

Adolf Wölfli : L'hôpital comme atelier

Entretien avec Daniel Baumann (1), juillet 2005

AG : Un atelier d'artiste est, dans la plupart des cas, librement investi par son occupant, lequel peut organiser son emploi du temps, aménager son espace et choisir son matériel. Comme d'autres, Adolf Wölfli a vécu une situation particulière, et bien plus contraignante, puisqu'il était forcé de vivre dans le lieu où il travaillait, à savoir l'hôpital psychiatrique de la Waldau, près de Berne. À ce que je sache, il ne dessinait pas avant d'y être interné ?

Daniel Baumann : Non, mais il y a plusieurs raisons à cela : La première est qu'il n'avait pas le temps, il devait gagner sa vie en passant d'un travail à l'autre. La seconde est qu'il n'avait probablement pas conscience qu'il pouvait dessiner. C'est une histoire de classe sociale : un paysan n'avait pas à faire des dessins, ça n'aurait pas fait de sens dans sa vie. Par ailleurs, il n'était même pas paysan, mais venait d'une classe encore inférieure, celle des travailleurs itinérants, sans poste fixe. C'était le type de personne qui ne gagnait pas assez d'argent pour fonder une famille, des gens dont l'unique fonction dans la société était de fournir de la main d'œuvre temporaire.

AG : Il a donc fini par être interné, notamment pour atteinte à la pudeur. Sait-on comment il s'est mis à créer ?

DB : On ne sait pas exactement. Il semblerait qu'il ait commencé de son propre gré, en 1899. Bien sûr, il fallait qu'il ait du matériel à disposition. Disons que son activité était tolérée, également pour des raisons disciplinaires : il était plus calme quand il était occupé. Ensuite, quand Walter Morgenthaler (2), encore très jeune, est devenu assistant psychiatre à la Waldau, il a « découvert » Wölfli et commencé à le soutenir, à lui fournir régulièrement des crayons et du papier. Cet encouragement a été très important et Wölfli s'est alors lancé dans cette immense « narration illustrée » qui raconte la fondation de la Création Géante de Saint Adolf (3).

AG : Il n'avait pas d'espace à lui, à cette époque ?

DB : Pas dans un premier temps. Il vivait dans un dortoir et n'avait pas d'atelier. On lui avait attribué un lit qui changeait parfois ainsi qu'une table où il travaillait. Il faut dire qu'il vivait dans un univers très fermé : les asiles, autrefois, ressemblaient passablement à des prisons. Après tout, on peut dire de l'atelier qu'il s'agit d'une forme relativement sophistiquée de prison...

AG : C'est vrai. L'atelier est parfois proche de la cellule : celle du prisonnier ou, plus encore, celle du moine. Dans le dernier cas, il y a la même forme d'enfermement volontaire, de détachement du monde extérieur pour se consacrer à une tâche jugée plus élevée.

DB : C'est en tout cas une idée qui cadre parfaitement avec la vision fortement individualiste de l'artiste bohème, en décalage constant avec la société. Bien sûr, il s'agit d'une création de la Modernité. Les ateliers des grands artistes pouvaient auparavant constituer de véritables entreprises, comme aujourd'hui celui de Jeff Koons qui emploie près de 40 employés.

AG : Dans ce modèle de l'atelier-cellule, le fait que la production artistique se veuille coupée du monde et centrée sur une seule personne peut suggérer que, s'il y a un voyage, il est plutôt intérieur. Comme Wölfli qui a fait un voyage autour du monde, autour de l'univers, entièrement dans sa tête.

DB : C'est pour cela que des artistes qui, comme Wölfli, ont créé leurs œuvres dans des conditions extrêmes, sont devenu des sortes de stéréotypes : ils alimentent le mythe de l'artiste bohème qui s'isole pour réinventer le monde grâce à une forme d'introspection totale, capable de tout créer à partir de rien. Pourtant, quand on pousse plus loin, on se rend compte que Wölfli, même s'il était isolé et centré sur lui-même, s'inspirait comme tout le monde de son environnement. Il y avait d'abord les magazines qu'on lui donnait, comme « London Illustrated News », dans lesquels il puisait des informations multiples et qu'il utilisait parfois pour faire des collages, mais également les expériences et les langages des autres qu'il s'appropriait et qu'il réutilisait pour construire son propre monde.

AG : En même temps, il travaillait dans un cadre assez étroit et les informations extérieures dont il disposait étaient filtrées. Je pense que les récits qu'il avait de différents voyages et cette image qu'il devait avoir du

monde avec assez peu d'éléments devaient laisser passablement de place à son imagination. Sans compter qu'il s'agissait d'un type bien précis d'« informations ».

DB : Oui, absolument. C'était évidemment une vision standardisée du monde extérieure qui lui est parvenue avec ces magazines, un style de vie et de perception de la petite bourgeoisie. Mais ce qui est intéressant, c'est de constater que si le monde de Wölfli est hautement personnel, il reflète également son époque. Je dis souvent qu'il a pris des éléments du monde « extérieur » et qu'il les a recomposés sans respecter les structures qui les ordonnaient à l'origine. En fait, il a soumis ces éléments aux exigences de son propre univers. Ce n'est pas le premier artiste à fonctionner de la sorte, mais ici on a affaire à une personne qui est issue de la couche sociale la plus basse. Il s'agit du témoignage d'un exclu total de la société, ce qui est assez unique.

AG : Il y a ce côté exemplaire par rapport aux recherches artistiques qui ont lieu à cette époque. Tout d'un coup, Wölfli devient un modèle. Un modèle marginal, mais très en phase avec son temps par sa marginalité même, par le fait de sa recherche très individualiste.

DB : ...qui s'est avéré être une des attitudes clés des artistes du XXe siècle : cette volonté de radicalisation de la perception du monde qui tend à le reformuler de façon singulière. L'œuvre de Wölfli s'accordait avec la création et les recherches de son époque, caractérisées par un intérêt croissant pour l'individu et son développement, ainsi qu'un enthousiasme pour toutes les formes d'introspection. C'est le siècle de la *psyché*...

AG : Si Wölfli n'avait pas été interné dans un hôpital psychiatrique, il n'aurait probablement pas développé son œuvre. Mais, s'il avait été interné à une autre époque, ses productions n'auraient probablement pas suscité d'intérêt...

DB : Ces sont des spéculations, mais il est vrai qu'elles n'auraient pas été remarquées et n'auraient donc pas survécu.

AG : Ce qui me surprend tout de même, c'est le fait que la production de Wölfli soit restée aussi homogène. Quand il a fini par avoir sa propre cellule, par exemple, cela n'a pas vraiment affecté son œuvre.

DB : Non, mais cela me semble assez naturel. Lorsqu'il a obtenu sa propre cellule en 1917, il avait derrière lui dix-huit ans de « carrière ». Son univers était déjà bien défini et n'allait plus changer de manière fondamentale en investissant un nouveau lieu. Après tout, il avait développé son activité dans des conditions assez précaires, il ne lui fallait qu'un peu de matériel, un peu d'espace et du temps à disposition. Une autre question, qui se pose dans tout atelier, est de savoir comment les œuvres peuvent sortir des murs. Comme toujours, c'est d'abord l'entourage immédiat qui intervient. Ici, l'étude « Ein Geisteskranker als Künstler » publiée par Morgenthaler en 1921 a fait connaître Wölfli en dehors de l'hôpital. Elle a circulé dans des cercles de connaisseurs, mais également d'artistes qui, parfois, venaient le voir à la Waldau et lui achetaient quelques dessins. Puis, quand le livre a été présenté dans la librairie Bircher, à Berne, une sélection de ses dessins a été exposée dans la vitrine. Wölfli avait eu l'occasion de venir la voir, et cette expérience lui a donné des idées. Il a écrit à la direction de l'hôpital pour proposer de faire une autre exposition dans le restaurant « Bären », à Schangnau. Dans sa lettre, il expliquait comment on pouvait disposer ses tableaux, faire une petite récolte d'argent pendant les fêtes pour couvrir les frais occasionnés et même publier un petit catalogue, avec quelques textes sur le lieu, sur la commune ainsi que sur ses dessins.

AG : Est-ce que cette exposition a eu lieu ?

DB : Non, mais la proposition elle-même en dit long. Comme on peut le voir, Wölfli ne s'est pas contenté de s'approprier des éléments du monde extérieur à travers les magazines, mais il s'est également approprié l'attitude de l'artiste. À de nombreuses occasions, il avait pu se rendre compte qu'un artiste était socialement quelqu'un qui, même s'il ne gagnait pas forcément beaucoup d'argent, jouissait quand même d'une certaine estime. Et si l'on peut appréhender toute l'œuvre de Wölfli comme l'expression d'une authenticité totale, parce que personne n'a pu l'imiter, ni dans l'écriture ni dans le dessin, on peut aussi simplement y voir une appropriation d'attitudes et d'éléments. De ce point de vue, il n'y a pas d'invention.

AG : Son œuvre n'est pas autarcique, mais bien caractéristique de la production d'une époque.

DB : Wölfli était comme une éponge, il aspirait son époque. Un exemple extrême d'une « aspiration » totale, également dans le sens d' « aspirer à », d'avoir de l'ambition. Il englobait tout. En fait, je n'y avais jamais pensé sous cet angle, mais tu peux observer chez lui deux attitudes extrêmes et opposées : celle de l'artiste isolé, centré sur son monde, et celle de l'artiste tourné vers l'extérieur, qui s'approprie tout ce qu'il peut. Il pouvait, par exemple, parodier dans ses textes le dialecte berlinois d'un autre patient de l'asile et, de manière générale, il imitait souvent le langage bureaucratique. Ses textes regroupent toutes sortes d'expérimentations sur le langage : on y trouve de la vulgarité, des non-sens totaux, des rimes, de la musique des partitions musicales, de la comptabilité et des mathématiques. Il a notamment inventé des nouveaux nombres parce que son monde imaginaire devenait si grand qu'il ne pouvait plus le quantifier. Après le milliard, le milliard, etc., puis le quadrilliard, il commence à y avoir « Regoniff », « Suniff », « Teratif », etc., et ça finit par « Zorn » – la rage.

AG : Un monde visiblement expansif qui était pourtant développé à partir d'un espace plutôt restreint.

DB : Oui, le contraste est impressionnant. Même quand il a obtenu sa propre cellule, elle ne faisait que deux mètres sur trois. Elle existe d'ailleurs toujours : il y a un lit, un petit couloir et c'est tout. Il a même dessiné sur le plafond et demandé à ce qu'on fasse réaliser un tapis d'après l'un de ses dessins. Il lui est quand même arrivé de travailler en dehors de cet espace, notamment pour décorer les armoires et les vitrines du petit « musée » que Morgenthaler avait installé à Waldau pour stocker les œuvres de ses patients, ou pour réaliser des œuvres de commandes dont les dimensions dépassaient celles de la cellule.

AG : Il se faisait passer des commandes et vendait également une partie de ses dessins, mais à des prix plutôt dérisoires. En était-il conscient ?

DB : Il mettait des prix plus élevés, mais comme il n'arrivait pas à vendre ses dessins à dix ou quinze francs, il les vendait finalement pour un franc. Il existe une anecdote amusante à ce sujet, où Morgenthaler amène des visiteurs à Wölfli pour qu'il leur présente son travail. Comme ceux-ci n'ont pas l'air d'être convaincus, Wölfli se fâche et finit par leur dire qu'ils ne s'imaginent même pas à quel point il est difficile de gagner sa vie en tant qu'artiste ! À nouveau, on voit qu'il avait adopté l'attitude de l'artiste. Il était très malin, dans le genre du paysan rusé de l'Emmental. J'en suis persuadé aujourd'hui : on ne peut pas créer une telle œuvre sans intelligence. Même en créant de manière obsessive, il faut faire preuve d'intelligence.

AG : Aujourd'hui, qu'en est-il de la production dans les hôpitaux psychiatriques ?

DB : Il faut savoir que les choses ont changé. À l'époque de Wölfli, si certains entraient à l'asile pour des cures ponctuelles, les autres pouvaient y rester enfermés très longtemps. Wölfli y a passé trente-cinq ans. Aujourd'hui, on reste rarement plus d'une semaine à l'hôpital, après quoi on reçoit des médicaments et on est placé dans un système d'assistance. Comme tout est beaucoup plus spécialisé et décentralisé, ce type d'asile n'existe donc plus vraiment chez nous. Il y a toujours l'art-thérapie, mais c'est quelque chose de différent. J'ai par exemple visité la « Maison des artistes » à Gugging, en Autriche, dédiée aux personnes et artistes atteints d'une maladie mentale. Certains habitent là, tandis que d'autres ne viennent que pour créer. Il s'agissait bien de formes d'atelier, mais qui n'avaient plus rien de la cellule. Ici, on voit quand même que la société est devenue plus ouverte. Par exemple, une artiste comme Yayoi Kusama passe beaucoup de temps dans des institutions psychiatriques. De plus, il y a certainement des gens qui, il y a cent ans, auraient été mis dans un asile et qui ne le sont plus aujourd'hui parce qu'il y a d'autres types de traitement. En quelque sorte, cette idée d'un art « brut » ou d'un art issu des asiles psychiatriques a disparu parce que les asiles psychiatriques eux-mêmes ont « disparu ».

AG : Les structures se sont assouplies...

DB : Les structures ont changé, et même le concept de ce qu'est la folie a changé socialement, d'une part parce qu'on est devenu plus ouvert, mais aussi médicalement, en raison des traitements disponibles depuis 1954. Il y a cent ans, une personne ayant le comportement de Raymond Pettibon aurait probablement été interné. Bien sûr, il y a des gens qui tiennent à ce concept d'un art « brut » ou « outsider » et qui le défendent parce qu'ils croient à la possibilité d'une introspection absolue, d'une authenticité absolue et d'une création pure.

AG : L'idée d'un fonds humain, universel et atemporel, auquel on pourrait accéder grâce à l'introspection...

DB : Oui, il y a des gens qui y croient, mais je n'en fais pas partie. Certains se plaignent même que des artistes, notamment aux Etats-Unis, se mettent à faire des travaux un peu « brutistes ». Un artiste comme Chris Johanson fait des choses qu'on pourrait, à première vue, imaginer voir dans un asile psychiatrique. Alors certains se plaignent du fait que ce n'est pas authentique, mais je pense que c'est un faux discours. Étudier Wölfli de près m'a permis de voir que la question ne se pose pas de cette façon.

AG : Ce qui est particulier, c'est le fait de vouloir garder séparées ces productions. Quand des personnes qui disent vouloir faire la promotion de formes de productions marginales travaillent en fait à les garder séparées d'autres formes de productions et ne veulent pas qu'elles influencent le reste.

DB : En 2001, j'ai écrit dans un article pour le *Kunst-Bulletin* (3) que l'art brut et l'outsider art avaient eu une fonction précise – et très importante – à un moment historique, en 1945, ainsi que dans les années 1950 et 1960, parce que la notion d'art était totalement figée et académique, mais qu'aujourd'hui ces catégories n'avaient plus raison d'être. Vouloir les préserver, c'est comme d'en faire un zoo, un endroit clos où l'authenticité a lieu et où tu viens voir l'authenticité : un encouragement au voyeurisme.

AG : On peut également penser au cabinet de curiosité, la Collection de l'Art Brut à Lausanne y ressemble fortement. Par ailleurs, on voit bien qu'une des premières questions que le public se pose sur les artistes est celle de la biographie : quelle était sa vie ? Quel était son traumatisme ? Le petit texte biographique et la photographie qui l'accompagne donnent tout son sens à cette présentation.

DB : Oui, il existe une sorte de pornographie de la biographie qui rappelle celle des magazines « people », mais on ne peut pas non plus complètement y échapper. Par exemple, pour aborder l'œuvre de Wölfli, il faut quand même se rendre compte de sa situation sociale et des conditions particulières dans lesquelles il a créé. La biographie de l'artiste fait partie des éléments qui ont conditionné sa pratique et il ne faut pas le cacher. Il faut simplement y voir une réalité et non une valeur. Si quelqu'un a une maladie mentale, il n'y a rien là de bon ni de mauvais, c'est simplement humain et bien souvent un drame. Chez Wölfli, il n'est pas interdit de replacer sa construction d'un monde nouveau, où tout est brillant et glorieux et magnifique, dans le contexte de sa biographie qui – elle – était tellement misérable. Il s'agit, en quelque sorte, d'un projet de compensation, mais quel projet !

AG : On peut y voir également le concept freudien de sublimation.

DB : Oui, mais pas seulement dans un sens positif car c'est aussi un immense monde de nostalgie. Quand on lit les textes de Wölfli pour la première fois, tout est grandiose et magnifique, mais derrière cette façade, on se rend compte que tout est en permanence en train de s'écrouler. Il y a ce monde parallèle, qui est assez touchant d'ailleurs, parce qu'on peut parfois observer une immersion du misérable qui surgit tout à coup, de manière violente, dans les écrits. C'est pour cela aussi que son œuvre n'est pas seulement de la frime. Elle pourrait être prise pour de la frime totale, mais, en fait, il s'agit d'une immense bataille, d'un combat avec la réalité. Non seulement avec la réalité biographique, mais aussi avec cette condition sociale qui était la sienne, celle d'un exclu multiple : un travailleur itinérant, misérable, orphelin, atteint de maladie mentale et coupable d'atteinte à la pudeur. Il n'aurait jamais pu être accepté par la société, c'était un « zéro » socialement. Lorsqu'on se rend compte de ça, on réalise que toute son œuvre parle de ces mécanismes d'exclusion, très fortement.

AG : Ce qui est impressionnant, de ce point de vue-là, c'est que le statut d'artiste est le seul qui permette de renverser ainsi les valeurs. En tout cas, cela permet de poser pas mal de questions sur l'art et la société : le fait qu'un tel exclu social, enfermé dans une cellule, ait finalement incarné une des figures les plus exemplaires de l'artiste au XXe siècle.

## Notes

1. Daniel Baumann est commissaire d'exposition indépendant et directeur de la Fondation Adolf Wölfli, à Berne. ([www.adolfwoeffli.ch](http://www.adolfwoeffli.ch))

2. Walter Morgenthaler est un psychiatre allemand célèbre pour ses recherches sur l'art des personnes atteintes de maladies mentales. Il a publié en 1921 une étude sur Adolf Wölfli intitulée « Ein Geisteskranker als Künstler », et a constitué durant sa carrière à l'hôpital psychiatrique de la Waldau une collection de plus de 3000 œuvres réalisées par ses patients.

3. La Création Géante de Saint Adolf est un recueil de 25'000 pages regroupant dessins, textes et partitions musicales d'Adolf Wölfli. Cette œuvre majeure de l'artiste est actuellement conservée à la Fondation.

4. Daniel Baumann, « Art Brut ? Outsider Art ? », *Kunst-Bulletin*, mars 2001