

# Représentations de la folie dans la peinture

À partir des collections du musée de Picardie (Amiens)

par Céline Cherici

Professeure en épistémologie et histoire des sciences, Université Picardie Jules Verne,  
Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits.



Fig. 1. Le Musée de Picardie à Amiens.

## RÉSUMÉ

Le présent article, *Représentations de la folie dans la peinture* à travers des œuvres, toutes conservées au musée de Picardie (Amiens), vise à parcourir plusieurs épisodes de l'histoire de la folie ainsi que les façons dont la peinture se déconstruit autour des représentations des maux de l'esprit. Les tableaux présentés permettent de souligner autrement qu'avec des mots, la complexité du concept de folie qui peine à trouver une définition stable et a souvent été superposé, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à la notion de maladie mentale. Les perspectives épistémologiques et historiques sont articulées autour de trois parties : la folie à travers l'histoire : intrications avec des normes sociétales ; quelques représentations de la folie chez les femmes ; et la déconstruction des codes classiques de la peinture.

## SUMMARY

This article, entitled *Representations of madness in painting*, looks at several episodes in the history of madness and the ways in which painting deconstructs itself around representations of the ills of the mind. The paintings presented, all in the musée de Picardie (Amiens), highlight the complexity of the concept of madness, which has struggled to find a stable definition and has often been superimposed, since the 19<sup>th</sup> century, on the notion of mental illness. The epistemological and historical perspectives are articulated in three parts: madness through history: entanglements with societal norms, some representations of madness in women, and the deconstruction of classical painting codes.

## Albert Maignan (1845-1908) et la folie à travers l'histoire

L'œuvre d'Albert Maignan (1845-1908) est très présente au sein du musée de Picardie, dépositaire de la mémoire du peintre depuis un legs Maignan-Larivière en 1908. Des pièces majeures de son œuvre y sont présentées, redonnant ainsi de la grandeur à l'un des noms oubliés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Parallèlement à la réalisation de peintures au sein de lieux iconiques de Paris, notamment sur les murs et plafonds du restaurant *Le Train Bleu* (gare de Lyon), au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, Maignan est également connu pour son inspiration du mouvement symboliste qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, représente le monde selon une perspective spirituelle. Ainsi son travail est imprégné de mysticisme et de perspectives liées à la mythologie, à l'occultisme et à l'imagerie fantastique dont il se sert pour

représenter notamment des états de l'esprit, des maux existentiels ou des situations marquées par la démence et l'angoisse. Afin d'aborder la folie à travers l'histoire et ses intrications avec les normes sociétales, nous évoquerons trois de ses œuvres qui représentent le polymorphisme de ce qui peut être nommé *Folie* et qui permettent d'en saisir la complexité.

### L'hérésie cathare, ou albigeoise<sup>1</sup>

En 1875, le peintre présente une toile intitulée *L'insulte aux prisonniers. Épisode de la croisade contre les Albigeois, 1211*. Ce tableau est

<sup>1</sup> Les termes de *cathare* (du grec *katharós*, « pur ») ou d'*albigeois*, que les inquisiteurs puis les historiens ont utilisés indifféremment pour désigner les adeptes de cette doctrine, ne furent jamais utilisés parmi ses membres, qui préféraient se définir comme des *bonshommes* ou des *bons chrétiens*.



Fig. 2. *L'insulte aux prisonniers. Épisode de la croisade contre les Albigeois, 1211* (Albert Maignan, 1875).

d'abord une illustration historique de la répression de l'hérésie cathare au XIII<sup>e</sup> siècle, période pendant laquelle des centaines d'hommes et de femmes sont persécutés au nom de la lutte du catholicisme contre le catharisme. Il permet de se questionner sur le sens de la thématique de l'hérésie, objet médical ou politique ? Démence ou posture sociale ? Crime ou maladie ?

C'est à la fin du XII<sup>e</sup> siècle que le catharisme apparaît en Languedoc. Bien que ce mouvement puisse être vu comme une branche du christianisme, il se livre, avec le catholicisme, une concurrence terrible. Si pour les catholiques, le monde a été créé par Dieu, pour les cathares, il l'a été par le Diable et rien de bon ne peut donc exister sur terre. La croisade contre les Albigeois, accusés d'hérésie, dure de 1209 à 1229. Deux sens sont attribués au terme d'hérésie : un premier sens qui désigne une idée, ou une pratique qui heurte les opinions communément admises ; tandis qu'un second sens désigne une doctrine émise et condamnée par l'Église catholique. Dans le tableau, plusieurs éléments renvoient à la folie : ainsi, on peut voir les visages d'un couple, un jeune enfant dans les bras, marqués par la démence tandis que l'homme pointe les accusés, tous attachés. Un membre de l'Inquisition semble se tenir à l'arrière, sombre et inquiétant et en troisième plan sont visibles les signes distinctifs d'une guerre : flammes, fumées et destructions peuvent ainsi être devinées. L'hérésie occupe une place paradoxale dans l'histoire. Elle est liée à des postures politiques mais également à l'histoire de la santé mentale : tour à tour symptôme de démence ou position politique, elle pose la question durant le Moyen Âge de la définition de la déraison. L'hérésie, définie par le prisme de la

démence, est instrumentalisée afin de rendre inaudibles les positions des sujets qui en sont frappés. Cette problématique devient aiguë lors du procès de Thomas d'Apulie qui se tient à Paris en 1388, où l'on trouve une des premières occurrences d'une expertise médicale de la folie<sup>2</sup>. Cette affaire apparaît comme emblématique des tensions entre perspectives médicales et politiques.

Si Maignan représente les effets de la folie dans les éléments contextuels de son tableau (regard des badauds présents, signes de guerre), il est également intéressant de se questionner sur la symbolique de l'hérésie elle-même dans le cadre de l'histoire des rapports entre folie et justice. Le procès mené en 1388 nous permet de constater que le suspect est dément plus que réellement hérétique, les juges condamnant en effet Thomas d'Apulie à une peine mitigée : « *Un hérétique vint à Paris, lequel semoit beaucoup d'erreurs, et avoit un livre en quoy il estudioit, auquel plusieurs mauvaises choses estoient contenues, lequel fut pris, et son livre aussi, et fut presché publiquement, et son livre ars, bruslé et mis au feu. Quant à l'hérétique, il fut mis en prison, sans ce qu'on procedast en sa personne. Car on trouva qu'il estoit altéré d'entendement.*<sup>3</sup> »

Pourtant, l'incertitude entre démence et hérésie ne sera pas tout à fait élucidée et il semble que l'essentiel pour le pouvoir catholique ait été de disqualifier l'accusé en remettant en cause sa santé mentale. Cette utilisation de la notion de folie pour discréditer les hérétiques devient fréquente

2 Ternon, M. « Hérétique ou dément ? Autour du procès de Thomas d'Apulie à Paris en 1388 », *Criminocorpus*, 2016. URL : <http://criminocorpus.revues.org/3153> (consulté le 16 juillet 2024)

3 Jean Juvénal des Ursins, *Chronique du règne de Charles VI*, in J. A. Buchon (éd.), *Choix de chroniques et mémoires sur l'histoire de France*, Paris, 1861, vol. 4, p. 323-573.

et la thématique de l'*insania* de l'hérétique<sup>4</sup>, c'est-à-dire de sa folie au sens large, devient un élément rhétorique et normatif récurrent. Le concept d'*insania* remplit une double fonction : la qualification du trouble mental et le signe d'une déviance morale dont l'hérétique se rendrait coupable. Le rapprochement entre folie et hérésie permet de présenter l'accusé comme un faible d'esprit, un déviant souvent illettré et vulnérable face à l'influence du démon mais coupable et responsable de ses égarements doctrinaux. La folie en revêtant une nouvelle fonction, qui est d'atténuer la gravité des crimes d'hérésie

<sup>4</sup> Ternon, M., *ibid.*, 2016, p. 4.

en déresponsabilisant l'accusé, devient pour l'Église un outil utile dans sa lutte contre le catharisme. Ce tableau est l'occasion de s'interroger sur la place et la fonction de la folie dont sont progressivement investis les hérétiques, ainsi que sur une folie présente dans des actes de guerre et de répression.

### Jean-Baptiste Carpeaux mourant, ou les maux de l'âme et du corps

Maignan représente également les maux de l'âme et du corps, les angoisses existentielles, dans son tableau intitulé *Carpeaux*. « À l'artiste mourant, les Êtres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu »



Fig. 3. Carpeaux. « À l'artiste mourant, les Êtres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu » (Albert Maignan, 1892).



Fig. 4 à 7. Principales sculptures de Carpeaux reprises par Maignan dans son tableau, avec de gauche à droite : le *Triomphe de Flore* (décor extérieur du pavillon de Flore du Louvre), les *Quatre parties du monde* (Musée d'Orsay), *La Danse* (façade de l'Opéra de Paris), et en miniature, à la droite de l'artiste, *Ugolin et ses enfants*, illustrant une scène de la *Divine Comédie* de Dante (Petit Palais)

viennent donner le baiser d'adieu ». Réalisé en 1892, il représente la mort de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), sculpteur français connu pour son travail sur l'argile dont il tire des esquisses notamment du corps humain. En tenant compte de certains éléments biographiques de la vie de l'artiste, on peut voir dans cette œuvre une allégorie de la mort et des tourments qu'elle est susceptible de soulager. Ce tableau est un hommage qui se concentre sur les dernières années de sa vie, assombries par un contexte de guerre et de défaite. En effet, suite à la guerre de 1870, les commandes se tarissent et l'artiste s'isole au point de développer une paranoïa qui se traduit, à l'égard de sa femme, par une jalousie malade qui conduit à la séparation du couple en 1874.

Les ondulations dans cette peinture viennent en renforcer les aspects lyriques et mélancoliques. Ces éléments sont au service d'une mort, personnifiée par une femme venant donner un « baiser d'adieu », délivrant ainsi Carpeaux de sa souffrance mentale, tout en étant accompagnée d'esprits issus des créations les plus célèbres du sculpteur. (Fig. 4 à 7)

## La Muse verte, ou l'addiction à l'absinthe

Maignan explore également les liens entre la folie et la société dans son œuvre *La Muse verte* (1895). Celle-ci incorpore des éléments allégoriques, des modes de représentation pris à l'Art Nouveau<sup>5</sup>, des perspectives sociétales de la folie et oscille entre un naturalisme en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des accents symbolistes.

Le titre comme le tableau renvoient celui qui l'admire aux polémiques sur les toxiques qui ont lieu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment sur l'absinthe. Mais d'abord, qui est le personnage représenté ? Il s'agit de Charles Emile Bitte (1866-1895), peintre français qui expose au Salon de Paris à partir de 1889<sup>6</sup>. Fils spirituel et affectif du couple Maignan, les époux feront de leur mieux pour l'aider à se sortir d'un alcoolisme puissant. Il meurt pourtant avant d'atteindre ses 30 ans. Sur cette toile, l'artiste

<sup>5</sup> Courant artistique international qui prône, dans les années 1860, un retour à la nature, aux ondulations, à la délicatesse.

<sup>6</sup> Parmi ses œuvres, on peut citer *Delila* (1891), *Au cours de la leçon* (1892) ou *Poupée au piano* (1894).



Fig. 8. *La Muse verte* (Albert Maignan, 1895).

cherche l'inspiration auprès de sa *Muse verte* et semble se trouver pris d'angoisses lorsque celle-ci se penche sur lui. Des feuilles sont éparpillées et un désordre certain, symbole du désordre de son esprit, règne autour du personnage masculin. L'expression la *Muse verte* renvoie à la *fée verte* qui désigne une boisson alcoolisée, l'absinthe, tirée de la plante du même nom et définie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme la cause, bue en grandes quantités, de « *troubles dans la vue, des fourmillements et des crampes dans les jambes, des tremblements de main, lesquels s'aggravent de plus en plus ; puis de l'hébètement, des vertiges, des hallucinations et enfin la folie caractéristique du délirium tremens.* »<sup>7</sup>.

7 « Absinthe », in Jules Troussel (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré*, Paris, 1885-1891, t. 1, p. 17.

Le succès de l'absinthe, notamment chez les artistes, est important entre 1830 et 1902. Elle est aujourd'hui un élément culturel de l'histoire de l'art et de la société. L'allusion à une couleur verte trouve ses origines dans l'apparence verdoyante de l'absinthe due à la macération de ses ingrédients (anis vert, fenouil, hysope et mélisse) tandis que le mot *fée*, renvoie aux effets psychotropes que procurerait cette boisson, provoquant des hallucinations. Elle a souvent été décrite comme permettant aux artistes de voir des génies et d'être inspirés<sup>8</sup>. Ceci nous permet de comprendre pour quelle raison Maignan associe cette bien étrange Fée à la figure de la Muse auprès de laquelle l'artiste s'inspire pour ses créations. Ainsi l'inspiration est, de façon allégorique, représentée sous les traits d'une femme au sourire cruel qui lui attrape la tête, semblant prendre ainsi possession de l'artiste. Elle est en effet bien tyrannique puisque l'alcool provoque une addiction dont le personnage ne peut plus sortir. L'artiste, doigts crispés, semble ainsi frappé par la panique.

On peut donc voir sur cette œuvre une allégorie de l'addiction à l'absinthe qui, à compter de 1850, devient la « *fée verte des boulevards* »<sup>9</sup>. Sa popularité ne cesse de grandir au point qu'à partir de 1875, les ligues antialcooliques groupées autour de Claude Bernard (1813-1878) et de Louis Pasteur (1822-1895), se mobilisent contre cet alcool accusé de rendre fou. *L'Association nationale de prévention en alcoologie et addictologie*, d'abord connue sous le nom de *Société française de tempérance*, naît en

8 Meterreau M., « Absinthe » dans Hervé Guillemain (dir.), *DicoPolHiS*, Le Mans Université, 2024.

9 Dr P. Keraval, « Absinthisme », in Marcellin Berthelot et al. (dir.), *La grande encyclopédie*, Paris, 1885-1902, t. 1, p. 151-153.

1872 dans un contexte de santé publique. L'Académie de médecine, et notamment le psychiatre Valentin Magnan (1835-1916) en 1864, créent le terme *absinthisme* pour en désigner l'addiction. Les médecins parlent d'absinthisme, d'épilepsie absinthique, ou encore d'accidents hystérisiformes. De nombreux méfaits lui sont également attribués : aliénation mentale, épilepsie, convulsions, paralysies périphériques et même tuberculose ou tendance au meurtre. Le mouvement médical, qui vise à interdire l'absinthe, ainsi que dans une moindre mesure l'alcool lui-même (ce qui a par ailleurs contribué à fonder l'addictologie), aboutit à la prohibition de ce breuvage en France en 1915. Degas, Van Gogh, Gauguin, nombreux sont les peintres à y faire référence dans leurs tableaux<sup>10</sup>. Magnan, dans son tableau *La Muse verte*, interroge l'addiction d'un point de vue existentiel et en montre les effets négatifs sur le personnage par le biais des doubles expressions faciales de la muse et de l'artiste. Il symbolise le désordre mental, la peur et la folie envahissante.

## Quelques représentations de la folie chez les femmes

La place des femmes dans l'histoire de la folie<sup>11</sup> et de la psychiatrie n'est pas sans poser le problème complexe des liens entre la norme sociétale, la place des femmes à travers le temps et la définition des maux mentaux, souvent pris dans des réseaux d'éléments sociétaux, politiques, religieux et médicaux. Ainsi, trois toiles ont été choisies

pour illustrer la place des femmes frappées par la folie et représentées dans des peintures célèbres.

### *Lady Macbeth*, par Ch-L Müller (1849)



Fig. 9. *Lady Macbeth* (Charles-Louis Müller, 1849).

En 1849, Charles-Louis Müller (1815-1892), élève de Antoine-Jean Gros (1771-1835) et de Léon Cogniet (1794-1880), livre au public une œuvre représentant une version saisissante de *Lady Macbeth*, inspirée de la tragédie shakespearienne publiée en 1587. L'héroïne est représentée dans la dimension tragique du début du cinquième acte, au moment où son médecin semble penser qu'elle souffre d'une forme étrange de somnambulisme. Après avoir incité son mari à assassiner Duncan, le roi d'Écosse, afin de s'approprier le trône, la folie des remords s'empare de Lady Macbeth qui, dans un état second, s'étonne à voix haute que le corps de la victime ait pu contenir une si grande quantité de sang. Müller saisit ce moment

<sup>10</sup> Dossier l'absinthe dans l'art : L'absinthe dans l'art. Les grands artistes de la Belle-Époque. URL : <https://www.absinthemarket.com/absinthe-art/> (consulté le 16 juillet 2024)

<sup>11</sup> Cf. Chesler P., *Women and Madness*, Chicago Review Press; Reprint edition; 2018 (1973).

où elle se lève, en proie à des hallucinations, et se frottant les mains, cherche à effacer le sang qu'elle croit y voir encore comme autant de traces indélébiles. Ces traces sont une métaphore du crime et de la culpabilité. On peut également voir le regard effrayé de son médecin et de sa suivante qui la montre du doigt. Müller avait pour habitude de réaliser des esquisses des postures, des mains et des visages avant de concevoir des décors et des accessoires vestimentaires. Il a particulièrement travaillé la représentation d'une Lady Macbeth puissante et à l'expression effrayante, ce qui renforce l'aspect tragique du tableau. Son visage est spectral et son regard fixe. Tout le corps est mis au service de la force de sa démente qui ne fait que croître : il est massif, la mâchoire carrée, le regard halluciné. Bien qu'elle n'en ait jamais interprété le rôle, Müller a choisi comme modèle, la tragédienne Elisabeth-Rachel Felix (1821-1858). Le peintre compose une peinture centrée sur une héroïne fantomatique, surgissant de la pénombre, au visage marqué par l'égarement et la folie. Les effets de la lumière et des ombres renforcent une atmosphère angoissée et angoissante.

### **Jeanne la Folle, par R-A Quinsac-Monvoisin (1833)**

Si Lady Macbeth a pour sujet principal un personnage de fiction, Raymond-Auguste Quinsac-Monvoisin (1790-1870) choisit en 1833 d'évoquer l'histoire d'un personnage féminin historique. En effet, il peint une toile évoquant Jeanne I<sup>re</sup> de Castille (1479-1555), dite Jeanne la Folle (Juana la Loca) et qui est intitulée *Jeanne, dite la Loca, ou la Folle, reine de Castille*. Princesse espagnole de la dynastie de Trastamare, fille de Ferdinand II d'Aragon (1452-1516) et d'Isabelle de Castille (1451-1504), elle devient veuve dès 1506

de l'archiduc d'Autriche Philippe le Beau, souverain des Pays-Bas bourguignons. À la fois reine de Castille (suite à plusieurs décès dont celui de sa sœur et de son neveu) et d'Aragon, elle est frappée de troubles mentaux de longue date. C'est son fils Charles qui règne sur les deux royaumes, avant de devenir empereur en 1520 sous le nom de Charles Quint. Jeanne souffre, en effet, de paranoïa, de jalousie excessive, de délitement de la pensée, autant de symptômes dont le regard, la rigidité de la posture du corps, l'air absent et obsédé par quelques pensées sont mis au service de l'allégorie de la folie. En étant là sans être là, Jeanne semble frappée par l'angoisse et la peur.



**Fig. 10.** *Jeanne, dite la Loca, ou la Folle, reine de Castille* (Raymond-Auguste Quinsac-Monvoisin, 1833).

## La Mélancolie, par Constance Charpentier



Fig. 11. *La Mélancolie* (Constance Charpentier, 1801).

Dans les représentations de la folie chez les femmes, le tableau *Mélancolie* (1801), de Constance-Marie Charpentier (1767-1849) tient une place particulière. Il est exceptionnel et ce, pour plusieurs raisons. Il est important de rappeler que, jusqu'à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1893-97), les études aux beaux-arts étaient interdites aux femmes<sup>12</sup>. Ces dernières, privées du droit de se montrer seules dans certains lieux publics, mais aussi de leurs droits juridiques et du suffrage universel, peinent à s'épanouir à l'extérieur de la vie domestique. Or non seulement Constance Charpentier peint, mais elle peint autre chose que des natures mortes : elle peint des concepts ! Son œuvre permet d'interroger, simultanément, la présence des femmes en peinture et la représentation

12 Au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les peintres féminins Sofonisba Anguisciola (1532-1625) et Artemisia Gentileschi (1593-1656) demeurent des cas assez rares dans le champ de l'histoire de l'art.

d'états d'âme confinant au désespoir. Formée au sein de l'atelier de Jacques-Louis David, connu pour accepter davantage de femmes que dans les autres lieux de formation, elle expose 50 peintures entre 1798 et 1821. Les tourments liés à la Révolution et les drames familiaux n'épargnent pas l'artiste et on peut aisément penser que sa propre mélancolie est ici dépeinte. Elle propose une abstraction d'une grande complexité, la représentation d'un trouble de l'âme qui, sans directement concerner la folie, renvoie à la tragédie et à la façon dont elle marque le corps par des signes d'abattement qui renvoient à certaines formes de dépression.

Le réalisme du personnage féminin est saisissant et semble être un autoportrait de l'artiste. La mélancolie est représentée sous la forme allégorique des traits d'une femme vêtue d'une tunique rappelant le contexte de l'Antiquité, assise dans un bois sombre, accablée, prostrée, le regard fixe. Cette attitude s'inscrit dans la tradition des représentations classiques de la mélancolie<sup>13</sup>. De plus, cette thématique devient particulièrement en vogue en Angleterre à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La toile associe le néo-classicisme du personnage et le romantisme naissant figuré par le paysage associant l'humain et la nature d'une part et l'exploration des sentiments d'autre part. Ce tableau marque une rupture, Constance-Marie Charpentier

13 On peut citer la gravure sur cuivre de l'artiste allemand Albrecht Dürer (1471-1528), *Melencolia I* ou *La Melencolia* datée de 1514.

osant représenter un sujet complexe, abstrait où se mêlent tragédie, auto-récit et désespoir. Exposée, sa toile remporte un prix et est acquise par l'État à titre d'encouragement.

## La déconstruction des codes classiques dans la représentation de la folie

Pour terminer cette étude et après avoir parcouru les thèmes des liens entre la folie et la société, la place des femmes et la folie, l'émergence de l'Art brut sera explorée afin de comprendre dans quelle mesure la déconstruction des codes et des méthodes classiques de la peinture, notamment durant le XX<sup>e</sup> siècle, rend compte d'une intention de comprendre les affres de la folie et les abysses de l'esprit humain dans un double geste artistique d'incarnation et de représentation. Ainsi, dès 1922 Hanz Prinzhorn (1886-1933) publie un important traité intitulé *Bildnerlei der Geisteskranken (Expressions de la Folie)* sur « l'art des fous » ou « art schizophrénique » dans lequel il inscrit cet art déstructuré au sein de courants artistiques connus tels que le cubisme<sup>14</sup>. Visant à déconstruire la notion de maladie mentale tout autant que les catégories artistiques classiques, il ouvre la voie aux réflexions de Jean Dubuffet (1901-1985) sur l'Art brut<sup>15</sup>.

## Jean Dubuffet, penseur et « inventeur » de l'Art brut

Jean Dubuffet dans ses textes sur l'Art brut évoque l'idée selon laquelle la folie n'est pas la maladie mentale et lutte contre la stigmatisation de personnes déjà mises à l'écart de la société, y compris au niveau de la perception de leurs œuvres. Déjà affirmée par Prinzhorn, la déconstruction de la notion de maladie mentale, sera un fer de lance de l'antipsychiatrie du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, représentée par Thomas Szasz<sup>16</sup> (1920-2012) ou Michel Foucault (1926-1984). Les liens entre la santé mentale et la rigidité des codes sociétaux, symbolisés par les codes et



Fig. 12. *Blondeur et fard* (Jean Dubuffet, 1955).

14 Initialement publié en 1922, cet ouvrage a connu plusieurs rééditions et a été édité en français sous le titre *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, par les Ed. Gallimard en 1984.

15 Jean Dubuffet possède alors une collection qui regroupe les œuvres d'artistes découverts dans les prisons et/ou les asiles. Cette collection est aujourd'hui conservée à Lausanne (Suisse) et présente, par exemple, les œuvres de Henri Darger (1892-1973) et Aloïse Corbaz (1886-1964).

16 Szasz Th. S., *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*, Harper Perennial; Revised edition 2010.

techniques artistiques, apparaissant comme autant de revendications à la liberté de créer de toutes les façons innovantes possibles sans passer pour fou. Ces revendications traversent les artistes du XX<sup>e</sup> siècle et redonnent une profondeur à la complexité du concept de folie. Les réflexions de Dubuffet sur l'*Art brut* sont emblématiques de cette volonté de décorréliser les binômes conceptuels de l'ordre et la raison, la déconstruction et la folie : « *L'idée d'une différenciation radicale et essentielle entre les 'malades mentaux' et les autres est (par la faute des médecins) si fortement implantée que l'exposition des collections de l'Art Brut (...) a été généralement présentée dans la presse comme une exposition de productions de 'malades mentaux'* <sup>17</sup> » Il dira également, non sans humour, qu'« *Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou* <sup>18</sup> ».

L'arsenal théorique que Dubuffet déploie pour légitimer une peinture de l'informe s'accompagne de ses propres gestes artistiques qui visent la spontanéité plus que la seule représentation, l'exploration plus que le réel. Ainsi, il métamorphose les différentes matières et déstructure le figuratif en reprenant certaines « techniques » de l'*Art brut*, caractérisé par le fait d'utiliser tous les instruments, tous les gestes : il emploie truelle, cuiller à soupe, grattoir, couteau, ou encore ses doigts, joue avec les éclaboussures ou projette ses mélanges en les renversant de haut en bas sur des toiles posées à plat. Son œuvre, *Blondeur et fard* (1955) marque une relation inédite entre l'artiste et le

médium se traduisant par l'abandon du chevalet et des pinceaux traditionnels pour un travail mené à main nue, ou grâce à des outils divers (Fig. 12). La folie, comme état naturel de la psyché humaine, n'est plus strictement corrélée à une sphère médicale mais s'exprime comme une variété du regard porté sur le monde. Elle est dans le fond comme dans la forme, dissoute dans une répétition de gestes qui n'obéissent plus à la structure classique de l'art, et ne fait plus qu'un avec son objet. Fasciné par l'interaction des matériaux, par une chimie instable et imprévisible, Dubuffet cherche le sens, la structure originelle du monde en explorant le non-sens et l'informe. Rejetant l'académisme, il entame une série de personnages monolithes dont est tirée cette œuvre sur laquelle il multiplie les couches et les teintes avant de les retirer au papier. De la matière naît une forme, un personnage, une idée au fondement d'une réflexion sur la création et l'ordre.

### Daniel Schlier, ou « la peinture au-delà des apparences »

Penchons-nous maintenant sur un triptyque réalisé par Daniel Schlier<sup>19</sup> (né en 1960). Cette œuvre fait appel au sens de l'étrange ainsi qu'à la capacité de saisir des personnages sans substance, perdus dans les affres du vivant, d'un biologique sombre, inquiétant et dans lequel on peut reconnaître les signes de questions existentielles sur la vie et la mort, la finitude, ou la fragilité. Non seulement Schlier représente symboliquement des états limites de notre conscience et de ses

17 Dubuffet, J. *Art brut et créateurs d'Art Brut : Textes et lettres, 1945-1985*, L'Atelier Contemporain, 2023, p. 540.

18 Idem, (1949), « L'art brut préféré aux arts culturels », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, vol. I, p. 202.

19 Daniel Schlier est diplômé des Arts décoratifs de Strasbourg (1978) ainsi que de l'École Nationale Supérieure d'Arts Plastiques (1983). Il a été professeur de peinture à Strasbourg (1991-2017), à Genève (2007-09), avant d'être nommé aux Beaux-Arts de Paris en 2017.

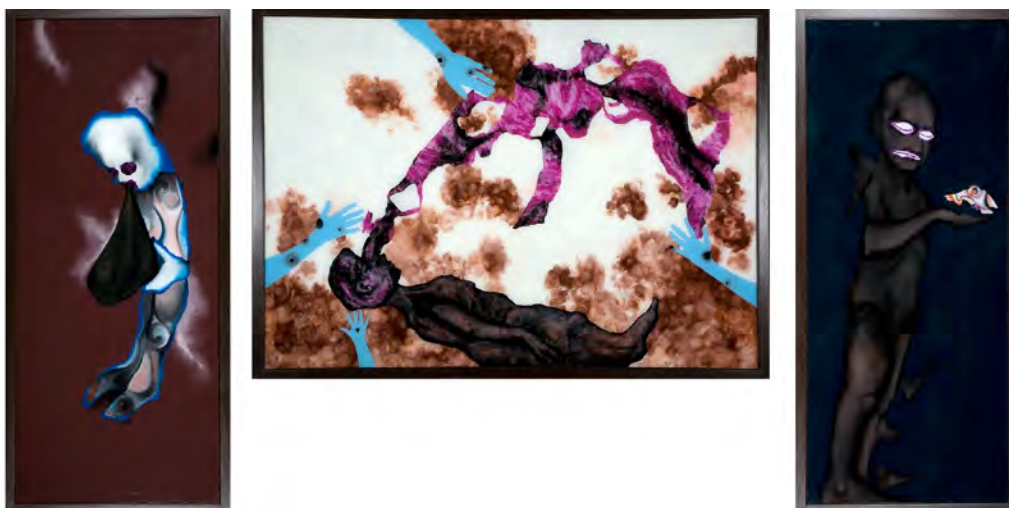


Fig. 13. *Sans titre*, triptyque (Daniel Schlier, 1992).

projections sur le monde, mais il emploie une méthode complexe, exprimant ainsi la précarité de la vie : la peinture sur verre inversée ou peinture sous verre<sup>20</sup>. Il s'agit de plaques de verre peintes à l'huile en leur revers. La peinture est appliquée majoritairement au doigt, en une seule couche, la plaque de verre face à l'artiste. Afin d'obtenir des traits bien dessinés, il utilise d'abord des pochoirs en rubans adhésifs qui sont ensuite retirés. La démarche artistique est empirique, expérimentale, et explore les frontières entre l'abstrait et le réel. Comme il le précisait en 2009 : « *Je peins à l'envers, recto-verso, devant-derrrière, comme Charlie Chaplin met en scène son propre personnage, devant et derrière la caméra.* »<sup>21</sup>

Une fragilité traumatique s'exprime tant dans les couleurs stridentes que dans l'obscurité ou encore dans le geste artistique incertain de réussir. Pour Daniel Schlier, « *peindre c'est aller*

*au-delà des apparences, c'est aller voir ce qu'il y a derrière* »<sup>22</sup>. L'angoisse, le malaise, la peur, l'inquiétude sont autant de réactions qu'est susceptible de susciter cette œuvre mise en miroir avec les pensées de ceux et celles qui la regardent. « *En réalité, c'est là que réside le plus grand paradoxe, car c'est l'impact de ses œuvres qui en fait sans doute un art plus déstabilisant. Les œuvres de Schlier, en jouant avec les codes de la peinture, deviennent vecteur de déroute.* »<sup>23</sup> Ses œuvres peuvent être considérées comme un lieu de rencontre privilégié entre la technique virtuose et un univers d'images difficiles à qualifier.

Sa peinture est hybride, immergée dans la recherche d'un équilibre fragile. Les trois parties de cette œuvre sont le théâtre de scènes qui confinent à la tragédie mais à une tragédie imprécise que chacun peut investir de ses propres émotions. Les images se promènent entre les tableaux sur un chemin favorisé par la forme du triptyque. Son travail est souvent qualifié de *peinture*

20 Cette technique est connue depuis l'Antiquité en occident et c'est au cours de la Renaissance que cette forme d'art a atteint son apogée. La peinture sur verre inversé, aussi appelée « fixée sous verre », s'est largement diffusée et devient un art populaire en Europe lors de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette technique est connue également en Chine, en Iran ou encore en Inde.

21 Propos recueillis lors de la conférence de Daniel Schlier à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours, avril 2009.

22 Schlier D., Citation reprise par Christian Besson dans « incarnation et iconostase : les dessous de la peinture selon Daniel Schlier » in *Les jours maigres, les jours gras*, catalogue de l'exposition de la ferme du Buisson, centre d'art contemporain, Noisel et Le Channel, galerie de l'ancienne poste à Calais, 1997.

23 Goormaghtigh M. 2011, p. 71.

neurologique permettant de mettre en relief les liens entre l'art et le fonctionnement cérébral.

### **Le Portrait de Maria Lani, par Francis Picabia**

Enfin voici le *Portrait de Maria Lani* réalisé en 1928-29 par Francis Picabia (1879-1953), peintre et écrivain français. Si ses premières œuvres témoignent de son intérêt pour l'impressionnisme, le fauvisme et le cubisme, il reste attaché au mouvement surréaliste, dont il fut très proche entre 1925 et 1940. Plusieurs points sont à relever sur ce portrait, dont il n'a d'ailleurs que le nom dans la mesure où la ressemblance avec le modèle ne semble pas être la finalité de l'artiste ! Le modèle en est néanmoins Maria Lani, connue comme

une femme mondaine qui suscita une série d'environ 50 portraits d'artistes différents, parmi lesquels celui de Picabia.

L'exploration de la matrice psychique, dans ses dimensions tant normales que pathologiques, chère aux surréalistes, est rendue visible par une troisième dimension de l'œuvre suggérée sans recourir à la perspective mais en s'inspirant des systèmes de collages. La symbolique des yeux multiples renvoie à une interrogation sur celui qui regarde et celui qui est regardé, sur la posture, sur la vision ainsi que sur l'idée d'une psyché naturellement fragmentée, prise entre des couches de personnalités, consciente et inconsciente. Une certaine idée de la psychanalyse se dégage de ce tableau avec ses potentiels traumas et fractures psychiques.

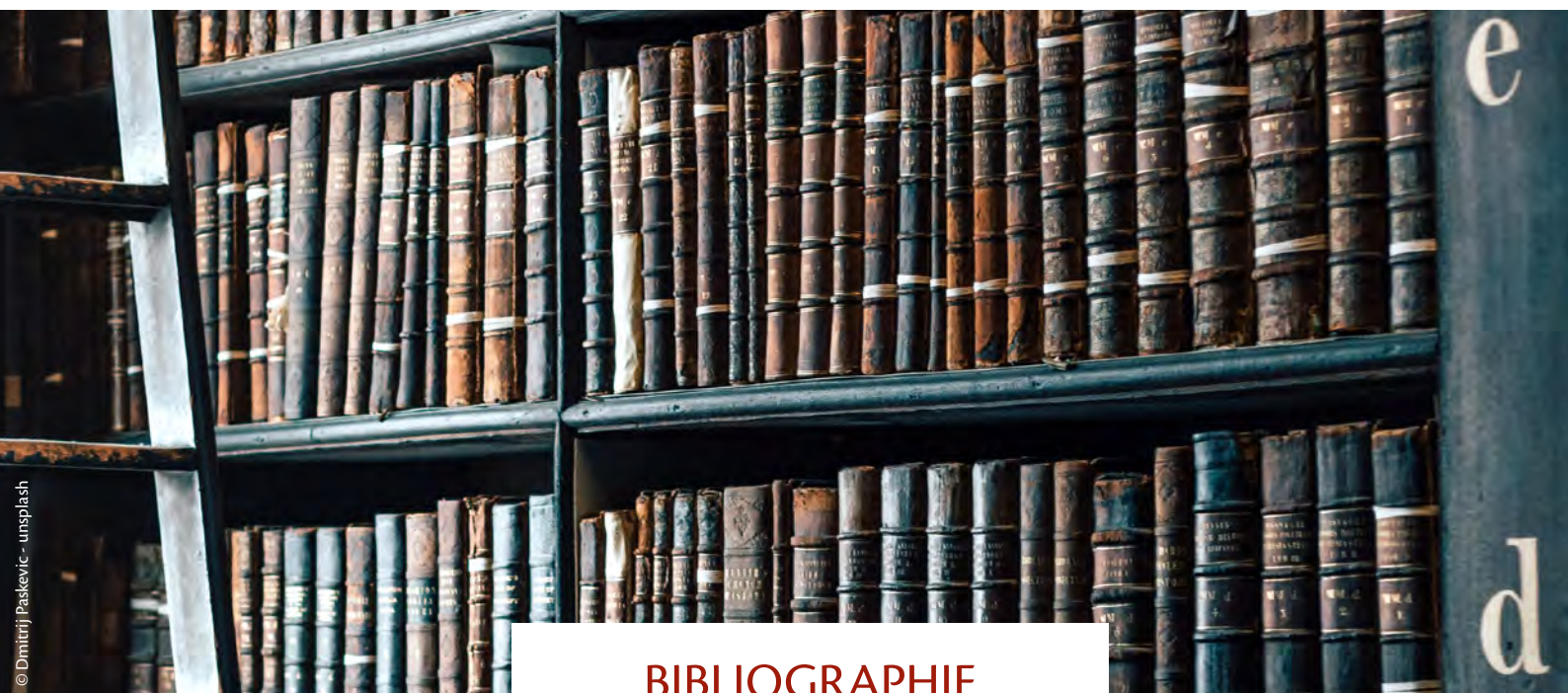
Ainsi, en traversant trois thématiques autour de la folie dans la peinture, nous avons montré à quel point la folie peut être abordée sous des angles différents, voire divergents, pris entre des prismes sociétaux, médicaux, artistiques et existentiels. Avec la complexité de cette notion, perpétuellement aux prises avec les représentations sur le normal et le pathologique,

### **Remerciements**

Je tiens tout particulièrement à remercier le musée de Picardie (Amiens), son directeur, Pierre Stepanoff ainsi que sa chargée de projet Médiation Alexia Morel, tant pour leur bienveillante collaboration que pour m'avoir permis l'utilisation gracieuse des visuels utilisés dans le présent article.



Fig. 14. *Portrait de Maria Lani* (Francis Picabia, 1928-1929).



## BIBLIOGRAPHIE

- ▶ Chesler P., *Women and Madness*, Chicago Review Press; Reprint edition; 2018 (1973).
- ▶ Dubuffet, J. *Art brut et créateurs d'Art Brut: Textes et lettres, 1945-1985*, L'Atelier Contemporain, 2023.
- ▶ Dubuffet J. (1949), « L'art brut préféré aux arts culturels », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, vol. I.
- ▶ Dupont J.-C., Naassila M., Une brève histoire de l'addiction. *Alcoologie et addictologie*, 2016, 38 (2), pp.93-102. ([hal-01516951](https://doi.org/10.1516951))
- ▶ Goormaghtigh M., *Les œuvres peintes sous verre : Visibilité des altérations, visibilité du traitement de conservation-restauration*, Mémoire de fin d'études pour l'obtention du diplôme national supérieur d'expression plastique-Mention Conservation-restauration, École Supérieure d'Art d'Avignon, 2011.
- ▶ Keraul P., « Absinthisme », in Marcellin Berthelot et al. (dir.), *La grande encyclopédie*, Paris, 1885-1902, t. 1, p. 151-153
- ▶ Luauté J.-P., Saladini O., Benyaya J., Toxicité neuropsychiatrique de l'absinthe. Historique, données actuelles, *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, Volume 163, Issue 6, 2005, Pages 497-501
- ▶ Luauté J.-P., *L'absinthisme : la faute du docteur Maignan*, *L'Évolution Psychiatrique*, Volume 72, Issue 3, 2007, Pages 515-530
- ▶ Meterreau M., « Absinthe » dans Hervé Guillemain (dir.), *DicoPolHiS*, Le Mans Université, 2024.
- ▶ Prinzhorn H. *Bildneri der Geisteskranken*, Severus Verlag, 2021.
- ▶ Sazs Th. S., *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*, Harper Perennial; Revised edition 2010.
- ▶ Ternon, M. « Hérétique ou dément ? Autour du procès de Thomas d'Apulie à Paris en 1388 », *Criminocorpus*, 2016. URL : <http://criminocorpus.revues.org/3153> (consulté le 16 juillet 2024)
- ▶ Dossier l'absinthe dans l'art : L'absinthe dans l'art - Les grands artistes de la Belle-Époque. URL : <https://www.absinthemarket.com/absinthe-art/> (consulté le 16 juillet 2024).

### Références des images

Fig. 1, 4, 5, 6, 7 : Wikimedia (libres de droits)

Fig. 2 : Albert Maignan (1845 – 1908), *L'Insulte aux prisonniers. Épisode de la croisade contre les Albigeois, en 1211, 1875*, huile sur toile, Collection du Musée de Picardie. © Photo Musée de Picardie. No inv. M.P.2017.3.1

Fig. 3 : Albert Maignan (1845 – 1908), *Carpeaux. À l'artiste mourant, les Êtres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu*, 1892. Huile sur toile, Collection du Musée de Picardie, Amiens. © photo Hugo Maertens/Musée de Picardie. M.P.3057-709

Fig. 8 : Albert Maignan (1845 – 1908), *La Muse verte*, 1895. Huile sur toile, Collection du Musée de Picardie, Amiens. © photo Claude Gheerbrant/Musée de Picardie. M.P. 8774

Fig. 9 : Charles-Louis Müller (1815 - 1892) : *Lady Macbeth*, 1849, huile sur toile, collection du Musée de Picardie, Amiens, © photo Marc Jeanneteau/Musée de Picardie. M.P.2004.17.270

Fig. 10. Raymond-Auguste Quinac Monvoisin (1790- 1870), *Jeanne, dite La Loca ou La Folle, Reine de Castille*, vers 1833, huile sur toile, collection du Musée de Picardie. © photo Marc Jeanneteau/Musée de Picardie. M.P.2004.17.159

Fig. 11. Constance Charpentier (1767 – 1849) : *La Mélancolie*, 1801, huile sur toile, collection du Musée de Picardie. © photo Marc Jeanneteau / Musée de Picardie. M.P.2004.17.133

Fig. 12. Jean Dubuffet (1901 – 1985) : *Blondeur et fard*, 1955, huile sur toile, collection du Musée de Picardie, Amiens. © Photo Hugo Maertens – Musée de Picardie. ©ADAGP Paris 2024. M.P.5685

Fig. 13. Daniel Schlier (né en 1960) : *Sans titre*, triptyque, 1992, huile sous verre, collection du FNAC – CNAP, dépôt au Musée de Picardie. © photo Irwin Leullier – Musée de Picardie. ©ADAGP Paris 2024. No inv : FNAC 96453 (1 à 3)

Fig. 14. Francis Picabia (1879-1953) : *Portrait de Maria Lani*, 1928-29. Huile sur toile. © Musée de Picardie. H. 100 cm ; L. 81 cm. M.P.89.5.1