



GIORDANA CHARUTY

CHEMINS DE TRAVERSE

De Martino et l'esthétique de la folie

ABSTRACT: The attention paid in the 1960s to unknown figurations of “end of the world” led De Martino to the heart of the confrontation between “pathological art” and “modern art”, which focused on surrealism in France after the Second World War. In what way would this detour by a marginal object of psychopathology be necessary to think, as an anthropologist, the singularity of a new visual culture?

KEYWORDS: Apocalypse, Psychopathological Art, Surrealism, Ernesto De Martino, Robert Volmat.

Dans le projet comparatif auquel travaille De Martino au début des années 1960, l'art prend le relais de la religion pour penser cette moderne “sensibilité apocalyptique” de l'Occident qui se donnerait à voir et à entendre aussi bien dans les arts figuratifs, que dans tous les genres littéraires. Pourtant, à sa mort en 1965, les domaines de la littérature et des créations plastiques restent très inégalement explorés. Pour ces dernières, seules une mise en garde méthodologique et quelques notes de lecture nous sont parvenues, qui renvoient, l'une et l'autre, à deux auteurs aux ambitions intellectuelles bien différentes.

L'historien de l'art viennois Hans Sedlmayr s'impose à l'attention de De Martino par un essai, *Verlust der Mitte*, publié en 1948 et progressivement traduit en une dizaine de langues. Il ne l'est pas encore en Italie mais un livre postérieur qui en reprend les thèmes, traduit dès 1958, assure une large audience à l'auteur : *La rivoluzione dell'arte moderna* (1958). Le succès de *Verlust der Mitte* a permis à l'historien de l'art qui se voulait le fondateur d'une seconde École de Vienne, mais qui a été exclu de l'université autrichienne après la chute du régime nazi, d'œuvrer à sa réhabilitation académique et d'exercer, en catholique conservateur, un rôle d'intellectuel public. Il s'emploie, alors, à éclairer les travaux de Vatican II sur ce que devrait être “l'art ecclésiastique catholique.”¹

¹ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948. Durant les années 1950, ce livre devient un bestseller de l'histoire de l'art dans les pays de langue germanique ; il est traduit en anglais en 1957 sous le titre *Art in Crisis: The Lost Center* et en italien dix ans plus tard *La perdita del centro*. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca (Borla, 1967). Depuis les années 2000, de nombreuses

À l'opposé de ces idéaux réactionnaires, le jeune psychiatre Robert Volmat œuvre au renouvellement de la médecine mentale au travers d'activités favorisant la créativité artistique. Un intérêt qu'il partage dans les années 1950 avec son ami, le psychiatre Pierre Roumeguère, militant de la Résistance, devenu le "psychanalyste" de Dali. Outre le département d'"art psychopathologique" de Sainte-Anne et une thèse sur *L'art psychopathologique* (1956) publiée par son patron, Jean Delay, aux Presses universitaires de France, il a fondé une Société internationale de "psychopathologie de l'expression" (SIPE), lors d'un congrès international sur Lombroso qui s'est tenu en 1959 à Vérone. De Martino associe Sedlmayr et Volmat dans une même critique de méthode lorsqu'il présente en 1964 aux lecteurs de *Nuovi Argomenti* une recherche qui affronte des problèmes encore irrésolus :

Dans la littérature scientifique, d'histoire culturelle et de psychopathologie, il existe bien des tentatives de confrontation entre l'apocalypse contemporaine et le document psychopathologique : il suffit de rappeler, s'agissant du seul cas de l'art moderne, les remarques présentes dans les études de Hans Sedlmayr et de Robert Volmat. Cependant, manque totalement une confrontation systématique, méthodologiquement fondée, entre ces manifestations dans le champ de l'art – mais aussi dans la musique, la poésie, le roman, le théâtre, la philosophie, les mœurs – et la documentation psychopathologique correspondante. (De Martino 2016, 429-430)

Les quelques notes de lecture présentes dans les dossiers de travail de *La fin du monde* traduisent une attention très différente et très sélective à ces deux auteurs. De Martino paraît chercher dans *Verlust der Mitte* de possibles points de rencontre avec son propre projet de réforme de l'ethnologie. Il est attentif aux déclarations d'intention et de méthode. Il relève des descriptions de tableaux ou d'expériences visuelles qui font écho à des situations qu'il a décrites en ethnographe – le sentiment de dépaysement, de désorientation, de perte d'un chez soi qui assure l'appartenance communautaire – ou dans lesquelles il perçoit la grille psychopathologique, qui lui est depuis longtemps familière, à travers laquelle l'historien de l'art qualifie – et disqualifie – la modernité picturale. Ce manifeste pour un rétablissement de l'ordre métaphysique de l'Occident serait-il alors un *miroir inverse* de l'analyse des ratés de la déchristianisation que De Martino poursuit dans sa propre recherche ? En revanche, les analyses très techniques que l'anthropologue découvre dans *L'art psychopathologique* paraissent répondre à une exigence descriptive sans lien avec l'inquiétude, qu'il a exprimée quelques années

études, en langues allemande et anglaise, fondées sur un travail d'archives, documentent les interactions entre engagement dans le régime nazi, trajectoire intellectuelle et politique de Hans Sedlmayr, membre du Parti national-socialiste dès 1931 (Wood 2000, Manning 2017, Mogenthaler 2020). Il est établi que ce livre reprend une série de cours de la période nazie, entre 1934 et 1944, en supprimant les traces lexicales de l'"art dégénéré". Un dossier sur ce cas paradigmatique de l'histoire de l'art réactionnaire lui est consacré par Rachel Silveri et Trevor Stark dans la revue américaine *Selva. A journal of the History of Art*, 2, 2020. Chercher des affinités et des différences entre les diagnostics portés par Sedlmayr et De Martino (Cappiello 2017) pose un problème de méthode quant aux modalités d'analyse des pratiques savantes.

auparavant, de retrouver sous la plume du psychiatre français la notion de “ terreur de l’histoire ” dont il dénonce la portée idéologique chez Mircea Eliade (De Martino 2002, 45).² Comment comprendre cette singulière attention technique à une expérience esthétique aussi marginale ?³ Que pouvait-il en attendre pour cette nouvelle recherche ? Qu’en a-t-il retenu ?

Formuler ces questions c’est, avant tout, rappeler une évidence trop souvent oubliée : *La fin du monde* n’est pas une œuvre mais, comme le soulignait Carlo Ginzburg à l’occasion de l’édition française, un “ chantier ”. Aussi, plus que la cohérence d’un parcours que ne sauraient nous donner quelques notes fragmentaires, je suivrai les traces de quelques surprises de lecture au détour d’un cheminement entre divers savoirs pour saisir un objet dont toutes les articulations ne sont pas encore définies. Le De Martino lecteur de Robert Volmat sera mon guide.

1946-1956 : de l’art des fous à l’art psychopathologique

Le livre de Robert Volmat, chef de clinique à Sainte-Anne,⁴ prolonge la grande exposition internationale d’ouvrages de patients en provenance d’hôpitaux d’Europe, d’Inde et d’Amérique, ouverte du 21 septembre au 14 octobre 1950, pour accompagner le premier congrès mondial de psychiatrie. L’un et l’autre se sont imposés comme un événement scientifique majeur. Pour les organisateurs qui travaillent sous la direction de Henri Ey, il s’agissait de rétablir les contacts internationaux interrompus par la guerre afin de confronter et d’harmoniser les instruments, les pratiques et les exigences théoriques développées au sein des différentes sociétés nationales de médecine mentale. Psychiatres et psychanalystes débattent de questions de classifications, de psychopharmacologie, de psychopathologie des délires, de techniques projectives et de psychothérapie. Remarquable par le nombre d’objets et de collections en provenance d’Europe, des Etats-Unis, du Canada, du Brésil, du Pérou et d’Inde, l’exposition consacre l’ampleur d’un phénomène mondialisé de déplacement vers les arts plastiques d’un mouvement contemporain de la naissance de l’aliénisme – inscrire la folie à la frontière de l’esthétique

² Le chapitre “ Mythe, sciences religieuses et civilisation moderne ” est, d’abord, paru sous forme d’article dans la revue *Nuovi Argomenti*, 1939, n°37. Ginzburg (2019) met en évidence la dimension antisémite de cette notion chez Eliade.

³ Pour une lecture des similitudes de diagnostic entre De Martino et Sedlmayr, médiatisées par Benedetto Croce voir Cappiello (2017). Un commentaire du livre de Robert Volmat, dans la perspective de l’anthropologie démartinienne, se concentre sur la perspective primitiviste des origines de l’art (Maccauro 2021).

⁴ Volmat a ouvert en 1954 un atelier de thérapeutique par l’art dont le fonctionnement est calqué sur celui de l’Académie du jeudi, créée à Paris en 1948 par Arno Stern pour favoriser la créativité des enfants dans le cadre d’une socialisation réglée (Viéville 2022).

et de la symptomatologie – qui s’est d’abord focalisé sur la littérature.⁵ La presse écrite a largement rendu compte du congrès et de l’exposition (Tisserant 2015-2016). Un film, *Images de la folie*, réalisé par Robert Volmat et Pierre Roumeguère, un psychiatre de quelques années plus âgé qui s’oriente vers la psychanalyse, en fixe quelques aspects.⁶

La métamorphose de “ l’art chez les fous ”, selon l’expression de Marcel Réja, en “ art psychopathologique ” s’opère en France en une dizaine d’années entre l’exposition de la collection d’Auguste Marie à Sainte-Anne en 1946 et la publication de la thèse de Robert Volmat en 1956. Elle entretient des liens de proximité avec deux mouvements d’avant-garde artistique d’inégale portée esthétique et politique : d’une part, le mouvement surréaliste dont André Breton, au milieu des années 1940, affirme explicitement la parenté avec la folie ; de l’autre, la quête individuelle d’une subversion de l’art culturel que Jean Dubuffet, dans le voisinage du surréalisme, désigne comme art “ brut ”, en se refusant à en donner une définition conceptuelle. De la multiplicité des travaux qui ont traité de la “ folie surréaliste ” et de l’histoire de l’Art brut, retenons quelques repères conceptuels. La “ folie ”, en tant qu’objet discursif, est une figure protéiforme. Pensée dans le cadre d’une esthétique de la création, elle apparaît comme la mimésis volontaire des processus logiques de l’irrationnel décrits par la psychiatrie phénoménologique et la psychanalyse. Pensée dans le cadre d’une esthétique de la réception, elle transforme les objets “ trouvés ” à travers un choc émotionnel en autant de surfaces projectives pour donner aux images oniriques de l’inconscient une réalité matérielle (Koenig 2018, 2021).

Dès lors, sont réactivés durant une dizaine d’années les échanges de compétences entre écrivains, psychiatres, peintres et critiques d’art autour d’un lieu commun – les relations entre création et folie – pour poser, à nouveaux frais, des questions centrales aussi bien pour les savoirs cliniques – le partage entre normal et pathologique, la classification des délires, l’orientation phénoménologique en psychiatrie, les propriétés du symbolisme – que pour les sciences de l’art et l’anthropologie. C’est sous la plume de psychiatres qui fréquentent les artistes, plutôt que sous celle des critiques d’art, que l’on trouve de précieuses descriptions des propriétés formelles d’une subversion artistique tandis que poètes, peintres, écrivains interrogent les conventions culturelles de l’activité

⁵ La production d’une “ littérature des aliénés ” est analysée par Rigoli (2001). Plus schématiquement, Frédéric Gros (1996) caractérise ce déplacement comme un passage de l’écrivain paranoïaque à l’artiste schizophrène. Anouck Cape (2011) reconstruit les transformations dans le temps des relations des avant-gardes littéraires du XXe siècle avec les “ écrits de fous ”.

⁶ Le film est commenté par Jean Delay, Robert Volmat, Pierre Roumeguère dans la *Semaine médicale*. Revue du film médical et chirurgical, 1952, 28, 1. Celui-ci donne une série de conférences à la Sorbonne, entre 1951 et 1954, sur ce que peut la psychanalyse pour faciliter la réception de l’art moderne, un enjeu politique dans la France du second après-guerre. Pierre Roumeguère a été un résistant acharné, surnommé “ Dr Satan ” pour ses trois évasions des prisons allemandes. Il est l’ami de Chagall, de Fernand Léger, de Salvador Dali qui l’appelle “ son psychanalyste ”. Côte à côte, à travers ces formes mineures d’expression, c’est l’art contemporain dans son ensemble que défendent Volmat et Roumeguère et, à travers lui, les valeurs éthiques de la liberté créatrice.

de figuration. En ce sens, le livre qui paraît en 1956 offre une précieuse cartographie de la manière dont, en divers pays, institutions et savoirs médicaux ont affronté ce moment de redéfinition du travail de création pour mettre un “ art ” au service de la clinique.

Robert Volmat travaille de manière méthodique. Au matériel systématiquement photographié, s'ajoutent les observations et la correspondance échangée avec les médecins qui ont envoyé une sélection des productions hospitalières. La première partie du livre (135 p.) reprend le catalogue rédigé pour l'exposition. Classés par pays et par collections, les artefacts exposés sont rapportés aux “ cas ”, désignés par le prénom, l'âge, l'histoire clinique. Lorsque les productions d'un patient ont suscité une étude, celle-ci est résumée et, parfois, longuement citée. De même est mentionnée la migration des objets – peinture, dessin, sculpture – d'une catégorie à l'autre du champ artistique, en renvoyant à la chronologie des principales expositions, entre 1913 et 1952, qui figure en fin de volume. Cette première partie est une véritable encyclopédie d'expériences à la fois mondialisées et diversifiées, décrites sur le mode d'une pratique culturelle, sans attribuer aux savoirs psychiatriques une fonction de surplomb normatif. Les études rassemblées en seconde partie examinent, successivement, les propriétés formelles et sémantiques de ces créations, leurs relations avec la pensée archaïque et l'art moderne, leur insertion dans des programmes thérapeutiques. Le lecteur dispose d'un riche dossier iconographique et d'une ample bibliographie en près d'une dizaine de langues. En somme, il s'agit d'un très utile instrument de travail, encore sous-estimé.

Le projet d'exposition a remporté un grand succès, en particulier auprès des psychiatres d'Amérique latine. Soit, à titre d'exemple, la psychiatrie brésilienne. Au Centre psychiatrique national de Rio de Janeiro, ce sont les archétypes de l'inconscient collectif que l'on identifie dans les créations plastiques, considérées comme un moyen privilégié d'accès aux conflits intérieurs des malades psychotiques, difficilement accessibles à la communication verbale ou écrite. Dans la colonie Juliano Moreira, près de Rio de Janeiro, on privilégie les exercices de copie et de reproduction “ d'après nature ”, pour favoriser l'objectivation d'un monde extérieur à soi, plutôt que la libre expression qui favorise, pense-t-on, la dissociation psychique. Au contraire, à l'hôpital de Juquéri de Sao Paulo, le Dr Osorio César, psychiatre et critique d'art attentif au potentiel artistique de ses patients, distingue les “ véritables œuvres d'art ” des “ productions grossières, fausses, incohérentes, stéréotypées, puériles ”. À partir de critères formels, il différencie quatre groupes : les productions rudimentaires et automatiques, l'art symbolique et décoratif (comparable aux œuvres d'avant-garde), le néo-primitivisme, les peintures de caractère académique. Mais toutes les figurations constituent un précieux matériel pour la clinique des délires. Ce regard esthétique fait reconnaître un de ses patients, un paysan italien interné depuis 1934 et mort en 1950, comme artiste schizophrène. Jean Dubuffet, avec sa Compagnie de l'Art brut, l'expose comme “ l'inconnu de Sao Paulo ”, en 1949 à la Galerie Drouin. Puis il entre dans la collection de Sainte-Anne comme artiste “ néo-primitif ” dont les figurations animales s'interprètent en croisant symbolisme culturel et analyse freudienne. En revanche, à l'hôpital de Juquéri

le Dr Mario Yahn est beaucoup plus réservé sur les relations que l'on peut établir entre productions et état mental des patients. Il préconise de distinguer le symbolisme pictural volontairement mis en œuvre du symbolisme onirique inconscient.

Contre toute attente, ce sont les pratiques au sein des institutions françaises qui ont posé le plus de difficultés car la masse hétéroclite d'objets collectés ne répondait pas toujours aux exigences documentaires d'une collection savante. N'ont été retenues que les collections individualisées, et privilégiés les cas ayant fait l'objet d'une étude publiée. Ils sont représentatifs de ces affinités et de ces porosités entre surréalisme, art psychiatrique et art brut qui se définissent en s'opposant les uns aux autres, tout en s'empruntant quelques figures d' "artistes". Soit le cas "Guillaume" qui nous montre, non seulement les œuvres circuler d'un lieu à l'autre, mais s'intervertir les places respectives de psychiatre, d'artiste, d'aliéné et de critique d'art. Ce patient, originaire de Saint-Gaudens, successivement interné à Cadillac, à Braqueville et à Lannemezan fait l'objet, en 1948, d'une remarquable étude, *Monographie d'un psychopathe dessinateur. Étude de son style*, par Jean Dequeker, interne à l'asile de Rodez dans le service de Gaston Ferdière, qui vient de libérer Antonin Artaud. C'est, en France, la première thèse de psychiatrie consacrée à l'étude d'un patient psychotique à travers ses créations plastiques. De cette enquête, Robert Volmat retient l'analyse, à la manière de Hans Prinzhorn et de Ferdière, de l'"évolution structurale" des formes vers l'ornementation, les images composites, le réalisme "bafoué", le mélange des points de vue, les formes géométriques, le morcellement. Autant de traductions des mécanismes de base de la psychose. L'intéresse aussi la description phénoménologique d'une "idéalisée" du monde à travers les thèmes et les objets d'une symbolique onirique qui réaffirme l'équivalence primitiviste de l'art et de la magie : "L'art dans sa véritable perspective est à l'origine la matérialisation d'une magie. Guillaume retrouve ce caractère sacré de l'art" (Volmat 1956, 46-47).

Jean Dequeker fait découvrir des peintures de Guillaume à Jean Dubuffet qui l'intègre dans son exposition de janvier 1949 à la Galerie Drouin accompagnée d'un texte à valeur de manifeste, *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (Dubuffet 1949). Guillaume – qui ne deviendra qu'après sa mort Guillaume Pujolle – figure parmi les créateurs présentés dans les premiers fascicules de *L'art brut*, en intercalant ses propres commentaires à de longs extraits de la thèse du jeune psychiatre dont les qualités littéraires l'ont enthousiasmé. Demeurée inédite, c'est par Jean Dubuffet que nous pouvons, aujourd'hui, en lire des fragments :

Le Dr Dequeker parle après cela de fleurs stylisées dont il ne reste que le principe formel, des maisons, des châteaux aux façades de rêve curieusement polies, des bêtes étranges et larvaires, rats, bœufs, oiseaux de nuit, à demi humaines, à demi idéalisées, des yeux qui regardent dans les pierres, les tourelles, les fenêtres, des formes plus difficiles à qualifier, à moitié ouvertes, à moitié fermées, des soleils ou des étoiles décoratives, qui communiquent ensemble et semblent vouloir échanger leur réalité et leurs lignes en buvant comme des ombres à la masse opaque qui les enserme, qui circule autour comme un fleuve d'encre délavée. (*L'Art brut* 1965, 71-72)

Le peintre suggère une autre interprétation de l'omniprésence de figurations humaines hostiles – édifier “ une terre où l'antagonisme du beau et du laid, du bien et du mal, est aboli et absurde ” ; il propose de voir dans les productions du délire un mélange subtil “ de réalité et de feinte ”. Mais, interroge le médecin, quelle réalité Guillaume accorde-t-il au monde naturel?

L'arbre, la plante, la terre, le rocher ne sont représentés que s'ils peuvent se schématiser et devenir motifs décoratifs. Ils sont alors isolés et traités à part, non plus avec leur réalité objective, mais avec la nouvelle vérité conférée par le dessin ornemental. C'est ainsi par exemple que le sol devient pavé mosaïqué et l'arbre épineux flèche gothique. De la nature il ne reste et ne subsiste que ce qu'il y a en elle d'éléments mouvants : l'eau, l'air et le feu. [...] Partout, dans un mouvement tourbillonnaire incessant, éclatent des oriflammes mouvantes, zébrures ou drapeaux, des éclaboussements tumultueux et liés. Les ciels surtout sont riches d'éléments figurés larvaires, vermicoides flamboyants, dont tout le déploiement rentre dans la poésie de la flamme et du ruissellement, créant partout, à la faveur de la moindre arabesque, des images fantastiques de cauchemar. (*L'Art brut* 1965, 76-77)

Jean Dequeker a “ trouvé ” son objet de projection qui fait se rejoindre analyse stylistique et re-création poétique. En retour, Dubuffet livre une réflexion anthropologique que ne désavouerait pas l'analyse contemporaine des modalités de figuration de l'ontologie “ naturaliste ”. Nous qualifions de représentations “ objectives ” celles qui obéissent à un code qui nous est familier :

En réalité nous sommes accoutumés à certains modes de transcription de la nature qui, par là-même, nous paraissent aller de soi et nous perdons en cela de vue que toutes sortes d'autres transcriptions [...] offriraient à nos yeux le même aspect naturaliste si elles avaient été adoptées depuis longtemps à la place des nôtres et que nous y soyons pareillement accoutumés. C'est ce mécanisme d'accoutumance qui nous aveugle sur l'arbitraire de nos modes de transcription et d'expression en usage et sur le nombre infini d'autres modes qui seraient tout aussi aptes à remplir le même rôle. (*L'Art brut* 1965, 77-78)

Les collections suisses sont particulièrement révélatrices de cette migration des objets et des images que sécrètent les lieux d'enfermement. Sont présents trois des premiers créateurs qui deviendront des classiques de l'Art brut : Heinrich-Anton M., Adolph Wölfli et Aloïse, dont les œuvres sont brièvement décrites en recourant aux commentaires de leurs découvreurs respectifs – Prinzhorn, Dubuffet, Morgenthaler, Jacqueline Forel – et en soulignant la circulation des motifs entre art populaire et créations asilaires (Volmat 1956, 87).

“ Fins du monde schizophréniques ”

Du cheminement de De Martino à travers cette somme foisonnante d'histoires de cas, de pratiques cliniques, de réflexions esthétiques, il nous reste deux notes de lecture. La plus détaillée se rapporte aux deux premières études qui complètent la présentation des collections et des cas, en traitant, respectivement, du “monde des formes” et des symboles et thèmes plastiques. Elle témoigne de la rencontre entre deux exigences : pour la clinique, se donner les moyens de produire une phénoménologie du processus schizophrénique à travers ses formes spontanées d'expression et, pour l'ethnographe, s'assurer de la validité des techniques de description. Ses annotations, centrées sur l'identification de propriétés formelles et sémantiques, font écho à la lecture intensive des grandes études de psychiatrie française et allemande, pour documenter “la fin du monde dans les dessins schizophréniques.”⁷

Cet intérêt pour les propriétés formelles des créations plastiques des malades est tributaire de la singularité de la réception, par la psychopathologie française, de l'étude de langue allemande qui a, vingt-cinq ans plus tôt, répondu à cette exigence, la grande enquête de Hans Prinzhorn – *Bildneri der Geisteskranken* [*Les œuvres plastiques des malades mentaux*] (1922) – sur l'imagerie et le “sentiment du monde” des schizophrènes. Alors que psychiatres et psychanalystes de langue allemande ont rejeté la notion centrale de *Gestaltung* comme un terme générique, recouvrant des processus connus, les relations d'affinité et de polémique avec les artistes surréalistes ont incité, très tôt, les psychiatres français à s'approprier des modalités d'analyse formelle qui peuvent être mises au service d'un regard clinique (Will-Levaillant 1980 ; Weber 1984). Vingt-cinq ans plus tard, ce “classique” qui n'est pas encore disponible en langue française, suscite des études de bien moindre envergure, détachées de sa portée théorique quant à la création de l'image visuelle. À l'exception de Jean Delay⁸ et de Henri Ey qui en intègre un long résumé dans une conférence mémorable, “La psychiatrie devant le surréalisme”, prononcée devant le groupe de l'Évolution psychiatrique (Ey 1948, 19-22).

Tributaires des références bibliographiques de Volmat, les notes demartiniennes se concentrent sur la caractérisation d'un *style* schizophrénique – Prinzhorn pensait en termes de “manière” les procédés privilégiés par le malade artiste – proposée par Gaston Ferdière dans plusieurs articles. L'énigme de ce style renvoie, pour la psychiatrie existentielle, à l'expérience singulière de l'être-au-monde propre à chaque patient. Une conceptualisation dont De Martino, on le sait, conteste la pertinence anthropologique dans la mesure où un monde délirant cesse, par son incommunicabilité culturelle, d'être un monde (De Martino 2016, 164). Cependant la “stylisation” est aussi une conceptualisation introduite, dans les années 1930, par le grand psychiatre allemand E. Kretschmer (1927), pour désigner la transformation d'images de la réalité extérieure par

⁷ Les notes renvoient à Volmat 1956, 155-159, 168.

⁸ Il s'agit d'un “ouvrage considérable qui domine toute la littérature parue jusqu'à ce jour”, peut-on lire dans Delay, Desclaux et Dico 1947, 1369.

les “ tendances propres ” du sujet (Volmat 1956, 162).⁹ Aussi bien, le pouvoir d'évoquer par des formes, des lignes ou des couleurs appelle-t-il la même attention aux descriptions techniques du travail de figuration que celle que De Martino porte lui-même, en ethnographe, au travail rituel. Comment décrire le travail de la main de celui que Gaston Ferdière désigne comme le “ dessinateur schizophrène ” ? De Martino annote fidèlement des formules qui lient le vocabulaire graphique à une psychologie de la forme, s'agissant de la stéréotypie, des itérations sous forme de traits, de zigzags, d'arabesques, de l'horreur du vide “ qui rend les dessins pleins comme un œuf ”, du géométrisme, de la fragmentation de la composition. Il retient l'importance donnée au cadre pour contenir le risque de chute dans le chaos, la transparence des objets et l'adhérence des figures pour s'opposer à la dissolution de la personne et du monde objectif. Il note la bibliographie qui fixe, dans l'après-guerre, un langage qui fera autorité pour les analystes d'un art psychopathologique alors même que, sous l'influence de Jean Dubuffet, Ferdière en contestera l'existence.¹⁰

Cette exigence de description conduit quelques psychiatres à identifier une forme de ritualisation dans la fabrication, par l'imagier, de ses instruments de travail, et à reconnaître aux images une efficacité propre, renforcée par l'ajout d'écritures, pour recréer un monde pourvu de sacralité ou, au contraire, pour figurer des vécus de mort. De Martino recopie, sans commentaire, des analyses empruntées tour à tour à l'ethnologue Marcel Griaule et à l'historien des religions Mircea Eliade : “ Les malades se réfèrent à un temps sacré, mythique, le temps des commencements, antérieurs à l'apparition de l'Histoire, de même qu'ils se réfèrent à un espace mythique et sacré. Cette négation de l'Histoire est une négation du temps vécu ”. Mais il glisse, çà et là, son propre vocabulaire : ainsi, à côté de la simplification géométrique, il note la “ répétition déshistoricisante ” comme “ rite d'abolition périodique du temps ” (De Martino 2016, 183). Le moment venu, il imposera son propre langage pour restituer de façon sensible des manières d'être ou plutôt de ne pas être au monde, de s'absenter de soi et du monde – un “ sentiment du monde ” disait Hans Prinzhorn – qui se donnent à percevoir dans une pensée infra-verbale, comme elles se donnent à écouter dans la parole délirante.

L'anthropologue fait sien la qualification de “ fin du monde ” qui s'impose à quelques commentateurs éprouvant l'inquiétante étrangeté de certaines figurations comme elle s'était imposée à Wetzell lorsqu'il introduisait l'“ expérience vécue de fin du monde ” dans la nosologie des délires.¹¹ Mais transformer un recours analogique en instrument

⁹ Sur l'importance de Kretschmer pour la clinique des paranoïas, voir Philippe De Georges (2010, 138-163).

¹⁰ “ J'avais trouvé un mot qui ne me plaisait pas : le mot ‘plénitude’. Mais Minkovski, qui était mon grand maître en psychologie et en philosophie, m'a dit : “ Mais, Ferdière, non ! ‘Plénitude’ ça veut dire que c'est beau, que ça... Il y a un sens trop large, trop généreux. ” J'ai cherché, j'ai dit : “ Comment je pourrais l'appeler ? Je vais l'appeler le ‘bourrage’ ”. Et ce mot ‘bourrage’ a fait fortune aussi ” (Danchin 1986).

¹¹ C'est, par exemple, le cas de Ferdière (1951, 229). Pour les notes de lecture concernant les cas cliniques de Wetzell, voir De Martino 2016, 175-180.

conceptuel pour une description ethnographique des créations plastiques paraît soulever plus de difficultés que la lecture en clé apocalyptique de la littérature contemporaine. En atteste l'attention que De Martino porte à l'œuvre d'un patient du service de Jean Delay dont Volmat reproduit en partie l'étude, ainsi que deux tableaux. Plus brève, cette seconde note se concentre sur les interactions entre procédés formels, contenus symboliques et pathologie mentale¹² :

Personnages fixes, rigides, dans des postures catatoniques, dans des paysages lunaires ou martiens morts et silencieux, aux couleurs froides et minérales, à l'exception du vert qui apporte une certaine luminosité (fig. 24 et 160)

La beauté et la laideur, la femme et le monstre. La femme l'a vaincu, elle l'a attaché au poteau. Le monstre est représenté comme un robot mécanique, dont le manteau minéral s'ouvre devant pour laisser voir la cage thoracique assimilée à une cage où est prisonnier un petit oiseau, peut-être le cœur ou l'âme (fig. 24).

La figuration du rachat apparaît dans l'image du crâne dans une cornue qui se transforme en une floraison de roses (fig. 24), le poulpe immonde représentant les organes sexuels féminins dont les tentacules sont en partie associés au crâne d'un corps et en partie fleurissent en roses (fig. 160).

Orphelin de père, couvé et isolé par une mère autoritaire, lié à sa sœur, depuis l'âge de la puberté il ressent un abîme entre lui et la femme. De l'Argentine à la France, à peine débarqué, loin de sa mère et de sa sœur, il a l'impression de se trouver " devant un monde écrasant de fantômes ". Psychasthénique et schizophrénique.

Il représente dans ses symboles son propre lien à la sœur-mère, l'incapacité à se choisir un monde possible " au-delà " de cette fixation, le vide du monde sous les espèces d'un homme artificiel, de paysages lunaires, de technique moderne, l'élan vers l'amour qui tend en vain de s'arracher à ce vide mortel. (De Martino 2002, 72)

Ici, De Martino bouscule l'ordre des notations de Volmat pour mettre au premier plan l'atmosphère de ces peintures, puis faire entendre le peintre, avant de résumer quelques données biographiques et de faire suivre le diagnostic psychiatrique d'une formule herméneutique qui lui est propre. À quel trouble de penser répondent cette réorganisation et cette reformulation ?

Raymond C. est arrivé dans le service de Jean Delay, à Sainte-Anne, après une expertise psychiatrique qui l'a jugé irresponsable, à la suite de falsifications bancaires qui ont alerté la police. Ce jeune argentin, né à Buenos-Aires en 1915, s'est donné une formation artistique classique en suivant, durant six ans, les cours des Beaux-Arts. Il est venu en France pour s'affirmer comme artiste et pour échapper à la tyrannie affective de sa mère. Des exigences intellectuelles ont dominé sa vie jusqu'à vingt-deux ans, assure-t-il, et il a atteint son idéal artistique en un seul tableau. Mais après une nouvelle période de vingt-deux ans sous l'emprise des instincts sexuels, il atteindra l'harmonie propice à la création. Aux médecins de Sainte-Anne, il expose ainsi son drame :

¹² Présente dans les deux premières éditions, mais exclue de l'édition française et de la troisième édition italienne de *La Fin du monde*, elle précise : p. 35, cas 95, fig. 24 et 160.

La réalité est un système dont les ficelles se trouvent dans la pensée de l'homme ; la technique doit être une révolte contre l'imitation passive... ; maintenant je ne peux plus peindre, la question sexuelle a brisé ma vie ; je suis dans un épuisement intellectuel total ; mes idées ne sont plus à la hauteur de mes exigences plastiques ; le tableau dans lequel j'ai réalisé mon tempérament artistique a été fait d'une façon automatique : j'étais comme un médium en état de grâce ; maintenant je ne peux plus faire la synthèse entre les raisons techniques et la sensibilité ; je suis comme un raté du côté amour. (Delay, Desclaux, Digo 1947, 1370)

Après dix ans d'inaction, Raymond C. retrouve durant quelques mois le besoin de créer avec une énergie et des résultats qui surprennent les médecins. Mais refusant tout traitement, le malade meurt en quelques semaines d'une tuberculose aiguë. Henri Ey (1948, 33) nous apprend que ses tableaux ont, déjà, été remarqués à l'exposition de Sainte-Anne en 1946. Également remarquée, l'étude que Jean Delay et ses assistants ont publiée l'année suivante s'avère plus complexe que le résumé dont disposent les lecteurs de Volmat. La rigidité des postures, les paysages lunaires, les couleurs froides que De Martino met au premier plan ne viennent qu'au terme d'une succession d'approches par l'histoire clinique du sujet, puis par l'observation des tableaux et des dessins que l'exégèse du patient transforme en une sorte d'autobiographie figurée. Les médecins en appellent à une herméneutique inspirée à la fois de la psychanalyse et des " modes de pensée surréaliste " pour atteindre, par-delà le symbolisme manifeste, les processus inconscients dont le " dynamisme créateur " anime une pensée plastique. Cette voie " surréaliste ", qui s'appuie sur la lecture d'André Breton et de Salvador Dali pour révéler la logique affective à l'œuvre dans toute perception, conduit les cliniciens à faire retour à l'objet pictural, non pour déchiffrer un symbolisme inconscient, mais comme l'équivalent de l' " objet trouvé " de l'esthétique surréaliste. Elle incite à faire s'entre-interpréter les diverses sensations d'étrangeté dans les interactions avec ce patient et le vécu émotionnel – une " atmosphère ", un " climat " – suscité par les propriétés formelles de ses peintures, pour penser ce cas, contre le savoir psychiatrique dominant, en clé schizophrénique (Delay, Desclaux, Digo 1947). Dans sa nouvelle édition de *L'art et la folie*, Jean Vinchon (1950, 190) soutient, pour sa part, que ce cas est " un argument en faveur de la communauté de formes entre le monde schizophrénique et le monde surréaliste. " Les tableaux exposés, la même année 1950, restent fixés dans la mémoire de l'écrivain et critique de cinéma Lo Duca qui écrira près de quinze ans plus tard :

À Sainte-Anne, il aurait été difficile de distinguer les œuvres d'un fou, interné depuis douze ans, Raymond X, des œuvres d'Yves Tanguy et de Salvador Dali. De ce peintre sans passé et sans avenir, le catalogue de l'exposition nous donna sobrement l'histoire... Cette fiche tragique a des échos dans tout l'art contemporain. (Lo Duca 1964, 15)

On l'a dit, De Martino ne dispose que du résumé de Robert Volmat qui signale simplement, en note, que des œuvres de ce patient furent montrées à l'Exposition Internationale du Surréalisme, à Paris, en 1947. Soit la première grande manifestation de l'après-guerre voulue par André Breton et Marcel Duchamp, à la Galerie Maeght, pour

réaffirmer la présence, sur la scène intellectuelle, d'un mouvement artistique objet de vives polémiques. En effet, l'un des tableaux du patient est reproduit dans le livre-objet signé d'André Breton et de Marcel Duchamp qui accompagne l'exposition, *Le Surréalisme en 1947*. Là, le peintre retrouve son nom, Raymond Crispin, tandis que la légende du tableau reproduit déclare "Titre inconnu" (Breton, Duchamp 1947, 47). Les deux peintures retrouvent leur titre – *Transmutations* (Fig. 1) et *La beauté et la laideur* (Fig. 2) complété par l'indication "peinture de facture surréaliste", en faisant retour, avec Volmat, dans l'art psychiatrique (Volmat 1956, Pl. LXXXVII, fig. 160, Pl. XIV, fig. 24), mais – secret médical oblige – le peintre perd, une nouvelle fois, son nom.

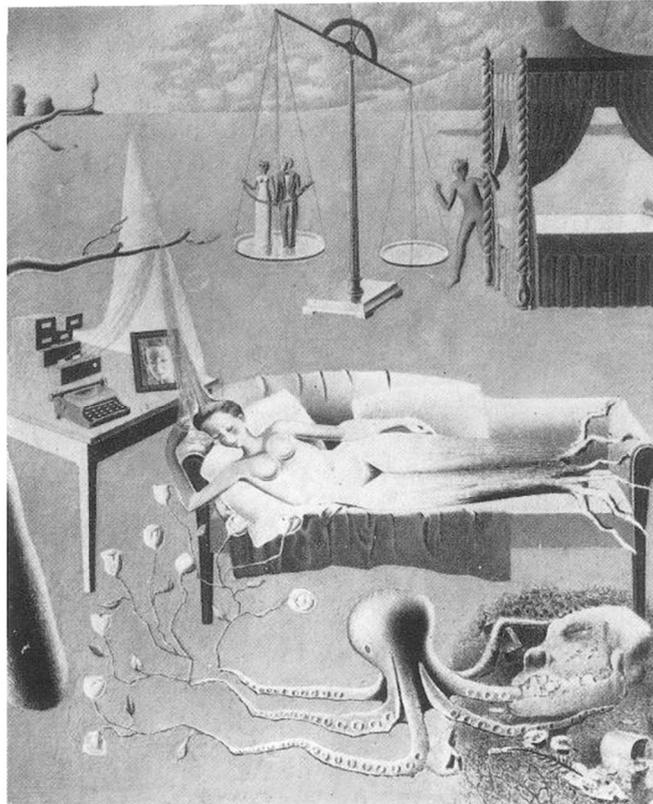


Figure 1. "Transmutations" Raymond C., s.d. 1945 ?

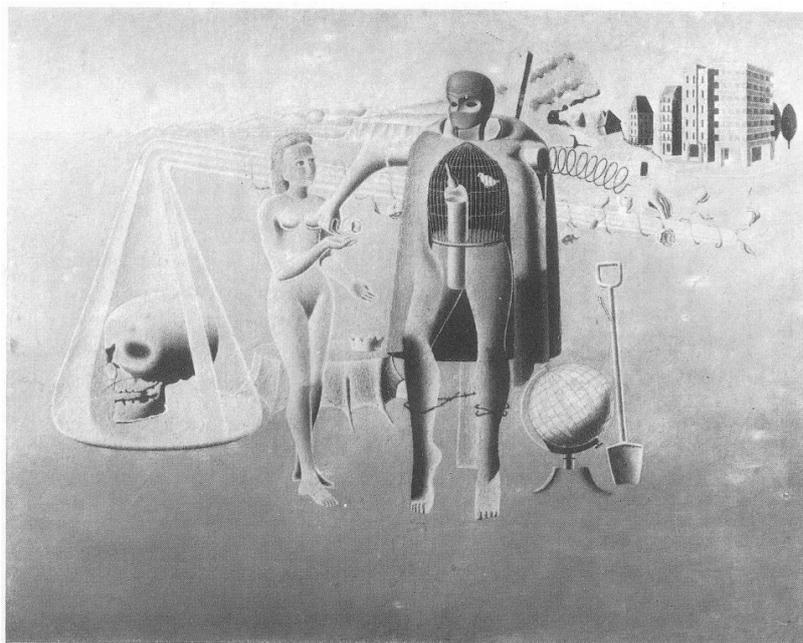


Figure 2. "La beauté et la laideur" Raymond C., s.d. 1945 ?

À la différence des autres "objets à halo", trouvés par Breton dans les collections psychiatriques pour "désorienter" les visiteurs, ces peintures ne feront exister Raymond Crispin ni dans l'histoire du surréalisme, ni dans celle de l'Art brut.

Rappelons que cette exposition très méditée, œuvre d'un travail collectif, invitait le visiteur à un parcours "initiatique" le faisant passer de la Salle des Superstitions à celle des douze Autels associés à un signe du zodiaque, dressés, chacun, à "un être, une catégorie d'être, un objet susceptible d'être doué de vie mythique", sur le modèle païen des cultes indiens ou vaudou, précisait André Breton (Breton 1947). Il s'agissait de faire éprouver ce que pourrait être ce nouveau mythe collectif auquel l'écrivain donnait le nom de "Grands Transparents". Les photographies d'archives de l'exposition qui a suscité, entre autres, l'ire de Jean-Paul Sartre, ne permettent pas d'identifier l'ensemble auquel les tableaux de Raymond Crispin ont pu être associés, s'ils ont bien été exposés.¹³ On notera, cependant, que "la beauté" qui tend ses mains à "la laideur", tout comme l'odalisque allongée sur un divan, les chevilles se terminant en racines végétales, pouvaient trouver leur répondant dans l'installation de Marcel Duchamp "Mannequin portant la Prière de Toucher" au "Totem des religions" dressé par l'architecte Frederick Kiesler.

Quoi qu'il en soit, à l'évidence ces deux peintures, bien que reproduites en noir et blanc, ont capturé l'attention de De Martino tout autant pour leur facture surréaliste que pour cette atmosphère de fin du monde qu'il identifie dans la description des

¹³ Le doute peut subsister puisque le livre intègre des œuvres qui devaient être accrochées dans une salle du rez-de-chaussée consacrée aux "surréalistes malgré eux", laquelle n'a pu être réalisée.

commentateurs.¹⁴ L'énigme d'un style sans auteur est redoublée par l'énigme d'un artiste sans monde qui rétablit son " être-perdu ", disait Paul Klee¹⁵, en faisant apparaître une œuvre qui fonctionne comme un monde. Cette présence qui prend forme nous saisit encore aujourd'hui, à observer les planches qui illustrent le livre de Volmat et à retrouver l'une des œuvres aux côtés d'une peinture d'Yves Tanguy, dans la monographie surréaliste. Elle suggère à De Martino ce nom qu'il réserve au travail de la culture – *riscatto*, " rachat, rédemption " – pour qualifier, comme par métonymie, la métamorphose qui, dans le tableau, s'opère au sein d'une cornue pour que, d'un crâne, surgisse une floraison de roses. Ce terme viendrait-il accréditer cette notion, discutée, d' " art psychopathologique " que l'anthropologue ne reprend, ni ne commente ?

Où situer la rupture de la folie ?

Par bonheur, nous disposons d'une autre trace de l'effort de penser qu'a pu susciter la rencontre de De Martino avec Raymond Crispin en examinant l'exemplaire du livre de Volmat qui a appartenu à l'anthropologue. Ces traces paraissent relever d'une seconde lecture, marquée par de nombreux passages vigoureusement soulignés, tous concentrés dans la troisième étude consacrée à la " position " de l'art moderne, une confrontation régulièrement posée en Allemagne et en France, depuis les années 1910. Le jeune psychiatre convoque tour à tour historiens, critiques d'art, psychiatres et psychanalystes pour un état des lieux de ce face à face et des problématiques mises en œuvre afin de différencier la folie " culturelle " des surréalistes de celle, " clinique ", des pathologies mentales. Ce faisant, se trouvent posées quelques-unes des questions qui font retour dans la recherche contemporaine. Dans quelle histoire de l'histoire de l'art faut-il inscrire les jugements disqualifiants posés sur les mouvements d'avant-garde artistique ? Quels critères adopter pour caractériser la folie surréaliste, non comme une réalité pathologique, mais comme une utopie esthétique et politique ? Quelle vérité de l'origine doit-on assigner aux divers " autres " qu'identifient l'art des fous, l'art populaire, l'art des enfants, l'art des sociétés archaïques ?

La réception de l'exposition de Sainte-Anne attestait l'actualité d'un lieu commun qui associe, avec des intentions opposées, art moderne et art pathologique : les visiteurs évoquaient, devant certains tableaux, les noms de Chirico, Max Ernst, Klee, Chagall, Dali. Jean Delay notait l'attraction de Charles-Octave, un ouvrier monteur en bronze interné depuis vingt ans, pour les peintures surréalistes de la salle de garde de Sainte-Anne qui semblaient l'inspirer. Progrès dans la réception de l'art moderne et progrès dans la

¹⁴ " Ils montrent comment forme et contenu sont indissolublement liés. Les personnages dessinés sont figés, raidis, dans des attitudes catatoniques ; il n'y a aucune ébauche de mouvement. Les paysages lunaires ou martiens sont morts et silencieux. La vie semble s'être retirée " (Volmat 1956, 37).

¹⁵ Paul Klee, *Conférence sur l'art moderne* faite à Iéna le 25 juin 1924 (Klee 1964). Cité par Henri Maldiney (1973, 150).

compréhension de la maladie mentale iraient, ainsi, du même pas, après un demi-siècle de rejet esthétique de la modernité en peinture. Volmat (1956, 296) en retrace la chronologie jusqu'à l'accusation de dégénérescence portée, dans l'Allemagne nazie, par le psychiatre Carl Schneider mentionné en bibliographie. Cependant, ce sont les affrontements autour du mouvement surréaliste dans l'entre-deux guerres qui cristallisent une réflexion nourrie de nombreuses lectures.

“ Je suis fou, sauf sur un point, c'est que je ne suis pas fou ”, rappelle Volmat (1956, 215) en citant la fameuse formule de Dali que De Martino encadre avec son commentaire. Et de résumer, en une autre formule lapidaire l'impasse conceptuelle d'une logique binaire opposant art et non art, normal et pathologique pour penser la transgression de codes esthétiques : “ C'est tout à fait pareil ” – “ Cela n'a rien à voir ”. Impasse que surmonteraient les biographies d'artistes et de mouvements artistiques lorsqu'elles différencient, avec les ressources de la psychiatrie dynamique et de la psychanalyse, les pulsions à l'œuvre dans la quête de nouveaux modèles esthétiques, la contestation de l'ordre socio-politique et la résistance à l'effondrement psychique.

Du rappel historique des nombreuses écoles et mouvements qui se sont succédés depuis l'impressionnisme, De Martino retient une formule – “ cette crise de l'objet, qui en profondeur était une crise de l'homme ” (Volmat 1956, 223). Elle fait sens, bien sûr, pour l'auteur du *Monde magique* qui refusait d'opposer le rationnel à l'irrationnel et de réduire l'expérience humaine à l'opposition entre subjectivité et objectivité, selon une conception positiviste de la réalité. Aussi souligne-t-il, en demeurant tributaire de l'inexactitude de la citation, la fameuse définition qu'André Breton (1924) donnait de l'automatisme comme processus créatif dans son premier manifeste :

Le surréalisme est l'automatisme psychique [pur] par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée [. Dictée de la pensée], en l'absence de tout contrôle exercé par la logique, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale. (Volmat 1956, 224)¹⁶

Le jeune clinicien, à l'évidence passionné d'“ art moderne ”, a pris pour guide les plus récentes histoires de la peinture pour identifier les questions esthétiques qu'affrontent les artistes engagés dans une rupture avec les conventions occidentales de la représentation mimétique.¹⁷ Il participe, ainsi, au renouveau d'intérêt que portent, alors, psychiatres et psychanalystes aux expérimentations surréalistes, en réaction aux sombres temps de l'“ art dégénéré ”. Publiée sous forme d'un essai d'une cinquantaine de pages dans un numéro spécial de *L'Évolution psychiatrique*, puis sous forme de plaquette, la splendide conférence de Henri Ey (1948) sur *La psychiatrie devant le surréalisme* fait date. Elle incite Jean Vinchon (1950) à introduire, dans sa nouvelle édition de *L'art et la folie*,

¹⁶ Les termes entre crochets sont omis dans la citation de Volmat.

¹⁷ Volmat prend pour guide les trois volumes de *L'histoire de la peinture moderne* publiée par Skira en 1950 sous la direction de Maurice Raynal.

un chapitre consacré à “ L’expérience surréaliste ”. De quatre ans plus jeunes que Robert Volmat, Guy Rosolato, qui sera lui aussi chef de clinique de Jean Delay avant de devenir psychanalyste, se prépare à soutenir sa thèse, modestement intitulée : *Références psychopathologiques du surréalisme* (Rosolato 2008).

Sans le savoir Henri Ey répond, par avance, aux confusions qu’entreprendra Hans Sedlmayr sur la “ folie comme refuge de la liberté ” en détournant les mots d’ordre du surréalisme, principale cible de ses diatribes contre la modernité artistique.¹⁸ En analyste d’une pratique culturelle, le psychiatre rappelle que le surréalisme est “ un mouvement historique ” avec des règles, des objectifs et des valeurs, des attitudes, des consignes et des pratiques dont il détaille les principes esthétiques, et leur concrète mise en œuvre. S’agissant des productions de malades, parmi lesquelles bien peu sont des “ œuvres ”, leur description formelle ne suffit pas. Encore faut-il différencier les relations – de juxtaposition, de modification, de projection, d’immanence – qui unissent ces formes esthétiques à leur créateur. Ce travail d’explicitation sous-tend les formules, rapportées par Volmat, qui captent d’autant plus l’attention de De Martino qu’Henri Ey est un auteur qu’il connaît bien :

L’aliéné et son œuvre, indissolublement liés, sont “ objets esthétiques ” [...] “ Le fait que le malade dessine, écrive ou peigne, ou bien au contraire qu’il se contente de parler ou de rêver, n’apporte ni ne retranche rien à l’essence esthétique du délire : l’homme s’est métamorphosé en poésie. Il est devenu ‘objet esthétique’... L’essence de la folie est d’être un foyer esthétique, plutôt que de faire œuvre artistique. ” [...] “ La production esthétique pathologique, celle qui émane directement de la folie, a une structure spéciale ; elle n’est pas œuvre d’art, mais objet esthétique ... J’entends par là qu’elle réalise ainsi l’idéal surréaliste qu’aucun surréaliste ne pourra jamais atteindre, s’il n’est précisément fou ” [...] Le surréaliste fait du merveilleux, tandis que l’aliéné est merveilleux. (Ey 1948)¹⁹

De Martino n’a pu lire la description des tableaux de Raymond C. – toujours lui – qui permettent à Henri Ey de faire voir à ses lecteurs cet imaginaire vécu comme réel, ce “ système d’images qui demeure attaché au Moi comme un lambeau vivant de soi ”, lorsque “ l’homme est son délire ”. La voici :

Il a (dans un “ style ” dont le rapprochement avec l’œuvre de Max Ernst peut suggérer l’idée d’une influence réelle du peintre) représenté la terreur du sexe : machines et alambics où se fabriquent et se secrètent les mystères d’un véritable monde de prestidigitation, dans des espaces désertiques, tout peuplés cependant d’objets inanimés ou déjà morts et de personnages mécaniques animés et déjà vivants, dans une fusion savamment distincte, ou plutôt dans une juxtaposition savamment calculée et pesée de formes merveilleusement précises d’imprécision et de rêve. Il a donné de chacun de ces tableaux ou dessins des interprétations : la Muse inspire à l’artiste, non représenté mais symbolisé, la

¹⁸ Un chapitre de *Die Revolution der modernen Kunst* (1955) [*La rivoluzione dell’arte moderna*, Milan, Garzanti, 1961] est consacré au surréalisme sous le titre : “ La folie comme refuge de la liberté ”.

¹⁹ Citations de Volmat (1956, 235) qui suppriment l’accentuation typographique de certaines formules : “ L’essence de la folie est d’ETRE un foyer esthétique, plutôt que de FAIRE œuvre artistique. ”. De Martino a dépouillé les trois tomes d’*Etudes psychiatriques* de Henri Ey pour construire sa catégorie d’apocalypse psychopathologique.

transformation des instruments de souffrance et de mort en instruments et moyens d'activité, de joie et de bonheur ; la Beauté et la Laideur, la Femme et le Monstre, qui est une espèce de robot construit à coup d'artifice ; – le poulpe représente les organes sexuels féminins dont la saleté symbolisée par la tête, etc... Toutes explications et formules qui illustrent à quel point le sujet est conscient du symbolisme exprimé ; mais qui laissent inconscient le lien secret enchaînant la production à son auteur, le cordon ombilical qui les unit, ce par quoi l'œuvre ne se détache pas de lui. (Ey 1948, 33-34)

Mais en reconnaissant intuitivement le recours méthodique à *l'Einfühlung* comme mode de connaissance des vécus psychiques à l'œuvre dans ces peintures “ de facture surréaliste ”, De Martino pouvait se prémunir des formes les plus communes de disqualification idéologique d'une rupture esthétique.

La place centrale occupée par l' " art des fous " dans les avant-gardes artistiques française et allemande, entre les deux guerres, est celle d'une construction discursive, a-t-on montré, qui vaut comme nécessaire contre-point pour ouvrir l'activité artistique à de nouveaux modèles esthétiques et éthiques. L'année même de l'introduction du premier neuroleptique, la reconnaissance sociale d'un pouvoir curatif de l'activité de création vient, au contraire, clore un âge de la maladie mentale et de la psychiatrie clinique, celui des grandes productions délirantes dont la force poétique émerveillait quelques médecins esthètes et progressistes. Dans le même temps, la menace “ apocalyptique ” d'un désenchantement de l'art comme symptôme de la sécularisation s'inscrivait, en partie, dans les conflits internes à l'Église catholique qui voit, en ces années-là, les tenants d'une évangélisation par l'esthétique enrôler des artistes communistes ou athées. Pour l'anthropologue, dans la perspective comparative de *La fin du monde*, penser cet anti-art – ou plus exactement traverser les débats que cristallise cette antinomie – permettait de *ne pas faire se rejoindre* l'identification de styles culturels et l'affirmation idéologique d'une “ crise ” de l'art qu'il avait lui-même éprouvée et tenté d'élucider dans ses années de formation.²⁰ Mais cela ne définissait pas encore une manière propre d'appréhender les ruptures et les continuités d'une nouvelle culture visuelle.

²⁰ Voir la correspondance du jeune De Martino avec son ami Armando Forte (Charuty 2009, 72-74).

BIBLIOGRAPHIE

- BRETON, A. 1924. *Manifeste du surréalisme*. Paris : Éditions du Sagittaire.
- . 1988. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.
- BRETON, A., DUCHAMP, M. 1947. *Le surréalisme en 1947*, Paris : Maeght éditeur.
- CAPE, Anouck. 2011. *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris : Honoré Champion.
- CHARUTY, G. 2009. Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue, Marseille : éditions Parenthèses /MMSH.
- DANCHIN, L. 1986, "Entretien avec Gaston Ferdière (4)", *Le Cabinet du Docteur Ferdière*, France Culture.
- DE GEORGES, P. 2010. "De quoi Kretschmer est-il le nom ?", *La Cause freudienne*, 73,138-163 ; https://shs.cairn.info/article/LCDD_073_0138.pdf [last accessed : 09/01/2025]
- DE MARTINO, E. 2002. *Furore Simbolo Valore*. Milano: Feltrinelli.
- . 2002. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. A cura di C. Gallini. Introduzione di C. Gallini e M. Massenzio. Torino : Einaudi.
- . 2016. *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*. Texte établi, traduit de l'italien et annoté sous la direction de G. Charuty, D. Fabre et M. Massenzio. Paris : EHESS translations.
- DUBUFFET, J. 1949. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris : Galerie Drouin.
- FERDIÈRE, G. 1951. "Le dessinateur schizophrène." *L'Évolution psychiatrique*, 2 : 215-230.
- EY, H. 1948. "La psychiatrie devant le surréalisme." *L'Évolution psychiatrique*, 4 : 3-52.
- GINZBURG, C. 2019. "L'héritage ambivalent de Mircea Eliade." *Gradhiva*, 30 : 130-140.
- GROS, F. 1996. *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris : Presses universitaires de France.
- KLEE, P. 1964. *Théorie de l'Art Moderne*, Paris : Gonthier.
- KRETSCHNER, E. 1927. *Manuel théorique et pratique de psychologie médicale*. Trad. de S. Jankélévitch. Paris : Payot.
- KOENIG, R. 2018. *Art Beyond the Norms : Art of the Insane, Art Brut, and the Avant-Garde From Prinzhorn to Dubuffet (1922-1949)*. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Science.
- . 2021. "Art brut et objet trouvé." In R. Koenig, M. Seretti (dir.), *L'art brut, objet inclassable ?* Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- L'ART BRUT*, 1965, fascicule 4. Paris : Publications de la Compagnie de l'Art brut.
- LO DUCA, J. M. 1964. "Introduction." In A. Jakovski. 1964. *Eros du dimanche*. Paris : Pauvert.
- MACCAURO, G. 2021. "Au paradis des archétypes" : Follia e mondo primitivo nell'Art *psychopathologique* di Robert Volmat." *Lebenswelt*, 19, 74-86.
- MALDINEY, H. 1973. "L'esthétique des rythmes." *Regard, Parole, Espace*, Lausanne : L'âge d'homme.
- MÄNNING, M. 2017. *Hans Sedlmayr Kunstgeschichte Eine Kritische Studie*, Köln : Böhlau Verlag.
- MORGENTHALER, S. 2020. *Formationen einer Kunstwissenschaft. Text und Archivistudien zu hans Sedlmayr*. Berlin/Boston : De Gruyten.
- PRINZORN, H. 1922. *Bilnerei der Geisteskranken. Ein Betrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin Heidelberg : Springer-Verlag. Tr. fr. 1984. *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*. Édition établie et présentée par M. Weber. Trad. de A. Brousse et M. Weber. Préface de J. Starobinski.
- RIGOLI, J. 2001. *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*. Préface de J. Starobinski, Paris : Fayard.
- ROSOLATO, G. 2016. *Encrage psychiatrique et psychanalytique du surréalisme*. Edition de Jacqueline Chénieux-Gendron. Préface de P. Merot. Paris : Honoré Champion.

- SCHNEIDER, C. 1939. “Entartete Kunst und Irrenkunst” in *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheit*, 110 : 135-164. Cité en bibliographie (Volmat 1956, 296).
- SHWARTZ, F. 2005. “Mimesis. Physiognomies of Art in Kracauer, Sedlmayr, Benjamin and Adorno.” *Blind Spots : Critical Theory and The History of Art in Twentieth – Century Germany*. New Haven : Yale University Press, 137-242.
- SEDLMAYR, H. 1948. *Verlust der Mitte : Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg : O. Müller. Traduction anglaise : 1957, London : Hollis & Carter ; nouvelle édition : 2007. *Art in Crisis. The Lost Center*. Translated by Brian Battershaw. Introduction by Roger Kimball. New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Transaction Publishers. Traduction italienne : 1967. *La perdita del centro. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca*. Bologne : Borla. 1961. *La rivoluzione dell'arte moderna*. Milano: Garzanti [1955].
- TISSERANT, M 2015-2016. *De l'art des fous à l'art psychopathologique : Recherche d'un nouveau discours de l'art à travers les expositions à l'Hôpital Sainte-Anne entre 1946 et 1950*, Université Toulouse Jean Jaurès, Mémoire de Master 2, Histoire de l'art contemporain.
- VIEVILLE, D. 2022. “Peindre à Sainte-Anne. L'année 1959”, Les Conférences du Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne : https://musee.mahsa.fr/Peindre_a_SA_DV [last accessed : 09/01/2025].
- VINCHON, H 1950. *L'Art et la folie*. Paris : Stock.
- VOLMAT, R. 1956. *L'art psychopathologique*. Paris : PUF.
- WEBER, M. 1984. “Prinzhorn L'homme, la collection, le livre” in Prinzhorn, Hans (1984) : 1-41.
- WILL-LEVAILLANT, F. 1980. “L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme”, *Revue de l'Art*, n°50 : 24-39.
- WOOD, Ch. S. 2000. *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York.