtre 36, 62, 70, 71, 78, 99, 104, 107, 108, 109, 110, 113, 127, 254, 390, 411, 550, 609, 716, 783
 THEVOZ Michel 19
 THIVET Léon 263, 350, 420, 421, 474
 Ticehurst House Hospital 24, 295
 TINGUELY Jean 143, 673
 TOMASI (de) Cesare Enrico 127, 771
 TORIS Francesco 132, 144, 242, 245, 382, 385, 446, 462, 463, 623, 679, 703
 TOSELLI C. 25, 400, 402, 405, 407, 410, 447, 538
 Toulouse (Asile de Braqueville) 230, 231, 233, 254, 255, 261
 Toulouse (Hôpital de La Grave) 37
 TOULOUSE Edouard 34, 35, 37, 50, 57, 101, 135, 144, 174, 177, 198, 229, 230, 249, 279, 297, 414, 423, 520, 627, 702, 710
 TOVO Sergio 679
 TOWERS Margaret 220
Toxicomanie 440, 467, 608
Traitement moral 33, 38, 62, 98, 140, 269, 320, 337, 341, 374, 375, 395, 503, 524, 547, 570, 571, 582, 729, 741
Transfert culturel 689, 697, 705

Travail thérapeutique 7, 52, 53, 55, 70, 81, 105, 589, 602, 690

Travaux d'aiguille 24, 31, 55, 63, 70, 93, 94, 113, 116, 118, 134, 135, 136, 137, 139, 143, 181, 182, 184, 202, 203, 204, 207, 214, 256, 279, 294, 297, 312, 344, 377, 387, 388, 403, 405, 414, 423, 484, 520, 562, 572, 583, 586, 587, 592, 593, 596, 609, 611, 679, 680, 682, 684, 691, 767, 769, 772

TRELAT Ulysse 322, 323

Trenton (New Jersey State Lunatic Asylum) 570, 780, 781

TREPSAT Charles Louis 25, 210, 352, 385, 391, 408

TREVELYAN Julian 674

TROMELIN Comte de 370, 472, 475, 476, 682

TROPDMANN Jean-Baptiste 133, 400, 725, 729, 747

TUKE William 35, 48, 56, 546, 606

Turin 10, 18, 23, 36, 38, 97, 122, 127, 128, 132, 133, 138, 179, 180, 207, 208, 224, 242, 245, 293, 294, 302, 304, 343, 382, 514, 515, 516, 518, 526, 529, 530, 531, 562, 563, 564, 565, 567, 627, 639, 678, 679, 701, 703, 716, 720, 724, 736, 749, 755, 756, 769, 771

Turin (Manicomio di Collegno) 127, 132, 138, 145, 180, 205, 242, 245, 293, 306, 678, 703, 769, 770, 771, 773

Turin (Musée d'Anthropologie Criminelle) 10, 23, 138, 253, 293, 516, 530, 531, 532, 561, 564, 565, 575, 579, 678, 679, 716

Turin (Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie) 5, 10, 23, 208, 678

TYLOR Edward 457

U

Uniforme 203, 204, 548, 715, 716

Utica (New York State Lunatic Asylum) 570, 582, 585, 586, 587, 588, 647, 718, 719, 742

V

VALADON Jules 633

VALENTIN Louis 36, 38

Valeur marchande 9, 54, 64, 67, 68, 94, 95, 117, 147, 150, 151, 152, 156, 157, 201, 207, 266, 560, 564, 569, 571, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 603, 610, 614,

616, 618, 619, 622, 623, 624, 629, 644, 650, 665, 671, 674, 683, 685, 690, 719, 721, 742, 761		Villejuif (Asile de)	23, 44, 46, 60, 73, 75, 81, 85, 104, 105, 106, 107, 144, 165, 220, 229, 248, 249, 263, 268, 279, 282, 286, 290, 292, 296, 314, 315, 316, 317, 363, 393, 414, 418, 423, 520, 534, 541, 558, 566, 567, 572, 573, 600, 606, 607, 638, 677, 714, 715, 716, 768, 769
Vallée (Fondation) (Gentilly)	43, 114	Villejuif (Groupe hospitalier Paul Guiraud)	5, 23, 106, 220, 414, 714, 716
VAN DE VELDE Henry	642, 661, 662, 663	VILLELA Giuseppe	680
VAN DONGEN Kees	495	VILLELLA Giuseppe	561, 680
VAN GOGH Théo	64	Villeneuve d'Ascq (LAM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut)	5, 16, 23, 146, 151, 157, 159, 187, 192, 219, 231, 234, 235, 314, 316, 317, 653, 660, 661, 676, 683, 706, 715, 768
VAN GOGH Vincent	18, 59, 64, 81, 495, 621	VINCHON Jean	18, 119, 120, 128, 138, 187, 194, 197, 248, 262, 277, 307, 355, 369, 384, 390, 420, 422, 423, 424, 439, 442, 467, 472, 473, 476, 509, 520, 521, 524, 525, 607, 609, 612, 635, 636, 637, 651, 704
VANVERTS Alfred	109	VINCI Léonard de	262, 368, 495
VANVERTS Alfred-Victor	109	<i>Violence</i>	8, 34, 42, 59, 61, 97, 106, 108, 135, 144, 149, 166, 169, 191, 237, 247, 250, 279, 285, 287, 290, 296, 297, 310, 313, 318, 346, 349, 354, 363, 390, 430, 488, 531, 610, 690
<i>Varech</i>	143, 531	VIOLLET-LE-DUC Eugène	65
VASCHIDE Nicolae	92, 550, 560	VIRGILIO Gaspara	91, 213, 218, 376, 527, 537, 538
VAUDETTO Cesare Antonio	127	VIRGILIO Gaspare	91, 213, 218, 343, 376, 527, 537, 538
Vavin Raspail (Galerie)	442, 451, 535, 612, 613, 614, 623, 624, 628, 631, 696, 716, 726, 730, 762	Voghera (Manicomio di)	224, 286, 538, 539, 540, 560, 718, 747
Venise (Manicomio di San Servolo)	38, 121, 550, 551, 645, 648	VOISIN Félix	42, 112, 376
Venise (Manicomio femminile di San Clemente)	230, 593	VOLL Oskar	610, 684
<i>Vente d'artefacts</i>	9, 54, 55, 64, 68, 94, 95, 117, 124, 145, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 201, 207, 266, 289, 404, 560, 564, 569, 571, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 603, 610, 614, 616, 618, 619, 622, 623, 624, 629, 644, 650, 665, 671, 674, 683, 685, 690, 719, 721, 742, 761	VOLMAT Robert	210, 214, 314, 410, 523, 677
VERGA Andrea	39, 484, 537, 538	VOYAGEUR FRANÇAIS (Le)	246, 248, 249, 382, 390, 414, 417, 418, 425, 428, 440, 442, 682, 789, 790
<i>Verre</i>	125, 155, 160, 222, 223, 243, 290, 292, 314, 391, 531, 570, 602, 636, 716, 767, 768, 772, 777, 778	VROUBEL Mikhaïl	475, 476, 537, 609
VERSINO Giuseppe	137, 138, 205, 208, 676, 679, 680, 701, 771		
<i>Vêtements</i>	53, 81, 90, 107, 108, 118, 128, 134, 137, 138, 140, 176, 179, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 271, 301, 325, 327, 331, 340, 403, 404, 405, 450, 531, 547, 555, 593, 601, 647, 676, 679, 680, 715, 716, 728, 731, 746, 751		
VICTOR-EMMANUEL III (Roi d'Royaume-Uni)	234		
VICTORIA (Reine du Royaume-Uni et Impératrice des Indes)	44, 159, 160, 234, 587, 646		
VICTORIA (Reine et Impératrice)	44, 159, 160, 234, 587, 646		
VIE Jacques	523		
Vienne (Narrenturm)	545, 557		

W

WAGNER-JAUREGG Julius	51
WAIN Louis	674
Wakefield (West Riding Pauper Lunatic Asylum)	582, 583
WANAMACKER James [James Lewis]	179, 180, 514
WANAMAKER (Etablissements)	179, 180

Warlingham Park Hospital	674	610, 622, 632, 652, 653, 659, 660, 661, 672, 673, 676,
Wellcome Library	24, 296, 714	679, 680, 682, 683, 684, 685, 691, 695, 705, 706, 735,
Wells (Somerset County Asylum for Pauper Lunatics)	238, 784	764
WEGANDT Wilhelm	491	WOOLF Virginia 406, 639, 704
WHITE WILLIAMS Anne [Queen Ann]	777, 783	Y
WIENER Charles	461	York (Cathédrale d') 148, 154, 155, 158, 394
WIERTZ Antoine 466, 475, 476, 609, 729, 751		York (Prison d') 155
WIESER Hyacinth (Von) [Welz] 654		York (The Retreat) 24, 35, 48, 214, 215, 779
WIGMANN Mary 670		York Lunatic Asylum 35
WILL-LEVAILLANT Françoise 356, 357		Z
WILMANNS Karl 116, 117, 517, 518, 578, 656, 657, 671		ZANI Ignazio 79, 80, 165
Woking (Surrey History Center) 5, 24, 183, 675, 714, 715, 717, 778		
WOLFLI Adolf 16, 18, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 191, 192, 193, 196, 240, 241, 257, 368, 378, 429, 430, 431, 432, 435, 438, 577, 604,		