

Art et psychiatrie

Symposium, 31 octobre et 1^{er} novembre 2016

Concept et organisation

Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA)

Roger Fayet, Dr ès lettres, directeur

Regula Krähenbühl, lic. ès lettres, responsable du Forum scientifique

en coopération avec

l'Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK),

direction: Prof. Dr. Sigrid Schade

Le symposium est soutenu par les institutions suivantes:

Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH)

Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS)

Parallèlement, un colloque international consacré à un sujet connexe a lieu en Suisse romande:

Actualité et enjeux critiques de l'Art Brut, organisé par la Collection de l'Art Brut et la Faculté des lettres à Lausanne (UNIL/Fdi) du 3 au 4 novembre 2016. Vous trouverez de plus amples renseignements sur les sites www.artbrut.ch et www.unil.ch/fdi

Lundi 31 octobre 2016

I. La terminologie comme procédé épistémique

De l'art à la psychiatrie et vice versa

Markus Landert, lic. ès lettres

Directeur du Musée des beaux-arts du canton de Thurgovie, Warth/TG

Résumé

Les principaux jalons qui ont marqué le rapprochement entre l'art et la psychiatrie sont connus et font désormais partie de l'histoire de l'art: la parution du livre de Walter Morgenthaler consacré à Adolf Wölfli, *Ein Geisteskranker als Künstler* [«Un malade mental en tant qu'artiste»] en 1921; la publication de l'ouvrage de Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken* [«Expressions de la folie»], l'année suivante; puis, la création du terme d'«art dégénéré» par les Nazis aux alentours de 1930, et, après la Seconde Guerre mondiale, le développement du concept esthétique d'Art Brut par Jean Dubuffet et l'ouverture du «Musée des obsessions» par Harald Szeemann à la *documenta 5* de Kassel en 1972. L'histoire des interactions entre l'art et la psychiatrie est toutefois nettement plus complexe et variée que cette courte liste ne semble le suggérer. Mais surtout, elle doit être considérée sous deux perspectives: celle de l'art et celle de la psychiatrie. Au plus tard depuis le début du XIX^e siècle, les artistes se laissent régulièrement inspirer par la folie, par les mondes délirants qui se cachent derrière

les murs des cliniques. Les excès, les débordements, les comportements étranges et déconcertants qu'on y constate font qu'elles sont perçues et célébrées par les avant-gardes de l'art moderne comme le lieu même de l'authentique. Les avant-gardistes découvrent dans le produit des esprits qui se laissent guider par la folie – il peut aussi s'agir de l'œuvre d'esprits naïfs, d'originaux, ou d'artefacts provenant de civilisations extraeuropéennes – cet objet magique, que la civilisation n'a pas encore dénaturé, auquel ils aspirent eux-mêmes en vain dans leur création. La confrontation avec les œuvres de marginaux tient une place centrale dans le débat plus vaste sur l'authenticité mené par les artistes d'avant-garde.

La psychiatrie – tout au moins certaines écoles – leur accorde un poids différent: pour elle, tout art véritable se fonde sur l'inconscient. Il offre en effet à l'artiste la matière de son activité créatrice, ce qui la motive, en ce sens qu'elle lui permet de donner, dans ses œuvres, une forme à ce qui est inexprimable, mais existe et agit pourtant de toute éternité. L'activité créative, artistique, peut toutefois être aussi un instrument de diagnostic et de thérapie dans le cadre de la psychiatrie. Souvent, des activités picturales sans aucun lien avec l'art-thérapie, sans but utilitaire, sont proposées aux patients des cliniques, en tant que moyen d'expression et de découverte de soi. Certains acteurs désignent les artefacts produits dans ce contexte comme des œuvres d'art. Cette conception culmine même dans la prétention qu'aujourd'hui, l'on ne trouverait d'art véritable que dans les hôpitaux psychiatriques ou dans leurs ateliers ouverts.

Dans son exposé, Markus Landert analyse les mots-clés du débat relatif à l'art des outsiders (authenticité, créativité, folie, inconscient, etc.). Il montre combien les deux systèmes discursifs, celui de «l'art» et celui de «la psychiatrie», les utilisent différemment, et lequel revendique le pouvoir de définition et à quelle fin.

L'auteur

Né en 1958 à Winterthur. Étudie l'histoire de l'art et la philologie allemande à l'Université de Zurich de 1978 à 1986; assistant du directeur du Musée des beaux-arts de Berne de 1987 à 1992. Depuis 1992, directeur du Musée des beaux-arts du canton de Thurgovie, Chartreuse d'Ittingen. Dans cette fonction, commissaire d'expositions sur l'art des outsiders et l'art contemporain. Editeur et auteur des publications suivantes (sélection): *Hans Krüsi. Auch ein Nichts kann etwas werden*, mit Dorothee Messmer, Sulgen: Niggli, 2001; *Adolf Dietrich: Fotografien*, mit Dorothee Messmer, Bern: Benteli 2007; *Franz Huemer. Vom sinnvollen Zufall*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2010; *Weltensammler. Internationale Aussenseiterkunst der Gegenwart*, Bern: Benteli 2011; *Waffen, Weltall, wilde Tiere. Das Universum des André Robillard*, mit Stefanie Hoch, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2015; *Kunst oder was? Bildnerisches Gestalten im Spannungsfeld von Therapie und Kunst*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2016; *Michael Golz – Athosland*, mit Christiane Jeckelmann, Warth 2016.

Art psychopathologique, art brut, et «art des fous»: redéfinitions du regard sur les créations des personnes atteintes de troubles psychiques dans les années 1950 en France.

Hugo Daniel, Dr ès lettres

Chargé de cours à l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

Résumé

L'art psychopathologique: c'est sous ce titre qu'en 1955, le psychiatre Robert Volmat (1920–1998) établit un bilan de la grande exposition internationale d'art des malades mentaux qui s'est tenue à

l'hôpital Sainte-Anne en 1950.¹ Cette expression désormais désuète domine le vocable de l'après-guerre. On la trouve chez les psychiatres Volmat et Delay ainsi que Leo Navratil, mais aussi chez l'artiste Arnulf Rainer (qui a visité en 1950 l'exposition de Sainte-Anne). En 1957, Robert Volmat crée la «Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression». Le terme fournit enfin le titre d'une collection d'ouvrages à laquelle collaborèrent de nombreux psychiatres, «Psychopathologie de l'expression». L'enjeu terminologique n'est pas moindre à cette période: l'opposition de vues entre «l'art des fous» d'André Breton et l'«art brut» de Jean Dubuffet aboutit à une rupture aussi définitive que violente entre les deux hommes en 1947.

L'histoire de l'évolution du regard sur la production créative des malades mentaux, centrale dans l'art des années 1950, ne peut ignorer l'Art Brut qui en fut l'exemple le plus visible et démonstratif; mais l'écrire en se basant sur cette seule notion, c'est passer à côté de la signification d'un mouvement plus vaste. En soulignant la richesse, l'importance et la variété des intérêts que les médecins, les philosophes, les critiques et les artistes témoignent à l'encontre des créations des malades mentaux au début des années 1950, cette communication se propose d'interroger le rôle des psychiatres, et plus particulièrement celui de Robert Volmat, dans ces évolutions. Plus singulièrement, la notion problématique d'«art psychopathologique» devra être interrogée, sa définition demeurant floue.

Comment se redéfinit le regard sur la création des personnes souffrant de handicap psychique autour de cette notion? Quels sont les enjeux terminologiques? Quel savoir nouveau permettent les recherches des psychiatres et des artistes? Comment enfin s'opère le dialogue entre eux?

«Au lieu de comprendre ces expressions [plastiques] avec nos connaissances scientifiques, ce sont ces dernières qui doivent «se faire» à partir de ce domaine», recommande Robert Volmat en conclusion de son ouvrage.² Les œuvres des malades mentaux sont distinctement désignées comme le matériau premier de la construction du savoir psychiatrique, elles ne sont plus le prétexte à des lectures hâtives inspirées de la graphologie, ou le matériau encombrant que le patient confie au médecin. Dans la lignée de Prinzhorn, Morgenthaler et Vinchon, Volmat se fait par ces mots le héraut de nombreux confrères qui, certains mêmes depuis quelques décennies, abordent l'art de leurs patients non seulement comme un support de la cure, mais aussi comme le témoignage privilégié du fonctionnement de l'esprit humain. Jean Delay, Gaston Ferdière, Françoise Minkowska, Eugène Minkowski, Pierre Pichot, Jean Vinchon, *passim*, visent au dépassement des travaux de Jean-Martin Charcot, Théodule Ribot, Joseph Rogues de Fursac, Marcel Réja, Walter Morgenthaler et Hans Prinzhorn.

¹ Roger Volmat, *L'art psychopathologique* [1955], Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

² *Ibid.*, p. 266.

L'auteur

Hugo Daniel, historien de l'art. Docteur de l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, où il enseigne aujourd'hui, il est l'auteur d'une thèse portant sur le statut et les redéfinitions du dessin dans les avant-gardes occidentales des années 1950–1960; de 2011 à 2014, il a initié et codirigé avec Emilie Bouvard le séminaire «Processus créatifs»; contribue au symposium «Passage à l'acte. De l'agir à la performance» (20–21 janvier 2012, Université Paris 1 / Hôpital Sainte-Anne, Paris).

Participe régulièrement aux séminaires du «Collectif de réflexion autour de l'Art Brut» (CrAB, Paris) et au «Séminaire sur l'Art Brut» (sous la direction de Barbara Safarova, Collège international de Philosophie, Paris).

La crise de la notion d'Art Brut

Stefan Kristensen, philosophe

Ancien collaborateur scientifique de l'Unité d'histoire de l'art, Université de Genève

Résumé

Un certain nombre d'ambiguïtés et de tensions caractérisent la notion d'art brut forgée par Jean Dubuffet à la fin des années 1940 pour regrouper sous son égide les productions visuelles issues non seulement des institutions psychiatriques, mais aussi plus généralement, d'individus un peu trop singuliers pour se reconnaître dans les institutions de l'art. C'est pourtant sur la base de cette notion qu'un grand nombre d'institutions ont vu le jour, cherchant chacune à mettre en valeur des réalisations visuelles produites hors du système de l'art. A l'origine des institutions d'art brut, on trouve une ambiguïté semblable. Ce sont des institutions pour l'art produit hors de toute institution; on y montre de l'art qui ne prétend pas être de l'art; les «artistes» qu'on y expose y sont parce qu'ils ne se considèrent pas comme tels, mais on veut tout de même contribuer à leur reconnaissance en tant qu'artistes. Une histoire critique de la notion d'art brut doit cependant encore être faite. Elle devra notamment prendre en compte la manière dont Dubuffet s'est appuyé sur les travaux de Hans Prinzhorn et d'autres psychiatres, tout en rejetant leur point de vue. Mais déjà chez Prinzhorn, on peut constater une ambiguïté dans son rapport aux productions visuelles des «schizophrènes», dans son projet théorique même: il cherche, fidèlement au projet de l'esthétique psychologique de l'École de Vienne, à dégager les traits fondamentaux de la création de formes visuelles, à l'exemple des personnes enfermées dans des asiles et donc privées d'accès au monde culturel, un peu comme si l'origine de l'art était forcément hors de tout lien social.

Ma contribution se structurera de la manière suivante: après avoir dégagé les tensions inhérentes à la notion d'art brut d'un point de vue à la fois historique et conceptuel, je montrerai comment ces tensions se manifestent dans la pratique des institutions dévolues à ces formes d'art. Face à cette impasse, je décrirai la tradition inaugurée par Harald Szeemann qui a redécouvert en 1963 la Collection Prinzhorn, et n'a pas cessé depuis lors d'intégrer des œuvres «brutes» dans ses expositions. Cette mise en opposition de deux stratégies curatoriales apparemment opposées permet de mieux comprendre les raisons de notre fascination pour ces productions, qui rendent visible les ressorts eux-mêmes supra-personnels de la créativité humaine. La conclusion est toutefois que l'institutionnalisation de l'art brut tend à masquer le sens profond de la notion, qui est de faire éclater toute institution artistique.

L'auteur

Stefan Kristensen, philosophe. Après un séjour de recherche à la Clinique de psychiatrie de l'Université de Heidelberg en 2013–2014, chargé de cours à l'Unité d'histoire de l'art de l'Université de Genève. Publications: *Parole et subjectivité. Merleau-Ponty et la phénoménologie de l'expression*, Hildesheim: Olms, 2010; *Jean-Luc Godard Philosophe*, Lausanne: L'Âge d'homme, 2014; ainsi que d'autres études sur Merleau-Ponty, l'esthétique contemporaine et le problème de la subjectivité. Sur le rapport entre art et psychiatrie: «Das Un-sinnige Bild», in: Sonja Frohoff et al. (éd.), *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, Paderborn: Fink, 2014; «Celibate Machines and Museum of Obsessions. Art as Figuration of the Unconscious in Duchamp and Szeemann», in: Louis Schreel (éd.), *Pathology and Aesthetics Essays on the Pathological in Kant and Contemporary Aesthetics*, Düsseldorf University Press, 2016.

II. Perspectives historiques et géographiques

La psychopathologie comme expression et méthode herméneutique. Les études de Paul Richer et de Jean-Martin Charcot

Isabel Hufschmidt, Dr ès lettres

Chargée de cours à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Cologne

Résumé

Au cours des deux dernières décennies, la maladie psychique en tant que source d'expressions artistiques et narratives particulières a de nouveau suscité un regain d'attention, notamment grâce au marché de l'art, et plus précisément, aux galeries spécialisées dans l'art des malades mentaux. C'est ainsi qu'a ressurgi l'ancien débat qui avait déjà enflammé la communauté des historiens de l'art. En réalité, ce «nouvel» engouement des collectionneurs et des marchands d'art pour le potentiel économique de ces créations artistiques apparemment extraordinaires avait été précédé par le développement de la fascination qu'exerce la psychopathologie, dont l'histoire fut marquée par de prestigieux psychiatres. Ainsi, l'intérêt de l'époque moderne pour l'art des personnes atteintes de troubles psychiques avait d'abord été anticipé par un processus de compréhension des particularités propres aux maladies psychiques. Des photographies d'états psychopathologiques ont ainsi permis d'interpréter et de définir les symptômes de différentes maladies mentales. Ces photos sont d'autant plus intéressantes qu'elles ont été réalisées à une époque où la foi en Dieu avait davantage d'influence que la science sur la représentation artistique. L'hystérie et la «danse de Saint-Guy», la possession en général, comptent parmi les principaux exemples à cet égard. Dans le Paris du XIX^e siècle, Jean-Martin Charcot (1825-1893), neurologue et collectionneur d'art passionné, ainsi que Paul Richer (1849-1933), neurologue, sculpteur et illustrateur, allaient donner une impulsion décisive à la recherche interdisciplinaire sur les phénomènes psychiatriques en relation avec l'art, grâce aux explications que renferme la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* et dans leur traité *Les Démoniaques dans l'art* (1887). Ils proposaient, entre autres, une analyse iconographique des œuvres d'art depuis l'Antiquité, en présentant les phénomènes psychopathologiques comme des états d'esprit transcendants allant jusqu'à l'extase. Charcot et Richer étudièrent notamment la représentation de fêtes et de danses exécutées lors des Bacchanales pour analyser les signes annonçant une crise hystérique ou épileptique, qui, dans leur conception, servaient apparemment aussi bien d'expression artistique qu'à documenter une expérience transcendante de la nature de Dieu. La question reste toutefois de savoir dans quelle mesure on était conscient du caractère malsain de l'état représenté dans l'Antiquité et à l'époque moderne; s'agissait-il par exemple, dans le cas des Bacchanales, d'états effectivement psychopathologiques ou d'une sorte de transe qui s'emparaient des initiés participant au culte bachique? L'examen des symptômes à l'aide de représentations artistiques de toutes les époques, y compris des photos de personnes possédées et de leur guérison, constituait une part non négligeable des études de Richer et de Charcot. De plus, les illustrations de Paul Richer pour les publications réalisées en collaboration avec ce dernier – en l'occurrence, des dessins de patients de l'hôpital parisien de la Salpêtrière, sans doute l'asile psychiatrique le plus célèbre en Europe à cette époque – auront une influence décisive sur la réception et l'interprétation des états pathologiques dans la médecine et dans l'art.

Le caractère historique et artistique du travail de Richer et de Charcot, en particulier, qui est basé sur une méthode iconographique et herméneutique, est important pour les questions abordées lors de ce symposium, en ce sens que nous considérerons la psychopathologie elle-même et leur

développement d'un diagnostic et d'une nosologie d'un point de vue historique. L'histoire de l'art offrait là un véritable terrain de découvertes. L'interprétation des symptômes, la mise en évidence de la manière dont les attitudes pathologiques se voient conférer une connotation esthétique dans des représentations artistiques, et une méthode interdisciplinaire ont permis, à leur tour, de fournir à l'histoire de l'art des instruments pour le débat, lorsque l'on s'est, dans la foulée, consacré également à l'art ou aux formes d'expression narratives des personnes atteintes de troubles psychiques. Ces formes d'expression promettaient, entre autres, des découvertes sur les troubles mentionnés dans cet exposé et, dans un second temps, une étude des symptômes sur le plan psychanalytique – et, dans le contexte du marché de l'art actuel, elles fascinent notamment les acheteurs, même si elles ont été créées par des patients d'hôpitaux psychiatriques devenus artistes.

L'auteure

Isabel Hufschmidt (*1982), historienne de l'art. Vit et travaille à Cologne (D). Après avoir passé son doctorat à l'Université de Cologne, avec une thèse sur l'édition de petites sculptures dans le Paris du XIX^e siècle à l'exemple du sculpteur franco-suisse James Pradier en 2009, elle exerce une activité de commissaire d'expositions et travaille dans des galeries et fondations (art moderne et contemporain). En 2013, *research fellow* au Henry Moore Institute de Leeds; depuis 2016, chargée de cours à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Cologne.

Ses publications, conférences et recherches portent avant tout sur la production artistique industrialisée des XVIII^e et XIX^e siècles, l'émergence d'une scène artistique globale et d'une histoire de l'art mondiale, ainsi que sur les méthodes d'une histoire de l'art et des sciences de l'image à l'époque contemporaine. Contributions journalistiques, notamment à *Kunstforum International*. Actuellement, elle travaille à une publication sur la genèse de la matérialité sculpturale et notamment sur la commercialisation de figurines anglaises et françaises au XIX^e siècle.

Retour sur les débuts de l'aventure de l'Art Brut avec l'exposition de Jean Dubuffet intitulée *L'Art Brut (Paris, 1949) et ses enjeux*

Sarah Lombardi, lic. ès lettres

Directrice de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Résumé

En 2016, la Collection de l'Art Brut célèbre son quarantième anniversaire; c'est l'occasion de revenir sur l'origine même du concept d'Art Brut tel que l'entendait l'artiste français Jean Dubuffet, à qui l'on doit l'invention de ce terme, ainsi que l'existence du musée, créé le 26 février 1976, après la donation de sa collection d'Art Brut à la Ville de Lausanne.

L'exposition *L'Art Brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection*, présentée en 2016 à la Collection de l'Art Brut, est donc retournée aux sources de l'Art Brut. Elle réunissait près de 150 pièces issues exclusivement du fonds du musée lausannois, déjà sélectionnées à l'époque par Dubuffet lui-même pour *L'Art Brut*, l'exposition historique qui s'est tenue à la galerie René Drouin, à Paris, à l'automne 1949. Cette manifestation était non seulement la toute première organisée par l'artiste hors les murs de la Compagnie de l'Art Brut, mais elle avait pour cadre une galerie de la prestigieuse place Vendôme.

Revenir sur cet événement majeur quelque soixante-sept ans plus tard permet d'en mesurer l'audace et toute la portée critique: désigner en 1949 comme de l'art des travaux réalisés par des autodidactes étrangers au champ culturel questionnait la notion même d'art, et ce qu'il représentait alors.

Par ailleurs, le titre provocateur du catalogue édité en 1949 par René Drouin pour accompagner l'exposition – *L'art brut préféré aux arts culturels* – et le texte pamphlétaire de Dubuffet qu'il renferme démontrent que l'Art Brut fait figure de manifeste aux yeux de l'artiste, lequel cherche à remettre en question ce que l'on considère alors comme étant l'art officiel: «Il y a des petits ouvrages de rien du tout, tout à fait sommaires, quasi informes, mais qui SONNENT très fort et pour cela on les préfère à maintes œuvres monumentales d'illustres professionnels.»

Cette exposition a permis également de rassembler des travaux collectionnés par Jean Dubuffet entre 1945, début de l'aventure de l'Art Brut, et 1949, soit le noyau d'origine de la future Collection de l'Art Brut. Des dessins et sculptures d'auteurs aujourd'hui reconnus, comme Aloïse, Adolf Wölfli, ou encore Auguste Forestier, côtoyaient notamment des productions d'anonymes, des travaux relevant de l'art populaire ou de l'art naïf, et même quelques dessins d'enfants, tous encore regroupés en 1949 par Dubuffet sous l'appellation d'Art Brut.

L'auteure

Sarah Lombardi, historienne de l'art. Après avoir travaillé comme commissaire d'exposition indépendante (expositions à Montréal, New York, Lausanne et Bruxelles), elle est engagée comme conservatrice de la Collection de l'Art Brut en 2007. Responsable de la coordination de nombreuses expositions au sein de l'institution et à l'étranger, elle est nommée directrice *ad interim* en 2012–2013, puis directrice en mars 2013. Dans le cadre de cette fonction, elle lance une nouvelle série éditoriale axée sur les collections du musée, *Art Brut. La Collection*, qui accompagne les *Biennales de l'Art Brut*, des expositions thématiques qui présentent exclusivement des œuvres issues du fonds de l'institution. Elle a publié de nombreux ouvrages monographiques d'artistes représentés dans les collections du musée ou en lien avec les expositions monographiques et a poursuivi la série des fascicules *L'Art Brut*, initiée en 1964 par Jean Dubuffet; elle a fait paraître le n° 25 (en novembre 2014) à l'occasion des 50 ans de la série.

L'atelier-clinique de São Paulo. Une documentation photographique de 1950

Lena Schäffler, M. A.

Doctorante, Freie Universität Berlin / assistante curatrice et régisseuse, Kewenig Galerie, Berlin

Résumé

Au Brésil, l'art créé dans les établissements psychiatriques a été systématiquement encouragé, collectionné, étudié et exposé beaucoup plus tôt qu'en Europe. Dès les années 1920, cherchant des alternatives aux méthodes de traitement traditionnelles parfois cruelles, les médecins brésiliens s'inspirèrent de théoriciens européens tels que Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Walter Morgenthaler et Hans Prinzhorn. Mais alors qu'en Europe, les concepts relatifs à l'art des aliénés (*Art Brut* dès 1945, *Outsider Art* à partir de 1972) étaient davantage perçus par rapport au reste de la création artistique académique et n'étaient étudiés que ponctuellement (p. ex. dans des collections spéciales et par certains artistes), au Brésil, les œuvres issues des établissements psychiatriques allaient très vite avoir – grâce au rapport entre les musées, les établissements psychiatriques et la critique d'art – un impact important sur un vaste public et sur de nombreux artistes académiques de ce qu'on appelle la «vague moderniste».

Le médecin, critique d'art et écrivain Osório César (1895–1979) compte parmi les précurseurs de l'art des aliénés. S'appuyant sur l'étude de Cesare Lombroso *Genio e follia* (1872), dans son essai intitulé

«L'art primitif des aliénés, mémoires de l'Hospice de Juqueri» (1925), il décrivait sa démarche médicale et les travaux réalisés par les patients sous un angle de vue esthétique. L'intérêt systématique d'Osório César conduira dès 1949 à la création d'un atelier, la *Escola Livre de Artes Plásticas* (ELAP), à l'intérieur du complexe hospitalier de Juqueri, à env. 60 minutes du centre-ville de São Paulo. Comme le travail à l'atelier faisait, certes, partie de la thérapie, mais que les œuvres créées étaient pourtant considérées comme des œuvres d'art à part entière, César s'engagera pour que des expositions soient organisées dans différents grands musées et institutions de São Paulo, avec le résultat que la collection de Juqueri fut vendue presque entièrement. Une dizaine d'années après sa création, au plus tard à partir de 1958, la production et les expositions de l'atelier diminuèrent considérablement avant de cesser complètement.

La seule documentation photographique qui ait été conservée de cet atelier aujourd'hui presque oublié provient de l'artiste et photographe Alice Brill (1920–2013) et date de 1950. Nous ne nous attarderons pas sur le langage visuel et esthétique d'Alice Brill; ces photographies doivent plutôt servir de témoignage, de portrait de la «réalité» de l'atelier. Cette série, en tant que document unique en son genre, permet de se faire une idée de l'atelier de Juqueri, et nous l'examinerons donc sous l'angle de la sociologie de l'art, à l'interface entre thérapie, monde hospitalier et monde artistique. À l'aide de ces photos jusqu'ici peu connues, nous mettrons en évidence les conditions de travail à l'atelier, le contexte dans lequel cet art a vu le jour et l'avenir de la collection.

L'auteure

Lena Schäffler, historienne de l'art, spécialisée dans l'art brésilien des XIX^e et XX^e siècles ainsi que l'histoire de l'art et des techniques du XIII^e au XV^e siècle. En 2015, elle a obtenu son Master of Arts en histoire de l'art avec un mémoire consacré à la psychiatrie dans les musées [*Von der Psychiatrie ins Museum: Die Wegbereiter im Umgang mit Patientenkunst, Brasilien 1920–1950*] sous la direction du Prof. Dr. Gregor Stemmerich, à la Freie Universität de Berlin. Depuis 2015, assistante curatrice et régisseuse à la Kewenig Galerie de Berlin; a participé à la réalisation d'expositions (monographiques) de Sean Scully, Pavel Pepperstein, Ghada Amer, William Kentridge et Ian Hamilton Finlay. Actuellement, elle est inscrite comme doctorante dans la branche Histoire de l'art dans un contexte global, à la Freie Universität de Berlin. Son projet de recherche actuel traite des arrière-plans historiques et sociopolitiques ainsi que des liens institutionnels qui ont conduit à l'ancrage de l'art des aliénés dans les institutions brésiliennes au XX^e siècle. Titre provisoire de sa thèse: «Neo-Concretismo und Patientenkunst, Brasilien 1950–1980». Lena Schäffler a reçu des subventions du DAAD (*Deutsche Akademische Austauschdienst*) et du DFK Paris (*Deutsches Forum für Kunstgeschichte* Paris) pour ces recherches.

Sauter les murs. Art et contestation psychiatrique dans les années de la transition démocratique espagnole

Patricia Mayayo Bost, Dr ès lettres

Professeure titulaire au Département d'histoire et de théorie de l'art, Universidad Autónoma de Madrid

Résumé

Sous le franquisme, hormis certains cas isolés comme celui des psychiatres catalans Ramón Sarró et Joan Obiols (qui réuniront une notable collection d'œuvres artistiques réalisées par leurs patients), la psychiatrie officielle en Espagne prêtera peu d'attention à l'art des personnes atteintes de troubles psychiques. Il faudra attendre les années 1970 pour que certains groupes de jeunes psychiatres

opposés à la dictature commencent à explorer les possibilités thérapeutiques (mais aussi politiques) de la créativité. Inspirés par les courants antipsychiatriques ainsi que par la psychiatrie sociale et communautaire, ils dénonceront les techniques répressives des psychiatres franquistes, signaleront le piteux état des asiles espagnols et initieront des expériences alternatives, où la thérapie de groupe, le psychodrame, l'expression corporelle et la création artistique vont jouer un rôle rénovateur.

Nous examinerons, plus précisément, trois projets pilotes datant des années de la transition à la démocratie. En 1976, sous la direction du psychiatre José Luis Martí Tusquets, les patients de l'Instituto Frenopático de Barcelone réalisent une grande peinture murale en collaboration avec un groupe d'artistes professionnels, dont Alfonso Costa ou Josep Guinovart. En impliquant pendant quelques jours toute la communauté des patients et des employés de l'établissement, mais aussi les habitants du quartier, le projet vise à estomper les limites entre l'asile et le monde extérieur, ainsi qu'à renforcer le sentiment de cohésion collective. Ce même esprit communautaire traversera l'expérience de l'Hospital de Día de Madrid. Dirigé par le psychiatre Enrique González Duro, ce centre expérimental accorde une grande importance aux activités de groupe, et en particulier à la création artistique. Avec l'aide des thérapeutes, les patients organisent plusieurs expositions de leurs travaux dans des galeries d'art de la capitale: célébrées par la presse de l'époque, ces expositions cherchent à sortir les «fous» de leur ghetto et deviennent une occasion de mettre à l'épreuve l'esprit d'autogestion qui anime tout le projet. Finalement, nous étudierons le cas du festival *Salta la tapia* («Sauter le mur!»), organisé par les patients et les employés de l'Hospital de Miraflores à Séville en 1978 et 1982. Pendant quelques jours, les pièces de théâtre et les expositions d'art projetées par les internes partagent la scène avec des séances cinématographiques, des interprétations de l'orchestre municipal et des concerts de groupes de rock ou de flamenco, tandis que les spectateurs se pressent sous les tentes où ils peuvent consommer des boissons. Soutenu par le Parti communiste et les associations de quartier, le festival servira à lancer un appel en faveur de la réforme psychiatrique et de la disparition des asiles classiques.

Assez oubliées aujourd'hui, ces expériences attirèrent à l'époque l'attention des médias et du monde de la culture. L'image de ces «fous en liberté» transformés en artistes était interprétée comme une avancée, à l'échelle microsociale, de la transformation politique que l'on désirait pour tout le pays. Comme les *Cahiers pour la Folie* en France ou les *Journaux de fous* publiés par les revues antifranquistes *Ajoblanco* et *El Viejo Topo* en Espagne, les expositions d'art faisaient partie d'une série de stratégies d'émancipation («empowerment») destinées à redonner la parole aux malades: le patient devenait sujet et prenait en main son propre destin. Néanmoins, ce projet émancipatoire devra aussi faire face à ses propres limites et contradictions: aux obstacles matériels s'ajoutent les résistances idéologiques, mais aussi la projection – plus ou moins consciente – de certains préjugés et partis pris culturels sur «l'art des fous»

L'auteure

Patricia Mayayo enseigne l'histoire de l'art contemporain au Département d'histoire et de théorie de l'art à l'Universidad Autónoma de Madrid. Ses recherches se concentrent sur l'histoire des femmes artistes, l'art «outsider», et l'art contemporain en Espagne. Elle est l'auteure des ouvrages suivants: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2003, *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid: Cátedra, 2008, et (avec Jorge Luis Marzo) *Arte en España, 1939–2015. Ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015. Co-commissaire (avec Juan Vicente Aliaga) de l'exposition *Genealogías feministas en el arte español, 1960–2010*, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León,

en 2012. Elle fait partie du groupe de recherche *Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporánea*, dans le cadre duquel elle étudie actuellement les relations entre les mouvements sociaux, les courants antipsychiatriques et l'art des personnes atteintes de troubles psychiques dans l'Espagne des années 1970.

Conférence du soir

Jamais (...) je ne me suis senti mieux portant (Gérard de Nerval, *Aurélia*). **Questions éthiques sur l'art créé dans les hôpitaux psychiatriques**

Katrin Luchsinger, Dr. ès lettres

Chargée de cours en histoire de l'art au département Analyses culturelles & Médiation, Haute école des arts de Zurich (ZHdK)

Résumé

Dans l'asile pour aliénés de Breitenau à Schaffhouse, une collection d'images d'un genre inédit a été constituée aux alentours de 1900. Cela s'explique notamment par le fait que Hans Bertschinger, son directeur de 1904 à 1935, était l'un des premiers psychanalystes. Il engagea à son tour de jeunes analystes: Hermann Nunberg, Emil Oberholzer, Mira Ginzburg et Emma Fürst. Dans une compréhension différenciée de la maladie, pour ainsi dire «bio-psycho-sociale», il arrivait parfois que les hiérarchies soient bousculées: c'est ainsi que le jeune médecin-chef Emil Oberholzer écrit avec enthousiasme à sa compagne Mira Ginzburg, alors en analyse chez Freud, qu'il a en ce moment un analysant qui est «exactement comme moi».

Ce patient était Karl Fehrlin, un chimiste. Depuis quelque temps, il était en proie à des hallucinations acoustiques qui bouleversaient sa vie. Rejetant l'explication psychanalytique que son analyste lui proposait, il déclara que ces voix étaient celles des esprits. Il se plia alors à leur «diktat» et se mit à écrire automatiquement. Karl Fehrlin publia ses notes et Carl Gustav Jung l'encouragea à poursuivre son hypothèse. Une vaste collection de dessins de Fehrlin sur des phénomènes météorologiques est également conservée aux Archives municipales du Canton de Schaffhouse.

Nous examinerons quel rôle joua le patient Karl Fehrlin, en tant qu'écrivain, dans la vie intellectuelle de son temps; en quoi contribua-t-il, d'une part, à la compréhension de la schizophrénie, d'autre part, aux débats très actuels vers 1920 concernant la matière fine, l'écriture automatique et la parapsychologie? Pour autant qu'il a contribué de manière non négligeable au savoir de son temps, Fehrlin enrichit également notre compréhension de l'époque moderne. Dans son approche, cet exposé remet en question les attributions binaires et se concentre sur des points de vues, certes, inhabituels, mais stimulants.

L'auteure

Katrin Luchsinger a étudié l'histoire de l'art et la psychologie à l'Université de Zurich. Sa thèse de doctorat, *Die Vergessenskurve. Werke aus psychiatrischen Kliniken in der Schweiz um 1900. Eine kulturanalytische Studie*, est parue en 2016. Chargée de cours en histoire de l'art (XIX^e et XX^e siècle) à la Haute école des arts de Zurich, au département Analyses culturelles et Médiation, elle exerce ses activités de recherche à l'Institute for Cultural Studies in the Arts (Art et psychologie vers 1900).

Sélection bibliographique: Luchsinger et al. (Hrsg.), *Auf der Seeseite der Kunst. Werke aus der Psychiatrischen Klinik Münstertingen 1867-1960*, Zürich 2015; - (Hrsg.), *Pläne. Werke aus*

psychiatrischen Kliniken in der Schweiz 1850-1930, Zürich 2008; - «Das Kippbild. Ambivalenz als Strategie im Werk des Patienten Hermann M. (Pflegeanstalt Rheinau 1920-1943)», in: Martina Wernli (éd.), *Wissen und Nichtwissen in der Klinik. Dynamiken der Psychiatrie um 1900*, Bielefeld 2012, pp. 115-142.