

Les conférences du MAHSA Exposition Maisons Le 12 mai 2022

« Peindre à Sainte-Anne. L'année 1959 »

Dominique Viéville, Conservateur général honoraire du patrimoine

Préambule

Peindre à Sainte-Anne

L'ATELIER

Organisation et finalités

De l'art des enfants à l'art des thérapeutes

LES TRAVAUX DE L'ATELIER

Dessiner au pinceau

Peindre debout

CONCLUSIONS

Une modélisation impossible

L'invention d'une collection

Bibliographie

Illustrations

© Dominique Viéville

Préambule

Dans un rapport que Robert Volmat, psychiatre hospitalier, consacre à l'*Exposition internationale d'art psychopathologique*¹ organisée en 1950 à l'hôpital Sainte-Anne, l'auteur souligne l'importance de cette manifestation qu'il considère comme un encouragement à l'étude de l'art psychopathologique dans un contexte clinique.

L'exposition organisée à l'occasion du Premier Congrès mondial de Psychiatrie rassemblait « plus de 2000 œuvres, faites par plus de 350 malades et provenant de 45 collections » particulières et hospitalières de par le monde.² C'est de cette exposition qu'est issue la collection historique et fondatrice du MAHSA.

Par ailleurs, c'est aussi dans le contexte de l'exposition de 1950 qu'il faut situer, quelques années plus tard, la création en 1954, à l'hôpital Sainte-Anne d'un département d'art psycho-pathologique au sein de la Clinique des Maladies mentales et de l'Encéphale (CMME) que dirigeait Jean Delay. C'est à cette même occasion que fut organisé la même année, dans ce même service, à l'initiative de Robert

¹ Robert Volmat, "L'exposition Mondiale d'Art Psychopathologique", *Actes généraux du Congrès [Premier Congrès Mondial de Psychiatrie Paris 1950]*, Paris, Édition Hermann, 1952, t.8, p.165-167. Voir également : Robert Volmat, "Sur la nécessité et l'urgence de la création d'un musée d'art psychopathologique", *Annales Médico-Psychologiques*, n°5, déc. 1952, p.1-5.

² Pour la France, les œuvres présentées provenaient des principaux hôpitaux psychiatriques français (hôpital de Sainte-Anne, Ville-Évrard, Maison-Blanche, Saint-Maurice, Saint-André-lès-Lille, Le Vinatier de Bron, Saint-Egrève de Grenoble...) ; au-delà, 16 pays étrangers et 29 psychiatres envoyèrent des travaux issus de leurs collections ou de celles d'hôpitaux. Dans cette exposition figuraient notamment les œuvres transmises par 19 ateliers d'ergothérapie de par le monde.

Volmat, un atelier dit de « thérapeutique collective par l'art³ » destiné aux malades (Fig.1).



Fig.1: Hôpital Sainte-Anne, Atelier de « thérapeutique collective par l'art », vers 1960

Ce sont les dessins réalisés au sein de ces ateliers entre 1954 et 1990 qui constituent le sujet de notre conférence d'aujourd'hui. Ils forment un ensemble considérable, soit 72000 œuvres environ, désormais regroupés et répertoriés sous le nom de « Collections d'étude ». C'est par cet intitulé qu'on distingue cet ensemble de celles qui ont le statut de collections historiques du MAHSA, avec lesquelles on ne doit pas les confondre.

Peindre à Sainte-Anne

Ce sont donc les ateliers créés à Sainte-Anne en 1954 à l'intention des patients et les dessins – il s'agit le plus souvent de gouaches - issus de leur activité, qui constituent le sujet de cette conférence. Toutefois, notre propos sera moins de nous interroger sur les attendus psychiatriques, voire psychanalytiques qui ont justifié la création des ateliers au sein de l'hôpital, que de nous intéresser à leurs modes d'organisation et de fonctionnement au cours des années qui ont suivi leur mise en place. De l'expérience vécue par les malades qui les ont fréquentés seuls subsistent aujourd'hui, outre leur dossier médical, les travaux qu'ils y ont produits. Ces travaux constituent les seuls témoignages de cette activité dont nous disposons et auxquels ont été donnés le nom de « Collections d'étude » pour les caractériser.

Quelles étaient les pratiques de l'atelier ? Est-ce que les travaux produits permettent d'identifier une gamme définie de sujets, de savoir-faire ? À quels critères de classement peut-on les soumettre ? Doit-on apprécier ces travaux en fonction de leur conformité à un modèle ou bien par rapport à des caractères techniques particuliers

³ Rappelons également, toujours à ce propos, que l'étude des expressions plastiques associée aux méthodes d'investigation psychiatriques constitue le propos essentiel du livre que Volmat publie en 1956 sous le titre de *L'Art psychopathologique*, qui était le sujet de sa thèse ((Robert Volmat, *L'Art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956). Ce livre demeure une référence essentielle tant documentaire que médicale, pour l'histoire de la psychiatrie hospitalière en France à cette période.

ou bien encore en considérant qu'ils témoignent d'une recherche esthétique apprise ou spontanée ?

L'ATELIER

Organisation et finalités

Robert Volmat a décrit en 1961 les modalités d'organisation techniques et scientifiques de la structure aménagée à Sainte-Anne en 1954 ; il s'agit écrit-il d' « un atelier de peinture collective [...] : la pièce est close sur trois murs par des panneaux d'isorel mou recouvert de papier kraft. Une rampe centrale de néon lumière-du-jour légèrement accentué sur le rouge surplombe la table-palette où sont disposés les godets contenant 18 couleurs, gamme limitée mais assez étendue. Les malades font leurs mélanges sur leur papier. [...] Les malades fixent eux-mêmes leur papier à dessin sur le mur d'isorel par des punaises, et peignent ainsi debout. Avec cette installation les malades doivent entrer en contact [les uns avec les autres] au niveau du matériau (table-palette, pinceaux, couleurs), alors que la position debout devant leur papier les isole relativement pendant leur travail [...]. Dans la pièce attenante, un second atelier est organisé de manière plus souple [...]. Les séances durent d'une heure à une heure et demi. Quatre séances sont organisées par semaine⁴. »

Ainsi que le précise R. Volmat dans ce même texte, l'atelier a été « organisé selon les principes de la peinture verticale inaugurée par Arno Stern pour les enfants. ».

Qui est Arno Stern ? Né en Allemagne en 1924, Arno Stern s'est revendiqué éducateur et chercheur, inventeur d'une forme d'éducation artistique dont il a expérimenté le mode de fonctionnement dans le cadre d'une « Académie du jeudi » qu'il avait créée à Paris en 1948 (Fig.2).



Fig.2: L' Académie du jeudi dans :
Arno Stern, *Aspects et technique
de la peinture d'enfants*, Neufchatel
& Paris, 1956.

⁴ Robert Volmat, « Art et psychiatrie » dans *Psychiatrie der Gegenwart*, T.3, *Sociale und angewandte Psychiatrie*, Berlin, 1961, p.524-525

Dans un livre publié en 1956 intitulé : *Aspects et technique de la peinture d'enfant*⁵, Arno Stern a précisé les buts de sa méthode : développer « la création libre de l'enfant » en veillant « à la mise en commun de moyens nécessaires » au sein d'un atelier accueillant un maximum de 15 personnes, Arno Stern. Dans ce livre, l'agencement qu'il préconise sont les mêmes que celles qui, sur sa recommandation, ont été observées pour l'aménagement de l'atelier de Sainte-Anne : « Des murs en isorel mou, tapissés de papiers épais [...] ; au milieu de la pièce, une table- palette [...]. Tout est là ». « Face au mur où il peint, écrit Arno Stern, l'enfant est seul avec lui-même, recueilli devant sa création, tout à son inspiration personnelle. Mais lorsqu'il se retourne pour déposer son [pinceau] et en saisir un autre [...] ce geste là est plein d'obligations. Il y a des lois très stricte dans le maniement des pinceaux, des obligations sociales, car tous les outils sont collectifs⁶ » (Fig.3-4) .



Fig.4: L' Académie du jeudi, dans :Arno Stern, *Aspects et technique de la peinture d'enfants*, Neufchatel & Paris, 1956



Fig.3: L' Académie du jeudi, dans :Arno Stern, *Aspects et technique de la peinture d'enfants*, Neufchatel & Paris, 1956

De fait, les recommandations d'Arno Stern pour l'installation d'un atelier de peinture à Sainte-Anne (Fig.5) semblaient particulièrement adaptées aux fonctions thérapeutiques qu'en attendait Robert Volmat à Sainte-Anne. Arno Stern y assura d'ailleurs une présence hebdomadaire l'année ayant suivi sa création et peut-être au-delà. Organisé comme une structure collective, l'atelier se devait d'abord, pour le psychiatre, d'être une aide à l'intégration et à la récupération sociale des malades. Autre objectif thérapeutique auquel concouraient les préconisations d'Arno Stern : par la proposition faite à chaque patient de peindre debout sur un support vertical , l'atelier devait constituer un encouragement à une expression individuelle, de façon différente de l'expression verbale.

⁵ Arno Stern, *Aspects et technique de la peinture d'enfant*, Paris, Éditions Delachaux & Niestle, Paris, 1956

⁶ *Ibid.* p. 30



Fig.5: Hôpital Sainte-Anne, Atelier de
« thérapeutique collective par l'art », vers 1960

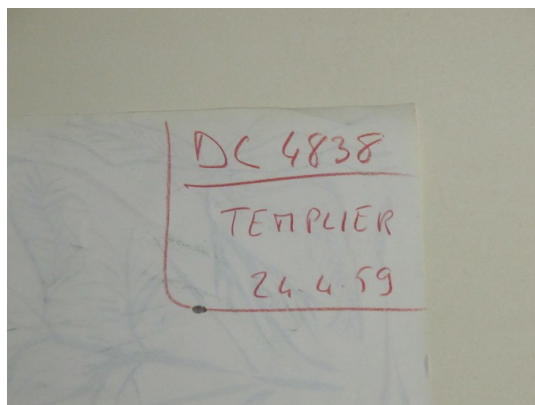


Fig.6: Cartouche apposé au revers de chaque
dessin : Numéro d'inventaire, nom de l'auteur,
date d'exécution

Dans l'atelier, toutes les remarques du malade sur sa production artistiques devaient être notées car elles sont susceptibles précise le psychiatre, de pouvoir contribuer au diagnostic et au traitement. De la même façon, chaque dessin était soigneusement répertorié (Fig.6) au jour le jour ainsi qu'il en sera de manière continue de 1954 à 1990, soit environ 72000 documents qui composent aujourd'hui les collections d'étude du MAHSA.

De l'art des enfants à l'art des thérapeutes



Fig.8: Table-palette provenant de l'atelier de
« thérapeutique collective par l'art », 1955-
1960 ?, Coll. MAHSA, 2020



Fig.7 : Table-palette
provenant de l'atelier de
« thérapeutique collective par
l'art », 1955-1960 ?, Coll.
MAHSA, 2020

Aménagé selon les prescriptions d'Arno Steiner, l'atelier de Sainte-Anne en avait aussi adopté les pratiques bien que celles-ci aient été voulues pour des enfants : le choix du sujet, des formes et des couleurs sont libres ; au centre de l'atelier, la table-palette (Fig. 7-8) porte une gamme de 18 couleurs⁷.« Les pinceaux à

⁷ Cf. Arno Stern, *op. cit. supra*, n.3, p. 40« La composition des gammes de base : Pour 8 couleurs : noir d'ivoire, terre de sienne brûlée, rouge vermillon, ocre jaune, jaune de chrome clair, vert anglais foncé, bleu outremer foncé, blanc permanent /Pour 10 couleurs : terre d'ombre brûlée, jaune de

employer de préférence, stipule Arno Stern, sont ceux dits "mouilleurs", ayant une longueur d'environ deux cm [...] Ce sont donc d'assez gros pinceaux, mais ils sont très pointus si leur contenance en eau et en gouache est bien dosée. Ils permettent un tracé extrêmement fin, mais le même pinceau peut être utilisé pour peindre de grande surface. [...] Il faut un pinceau au moins par couleur. [...] . » Quant au papier, son format doit constituer un « écran qui englobe le champ de vision [...] placé à distance du mur ». « Gouache et pinceaux sont les seuls moyens d'exécution mis à la disposition des enfants ce qui exclu les crayons ; le dessin n'y est pas pratiqué et le tracé préalable y est proscrit. » L'interdiction du coloriage est prononcée par Stern par opposition aux prescriptions pédagogiques de l'enseignement scolaire qui lui sont contemporaines. Stern en rejetait les objectifs éducatifs qui *a contrario* attribuaient des finalités cognitives au dessin, à la figure, à la forme ainsi qu'au trait auquel, dans l'enseignement scolaire du dessin, la couleur doit demeurer soumise.

Pour Arno Stern l'ensemble des moyens préconisés devaient constituer des conditions particulièrement propices à l'expression directe, à « la création libre de l'enfant [...] » ; « L'éducation artistique veut que l'enfant s'exprime. » écrit-il. Pour l'enfant comme pour le malade, il s'agit par conséquent de libérer la création dans une intention éducative pour l'un, thérapeutique pour l'autre.⁸ Donner une exclusivité au pinceau et à la couleur, c'était pour le fondateur de l'Académie du jeudi une manière d'associer la ligne et la couleur et de les confondre en un unique moyen d'exécution, de façon à faire en sorte dit-il que les « gestes obéissent fidèlement aux exigences de l'inspiration » et qu'ils puissent favoriser l'expression que « la peinture par grands tracés libère ».

C'est à l'évidence avec cette même intention de privilégier l'expression individuelle par des moyens éprouvés qui a déterminé R. Volmat à reproduire à Sainte-Anne, avec les malades, les méthodes pratiquées par Stern avec des enfants. Pour R. Volmat, ces procédés sont apparus comme une sorte de garantie symbolique que chaque peinture produite dans ces conditions et soumise à l'analyse, peut être susceptible de révéler la personnalité, voire à préciser les symptômes de la maladie dont souffre son créateur.

LES TRAVAUX DE L'ATELIER

C'est là où je vous propose de nous dissocier de l'analyse R. Volmat et du préalable que constitue pour lui l'art psychopathologique et de ses applications, pour nous intéresser quant à nous, aux dessins eux-mêmes tels qu'ils étaient produits au sein de l'atelier : quels sont les sujets traités ? À quels critères de classement peut-on les soumettre selon qu'on les apprécie en fonction des moyens graphiques utilisés, de leur conformité avec certains modèles ou bien par rapport à leurs caractères techniques ou bien encore en considérant qu'ils témoignent d'une authentique recherche esthétique ? Autrement dit, peut-on procéder, en nous situant volontairement en dehors du champ psychiatrique, à une modélisation pertinente de ces travaux en se fondant exclusivement sur leurs caractères propres, tout en

chrome orange/Pour 12 couleurs : gris bleu, laque carminée/Pour 18 couleurs : beige, ocre, vert-jaune, vert Véronèse, violet, rose & blanc

⁸ L'idée d'un dessin d'enfant non scolaire, librement exécuté auquel, par sa gratuité, on pourrait conférer une essence artistique, était un acquis essentiel des travaux de l'anthropologue Georges-Henri Luquet dont la thèse, en 1913, *Les Dessins d'un enfant* était devenu un ouvrage classique ; sa publication à partir de 1927 devaient donner lieu à plusieurs rééditions. Voir G.H. Luquet, *Le Dessin enfantin*, Paris, Éditions Delachaux et Niestlé, 1991

Centre hospitalier Sainte-Anne, CEE
1 rue Cabanis 75014 Paris

Le musée est ouvert du mercredi au dimanche de 14h00 à 19h00.
01.45.65.86.9

sachant qu'on ne dispose à leur propos d'aucune autre information que celles du contexte de leur création, le nom de leurs auteurs et la date à laquelle ils ont été réalisés, seules indications qui figurent sous la forme d'un cartouche au revers de chacun d'eux.

Il aurait été bien entendu illusoire de répondre à ces questions en prenant en compte la masse que représente les 72 000 documents issus de l'atelier de Sainte-Anne conservés sous forme de collections d'étude par le MAHSA, non plus que de procéder par glanage.

Afin d'éviter le risque d'un choix arbitraire, je me suis donc limité à un échantillon, celui des travaux produits au cours de l'année 1959, c'est à dire, l'année qui est à la fois la plus proche de la date de création de l'atelier en 1954, et celle pour laquelle le nombre des œuvres conservées apparaissait suffisamment important et significatif pour constituer un ensemble qui permette *a minima* de répondre aux questions posées.

La sélection proposée a été effectuée par degré croissant de complexité graphique et/ou picturale. Le mode de classement adopté est exploratoire et adapté au sujet de cette seule conférence ; cette classification a été établie par rapport à la diversité des dessins constitutifs de l'échantillon choisi et par rapport aux différentes pratiques qu'il a été possible d'identifier à l'intérieur de celui-ci ; d'où la sélection opérée en posant aussi comme principe que les différents ensembles identifiés demeurent, par conséquent, empiriques dans leur configuration.

Dessiner au pinceau

Le premier ensemble est une application quasi littérale des prescriptions techniques d'Arno Stern.

Trois peintures apparaissent comme un témoignage de l'expérience élémentaire qu'on peut faire des moyens disponibles dans l'atelier : une feuille de papier de format raisin (50cm x 65cm), c'est à dire une dimension suffisante pour un résultat adapté à la grosseur des pinceaux recommandés par l'éducateur , à savoir : effectuer une simple trace, couvrir une surface par un traitement monochrome, expérimenter la couleur, en la confrontant au blanc du papier (Fig.9-10-11).



Figure 9: Dessiner au pinceau /
Ensemble 1 Marchand
07.04.1959



Figure 10: Dessiner au pinceau /
Ensemble 1 Bauduin 03.03.1959

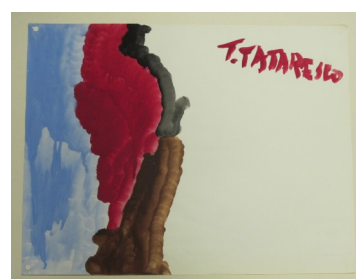


Figure 11: Dessiner au pinceau /
Ensemble 1 Tartaresco
03.03.1959

Dans un second ensemble, sont réunis des sujets très stéréotypés : maisons, bateaux, voitures, vases de fleurs, visages, bonshommes... (Fig.12-13-14-15) Tous

ont en commun : un tracé linéaire (le pinceau est utilisé comme un crayon), une géométrisation de la forme, une représentation frontale et sommaire des motifs isolés dans l'espace de la feuille. Ils témoignent, de la part de personnes adultes qui en sont les auteurs, d'une pratique élémentaire du dessin et de la couleur. On ne saurait toutefois pas les confondre avec des dessins d'enfants.



Fig.13: Dessiner au pinceau / Ensemble 2
Marchand 16.03.1959



Fig.12: Dessiner au pinceau
/ Ensemble 2 Sebret
17.11.1959



Fig.15: Dessiner au pinceau / Ensemble
2 Le Borgne 10.12.1959

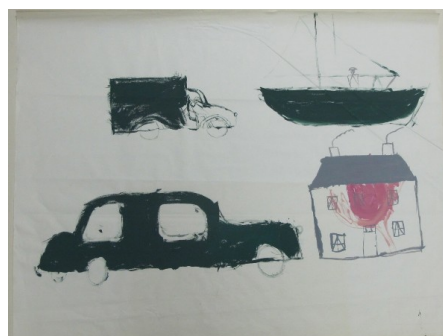


Fig.14: Dessiner au pinceau / Ensemble
2 Inisan 09.11.1959

L'usage de la perspective, un toit et une cheminée correctement représentés conformément aux règles du dessin permettent de faire cette distinction.

Dans cette même catégorie des dessins stéréotypés de l'échantillon de 1959, trois dessins de X. Binet appellent un autre commentaire (Fig.16-17). D'un premier dessin géométrisé au trait, exécuté au pinceau mouilleur, leur auteur passe étape par étape à un dessin conçu comme un assemblage de formes géométriques d'abord coloriées en à-plats, puis à une construction du même motif simplement articulée en deux plans colorés ; l'application des mêmes principes donne lieu, *in fine* à un diagramme géométrique cloisonné et coloré, rigoureusement composé.

Ainsi, Binet use du module géométrique et coloré comme un élément de déconstruction puis de reconstruction du motif auquel il confère une rigoureuse unité formelle. Pour modeste qu'elle soit dans sa réalisation, pareille conception se situe par conséquent à l'opposé des modes d'expression attendus des malades ; ici la

couleur, primaire et sans mélanges, y est soigneusement contenue par le trait ou par la forme au contraire du précepte souvent rappelé par Arno Stern qui voudrait que face au mur, peindre engage le corps, induit le geste et que la peinture par grands tracés libère.



Fig.16: Dessiner au pinceau / Ensemble 3Binet 05.11.1959

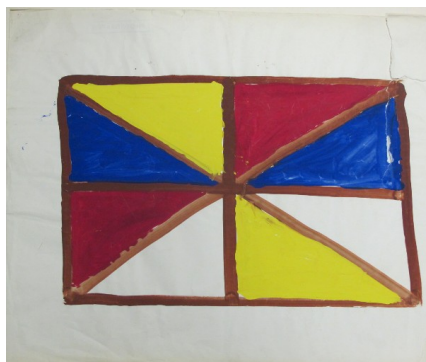


Figure 17: Dessiner au pinceau / Ensemble 2Binet 19.11.1959

D'une même simplicité de facture, les autres dessins de cet ensemble se caractérisent par la banalité des sujets traités, un mode de représentation stéréotypé, un emploi du pinceau davantage utilisé pour dessiner que pour peindre, une palette très restreinte, la prévalence du trait sur la couleur.

La copie d'images, d'illustrations, d'affiches, de bande dessinée, constitue *un troisième ensemble* lui aussi d'une grande banalité : copie d'un modèle de broderie (Fig.20), copie du couvercle d'une boîte de dattes (Fig.19) plusieurs fois répétée cette année là par d'autres malades – un vieux succédané de la peinture orientaliste du XIXe siècle -, copie d'affiche (Fig.28), d'images de bande dessinée – Popeye (Fig.22), la reproduction d'une image de Tintin (Fig.21).



Fig.20: Dessiner au pinceau, Ensemble 3 Lulle 21.12.1959



Fig.19: Dessiner au pinceau, Ensemble 3 Mahamoud, 19.01.1959



Fig.18: Dessiner au pinceau, Ensemble 3Magnier 30.12.1959



Fig.22: Dessiner au pinceau,
Ensemble 3 Gallet,
17.11.1959



Fig.21: Dessiner au pinceau, Ensemble 3
Taieb 27.01.1959

Au-delà de la simple copie, toutefois, cette catégorie des illustrations recèle trois dessins atypiques : le premier, d'X Abramovicz, déjà auteur d'un portrait d'Hitler (Fig.23), représente une scène de camp de concentration (Fig.24) ; peut-être une exécution ? Deux déportés sont morts au premier plan. Il s'agit d'un récit étranger à toute intention esthétique et sans doute d'un rare témoignage d'un survivant des camps, comme le seront, bien plus tard, les œuvres de Ceija Stojka (1933-2013)⁹.

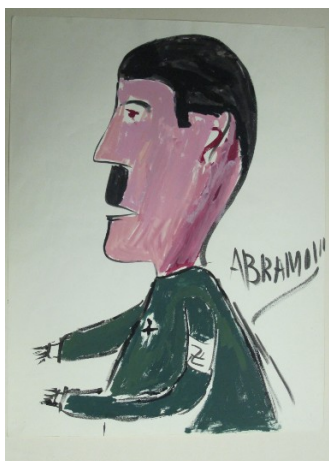


Fig.23: Dessiner au pinceau,
Ensemble 3 Abramovicz,
27.01.1959



Fig.24: Dessiner au pinceau, Ensemble 3
Abramovicz 27.01.1959

Le second dessin, *Psycho-thérapie* (Fig.26), évoque sur un mode humoristique, à la manière d'un dessin de presse, la vie à l'hôpital et l'activité de l'atelier.

⁹ Ceija Stojka *Ceija Stojka (1933 – 2013). Une artiste rom dans le siècle*, cat. exp. Paris, La Maison rouge, 2018. Voir également : *Retour sur l'abîme, l'art à l'épreuve du génocide*, cat. exp. Musée de Belfort, Éditions mare & martin, 2015

L'auteur de la troisième feuille (Fig.25) choisit le texte plutôt que l'image comme moyen d'expression.

Chacun de ces trois dessins constitue une exception dans la production de l'année 1959. Ils usent de la représentation et du dessin pour raconter, interpeler, là où *a contrario*, l'ensemble du dispositif technique de l'atelier avait été conçu pour susciter une expression directe par un emploi libéré de la couleur afin, justement de s'opposer au narratif, au « désir de représenter ».



Fig.26: Dessiner au pinceau,
Ensemble 3 Collard 17.11.1959

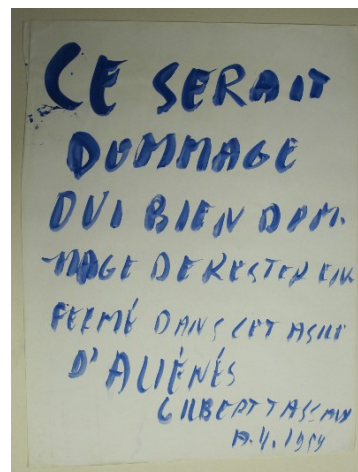


Fig.25: Dessiner au pinceau,
Ensemble 3 Tassaux 17.04.1959
« CE SERAIT DOMMAGE OUI
BIEN DOMMAGE DE RESTER
ENFERMÉ DANS CET ASILE
D'ALIÉNÉS GILBERT TASSAUX
19.4.1959 »

Les trois ensembles de ce premier groupe présentent plusieurs caractères communs : une absence de maîtrise, même *a minima* des moyens employés, un usage maladroit du dessin tracé à la pointe du pinceau, une production stéréotypée. Quelques malades toutefois – ceux de l'ensemble 3 - en usent en ayant recours à la représentation pour raconter, pour signifier, en manifestant une intention et une forme narrative assez étrangère aux possibilités d'applications psychothérapeutiques attendues des travaux de l'atelier dans la forme où ils étaient souhaités.

Peindre debout

Un second groupe de travaux, dans lequel on peut également distinguer plusieurs catégories de réalisations, est constitué de dessins mettant en œuvre des systèmes plastiques cohérents davantage adaptés aux moyens dont les patients disposent dans l'atelier.

Une première catégorie d'œuvres semble le fait d'amateurs (Fig.27-28-29) dont les dessins attestent d'une technique apprise, peut-être à l'école, sinon entièrement maîtrisée, en conformité avec le choix des sujets et un mode de traitement assez convenu de la peinture.

Mais il serait néanmoins difficile de les distinguer d'autres dessins qui pourraient être le fait quant à eux, soit d'amateurs plus avertis, un peintre du dimanche peut-être, soit d'artisans décorateurs, un peintre de brasserie ou de restaurant pour ces chromos de Montmartre et de nature-morte.

Seule *l'Étude de tête* (Fig.30) traduit un parti pris esthétique clairement affirmé qui échappe aux références académiques des précédents pour se concentrer sur une vigoureuse analyse de la forme et des volumes.

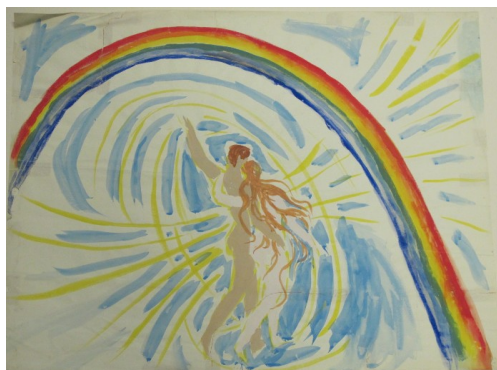


Fig.28: Peindre debout / Ensemble 1 Houter 25.04.1959



Fig.27: Peindre debout / Ensemble 1Dreyfus 23.02.1959



Fig.30: Peindre debout / Ensemble 1 Novak 06.03.1959

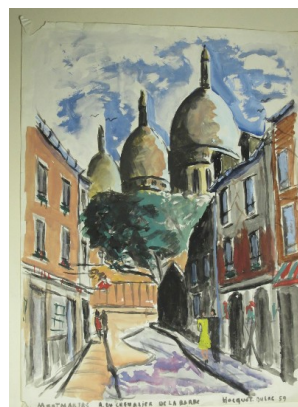


Fig.29: Peindre debout / Ensemble 1 Hocquet Dulac 30.07..1959

Dans cette même catégorie des amateurs ou des professionnels ayant un métier artistique, on retrouve X. Collard (Fig.32) comme auteur de dessin humoristique qui montre là aussi sa capacité à maîtriser l'organisation d'une image en usant d'un véritable langage graphique. D'autres dessins de ce même groupe (Fig.31) présentent avec plus ou moins de bonheur et dans des registres différents ces mêmes caractères de cohérence dans l'expression plastique et par conséquent de qualités auxquelles peut au moins prétendre un simple amateur.



Fig.32: Peindre debout / Ensemble 1 Collard 19.11.1959



Fig.31: Peindre debout / Ensemble 1 Pelletier 07.12.1959

Les gouaches de X. Pocquerusse (Fig.33-34-35) sont d'une toute autre nature et représentatives d'un autre groupe. Le *Nu de dos* de cet auteur présente de véritables qualités esthétiques ; l'usage qu'il fait des couleurs pour simplifier les formes et modeler les volumes sans les altérer par des dégradés ombrés de noir et blanc, témoigne d'une véritable maîtrise de son vocabulaire coloré mais aussi d'évidentes références à la peinture moderne. Il en est de même des autres gouaches qu'il peint cette même année et qui atteste de sa connaissance de l'actualité de la peinture en France de cette période.



Fig.34: Peindre debout /
Ensemble 2
Pocquerusse
31.01.1959



Fig.33: Peindre debout
/ Ensemble 2
Pocquerusse
31.01.1959



Fig.35: Peindre
debout / Ensemble 2
Pocquerusse
31.01.1959

Les renvois qu'on peut faire aux œuvres contemporaines de Bram van de Velde (Fig.36) ou d'Atlan (Fig.37), pour nous limiter à ces exemples sont d'autant plus convaincants que la grosseur des pinceaux proposés dans l'atelier, l'obligation d'utiliser les gouaches opacifiantes préparées dans les godets de la « table-palette », celle d'avoir à opérer leur transfert sans excès d'eau et sans coulures sur une feuille fixée verticalement sur le mur, ne permettent guère les variations et les modulations du médium qu'on pourrait attendre d'un travail librement exécuté.

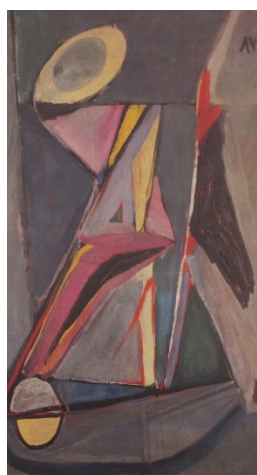


Figure 36: Peindre
debout / Ensemble 2
Bram van Velde, Le
Cheval majeur, 1946,
gouache sur toile Lyon,
Musée des Beaux-arts



Fig.37: Peindre debout /
Ensemble 2 Jean Atlan
Sans titre, 1949, huile sur
toile Paris, Musée national
d'art moderne

Des gouaches de Bauduin (Fig.39-40) présentent *grosso modo* les mêmes caractères : une même maîtrise du médium, une même facilité pour passer d'un sujet figuratif – un paysage légendé des Alpes tyroliennes - à un mode d'expression abstrait. Il en est de même pour celles de Percaut (Fig.38) et de Tassaut (Fig.43 et 41) qui renvoient à une connaissance de l'art contemporains – voir à titre d'exemples de cette période les œuvres de Gérard Schneider (Fig.42), J. Degottex ou de Hayter - . Ces travaux sont postérieurs de plusieurs mois aux écrits dont le même Tassaut était l'auteur en avril 1959 où, dans l'un d'entre eux, il revendiquait une appartenance surréaliste.



Fig.39: Peindre debout / Ensemble 2
Bauduin 09.01.1959



Fig.40: Peindre debout / Ensemble 2
Bauduin [...] Tyrol 15.03.1959

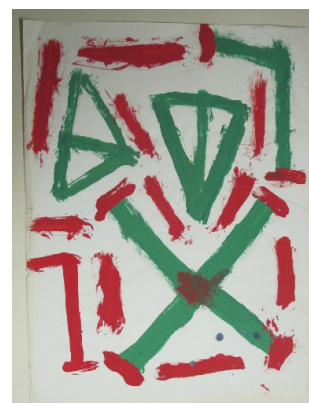


Fig.38: Peindre debout /
Ensemble 2 Percaut,
12.11.1959



Fig.43: Peindre debout /
Ensemble 2 Tassaut
07.08.1959



Fig.41: Peindre debout /
Ensemble 2 Tassaut
28.07.1959



Fig. 42: Peindre
debout / Ensemble 2
Gérard Schneider,
Dessin, 1946, Pastel,
Coll. Part.

Le troisième groupe de cet ensemble est constitué des gouaches d'un seul et même auteur : X. Gerlic (Fig.44-45) dont les bonshommes réalisés en 1959, largement dessinés d'un seul trait au pinceau, présentent les caractères de véritables peintures. Traités de façon monumentale dans l'espace de la feuille qu'ils occupent complètement, ils font appel à un répertoire graphique et coloré riche et diversifié. Cette complexité plastique contredit les similitudes formelles qui inciteraient pourtant à attribuer à ces bonshommes les caractères syntaxiques d'un dessin d'enfant, notamment : le style pictographique du tracé, la division de la figure humaine à laquelle les bras et les jambes sont rapportés ; l'immixtion de l'écriture dans le dessin, l'absence de sol. Mais outre le dessin d'enfant, il appert que ces qualités formelles pourraient tout aussi bien renvoyer à des œuvres d'artistes des années

1930-1950 indexées aux mêmes caractères du primitivisme artistique¹⁰. On peut citer à titre d'exemple celles de Brassaï, Paul Klee, Brauner, Henri Michaux, Jean Dubuffet, des membres du groupe Cobra : Jorn, Constant, Appel... Leurs travaux à cette période ont comme points communs de faire référence aux graffitis, au dessin d'enfant. Ce sont là des domaines dont ces peintres ont tenté de restituer dans leurs propres travaux, des qualités telles que : la matérialité, les formulations scripturaires, les caractères aléatoires et éphémères, avec la volonté de les mettre au service d'une fonction imaginaire et imaginante (G. Bachelard) de la création picturale.



Fig.45: Peindre debout /
Ensemble 3 Gerlic
02.02.1959



Fig.44: Peindre debout /
Ensemble 3 Gerlic
02.02.1959

Ainsi, plus que tout autre dans l'atelier de Sainte-Anne, les dessins de X. Gerlic pourraient dans ce contexte être identifiés, par leur singularité, par leur "style de bonshommes enfantins", par leur qualité de spontanéité, à une sorte d'état originel de l'art situé entre « l'art des enfants » et « l'art des fous » tant ces deux formes d'expression ont souvent été confondues. On les jugerait ainsi conforme au répertoire formel élaboré au cours des premières décennies du XXe siècle, depuis les dessins d'enfant qui ont servi de référence à Paul Klee (Fig.48) jusqu'aux graffitis de Brassaï (Fig.46) à Jean Dubuffet (Fig.47) ; c'est, tout au moins la lecture qu'en ferait de nos jours l'opinion et le marché de l'art, en rattachant sans hésitation à « l'art brut » à ces indices de « primitivité » qu'on sur-interpréterait bien entendu davantage encore en sachant Gerlic malade à Sainte-Anne. Il s'agirait alors d'un « art brut » comme simple substitut de l'« art des fous », un « artbrut » (64. « art brut ») devenu une sorte de mot valise en toute ignorance du sens initial que Dubuffet a donné aux travaux de sa collection¹¹, un « artbrut » qui a depuis été érigé en une véritable catégorie esthétique réactionnaire, synonyme de bizarrerie, de rugosité, de maladresse, de régression archaïque de l'art.¹²

¹⁰ Sur cette notion de primitivisme, voir : Henry-Claude Cousseau, « L'origine et l'écart : d'un art l'autre », *Paris- Paris*, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1981, p.229-259 qui demeure une référence essentielle.

¹¹ Sur Jean Dubuffet et l'art brut, voir : Lucienne Péry, *L'Art brut*, Paris, Flammarion, 1997 et Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut – Critique du primitivisme*, Paris-Dijon, Les Presses du réel, 2019

¹² Il est bien entendu inutile de préciser que les travaux de X. Guéric dont on ne sait rien, sinon qu'il était malade et hospitalisé à Sainte-Anne en 1959, ne peuvent justifier d'une telle dénomination,.



Fig.48: Peindre debout / Ensemble 3 Paul Klee, Deux sorte de tortue, 1938, Couleur à la colle



Fig.47: Peindre debout / Ensemble 3 Brassaï, photo., repr. « Du mur des cavernes au mur d'usine », Minotaure, 3-4, 1933



Fig.46: Peindre debout / Ensemble 3 Jean Dubuffet, 1946, Henri Michaux aux griffures blanches, encre de Chine

Mais il est aussi important de souligner à ce propos qu'une pareille dénomination fondée sur une appréciation quasi stylistique des œuvres de X. Guéric renvoie tout aussi directement, dans le contexte de l'atelier de Sainte-Anne, à la question de l'interférence entre les moyens mis à la disposition des malades et ce qui peut apparaître comme une forme d'expression spontanée de la part de leurs auteurs. Autrement dit, le fonctionnement de l'atelier a-t-il pu générer des formes de création "libre et improvisées" alors que les patients étaient soumis des contraintes d'exécution objectivement définies par un ensemble de règles et de moyens – le gros pinceau, la feuille de format raisin, etc. - initialement valorisées par Arno Stern comme seuls investis de pouvoirs d'expression ?

CONCLUSIONS

Faisons retour à l'atelier. Quelles conclusions peut-on déduire de l'échantillon de 1959 ?



Fig.49: Hôpital Sainte-Anne, Atelier de « thérapeutique collective par l'art », vers 1960

Une impossible modélisation

Il est très vite apparu que les différents groupes qui ont été distingués dans l'échantillon de 1959 ont un caractère hétérogène sans qu'on puisse pour autant,

faute d'information sur les auteurs, corrélait professionnellement ou sociologiquement la classification établie. Dans l'atelier de Sainte-Anne, ce n'est pas une activité de perfectionnement technique (apprendre à dessiner) ou de pratique de la peinture à des fins esthétiques qui est proposée aux participants. Il s'agit plus simplement d'une activité de mise à disposition de la peinture à tous les malades sans intention éducative. Toutefois, comme il s'agit de peinture, de dessin, la classification s'effectue sans difficulté sur une échelle esthétique qui va d'une utilisation élémentaire des moyens graphiques à la manifestation d'un modèle beaux arts et/ou art contemporain jusqu'à l'«art des fous», versus «artbrut».

Cette modélisation artistique des pratiques n'est pas arbitraire et renvoie tout simplement à la dénomination même de l'atelier comme atelier de «thérapeutique collective *par l'art*», ainsi qu'à celle de l'Académie du jeudi d'Arno Stern dont il s'inspire. Toutefois, malgré l'efficacité espérée du mode d'organisation de l'atelier, peu d'œuvres semblent, par leurs caractères, se rattacher avec évidence à la catégorie idéale fondée sur l'«expression individuelle des pensées, des sentiments et de la personnalité» imaginée par Arno Stern et espérée par Robert Volmat.

Tout au contraire et bien que produits dans un contexte d'attendus psychiatriques complexe, la banalité apparaît comme le premier caractère de la majorité des dessins réalisés dans l'atelier. À ce propos, il est remarquable de rappeler qu'il s'agit là d'une particularité déjà soulignée par Marcel Réja dès le début du XXe siècle à propos de dessin librement exécutés par des malades à l'hôpital.

À la différence des écrits contemporains sur l'art des fous, la conception de Réja à propos des fonctions de l'image faite par un malade mental demeure libre de tout préalable psychiatrique ; pour l'aliéniste, elle repose exclusivement sur l'évidence constituée par les peintures et les dessins eux-mêmes. "Ces fous dessinent écrit Réja, comme quelqu'un qui ne sait pas dessiner. Nous objectera-t-on que si on demande à cent manœuvres pris au hasard de dessiner, on obtiendra sensiblement les mêmes produits ? Il se peut, mais tout d'abord les manœuvres en question refuseront sans doute d'accéder à une telle demande. À quoi bon ? Quel intérêt cela peut-il avoir ? Le fou dessine spontanément, se complaît à ses productions."¹³ » C'est donc pour Marcel Réja, davantage par son absence de finalité sociale, beaucoup plus que du fait de ses caractères propres dont il signale la banalité, que l'activité graphique des patients à l'hôpital, apparaît comme une manifestation de la folie.

En 1912, l'année même où étaient publiés dans l'*Almanach du Blaue Reiter (Blaue Reiter Almanac)* des dessins d'enfants et d'aliénés, W. Kandinsky effectuait déjà une distinction comparable : «[...] un homme moyennement doué qui a reçu une formation académique peut se caractériser comme un individu qui a assimilé la pratique mais qui est devenu sourd à la résonance intérieure. Il confectionnera des dessins "corrects" mais sans vie. Quand un individu sans formation artistique, donc dépourvu de connaissances artistiques objectives, peint n'importe quoi, le résultat n'est jamais un faux semblant. Nous avons là un exemple de la force intérieure qui n'est influencée que par la connaissance *générale* du monde pratique et de ses fins.»¹⁴

¹³ Marcel Réja, «L'art malade : dessins de fous», *Revue universelle*, 1901, n°39, 5 octobre 1901, p.915, cité par Emmanuel Pernoult, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, 2003, p.91

¹⁴ W. Kandinsky, cité par Emmanuel Pernoult, *op. cit. supra*, p. 171-172

Ces conceptions ont à l'évidence inspiré, quarante ans plus tard de celles de Jean Dubuffet qui, dans une lettre à Robert Volmat en 1952 lui écrit : « Tout ce dont est fait le mauvais art – phénomène d'imitation, d'imposture, maniérisme, etc. – mais déjà aussi médiocrité et platitude se rencontre, j'ai pu le vérifier, tout aussi communément chez les malades mentaux que chez les gens ordinaires [...]. C'est pourquoi l'art (aussi bien celui des malades mentaux que celui des autres) est si rarement intéressant. »¹⁵

Ainsi, la banalité graphique constitue le lot commun des « hommes moyennement doués ». Toutefois, c'est bien par la reconnaissance, dans le flux de tous ces *travaux produits pour s'occuper*, de ceux qui s'en distinguent par une *force intérieure*, par des *caractères* qui leur soit propres, que des artistes ont pu justifier tout au long du XXe siècle des choix qu'ils y ont fait en relation directe avec leurs propres préoccupations esthétiques.

On sait à ce propos l'importance qu'a eu, dans toute l'Europe le livre publié en 1922 par Hans Prinzhorn (1886-1933) sur la collection de l'hôpital psychiatrique de l'université d'Heidelberg.¹⁶ La découverte de ce livre pour de nombreux artistes, pour des écrivains et des poètes, les a amené à établir avec les œuvres reproduites en illustrations des parallèles avec leurs propres conceptions de l'art ; il en fut ainsi pour Paul Klee, Alfred Kubin, Max Ernst en Allemagne, pour Picasso, Bellmer, pour André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara et les Surréalistes en France puis pour Jean Dubuffet.

Tous ces exemples montrent la complémentarité des rôles entre les inventeurs des collections hospitalières, qui les ont récupérées, réunies, conservées et quelquefois publiés, et les artistes, les écrivains, les collectionneurs – au nombre desquels les psychiatres collectionneurs – passionnés d'en reconnaître la fonction créatrice, *imaginante* pour reprendre ce terme de Bachelard, en relation avec leur propre activité.

Inventer une collection

Pour leurs inventeurs, identifier les œuvres asilaires, nommer leurs auteurs, répertorier leurs travaux, les documenter, en caractériser, sans préalables ni préjugés psychiatriques, la nature et les modes d'élaboration, ont été les premières étapes d'une méthodologie destinée à l'étude et à la valorisation des collections hospitalières et notamment d'une collection comme la collection d'étude du MAHSA.

En cela, les œuvres qui les constituent valent moins pour leurs qualités esthétiques [dont la banalité semble, au moins pour l'échantillon considéré, comme le plus petit dénominateur commun] que pour leur *authenticité*, c'est à dire pour ce caractère qui est relatif aux conditions de leur production. C'est ce caractère d'authenticité qui les constitue en un ensemble cohérent et original de la même manière qu'un fragment lapidaire peut être considéré comme authentique lorsqu'il peut être contextualisé par rapport au sol archéologiques dont il est issu ; ou bien encore, autre exemple, lorsqu'un objet ethnographique peut l'être par rapport à l'ensemble mobilier dans lequel il a été identifié lors de sa collecte.

Il est par conséquent remarquable de souligner que les caractères communs des œuvres produites à partir de 1954 dans les ateliers de Sainte-Anne, ne procèdent

¹⁵ *Ibid.*, p.512-513

¹⁶ Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, sculptures d'asile* [*Bildnerlei der Geisteskranken - 1922*], traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marlène Weber], Paris, Gallimard, 1984

pas des choix ou du goût d'un collectionneur ou d'un artiste ou d'un marchand ainsi qu'il en est souvent pour ce type d'œuvres, mais des conditions, des circonstances et du lieu de leur élaboration comme collection hospitalière.

C'est aussi ce caractère d'*authenticité* qui fait de la collection des œuvres issues des ateliers de Sainte-Anne un objet unique d'étude, d'analyse, d'interprétation et d'exposition. Ce n'est donc pas par rapport à leurs plus ou moins grandes qualités esthétiques que de telles analyses peuvent être produites. Réalisées dans un contexte hospitalier et dans des conditions qui leur confèrent ce dénominateur commun d'authenticité, c'est dès lors par leurs qualités qu'elles peuvent être beaucoup plus largement caractérisées, analysées, exposées. J'en prends pour exemple les sujets des expositions organisées à Sainte-Anne, par le MAHSA, depuis 1996 tels que: l'intime, le drôle, le joli... ou bien encore : l'architecture, la répétition, le vide, l'écriture, le visible, l'illisible pour n'en citer que quelques uns.

Susciter sur ces œuvres une pluralité des regards parmi lesquels, non seulement on le sait, celui des collectionneurs, mais aussi celui des artistes, des écrivains et plus généralement de tous ceux qui peuvent avoir à les considérer comme des objets de connaissance esthétiques, littéraires, historiques, philosophiques, ethnographiques, paraît par conséquent essentiel à l'égard d'une pareille collection ; il en est ainsi lorsque, avec conscience, on se réfère à l'histoire et à la valorisation de ces formes artistiques produites et collectées dans les hôpitaux par leurs inventeurs, depuis le XIXe siècle.

Bibliographie

- Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, sculptures d'asile [Bildnerie der Geisteskranken -1922, traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marlène Weber]*, Paris, Gallimard, 1984
- G.H. Luquet, *Le Dessin enfantin*, Paris, Éditions Delachaux et Niestlé, [1927], 1991
- Robert Volmat, *L'Art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956
- Arno Stern, *Aspects et technique de la peinture d'enfant*, Paris, Éditions Delachaux & Niestlé, Paris, 1956
- Bourdieu Pierre, Boltanski Luc, Caste Robert et Chamboredon Jean-Claude (1965), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit, 1965.
- John MacGregor, *The discovery of the art of the Insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989
- Anne-Marie Dubois, *De l'art des fous à l'œuvre d'art. Histoire d'une collection*, Tome 1, Paris, Éditions du C.E.E [MAHSA], 2007
- Henry-Claude Cousseau, « L'origine et l'écart : d'un art l'autre », *Paris- Paris*, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1981, p.229-259
- Emmanuel Pernoult, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, 2003
- Marc Décimo, *Des Fous et des hommes. Avant l'art brut, Dijon*, Édition des Presses du réel, 2016
- Marc Décimo, *Les jardins de l'art brut, Dijon*, Édition des Presses du réel, 2017, « Préface », p.7-47

- Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut – Critique du primitivisme*, Paris-Dijon, Les Presses du réel, 2019