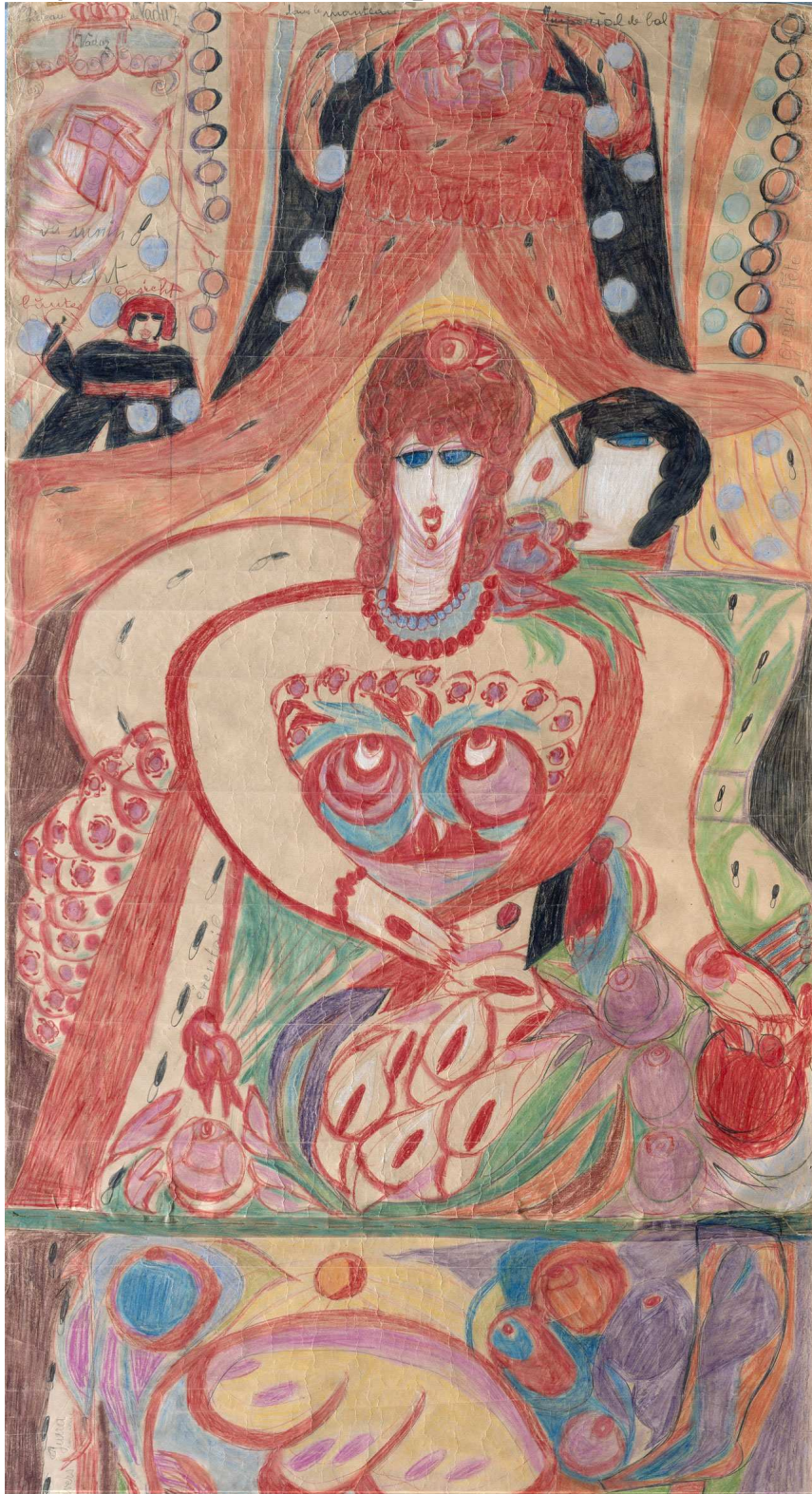


Aloïse Corbaz

Proposition de Xavier Ballieu, guide-conférencier au LaM



Aloïse Corbaz,

***Cloisonné de Théâtre* (détail), 1951**

Crayon de couleur, craie grasse et fil cousu sur papier, 1404 x 99 cm,

Collection Philippe Eternod et Jean-David Mermod, en dépôt au LaM

Photo : Philip Bernard

I – Description du *Cloisonné de Théâtre*

Un rouleau dessiné monumental

Le *Cloisonné de Théâtre* est l'œuvre la plus monumentale d'Aloïse Corbaz. Le dessin a été réalisé sur un long rouleau de papier de 14 mètres de long sur un mètre de large. Les différentes feuilles constituant le rouleau ont été cousues entre elles. Aloïse mélange plusieurs techniques pour dessiner et colorier : le crayon de couleur, la craie grasse et la couleur obtenue par le frottement de fleurs directement sur le papier. L'œuvre est signée et datée au dos, en fin de [composition](#)¹. Le *Cloisonné de Théâtre*, œuvre appartenant aux collectionneurs Philippe Eternod et Jean-David Mermod, est en dépôt au LaM depuis 2001. Un système spécifique de présentation a été conçu pour son exposition permanente dans les nouvelles salles d'art brut du LaM. Afin de conserver cette œuvre très fragile dans les meilleures conditions, une grande vitrine verticale dotée de rouleaux mécaniques permettra de présenter par roulement différentes parties du *Cloisonné* tout les trimestres.

Une pièce de théâtre en 3 actes et une conclusion

Jacqueline Porret-Forel, le médecin psychiatre d'Aloïse, fit une description détaillée du *Cloisonné de Théâtre* dans son livre *Aloïse ou le Théâtre de l'Univers*. Suite à de longues conversations avec l'artiste, elle put déchiffrer l'œuvre et donner un nom et une interprétation à chaque représentation. Le *Cloisonné de Théâtre* est complexe et riche de sens. Aloïse conçut cette œuvre à la façon d'une pièce de théâtre. Selon Porret-Forel, « Sur ces quatorze mètres de papiers cousus les uns aux autres, ce rouleau met en scène le drame amoureux qu'a vécu Aloïse, en une pièce composée d'actes et d'interludes »². Plus précisément, le rouleau se scinde en 3 actes auquel s'ajoute une conclusion dont le sens de lecture est inversé.

Acte 1 : un bal de nuit et la passion amoureuse

Deux tableaux sont reliés l'un à l'autre par le pan du manteau de l'héroïne principale. Les scènes se déroulent pendant une grande fête de nuit à Paris. Les personnages sont surmontés d'un dais de pourpre et d'hermines découpées sur un fond noir, évoquant la nuit. Ce dais, tel un rideau de théâtre qui s'ouvre en début de représentation, découvre la scène. L'ambiance festive est indiquée par la présence de lampions orange et bleu. Le gonfalonier qui ouvre cette fête joyeuse en haut à gauche porte une bannière aux armes du château de Vaduz. Le premier couple d'amoureux figurerait Aloïse en impératrice Joséphine et l'empereur Napoléon. L'héroïne, vêtue d'un manteau à la traîne doublée d'hermine, ainsi que le peintre Jacques Louis David le figurait dans *Le Sacre de Napoléon* (1804), (tableau qu'Aloïse chérissait), se tient hiératique, nous fixant de ses yeux bleus en amande, sans pupilles. Elle est accompagnée de la figure de l'empereur Napoléon, mèche noire sur le front, vu de profil, tenant dans ses bras la jeune épouse. Sous le manteau de Joséphine, un second couple est couronné d'un soleil et d'un temple de l'amour dont la coupole trilobée, surmontant deux oiseaux, contient des œufs multicolores, symboles de créativité. Cette coupole, en forme d'aile, peut également être interprétée comme la figuration d'une palette de

¹ Les mots surlignés sont définis dans le glossaire en dernière page

² Jacqueline Porret-Forel, *Aloïse et le Théâtre de l'Univers*, Skira, 1993, p. 131.

peintre. Le couple semble danser, leurs positions évoquent la légèreté et le mouvement. La femme, aux cheveux roux et défaits, sourit, émergeant d'une étreinte amoureuse. Son buste est métamorphosé en une brassée de fleurs. Les bottes de son amant devançant la longue robe verte de l'héroïne, dont les motifs floraux sont, selon Jacqueline Porret-Forel, des symboles de l'acte sexuel. La couleur dominante, rouge, est chez Aloïse symbole d'amour et de puissance. Le vert, quant à lui, est la couleur de la spiritualité. Une bande colorée orange et rouge, remplissage ornemental, sépare l'acte 1 de l'acte 2.

Acte 2 : un rêve de paradis de Paris et la séparation des amants

Le pasteur Chamorel, couronné de sa tiare à l'effigie de Luther, domine la scène en pape protestant. Il est surmonté d'un gonfalonier tenant un étendard armorié de pièces de monnaie portant l'inscription « médaille pasteur Chamorel ». Le jaune est ici privilégié. Il signifie la perfection, la richesse, et se retrouve dans la teinte blonde chatoyante des personnages. Sous le buste du pasteur, les deux amants sont cette fois séparés par le temple de l'amour. Chamorel tient une palette et un pinceau en forme de sceptre, dirigé vers trois personnages enlacés, symbole de la trinité. Ces personnages, dont deux hiéroglyphiques (petits personnages de profil), sont rongés par la mort symbolisée par la couleur blanche. Le visage de la femme/mère, exsangue, évoque l'abandon tandis que son corps semble prisonnier de ses étoffes et de ses colliers. Tout autour de ces principaux protagonistes, des figures de soldats et des champions évoquent le faste, l'officialité d'une cérémonie et la fête parisienne, légendée par Aloïse : « ici on danse/Paris c'est le Paradis ». La seconde scène du deuxième acte représente une grande figure féminine à la chevelure rousse, au corps fardé de blanc, renversant une coupe de fruits au-dessus de la tête d'un amant aux proportions réduites, qu'elle domine. Cette coupe de vie est décrite par Aloïse comme étant destinée à « réveiller une terre endormie ». La scène évoque également les fêtes déguisées des étudiants qui se tenaient place de la Riponne à Lausanne. Concluant le deuxième acte, trois scènes de type hiéroglyphique figurent le thème du transport amoureux : une gondole fleurie avec l'inscription « c'est si simple d'aimer » transporte deux amants ; un cheval porte les amants désignés comme « Vierge nue et doge de Venise » ; enfin, baignant dans une lumière solaire, Aloïse se représente recevant la tiare du pasteur Chamorel. Elle conclut la scène par ces mots : « Gloria in excelsis » (Gloire au plus haut des cieux) lesquels préfigurent le passage d'Aloïse dans la vie immatérielle.

Acte 3 : Madame Récamier dans les bras de Dieu

L'héroïne est Juliette Récamier, figurée dans les bras de Dieu. Le corps, laissé en **réserve**, symbolise la nudité tandis que son sexe est couvert d'une rose-lotus. Les seins sont recouverts de camélias, couronnant l'effigie du pape représenté dans un cœur qu'elle tient de ses mains sur son ventre. L'amant, être divin, tient Aloïse à la taille. Cette figure féminine est aussi la Vierge des vendanges, symbole de fertilité, capable de s'élever comme la Vierge de l'Assomption. Enfin, Aloïse identifie également le couple comme « les amoureux d'Ischl dans le kiosque de la gloriolite Schönbrunn », autrement dit l'impératrice Elisabeth dite Sissi et l'empereur François Joseph I^{er}, couple symbole des fastes de la cour autrichienne du XIX^{ème} siècle.

Conclusion : Amour et Psyché

L'apothéose du *Cloisonné de théâtre* est une scène de conclusion surprenante, placée tête bêche, dans laquelle Aloïse utilise abondamment la réserve, la couleur verte, le violet et des **teintes** surprenantes obtenues par le frottement de feuilles de géranium provenant du jardin de l'asile de la Rosière. Séparé du reste de la **composition** par le Styx, fleuve mythique des enfers ici gardé par d'étranges oiseaux nocturnes, le dernier couple dans lequel s'incarne Aloïse est Amour et Psyché. Les amants sacrés quittent la terre et deviennent immortels pour vivre leur passion dans une éternelle félicité.

L'archétype physique d'Aloïse et la simplification des espaces

Le *Cloisonné de Théâtre* présente une multitude de personnages dont le type physique est caractéristique de toute l'œuvre d'Aloïse. L'artiste simplifie au maximum les effigies et stylise les visages tels des archétypes. Les personnages ont des corps particulièrement étirés. Ils ne sont jamais représentés en volume et la couleur de leurs vêtements est toujours traitée en aplat. Les visages sont souvent représentés de face, allongés et ovales. Tous sont serties de grands yeux bleus en amande qui occupent une place prééminente. Les petites bouches pulpeuses sont surmontées de longs nez fins. Quelques personnages sont représentés de profil. Dans ce cas, le seul œil visible occupe la quasi-intégralité du crane. Il est surmonté d'une chevelure en arc de cercle qui n'occupe que les contours du visage. Aloïse dessine également des personnages hiéroglyphiques. Il s'agit de représentations plus petites de personnages représentés de profil, tel des effigies de l'Égypte ancienne. Ils ont une fonction de note, d'ajout ou de complémentarité à la composition globale. Les surfaces quant à elles sont dénuées de toute **perspective**. Aloïse procède par ajout et par escamotage. Les personnages donnent la mesure des espaces. Leurs tailles différentes indiquent soit un éloignement spatial, soit l'appartenance à un autre registre, un décor par exemple.

II – Contexte

L'histoire tragique d'Aloïse Corbaz (le monde naturel ancien d'autrefois)

Aloïse Corbaz naît en 1886 en Suisse. Elle a été internée de 1918 à 1964, date de son décès. De 1918 à 1919, elle est soignée à l'Asile de Cery puis, à partir de 1919, elle rejoint l'Asile de la Rosière à Gimel-sur-Morges. Elle commence à dessiner dès les années 1930. Elle eut cependant une première vie, rythmée par une série d'évènements tragiques ou heureux avant son internement. Elle nomme cette période « le monde naturel ancien d'autrefois ». Ce monde et les souvenirs qu'elle en retire sont la base fondamentale des thèmes qu'elle évoque dans ses dessins. La jeunesse d'Aloïse est en effet marquée par une suite de frustrations et d'échecs amoureux. Alors qu'elle rêvait de devenir cantatrice, Aloïse perd sa mère à l'âge de 11 ans. Elle suit les cours de l'école professionnelle de couture de Lausanne avant d'obtenir son baccalauréat. Jacqueline Porret-Forrel évoque les passions « brèves et brûlantes » d'Aloïse et d'un étudiant de la faculté de Théologie libre de Lausanne. Soumise aux décisions morales de sa sœur, elle dut mettre fin à cette relation passionnelle. L'étudiant fut expulsé, leur correspondance détruite. En 1911, suite à

cette rupture, Aloïse part exercer l'activité de préceptrice dans une famille noble de Leipzig en Allemagne, puis devient gouvernante chez le chapelain de l'empereur Guillaume II, le pasteur Dryander, au château de Sans-Souci à Postdam. Fascinée par le faste de la cour, Aloïse transfère sur la personnalité de Guillaume II un amour qu'elle sait impossible. Contrainte de revenir dans sa famille à Lausanne pendant la première guerre mondiale, elle s'isole et manifeste ses premiers troubles psychiatriques importants. Internée en 1918 à l'Asile de Cery-sur-Lausanne, Aloïse reporte enfin sa passion amoureuse délirante sur le pasteur lausannois Gabriel Chamorel, pacificateur dans les émeutes qui secouent la Suisse. Peu de temps avant son internement définitif, elle manifeste des sentiments religieux, pacifistes et humanitaires exacerbés qu'elle conservera toute sa vie.

De la création secrète...

Aloïse est la figure emblématique de l'Art Brut. Après avoir passé les dix premières années de sa vie en hôpital dans le mutisme, elle s'ouvre petit à petit au monde en repassant les vêtements des patients. Elle commence à dessiner dans le secret, cachant ses morceaux de papiers glanés dans son corsage. Ses premières compositions sont d'ailleurs réalisées sur des papiers journaux imprimés. Couturière de formation, elle n'hésite pas à assembler les feuilles à l'aide de fil afin de rendre plus grande la surface à traiter. Jusqu'à la fin des années 1930, la plupart de ses œuvres sont détruites par le personnel de l'hôpital. La première personne à s'intéresser aux œuvres fut Hans Steck, médecin-psychiatre et directeur de l'hôpital qui conservera ses dessins. Jacqueline Porret-Forrel, médecin généraliste, se lie d'amitié avec Aloïse à partir de 1941. Elle gagne peu à peu sa confiance et déchiffre précisément son œuvre tout en décryptant les codes complexes qui la régissent. L'ensemble de sa production est précieusement conservé. Encouragée à dessiner, Aloïse reçoit de sa part des crayons de couleurs, des pastels et parfois des gouaches. Elle préfère cependant souvent récolter elle-même les matériaux qui lui servent à dessiner et colorier, n'hésitant pas à cueillir des fleurs de géranium du jardin de l'hôpital, qu'elle frotte sur papier afin de produire un jus coloré dans des teintes pastels. Refusant de gâcher ses outils, elle exploite jusqu'au bout les mines de ses crayons qu'elle pile dans une cuillère. En y ajoutant sa propre salive, elle crée une pâte qu'elle applique au doigt directement sur la feuille. C'est dans ce contexte, propice à une création libre qu'Aloïse remet solennellement en 1951 à Jacqueline Porret-Forrel *Le Cloisonné de Théâtre*. Accompagné d'une lettre explicative, cette œuvre est emblématique du [style](#) et des principaux thèmes développés dans l'ensemble de son œuvre.

... à la figure emblématique de l'art brut

La découverte des dessins d'Aloïse par Jean Dubuffet eut lieu en 1946. Lors de son second séjour en Suisse, le créateur de la notion d'Art Brut chercha à rencontrer et connaître de nouveaux artistes marginaux. Un an auparavant, il s'y était déjà rendu en compagnie de Jean Paulhan et de l'architecte Le Corbusier. Au cours de ce premier voyage, il entreprit ses premières études méthodiques des productions de malades mentaux, de prisonniers et de peintres spirites. À Berne, il rencontra le docteur Morgenthaler qui lui révéla

l'œuvre d'Adolf Wölfl et de Heinrich Anton Müller, qui furent internés à l'hôpital de la Waldau. À Genève, il découvrit la collection asilaire du docteur Ladame, ancien directeur de l'asile de Bel-Air. Jacqueline Porret-Forrel fut mise au courant de l'intérêt de Jean Dubuffet pour l'œuvre d'Aloïse. En 1947, lors d'un séjour à Paris, elle lui présenta quelques dessins. Elle écrit à propos de cette rencontre : « Dubuffet a été littéralement enchanté par Aloïse qui a compté parmi ses artistes bruts préférés. Il a saisi d'emblé la nature intime de sa création, ses processus de pensée, sa vision mentale et en a fait un exposé d'une fulgurante intuition dans les Publications de l'Art Brut. Malgré son horreur des voyages, il est venu plusieurs fois en Suisse pour la voir à l'asile de la Rosière et communiquer avec elle. Il lui témoignait un immense respect et beaucoup d'amitié et ne savait comment lui faire plaisir (...) je réalise aujourd'hui que sa patience à mon égard était à la mesure de son amour pour Aloïse. A diverses reprises, je lui apportai des dessins, parfois immenses, qui l'émerveillaient. Plus de la moitié des Aloïse de la Collection de l'Art Brut y sont parvenues par ce canal ». Aloïse subit à la fin de sa vie le revers de la médaille de cette notoriété. Au début des années 1960, son œuvre attira l'attention des pouvoirs publics qui, dans l'idée de vendre ses peintures et de les rendre encore meilleures, placèrent Aloïse sous le contrôle d'une ergothérapeute. Ainsi que le souligne Jacqueline Porret Forrel, elle perdit ainsi son pouvoir démiurge, exécuta des dessins inhabités et sans vie, et mourut quelques mois plus tard.

III – Analyse : une œuvre autobiographique et protectrice

Le Cloisonné de Théâtre ou une tragédie autobiographique réinventée

Le Cloisonné de Théâtre n'est pas une illustration littérale du « monde naturel ancien d'autrefois » d'Aloïse. L'artiste y invente une histoire qui est proche de la sienne tout en dramatisant et en codifiant précisément les scènes et les actes, comme dans une pièce de théâtre. Le premier acte, représentant des couples d'amoureux joyeux aux couleurs vives, rappelle ses moments de joies, ses amours pour le jeune étudiant en théologie et sa fascination pour les fastes de la cour de Guillaume II. L'acte second, plus sombre, évoque la séparation des amants et la déception d'Aloïse, ses frustrations et son dépit amoureux. L'acte trois figure lui aussi les déceptions de la chair. En revanche, la conclusion spirituelle avec Amour et Psyché symbolise sans doute les espoirs d'Aloïse de retrouver les êtres aimés dans l'au-delà. Si Aloïse ne se représente pas directement, elle réinvente son image et son autobiographie à travers des personnages prestigieux qu'elle met véritablement en scène.

Les pouvoirs d'Aloïse

Aloïse est omnisciente et omnipotente dans l'univers qu'elle s'est créé de toute pièce. Afin de générer des personnages sortis du passé, de l'histoire ou de la fiction, puis de s'incarner dans chacun d'entre eux, elle s'invente des pouvoirs. Grâce à eux, elle amalgame son propre vécu et ses références dans un même monde. Le premier pouvoir est celui qu'elle nomme « le ricochet solaire ». C'est la source de toute création. Il confère à Aloïse le pouvoir de donner naissance à n'importe quelle chose, à n'importe quel être, à

n'importe quel moment. Le second pouvoir est « la trinité en consubstantialité alternative ». Grâce à ce principe, Aloïse peut s'incarner tel Dieu réincarné dans trois êtres à la fois et au même moment. Dans chaque personnage du panthéon d'Aloïse, il faut voir la projection de sa propre image ou de celle de ses amours.

La cosmogonie d'Aloïse

Dans *Le Cloisonné de Théâtre*, Aloïse intègre un nombre important de figures historiques qu'elle admire particulièrement. On y retrouve notamment Napoléon, reconnaissable à son profil et sa longue mèche, Joséphine de Beauharnais, l'impératrice Sissi et François Joseph d'Autriche. Ces références épiphaniques sont une constante dans l'œuvre d'Aloïse. Elle représente ou colle souvent des images de grandes figures de l'histoire européenne, en particulier Cléopâtre, Marie Stuart et les fastes des cours d'Angleterre, de France ou de l'Allemagne. Son amour délirant pour l'empereur Guillaume II à Postdam se manifesta d'ailleurs par l'envoi de lettres enflammées et élogieuses, évidemment sans retour. Aloïse fait également souvent référence aux arts et aux artistes. Passionnée par l'opéra, la grande musique et la peinture, elle multiplie dans ses dessins les références à Van Gogh ou Beethoven. Dans *Le Cloisonnée de Théâtre*, les robes d'hermines sont inspirées de la robe représenté dans *Le Sacre de Napoléon* de Jacques-Louis David, œuvre qu'Aloïse put voir reproduite dans des magazines mis à disposition dans l'hôpital. La référence à la peinture et parfois plus symbolique. Les sceptres et objets tenus par le pasteur Chamorel ressemblent à des pinceaux et des palettes de peintre.

Une œuvre libératrice et un cocon protecteur

Selon Jean Dubuffet, l'œuvre d'Aloïse a pour fonction de la libérer et de la protéger des maux et des souvenirs douloureux qu'elle refoulait au fond d'elle avant de dessiner. Dans une lettre adressée à Jacqueline Porret-Forel écrite à la mort d'Aloïse, Dubuffet affirme : « Elle n'était pas du tout folle (...) Elle s'était guérie elle-même par le procédé qui consiste à cesser de combattre le mal et entreprendre, tout au contraire, de le cultiver, de s'en servir, de s'en émerveiller, d'en faire une raison de vivre passionnante (...) Le merveilleux théâtre qu'elle donnait constamment était pour elle un plan de refuge inattaquable, une scène où personne ne pouvait monter, ne pouvait l'atteindre (...) Mais folle, sûrement pas. Très lucide, j'en suis persuadé, retranchée dans son si ingénieux cocon qu'elle s'était fabriqué... ». Michel Thévoz relève chez Aloïse plusieurs éléments caractéristiques de sa soustraction au monde et de sa plongée dans le rêve³. Selon lui, les corps plats nient l'objectivité du monde réel et se soustraient à l'objectivité par leur manque de profondeur. De la même façon, son univers **bidimensionnel** est un refuge, la permission de se soustraire à la dimension même du réel. Les yeux bleus, vides, signifieraient l'absence et la possibilité qu'a Aloïse d'avoir en lieu et place un regard absolu. Cet écran bleu serait comme une défense contre les agressions extérieures. Le dessin d'Aloïse est donc comme un cocon protecteur dans lequel elle se soustrait au monde pour mieux l'interpréter.

³ Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, 1981.

IV - Glossaire

Bidimensionnel

Qui ne possède que deux dimensions et qui ne se déploie que sur un seul plan.

Composition

Position des différents éléments organisés sur la toile.

Perspective

Ensemble des techniques graphiques ou picturales qui permettent de représenter le volume et la profondeur sur un plan.

Réserve

Surface de toile ou de papier laissée vierge par le peintre.

Style

Manière propre à chaque individu de créer ou de s'exprimer mais aussi caractéristiques formelles générales qui permettent d'identifier un mouvement ou une école artistique.

Teinte

Couleur complexe obtenue par mélange. Elle désigne également le pouvoir colorant d'une couleur qui est saturée lorsqu'elle est au maximum de son intensité.



Service des projets éducatifs et culturels
1 Allée du Musée
F-59650 Villeneuve d'Ascq