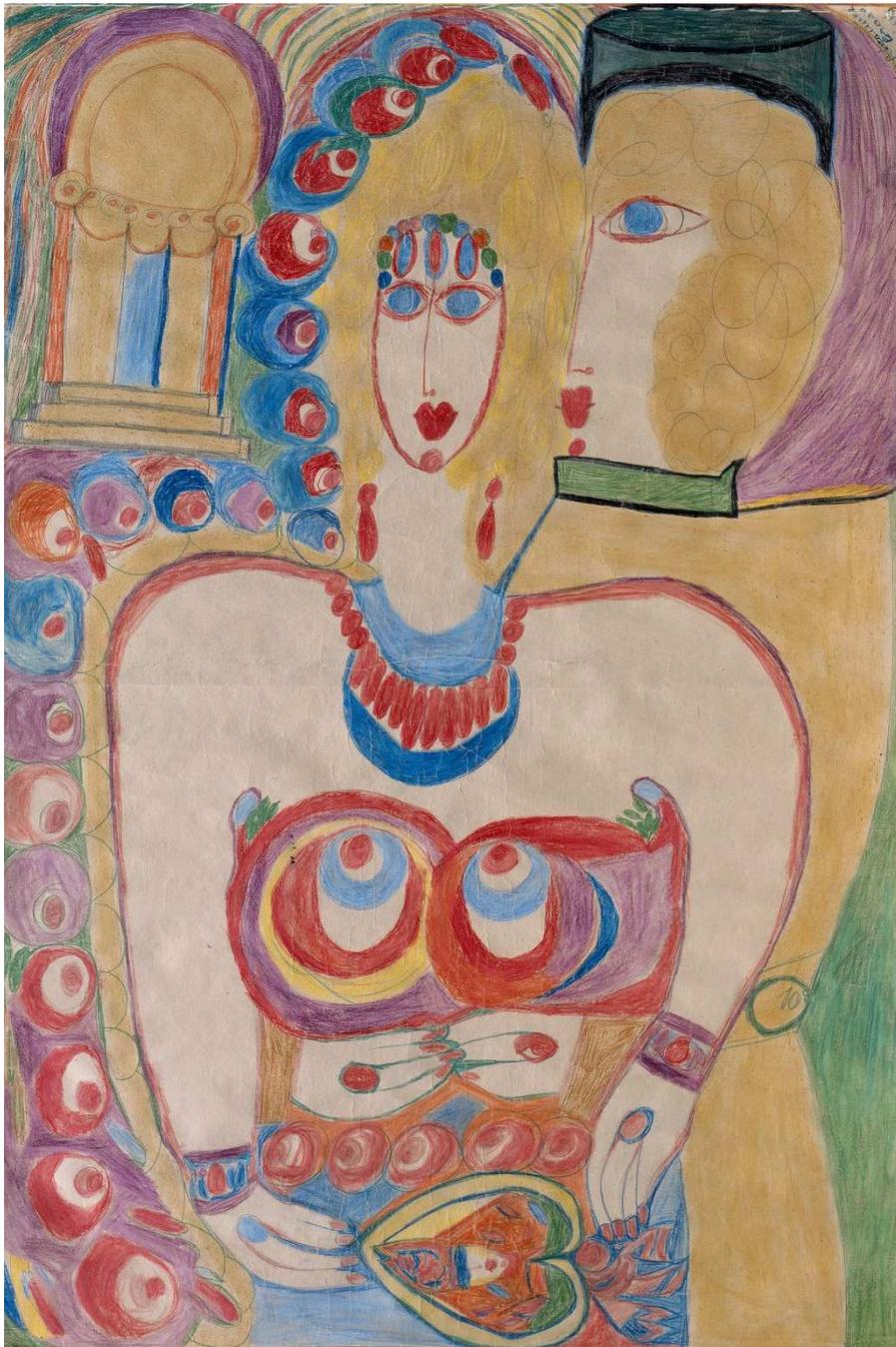


# ALOÏSE CORBAZ EN CONSTELLATION



EXPOSITION  
TEMPORAIRE  
(14 FEVRIER –  
10 MAI 2015)

DOSSIER  
PÉDAGOGIQUE  
par Mylène Bilot et  
Stéphanie Jolivet

Aloïse Corbaz, *Cloisonné de théâtre* (détail), 1950. Collection Eternod et Mermod en dépôt au LaM, Villeneuve d'Ascq.  
Photo : P. Bernard. © Association Aloïse, 2015.

# SOMMAIRE

1. L'histoire tragique d'Aloïse Corbaz p. 3
2. Les modalités narratives du *Cloisonné de théâtre* p. 5
3. L'art d'Aloïse : entre mythes et religions p. 12
4. Les écrits d'Aloïse : entre réalités et imaginaires p. 16
5. « Les yeux verts » : Aloïse et le cinéma p.21
6. Reprises intentionnelles ou réminiscences involontaires ? p. 27
7. Le processus de création et la contrainte technique p. 31
8. FOCUS : La Robe de Bonneval p.35
9. ANNEXES p. 40

# 1. L'histoire tragique d'Aloïse Corbaz

Par Xavier Ballieu, guide-conférencier



Henriette Grindat, *Aloïse Corbaz tenant l'œuvre tertia, asile de la Rosière, Gimel, 1960-1961*  
Collection Eternod et Mermod en dépôt au LaM, Villeneuve d'Ascq. © Fotostiftung Schweiz, Zürich

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 1920, elle rejoint l'Asile de la Rosière à Gimel-sur-Morges. Elle eut cependant une première vie, rythmée par une série d'événements 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. 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. 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 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 à Cery, Aloïse reporte sa passion amoureuse délirante sur le pasteur lausannois Gabriel Chamorel, pacificateur dans les émeutes qui secouent la Suisse. 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. 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. Elle n'hésite pas à assembler les feuilles à l'aide de fil afin de rendre plus grande la surface à traiter.

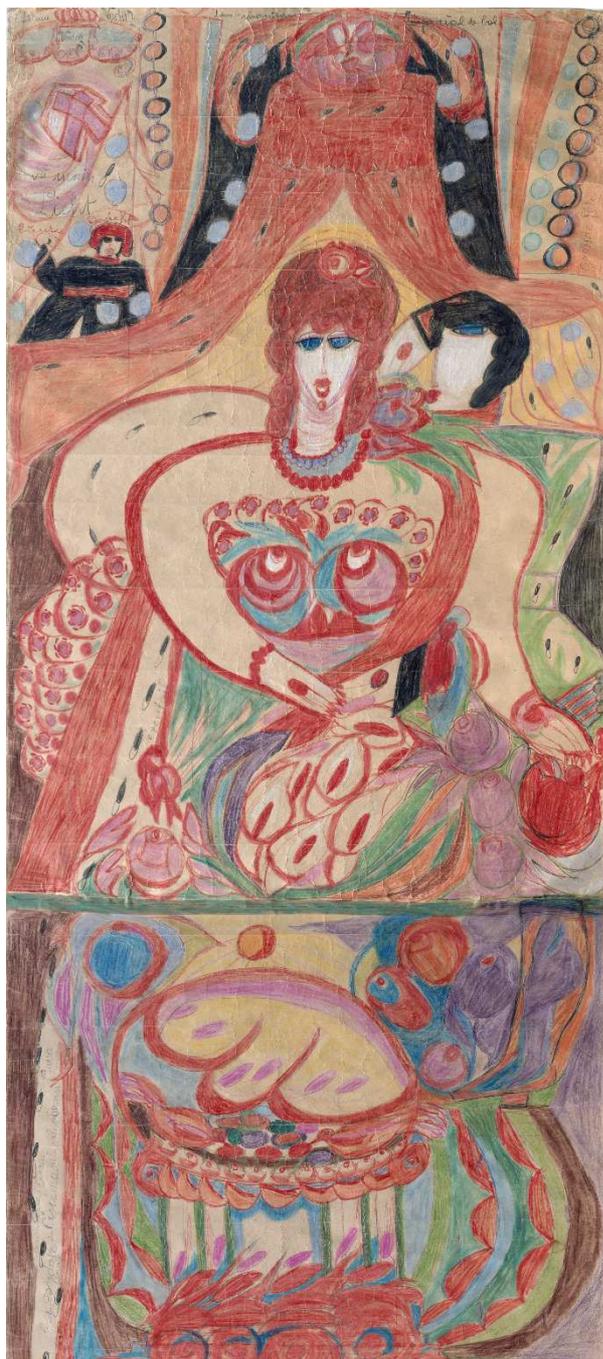
Jusqu'à la fin des années 1930, la plupart de ses œuvres sont détruites par le personnel de l'hôpital. Dès 1920, la première personne à s'intéresser aux œuvres fut Hans Steck, médecin-psychiatre et directeur de l'hôpital qui conservera ses dessins. Jacqueline Porret-Forrel, médecin généraliste, se lie 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 teintures pastel. 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

Lors de son second séjour en Suisse, Jean Dubuffet, 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 en 1945, 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 Wölfli 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, au courant de l'intérêt de Jean Dubuffet pour l'art brut, lui fit connaître les œuvres d'Aloïse dès 1946, via une correspondance écrite. 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'emblée 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. ». 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.

## 2. Les modalités narratives du *Cloisonné de théâtre*

Par Mylène Bilot



Le *Cloisonné de théâtre*, conçu comme une immense pièce de théâtre, s'annonce en véritable « représentation narrative », entendue au sens du sémiologue Louis Marin, c'est-à-dire de « représent[ation d'] un événement singulier impliquant des acteurs eux-mêmes reconnaissables comme individus et participant à l'événement d'une manière telle que celui-ci est suffisamment remarquable pour être représenté »<sup>1</sup>. Envisager l'œuvre à partir de son enjeu de narrativité et de temporalisation de l'histoire permet de ne pas se limiter à des considérations d'ordre plastique et de proposer ainsi un nouveau regard sur l'œuvre de cette artiste brute. Daté de 1950, l'immense *Cloisonné de théâtre* – quatorze mètres de longueur sur un de largeur –, pièce majeure d'Aloïse, concentre en effet les aspects majeurs de tout l'œuvre de l'artiste. Le personnage, ostentatoire s'il en est, y occupe une place de premier choix.

### Temporalité et structure spatiale

Les événements qui génèrent la narration sont, chez Aloïse, issus de sa mythologie personnelle, qu'a par ailleurs étudiée Jacqueline Porret-Forel, médecin et généraliste. Elles se rencontrent en 1941, à l'asile de la Rosière de Gimel, non loin de Lausanne. À l'intérieur de l'espace pictural<sup>2</sup> se déploie un monde de personnages récurrents, aux couleurs riches, qu'a analysés la psychiatre. À la manière des

<sup>1</sup> Louis MARIN, Jean VERRIER, « RECIT », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 décembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/recit/>

<sup>2</sup> L'espace pictural est l'espace suggéré par la représentation.

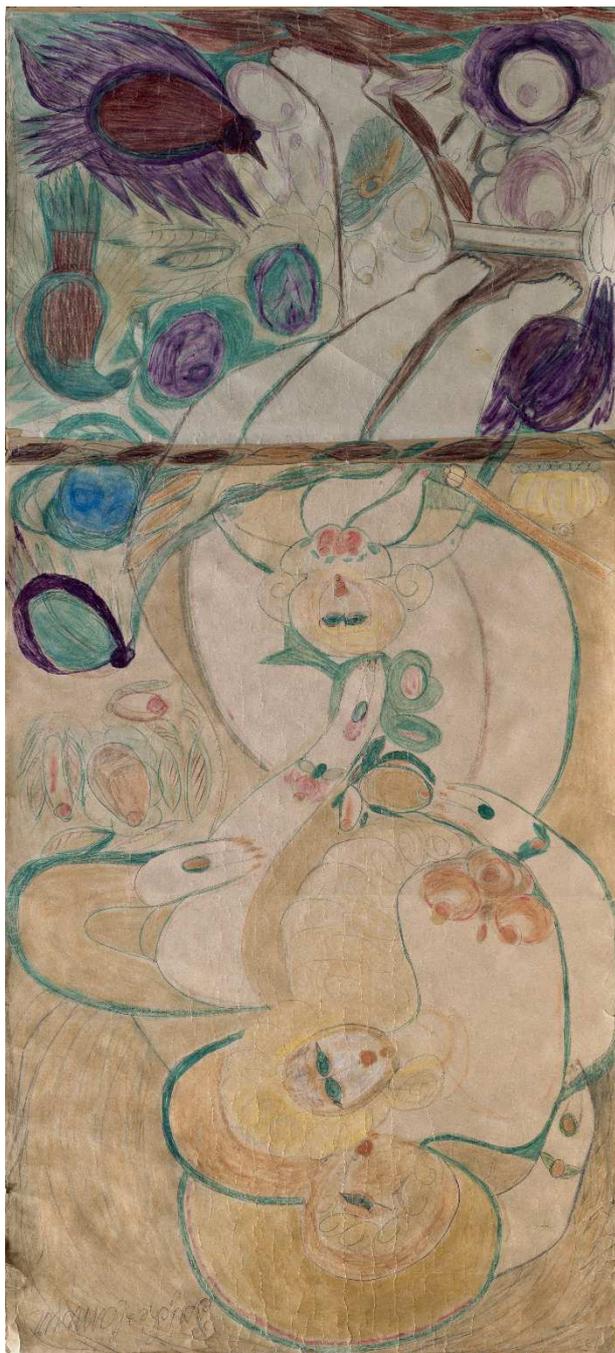


enfants pratiquant spontanément le cloisonnement de leurs dessins (soit ils et elles dessinent des soleils dans les coins de feuille<sup>3</sup>, soit ils et elles découpent les quatre angles droits de cette dernière), Aloïse cloisonne, (en)cadre et (en)ferme l'espace plan de la représentation. Aussi pouvons-nous lire, d'image en image, une histoire qui se déroule. Cette linéarité incite le regard à parcourir les événements du temps de l'histoire qui se déroulent de surcroît en des lieux divers.

Le support du *Cloisonné de théâtre* est en effet composé de six dessins, dont chacun représente une scène : à une scène correspond un compartiment ; à un compartiment correspondent un lieu et un espace. Aloïse construit le lieu tel un espace de la mémoire, du souvenir. La linéarité du récit se donne à voir dans un dispositif, l'espace scénique, qui contraint le regard à « passer » d'un compartiment à l'autre – d'un souvenir à l'autre ? – selon un ordre par ailleurs défini, linéaire. Sans pour autant fragmenter le regard, les scènes « cloisonnées » confèrent à la composition une incroyable impression de cohérence et de stabilité, par ailleurs contredite par le mouvement qui anime la composition générale de l'œuvre. Le dynamisme intrinsèque au mouvement général de la composition, les courbes et contre-courbes des vêtements induisent, avec l'immobilité apparente des personnages, une tension.

Seuls s'animent en effet ces vêtements et autres chevelures extravagantes. Le procédé plastique du compartimentage de l'espace pictural, parce qu'il implique une lecture de l'histoire, fait ici resurgir la célèbre querelle qui s'étend tout au long de l'âge classique sur les finalités de la peinture, dans sa réciprocité avec sa sœur poésie. L'enjeu du *voir* et du *lire* trouve dans la théâtralité de l'opéra une sorte de résolution exemplaire. La nécessité de faire parler la peinture impose, selon Jacqueline Lichtenstein, le recours à des artifices qui relèvent du langage, à des « procédés qui consistent non

<sup>3</sup> *Lauterbrunnen* (1960-1963), Centre d'Etude de l'Expression, Paris) est un dessin d'Aloïse, présenté dans l'exposition, qui donne à voir cette manière enfantine de dessiner.



plus à peindre avec des mots mais à parler avec ses mains, son visage, sa démarche, bref tous les signes d'une éloquence corporelle s'exprimant à travers les figures sensibles d'une langue muette »<sup>4</sup> : les mouvements du corps. Pourtant, les visages peints par Aloïse semblent, paradoxalement, figés dans leur expressivité même.

### **Le personnage costumé, au cœur de la *storia***

Au cœur de l'histoire, le personnage, en ce sens qu'il est porteur de narration, d'action, occupe une position stratégique. Dans le monde d'Aloïse, le personnage féminin, qu'il soit reine (Marie Stuart), cantatrice (Lila Goergens) ou déesse (Psyché), domine des compositions dynamiques où jaillissent, entre diverses figures enchevêtrées, de multiples ornements colorés. Les thèmes de l'opéra et des rapports amoureux dominant l'œuvre. Inspirés de la vie personnelle de cette patiente internée « pour démence précoce »<sup>5</sup>, ils concernent des figures royales – Guillaume II, Elisabeth d'Autriche, Napoléon – et anonymes – la foule. Un traitement enfantin du trait caractérise une figuration naïve que les couleurs joyeuses redoublent. Bien que se référant à un modèle réel, historique, le personnage n'en demeure pas moins soumis à un processus d'« anonymisation » : visage ovale, yeux en amande voilés de bleu,

cerne noir, costume – robe et/ou gants, bijoux... Aucune individualité ne se lit dans la bonhomie de ces figures. Les yeux dessinés par Aloïse sont d'ailleurs, écrit Nathalie Delbard, « des aplats assumés »<sup>6</sup>.

L'articulation des épisodes narratifs – des *scènes* – obéit à une fragmentation du support matérialisée par des bandes colorées. La linéarité discursive, évoquée plus haut, se lit dans les personnages disposés sur le support pour signifier l'histoire, le drame amoureux

<sup>4</sup> LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2003, p. 115.

<sup>5</sup> PORRET-FOREL J., *La voleuse de mappemonde. Les écrits d'Aloïse*, Genève, éd. Zoé, 2004, p. 9.

<sup>6</sup> DELBARD N., « Yeux », *LaM œuvres*, éd. du LaM, 2014, p. 304.

d'une Aloïse éprise de Guillaume II et « hantée par l'impossibilité d'amour »<sup>7</sup>. À travers la prolifération, dans les luxuriants décors, de ce que J. Porret Forel a nommé des « objets symbolisant les grandes circonstances de la vie »<sup>8</sup>, Aloïse semble attirer le regard vers des motifs *a priori* incohérents, mais qui sont du reste signifiants pour qui a lu ses écrits. La succession temporelle des scènes est ainsi contrecarrée par la juxtaposition visuelle de symboles – camélias, véhicules, scorpions, grenades –, lesquels tendent à s'exclure de la *storia*, comme s'ils étaient figurés par gratuité et agrément. Temps et espace, succession et juxtaposition, linéarité et simultanété se côtoient donc dans cette œuvre complexe qu'est le *Cloisonné de théâtre* et, par extension, dans l'ensemble de l'œuvre.

Ce qui frappe dans la représentation des personnages, se sont leurs dimensions. À l'instar de l'enfant qui dessine davantage ce qu'il sait que ce qu'il voit, Aloïse obéit à une gestion empirique de la surface ainsi qu'à une perspective hiérarchique<sup>9</sup>. Ses écrits ne comportent d'ailleurs ni majuscule, ni ponctuation. Dans la première scène de l'acte II du *Cloisonné*, le personnage de l'amoureux s'est mué en pape trois fois plus grand que les figures alentours. De même, le manteau de l'héroïne occupe, à lui seul, deux compartiments de l'acte I. La taille du personnage comme son costume en marquent la distinction. Aussi l'importance du personnage se mesure-t-elle non seulement à sa taille, mais aussi au faste de son costume. La *Robe de Bonneval*, provenant de l'hôpital psychiatrique de la ville du même nom et présentée dans l'exposition<sup>10</sup>, fait à ce propos directement écho aux somptueux vêtements qui habillent les personnages d'Aloïse. Brodée par une malade anonyme, « la robe s'inscrit à la frontière entre monde réel et monde fantasmé »<sup>11</sup>.

## Conclusion : contenir l'excès ?

Le hiératisme des scènes isolées, l'empirisme de la représentation de l'espace de la « scène » (entendue autant au sens de compartiment dans le support, que de cadre de l'action) propres à l'iconographie médiévale, c'est-à-dire à un système de représentation ne connaissant pas les règles de la perspective, permettent à Aloïse de poser le cadre (autant que d'assigner des limites) dans lequel se déploie une foule de personnages colorés, aux extravagants costumes et autres parures non moins brillants. Le processus de « cadrage » concourt à « contenir », à l'intérieur de la subjectivité connue qu'est la mémoire, la narration. Le *Cloisonné* à cet égard est une fenêtre ouverte sur un questionnement, à travers des activités à proposer en classe, du vêtement et du portrait.

---

<sup>7</sup> LOMMEL M., « L'art brut au féminin », *L'Aracine & l'art brut. Les chemins de l'art brut*, cat. d'expo., LaM, 2010, p. 83.

<sup>8</sup> PORRET-FOREL J., op. cit., p. 24.

<sup>9</sup> Pour une réflexion sur l'art des enfants comparé à l'art des malades mentaux, sur la régression et la spontanéité du geste, voir le dossier pédagogique de l'exposition « L'Autre de l'art », 3 octobre 2014 – 11 janvier 2015, LaM, Villeneuve d'Ascq.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet le FOCUS du présent dossier.

<sup>11</sup> CARPENTIER R., MACKOWIAK M., DUDIN F., *Habiter poétiquement le monde*, Dossier pédagogique, 25 septembre 2010 - 30 janvier 2011, p. 18.

## Bibliographie

CARPENTIER R., MACKOWIAK M., DUDIN F., *Habiter poétiquement le monde*, Dossier pédagogique, 25 septembre 2010 - 30 janvier 2011, LaM, Villeneuve d'Ascq.

DELBARD N., « Yeux », *LaM œuvres*, éd. du LaM, 2014, p. 304- 306.

LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2003.

LOMMEL M., « L'art brut au féminin », *L'Aracine et l'art brut. Les chemins de l'art brut*, cat. d'expo., LaM, 2010, p. 73-89.

MARIN L., VERRIER J., « RÉCIT », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 décembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/recit/>

PORRET-FOREL J., *La voleuse de mappemonde. Les écrits d'Aloïse*, Genève, éd. Zoé, 2004.

TAPIÉ M., *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

THÉVOZ M., « Préface », PORRET-FOREL J., *Aloïse et le théâtre de l'univers*, Genève, Skira, 1993.

## Problématiques en histoire des arts

- Dans quelles mesures les choix d'organisation spatiale de l'espace de la représentation ont-ils des conséquences (déploiement ou, à l'inverse, concentration) sur la lecture du récit ?
- Comment le personnage en action, identifiable, entre autres, par son costume, amène-t-il des associations historiques ou narratives ?

## Pistes pédagogiques

|                          |                               |
|--------------------------|-------------------------------|
| Ecole primaire : cycle 3 |                               |
| Période historique       | Les Temps Modernes            |
| Thématique               | « Arts, créations, cultures » |

|                        |                                                                                                                                          |
|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Problématiques</b>  | En quoi l'apparence vestimentaire est-elle un marqueur de sexe et/ou de statut social en France à l'époque moderne ?                     |
| <b>Disciplines</b>     | Pratiques artistiques ; français ; histoire-géographie.                                                                                  |
| <b>Outil théorique</b> | Daniel Roche, <i>La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle</i> , Paris, Fayard, 1989. |

## Œuvres présentées dans l'exposition

Aloïse, *Scène de cour*, 1941

Aloïse, *Sphinx Chéops à l'Odéon Paris*, 1951-1960

Aloïse, *Trapézistes Knie*, 1951-1960

Anonyme, *Robe de Bonneval*, 1938-48<sup>12</sup>

|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Arts du quotidien | <i>Devant de chasuble</i> , 81 x 57 cm., France, vers 1710, époque Louis XIV, Lampas fond taffetas, lancé, broché, Musée des Arts Décoratifs, Paris.                                                                                                                                                                                                                                              |
| Arts du visuel    | Johannes Vermeer, <i>La Dentelière</i> , 1669-1670, Louvre, Paris.<br><br>Jean Bellegambe, détail de la tiare du volet droit interne du <i>Triptyque de l'Immaculée Conception</i> , début XVI <sup>e</sup> s., huile sur bois, Musée de la Chartreuse, Douai.<br><br>Jean Clouet, <i>Portrait de François Ier, roi de France (1494 – 1547)</i> , vers 1530, 96 x 74 cm., Paris, Musée du Louvre. |
| Arts du langage   | Guy de Maupassant, <i>La parure</i> , in <i>Contes du jour et de la nuit</i> , 1885.<br><br>Honoré de Balzac, <i>Le Père Goriot</i> , 1835.                                                                                                                                                                                                                                                       |

## Collège : classe de 3<sup>ème</sup>

|                           |                                                                                                                                                                  |
|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Période historique</b> | L'époque contemporaine                                                                                                                                           |
| <b>Thématique</b>         | « Arts, ruptures, continuités »                                                                                                                                  |
| <b>Problématiques</b>     | Comment le visage est-il représenté au XX <sup>e</sup> siècle ? En quoi le portrait (visuel ou littéraire) permet-il d'exprimer les émotions et les sentiments ? |
| <b>Disciplines</b>        | Arts plastiques, LVE, français.                                                                                                                                  |

<sup>12</sup> Œuvre appartenant aux collections du LaM.

|                        |                                                                                                                                                                           |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Outil théorique</b> | Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, <i>Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle)</i> , Paris, Payot, 2007. |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                |  |
|------------------------------------------------|--|
| <b>Œuvres présentées dans l'exposition</b>     |  |
| Aloïse, <i>Couché en Ile d'amour</i> , 1941    |  |
| Aloïse, <i>G. Chamorel</i> , 1920              |  |
| Pablo Picasso, <i>Femme au fauteuil</i> , 1948 |  |

|                        |                                                                                                                                    |
|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Arts du langage</b> | Stefan Zweig, <i>Vingt-quatre heures de la vie d'une femme</i> , 1927.                                                             |
|                        | Nathalie Sarraute, <i>Portrait d'un inconnu</i> , 1948.                                                                            |
|                        | Claude Simon, <i>Histoire</i> , 1967.                                                                                              |
| <b>Arts du visuel</b>  | Andy Warhol, <i>Camouflage Self-Portrait</i> , 1986, acrylique et sérigraphie sur toile, The Metropolitan Museum of Art, New York. |
|                        | Pablo Picasso, <i>La femme qui pleure</i> , 1937, 55 x 46 cm., huile sur toile, 60 x 49 cm., Tate Modern, Londres.                 |
|                        | Jean Dubuffet, <i>Dhôtel nuancé d'abricot</i> , 1947, huile sur toile, 116 x 89 cm., Centre Pompidou, Paris.                       |

### 3. L'art d'Aloïse : entre mythes et religions

Par Stéphanie Jolivet



Aloïse Corbaz, *Le Sacre de Marie-Louise et Napoléon*, 1922. Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Succession Aloïse Corbaz, 1966. En dépôt à long terme à la Collection de l'Art Brut, Lausanne. Photo : Atelier numérique de la Ville de Lausanne © Association Aloïse, 2015

L'œuvre d'Aloïse Corbaz est peuplée de dieux et de déesses (Bacchus, Cérès, Vesta), de grandes figures de la mythologie (Europe, Iphigénie) ou de références à des textes sacrés (Rébecca, la pêche miraculeuse, la reine Bethsabée, le roi David). Ces motifs nous amènent à interroger les liens entre l'œuvre d'art et le sacré, la création et le mythe, la manifestation du sentiment religieux dans l'art. Si l'adjectif « sacré » s'applique à ce qui est consacré à Dieu et qui fait l'objet d'une révérence religieuse, il convient de réinterroger son sens dans une œuvre où la dévotion s'applique aussi bien à la gloire de Dieu qu'à Guillaume II ou Napoléon.

Dans l'œuvre d'Aloïse, l'historien s'étonnerait que madones et « mater dolorosa » côtoient Luther. Les références se superposent : « Madame Récamier dans les bras de Dieu » (*Le Cloisonné de théâtre*, acte III) est aussi bien Juliette Récamier (personnage historique) que la Vierge des vendanges, symbole de fertilité (divinité païenne) que la Vierge de l'Assomption (référence chrétienne) mais aussi Elisabeth de Prusse, autre personnage historique représentant les fastes de la cour. Dans *Le cahier au soulier*, le pape fait figure d'objet ornemental dans la magnificence de la robe d'Elisabeth, le titre donné au grand nu *Papesse des étudiants* marque la dérision carnavalesque attachée aux fêtes déguisées des étudiants de Lausanne. Aloïse crée ainsi ses propres icônes empruntant à toutes les

sources et pose la question de la transmission du sentiment religieux entre adoration, communion et dérision.

Le sacré s'incarne dans les différents personnages qui peuplent son œuvre plastique, transfigurant les motifs de la mythologie ou de la religion pour écrire sa propre histoire : *Amour et Psyché* sont la dernière incarnation d'Aloïse dans *Le Cloisonné de théâtre*. L'œuvre de la création est ainsi transféré à l'artiste : le « ricochet solaire » lui permet de fusionner les grandes figures du passé avec son propre vécu. La « trinité en consubstantialité alternative » lui donne, comme à Dieu, le pouvoir de s'incarner tour à tour dans n'importe quelle figure qui devient de ce fait sacrée.

Rimbaud « travaillait à se rendre voyant » pour « arriver à l'inconnu par un long dérèglement de tous les sens.»<sup>13</sup> Artiste d'art brut, Aloïse n'a pas cherché à « se faire » voyante mais pour autant, n'a-t-elle pas connu « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie »<sup>14</sup> ? Les fastes de la cour, les couleurs, les fleurs qui illuminent l'œuvre d'Aloïse ne sont-elles pas la transfiguration des souffrances d'une femme qui, comme le Christ, a connu la Passion pour accéder à un état nouveau ?

## Problématiques en histoire des arts

- Quel lien une œuvre plastique peut-elle entretenir avec le sacré, la religion, les mythes ?
- Quelle lecture du monde nous donnent à voir les transformations subies par les grands motifs mythologiques / bibliques ?
- Comment se manifeste la créativité d'un artiste dans la réécriture des thèmes mythologiques / bibliques ?

## Pistes pédagogiques

|                                      |                                                                                                                           |
|--------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Collège : classe de 6 <sup>ème</sup> |                                                                                                                           |
| Période historique                   | De l'Antiquité au XX <sup>ème</sup> siècle                                                                                |
| Thématique                           | « Arts, mythes et religions »                                                                                             |
| Problématique                        | Comment une œuvre peut-elle être à la fois reprise et création singulière dans une tradition religieuse ou mythologique ? |
| Disciplines                          | Arts plastiques, français, histoire, éducation musicale                                                                   |

<sup>13</sup> Arthur Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*, Charleville, 13 mai 1871

<sup>14</sup> Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, Charleville, 15 mai 1871

|                                      |                                                                                                                                               |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lycée : classe de 1 <sup>ère</sup> L |                                                                                                                                               |
| Période historique                   | Le XX <sup>ème</sup> siècle et notre époque                                                                                                   |
| Champs                               | Anthropologique / Historique et social                                                                                                        |
| Thématiques                          | « Arts et sacré »                                                                                                                             |
| Objet d'étude                        | Les réécritures, du XVII <sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours                                                                              |
| Problématique                        | En quoi l'interprétation plastique des grands motifs bibliques et mythologiques contribue-t-elle à définir l'univers personnel d'un artiste ? |
| Disciplines                          | Arts plastiques, français, histoire                                                                                                           |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Œuvres présentées dans l'exposition                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <p>Œuvres d'Aloïse Corbaz :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Iphigénie en Aulide - L'effet du tableau</i>, 1938</li> <li>- <i>Reine papillon - Rebecca à Elieser / Sphinx Othello</i><sup>15</sup>, vers 1940</li> <li>- <i>Ô Bacchus Ô Cérès</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>Papesse des étudiants - Vesta</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>Cahier Noël, l'Ange et les rois mages</i>, 1950</li> <li>- <i>Luther dans l'herbe fleurie / Venus - Lichtenstein</i>, 1941-1951</li> <li>- <i>Paolo et Francesca / Bethsabée à genoux et le roi David</i>, 1941-1951</li> <li>- « <i>Moulin Rod</i> » - <i>Gloire à Dieu - Luther</i>, mai 1950</li> <li>- <i>Pêche miraculeuse du brodequin de Thalie</i>, 1954</li> <li>- <i>Bâton magique de la pêche miraculeuse</i>, 1951-1960</li> <li>- <i>Livre de Rome - Jean XXIII Pape</i>, 1960-1963</li> <li>- <i>Le carrosse de la reine de Siam / Lit de Marie Stuart</i>, 1960-1963</li> </ul> <p>Marc Chagall, <i>Crucifixion</i>, 1925</p> <p>Jules Leclercq, <i>Grande crucifixion</i>, 1960-1961</p> |

<sup>15</sup> Œuvre appartenant aux collections du LaM

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Arts de l'espace</b>         | L'Erechthéion, Athènes, V <sup>ème</sup> siècle avant notre ère.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>Arts du quotidien</b>        | <i>Concours musical entre le dieu Apollon et le satyre Marsyas</i> , sarcophage, marbre, Musée du Louvre-Lens.<br><i>Ulysse et les Sirènes</i> , stamnos attique à figures rouges, v. - 480-470, Londres, British Museum                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Arts du visuel</b>           | P.-P. Rubens, <i>Le Grand Jugement dernier</i> , 1616<br>Jacob Jordaens, <i>Jugement dernier</i> , 1653<br>Georges de La Tour, <i>Le Nouveau-né</i> , v. 1648<br>E. Delacroix, <i>Médée furieuse</i> , 1838, Palais des Beaux-Arts, Lille<br>J.-F. Millet, <i>L'Angélu</i> , 1857-59<br>A. Duval, <i>Naissance de Vénus</i> , 1862, Palais des Beaux-Arts, Lille<br>A. Cabanel, <i>La naissance de Vénus</i> , 1863<br>Auguste Rodin, <i>La Porte de l'Enfer</i> , 1880-1917<br>Ernest Pignon-Ernest, <i>David et Goliath</i> (d'après Caravage) réunissant les têtes tranchées de Caravage et Pasolini, série <i>La peau des murs</i> , Naples, 1988-95 |
| <b>Arts du langage</b>          | Racine, <i>Iphigénie</i> , 1674<br>« Psaume 104 de Humboldt » in <i>Le livre des Psaumes</i><br>Stefan Zweig, <i>Marie Stuart</i> , 1936                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Arts du spectacle vivant</b> | Stravinski, <i>Orpheus</i> , 1947 (ballet)<br>Pina Bausch, <i>Orphée et Eurydice</i> , 1975 (chorégraphie)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Arts du son (opéras)</b>     | Donizetti, <i>Maria Stuarda</i> , 1834<br>Gluck, <i>Orphée et Eurydice</i> , 1762<br>Gluck, <i>Iphigénie en Aulide</i> , 1773<br>Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i> , 1778<br>Monteverdi, <i>L'Orfeo</i> , 1607<br>Zandonai, <i>Francesca de Rimini</i> , 1913                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |

## 4. Les écrits d'Aloïse : entre réalités et imaginaires

Par Stéphanie Jolivet

Explorer l'œuvre d'Aloïse, c'est aussi découvrir des mots, des phrases donnés à lire ou dissimulés dans le dessin, des expressions qui deviennent le titre de l'œuvre ou s'y surajoutent. Les écrits d'Aloïse précèdent ses dessins : on peut identifier dès ses premières lettres<sup>16</sup> les différents personnages qui peupleront son œuvre plastique. Il est intéressant d'observer ces écrits sans même les lire : la page est entièrement occupée, les lettres emplissent l'espace en multipliant les sens de lecture, la taille des signes, leur épaisseur. Ici, une copie double est entièrement remplie d'une succession de lettres inintelligibles<sup>17</sup>, là, l'écrit se fait dessin lui-même. Le nom du personnage *Wilson Müller* (1921) est transcrit en lettres calligraphiées : Aloïse reprend le bleu du cadre, le rouge et le vert de la composition, la forme des lettres fait écho à la forme des feuilles qui encadrent le portrait constituant un élément de costume plus qu'un écrit. L'écriture serrée et dense de *Rex imperator* (1917-1924) épouse la dimension du papier (rectangle de 21,2 sur 10,4) et fait apparaître en calligramme la colonne de Juillet qu'Aloïse déclinera selon le principe du ricochet solaire tout au long de son œuvre.



Aloïse Corbaz, *Wilson Müller*, 1921. Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Succession Aloïse Corbaz, 1966. En dépôt à long terme à la Collection de l'Art Brut, Lausanne Photo : Atelier numérique de la Ville de Lausanne © Association Aloïse, 2015

<sup>16</sup> Salle 1 : « Ma confession de ces derniers jours »

<sup>17</sup> Suite de lettres formant un récit inintelligible, 1917-1924

En dessinant sur des papiers d'emballage ou des revues, le dialogue s'instaure aussi avec des mots qui ne sont pas ceux d'Aloïse : chez cette artiste d'art brut, il est difficile de savoir quelle est la part d'intention dans ce jeu avec les supports imprimés qu'elle utilise<sup>18</sup>. Dans *La lettre à ses sœurs* de 1941, deux dialogues se superposent par le jeu des couleurs : la chaussure coloriée avec le même crayon que le mot « mandat – 10 Fr » conserve à son support sa valeur commerciale qui est par ailleurs entièrement niée par l'écriture noire qui recouvre l'ensemble de la surface. Dans le *Billet à l'inconnue*, le texte est recouvert mais le titre imprimé donne le sujet de cet écrit qui commence par les mots « Sous les arbres... » écrits sous le dessin d'un arbre...

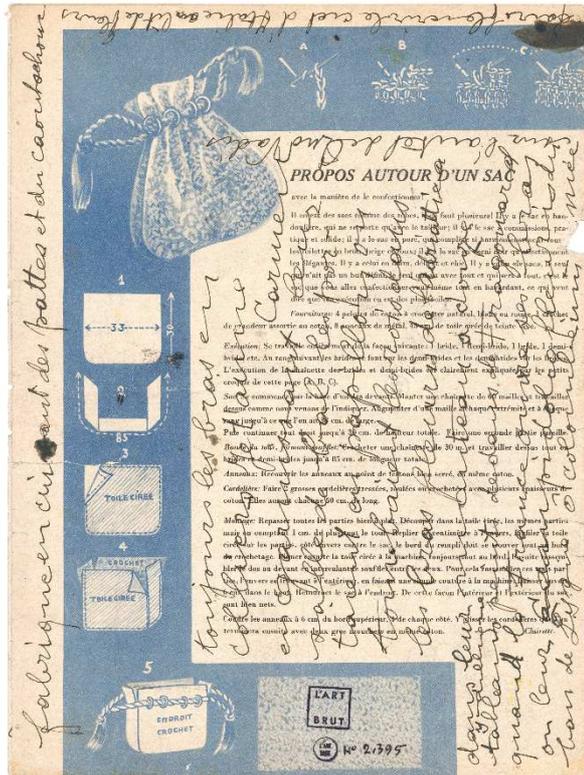
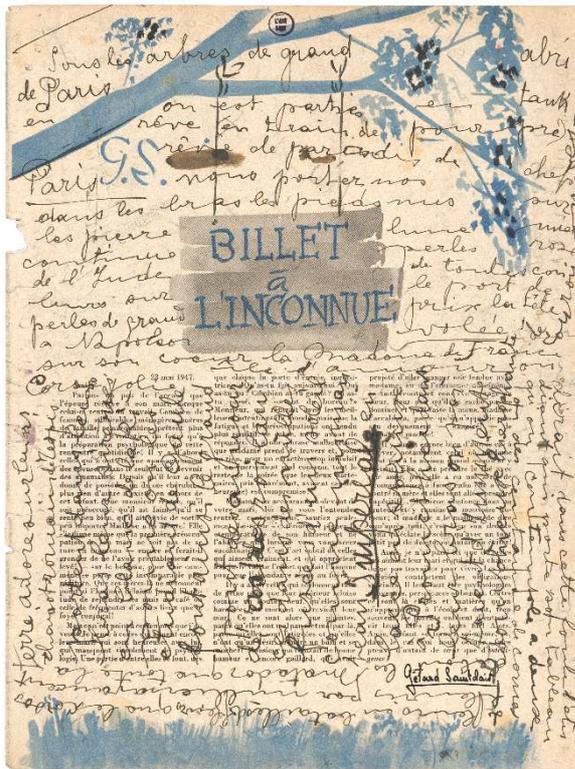
Par ce jeu, le signifié entre en résonance avec l'œuvre graphique. Il peut fonctionner comme une légende : *Séance à la Maison Blanche*, *Iphigénie en Aulide* mais son emploi reste rarement dénotatif. Si « Le Sacre de Marie-Louise et Napoléon par Pie VII » est le titre neutre d'une composition probablement reprise d'un magazine, le texte a pour symétrique la signature « Lulu mater dolorosa ». Aloïse est-elle le témoin caché de cette scène qui la fascine, l'incarnation de la Vierge qui donne sa dimension sacrée à cette cérémonie ou seulement l'artiste qui clame sa douleur tapie dans un coin ? Le texte ouvre ici des possibilités de lecture dans une image pourtant conventionnelle dans sa composition. La transfiguration des éléments réels par le mot fait naître ainsi un nouvel univers. La composition inhabituelle chez Aloïse en premier plan et arrière-plan du dessin *Ô Corse jolie* donne à cette œuvre une esthétique de guide de voyage laissant penser à un emprunt. L'expression qui constitue le titre se retrouve néanmoins dans la *Lettre d'Aloïse à ses sœurs* remise à Jacqueline Forel en 1951 avec *Le Cloisonné de théâtre* : « ô Corse jolie des mariés passaient sous leurs bras en arceaux fleuris ». L'expression s'est en fait figée pour devenir motif. Le mot vaut alors par le pouvoir que lui confère Aloïse. En nommant les êtres, l'artiste donne naissance à des personnages fantastiques. Le titre du dessin *Jenny Lindt Malibran d'Alfred de Musset* superpose deux cantatrices : la suédoise Jenny Lind et Maria Malibran, deux réalités : un personnage réel et une œuvre littéraire (« Stances à la Malibran » d'Alfred de Musset), deux plaisirs : celui d'une belle voix et celui du chocolat (« Lindt » pour « Lind »). Deux femmes sont présentes sur le dessin : l'une tenant la tête de l'autre. Couple ou création hybride ? Créature fantastique en tout cas.

Au pouvoir d'évocation du mot s'ajoute la poésie née des associations. Dans *Le rêve – l'univers est une horloge*, le rouge du mot « rêve » est celui des ailes du papillon, du grand « N » de Napoléon, de l'uniforme rayé de l'homme, des lampions de la fête, des seins débordant de la robe. Couleur de la force de vie, du désir et de la passion mais couleur aussi du sang et de l'interdit : le sous-titre « l'univers est une horloge » permet de lire ces signes comme une vanité. Tempus fugit. Mais si la vie d'Aloïse est faite de renoncement (« memento mori »), son œuvre n'est-elle pas une ode à la jouissance (« carpe diem ! ») ?

---

<sup>18</sup> Voir par ailleurs l'entrée « Reprises intentionnelles ou réminiscences involontaires ? » dans ce dossier pédagogique.

Mots trouvés, mots cousus, recouverts, ajoutés, accumulés, la créativité langagière d'Aloïse est aussi riche que son œuvre graphique avec laquelle elle se conjugue pour jouer de nos repères : actualisation ou contradiction du sens, multiplication des champs d'interprétation ou création d'un univers fantastique. Chaque titre nous raconte une histoire. Jubilation du mot autant que de la couleur. François Dufrêne pense-t-il à Aloïse lorsqu'il nomme sa toile *D'un moulin de la Galette d'une Fête des Rois à la Crêpe d'un mardi-gras de Mathieu en Charlemagne au théâtre de France* ?



Aloïse Corbaz, *Billet à l'inconnue*, après le 25 mai 1947  
Collection de l'Art Brut, Lausanne  
Photo : Atelier numérique de la Ville de Lausanne © Association Aloïse, 2015

## Problématiques en histoire des arts

- Quel dialogue les écrits d'un artiste entretiennent-ils avec son œuvre plastique ?
- En quoi le titre d'une œuvre peut-il en modifier le sens ?
- Comment les mots présents sur un support peuvent-ils entrer en résonance avec les mots ou les dessins de l'artiste ?
- En quoi le langage peut-il restreindre / multiplier les lectures d'une œuvre ?
- Comment la fonction poétique se manifeste-t-elle dans le choix des titres ?

## Pistes pédagogiques

|                            |                                                                                                                                                             |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lycée : classe de première |                                                                                                                                                             |
| Période historique         | XIX <sup>ème</sup> et XX <sup>ème</sup> siècles                                                                                                             |
| Champs                     | Anthropologique                                                                                                                                             |
| Thématiques                | « Arts, réalités, imaginaires »                                                                                                                             |
| Objet d'étude              | « Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours »                                                                                            |
| Problématique              | En quoi la relation texte-image permet-elle d'interroger les œuvres d'art dans le rapport avec le réel et l'imaginaire, le vrai et l'invention artistique ? |
| Disciplines                | Arts plastiques, français, histoire                                                                                                                         |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Œuvres présentées dans l'exposition                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <p>Œuvres d'Aloïse Corbaz :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Wilson Müller</i>, 1921</li> <li>- <i>Le Sacre de Marie-Louise et Napoléon par Pie VII</i>, 1917-1924</li> <li>- <i>Rex imperator</i>, 1917-1924</li> <li>- <i>Suite de lettres formant un écrit inintelligible</i>, 1917-1924</li> <li>- <i>Iphigénie en Aulide – l'effet du tableau</i>, 1938</li> <li>- <i>Ô Corse jolie / Le rêve – l'univers est une horloge</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>Lettre à ses sœurs sur une carte commerciale-réponse de la maison Fessler</i>, 1941</li> <li>- <i>Billet à l'inconnue</i>, après le 23 mai 1947</li> <li>- <i>Jenny Lindt Malibran d'Alfred de Musset / Lit de Werder – toile du peintre</i>, 1941-1951</li> <li>- <i>Lettre d'Aloïse à ses sœurs</i>, 1951</li> <li>- <i>Kennedy-Jonson / Séance à la Maison Blanche</i>, 1960-1963</li> </ul> <p>François Dufrêne, <i>D'un moulin de la Galette d'une Fête des Rois à la Crêpe d'un mardi-gras de Mathieu en Charlemagne au théâtre de France</i>, 1970</p> |

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Arts du visuel</b>           | <p>Henri Darger, <i>20 At Jenny Richee. Capture enemy plan but stop in fae liner moment arialy to watch grand magnificence of storm</i><sup>19</sup>, n. d.</p> <p>Marcel Duchamp, <i>Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis</i>, 1967</p> <p>Raoul Haussmann, <i>ABCD, Portrait de l'artiste</i>, 1923-1924</p> <p>Hodinos, <i>Villégiature</i><sup>*</sup>, entre 1886 et 1905</p> <p>Aimable Jayet, <i>Bar vin lits coeurs</i><sup>*</sup>, entre 1946 et 1950</p> <p>Jean Perdrizet, <i>Pour piloter l'âme: avion ponctiforme aiguille. Penser c'est broder le fil de nos idées</i><sup>*</sup>, 1968</p> <p>Pablo Picasso, <i>Nature morte espagnole</i><sup>*</sup>, 1912</p> <p>Jacques Villeglé, <i>DC Lille rue Littré</i><sup>*</sup>, 2000</p> <p>Lawrence Weiner, <i>Stones + stones. 2+2=4</i>, 1987</p> <p>Carlo Zinelli, <i>Alpino con lunga piuma ed elica ner</i><sup>*</sup>, 1969</p> |
| <b>Arts du langage</b>          | <p>Alfred de Musset, « Stances à la Malibran »</p> <p>Arthur Rimbaud, « Voyelles »</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <b>Arts du spectacle vivant</b> | <p><i>Vous qui habitez le temps</i>, mise en scène et peintures de Valère Novarina, Festival d'Avignon, créé le 13 juillet 1989.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>Arts du son</b>              | <p>Boby Lapointe, « L'ami Zantrop »</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |

<sup>19</sup> Les œuvres suivies d'un \* appartiennent aux collections du LaM.

## 5. « Les yeux verts » : Aloïse et le cinéma

Par Stéphanie Jolivet



Aloïse Corbaz, *Stars du Cinéma Zita Yersin et Olympia* (recto), deuxième période 1924–1941  
Collection de l'Art Brut, Lausanne. Photo : Atelier numérique de la Ville de Lausanne © Association Aloïse, 2015

*« Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend »*

*Le bateau ivre, Rimbaud*

Le mot « cinéma » a la particularité de recouvrir plusieurs termes liés ensemble par métonymie : appareil de prise de vue, appareil de projection, lieu de la projection, art, industrie, ensemble des œuvres produites par cette industrie. Si étymologiquement le cinéma est l'art d'écrire le mouvement, l'innovation technique a fait place à un art. Le cinéma est alors perçu comme un regard sur le monde qui en propose une interprétation. La section de l'exposition « Les yeux verts » est consacrée au cinéma et prend place en salle 2 aux côtés de l'opéra, la musique et la danse. Son titre est emprunté à un écrit de Marguerite Duras sur le cinéma paru en 1980. « Les yeux verts » comme allégorie de la création chez Duras, comme marque de spiritualité chez Aloïse pour qui, comme chez Rimbaud, chaque couleur a une signification. On connaît beaucoup de films sur la peinture mais plus rare est la démarche qui consiste à inclure le cinéma comme objet dans une œuvre plastique. Quelle définition du cinéma Aloïse construit-elle dans son œuvre ? Inversement, quelle définition de son œuvre l'utilisation du cinéma contribue-t-elle à construire ?

## L'œuvre bobine

Pour présenter le *Cloisonné de théâtre*, long rouleau de quatorze mètres, le LaM a construit une machine qui permet de présenter par rotation les différentes parties du dessin : comme avec un appareil de projection, le rouleau-bobine est dévidé pour être donné à voir au public. L'œuvre d'Aloïse se regarde comme un film : les feuilles cousues les unes aux autres et enroulées ensemble sont autant d'images qui lues ensemble racontent une histoire. Si *La petite orpheline* est une grande composition de plus de trois mètres cinquante, le motif central est entouré de petites scènes qui se découvrent au fur et à mesure que le regard s'élève pour découvrir l'ensemble. Dans le film *Images de la folie* d'Enrico Fulchignoni, les œuvres des malades sont présentées dans des plans montés sur un rythme rapide. Pour présenter l'œuvre d'Aloïse au contraire, la caméra suit un travelling latéral de vingt-quatre secondes<sup>20</sup> modifiant la lecture habituelle des œuvres qui consiste à prendre connaissance de la composition d'un seul regard. En nous plaçant en situation de spectateur de cinéma, l'œuvre d'Aloïse modifie notre posture de visiteur et interroge les modalités d'exposition ajoutant une dimension temporelle à une œuvre spatiale.

## Cinéma et illusion

Si le cinéma induit une posture, il est également un motif dans les dessins. Comme lieu de projection, le bâtiment du « ciné Blanchet » présente une architecture sophistiquée : trois niveaux de construction, symétrie parfaite, motifs floraux, fenêtres stylisées. Il s'agit d'un lieu de divertissement comme peuvent l'être le théâtre et l'opéra. Curieusement, le bâtiment est dessiné entouré de rideaux tirés prenant la place de l'image projetée sur l'écran avec lequel il se confond. Cette mise en abyme joue de la polysémie du mot « cinéma » à la fois projection et lieu de la projection. Par l'image poétique, Aloïse définit le cinéma comme art de l'illusion aussi bien que le ferait une explication rationnelle.

Cette ambiguïté est présente dans la classification de la Cinémathèque Française. Les collections abritent en effet huit dessins d'Aloïse associés au film *Images de la folie* dans la catégorie « Dessins de costumes ou de décors ». Or, le film est construit uniquement d'images d'œuvres d'artistes réunis lors de l'Exposition internationale d'art psychopathologique de 1950 à l'occasion du premier Congrès mondial de psychiatrie. Peut-on parler de décor lorsque le dessin qui apparaît à l'écran n'a d'autre fin que lui-même ? Peut-on parler de costume pour les éléments d'un dessin ? Parmi les dessins conservés, *Char de lumière de toutes les Russies / Cardinal Rompallo* et *Tsarine* n'apparaissent pas à l'écran : sont-ils considérés comme dessins de costumes ou de décors d'un film qui n'existerait pas ? Sont-ils des documents sur le film auxquels ils sont associés ? L'œuvre d'Aloïse permet cette ambiguïté parce qu'elle représente le monde du spectacle. Elle est représentation de représentation. « Cicatrice des yeux – regard figé dans l'infini. »<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> De 8:57 à 9:19

<sup>21</sup> *Images de la folie* d'Enrico Fulchignoni sous la direction d'Eric Duvivier, 9:22

## Topos et création

La polysémie du cinéma se décline dans la variété des motifs représentés dans l'œuvre d'Aloïse. À sa fascination pour les cantatrices, l'artiste ajoute son admiration pour les vedettes de cinéma. *Stars du cinéma Zita Yersin et Olimpia* est un dessin très épuré en deux couleurs. Le vert utilisé pour les yeux et la parure trouble notre représentation de portrait de star qui relève par tradition du noir et blanc. Les aplats contredisent le jeu de lumière utilisé en général pour magnifier l'acteur ou l'actrice. La lumière est ici suggérée par le maquillage qui modèle le visage d'une façon inhabituelle chez Aloïse : les yeux sont pourvus de cils longs et fournis, la bouche est dessinée. Le vert, couleur de la spiritualité, éclaire ce portrait stéréotypé d'une aura singulière : de quelle essence sont faites ces créatures de lumière ? *Under the misselstoe* réinterprète de la même manière un autre topos du cinéma : le baiser. Ce baiser se distingue des autres baisers d'Aloïse autour desquels les visages sont généralement symétriques voire réunis dans une figure unique. Au contraire ici le visage de l'homme est droit quand celui de la femme est légèrement renversé, seules les lèvres se touchent dégageant les deux profils comme dans *Autant en emporte le vent* pour prendre un exemple contemporain à l'œuvre. À nouveau, le maquillage est outré chez la femme : les cils sont présents sur la paupière inférieure, l'œil est-il fermé en signe d'abandon ou étrangement fixe dans son regard aveugle ? Chez l'homme, les yeux sont verts : le baiser de cinéma déplace le baiser sur un plan spirituel. Le cinéma, art de l'illusion, donne à la représentation d'Aloïse, habituellement chargée de sensualité et de matière, une dimension éthérée.

## Le ricochet solaire

Le monde cinématographique est ainsi recréé par Aloïse. À partir d'un titre, naît une romance. Il n'est pas sans saveur de découvrir *Hiroshima mon amour* en grande composition rose et fleurie. Eiji Okada s'est-il transformé en grand blond bouclé dans l'esprit d'Aloïse ou n'a-t-elle jamais eu son image sous les yeux, le titre suffisant à nourrir son imagination ? Le cinéma a ce pouvoir de transfigurer le réel. Dans *Le cinématographe éclaire la barque refléurie*, le faisceau rouge répand depuis la chambre obscure les couleurs vives sur le dessin. L'adjectif « refléurie » donne au titre deux niveaux de signification : le cinématographe éclaire la scène existante ou le cinématographe a le pouvoir de faire refléurir la barque, soleil rouge dans une lucarne bleue. En faisant naître images, décor, personnages, le cinéma n'est-il pas une des manifestations matérielles du « ricochet solaire », principe de création chez Aloïse ? Interprété sous ses multiples aspects dans les dessins de l'artiste, le cinéma traduit cette ambiguïté fondamentale entre le matériel et le spirituel comme en témoigne le titre *Chair d'or du cinéma nuages*. La contradiction entre chair et cinéma est dépassée par l'or, signe de perfection et de richesse : le cinéma comme alchimie.

Le cinéma nourrit l'œuvre d'Aloïse au même titre que l'opéra, la musique, le théâtre et la danse. Le septième art a cependant sur les autres expressions cette différence d'être un art de l'illusion et de la lumière. Les différentes acceptions du cinéma se trouvent redéfinies par les dessins de l'artiste : chaque topos est revisité, recréé et contribue à élaborer l'univers d'Aloïse. Le cinéma lui sert de vecteur pour idéaliser son monde et son histoire. Aloïse se fait son film. Un film dans lequel les êtres et les personnes sont transfigurées faisant disparaître la réalité qui l'aliène. Or, cette métamorphose n'est-elle pas, au-delà de

tout aspect clinique, le propre de la création artistique ? « Elle est celle de l'autre versant, [...] elle est celle qui vient, elle, la perte du monde, [...] elle est notre sœur, notre jumelle, elle vient, salut, on lui sourit, si jeune elle est, si belle, habillée de peau blanche, les yeux verts. »<sup>22</sup>



Aloïse Corbaz, *Hiroshima mon amour*, 1962-1963

Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Succession Aloïse Corbaz, 1966. En dépôt à long terme à la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Photo : Atelier numérique de la Ville de Lausanne © Association Aloïse, 2015

---

<sup>22</sup> Marguerite Duras, Pour Jean-Pierre Ceton, *Les yeux verts*, 1980

## Pistes pédagogiques

|                    |                                                                                                                                                                           |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Collège            |                                                                                                                                                                           |
| Période historique | XIX <sup>ème</sup> , XX <sup>ème</sup>                                                                                                                                    |
| Thématique         | « Arts, créations, cultures », « Arts, techniques, expressions »                                                                                                          |
| Problématique      | Quelle définition du cinéma Aloïse construit-elle dans son œuvre ?<br>Inversement, quelle définition de son œuvre l'utilisation du cinéma contribue-t-elle à construire ? |
| Disciplines        | Arts plastiques, français, histoire                                                                                                                                       |

|                    |                                                                                                 |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lycée              |                                                                                                 |
| Période historique | XIX <sup>ème</sup> , XX <sup>ème</sup>                                                          |
| Champs             | Anthropologique / Scientifique et technique                                                     |
| Thématiques        | « Arts, réalités, imaginaires », « Arts, corps, expressions », « Arts, sciences et techniques » |
| Problématique      | Comment le cinéma comme technique peut-il être investi par le champ des arts plastiques ?       |
| Disciplines        | Arts plastiques, français, histoire                                                             |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Œuvres présentées dans l'exposition                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p>Œuvres d'Aloïse Corbaz :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Bacchus</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>Char de lumière de toutes les Russies / Cardinal Rompallo</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>Stars du cinéma Zita Yersin et Olimpia</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>Tsarine</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>Under the misselstøe</i>, 1924-1941</li> <li>- <i>La petite orpheline</i>, Noël 1950</li> </ul> |

- *Le cinématographe éclaire la barque refléurée / Roi Beaudoin – La méduse de l'île Rousseau*, 1951-1960
- *Sirène Aubonne – Ciné Blanchet–l'île aux mouettes*, 1951-1960
- *Hiroshima mon amour*, 1960-1963

Films :

Eric Duvivier, *Images de la folie*, 1950

Florian Campiche, *Le miroir magique d'Aloïse*, 1963

Liliane de Kermadec, *Aloïse*, 1975

Ivo kimmer, *Aloïse Corbaz*, 1985

Abraham Segal, *Couleur folie*, 1986

Muriel Edelstein, *Sans souci, l'art d'Aloïse*, 2000

|                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Arts du visuel</b></p>                                                                       | <p>Christian Boltanski, <i>Le Théâtre d'ombres</i>, 1984-97, installation</p> <p>Ed Ruscha, <i>The End #1</i>, 1993, acrylique et encre sur papier</p> <p>Georges Segal, <i>Movie House (Entrée de cinéma ou la caissière)</i>, 1966, plâtre, bois, plexiglas, lampes électriques</p> <p>Andy Warhol, <i>Ten Lizes</i>, 1963, sérigraphie sur toile</p> <p>Valie Export, <i>Tap and Touch Cinema</i>, 1968, performance</p> <p>Marcel Duchamp, <i>Anemic Cinema</i>, 1925, film cinématographique</p> <p>Dan Graham, <i>Cinéma-théâtre</i>, maquette conçue pour l'exposition Jardin-théâtre Bestiarum, 1984,</p> <p>Viking Eggeling, <i>Symphonie Diagonale</i>, 1924, noir et blanc, 7 min., sonorisé.</p> |
| <p><b>Films en lien avec</b></p> <p><b>Liliane de Kermadec,</b><br/><b><i>Aloïse</i>, 1974</b></p> | <p>Agnès Merlet, <i>Artemisia</i>, 1997</p> <p>Julie Taymor, <i>Frida Kahlo</i>, 2003</p> <p>Martin Provost, <i>Séraphine</i>, 2008</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <p><b>Films en lien avec</b></p> <p><b>Eric Duvivier, <i>Images de la folie</i>, 1950</b></p>      | <p>Alain Resnais, <i>Van Gogh</i>, 1947</p> <p>Alain Resnais et Chris Marker, <i>Les Statues meurent aussi</i>, 1957</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

## 6. Reprises intentionnelles ou réminiscences involontaires ?

Par Mylène Bilot

Si les productions d'Aloïse manifestent, ainsi que nous l'étudions plus loin, des effets involontaires de reprises, de citation ou même d'hommage, certaines œuvres d'artistes contemporains, présentés dans cette exposition, trouvent avec celles-ci de singulières résonances. Les dessous d'affiches marouflés sur toile, de François Dufrêne, rappellent les papiers d'emballages récupérés par Aloïse : les unes et les autres apparaissent tels des prélèvements dans l'espace quotidien, urbain pour le premier ; privé pour la seconde. Les compositions abstraites de Dufrêne exhument à revers les *traces* du temps. Ces « signes involontaires »<sup>23</sup>, ainsi que les nomme l'historien Carlo Ginzburg, qui résultent à la fois de l'infime et de l'involontaire, ont ceci de commun avec les productions d'Aloïse qu'elles se doivent d'être décelées afin d'être interprétées. De la même manière, dans l'univers onirique qui baigne les toiles de Marc Chagall, se décèlent des traces autobiographiques. La seconde scène de l'acte II du *Cloisonné* laisse apparaître, entre l'héroïne et le personnage botté, l'asile de la Rosière, figuré par une toute petite maison.

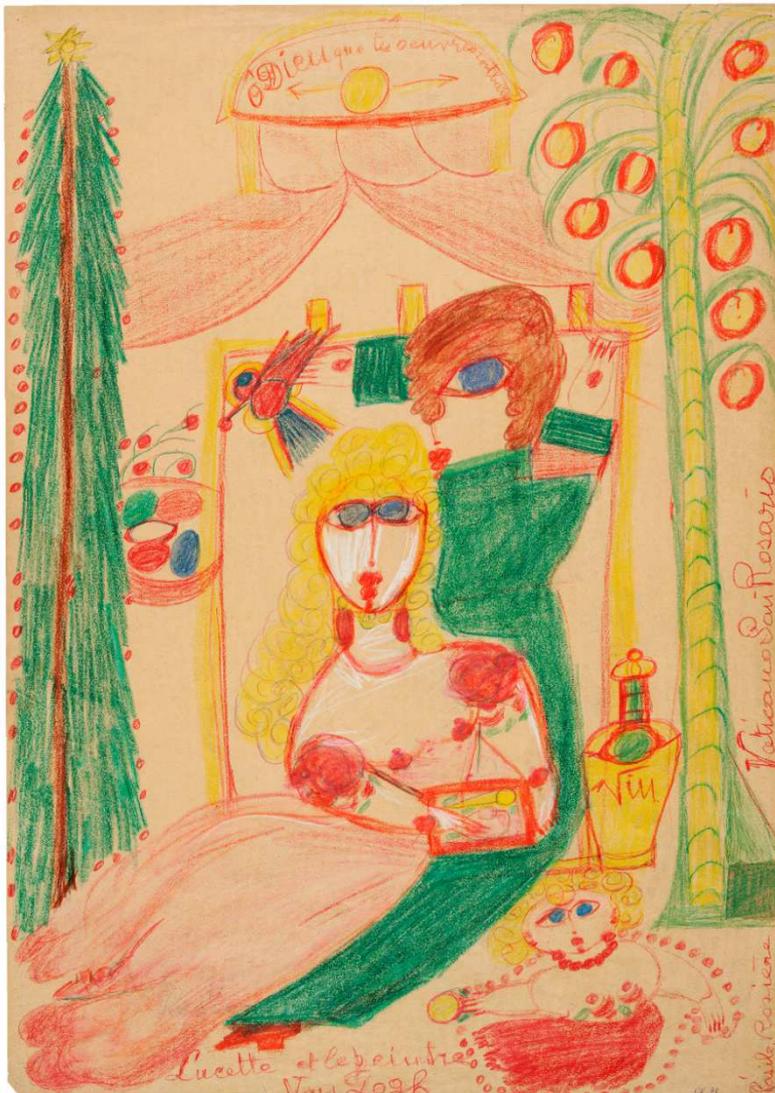
Jacqueline Porret-Forel a, dans l'œuvre de l'artiste, identifié quatre tableaux de l'histoire de l'art. Ces quatre œuvres, qu'Aloïse a vues dans les journaux illustrés de l'hôpital de la Rosière, auraient donc inspiré ses personnages dessinés. Quatre peintres – deux français, un espagnol et un suédois – et quatre tableaux : *Le Sacre de Napoléon*, de David ; *L'Adoration des Mages*, de Zurbaran ; le *Bain turc*, d'Ingres ; et le *Couronnement de Gustave III*, de Pilo. Des figures historiques sont ainsi disséminées dans les œuvres exposées.

Dans l'acte I du *Cloisonné*, le long manteau d'hermine de la figure féminine évoque celui que porte l'impératrice Eugénie dans la scène du *Sacre de Napoléon*, peinte par David. La citation d'une œuvre par une autre établit un rapport de référence (visuelle, textuelle, musicale...) directe de l'une à l'autre. Dans le dessin présenté en « Prélude », réalisé avant l'internement, les personnages de profil – Marie-Louise et Napoléon, d'après le titre – font directement écho à ceux de David. Cette forme d'emprunt affirme l'autorité de son référent. Le pape Luther apparaît dans l'acte II du *Cloisonné*, paré d'une tiare à son nom. L'on peut imaginer qu'Aloïse rend ici hommage, en la parant d'or, à une figure qu'elle admire pour son pacifisme. Davantage encore que la citation, l'hommage « s'incline » devant son modèle. Cette marque de respect envers la tradition nous oblige à prendre la mesure de notre patrimoine. Le *Cahier Breviario Grimani* (vers 1943) présente, à l'instar du manuscrit enluminé du même nom – le *Bréviaire Grimani* – des dessins minutieusement fleuris et ornés des plus belles couleurs. En musique, l'hommage se caractérise par la reprise, par un autre artiste, d'une chanson ou d'un morceau musical. Le terme désigne d'ailleurs aujourd'hui, dans les arts populaires, la répétition d'un spectacle ou d'un morceau, son nouvel enregistrement. Chez Aloïse, c'est par le titre de l'œuvre qu'elle opère un effet de reprise (*Pour Chopin / Liselotte*, vers 1945 ; *Mozart au lit*, 1960-1963).

---

<sup>23</sup> Voir Ginzburg C., « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Verdier, 1989.

En tant qu'artiste brute et autodidacte, les effets d'emprunts et de citation à la culture savante ne peuvent apparaître qu'inconscients dans l'œuvre d'Aloïse. Si des compositions enveloppantes, telles celles de *La Couronne Impériale de la terre royale* (1941-1951), ou celle du *Bâton Magique de la pêche miraculeuse* (1951-1960), évoquent directement celles des toiles de Gustav Klimt, rien ne nous permet en effet de prétendre à une connaissance et, plus encore, à une volonté de citation de celles-ci par Aloïse. De même, les camélias de Juliette Récamier, figurés dans l'acte III du *Cloisonné*, évoquent de manière involontaire, dans une forme pourrait-on dire de réminiscence, les pommes des *Trois Grâces* de Raphaël<sup>24</sup>. La référence est cependant explicite, à travers le titre, dans deux de ses productions : la première est réalisée aux crayons de couleur et au crayon graphite sur une feuille de papier d'emballage, à laquelle sont cousues des pages illustrées de magazines, et s'intitule *Peintre Bicci di Lorenzo – reine Julianna / Colonne de juillet – Fête du 14 juillet* (1942) ; la seconde, réalisée aux crayons de couleurs sur papier, s'intitule quant à elle *Lucette et le peintre Van Gogh* (1941-1960).



Aloïse Corbaz, *Lucette et le peintre Van Gogh* (recto), quatrième période 1951-1960  
Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Succession Aloïse Corbaz, 1966. En dépôt à long terme à la Collection de l'Art Brut, Lausanne  
Photo : Atelier numérique de la Ville de Lausanne © Association Aloïse, 2015

<sup>24</sup> Raffaello Sanzio, *Les trois Grâces*, 1505, huile sur bois de peuplier, Musée Condé, Chantilly.

## Problématiques en histoire des arts

- En quoi la citation, la reprise, l'hommage, en tant que formes d'emprunts, renouvellent-ils notre approche des œuvres ?
- Comment une œuvre plastique peut-elle faire irruption au cinéma ?
- Par quels moyens plastiques un ou une artiste peut-il rendre hommage à ses pair-e-s ?

## Pistes pédagogiques

|                                    |                                                                                                                                                                                         |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Collège : classe de 3 <sup>e</sup> |                                                                                                                                                                                         |
| <b>Période historique</b>          | Époque contemporaine                                                                                                                                                                    |
| <b>Thématique</b>                  | « Arts, ruptures, continuités »                                                                                                                                                         |
| <b>Problématiques</b>              | Comment l'œuvre d'Aloïse opère-t-elle, de manière inconsciente, des effets de reprises, de ruptures et de continuités ? Comment ces processus s'incarnent-ils dans l'art contemporain ? |
| <b>Disciplines</b>                 | Français, art plastiques, éducation musicale.                                                                                                                                           |

|                                                                                                                                           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Œuvres présentées dans l'exposition</b>                                                                                                |
| Aloïse, <i>Scène de cour</i> , 1941                                                                                                       |
| Aloïse, <i>Materdolorosa</i> , 1917-1924                                                                                                  |
| Aloïse, <i>Enlèvement d'Europe en papillon</i> , vers 1943                                                                                |
| Aloïse, <i>Pour Chopin / Liselotte</i> , 1945                                                                                             |
| Pablo Picasso, <i>L'Étreinte</i> , 26 septembre 1970, sur toile, 146 x 114 cm, Musée National Picasso, Paris                              |
| Marc Chagall, <i>Autour d'elle</i> , 1945, huile sur toile, 131 x 109.5 cm, MNAM CCI, Paris                                               |
| François Dufrêne, <i>Les lendemains qui chantent</i> , 1965, dessous d'affiches marouflés sur toile, 116 x 73 cm, collection particulière |

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Arts de l'espace</b></p>  | <p>Roland Simounet, Manuelle Gautrand, le LaM, Villeneuve d'Ascq.</p> <p>Notre-Dame de la Treille, Lille. Façade de P.-L. Carlier.</p> <p>Gerrit Rietveld, <i>Schröder House</i>, 1924, Utrecht.</p> <p>Erich Mendelson, tour Einstein, 1920, Postdam.</p>                                                                                               |
| <p><b>Arts du langage</b></p>   | <p>Ésope, <i>Fables</i>, VII<sup>e</sup> siècle</p> <p>La Fontaine, <i>Fables</i>, XVII<sup>e</sup></p> <p>Daniel Defoë, <i>Robinson Crusoë</i>, 1719</p> <p>Michel Tournier, <i>Vendredi ou la vie sauvage</i>, 1971 ; <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>, 1967.</p> <p>Charles Baudelaire, "Les Phares" in <i>Les Fleurs du mal</i>, 1857.</p> |
| <p><b>Arts du quotidien</b></p> | <p>Studio 65, <i>Capitello</i>, 1971.</p> <p>Alessandro Mendini, <i>Poltrona di Proust</i>, 1979.</p>                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p><b>Arts du son</b></p>       | <p>Edward Elgar, <i>Pomp and Circumstance, op. 39, March No. 1</i>, 1901.</p> <p>KDD, <i>Une princesse est morte</i>, 1997.</p> <p>Charles Baudelaire, <i>L'horloge</i>, in <i>Les Fleurs du mal</i>, 1857.</p> <p>Mylène Farmer, <i>L'horloge</i>, 1988.</p> <p>Bethooven, <i>Symphonie n°5</i>, 1805-1808.</p> <p>A+, <i>Enjoy yourself</i>, 1998.</p> |
| <p><b>Arts du visuel</b></p>    | <p>Gerhard Richter, <i>Femme descendant l'escalier</i>, 1965.</p> <p>Pablo Picasso, <i>Les Ménines (d'après Vélasquez)</i>, 1957, Barcelone.</p> <p>Jeff Wall, <i>The destroyed room</i>, 1978, photographie.</p> <p>Elaine Sturtevant, <i>Fountain (Madonna)</i>, 1991, moulage, collection privée.</p>                                                 |

# 7. Le processus de création et la contrainte technique

Par Mylène Bilot



Aloïse Corbaz, *Pêche miraculeuse du brodequin de Thalie* (recto), quatrième période 1951-1960  
Collection de l'Art Brut, Lausanne  
Photo : Atelier numérique de la Ville de Lausanne © Association Aloïse, 2015

En cousant bout à bout les feuilles de papier, Aloïse, qui a suivi des cours de couture, ne cesse d'étendre la surface de son travail. Excessivement grand – quatorze mètres de longueur pour le *Cloisonné*, le format de l'œuvre implique un nouveau rapport au corps, non seulement de l'artiste, qui, en y adaptant ses gestes, s'y inscrit, mais aussi du spectateur et de la spectatrice, écrasé-e-s par l'excès des dimensions. Les compositions verticales choisies par Aloïse nient tout artifice de perspective et tout « primat du centre ». Par la dissémination des personnages, des grenades, des couleurs, le regard est en effet partout happé. S'il y a bien une caractéristique qui permet de rassembler, malgré leurs divergences, les artistes brut-e-s, c'est le caractère *excessif* de leurs productions. Répétition obsessionnelle du motif (Augustin Lesage), accumulation systématique et pléthorique (Luigi Lineri), tracés *excessivement* naïfs, jusqu'à être infantiles (Georgine Hu)... Rien de moins excessif que l'art brut.

Littéralement emportée dans sa pratique, Aloïse dessinait, raconte le Docteur Bader, assise à la table de repassage. À certains endroits de ses dessins, apparaissent des traces de la gestuelle de l'artiste : des mouvements circulaires où se décèle l'empreinte du doigt balayant la surface et révèlent qu'Aloïse procédait par frottement, du bout du doigt humecté, de la poudre issue des mines de crayons qu'elle écrasait. Le Docteur Bader, qui nous a légué un film révélant les conditions de réalisation de l'œuvre d'Aloïse (1963), raconte que l'artiste, après une séance de travail, « avait le visage et les mains couverts de couleurs »<sup>25</sup>. Le monologue qu'elle tenait, à voix basse, pendant ces séances, dévoile par ailleurs la tension entre concentration extrême et hallucination : « je copie ce que j'entends », confie-t-elle à son médecin<sup>26</sup>. Ce va-et-vient entre pensée mystique et automatisme psychique, dans l'œuvre d'Aloïse, en révèle toute la complexité.

Le processus de création à la fois jubilatoire et mystique d'Aloïse comme celui d'autres artistes brut-e-s ne doit cela dit pas nous ramener à des préoccupations culturelles, voire politiques, qui furent celles des avant-gardes tel le Surréalisme et sa pratique de l'automatisme. Non étouffée par les canons de l'art officiel, la pratique d'Aloïse est celle, ainsi que le note Michel Tapié, d'une individuue authentique<sup>27</sup>. Pour peindre, Aloïse utilise autant les crayons – rapportés par Madame Müller, épouse du médecin de la Rosière – que du dentifrice et des sucres de pétales et de feuilles (la *Pêche miraculeuse du brodequin de Thalie*, de 1954, est réalisé grâce à des sucres de géranium). Cette économie de moyens, faite de matériaux pauvres, entretient avec le noble sujet de la représentation, celui de l'opéra, une étrange relation. « Ce mariage de matériaux rudimentaires, favorisé par les circonstances d'abord clandestines du travail d'Aloïse, a donné naissance, paradoxalement, à des œuvres raffinées »<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> PORRET-FOREL J., *Aloïse et le théâtre de l'Univers*, Genève, Skira, 1993, p.38.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>27</sup> Voir TAPIÉ M., *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

<sup>28</sup> PORRET-FOREL J., *op. cit.*, p.34.

## Problématiques en histoire des arts

- En quoi la contrainte, qu'elle soit externe ou interne, favorise-t-elle paradoxalement le travail de l'imagination ?
- Dans quelles mesures la contrainte technique relève-t-elle du défi ?
- Comment peut-elle, par extension, faire apparaître l'œuvre comme une prouesse ?

|                           |                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lycée                     |                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Période historique</b> | Le XX <sup>e</sup> siècle et notre époque                                                                                                                                                                              |
| <b>Thématique</b>         | « Arts, contraintes, réalisations »                                                                                                                                                                                    |
| <b>Problématiques</b>     | En quoi la contrainte (extérieure ou que l'artiste s'impose) peut-elle être source de créativité ? Dans quelles mesures l'art est-il prouesse face à la contrainte (matérielle, technique, temporelle, <i>etc.</i> ) ? |
| <b>Disciplines</b>        | Arts plastiques, éducation musicale, français.                                                                                                                                                                         |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| <b>Œuvres présentées dans l'exposition</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |  |
| <p>Aloïse, <i>Psyché et l'Amour</i>, acte 3 du <i>Cloisonné</i>.</p> <p>Aloïse, <i>Cloisonné de théâtre</i>, 1951.</p> <p>Anonyme, <i>Robe de Bonneval</i>. 1938–1948.</p> <p>Aloïse, <i>Test de Wartegg</i>, 16 juin 1948, crayons de couleur et mine de plomb, 30.7 x 20.6 cm., Musée Cantonal des Beaux-arts de Lausanne.</p> <p>Aloïse, <i>Jenny Lindt Malibran d'Alfred de Musset – Lit de Werder / toile du peintre</i>, (recto-verso) 1941–1951, crayons de couleur, mine de plomb et papiers cousus sur papier d'emballage, 99.5 x 74.2 cm., Museum of Everything, Londres.</p> <p>Aloïse, <i>Nuit d'Orient / Dancing</i>, (recto-verso) crayons de couleur partiellement aquarellés, gouache, mine de plomb et suc de géranium sur 13 feuilles de papiers cousus ensemble, 435 x 59.5 cm., collection de l'art brut, Lausanne.</p> |  |

|                         |                                                                         |
|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| <b>Arts de l'espace</b> | Frank Gehry, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2014.                      |
|                         | Frank Lloyd Wright, Maison Kauffman, 1934–1937, Bear Run, Pennsylvanie. |
|                         | William Van Alen, <i>Chrysler Building</i> , 1927–1930, New York.       |

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Arts du langage</b>          | <p>Robert Filliou, <i>Longs poèmes courts à terminer chez soi</i>, 1984, 16 cartes dans un emballage. Bristol et papier, 10 x 15 cm.</p> <p>Georges Perec, <i>La disparition</i>, 1969.</p> <p>Raymond Queneau, <i>Exercices de style</i>, 1947 ; <i>Anthologie de l'Oulipo</i>, Collection Poésie Gallimard n°408, 2009.</p> |
| <b>Arts du quotidien</b>        | <p>Florence (Italie), <i>Plateau de table à décor floral</i>, mosaïque de marbre et de pierres dures, 1668, Paris, Musée du Louvre (prêt au Louvre-Lens).</p> <p>Ernst August Friedrich Ruska, Microscope optique, 1933.</p>                                                                                                  |
| <b>Arts du son</b>              | <p>John Cage, les <i>Pianos préparés</i>, entre 1940 et 1950.</p> <p>La Monte Young, <i>Trio for Strings</i>, 1958.</p> <p>Karlheinz Stockhausen, <i>Helikopter-Streichquartet</i>, 1995.</p> <p>Queen, <i>Bohemian Rhapsody</i>, 1975.</p> <p>Pow Wow, <i>Le lion est mort ce soir</i>, 1992.</p>                            |
| <b>Arts du visuel</b>           | <p>Adrien Martias, Pierre sculptée provenant d'un mur de l'hôpital de Sotteville-lès-Rouen.</p> <p>Georges Rousse, <i>Rêve</i>, 2005, installation <i>in situ</i>, EDNA, Nantes.</p> <p>Les pièces de glace d'Andy Goldsworthy.</p> <p>Louis-Léopold Boilly, <i>Guéridon au trompe-l'œil</i>, vers 1808-1814.</p>             |
| <b>Arts du spectacle vivant</b> | <p>Oskar Schlemmer, <i>Le ballet triadique</i>, 1922.</p> <p>Compagnie Käfig, <i>Agwa – Correria</i>, 2008, Biennale de la danse de Lyon, pièce chorégraphique de Mourad Merzouki.</p> <p>Marcel Marceau, mime.</p>                                                                                                           |

## 8. FOCUS : Robe de Bonneval

Par Mylène Bilot



Anonyme, *Robe de Bonneval*, 1938-1948, Fil de laine brodé sur drap de laine, Bouton 120 x 100 x 3 cm, Donation L'Aracine © DR, Photo © BERNARD Philip

« *La limite des moyens donne le style, engendre la forme nouvelle et pousse à la création.* »

Georges Braque.

Production d'abord clandestine et prouesse technique, la *Robe de Bonneval*, réalisée dans l'hôpital psychiatrique éponyme, suscite curiosité et étonnement. Le titre de l'œuvre anonyme convoque l'imaginaire d'un double univers : celui du vêtement et de la mode, d'une part ; celui de la couture et de la broderie, de l'autre. Se vêtir d'une robe, c'est en effet se parer avec soin. C'est aussi afficher son rang ou métier (l'on pense ici au prêtre ou au magistrat). Du latin *parare*, qui signifie « préparer, apprêter », parer quelqu'un implique une ornementation que la robe, à travers ce double univers, interroge. De l'apparat à la parade, la *Robe de Bonneval* questionne autant le processus de création que les contraintes imposées par la réalisation. Contrainte et réalisation sont-elles ou non

antagoniques ? Se pensent-elles en opposition ou en affinité ? Nous envisageons d'abord l'œuvre dans son rapport à son contexte de création, pour ensuite l'analyser dans sa portée symbolique.

## Une robe décor

Commencée en secret en 1938, à l'hôpital de Bonneval où la malade était internée, l'œuvre se compose de plusieurs pièces. Outre la robe proprement dite, s'adjoignent une cape et un chapeau rond. À cet ensemble costumé sont associés deux tapis et une tenture, qui apparaissent réalisés avec des matériaux identiques à ceux de la pièce maîtresse. Confectionnée à partir de morceaux d'étoffes et de fils de laine, il s'agit d'une robe aux manches longues, au col rond, marquée à la ceinture d'une surpiqûre ainsi que d'un revers multicolore. L'utilisation de cette matière première, ressource disponible à l'hôpital de Bonneval, est à mettre en relation non avec une quelconque volonté de confection à la mode de l'époque mais, bien plutôt, avec une contrainte de moyens et une nécessité de la création qui font suite à l'internement. Le recours aux matériaux pauvres recoupe en effet l'impossibilité d'accéder, dans ce lieu d'enfermement, à des matériaux nobles.

La richesse des broderies, la prolifération des motifs décoratifs (plumes d'oiseau, guirlandes, animaux...) magnifient le corps et évoquent les costumes de folklores, tel celui du torero. Ce type de costume d'apparat, que nous retrouvons dans les dessins d'Aloïse Corbaz<sup>29</sup> rappelle que l'auteur-e d'art brut, que seule l'autorité médicale, jusqu'à sa découverte par Jean Dubuffet en 1946, considérait avec intérêt, œuvre avec une authenticité enfantine qu'aucune norme culturelle ne peut entraver<sup>30</sup>. Parce que « la parure suscite un sentiment de pouvoir »<sup>31</sup>, nous ne pouvons que rapprocher l'activité du tissage, de passementerie, à la volonté d'emprise sur le monde que manifestent les enfants. La robe, née d'une *idée* de la robe et d'une part d'improvisation, évoque en effet la spontanéité des créations d'enfants. Le psychiatre Marcel Réja écrit que l'enfant dessine non pas ce qu'il voit, mais ce qu'il sait<sup>32</sup>. Il y aurait donc chez lui une absence de vision, une cécité. L'allégorie de la peinture, dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1593), est d'ailleurs représentée avec un bandeau sur les yeux.

Le long et fastidieux processus de création relève d'une lenteur d'exécution – dix ans au total – qui n'est pas sans rappeler le mythe de Pénélope tisserande. La « confection interminable »<sup>33</sup> de la robe de Pénélope en fait, par opposition à Ulysse, une figure de l'attente et de l'immobilité. Contrainte d'œuvrer sans pouvoir appréhender le résultat final ni sans disposer de la matière textile adéquate (en quantité comme en qualité), la malade de Bonneval se trouve obligée de composer avec de nouvelles données, telle que l'exploration. Le corps s'implique davantage dans cette pièce de plusieurs kilos : l'on imagine les bras se tendre, les mains piquer l'étoffe robuste, le corps s'agenouiller. La contrainte n'est pas seulement externe. Elle touche également celle qui se parera de la

---

<sup>29</sup> Aloïse, *Le Sacre de Marie-Louise et Napoléon par Pie VII*, 1917-1924. Dessin présenté dans l'exposition « Aloïse en constellation », 12 février-17 juin 2015.

<sup>30</sup> Sur l'art brut dans son rapport à la création spontanée, « authentique », des enfants, voir l'exposition « L'autre de l'art » ainsi que le dossier pédagogique en ligne.

<sup>31</sup> BOREL F., *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, p. 36.

<sup>32</sup> Voir RÉJA M., *L'art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, paru en 1907.

<sup>33</sup> LORAUX N., Préface, in PAPADOPOULOU-BELMEHDI I., *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*, Paris, Belin, 1994, p. 14

robe, dont le corps, soumis au poids de la pièce textile, sera contraint à une rigidité et à une lenteur de déplacement. Le vêtement n'est plus solidaire du mouvement corporel, la robe des corps se fait robe décor. La gratuité de l'ornementation qui recouvre chacune des pièces cousues joue en effet de l'effet de splendeur qu'implique un décor.

## Un univers sexué au féminin ?

La *Robe de Bonneval*, si elle est d'abord costume d'apparat et de parade, est tout autant un symbole. Vêtement ouvert, la robe marque en effet, en modifiant la silhouette, la distinction et, même, l'asymétrie féminin-masculin. L'historienne Christine Bard note à ce propos que « le rapport entre les sexes est aussi engagé par cette dissymétrie vestimentaire »<sup>34</sup>. La robe ouverte, à l'inverse du pantalon fermé, maintient le corps dans un état de disponibilité. Le vêtement marque ainsi, non pas un sexe, mais un *état*. Christine Bard parle encore de « masculinité inhérente au vêtement fermé »<sup>35</sup>. La féminité serait donc inhérente à la robe, et l'on ne peut ici qu'évoquer la symbolique robe de mariée. Celle-ci apparaît en effet dotée d'une fonction symbolique qui consacre l'appropriation privée officielle des femmes – ce que Colette Guillaumin nomme le *sexage*<sup>36</sup>. À l'instar de Pénélope, le commencement de la confection de la *Robe de Bonneval* est concomitant de l'annonce de la mort de l'époux.

L'aspect ornemental de la robe, la prolifération de motifs complexes, sont le résultat d'une longue et patiente activité de couture. Une activité fortement associée, dans l'imaginaire collectif, à la sphère féminine. Aussi « le travail aliénant de broderie »<sup>37</sup> participe-t-il d'un questionnement sur la partition genrée des activités culturelles. Rozsika Parker et Griselda Pollock interrogeaient, dans leur texte de 1981, la hiérarchisation genrée des médiums : l'art serait, dans l'idéologie dominante, masculin, quand l'artisanat, subordonné au premier, serait féminin<sup>38</sup>. Longtemps cantonnés à cet « artisanat féminin » marginalisé par l'histoire de l'art, les arts du textile connaissent depuis plusieurs décennies un renouveau grâce au Bauhaus et à des plasticiennes telles que Miriam Shapiro, initiatrice du *Pattern Painting* et, plus récemment encore, Ghada Amer ou Annette Messager.

Non loin du vêtement-refuge du sculpteur Étienne-Martin (1962), la *Robe de Bonneval* se veut protectrice. Large (1 mètre) et lourde (plusieurs kilos), elle apparaît telle une carapace permettant de protéger celle qui la porte. La confection textile révèle une nécessité subjective de création ; la création se révèle en retour elle-même un refuge nécessaire. La *Robe de Bonneval* trahit néanmoins, à travers sa volonté de fonctionnalité (l'échelle 1 est respectée), un désir d'apparat et de parade que nous avons évoqué dans le rêve enfantin du port de la robe de mariée, de surcroît liée à la sphère féminine. La contrainte de tisser, dix années durant, dans le secret, a donc engendré une forme d'expression qui lie le personnel à l'impersonnel, le monde imaginaire et fantasmé de la malade à celui des cérémonies et des fêtes.

---

<sup>34</sup> BARD C., *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010, p. 18

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>36</sup> Voir *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

<sup>37</sup> CREISSELS A., *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, éd. du Félin, 2009, p. 76

<sup>38</sup> Voir *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.



Étienne-Martin, *Le Manteau. Demeure n°5*, 1962. Achat de l'État en 1973, attribution 1976  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle  
 Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / D.R. © ADAGP

## Pour conclure : de la contrainte à la créativité

Le manque de ressources matérielles induit, pour la malade et artiste de Bonneval, la pression d'une exploration perceptive aiguë, par ailleurs source de créativité et de création brute – entendue au sens d'authentique, d'originelle. La contrainte matérielle et l'ampleur du vêtement et de ses accessoires en font une prouesse technique. La réalisation d'une œuvre par une personne internée interpelle les normes artistiques. Parce qu'elle relève d'une spontanéité et d'une naïveté brutes, *a priori* extrinsèques aux modèles normatifs de l'art, la liberté d'expression permet de repenser la sacralisation de la virtuosité du génie comme conception dominante de l'art. Appréhender la pratique artistique depuis la marge recompose ainsi notre perception de la création au profit d'un champ d'action aux vertus thérapeutiques.

## Bibliographie

BARD C., *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010.

BOISSIERE A., « Mythologies individuelles et efficacité symbolique », *Textes et Documents pour la Classe*, n°1067, Scéren, janvier 2014, p. 30-31.

BOREL F., *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.

CREISSELS A., *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, éd. du Félin, 2009.

GUILLAUMIN C., *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

LORAUX N., Préface, in PAPADOPOULOU-BELMEHDI I., *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin, 1994.

MACKOWIAK M., CARPENTIER R., *Dossier pédagogique « Habiter poétiquement le monde »*, LaM, Villeneuve d'Ascq, 2010.

PARKER R., POLLOCK G., *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.

RÉJA M., *L'art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Z'éditions, 1994. Initialement paru en 1907.

# ANNEXES

## Textes en écho à la partie 4. « Les écrits d'Aloïse : entre réalités et imaginaires » p. 16

### « Voyelles » d'Arthur Rimbaud in *Poésies*, 1869-1872

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges :  
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! -

### « Correspondances » de Charles Baudelaire in *Les Fleurs du Mal*, 1857

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

## Alphabet socio-politique de Jacques Villeglé

Le A s'encercle anarchiquement,  
le C croissant étoilé s'affronte au  
D qui s'arrondit et se barre horizontalement, la croix dans le cercle du celtisme  
« bague circonférencielle du monde » (Saint-Pol Roux), le E devient les trois flèches barreuses de (Tchakhotine,  
pour contre-attaquer  
le F la svastika, tourbillon créationnel funestement détourné par les nazis,  
comme le N et le Z,  
le G, une faucille étoilée brochée d'un marteau, et dans  
le H s'inscrit :  
le I et  
le S,  
le I se strie,  
le J reste vierge,  
le K,  
le P,  
le R deviennent le chrisme de la propagation de la foi,  
le S redoublé, éclairs, runes, appropriation de la sinistre SS  
le L, unité de valeur anglaise,  
le T, le tau christophore, le Golgotha  
aux Etats-Unis et au Japon, les financiers strient  
le S et  
le Y, comme pour  
le E de l'Euro,  
le X, « tibias croisés au-dessous du mot POISON,  
sur les fioles lourdes d'esprits, d'alcools,... »  
André Salmon  
peut également se gammer.  
le A s'inscrira dans le M, AVE MARIA,  
le O se flèche, se noircit pour devenir bombe fumante, s'y inscriront  
les runes au service de l'anti-nucléaire, *Peace and Love*.  
le V, c'est la victoire...

« Pour Jean-Pierre Ceton, les yeux verts » de Marguerite Duras in *Les Yeux verts*, 1980

Viens, viens que nous allions ensemble pendant cet après-midi de printemps, viens, qu'on aille à travers la ville, qu'on parle, de tout, c'est le bonheur de la vie, qu'on regarde le mouvement, la ville à travers les vitres, la lumière jaune, qu'on aille, toujours, qu'on reste, toujours, là, et là encore, à regarder derrière les vitres la ville, la lumière jaune répandue, qu'on parle, de partir, de rester, d'écrire, de se tuer, tu vois, viens pour rien, pour entendre le bruit, le bruit des langues étrangères, les cris, le vacarme, le fleuve, la douceur qu'on parle, regarde ces charognes qui planent au-dessus des vallées, regarde, à la recherche de leurs proies, les guerres, tu sais, les camps, oui, écoute, les trains, roulent à travers l'Europe, de la fin, on dit, et des morts, encore, oui, tu le sais, oui, tout est pareil et rien, non rien puisque là nous sommes, nous, oui, écoute, écoute ce vide qui arrive, nouveau, l'aventure nouvelle, restons ensemble jusqu'au soir, regardons nos ombres longues sur les trottoirs, restons ensemble jusqu'à la lumière oblique, le soir, regardons venir la nuit, l'autre versant de la vie, ce retournement, à peine on le voit, à peine on le sent, ce glissement, cette charnière facile, et puis voici, les voici venir, les génies, les génies du noir, à pas feutrés, ils viennent, écoute, tu sais, les moissons nouvelles, celles des non-travailleurs, ceux qui ne feront plus le travail, ne souffriront pas, trouveront leur convenance dans le loisir illimité de la vie, regarde, écoute, ce temps étrange, il vient, long, il est long, lent, il n'y a plus de travail, n'y aura plus de travail, les longs chômages de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, tu as entendu dire, ont commencé, vont rester là, devenir séculaires, disons la même chose de l'été, l'été commence, disons-le comme ça, l'été commence, les longues journées de l'été, elles sont lentes et profondes, en resteront là pour l'éternité, viens, la multiplication des emplois a cessé, la multiplication de la peine aussi, ce n'est plus la peine aussi, ne mentent plus, plus de travail, plus de travailleurs, viens qu'on parle, encore, de tout, c'est le bonheur de la vie, de cette ville océane, c'est de là qu'elle sortira des eaux, de ce fleuve, elle est celle de l'autre versant, écoute, regarde-la, elle vient, elle est celle qui vient, elle, la perte du monde, regarde, la voici, tu la reconnais, elle est notre sœur, notre jumelle, elle vient, salut, on lui sourit, si jeune elle est, si belle, habillée de peau blanche, les yeux verts.

## Texte en écho à la partie 6 « Reprises intentionnelles ou réminiscences involontaires ? » p.27

### Charles Baudelaire, « Les Phares » – *Les Fleurs du mal*

#### Les phares

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,  
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,  
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,  
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Où des anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays,

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix décoré seulement,  
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules  
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits  
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules  
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;

Colères de boxeur, impudences de faune,  
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,  
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et  
jaune,  
Puget, mélancolique empereur des forçats,

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,  
Comme des papillons, errent en flamboyant,  
Décors frais et légers éclairés par des lustres  
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,  
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,  
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,  
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,  
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;  
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;  
C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands  
bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur  
témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité !