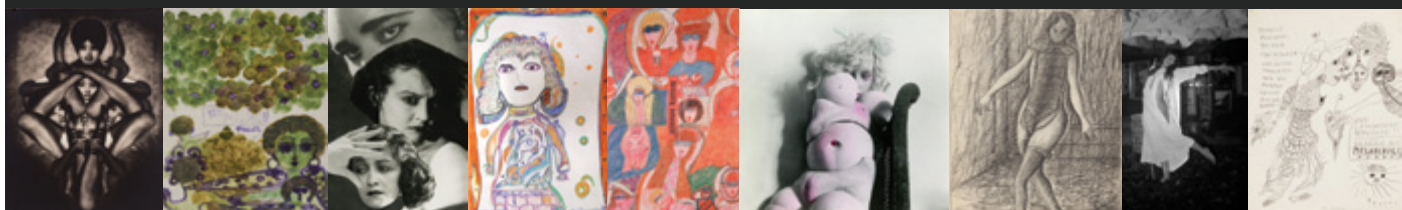




LOSS OF CONTROL II



Musée Félicien Rops

Province de Namur

26 - 01 ► 5 - 05 - 2013

Aloïse Corbaz / Rachel Baes / Enrico Baj / Hans Bellmer / Denise Bellon / André Breton / Else Blankenhorn
Agnès De Waele / Jean Dubuffet / Paul Eluard / Magde Gill / Martha Grünewaldt / Jean-Marie Heyligen
Stefan Klojer / Yayoi Kusama / Lucien Lorelle / Dora Maar / René Magritte Lucie Maquet / Man Ray
Marcel Mariën / Pierre Molinier / Nadja / Michel Nedjar / Lisa Niederreiter / Laure Pigeon / Joseph Schneller
Armand Simon / Barbara Suckfüll / Jeanne Trippier / Raoul Ubac / Jessica Warboys / Unica Zürn

Ce dossier s'adresse prioritairement aux enseignants, et peut être utilisé :

- comme aide à la **visite libre** : l'enseignant y trouvera des informations pour accompagner lui-même ses élèves dans les salles.
- comme support à la **visite guidée** : les textes pourront être mis à la disposition des élèves après la visite au musée et initier des travaux, des réflexions afin de poursuivre l'activité en classe.

Idéalement, seule la présentation de l'exposition (page 2) sera lue en classe avant la visite guidée : elle permet une première approche sans pour autant compromettre la rencontre avec les œuvres originales.

Ce dossier se base essentiellement sur le catalogue qui accompagne l'exposition. Il est l'un des outils pédagogiques proposés afin d'encourager les rencontres entre le musée Félicien Rops et le milieu scolaire. Il ne se veut pas exhaustif, aussi l'équipe éducative du musée est-elle disponible pour toute rencontre ou demande particulière.

Pulsion[s]. Hystériques ! (22/09/12 au 6/01/13) était le premier volet d'une programmation consacrée à la folie en art. L'hystérie a en effet connu autour de 1900 une véritable heure de gloire : ce mal mystérieux préoccupait plusieurs médecins européens, dont le plus connu était Jean-Martin Charcot, neurologue à l'hôpital parisien de la Salpêtrière dès 1862. Le dessin et la photographie furent mis au service de la science pour documenter les symptômes spectaculaires de ces corps qui perdaient le contrôle dans l'hypnose ou l'extase, libérés des contraintes de la raison. *Pulsion[s]. Hystériques !* présentait conjointement iconographie médicale et arts plastiques pour montrer leur influence réciproque.

Loss of control II reprend le fil de l'histoire...

En 1928, *La Révolution surréaliste* célèbre le cinquantenaire de l'hystérie, que Louis Aragon et André Breton voient comme une « vertu poétique ». La même année, Breton publie *Nadja*, un récit autobiographique dans lequel il narre sa rencontre avec une femme excentrique et fascinante qui sera internée en hôpital psychiatrique. Pour les surréalistes, la perte de contrôle, mentale ou corporelle, interroge le lien entre délire et production artistique. Leurs œuvres questionnent les limites de l'inconscient, de la folie, de la transgression.

Dès 1945, Jean Dubuffet s'intéresse aux travaux d'artistes malades mentaux, ouvrant la voie à une autre conception de la création de personnes internées, autodidactes. L'art brut célèbre des œuvres hors normes et permet la découverte d'une nouvelle catégorie de personnes soucieuses de la quête d'un « moi » profond et spontané.

La perte de contrôle à travers l'acte créatif permet-elle une transgression des normes de la société ou du monde artistique ? Ponctué par des œuvres contemporaines, le parcours de **Loss of control II*** mêle sans distinction artistes « in » et « outsiders », donnant une lecture bouleversante de l'obsession, de l'identité et de l'existence. **Loss of control II** fait la part belle à la représentation féminine : le corps de la femme est le lieu de la perte de contrôle pour les surréalistes (corps transformés, transfigurés, morcelés, déguisés) tandis que les artistes outsider représentent eux aussi l'amour et le désir, là où l'on se perd ...

*En 2009, avec sa dernière exposition intitulée **Loss of control**, l'historien de l'art belge Jan Hoet faisait ses adieux au MARTa Herford Museum après en avoir été le fondateur et directeur pendant huit ans. Le musée Félicien Rops avait été partenaire du projet en présentant une large sélection de l'artiste.



Nadja, *La Fleur des amants*, 1926, crayon sur papier, 18 x 20 cm. Coll. David et Marcel Fleiss, Courtesy Galerie 1900-2000, Paris



Pierre Molinier, *Portrait d'André Breton*, 1965-70, mine de plomb sur papier, 28 x 20 cm. Coll. Mony Vibescu

Perdre le contrôle peut signifier perdre la maîtrise de soi, reformuler les frontières figées dans lesquelles on vit et dans lesquelles on se sent provoqué dans des images où les obsessions, les refoulements et les tabous sociaux sont vaincus.

Traiter du contrôle implique de se confronter aux résistances et de découvrir les contraintes intérieures, les peurs, les passions et les situations intolérables avec lesquelles les gens, et pas seulement les artistes, vivent et travaillent aujourd'hui écrivait Jan Hoet dans la préface du catalogue de l'exposition *Loss of control*¹.

Effectivement, chacun d'entre nous est soumis à une multitude de pressions et d'expériences de vie : relations humaines complexes, rythmes et réussite scolaire, enjeux professionnels, crise économique, menaces de licenciement, chômage, regard des autres, culte de l'apparence véhiculé par les publicités, sont autant d'éléments qui peuvent être un véritable poids pour certaines personnes. Ni la consommation excessive de médicaments (anxiolytiques, antidépresseurs...), ni la multiplication de stages de méditation et relaxation, ni la prolifération de « coachs » en développement personnel ou professionnel ne contrediront ce constat.

Et si la perte de contrôle était l'opportunité de lâcher prise, de s'abandonner à un moment de liberté et de réflexion sur soi-même ? Plus encore, perdre le contrôle ne pourrait-il pas permettre à notre nature profonde de se révéler et s'exprimer ?

C'est à ce voyage un peu fou que l'exposition vous invite. Pour y parvenir, laissez-vous emporter par la *Dreamachine*.

► Dispositif lumineux au clignotement continu, la *Dreamachine*² a été inventée en 1958 par Brion Gysin (1916-1986). Cet artiste anglais, peintre, poète, écrivain, musicien, a côtoyé les surréalistes (Breton l'exclura du mouvement en 1939) et approché le mouvement dada pour laisser une œuvre riche d'expérimentations. Proche de William Burroughs avec lequel il travaillera, sa *Dreamachine* est à remettre dans le contexte de la culture hippie et psychédélique. Il ne s'agit pas de la voir comme œuvre d'art, mais de la vivre comme expérience sensorielle, les yeux fermés. Les séquences lumineuses sont conçues pour provoquer un état second, propice à une perte des repères. Les conditions sont ainsi créées pour entrer, physiquement et mentalement, dans l'exposition conçue volontairement sans repère historique et qui oscille constamment entre surréalisme et art brut.



Dreamachine, inventée par Brion Gysin

¹*Loss of control*, sous la direction de Jan Hoet, catalogue de l'exposition présentée au MARTa Herford Museum, Allemagne, du 01/11/2008 au 25/01/2009, éditions MARTa Herford Museum, p. 278.

²L'exemplaire présenté dans l'exposition *Loss of control II* a été réalisé par Isabelle Gieling, jeune créatrice qui se définit comme « ébéniste du carton », sur base des plans librement accessibles sur www.dreamachine.ca.

L'exposition *Pulsion[s]. Hystériques !* a montré combien les recherches de Jean-Martin Charcot, en s'attardant sur les symptômes et les descriptions de l'hystérie, ont influencé les artistes de la fin du 19^e siècle. En veillant à la production d'images - photographies, dessins -, à leur diffusion - par la publication de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* et via des revues scientifiques et grand public - et par le rituel de ses leçons publiques³, Charcot a constitué un répertoire visuel dans lequel les arts plastiques et les arts de la scène ont puisé leur inspiration.

Très rapidement, les théories de Charcot sont battues en brèche, notamment par le neurologue Hippolyte Bernheim⁴. L'obstination de Charcot à s'attarder sur les symptômes corporels et non les causes de la maladie, le recours à l'hypnose, les phénomènes de suggestion et de mimétisme, discréditent ses travaux. Le médecin est accusé d'exhiber ses patients comme des animaux de foire, instaurant un voyeurisme malsain, et de provoquer chez eux les crises qu'il entend observer. Ses théories disparaissent peu à peu du milieu médical à sa mort en 1893, au profit notamment de la psychanalyse⁵, qui se détournera de l'observation des corps pour laisser place à la parole des patients.

En 1928, l'hystérie revient sur le devant de la scène, par le biais d'un texte signé par André Breton et Louis Aragon dans la revue *La Révolution surréaliste*⁶.

Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle, et cela au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée. Nous qui n'aimons rien tant que ces jeunes hystériques, dont le type parfait nous est fourni par l'observation relative à la délicieuse X.L. (Augustine) entrée à la Salpêtrière dans le service du Dr Charcot le 21 octobre 1875, à l'âge de 15 ans ½, comment serions-nous touchés par la laborieuse réfutation de troubles organiques, dont le procès ne sera jamais qu'aux yeux des seuls médecins celui de l'hystérie ? Quelle pitié !

[...] Nous proposons donc, en 1928, une définition nouvelle de l'hystérie : l'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression.



Paul Éluard, *L'Hystérie*, ca. 1928, collage photographique noir et blanc, 13 x 8,7 cm. Coll. de la Province du Hainaut, inv. 3780-95

³ Ces séances publiques, organisées le mardi, mettaient en scène des patientes hystériques devant un parterre de scientifiques, écrivains, journalistes, intellectuels. Charcot tenait aussi salon dans son hôtel particulier, où il recevait pour des « leçons » plus informelles et privées des personnalités comme Guy de Maupassant ou Octave Mirbeau.

⁴ 1840-1919. Professeur de médecine et neurologue à Strasbourg puis Nancy, il y fonde avec d'autres confrères l'École de Nancy, qui s'oppose à celle de la Salpêtrière. Il dénonce notamment la manière dont Charcot envisage l'hypnose : un état pathologique propre aux hystériques.

⁵ Sigmund Freud (1856-1939) avait été élève de Charcot d'octobre 1885 à février 1886, puis de Bernheim à Nancy.

⁶ Publiée à Paris du 1^{er} décembre 1924 au 15 décembre 1929, *La Révolution surréaliste* fut l'organe officiel du mouvement surréaliste.

LE CINQUANTENAIRE DE L'HYSTÉRIE

(1878-1928)

Blanche, muette, muette, à l'âge de dix ans, est atteinte de l'hystérie. Elle est conduite à la Salpêtrière, où elle est soignée par le Dr. Charcot. Elle est décrite comme une jeune fille intelligente, mais souffrant de crises hystériques. Elle est considérée comme un cas typique de l'hystérie.



LES ATTITUDES FEMMINELLES EN 1878



LES ATTITUDES FEMMINELLES EN 1928

Louis Aragon, André Breton, « Le Cinquantième de l'hystérie (1878-1928) », in *La Révolution surréaliste*, n°11, Paris, 15 mars 1928

Le texte, illustré de photographies extraites de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, donne le ton : les surréalistes ne voient pas dans l'hystérie et la folie une maladie qu'il convient d'enfermer, étudier, brimer, mais comme un espace de liberté, un moyen d'expression apte à dévoiler la vraie personnalité des individus. *Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale ; au nom de cette individualité qui est le propre de l'homme, nous réclamons qu'on libère ces forçats de la sensibilité*, écrit le poète Antonin Artaud⁷. Ainsi, les surréalistes liront dans certains actes criminels la marque d'une révolte courageuse et salutaire contre la société bourgeoise et l'ordre social, exaltant par exemple la figure de Violette Nozière⁸

Des patientes hystériques aux postures suggestives jusqu'à la femme aimée ou simple inconnue suivie dans la rue, la figure féminine inspire les artistes surréalistes. Le corps féminin constitue le réceptacle idéal de leur aspiration à s'extraire du quotidien.

Collagiste, poète et cinéaste, Marcel Mariën (Belgique, 1920-1993) réalise des photographies sans moyens techniques perfectionnés, où le corps de la femme - anonyme donc universelle - devient le support d'un poème, la peau remplaçant le papier, les lettres suivant les courbes de la morphologie. Poème éphémère auquel la photographie seule assure la pérennité.



Marcel Mariën, *sans titre*, ca. 1953, photographie, 9 x 6 cm. Coll. privée

⁷ Antonin Artaud, in *La Révolution surréaliste*, n°3, Paris, 1925

⁸ 1915-1966. Figure centrale d'une des affaires judiciaires les plus marquantes de l'entre-deux-guerres, Violette Nozière est condamnée à mort en 1934 pour parricide et empoisonnement (la sentence ne sera jamais appliquée et elle verra sa peine commuée en travaux forcés avant d'être libérée puis finalement réhabilitée). Elle deviendra l'égérie des surréalistes qui prendront sa défense notamment dans un ouvrage collectif, *Violette Nozière*, publié à Bruxelles, en 1933.



Pierre Molinier, *Toi-moi, s.d.*, photomontage, 24 x 18 cm. Coll. Mony Vibescu

► Toujours dans le domaine photographique, mais avec un important travail de photomontage en laboratoire, les clichés de Pierre Molinier (France, 1900-1976) entraînent le spectateur dans un univers où règne la confusion des genres. Se parant de sous-vêtements féminins, coiffé d'une perruque ou portant un masque lourdement maquillé, Molinier se livre dans son atelier à des séances de pose où l'acte sexuel est parfois présent. Vient ensuite le temps des manipulations en laboratoire : jambes démultipliées, visages dédoublés ou remplacés par des visages féminins... lui permettent de prolonger sa mise en scène. Il dépasse ainsi le simple travestissement pour rejoindre un idéal d'hermaphrodisme.

► Simon cachera longtemps à ses proches ce qu'il appelait lui-même ses « enfantillages graphiques », qui sont pourtant les témoins privilégiés d'un acte créatif automatique. Nourri de littérature - Lautréamont, dont Simon illustre *Les Chants de Malador*, Sade - l'artiste parvient à s'en détacher pour créer un univers original.



Armand Simon, *L'Apprenti sorcier*, 1967, encre sur papier, 36,5 x 27,5 cm. Coll. privée

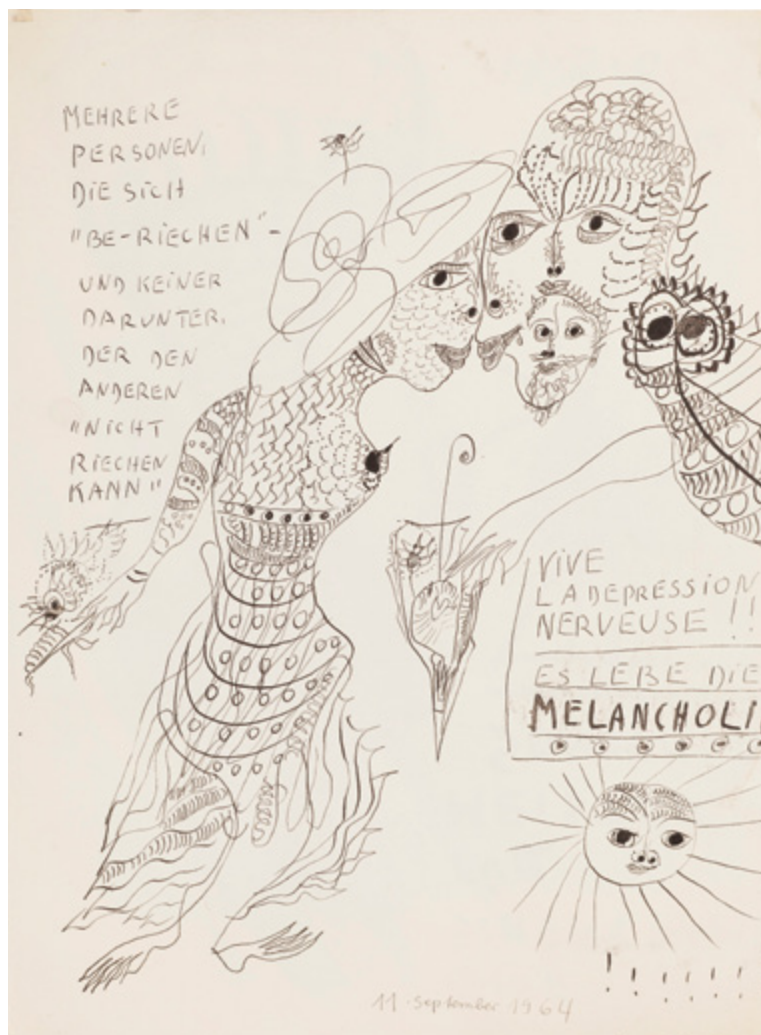
Artiste majeur du mouvement surréaliste, le travail d'Hans Bellmer (Allemagne, 1902-1975) sur le corps de la femme se double d'un combat politique. À l'arrivée des nazis au pouvoir en Allemagne, il adopte une position forte en décidant de ne plus rien produire qui pourrait être récupéré par un état dans lequel il ne se reconnaît pas. Il confectionne alors sa célèbre poupée par laquelle il souhaite décortiquer la mécanique du désir et s'affranchir de l'idéal physique aryen que les nazis veulent imposer.



Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée*, 1949, tirage argentique colorisée à l'aniline, 14 x 13,9 cm. Coll. David et Marcel Fleiss. Courtesy Galerie 1900-2000, Paris

► Les premières photographies de la célèbre poupée d'Hans Bellmer ont été publiées en 1935 dans la revue *Minotaure* sous le titre *Variations sur le montage d'une mineure articulée*. Inlassablement, l'artiste soumet le mannequin à ses manipulations où fesses, seins, ventre sont démultipliés en un jeu de courbes et d'articulations. La poupée porte en elle cette dualité : enfantine quand elle est jouet, érotique quand elle est substitut et « partenaire » sexuel.

Forcément associée - trop ? - à Bellmer dont elle a été la compagne, Unica Zürn (Allemagne, 1906-1970) incarne mieux que quiconque cette perte de contrôle qui peut s'avérer destructrice. Artiste et écrivain issue d'une famille fortunée liée au pouvoir nazi, elle rencontre Hans Bellmer en 1953 et part vivre à Paris avec lui. Elle y côtoie les surréalistes, participe à des expositions collectives, tandis que, sujette à la dépression et aux crises de schizophrénie, elle multiplie les séjours en hôpital et les tentatives de suicide. Elle meurt en 1970, se jetant par une fenêtre de l'appartement de son compagnon.



▶ Ses œuvres graphiques et littéraires sont indissociables, reflétant son existence mouvementée et tragique. Ainsi, *L'Homme-Jasmin*, rédigé entre 1963 et 1965, relate ses différentes pertes de contrôle. Le titre de l'ouvrage fait référence à une vision qu'elle dit avoir eue à l'âge de six ans. Cet absolu amoureux se cristallise autour de l'écrivain belge Henri Michaux, qu'elle rencontre et fréquente à Paris. Pour exprimer son mal-être et ses angoisses, l'artiste recourt aux anagrammes, à l'écriture et aux dessins automatiques, mêlant fiction et réel comme dans ce dessin où claque l'affirmation : *Vive la dépression nerveuse*.

Unica Zürn, *Mélancholie*, 1964, dessin au stylo sur papier, 24 x 32 cm.
Coll. galerie HUS, Paris

Quant à l'art brut, impossible de l'évoquer sans remonter à sa source : l'artiste Jean Dubuffet⁹ invente le terme en 1945. Quasi autodidacte, Dubuffet s'intéresse aux graffitis, aux productions d'enfants, de prisonniers, de malades mentaux, productions dont le caractère spontané le séduit. Il cherche une alternative à l'art reconnu, fuyant les milieux artistiques traditionnels et se lance dans la quête d'un art plus pur à ses yeux. Fréquentant les institutions psychiatriques, il fonde dès 1947 le Foyer de l'art brut¹⁰, collectionne des œuvres, organise des expositions dont l'une des plus importantes est organisée au musée des Arts décoratifs à Paris en 1967. En 1971, Dubuffet souhaite faire don de la collection, accepté par la ville de Lausanne qui inaugure en 1976 un lieu qui lui est entièrement dédié, la Collection de l'art brut.

⁹ 1901-1985. Peintre, sculpteur et plasticien français.

¹⁰ Qui devient l'année suivante, la Compagnie de l'art brut, dont André Breton sera membre actif. Celle-ci sera définitivement dissoute en 1971, lors de la donation à Lausanne.



Affiche de l'exposition *L'Art Brut* au musée des arts décoratifs du 7 avril au 15 juin 1967.
Coll. de l'Art Brut, Lausanne

Les surréalistes rejoignent l'intérêt de Dubuffet pour l'art brut, notamment autour de la personnalité du psychiatre et historien de l'art allemand Hans Prinzhorn (1886-1933). Dès 1922, celui-ci reconnaît une valeur artistique et une légitimité aux créations de personnes internées : ces œuvres ne sont pas des copies d'œuvres existantes, mais des créations personnelles, spontanées et vraies, intuitives et puissantes, comme il l'écrit dans le livre issu de sa démarche¹¹. Cet ouvrage aura un impact considérable sur les artistes de son temps, notamment sur Max Ernst qui l'introduira à Paris auprès des surréalistes français et de Paul Éluard, qui le qualifiera de plus « beau livre d'images ». Une même volonté de rupture avec le caractère institutionnel de l'art rapproche également les surréalistes, en tête desquels André Breton, de la démarche de Dubuffet. Mais le point de vue des deux hommes finit par diverger : alors que Dubuffet nie l'existence même d'un art des fous, notion aussi absurde selon lui qu'un « art des malades du genou », Breton voit dans la folie un simple état propice à la création, au même titre que l'hypnose ou le rêve.

¹¹ Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken [Expression de la folie] : Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer Verlag, Berlin Heidelberg, 1922, p.56 (republié en 1923, 1968, 1994, 1997, 2001).



Jean Dubuffet, *Corps de dame*, 1950, lithographie, 27 x 21 cm. Coll. Ronny et Jessy Van de Velde, Anvers

▶ Tout au long de sa vie, Dubuffet multiplie les recherches sur les matières, les formes, battant en brèche les certitudes de l'art occidental, telles que les notions de beau et d'idéal. Ainsi dans sa série *Corps de dame* cherche-t-il à briser les conventions picturales : la simplicité du trait et la lourdeur du corps rejoignent un art populaire et naïf, bien loin des nus classiques et académiques.

Aloïse Corbaz (Suisse, 1886-1964) est une figure majeure de l'art brut. D'origine modeste, désireuse de s'engager dans une voie artistique mais jugée fragile et perturbée, elle est un temps gouvernante d'enfants en Allemagne, notamment au service d'un dignitaire de la cour de Guillaume II. Elle y développe une passion amoureuse pour l'empereur. Hospitalisée dès 1918 pour troubles psychologiques, elle sera définitivement internée en 1922. Occupée à des services de repassage et de couture, elle commence à créer et écrire d'abord avec des matériaux de récupération, puis avec du matériel fourni par le personnel soignant. Son travail attire l'attention de certains médecins et en 1947, Jean Dubuffet lui rend visite et l'intègre à sa collection.

▶ Le couple, l'amour, le théâtre figurent parmi les thèmes de prédilection de l'artiste. Utilisant crayons, craies, feutres, elle envahit régulièrement tout l'espace disponible, recto et verso, des feuilles et autres papiers d'emballage qui lui servent de support. Ses personnages aux yeux bleus dépourvus de pupille, ses aplats de couleurs vives parfois parsemés de phrases ou de coupures de journaux composent des scènes bariolées, reflètes d'un délire créatif non pas brimé par des médecins ou des thérapies, mais librement exprimé dans le contexte protecteur de l'institution psychiatrique.



Aloïse Corbaz, *Tsarine Katia dans le manteau*, 1941-1951, crayon de couleur sur feuille de papier d'emballage, 118 x 80 cm. Coll. de l'Art Brut, Lausanne, cab-3577. Photo : Olivier Laffely

Certains artistes revendiquent eux-mêmes leur folie artistique, comme Yayoi Kusama (Japon, née en 1929). Celle-ci est considérée par certains comme l'inventeur du concept d'installation suite aux nombreuses créations qu'elle a réalisées au moment de la lutte contre l'intervention américaine au Vietnam. Selon elle, sa démarche artistique est nourrie de ses hallucinations, qui auraient commencé vers l'âge de dix ans : *Un jour, après avoir vu, sur la table, la nappe au motif de fleurettes rouges, j'ai porté mon regard vers le plafond. Là, partout, sur la surface de la vitre comme sur celle de la poutre, s'étendaient les formes des fleurettes rouges. Toute la pièce, tout mon corps, tout l'univers en étaient pleins*¹². Ses premières créations datent de 1950, et les pois deviennent sa marque de fabrique.

Depuis 1977, l'artiste vit dans un hôpital psychiatrique à Tokyo, où elle dispose d'un atelier en plus de sa chambre tandis que son équipe travaille dans un studio situé en face de l'hôpital. Peintures, collages, installations sont autant de mises à distance d'une réalité qu'elle ne peut affronter, et la seule issue à sa folie. Le cube tapissé de miroirs et percé de trous évoque un espace étriqué, presque clos, dans lequel se réfugier, qui nous renvoie notre image multipliée à l'infini.



Yayoi Kusama, *Double-sided mirrors*, 2006, cube en miroir, 20,5 x 20,5 x 20,5 cm. Coll. galerie Van de Velde, Anvers



Joseph Schneller, sans titre [*Les Femmes victimes*], s.d., crayon et craie sur papier, 22,2 x 14,9 cm. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, inv. 2265

Certaines personnalités, comme Dubuffet, n'ont pas seulement étudié ou théorisé les concepts d'art brut, ils ont également œuvré à la reconnaissance des artistes en constituant patiemment une collection d'œuvres. C'est ainsi que la collection Prinzhorn comporte quelques 5000 créations provenant de 450 patients. Hans Prinzhorn avait été engagé en 1919 déjà à l'hôpital psychiatrique de Heidelberg afin de collectionner et d'entamer une recherche approfondie sur des œuvres asilaires situées entre 1890 et 1920, provenant d'hôpitaux psychiatriques d'Allemagne, mais également d'Autriche, de Suisse, d'Italie, des Pays-Bas, de Pologne et même du Japon. Depuis 2001, les œuvres de la collection sont présentées au public en permanence dans une salle de l'Hôpital psychiatrique de l'Université de Heidelberg.

Des femmes enchaînées, éventrées, dans une pièce qui s'apparente à une salle de tortures, voilà une vision dure et cruelle que Joseph Schneller livre dans ce dessin. Au-delà de leur caractère sexuel, peut-être est-ce plus la violence psychologique d'un parcours de vie chaotique qu'il convient de déceler dans son œuvre ?

¹² Philippe Forest, « Yayoi Kusama, l'expérience intérieure », in *Art Press*, 267, pp.18-19.

Ardent défenseur de l'art brut, Jean Dubuffet n'échappe pas aux critiques : ses positions radicales, sa posture de « décideur » envers ce qui mérite d'intégrer la notion d'art brut, soulèvent des réticences même chez certains artistes. *Je baptisais mes bonshommes tout bonnement de peinture rustique populaire moderne. Plus avisé Dubuffet parla d'Art Brut, le mot fit fortune et je restai chocolat...* ironise d'ailleurs le peintre Gaston Chaissac¹³. Le voyeurisme reproché à Charcot, lorsqu'il exhibait les patientes hystériques ou leurs portraits photographiques, n'est-il pas à rapprocher de l'instrumentalisation par Dubuffet des malades psychiatriques ? Et pourtant, le combat de Dubuffet a permis à des créations « en marge » de sortir de la clandestinité asilaire et de s'exposer au grand public. À notre époque où le milieu artistique est plus ouvert que jamais, où les nouvelles technologies bousculent les hiérarchies - un artiste peut créer son propre site internet et diffuser ses créations à l'échelle planétaire, toucher directement des amateurs, des collectionneurs - la question d'un art in et outsider ne se pose plus avec la même acuité. Portons sur tous les artistes de l'exposition le même regard, exempt de hiérarchie ou de classification, et reconnaissons-leur le mérite d'exprimer, par leurs créations, les quêtes et aspirations fondamentales de tout être humain.



Lucie Maquet, *Rêve*, juillet/1914, aquarelle sur panneau en carton, 25,7 x 19,9 cm. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, inv. 3184

¹³ Cité par Frédéric Orbestier, in Catalogue de l'exposition *Gaston Chaissac*, musée de l'Abbaye Sainte-Croix, les Sables d'Olonne, 1979, p.46