

Association des Amis de
Marguerite Burnat-Provins



© Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins
1034 Boussens - 2006

Couverture : *Marguerite Burnat-Provins*, Portrait de Pierre,
(1899). *Collection privée.*

SOMMAIRE

Marguerite Burnat-Provins, source unique de multiples approches	3
Catherine Dubuis	
Les Provins : du Pays Vert au Valais...	5
Laurent Provins	
Marguerite Burnat-Provins et l'hallucination	13
Pascal Le Maléfan	
Les affiches de Marguerite Burnat-Provins : la rencontre de l'art et de la publicité	25
Muriel Grand	
La poésie féminine à la Belle Epoque : l'originalité de Marguerite Burnat-Provins	33
Patricia Izquierdo	
Du roman à la scène : histoire d'une adaptation	43
Maurice Mercier	
Bulletin de commande	47
Bulletin d'adhésion	48

Avec le soutien de la



Muriel Grand, étudiante en histoire de l'art, Suisse

Patricia Izquierdo, docteur ès lettres, enseignante, France

Pascal Le Maléfan, psychopathologiste et psychologue, France

Maurice Mercier, commandeur dans l'Ordre des Palmes académiques, France

Laurent Provins, généalogiste amateur, Belgique

Catherine Dubuis, critique littéraire, Suisse

Sophie Godel Genillard, employée de commerce, Suisse, pour le choix des illustrations et la facture du *Cahier*

ont réalisé ce *Cahier 15*.

MARGUERITE BURNAT-PROVINS, SOURCE UNIQUE DE MULTIPLES APPROCHES

Avec ce *Cahier 15* va reprendre, nous l'espérons, le rythme régulier de nos publications annuelles. Après 2003 et la magnifique exposition à la Fondation Neumann à Gingins, après 2005 fêtant le centenaire du Heimatschutz, après les rééditions dans la collection MiniZoé et en Aire bleue, manifestations et activités qui ont demandé à notre petite équipe de déployer de gros efforts et de décupler son énergie, nous allons pour un temps concentrer notre attention sur nos *Cahiers*. Avant d'aller plus loin, je souhaite la bienvenue à Sophie, qui rejoint la rédaction pour dorénavant prendre soin des illustrations et de la facture des *Cahiers*, succédant ainsi à Romaine.

Dans ce *Cahier* se trouvent réunies des contributions de provenances diverses, de France, de Belgique, de Suisse. De France tout d'abord, et je voudrais rendre un hommage appuyé à ce vieil ami qui nous a quittés au mois de février dernier, et dont le lecteur trouvera plus bas un texte hélas ! posthume. Maurice Mercier en effet est décédé dans son Mas de Shamaël, à Saint-Cézaire-sur Siagne, où j'avais encore eu le privilège de lui rendre visite le 10 février. Très affaibli par le grand âge, mais toujours accueillant et chaleureux, voire même malicieux, une étincelle prête à naître au coin de l'œil, il nous avait fait part de sa joie de pouvoir bientôt rencontrer Romaine et Francine à l'occasion de notre Assemblée générale à Grasse. Cette joie lui a été refusée. Je salue au passage Magali, son « ange gardien », qui a pris soin de lui jusqu'au dernier jour avec une tendresse et un dévouement admirables. Maurice Mercier était le Président fondateur de la Société (française) des Amis de Marguerite Burnat-Provins. Il est un de ceux qui a le plus ardemment milité pour la reconnaissance

de l'artiste dans la région – et au-delà – où elle avait choisi de jeter l'ancre. Il était aussi un auteur dramatique qui avait connu son heure de gloire dans les années cinquante, fervent admirateur de Giraudoux et d'Anouilh. Ce n'est donc pas un hasard s'il a été amené à envisager d'adapter une œuvre de Marguerite pour la scène. Il a choisi *Le Voile*, et raconte l'aventure que fut ce travail d'écriture particulier.

De France encore nous viennent Patricia Izquierdo, titulaire d'une thèse sur la poésie féminine au début du XX^e siècle, et Pascal Le Maléfan, psychopathologiste et enseignant à l'université de Rouen. Ce dernier est bien connu de nos membres, car il a fourni un article très documenté sur les compositions symbolistes de Marguerite pour le Catalogue de l'exposition de Gingins. Laurent Provins, lointain cousin de notre artiste, nous vient de Soignies, en Belgique. Muriel Grand, étudiante en histoire de l'art à Genève, a donné une conférence très suivie à la Bibliothèque municipale de Grasse en mai dernier, dans le cadre des Journées Marguerite Burnat-Provins. C'est donc un *Cahier* international que nous avons la fierté de présenter à nos lecteurs.

Par ailleurs, nous sommes très heureux de voir que notre artiste apparaît comme un miroir dans lequel se reflètent de multiples approches. Maurice Mercier exploite le potentiel dramatique du *Voile*, roman noir très singulier dans la production de l'écrivaine. Dans cette veine d'exploration de l'œuvre littéraire, Patricia Izquierdo donne sa juste place à la femme poète des débuts du siècle passé ; grâce à un balayage de l'ensemble de la production poétique de Marguerite Burnat-Provins, elle souligne l'originalité, la force et l'indépendance de cette œuvre face aux modes et aux influences.

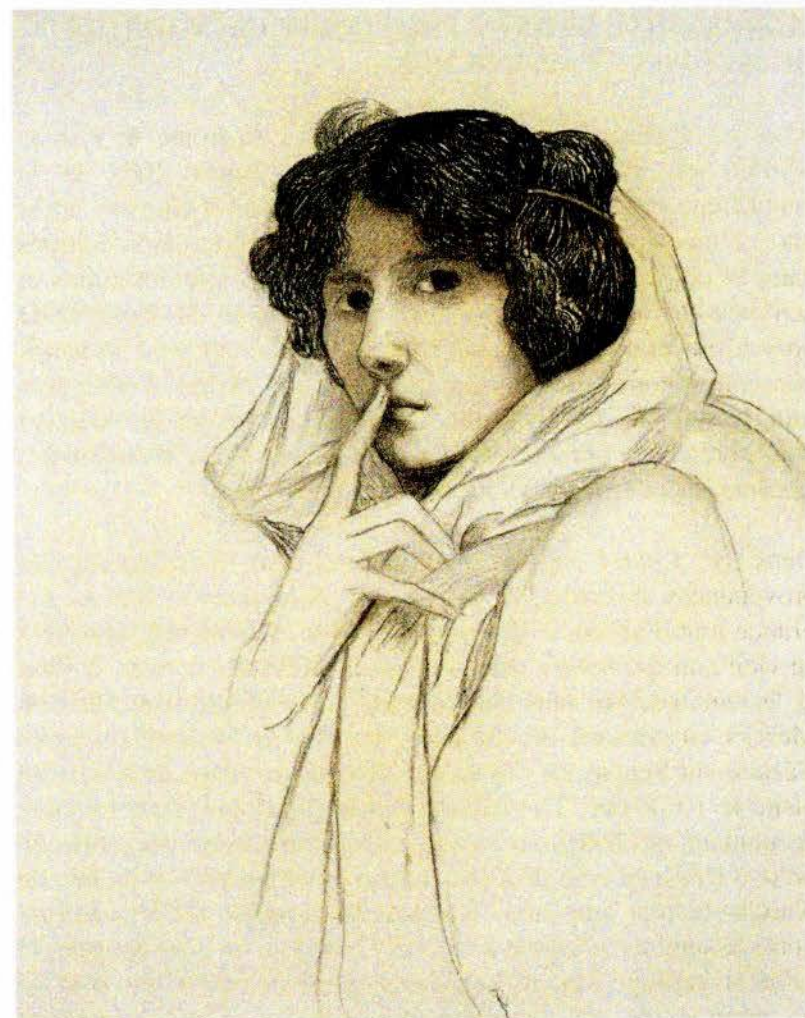
En ce qui concerne le pan pictural de l'œuvre, Pascal Le Maléfan explore les relations ambiguës que *Ma Ville* entretient avec l'hallucination et le délire, et procède à une redéfinition de termes tels qu'automatisme mental, vision et hallucination, selon Osty et de Morsier. Muriel Grand, quant à elle, se livre à une fine analyse des six affiches qui constituent l'ensemble de la contribution de Marguerite à cet art particulier, mettant en évidence les éléments caractéristiques de l'Art nouveau dans ce volet de la production de notre artiste.

Laurent Provins enfin a entamé un long voyage dans les archives de sa famille, et en rapporte de passionnants récits, reconstituant la constellation familiale d'où est issue Marguerite et dans laquelle elle a évolué, avec des prolongements jusqu'à nos jours.

En couverture, nos lecteurs découvriront une toile encore inconnue de Marguerite Burnat-Provins, que nous reproduisons avec la généreuse autorisation de ses propriétaires. Il s'agit de portrait d'un jeune garçon sur fond de grosses fleurs très Art nouveau, datant de la fin du XIX^e siècle, dans son cadre original pyrogravé, marqué du monogramme de l'artiste en haut à droite, et du prénom «Pierre» en bas à gauche. Il semble que ce soit le portrait du fils d'amis du couple Burnat, hôteliers à Vevey.

En résumé, un *Cahier* riche de points de vue différents, tous tournés vers un acteur unique, qui exaltent à travers lui l'universalité de l'art. Bonne lecture !

Catherine DUBUIS



Le Silence [vers 1904], collection particulière, Suisse.

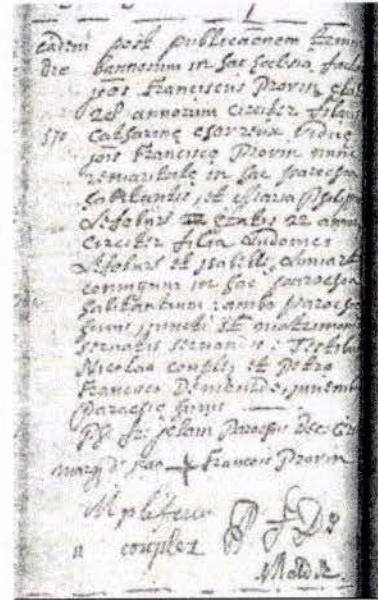
LES PROVINS : DU PAYS VERT AU VALAIS...

Deux ans se sont écoulés depuis ma première « rencontre » avec Marguerite Burnat-Provins, arrière-petite-fille de mon arrière-arrière-arrière-grand-oncle... J'avoue humblement que je la connaissais peu. C'est en effet par pur hasard que des recherches sur les origines de ma famille m'ont mené jusqu'à elle. La curiosité d'abord, une passion grandissante pour Marguerite ensuite, renforcées par la lecture d'une remarquable biographie¹, m'ont poussé à explorer plus avant l'histoire familiale. Malgré un sentiment d'inachevé inhérent à toute recherche généalogique, je vais tenter, dans les quelques pages qui suivent, de retracer quelques éléments de cette histoire, des origines, belges, à nos jours.

Ath

C'est à Ath, «bonne ville» du comté de Hainaut et capitale du Pays Vert, que tout a commencé.... Nous sommes le 12 janvier 1621. Louis Lefebvre épouse Sébille Frasneau, fille de Jean François et de Jeanne Longpré en l'église Saint-Julien, enfin achevée un siècle plus tôt et future collégiale. L'heure est à la paix sous le règne des archiducs Albert et Isabelle. Une longue période trouble et agitée s'annonce cependant avec la guerre de Trente Ans et les conquêtes de Louis XIV dont les armées s'empareront de la ville en 1667. Vauban, qui qualifiera la ville de «plus belle et meilleure place (forte) de l'Europe» est chargé de l'édification d'une nouvelle enceinte dont quelques vestiges subsistent encore à l'heure actuelle.

¹ Catherine Dubuis, *Les Forges du paradis. Histoire d'une vie : Marguerite Burnat-Provins*, Vevey, Editions de L'Aire, 1999.



Acte de mariage de Jean François Provin et Marie Philippine Lefebvre. Eglise Saint-Julien, 1726.

De cette union naîtront six enfants. Parmi ceux-ci, Louis Provin, né en 1731, deviendra, aidé de son épouse Anne-Marie Chiret, cépier² de la maison d'arrêt d'Ath. Il sera accusé, sous la Révolution, de «crimes d'évasion de prisonniers confiés à sa garde³» mais sera acquitté le 21 Messidor de l'an III. Il mourra en 1809, âgé de 78 ans, dans sa maison de la rue de Pintamont.

² Du vieux français «cep», qui signifie «fers», et par extension «prison», dont le cépier était le gardien.

³ Albert Jottrand, *Moneuse : un chef de bandits sous le Directoire*, Mons, Editions de la Province, 1932.

De ses quatorze enfants, un seul fils, prénommé Judas et serrurier de profession, survivra mais n'aura, à ma connaissance, pas de descendance.

Le frère cadet de Louis, Pierre Provin, est né le 31 octobre 1733. Après son mariage avec Catherine Bouez en 1755, il s'établira tourneur dans la rue des Ecriniers, du nom de ces artisans spécialisés dans la fabrication des coffres, armoires et lambris. Pour la petite histoire, la rue des Ecriniers n'est ainsi appelée que depuis le XVIII^e siècle et s'appelait auparavant «rue du Sac» puis «rue du Sac troué» après son percement destiné à la prolonger. Il faut remarquer que Pierre Provin a signé son acte de mariage «Provins», le patronyme familial apparaissant pour la première fois sous sa forme actuelle. Il décédera en 1809, peu après son frère Louis.

Leur fils aîné, Emmanuel Provins, né le 29 décembre 1757, suivra les traces de son père en devenant menuisier. Il épouse Renelde Provost, fille de Pierre et de Marie Choquet, en 1782. Cinq de leurs onze enfants décédèrent en bas âge mais quatre fils, Pierre, Jean, Ferdinand et Etienne survécurent et sont à l'origine des différentes branches de la famille. Emmanuel Provins mourra en 1826, suivi de peu par son épouse.

Ferdinand Provins va engendrer la branche dite «française» dont Marguerite était la plus illustre représentante. Il est né, non pas à Ath, mais dans la commune de Leuze, distante d'une dizaine de kilomètres, où ses parents s'étaient établis temporairement après leur mariage. Etrangement, il choisira une autre voie que celle de ses frères, père et grand-père en ne s'intéressant pas au travail du bois, lui préférant celui des métaux, plus particulièrement celui des métaux précieux, et s'établit orfèvre.

L'orfèvrerie athoise, sur le déclin en ce début de XIX^e siècle, sera vraisemblablement à l'origine de l'exil de Ferdinand Provins vers la région de Valenciennes, dans le nord de la France, aux alentours de 1820. Il épouse en 1812 une jeune lingère âgée de 19 ans, Marie-Thérèse Delahaye, fille de Joseph, commissionnaire de profession, et de Marie Bassé. Elle lui donnera deux enfants : Joseph Ferdinand, né le 5 avril 1813 et Anastasie, née en 1815.

Bapaume

Joseph Ferdinand Provins, après avoir effectué des études de mécanique, s'est installé rue de St-Géry, au cœur de Valenciennes, avec son épouse Fulvie Bauffe, fille de Philippe, blanchisseur de toiles à Ath, et de Marie Evrard. Trois fils verront le jour à Valenciennes avant le départ de toute la famille pour Bapaume, où Joseph fondera une très importante fabrique de sucre vers 1850.

La «sucrierie Provins», comme mentionnée à l'époque, était située rue du Faubourg d'Arras, tout comme la maison familiale, imposante bâtisse attenante à la fabrique. Malgré de nombreuses années de prospérité, la sucrierie fit faillite peu avant 1914 et fut fermée. Elle fut rachetée par un industriel sucrier de Bihucourt qui ne la remit pas en fonction, écartant ainsi la concurrence. Les installations furent entièrement détruites pendant la Grande Guerre et n'ont pas été reconstruites. Après le déblaiement des ruines, le terrain fut vendu à l'armée qui y construisit une caserne de gendarmerie mobile en 1939. De la sucrierie Provins, il ne subsiste qu'un ensemble de galeries souterraines, mal connues, d'où l'on extrayait de la craie pour en faire de la chaux⁴.

⁴ Communication personnelle d'Eugène Doria, président de la Société archéologique et historique de Bapaume et sa région.

Parmi les trois fils de Joseph Ferdinand Provins, seuls deux d'entre eux s'intéresseront à la sucrerie et en feront leur métier : Evariste, né en 1837, et surtout Oscar, né en 1840. Ce dernier reprendra la direction de l'entreprise familiale à la mort soudaine de son père en 1870, à Paris. En tant que délégué suppléant du Comité central des fabricants de sucre entre 1884 et 1886, il prit souvent la défense des producteurs français face à l'importation de sucre étranger.

Arthur Provins, le cadet, né en 1842, choisira quant à lui une tout autre voie en étudiant le droit à Paris. Une brillante carrière d'avocat s'offrit à lui. Après sa prestation de serment en mai 1866, il effectua un stage au barreau de Paris jusqu'à son inscription au barreau d'Arras le 1^{er} décembre 1871, de retour dans sa région natale. C'est lors de son séjour à Paris que son père décéda, non loin de son appartement de la rue Corneille, dans le VI^e arrondissement.

Arthur Provins, qui fut élu bâtonnier de l'Ordre des Avocats d'Arras à quatre reprises entre 1890 et 1900, donnait du bâtonnat cette belle définition : «douce et flatteuse distinction, la seule qu'ambitionne l'avocat comme récompense d'une vie passée solitaire dans la sévère étude des lois». Le barreau arrageois comptait alors moins de vingt membres, soient cent (!) fois moins que le barreau de Paris...⁵

Revenons à Bapaume. Evariste Provins, bien que renseigné «fabricant de sucre», laissa bien vite les rênes de l'entreprise à son frère Oscar pour profiter de ses rentes. Cinq enfants naquirent, entre 1867 et 1873, de son union avec Julienne Kétin : Jeanne, Joseph, Julien, Maurice et Ferdinand. La plupart d'entre

⁵ Patrice Lefranc, *Le Bonnet Carré Arrageois : la grande histoire d'un modeste barreau (1578-1991)*, Crédit Agricole du Pas-de-Calais, 1992.

eux restèrent dans le nord de la France. Evariste mourut à l'âge de 64 ans à Saint-Mandé, dans la banlieue parisienne, tout à côté du Bois de Vincennes.

Oscar, quant à lui, épousa Marie Pallier, de neuf ans sa cadette. Leurs deux filles, Mathilde et Adrienne, mourront très jeunes. Le fils, Léon, né en 1882, fut pressenti pour succéder à son père à la tête de la sucrerie. C'était compter sans la faillite de l'entreprise, et sans la guerre qui le fit très tôt s'exiler à Paris où il s'installa rue Saint-Denis et y embrassa, semble-t-il, une carrière d'artiste⁶.

Du passage de la famille Provins à Bapaume, seule subsiste une sépulture monumentale dans laquelle a été inhumée une dernière descendante, vers 1970.



La sucrerie et la maison Provins à Bapaume vers 1905.

⁶ Voir note 4.

Arras

Arthur Provins, jeune avocat récemment inscrit au barreau d'Arras, épouse Marie Victoor, alors âgée de 22 ans, à Corbehem, non loin de Douai, le 19 août 1871. Le père de la jeune femme, Edouard Chrysostome Victoor, né en 1821 à Mesen, dans la région d'Ypres en Belgique, y était établi chaudronnier et ingénieur constructeur. Le couple s'installera à Arras, Place des Etats, face au Palais de Justice où plaide Arthur.

Huit enfants, cinq garçons et trois filles, allaient naître de cette union. L'aînée, Marguerite, née le 26 juin 1872, portait également le prénom de Fulvie, en hommage à sa grand-mère paternelle, comme d'ailleurs pratiquement toutes ses cousines. Suivirent Marthe, de quinze mois sa cadette, Emmanuel en 1875, Arthur en 1876, Edouard en 1878, Henri en 1882, Jean en 1885 et enfin Marie-Thérèse en 1890.

Un premier drame s'abat sur la famille et bouleverse Marguerite : le cadet, Jean, meurt, probablement de la diphtérie, à l'âge de 3 ans. Marguerite, après une enfance heureuse à Arras, entreprend des études artistiques à Paris. Elle y fait la connaissance d'Adolphe Burnat, jeune étudiant suisse à l'Ecole des Beaux-Arts et futur architecte de renom. Leur mariage est célébré en 1896. Ils s'installent à Vevey puis à La Tour-de-Peilz, en bordure du lac Léman où Marguerite va débiter une carrière d'écrivain. De nombreux séjours estivaux à Savièse, en Valais, où elle est reçue parmi les peintres de Savièse, lui feront apprécier la région et seront sans doute à l'origine de son appel à la constitution d'une ligue pour la Beauté, futur Heimatschutz dont le centenaire vient d'être fêté. Sa rencontre en 1906 avec Paul de Kalbermatten, jeune ingénieur de qui elle tombe éperdument amoureuse

constitue un premier tournant dans sa vie. Elle quitte Adolphe (leur divorce ne sera prononcé que deux ans plus tard) et la Suisse et commence à voyager, d'abord en France puis à Londres et en Egypte. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale coïncide avec ses premières visions de personnages étranges dont les noms lui sont dictés. Les dessins qu'elle en donne formeront l'ensemble appelé *Ma Ville*, constitué de près de trois mille figures⁷.



Après la difficile épreuve de la guerre, Marguerite poursuit une intense activité littéraire et entreprend une série de voyages lointains qui lui permettront de découvrir l'Amérique du Sud, le Moyen-Orient et le Maroc où elle séjourna très régulièrement dans les années trente, chez son frère Arthur. Elle finit ses jours à Saint-Jacques-de-Grasse, dans sa propriété du Clos des Pins, en 1952.

Marthe (ci-dessus, peinte par sa sœur Marguerite vers 1895), restée célibataire, dirigea un pensionnat à La Tour-de-Peilz, puis tint le ménage de Paul, son beau-frère, installé alors en Alsace, à Wintzenheim-Logelbach, non loin de Colmar ; elle y décédera accidentellement en 1936.

⁷ Voir Georges de Morsier, *Art et hallucination, Marguerite Burnat-Provins*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1969, et Pascal Le Maléfan, «Marguerite Burnat-Provins la visionnaire ou L'œuvre imposée. Sur Ma Ville : visions du Réel et dialogue avec l'objet a», *L'Evolution psychiatrique*, 2004, 69, p. 393-408.

Arthur épousa Madeleine Tierny en 1901 à Anzin Saint-Aubin, village voisin d'Arras. Ils s'installèrent à Paris où leur divorce fut prononcé en 1913. Artiste, Arthur Provins fut mobilisé en août 1914 et participa à la Grande Guerre avec le grade de caporal. Il fut ensuite recruté à l'école de tir de Cazaux en 1917, avant d'être affecté au camp retranché de Paris et de rejoindre la toute jeune armée de l'air en tant que mitrailleur. Quelques années plus tard, il partit pour Casablanca, au Maroc, où il reçut sa sœur à de nombreuses reprises.

Elève au collège d'Arras, Edouard participa, en juin 1895, aux championnats cyclistes des collèges et lycées du Nord-Pas-de-Calais à St-Omer, et remporta le Prix du Président de la République – un magnifique vase de Sèvres – qui figura au parloir du collège jusqu'à la guerre. L'équipe «mauve et noir» était également composée de Paul Pouillard et de Maurice Bandeville, futur fondateur du Racing Club d'Arras, avec qui il enleva la course de tandem sur trois kilomètres. Après avoir effectué son service militaire comme brigadier au 3^e régiment du génie à Arras, Edouard Provins s'unit à Angèle Jacque à Douai, en 1912, et s'y établira comme employé de commerce.

Henri eut quant à lui une vie plus «agitée». Après des études d'ingénieur, il épousa Marie Brugère en 1911 à Roubaix. Il déménagea à Paris, dans le VI^e arrondissement, et débuta une brillante carrière qui l'amena à déposer plusieurs brevets entre 1925 et 1946. Le premier d'entre eux concernait l'invention d'une «machine à fabriquer le tuyau de plomb et d'étain au moyen d'un corps de pompe filière monobloc dans lequel le métal en fusion est aspiré comme un liquide quelconque et refoulé sous pression dans la filière où il se solidifie et en sort sous forme d'un tuyau »⁸.

⁸ Henri Provins, Brevets d'invention n^{os} FR610392, FR825739, FR931787.

Trois autres brevets furent déposés dans des domaines variés comme l'invention d'appareils frigorifiques d'un nouveau type ou d'une arme portative actionnée au moyen d'air comprimé.

C'est à Paris qu'il rencontra une jeune femme, Rose Machebœuf, à qui il fit un enfant, Henri, né en 1921. Ce n'est toutefois que trois ans plus tard que son divorce d'avec Marie Brugère fut prononcé. Il reconnut officiellement son fils le jour de son remariage, en 1926. Henri Provins *filis* devint artiste peintre dans le XX^e arrondissement mais mourut de façon prématurée en 1955, âgé seulement de 34 ans et sans laisser de descendance.

Marie-Thérèse Provins finira ses jours en 1979 à Louveciennes, non loin de Versailles, où elle vivait seule depuis la mort de sa mère, en 1941, soit plus de 35 ans après le décès subit, à La Tour-de-Peilz, d'Arthur Provins alors en visite chez Marguerite.

Retour à Ath...

Ath ! La cité de «Gouyasse»⁹... Une rude tour carrée évoque encore de loin la présence de la ville au milieu des blés et des aveines, la Dendre nouant amoureusement autour d'elle son fluide ruban...

Ferdinand Provins, l'orfèvre, avait deux frères. Le premier, Jean, de trois ans son cadet, quitta également la région pour s'établir à Valenciennes comme menuisier. Il y décéda en 1867.

Le second, Etienne, né en 1796, choisit de rester sur ses terres natales. Il était établi teinturier. En ce temps-là, il se faisait à Ath un important commerce de toile. Les paysans des campagnes avoisinantes cultivaient le lin, le rouissaient, le filaient et le tissaient. Les toiles étaient ensuite acheminées vers Ath pour y

⁹ Le géant Goliath en patois local.

être teintes et ensuite vendues au marché. Les teintureries laissaient s'échapper une eau colorée à l'indigo, si bien qu'à certaines heures, les ruisseaux ressemblaient à d'étranges veines bleues sillonnant le corps de la ville. Par son mariage en 1832 avec Marie Joséphine Gosse, fille de Joseph, chapelier, et de Marie Coutelier, Etienne est à l'origine de la branche dite «belge» de la famille. Cinq enfants naquirent de cette union.

Le cadet, Adolphe Provins, mon arrière-arrière-grand-père, suivit les traces paternelles dans la teinturerie, mais l'atelier familial fut malheureusement bien vite ruiné par la mécanisation. Il fut contraint de se faire embaucher comme ouvrier dans une autre teinturerie où il devait décéder accidentellement en 1900, âgé seulement de 56 ans.

Son second fils, Léon, apprit le métier de chaudronnier dès l'âge de douze ans. Il devint rapidement premier ouvrier de l'atelier où l'on martelait le cuivre pour en faire des chaudrons, casseroles, cafetières et autres coquemars... Cela ne l'enchantait guère. Il portait en lui des dons artistiques qui allaient éclore suite à plusieurs commandes pour le moins insolites qu'il exécuta néanmoins de façon remarquable : la fabrication d'un coq de clocher et la restauration d'anciennes dinanderies. C'est ainsi qu'il martela ses premières œuvres à caractère artistique. Il avait enfin trouvé sa voie... Peut-être a-t-il répondu au mystérieux appel de son grand-oncle Ferdinand, dont le métier d'orfèvre est si proche de celui de dinandier ?

Il quitta la chaudronnerie peu après pour tenir la conciergerie de l'école moyenne. Là, il installa un rudimentaire atelier de dinandier où il ouvra, dans sa petite forge, des plats et des vases. En 1907, il se risqua à exposer pour la première fois à Ath, et la même année, il obtint la médaille d'or de l'exposition

internationale de Spa. La maîtrise étant acquise, sa carrière artistique fut une évolution perpétuelle. Il ne se contenta pas de ranimer la dinanderie, mais prétendit également la rénover. Dès lors, il répudia le nom de dinandier et prit le nom de batteur de cuivre. Léon Provins modelait ses œuvres au marteau seul et créait lui-même tous ses modèles qu'il finissait en les revêtant pour la plupart, selon un procédé qu'il avait découvert et mis au point lui-même, d'une patine verdâtre, à peine touchée d'or bruni, laquelle faisait l'effet d'un ruissellement d'eau et de lumière sur l'harmonie des formes.



Léon Provins dans son atelier vers 1935.

Son talent est parvenu à s'imposer tant en Belgique qu'à l'étranger comme en témoigne une impressionnante liste de participations à de nombreuses expositions. Ses cuivres et ses étains se sont répandus en Belgique, aux Pays-Bas, en Angleterre, jusque dans les plus lointaines contrées : Congo, Maroc, Amériques, Australie, nombre de ses œuvres figurant dans des musées ou des collections privées¹⁰.

Il n'eut qu'un seul élève : son fils Raymond, qu'il forma à la discipline du battage du cuivre et à qui il enseigna les secrets de son art. Ce dernier délaissa cependant peu à peu le cuivre pour l'étain. De cette riche matière il fit jaillir des vases et des plats remarquables, de véritables chefs-d'œuvre. Les nombreuses expositions auxquelles il a participé, prenant ainsi la suite de son père, sans toutefois avoir jamais été un copiste servile de son œuvre, l'ont classé parmi les plus grands artistes belges du XX^e siècle.

Ainsi s'achève cette ébauche d'histoire familiale des Provins, qui nous a conduits des verdoyantes campagnes hennuyères belges et françaises aux montagnes du Valais, en passant par la Ville Lumière. A la fois artistes et scientifiques, parfois rebelles, souvent anti-conformistes, les Provins ont toujours laissé une empreinte durable, voire indélébile.

Laurent PROVINS

¹⁰ Voir Georges Delizée, *Léon Provins : rénovateur de l'art du cuivre et de l'étain*, Ath, Imprimerie Fédérale, 1948, et, du même, «Les Provins», *Echo de la Dendre et le Postillon Réunis*, 30 décembre 1944.



Plat de Raymond Provins.



Profil à la coiffe (1899), collection particulière, Suisse

MARGUERITE BURNAT-PROVINS ET L'HALLUCINATION

Dans l'ensemble de l'œuvre artistique de Marguerite Burnat-Provins, la partie constituée par *Ma Ville* étonne par son étrangeté. Cette singularité a donné lieu à différents commentaires du vivant de l'artiste, commentaires qu'elle a contestés et récusés, car elle n'acceptait pas l'hypothèse qu'elle y percevait, à savoir qu'elle pourrait être malade mentale, déséquilibrée, et que ce qu'elle appelait, elle, ses visions, viendraient de sa propre personnalité. Parmi les commentateurs, nous retiendrons ici les docteurs Eugène Osty et Georges de Morsier. Tous deux ont utilisé le terme psychiatrique d'«hallucination» pour qualifier les perceptions qui ont donné lieu aux tableaux composant *Ma Ville*. Or deux conceptions opposées de l'hallucination sont contenues dans les analyses psychopathologiques proposées par ces cliniciens. Le but de notre contribution est de saisir ce qui fonde leurs différences. Ces précisions historiques autant qu'épistémologiques permettront alors de mieux situer, au moins cliniquement, l'œuvre de *Ma Ville*.

Le D^r Osty, métapsychiste

Marguerite Burnat-Provins a toujours contesté, nous l'avons dit plus haut, toutes les interprétations suggérant qu'elle était pour quelque chose dans la production des figures de *Ma Ville*, comme dans celle des phénomènes paranormaux qui, selon ses dires, les accompagnaient. Ce fut le cas avec l'analyse publiée en 1930, en France, dans la *Revue Métapsychique* par le D^r Eugène Osty (1874-1938), directeur de l'Institut Métapsychique International à

Paris (Osty, 1930). Ce dernier a rencontré Marguerite Burnat-Provins dans sa maison de Saint-Germain-en-Laye, où il a pu admirer, avec «un plaisir extrême», tous les tableaux qu'elle y avait exposés. Il fit certainement sa connaissance par l'intermédiaire du D^r Gustave Geley, le précédent directeur de l'Institut Métapsychique International, mort dramatiquement en 1924, qui avait projeté d'écrire un livre sur Marguerite Burnat-Provins à la suite d'une série d'expériences réalisées en compagnie, entre autres, du physiologiste, Prix Nobel en 1913, Charles Richet, créateur du terme de métapsychique en 1905.

Osty, dans son texte, donne d'abord un aperçu assez exhaustif de la vie de Marguerite Burnat-Provins, tiré sans doute de ses entretiens avec l'artiste. Il fait bien apparaître qu'elle est un peintre et un écrivain connu, qui fit sensation avec la publication du *Livre pour toi* (1907). Ces indications renforcent l'intention de l'article. Osty entend en effet présenter deux artistes qui ont tout à coup produit une œuvre tout autre que celle qui leur était habituelle, et sans leur participation consciente, bref, des «producteurs par subconscience». Juliette Hervy est l'autre artiste concernée.

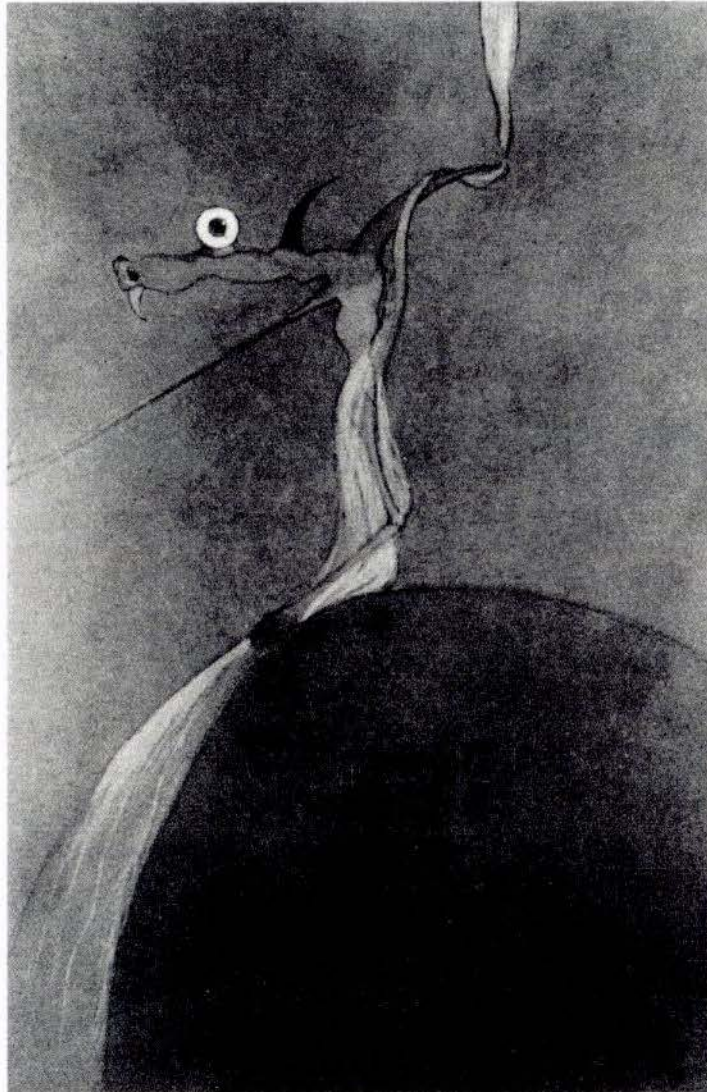
L'analyse d'Osty souhaite s'inscrire dans tout le courant de l'étude de la subconscience, terme proposé par le psychopathe Pierre Janet dès 1889 dans son *Automatisme psychologique*. La métapsychique est alors l'une des branches de cette étude, mais, comme nous le préciserons plus bas, avec des postulats bien spécifiques. Osty s'inscrit aussi dans une filiation concernant le délire et l'hallucination sur laquelle il nous faudra revenir, filiation qui, schématiquement, établissait une équivalence entre rêve, folie et hallucination. Concernant *Ma*

Ville, cette orientation se retrouve d'emblée. Osty écrit en effet qu' «au peuple de ses visions [...] Mme Burnat-Provins donne le nom Ma Ville, ville de rêve, d'un rêve à épisodes merveilleusement coordonnés» (Osty, 1930, p. 273). Mais il s'agit d'un rêve projeté sur l'extérieur sous forme de «visions». Tel est le mot utilisé par Marguerite Burnat-Provins pour désigner ce qu'elle voit régulièrement, souvent au crépuscule, et qu'elle se sent entraînée à fixer sur le papier. Osty précise d'ailleurs qu'il lui serait angoissant, moralement, et physiquement douloureux, de résister à l'impulsion qui la pousse au dessin immédiat. L'exécution lui apporte alors un soulagement et éloigne l'anxiété ressentie avant la vision.

Osty ne reprend pas à son compte le terme de «vision». Pour lui, il s'agit d'une «hallucination artistique» s'accomplissant sur trois modes : verbal (les noms des personnages qui vont apparaître, que Marguerite Burnat-Provins retranscrit ensuite) ; visuel ; grapho-moteur. Ces trois modes constituent un «syndrome hallucinatoire» au cours duquel une image mentale interne progresse vers la parfaite sensation d'extériorité, soit la définition même de l'hallucination depuis Esquirol et les tenants de l'hallucination psychique auxquels Osty semble se référer. Cette objectivation est si parfaite dans le cas de Marguerite Burnat-Provins, comportant tous les caractères de la réalité, notamment sur le mode visuel, que cette dernière ne peut, logiquement en quelque sorte, reconnaître ces visions comme venant d'elle-même. Aussi se conduit-elle envers elles comme «tous les hallucinés» qui ont une tendance inébranlable à croire en la véracité de ce qu'ils perçoivent, car rien ne leur indique qu'il s'agit d'un autre type de perception que celui dont ils ont conscience ordinairement dans leur rapport à la réalité. Cette conviction, poursuit Osty, se trouve de plus renforcée par l'idée

commune, chez l'halluciné, d'une origine, d'une influence extérieure qui le fait accomplir ses gestes. C'est le cas chez des artistes qu'il a déjà eu l'occasion de rencontrer, qui exécutent des œuvres peintes ou écrites sous l'influence d'une force intelligente extérieure, comme Augustin Lesage, peintre spirite, ainsi que d'autres médiums spirites aux dons artistiques (Osty, 1923). C'est d'ailleurs dans le prolongement de ces études qu'il s'est montré intéressé par l'œuvre de Marguerite Burnat-Provins, car elle aussi postule une influence externe. Or tous ces artistes, conclut Osty, sont des artistes à automatisme extériorisé, projeté, dans un «hors soi» non reconnu par eux-mêmes comme leur appartenant (Osty, 1930, p. 286).

Marguerite Burnat-Provins, affirme Osty, manifeste, elle aussi, un tel automatisme, automatisme subconscient plus précisément. Mais «subconscient» signifie ici deux choses pour lui : qu'elle n'en a pas conscience et qu'il s'agit d'une partie de son psychisme. Car il s'agit bien de *son* subconscient, fait d'images, de mots, de gestes, capable de produire des «allégories», du «symbolisme» en rapport avec sa personnalité antérieure. Osty s'étonne alors que malgré sa grande intelligence, Marguerite Burnat-Provins n'ait pu voir les «détails» flagrants qui confirment cette thèse de l'origine subjective des hallucinations. La première vision, *Cingola, la mauvaise fée*, vue en octobre 1914, ne symbolise-t-elle pas, allégoriquement, le drame sanglant dans lequel la famille même de Marguerite Burnat-Provins va être prise dès le début de la guerre ? Toutes les autres hallucinations ne sont-elles pas préparées par des mots qui résonnent d'abord en dedans, sans s'extérioriser d'ailleurs, ou très rarement ? Les apparitions, de plus, ne parlent pas, ne demandent rien, mais «ce qui parle est en dedans» (Osty, 1930, p. 285). Bref, «[il] s'agit de subjectif et non d'objectif» précise-t-il (*ibid.*, p. 284).



Ma Ville : Cingola, la mauvaise fée (1914),
Collection de l'art brut, Lausanne.

Marguerite Burnat-Provins récusait cette proposition dans une lettre qu'Osty reproduit dans son article, car pour elle, ce qu'elle voyait et entendait, sentait parfois, était une *autre* réalité : une force cherchait à communiquer, qu'elle n'appelait pas mais qui s'imposait sans qu'elle puisse lui résister :

Je serais incapable, pour une fortune, de dessiner une seule tête de cette sorte sur commande. En général, ces figures sont laides, voire hideuses. Les belles ou supportables sont rares et tout ce qu'elles représentent est à l'opposé de l'orientation de mon esprit qui n'a jamais cherché que beauté et harmonie. [...] Je ne désire, ni n'appelle ces personnages. La plupart me sont antipathiques ou odieux. Je les subis, je les sens venir en courbant les épaules, et je ne peux pas ne pas les dessiner. A ce moment-là, une force s'impose. Je ne peux pas leur résister (Osty, 1930, p. 283-284).

Marguerite Burnat-Provins ne se reconnaissait pourtant pas comme spirite au sens où cet autre monde serait celui des défunts. Cependant, assez tôt, écrit-elle à Edouard Monod-Herzen, «la préoccupation de l'invisible a dominé» (*Etat pathologique*, 1922). Elle se définissait toutefois comme médium, dans l'acception d'ailleurs que lui donnait Osty dans ses travaux d'alors, en y substituant le terme de «métagnome», à savoir une personne faisant preuve de facultés supranormales ou paranormales (Osty, 1923). Elle déclarait en effet volontiers avoir des dons de médiumnité : elle fait tourner les tables très facilement et a observé une fois un phénomène de lévitation (transport ou téléportation d'objets) ; elle peut se «dédoubler» et voir ce qui se passe chez les voisins ; elle a des prémonitions et se sert du pendule ou de la boule de verre pour des voyances.

La récusation, par l'artiste, de l'analyse d'Osty porte également sur le terme d'«hallucination» qu'il utilise, car Marguerite Burnat-Provins craint plus que tout que ce genre d'appréciation ne la fasse passer pour folle. Cependant, nous aimerions souligner que les références d'Osty, qui n'était pas aliéniste au demeurant, ni même neurologue, participent d'un courant d'interprétation des phénomènes hallucinatoires et du délire qui subissait alors un recul et se voyait supplanter par une approche psychophysiologique et organiciste de l'automatisme, dont rendait compte, dans l'entre-deux-guerres, la suprématie théorique du syndrome S de l'aliéniste français de Clérambault dans la description de psychoses à base d'automatisme. Le modèle onirique et psychogénétique des faits mentaux et de leur psychopathologie était en effet délaissé, après avoir perdu sa dernière bataille institutionnelle au 31^e Congrès des Aliénistes et Neurologistes de France, qui s'était tenu à Blois en 1927. La voix de Pierre Janet s'y fit encore entendre au sujet de ce que lui apprirent les médiums, et le psychiatre Joseph Lévy-Valensi, à l'adresse de Clérambault et de son école, évoqua certains cas de délire spirite ou médiumnique illustrant l'existence d'un automatisme psychologique ne devant pas être confondu avec l'automatisme mental (cf. Le Maléfan, 1999). Il existait en effet, chez de nombreux cliniciens qui reprenaient à leur compte les conceptions clérambaldiennes de l'automatisme, une tendance à assimiler toute manifestation hallucinatoire et les vécus d'influence avec le syndrome S.

L'histoire de l'approche onirique de l'automatisme ne s'arrêta pas pour autant ; elle a trouvé refuge, durant l'entre-deux-guerres, dans diverses formes théoriques et culturelles, du surréalisme à la métapsychique en passant par le Rêve-Eveillée-Dirigé de Robert Desoille, à un moment où, en France, la psychanalyse n'avait pas

encore atteint la diffusion qu'elle devait connaître. Concernant la métapsychique, le D^r Osty en était alors l'éminent représentant, moins spiritualiste que son prédécesseur Gustave Geley, et à l'esprit plus scientifique et sceptique, plus au fait également des doctrines psychologiques. Sa conception de l'hallucination et de l'automatisme doit ainsi aussi bien à Pierre Janet qu'à Joseph Grasset et Jules Séglas, autrement dit à des auteurs qui ont maintenu un partage possible entre le champ des névroses et celui de l'aliénation, bientôt subsumé sous le nom de schizophrénie. Mais s'il est évident que quelques conceptions métapsychistes du psychisme et de ses manifestations rejoignaient celles retrouvées dans certains courants du discours psychopathologique du moment, il existait cependant une ligne de démarcation importante dans les finalités attribuées au fonctionnement même du psychisme et ses supposées pathologies. La métapsychique, fondamentalement, valorisait les expressions psychiques qui, ailleurs, notamment chez les aliénistes, étaient mises à distance, voire dénigrées. Elle relayait ainsi un courant issu du magnétisme animal, du somnambulisme artificiel, de l'hypnose et de l'étude des névroses, transmis, entre autres, par l'Anglais Frédéric Myers ou Théodore Flournoy, qui privilégiait la progrédience et non la désagrégation. En d'autres termes, le médium, comme le métagnome, étaient envisagés, dans l'optique métapsychique, comme des sujets auxquels est venue *s'ajouter* une dimension, et non des êtres manifestant une soustraction. La métapsychique faisait ainsi de la transe médiumnique, dans le cas des artistes médiums par exemple, un gain et l'excluait de l'appauvrissement pathologique. Le D^r Osty pouvait alors définir la *véritable médiumnité* comme une subconscience au service du plan cryptique de l'esprit, producteur de la connaissance extra-sensorielle. Dans ce cas, le subconscient ne fait que changer de maître et n'est nullement abandonné à ses habitudes ou fantaisies.

Il travaille au commandement de cette autre conscience inconnue qui est au fond de chaque individu et qui représente véritablement l'être selon l'interprétation métapsychiste : il a seulement changé d'intelligence directrice. Il n'y a donc aucun risque de débordement pour les vrais médiums car ils ont les capacités *d'emprise* sur leur automatisme. Mais, prévenait alors Osty, attention aux faux médiums, qui pratiquent la dissociation fonctionnelle de l'esprit ! Attention également à ceux, vrais métagnomes doués d'une faculté de connaissance supra-normale, de ne pas la pervertir ! (Osty, 1931)

C'est sans aucun doute ce qu'il a voulu indiquer à Marguerite Burnat-Provins dans leurs échanges, mais celle-ci n'attendait pas de tels conseils hygiénistes qui l'ont manifestement déçue. Elle espérait une véritable reconnaissance de son contact avec cette autre réalité dont elle affirmait l'existence, mais sans devoir accepter d'y être pour quoi que ce soit dans ce *hors soi* s'imposant à elle et sans vouloir non plus y reconnaître la valeur défensive et sublimatoire qu'il avait manifestement.

Georges de Morsier, théoricien mécaniste de l'hallucination

Georges de Morsier (1894-1982) rapporte, dans l'introduction au livre qu'il consacre à Marguerite Burnat-Provins, qu'il a pu la rencontrer et correspondre avec elle grâce à une amie genevoise commune, Mme Bedot-Diodati (de Morsier, 1969, p. 8). Il ne l'a vue qu'une seule fois, le 2 avril 1939, dans son mas de St-Jacques-de-Grasse, mais a échangé plusieurs courriers avec elle, jusqu'en janvier 1945 au moins.

Avant la Seconde Guerre mondiale, de Morsier est un neuropsychiatre et un neurologue déjà renommé, enseignant la

neurologie à Genève et spécialiste, entre autres, des phénomènes hallucinatoires. A Paris, il fut l'élève de Gaëtan de Clérambault dont nous avons parlé précédemment, dont il adopta les vues organicistes et mécanistes des psychoses hallucinatoires. En 1938, l'année précédant sa rencontre avec Marguerite Burnat-Provins, de Morsier a présenté, en qualité de rapporteur, une contribution importante à l'étude des hallucinations, synthétisant ses conceptions dans un mémoire au congrès de la Société française d'oto-neuro-ophtalmologie (de Morsier, 1938). L'essentiel du contenu de ce mémoire affirme une orientation ultra-organiciste et neurophysiologique dans l'abord de l'hallucination et de l'automatisme mental : à l'instar de son maître de Clérambault, de Morsier contestait tout facteur psychologique dans les maladies mentales ou nerveuses. Pour lui, tout désordre psychique ou neurologique relevait d'une dysfonction lésionnelle souvent irréversible. De fait, il était un adversaire résolu de la psychanalyse et combattait la conception bleulérienne de la schizophrénie, qui tenait compte des thèses freudiennes dans l'interprétation des contenus hallucinatoires (Ott, 1982).

Cette orientation ne variera pas, et nous signalerons plus bas une critique d'importance qui lui fut adressée. Mais il semble que la connaissance du cas de Marguerite Burnat-Provins, et de cas semblables de visionnaires et de médiums auxquels de Morsier compare cette dernière (William Blake, Hélène Smith, Carl-Gustav Jung, Mme C. de Lausanne), aient introduit chez lui, sinon un changement radical de perspective, du moins une interrogation sur l'origine et le sens de l'hallucination (de Morsier, 1971). Or, il faut préciser que l'intérêt de Georges de Morsier pour les visionnaires ou les médiums à automatisme, outre les formes d'hallucinations qu'ils lui permettaient d'étudier,

découlait certainement, en partie, de ses liens de parenté et de sa proximité avec le monde de la psychologie naissante. Sa mère n'était autre, en effet, que Blanche Claparède, sœur du psychologue et pédagogue genevois Edouard Claparède (1873-1940), professeur de psychologie à Genève à partir de 1908 et lui-même neveu de Théodore Flournoy (1854-1920), auteur d'une étude mémorable sur la célèbre médium suisse Hélène Smith (Flournoy, 1983 [1900]). De Morsier s'appuie d'ailleurs largement sur les analyses de Flournoy dans son approche des hallucinations et de l'automatisme de Marguerite Burnat-Provins, mais dans une optique résolument non-psychologique.

La principale question que cherche à résoudre Georges de Morsier devant «l'art hallucinatoire et automatique de Mme B.-P.» (de Morsier, 1969, p. 29) est de savoir si l'apparition des hallucinations a modifié son style d'avant 1914. Il y répond par la positive, s'appuyant sur le concept utilisé par Flournoy au sujet des créations d'Hélène Smith : il existe bien chez Marguerite Burnat-Provins une «imagination créatrice» nouvelle, génératrice de formes inédites dans sa peinture, et en une bien moindre mesure dans son œuvre littéraire. Cependant, si les mécanismes hallucinatoires sont les mêmes chez l'une et chez l'autre, les styles donnés à leurs productions automatiques restent bien différents et la valeur artistique de Marguerite Burnat-Provins, semble estimer de Morsier, est supérieure. Une autre différence entre elles est la nature de leur automatisme. Là encore, s'appuyant sur Flournoy, de Morsier indique qu'Hélène Smith a une «médiurnité» héréditaire et génétique, alors que celle de Marguerite Burnat-Provins est d'un autre type puisqu'elle est survenue tardivement : elle est acquise.

Ces précisions typologiques référées aux conceptions de Théodore Flournoy sur la médiurnité et le rôle du subliminal,

autre nom de l'automatisme au début du XX^e siècle, ne se sont pas accompagnées, chez de Morsier, de toutes les considérations psychologiques psychodynamiques présentes chez son parent psychologue ; celles-ci étaient largement influencées par les théories sur le double-moi de Max Dessoir, l'automatisme de Pierre Janet, le moi subliminal de Frédéric Myers ou les premières conceptions freudiennes de l'inconscient (Flournoy, 1983 [1900]). De Morsier leur préfère une autre filiation et consacre le dernier chapitre de son livre sur Marguerite Burnat-Provins à dresser la généalogie de sa définition de l'automatisme à partir de ce qu'il a déjà publié sur la question (notamment, précise-t-il, son rapport de 1938 évoqué plus haut et sa trouvaille du syndrome de Charles Bonnet). D'emblée, il annonce ce qu'il faut retenir : dans certaines circonstances, le cerveau peut laisser échapper une partie de son activité, de sorte qu'il s'agit toujours d'un automatisme du cerveau dans les hallucinations, ou, mieux, d'un automatisme mental tel que le désignait le neurologue anglais Jackson dès 1876, terme repris par son maître de Clérambault en 1909 pour qualifier les mécanismes élémentaires des psychoses hallucinatoires qui font irruption dans le cerveau. Les automatismes sont donc premiers, et, comme l'enseigne de Clérambault, le délire et les hallucinations ne sont que secondaires, dépendant de plus du contexte culturel, de la personnalité et des capacités du sujet. De Clérambault, poursuit de Morsier, a aussi donné une explication de l'origine de cet automatisme mental ou «psychologique», lorsque celui-ci est acquis, comme c'est le cas chez Marguerite Burnat-Provins. Elle peut être toxique, encéphalique, traumatique, tumorale, etc. L'expérience clinique a démontré la validité de ces hypothèses, affirme-t-il, et ses propres recherches ont confirmé la relation causale entre l'altération de l'écorce cérébrale et du diencéphale et l'apparition d'automatismes, précisant ainsi le rôle du système

réticulé, qui n'est néanmoins «pas encore complètement résolu» (*op. cit.*, p. 61). C'est ce qui se produirait, laisse comprendre de Morsier, dans des cas tels que celui de Marguerite Burnat-Provins, et dont on pourrait étendre l'explication aux «phénomènes religieux», «considérés comme une fonction cérébrale» (*ibid.*).

Jean Starobinski a très justement écrit qu' «en étudiant le cas de la poétesse et peintre Marguerite Burnat-Provins, Georges de Morsier sut mettre à profit sa très fine connaissance clinique des phénomènes hallucinatoires.[...] Il savait associer à l'observation une courageuse audace dans les hypothèses explicatives» (Starobinski, 1983). Cette dernière formule est un pur euphémisme pour désigner ce que pointe l'autre biographe de Morsier, Théodore Ott, à savoir que sa doctrine rigide était l'égale d'une véritable religion. «Il ne me paraît pas excessif de penser, écrit-il, que de Morsier était entré en neurologie comme les catholiques entrent en religion. Toute religion comporte une doctrine, pour de Morsier, c'était celle de son maître, G. de Clérambault» (Ott, 1982, p. 229).

Cette doctrine, nous l'avons rappelé, l'amenait à contester tout facteur psychologique. Concernant l'automatisme de Marguerite Burnat-Provins, Georges de Morsier ne prend nullement en compte, comme ont pu le faire le D^r Osty ou Edouard Monod-Herzen, le contexte d'apparition des premières manifestations automatiques. De même, il rejette la conception de l'hallucination du D^r Osty, qu'il juge «fidèle à la doctrine classique qui admet que l'hallucination est le degré extrême de l'imagination» (de Morsier, *op.cit.*, p. 25). Il peut alors conclure sur ce point en rappelant que, «[c]ontrairement à la thèse d'Esquirol (1817),

admise sans discussion pendant un siècle, les hallucinations ne sont pas "idéogènes"» (*ibid.*, p. 58).

Une telle position fut l'une des dimensions fortes de l'enseignement de Clérambault dans l'opposition qui pouvait régner au sein de l'aliénisme dans l'entre-deux-guerres entre les tenants de l'organogénèse et ceux de la psychogénèse des psychoses et de l'automatisme. Mais nous pouvons brièvement souligner deux choses. L'une est que l'explication organique et processuelle de Clérambault s'est relativisée dans son approche des psychoses passionnelles auxquelles il s'est particulièrement attaché ; il concevait en effet que ces psychopathologies pouvaient se comprendre *aussi* par une approche psychologique. De même, dans l'analyse du cas d'une voyante naguère célèbre dans le Tout-Paris¹, devenue délirante, cas cité par de Morsier dans son ouvrage sur Marguerite Burnat-Provins, de Clérambault envisageait la nature d'abord hystérique de la transe médiumnique et son caractère psychologique, et évoquait la similarité entre la transe et l'état délirant ; mais seule l'étude en série de médiums en transe pourrait apporter une réponse, estimait-il, afin de savoir s'il s'agit bien de deux états semblables ou non. Il fit d'ailleurs la même remarque au sujet des cas de délire spirite ou de médiumnité qui, selon lui, étaient encore les seuls à poser la question de l'origine possiblement psychogène des psychoses à base d'automatisme (cf. Le Maléfan, *op. cit.*).

L'autre point que nous souhaitons évoquer au sujet de la doctrine clérambaldienne est ce qu'on lui reconnaît aujourd'hui comme originalité dans l'approche clinique des phénomènes élémentaires de la psychose et du rôle que le langage peut y jouer, notamment

¹ Nous avons pu identifier Henriette Couédon derrière les initiales H. C. et les renseignements que donne de Clérambault (cf. Le Maléfan, 2001).

dans ce qu'il nommait le petit automatisme mental, où la pensée est comme sciée par des idées ou des mots que le sujet ne reconnaît pas comme siens et qu'il sent, de plus, qu'on lui impose par une action extérieure. Dans cette description devenue classique, force est de constater une indéniable finesse clinique qui, reprise dans une perspective lacanienne, reste d'une grande pertinence aujourd'hui dans l'abord des psychoses.

Ces deux points sont partiellement présents dans l'écrit de Morsier sur Marguerite Burnat-Provins. De Morsier indique bien par exemple que les hallucinations ou visions, comme les noms entendus auparavant, viennent «couper» l'activité mentale habituelle et semblent s'imposer à elle. Ce seul élément le conduit à parler d'automatisme mental au sens clérambaldien, alors que les visions et le rapport aux éléments verbaux les précédant, et surtout ce que Marguerite Burnat-Provins pouvait dire de ses productions, permettaient de postuler une autre définition de l'automatisme et du dédoublement en jeu. Aussi est-on surpris par l'hésitation sur l'appellation même de l'automatisme que l'on trouve dans son texte : il serait mental ou «psychologique». Hésitait-il au fond sur une différence à établir entre les deux ou les confondait-il ? Le chapitre dont nous avons parlé, dans lequel il s'attache à retracer la filiation de ce concept, ne laisse cependant pas trop de doutes, et on peut noter que de Morsier, au prix d'une entorse à l'objectivité dans le but de servir sa démonstration, cite sur le même plan Jackson, Clérambault, Séglas et Janet. Or ces auteurs, et les trois derniers en particulier, avaient des conceptions très différentes de l'automatisme. Ajoutons aussi qu'ils ont tous trois discuté des rapports et différences entre l'automatisme des médiums et celui de la psychose hallucinatoire et d'influence.

Supposons alors que la confrontation avec un cas comme celui de Marguerite Burnat-Provins, et sa comparaison avec d'autres cas semblables, comme celui du psychanalyste puis psychologue des profondeurs Carl-Gustav Jung, auquel de Morsier accorde un crédit certain, aient amené l'organiciste qu'il était à laisser une porte ouverte vers d'autres interprétations de l'hallucination. Dans une nouvelle contribution à l'étude de l'hallucination, où il a une fois encore rassemblé tous ces cas de visionnaires et en a ajouté un dernier récemment rencontré, sa dernière phrase n'est-elle pas : «Il y a donc encore bien des inconnues dans le déterminisme des hallucinations et des automatismes graphiques» (de Morsier, 1971, p. 143) ? Un déterminisme d'ordre psychologique ? Les propositions de Morsier ne vont pas jusque-là. Mais nous pouvons conclure en signalant qu'il a fondé, en collaboration avec son oncle Edouard Claparède², puis avec le psychologue genevois André Rey (1906-1965), l'assistant de Claparède, un laboratoire de psychologie clinique à l'hôpital de Genève. Son intérêt pour la psychologie ne s'est donc pas démenti et servait sans doute de limite à l'ultra-organicisme redoutable dont il se faisait le héraut. Les automatismes graphiques et verbaux des médiums jouaient le même rôle au sein de la psychopathologie. Au fond, lorsqu'une création automatique se hisse à la hauteur d'une œuvre d'art, comme chez Marguerite Burnat-Provins, la question de l'origine de cet automatisme devient secondaire, et il est indéniable que, malgré la lecture mécaniste qu'il donne de la production de *Ma Ville*, de Morsier n'a pas été insensible à son esthétique.

² De 1907 à 1913, E. Claparède a appartenu à une Société Freud, fondée par Jung et présidée par Bleuler, qui tenait ses séances à l'hôpital du Burghölzli de Zurich.



L'Agitation (1939), Pierre et Marguerite Magnenat, Lausanne.

La Dame-peintre d'Henri Ey

Nous avons évoqué plus haut une critique contemporaine adressée aux conceptions de Morsier sur l'hallucination. Elle émane d'un des plus farouches détracteurs de la théorie mécaniste de l'hallucination, le psychiatre français Henri Ey (1900-1977). Ce dernier l'a émise de longue date, au moins depuis 1933. Mais à travers de Morsier, c'est le classicisme de Clérambault qui est visé. De Morsier est en effet intervenu en octobre 1933, à l'occasion de la 84^e Assemblée de la Société suisse de psychiatrie, lors de la journée consacrée au problème de l'hallucination. Nous possédons un compte rendu de cette intervention et des critiques qui lui furent adressées, dû à Jacques Lacan, publié dans *L'Encéphale* (Lacan, 1933). Ce dernier était aussi un ancien interne de Clérambault à l'Infirmierie spéciale de la Préfecture de police, précisément de 1928 à 1929. Il est possible qu'il y ait côtoyé Georges de Morsier. En tout cas, le jeune Lacan, qui deviendra le psychanalyste que l'on sait, bien qu'admiratif du maître, venait, quelque temps auparavant, de critiquer une dimension majeure de l'enseignement de Clérambault, celui relatif à la nature de l'automatisme. Lacan, dans sa thèse soutenue en 1932, indique qu'il ne peut y avoir d'automatisme sans lien avec la personnalité, et que de plus il ne saurait exister d'automatisme psychique dû à un trouble organique (Lacan, 1932). Cette position s'opposait donc frontalement à celle que pouvait tenir de Morsier.

Dans son compte rendu, Lacan ne critique pas directement l'intervention de Morsier consacrée à un syndrome hallucinatoire de type mystique (de Morsier, 1933), mais il signale les réserves de son ami Henri Ey, l'un des trois rapporteurs du congrès : «[...]

H. Ey croit devoir jeter un doute, écrit Lacan, sur la légitimité d'une trop grande précision descriptive en pareille matière. Derrière l'incontestable évidence des faits apportés par M. de Morsier, Ey cherche une fois de plus querelle à ce qu'il appelle l'esprit de l'automatisme mental : c'est une querelle courtoise³ (1933, p. 695)

Henri Ey était alors l'héritier de l'école dynamique et organiciste française de psychopathologie et prônait un automatisme mental tenant compte à la fois d'un trouble organique primordial, d'une structure psychologique et d'un contexte. Durant sa longue carrière, au cours de laquelle il travailla à une synthèse et une illustration de la psychiatrie dont il fut certainement le dernier grand maître, il contesta les approches purement organicistes des psychoses hallucinatoires. Georges de Morsier est l'un de ceux qu'il critiqua abondamment. Dans son monumental et exhaustif *Traité des hallucinations* paru en 1973, Ey cite ce dernier à plusieurs reprises au sujet de la conception de l'hallucination. Pour lui, il est essentiel – et c'est l'objectif principal de son ouvrage – de concevoir qu'il n'y a qu'un type d'hallucinations, les hallucinations délirantes ou morbides. Délire et hallucinations ne font qu'un ; le délire n'est donc pas secondaire aux hallucinations, contrairement à ce qu'affirmait de Clérambault. De sorte, indique encore Ey, qu'il ne peut y avoir d'hallucinations compatibles avec la raison, thème qui fut fort débattu durant le XIX^e siècle chez les aliénistes. Et lorsqu'on a affaire à des manifestations phénoménologiquement proches des hallucinations, Ey préfère les appeler des *éidolies*, soit des phénomènes hallucinatoires faisant l'objet d'un simple jugement d'assertion et constituant la perception non délirante d'une image

³ Henri Ey, «Quelques aspects généraux du problème des hallucinations (rapport)», Archives suisses de neurologie et de psychiatrie, 1933, 32.

encadrée dans le temps ou l'espace du champ perceptif. Le plus souvent, ces éidolies relèvent de l'onirisme et en tout cas du registre de l'imagination.

Ce terme d'«éidolie» s'applique assez bien aux visions décrites par Marguerite Burnat-Provins. Ey a d'ailleurs pu en juger à travers l'ouvrage que de Morsier lui a consacré. Ce qu'il en dit résume parfaitement l'ambiguïté attachée à l'utilisation du terme d'hallucination concernant les perceptions encadrées de notre artiste :

Le livre que G. de Morsier (1969) vient de consacrer à Art et Hallucination, se réfère à une dame-peintre qui, comme tant d'autres, décrivait les tableaux qu'elle faisait comme une production non pas de son inspiration mais de sa miraculeuse aptitude à halluciner... Qui peut trancher la nature de ces «phénomènes hallucinatoires» puisqu'en eux-mêmes (les dessins reproduits dans cet ouvrage, comme tous ceux qui illustrent toutes les études sur l'hallucination, ou les expériences psychédéliques ou mystiques) ils ne portent aucun caractère spécifiquement hallucinatoire, pouvant être aussi bien l'effet de l'imagination ou de l'inspiration de chacun de nous ? (Ey, 2004 [1973], p. 24)

Conclusion

A travers cette revue de positions contradictoires au sujet de la nature de l'automatisme hallucinatoire, nous avons pu percevoir différentes façons de concevoir *Ma Ville*. Néanmoins, Marguerite Burnat-Provins, qui ne se considérait pas comme hallucinée, aurait sûrement refusé l'expression d'art psychopathologique pour son œuvre, et la proposition de Jean Dubuffet d'adjoindre *Ma Ville* à la collection débutante de l'Art Brut l'a d'abord effrayée par le voisinage qui lui était offert. Elle finit néanmoins par accepter devant l'insistance de Georges de Morsier ; mais Dubuffet décida en fin de compte ne pas l'y faire figurer.

Marguerite Burnat-Provins se considérait en revanche comme une visionnaire. De ses visions, on a eu tendance à faire des hallucinations. Cette dénomination savante permettait à la fois, avec Osty, de prendre en considération une manifestation de l'inconscient, fût-il non freudien, et, avec de Morsier, d'explorer une limite à une conception étroite du psychisme et de ses pathologies. *Ma Ville* a donc joué le rôle que toutes les œuvres d'art peuvent avoir vis-à-vis du savoir, celui de toujours excéder les discours que l'on peut tenir sur elles et de ne jamais se réduire aux qualifications qui les dénomment.

Pascal LE MALEFAN



Ma Ville : Les Etres de l'Abîme – Oram Caris Bluterba Sobra (1921),
Collection de l'art brut, Lausanne.

Bibliographie

- EY, Henri, *Traité des Hallucinations [1973]*, 2 tomes, Paris, Tchou, Bibliothèque des Introuvables, 2004.
- FLOURNOY, Théodore, *Des Indes à la planète Mars [1900]*, Paris, Seuil, 1983.
- JANET, Paul, *L'automatisme psychologie. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889.
- LACAN, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, le François, 1932 (réédité au Seuil, Paris, coll. Points, 1980).
- LACAN, Jacques, «Sur le problème des hallucinations», *L'Encéphale* 11, Paris, G.Doin, 1933, pp. 686-95.
- LE MALEFAN, Pascal, *Spiritisme et folie. Histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords, ses avatars*, Paris, L'Harmattan, Collection "Psychologiques", 1999.
- LE MALEFAN, Pascal, «De Clérambault et la voyante H.C.», *L'Evolution psychiatrique* 66, Paris, Éditions médicales et scientifiques Elsevier, 2001, pp. 506-511.
- MONOD-HERZEN, Edouard, «M^{me} M. Burnat-Provins», *Art et inconscient*, Genève, Langages-Documents, 1932, pp. 7-9.
- MORSIER, Georges de, «Le syndrome mystique. Syndrome hallucinatoire (automatisme mental) de type mystique apparu au cours d'une syphilis cérébrale», *Archives suisses de neurologie et de psychiatrie*, 32, Orell Füssli Zeitschriften, Zurich, 1933, pp. 360-366.
- MORSIER, Georges de, «Les hallucinations : étude oto-neuro-ophtalmologique», *Revue d'Oto-neuro-ophtalmologie*, 16, 1938, pp. 244-352.
- MORSIER, Georges de, *Art et Hallucination : Marguerite Burnat-Provins*, Neuchâtel, La Baconnière, 1969.
- MORSIER, Georges de, «Nouvelle contribution à l'étude des hallucinations», *Psychiatria clinica*, Bâle, 4, 1971, pp. 129-144.
- MORSIER, Georges de, «Nouveaux documents concernant les peintures hallucinées et automatiques de Marguerite Burnat-Provins», *Archives suisses de neurologie, neurochirurgie et de psychiatrie*, vol. 112, 2, Zurich, 1973, pp. 311-314.
- MORSIER Georges de, «Les hallucinations de Marguerite Burnat-Provins, de William Blake, d'Hélène Smith et de C. G. Jung», *Expression et Signe : études psychopathologiques*, mars 1974, vol. 4, n° 1, Paris, pp. 1-8.
- OSTY, Eugène, *La Connaissance supra-normale*, Paris, Alcan, 1923.
- OSTY, Eugène, «Deux étranges artistes : Mme Marguerite Burnat-Provins et Mme Juliette Hervy», *Revue Métapsychique*, juillet-août 1930, n° 4, Paris, Alcan, pp. 265-282.
- OSTY, Eugène, «Comment déceler, développer et ne pas pervertir la faculté de connaissance supra-normale?», *Revue Métapsychique*, avril 1931, Paris, Alcan, pp. 1-30.
- OTT, Théodore, «Georges de Morsier (1894-1982)», *Archives suisses de neurologie, de neurochirurgie et de psychiatrie*, vol. 131, 2, Zurich, 1982, pp. 228-230.
- STAROBINSKI, Jean, «Georges de Morsier (1894-1982)», *Gesnerus*, 3-4, 1983, pp. 335-338.

P. Le M.

LES AFFICHES DE MARGUERITE BURNAT-PROVINS : LA RENCONTRE DE L'ART ET DE LA PUBLICITE

Alors que la contribution de Marguerite Burnat-Provins au domaine des arts graphiques, en particulier ses livres illustrés, a déjà été abordée à plusieurs reprises, il n'existe pas à ma connaissance d'étude spécifique portant sur ses affiches. Dans le présent article, nous allons donc nous pencher sur cette partie de son œuvre, tout d'abord au moyen d'une analyse formelle de ses affiches, puis d'un rapprochement avec le reste de sa production, et enfin d'une mise en contexte avec l'époque où ces affiches ont été exécutées, c'est-à-dire la période Art nouveau.



Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion.

Une des premières constatations que l'on puisse faire est que Marguerite Burnat-Provins n'a pas développé un goût particulier

pour le médium publicitaire, puisque sa production ne comprend guère que six affiches, toutes lithographiées en couleurs : une pour l'ouverture de sa boutique d'arts appliqués «A la cruche verte» en 1903, une autre pour ses imprimeurs et éditeurs Säuberlin & Pfeiffer vers 1903, trois pour les conserves et confitures de Saxon autour de 1904, et une enfin pour la Fête des Vignerons de 1905. On le voit, ces affiches touchent à des domaines très différents : publicité pour un magasin, une entreprise, des produits de consommation et une manifestation culturelle. La spécificité de chaque œuvre ressort également dans son mode de présentation. Pour l'affiche «A la cruche verte», l'artiste se contente de juxtaposer un texte présentant le magasin à une simple image de cruche verte, qui reprend le nom de la boutique. L'illustration prend une plus grande importance dans l'affiche pour les imprimeurs Säuberlin & Pfeiffer, puisque le motif central de la pie, placé sur fond de livres et de manuscrits, occupe presque toute la surface, tandis que le texte est regroupé en haut et en bas de l'illustration¹. Cette petite affiche a été réutilisée telle quelle par Säuberlin & Pfeiffer comme marque de fabrique, et imprimée à la fin de leurs livres ou sur leur papier à lettres. Quant aux affiches pour les conserves et confitures de Saxon, elles comportent deux mises en page différentes. La plus petite, de forme ovale, représente une femme en costume traditionnel valaisan qui s'apprête à se servir dans une marmite de confiture, sous l'œil de son chat ; cette illustration est bordée de bandeaux mentionnant le nom et le lieu de production des confitures. A l'opposé, les deux affiches de grande dimension intègrent dans une même surface la dénomination du produit en

¹ Ce travail a peut-être servi à rembourser une partie de la dette que Marguerite Burnat-Provins avait contractée à l'égard de ses imprimeurs pour les Petits Tableaux Valaisans qui, malgré leur succès, furent un véritable échec financier.

larges caractères et l'image qui s'y rapporte : une jeune fille en habit valaisan assise sur un mulet portant un chargement de fruits, pour l'une, et deux enfants, également en costume traditionnel, l'un léchant le bord d'un seau de confiture, le deuxième y puisant avec une louche, pour l'autre. Ces deux œuvres ont rencontré un grand succès : elles ont été couronnées d'un diplôme d'honneur à l'Exposition internationale des arts graphiques d'Anvers, et ont reçu des critiques élogieuses, comme celle d'Alfred Comtesse qui note que «les pittoresques costumes valaisans ont fourni à Mme Burnat-Provins le sujet de deux ravissantes estampes pour les Conserves de Saxon»². Enfin, l'affiche de la Fête des Vignerons combine les deux présentations : le texte relatif à la Fête est isolé de l'image au moyen d'un cadre, tandis que la mention du lieu est directement insérée dans l'illustration, qui montre un vigneron en buste levant son verre à l'adresse du spectateur, sur un décor de lac et de montagnes. Cette œuvre possède un statut particulier, puisqu'elle émane d'une commande directe des organisateurs de la Fête. Cependant l'affiche a été vivement critiquée à sa sortie. Le correspondant veveysan de la *Tribune de Lausanne* juge le vigneron «difforme» et la Dent du Midi «mal bâtie» ; il préconise même de retirer l'affiche et de la remplacer par «une simple affiche de grande dimension»³. Alfred Comtesse estime quant à lui que «cette rubiconde "trogne" de paysan, écrasée dans un rectangle trop étroit qui prend à distance une vague figure de soupirail est certes bien mal faite pour parler au public de la merveille de grâce et de charme poétique qu'est la Fête des Vignerons de Vevey»⁴. Peut-être cette expérience a-t-elle

² Alfred Comtesse, «L'affiche artistique en Suisse», Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique «Le Vieux papier», Lille, 1908, p.10.

³ Cité dans C. Dubuis, *Les Forges du paradis. Histoire d'une vie* : Marguerite Burnat-Provins, Vevey, L'Aire, 1999, p.58.

⁴ Alfred Comtesse, op.cit., p.10.

découragé Marguerite Burnat-Provins, puisqu'il semble que ce soit là sa dernière production dans le domaine de l'affiche.



Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion.

Pour aborder l'analyse des affiches de Marguerite Burnat-Provins, il est nécessaire de rappeler la spécificité de ce medium : son but premier est de transmettre un message, principalement publicitaire, mais aussi simplement informatif. Puisqu'elle est destinée en premier lieu à être placardée dans la rue, et donc à entrer en concurrence avec d'autres sollicitations, l'affiche doit dans un premier temps attirer le regard du passant, puis imprimer de manière durable dans son esprit l'information qu'elle veut transmettre. Le temps de déchiffrage dévolu à une affiche étant très bref, elle n'a que peu de temps pour convaincre ; il faut donc qu'elle soit le plus claire possible, autant au niveau de sa présentation que de son contenu.

Dans une affiche, c'est avant tout à l'image qu'incombe la tâche d'accrocher le regard du récepteur, car elle possède un pouvoir attractif bien supérieur à celui du texte ; elle y prend donc une importance toute particulière. Le style bidimensionnel qui domine dans les illustrations des affiches de Marguerite Burnat-Provins, en particulier dans celles de grand format pour les conserves et confitures de Saxon, convient particulièrement bien aux impératifs de lisibilité de ce medium : schématisation des formes, prédominance de la ligne, couleurs juxtaposées en aplats et cernées, abolition des détails, suppression des effets d'ombre et de dégradé. Dans le motif principal cependant, ce traitement simplifié voisine avec certaines parties plus travaillées, comme les surfaces hachurées des deux grandes affiches des conserves et confitures de Saxon, ou les plumes de l'aile de la pie figurant sur l'affiche pour Säuberlin & Pfeiffer. De même, l'ombre prononcée qui découpe le visage, le gilet et le pichet de vin du personnage de l'affiche de la Fête des Vignerons contraste avec la quasi-absence de modelé de sa chemise ou de son chapeau, et avec l'arrière-plan réduit au simple contour du lac et des montagnes. Quant à l'illustration de la petite affiche des confitures de Saxon, elle est entièrement exécutée de manière réaliste, avec un rendu précis du volume et du modelé et sans le recours au cerne.

Toujours pour faciliter la compréhension du propos, le contenu de l'illustration de l'affiche doit également être le plus lisible possible. Ainsi, dans les affiches de Marguerite Burnat-Provins, l'iconographie s'en tient à l'essentiel : les motifs principaux sont limités à un ou deux, de même que les éléments du décor, par exemple composé d'une simple branche de pommier, d'une fenêtre ou de quelques montagnes esquissées. Vues rigoureusement de face ou de profil, les figures sont plus facilement identifiables ; c'est particulièrement le cas pour les

enfants des confitures de Saxon, qui se discernent d'autant mieux que le fond de l'affiche est uni. En revanche, le cadrage rapproché de la petite affiche des confitures de Saxon, celui des affiches de Säuberlin & Pfeiffer ou de la Fête des Vignerons, leur décor chargé et leur surface presque totalement remplie entravent quelque peu la visibilité du sujet, et donc de l'information à transmettre.



Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion.

D'autre part, le succès d'une affiche dépend largement de l'utilisation judicieuse de techniques de communication visuelle destinées à renforcer l'impact du message. Par exemple, le recours à une représentation réaliste du produit à promouvoir permet de doubler une information déjà contenue dans le texte. C'est le cas dans les affiches de Marguerite Burnat-Provins, où le produit cité figure toujours dans l'illustration, bien que de manière plus ou moins détournée. Les confitures de Saxon sont directement présentes dans l'image avec le seau et la marmite de confiture, mais aussi indirectement par le biais des fruits, comme les pommes du décor des enfants ou les baies qui ornent le bandeau supérieur pour la femme au chat. Quant aux conserves,

leur contenu est évoqué par les fruits remplissant les paniers portés par le mulet, ou le plant de petits pois entourant la mention des imprimeurs. Les livres et manuscrits de l'affiche pour Säuberlin & Pfeiffer donnent un aperçu du travail des imprimeurs, tandis que sur celle de la Fête des Vignerons, le personnage, la treille qui l'entoure et le pichet de vin renvoient au nom de la manifestation. Quant à la cruche verte de l'affiche éponyme, elle permet de présenter à la fois l'emblème, le nom de la boutique et un exemple de ce qu'on peut y trouver. D'autre part, les publicistes présentent souvent leur produit dans un univers idéal qui fait oublier la banalité du quotidien. Ainsi, dans les affiches de Marguerite Burnat-Provins, les fruits et les légumes sont tous superbes, appétissants, disposés de manière harmonieuse, tandis que les femmes sont belles et les enfants rieurs. Même le mulet qui porte un lourd chargement et la jeune fille qui le monte paraissent gravir une forte pente sans effort. Un produit aussi ordinaire que la confiture se pare d'un attrait particulier grâce au plaisir manifeste et presque comique de l'enfant qui la goûte à même le seau, ou le regard envieux du chat sur la marmite. En revanche, l'artiste n'utilise pas de l'espace-temps neutre le plus souvent utilisé dans le medium publicitaire. Au contraire, pour les conserves et confitures de Saxon, un cadre spécifique, celui du Valais traditionnel, est nettement défini par les costumes, l'intérieur valaisan et les montagnes, localisation appuyée par le nom de la marque. Ce cadre accentue la portée de l'argument publicitaire, puisque non seulement il apporte un côté pittoresque à l'image, mais il rappelle l'excellente réputation et la longue tradition de cette région particulière en matière de production de fruits et de légumes. Le côté archaïsant des costumes peut aussi évoquer la manière traditionnelle, à l'ancienne, de faire des confitures, ce qui suggère un produit de qualité. On trouve aussi un arrière-plan clairement identifiable

dans l'affiche de la Fête des Vignerons, dont le paysage de montagnes plongeant sur un lac rappelle la situation privilégiée de Vevey, où se déroule la manifestation.

Enfin, dans ces affiches, de nombreux autres éléments concourent à accrocher le regard. Tout d'abord, l'artiste y utilise des couleurs vives, en particulier l'association de couleurs complémentaires qui les fait ressortir davantage, comme le rouge et le vert des pommes ou le jaune du ciel et le violet des montagnes dans les grandes affiches des conserves et confitures de Saxon. Le manque de réalisme de ces deux dernières teintes contribue également à plonger l'ensemble de la scène dans une atmosphère irréelle. De plus, la composition de l'ensemble des affiches, qui va à l'encontre de toute symétrie, permet d'éviter une monotonie et une banalité qui pourraient atténuer l'intérêt du récepteur. On peut aussi considérer que l'orientation inhabituellement horizontale de la majorité des affiches de Marguerite Burnat-Provins, ainsi que la forme ovale de celle des confitures de Saxon, constituent un élément de surprise qui peut contribuer à attirer l'attention du passant. De même, la frontalité du personnage de l'affiche de la Fête des Vignerons, et surtout son geste en direction du spectateur, sont des moyens efficaces d'interpeller directement celui-ci et de le faire participer à l'espace de l'affiche.

En tant que tel, le texte d'une affiche est un stimulus moins fort que l'illustration, mais il n'en demeure pas moins indispensable pour garantir son association avec le produit, et la transmission exacte des informations. Le texte partage avec l'image un souci de lisibilité maximal, qui peut se manifester de plusieurs manières. Dans les deux grandes affiches des conserves et confitures de Saxon, le texte principal est limité au seul nom du produit, ce qui le rend particulièrement percutant ; il s'impose aussi par sa taille, sa couleur foncée, et le fond relativement uniforme sur lequel il est placé. D'autre part, la grandeur de l'inscription, qui occupe près d'un tiers de la page, concourt à mettre le texte sur le même plan que les éléments de la partie picturale. Le texte et l'image sont également apparentés par la couleur et le traitement des lettres, identiques à certaines parties de l'illustration, comme les habits des personnages. Enfin, au même titre que le reste de l'image, l'écriture décorative et irrégulière adoptée dans ces affiches est dessinée par l'artiste elle-même. Dans l'affiche des conserves de Saxon, la fusion entre les espaces du texte et de l'illustration est soulignée par de légers détails : la lettre S de Saxon dont la boucle inférieure semble posée sur la route, et le motif des petits pois qui passe devant le cadre mentionnant les imprimeurs, alors que celui-ci est de la même couleur que la route sur laquelle il est placé. Ce mariage entre parties écrite et picturale permet à la fois d'équilibrer le rapport de forces entre le texte et l'image et de donner une unité à l'ensemble de l'affiche, ce qui la rend plus harmonieuse et donc plus agréable à regarder.



Conserves Saxon, s.d. [vers 1904], Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion.

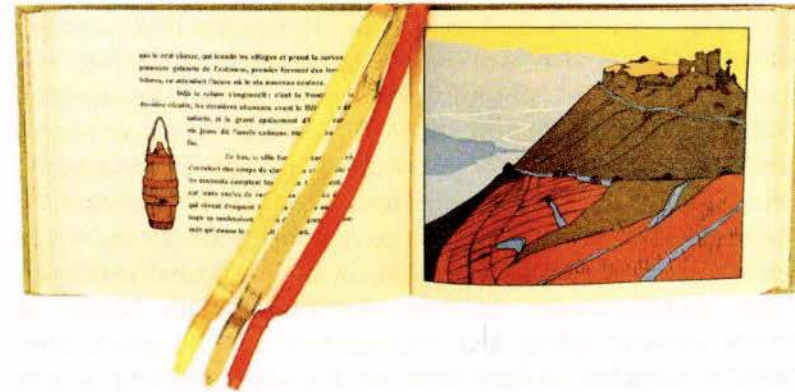
En revanche, lorsque le texte, même réduit, se superpose à un espace déjà très chargé, il lui faut se démarquer au moyen d'un cadre, qui le sépare distinctement du reste de l'affiche. Malgré tout, Marguerite Burnat-Provins utilise dans ces affiches différents moyens pour maintenir un lien entre les espaces dévolus au texte et à l'illustration. Comme pour les deux affiches grand format des conserves et confitures de Saxon, elle dessine elle-même toutes les lettres des textes encadrés, adoptant pour cela une graphie déliée et élégante. Dans l'affiche pour les imprimeurs Säuberlin & Pfeiffer, le motif de la pie mord légèrement sur les cadres comportant les inscriptions, tandis que des fruits stylisés sont intégrés au bandeau du texte de la petite affiche des confitures de Saxon. Pour l'affiche de la Fête des Vignerons, l'artiste utilise le cadre qui entoure le texte comme support pour le pichet de vin, ce qui en fait un élément du décor à part entière. En revanche, nous pouvons remarquer que la simple mention de Vevey, en haut à droite de l'illustration, est moins pertinente : non seulement elle répète une information déjà mentionnée plus bas, mais le fait qu'elle n'est pas isolée par un cadre, alors qu'elle est située sur un décor plutôt fourni, la rend moins lisible. Notons enfin que dans l'affiche «A la cruche verte», qui tient en fait plus du simple placard que de l'affiche illustrée, Marguerite Burnat-Provins ne fait preuve d'aucune recherche dans le rapport entre le texte présentant la boutique et l'image de la cruche, puisqu'ils sont simplement posés l'un à côté de l'autre sur un fond blanc. Et bien qu'elle tente de mettre un peu de fantaisie dans l'écriture en jouant sur plusieurs graphies différentes, plus ou moins décoratives, les caractères typographiques sont trop réguliers pour être rapprochés de l'illustration.

A ce stade, nous avons pu constater que pour ses six affiches, Marguerite Burnat-Provins a fait des choix artistiques très différents, qui pour certaines œuvres servent très à propos la transmission du message publicitaire, mais qui pour d'autres semblent peu adaptés au but poursuivi. Cette contradiction apparente prend plus de sens lorsque l'on situe les affiches dans le contexte général de son œuvre : on retrouve en effet dans sa production contemporaine la variété de ses affiches. Marguerite Burnat-Provins aborde à cette époque de nombreux domaines de création : peinture, dessin, arts décoratifs, avec notamment de nombreux projets et réalisations pour sa boutique «A la cruche verte», et arts graphiques avec l'illustration de ses propres livres, un projet de couverture de magazine, et bien sûr ses affiches. Le style synthétique qu'elle utilise dans son œuvre d'affichiste se retrouve dans la majorité de sa production graphique et décorative, en particulier dans son ornementation des *Petits Tableaux Valaisans*, ses planches décoratives destinées à des broderies ou du papier peint, et ses aquarelles. La juxtaposition de parties stylisées et de parties très réalistes est également présente ailleurs dans son œuvre ; par exemple, dans l'illustration hors-texte «Un ménage» des *Petits Tableaux Valaisans*, le rendu très travaillé des visages du vieux couple s'oppose au traitement linéaire de ses habits et du paysage, rappelant directement l'affiche de la Fête des Vignerons. Enfin, le réalisme de la petite affiche des confitures de Saxon renvoie aux huiles et à certains dessins de cette époque traités dans un style traditionnel, comme son *Autoportrait (Femme à la robe verte)*, datant de 1900.

Le rapprochement peut aussi être fait au niveau des thèmes : à partir de 1898, date où Marguerite Burnat-Provins découvre Savièse, la plus grande partie de sa production célèbre le Valais avec ses paysages, sa flore et sa faune, ainsi que ses habitants en

costume traditionnel. Tout comme dans ses affiches, l'iconographie générale de ses œuvres est très dépouillée, se limitant à quelques éléments choisis. Les personnages, isolés ou à deux, sont souvent vus strictement de profil ou de face, regardant alors le spectateur mais n'allant pas, comme dans l'affiche de la Fête des Vignerons, jusqu'à faire un geste à son intention. Ces figures évoluent également dans un monde intemporel, protégé, d'où la laideur et l'effort sont bannis, mais où tout évoque clairement le Valais.

Plusieurs autres éléments présents dans ses affiches se rencontrent dans l'une ou l'autre des œuvres de Marguerite Burnat-Provins, en particulier les *Petits Tableaux Valaisans*. On retrouve notamment dans les letrines de cet ouvrage l'emploi de couleurs vives, souvent associées entre elles, le cadrage rapproché, et les éléments de l'image qui mordent sur les initiales écrites à la main ; et dans les hors-texte, la forte asymétrie de la composition. Le ciel prend la même teinte irréaliste dans les grandes affiches des conserves et confitures de Saxon que dans plusieurs hors-texte comme *I tchièbra*, où il est d'une belle couleur orange. La vignette du chapitre «Les Vieux», tout comme les affiches aux surfaces particulièrement remplies, utilise un cadre qui isole l'inscription du reste de l'image, tandis que la cravate du personnage, qui vient couper le texte, fait le lien entre les deux espaces. L'autre mode de présentation des affiches, qui unit dans un même espace le texte et l'image, est adopté pour la couverture des *Petits Tableaux Valaisans*, mais aussi pour celle des *Heures d'automne*, ainsi que pour les débuts de chapitre de ce dernier livre, où le texte est imprimé directement par-dessus les motifs. Enfin, l'orientation horizontale de ces deux ouvrages rappelle la prédilection de l'artiste pour ce format, qui se retrouve également dans nombre de ses œuvres peintes.



Petits Tableaux Valaisans, « La Vendange » (1903).

On peut donc considérer qu'il n'y a pas chez Marguerite Burnat-Provins un style réservé à ses affiches, mais que ses affiches sont au contraire représentatives de l'ensemble de sa production. Ce n'est pas un hasard si les deux grandes affiches des conserves de Saxon apparaissent comme particulièrement réussies : Marguerite Burnat-Provins a su y employer les caractéristiques de son œuvre qui se prêtaient le mieux aux exigences de ce medium particulier.

Dans cette perspective, l'œuvre d'affichiste de Marguerite Burnat-Provins indique nettement qu'elle suit les tendances artistiques de son temps. Sous l'influence du graphisme japonais, la fin du XIX^e siècle voit en effet l'élaboration d'un style très lisible et très décoratif, aux couleurs plates et cernées et aux formes simplifiées : le style Art nouveau. Il apparaît d'abord chez les peintres, mais se trouve par la suite dans les divers domaines de création abordés par les artistes de cette époque. En effet, un des objectifs majeurs de l'Art nouveau est d'abolir la distinction

entre arts mineurs et majeurs, et d'intégrer l'art à tous les objets du quotidien. De nombreux artistes, dont Marguerite Burnat-Provins, se lancent alors dans le domaine des arts décoratifs, en particulier les media imprimés, terrain encore inexploré. Le support publicitaire devient alors une forme d'expression privilégiée de l'Art nouveau, car si l'esthétique de la période se prête particulièrement bien aux affiches, celles-ci offrent aussi un moyen idéal de toucher l'ensemble de la population. La contribution des artistes apporte à ce domaine nouveau ses lettres de noblesse, tandis qu'ils en retirent une publicité bienvenue ; des figures emblématiques de l'Art nouveau comme Mucha et Grasset doivent même leur consécration à cette production. L'affiche moderne devient donc un domaine artistique à part entière, se détournant ainsi de sa fonction première, l'affichage proprement dit. On assiste alors à l'émergence d'un marché qui lui est propre : plusieurs magazines et des expositions lui sont exclusivement dédiés, des tirages particuliers, avec des couleurs différentes ou dépourvues de texte, sont créés pour les collectionneurs et vendus dans des magasins spécialisés. Toute œuvre d'art qu'elle soit, il n'en reste pas moins que l'affiche doit d'abord faire passer un message, et donc adopter des stratégies publicitaires allant dans ce sens. Elle fait alors l'objet de deux enjeux qui peuvent sembler contradictoires : son rôle utilitaire et son ambition artistique. Cependant, comme nous l'avons vu chez Marguerite Burnat-Provins, de nombreux éléments peuvent remplir ces deux conditions à la fois ; et même la tendance de l'artiste à supprimer ce qui peut rappeler trop clairement la fonction première de l'affiche, notamment en réduisant au maximum le texte et en l'assimilant à l'image, peut aller dans le sens de l'objectif publicitaire. De plus, la signature de l'artiste au bas d'une affiche, comme sur un tableau ou une estampe, lui confère de l'importance, et engage la responsabilité de son auteur

au niveau de sa qualité. Enfin, nous pouvons dire que la beauté d'une affiche artistique, l'harmonie de ses formes et de ses couleurs, s'impriment de manière plus durable qu'une simple affiche publicitaire, remplissant ainsi son objectif premier.

Pour conclure, nous pouvons considérer que Marguerite Burnat-Provins est avant tout une artiste qui, comme beaucoup de grands noms de son temps, a été amenée à exécuter des affiches dans le cadre du renouveau des arts décoratifs de la fin du XIX^e siècle, comme nouvelle forme d'expression artistique. Le soin donné par l'artiste à leur réalisation, et leur filiation avec l'ensemble de sa production font de chacune d'elles une œuvre d'art à part entière, même si toutes ne sont pas totalement des réussites publicitaires. Cependant, lorsque la collaboration entre les domaines de l'art et de la publicité est réussie, cela peut donner naissance à de véritables chefs-d'œuvre, comme les deux grandes affiches des conserves et confitures de Saxon.

Muriel GRAND

LA POESIE FEMININE A LA BELLE EPOQUE : L'ORIGINALITE DE MARGUERITE-BURNAT-PROVINS

La parution des premiers ouvrages poétiques de Marguerite Burnat-Provins coïncide avec l'avènement exceptionnel d'une moisson de femmes poètes dans les premières années du XX^e siècle en France, notamment Anna de Noailles, Hélène Picard, Marie Dauguet et Lucie Delarue-Mardrus. Originaire d'Arras, Marguerite Burnat-Provins, artiste poète exceptionnelle, vivait alors en Suisse. Pourtant elle dut, pour des raisons économiques et éditoriales, venir régulièrement à Paris, et entretenait quelques relations avec ces «poétesses», comme la presse et la critique les appelaient alors. En outre, nous retrouvons dans les œuvres parues entre 1903 et 1914, de *Petits Tableaux Valaisans* à *La Servante*, une thématique commune que la critique de l'époque appela «naturiste» et qui se caractérise par un retour lyrique effusif à la nature végétale et animale, par opposition à la ville et à la modernité.

Marguerite Burnat-Provins participe donc de cette mouvance, mais elle la déborde par son originalité et son tempérament exceptionnel. Même si des points communs évidents surgissent à la lecture comparative des œuvres de ces femmes poètes¹, il est

¹ Nous renvoyons le lecteur à notre thèse : Les conditions et les modalités de l'essor de la poésie féminine d'expression française de 1900 à 1914, soutenue à Bordeaux III en 2004. Marguerite Burnat-Provins fait partie d'un corpus comparatif de quatorze femmes poètes : Natalie Barney, Marguerite Burnat-Provins, Gérard d'Houville, Marie Dauguet, Lucie Delarue-Mardrus, Jean Dominique, Judith Gautier, Marie Krysinska, Amélie Murat, Anna de Noailles, Cécile Périn, Hélène Picard, Cécile Sauvage et Renée Vivien.

intéressant, ici, de prendre la mesure de son talent unique et méconnu² à l'époque.

L'originalité de Marguerite Burnat-Provins nous paraît double : c'est elle qui créa de la façon la plus achevée des ouvrages Art nouveau, et qui choisit une prose poétique étonnante encore aujourd'hui, par la puissance de son tempérament, de sa vision et de sa pensée.

Marguerite Burnat-Provins, meilleure représentante d'une poésie féminine Art nouveau

Dans notre thèse³, nous avons démontré les liens étroits existant entre la poésie écrite par les femmes à partir des années 1900 et le mouvement artistique polymorphe et international appelé Art nouveau. Plusieurs femmes poètes peuvent être évoquées⁴,

² Son portrait ne fait qu'un huitième de page, en février 1910, quand Jacques des Gachons présente, dans un numéro spécial du Figaro illustré, «Les femmes de lettres françaises». La taille des illustrations est proportionnelle à leur notoriété : seules George Sand et Anna de Noailles ont droit à une page A3 entière.

³ Six autres auteurs montrent des affinités flagrantes avec l'esthétique et même l'idéologie de l'Art nouveau : Marie Dauguet, Lucie Delarue-Mardrus, la belge Jean Dominique, Anna de Noailles, Cécile Périn et Cécile Sauvage.

⁴ Nous retrouvons la même idéalisation de la nature, une poésie essentiellement végétale, dont les mouvements et les arabesques rappellent les inclinaisons des ombelles de Gallé ou d'Eugène Vallin. Il ne s'agit pas seulement d'une parenté thématique mais d'une affinité d'esprit : la femme – du moins l'image dominante de la femme à cette époque – est au centre de la création, dans une pose et un univers spécifiques, à mi-chemin entre le symbolisme moribond et un naturisme éclatant. Citons par exemple «Les Ombelles» de Lucie Delarue-Mardrus (Occident, 1901), et «Le Verger» d'Anna de Noailles, l'un des plus célèbres poèmes de son premier recueil, *Le Cœur innombrable* (1901).

notamment Anna de Noailles, Marie Dauguet et Lucie Delarue-Mardrus, mais Marguerite Burnat-Provins est sans conteste le meilleur exemple de cette poésie Art nouveau : elle n'est pas seulement poète, «elle peint, elle dessine, elle est douée d'un sens prodigieux de la décoration»⁵. Elle illustra elle-même son premier recueil de poèmes en prose, *Petits Tableaux Valaisans*, avec des bois colorés⁶ très proches du style Art nouveau, et elle décora toute sa production jusqu'en 1907 : *Heures d'automne* (1904), *Chansons rustiques* (1905), *Le Chant du verdier* (1906) et *Sous les noyers* (1907). L'ensemble de ces ouvrages parut chez le même éditeur-imprimeur veveysan, attentif⁷ et exigeant, Säuberlin & Pfeiffer, et est orné non seulement de nombreuses gravures sur bois, mais également de remarquables lettrines et culs-de-lampe :

Quant au dessin, il est simple, souple et ferme ; le coloris a une chaleur et un velouté qui donnent au hors-texte autant de vigueur que de douceur [...] Mais où l'imagination s'est exaltée, où la fantaisie s'est le plus librement éployée, où l'ingéniosité s'est montrée la plus surprenante, c'est dans les lettrines et les culs-de-lampe. Pas un qui ne soit amusant par le choix du motif, par sa spirituelle stylisation. Une plume de geai tombée sur le papier, un plat de pommes de terre sortant du four [...]. C'est encore la beauté révélée des fleurs sauvages, des insectes les plus inattendus⁸.

⁵ Henri Malo : Marguerite Burnat-Provins, Paris, Sansot, 1920, p. 17.

⁶ Elle en conçut 400 pour les 113 illustrations de ce recueil unique.

⁷ Henri Malo développe longuement les péripéties jalonnant l'impression de *Petits Tableaux Valaisans*. Il montre à la fois le souci de perfection de l'auteur (notamment en ce qui concerne le respect des nuances de couleur) et le dévouement remarquable des imprimeurs (ibid., pp. 18-21).

⁸ Ibid., p. 21.

Marguerite ne se contenta pas d'illustrer ses ouvrages, elle en conçut également les reliures, transformant ses recueils de poésie en ouvrages bibliophiliques⁹ reconnus et onéreux. Ces reliures, reprenant les mêmes motifs que les lettrines et les culs-de-lampe, rappellent de manière évidente celles du bibliophile et relieur René Wiener. Victor Prouvé et Camille Martin en étaient les concepteurs. Ces derniers, pionniers de l'Art nouveau, avaient révolutionné la technique de la reliure, dès 1893, au Salon parisien du Champ-de-Mars.

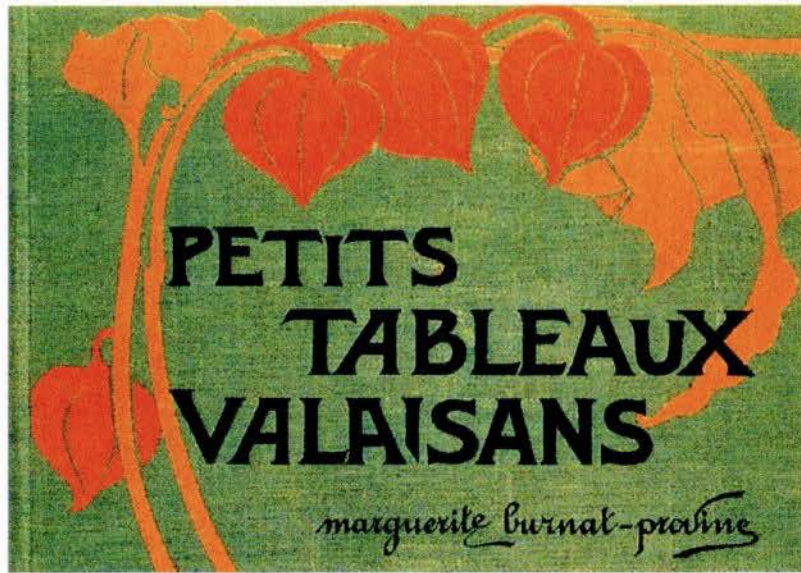
La couverture de *Petits Tableaux Valaisans* représente une guirlande de feuilles et de physalis, que Marguerite reproduit à nouveau vers 1904, sur un patron de broderie¹⁰. Les directives techniques sont les mêmes pour les deux réalisations et montrent le degré d'exigence et de précision de leur auteur :

Ne pas cerner les contours extérieurs, broder les physalis d'un ton très vif, nervures *intérieures* des feuilles vert plus foncé, nervures intérieures des physalis orangé *très foncé* ou *très clair* au choix. Ce panneau peut être exécuté avec la

⁹ Lorsque paraissent *Petits Tableaux Valaisans*, «l'ouvrage est immédiatement reconnu par la critique et les professionnels de l'imprimerie» précisent Catherine Dubuis et Pascal Ruedin dans *Marguerite Burnat-Provins*, Lausanne, Payot, 1994, p. 10. La planche II (après la page 33) reproduit la couverture de ce premier recueil – «Impression en relief sur toile marouflée sur carton» – représentant un paysage rural. Henri Malo rapporte que l'organe des imprimeurs de Londres sacra cet ouvrage comme «le triomphe de la typographie suisse» (ibid., p. 19). Il illustre bien «le principe du livre comme synthèse harmonieuse, comme chef-d'œuvre total, – continûment beau du sujet à la qualité du papier, du style au caractère d'imprimerie, de l'idée et de la couverture, qui fait partie des postulats fondamentaux du Jugendstil» (Claude Quiguer : *Femmes et machines de 1900*, Klincksieck, 1979, p. 147).

¹⁰ Dubuis-Ruedin, op.cit., p. 38. Une petite reproduction présente cette Composition décorative aux physalis.

ligne bleue en brun foncé, les feuilles couleur feuille morte claire, les tiges ton de bois assorti un peu plus foncé, de manière à faire un camaïeu ¹¹.



Petits Tableaux Valaisans, couverture (1903).

Dans ce même ouvrage et dans les suivants, nous voyons des vignettes, lettrines, culs-de-lampe et illustrations (dix planches hors-texte aux couleurs vives et aux lignes simples), tous liés à la thématique naturelle de l'Art nouveau : ce sont des paysages de Savièse chers alors à Marguerite Burnat-Provins. Le chapitre intitulé «La Vendange» dans *Petits Tableaux Valaisans* est ainsi illustré d'une gravure sur bois représentant un coteau viticole valaisan. Nous retrouvons les grands aplats de couleur et les

¹¹ Ibid. C'est l'auteur qui souligne.

lignes nettes typiques de l'esthétique Art nouveau. Le mot *tableau* doit être compris dans toute sa polysémie : les poèmes en prose qui accompagnent ces gravures colorées et toutes les petites illustrations noires ou colorées qui parsèment le texte sont à lire en harmonie ; de même que Marguerite s'est exercée simultanément à l'écriture (dès 1899 au moins) et à la peinture, le lecteur doit se rendre compte que ses recueils «font dialoguer»¹² l'image, la couleur et les mots. Ainsi, les illustrations de *Chansons rustiques* manifestent cet attrait pour la ruralité que révèlent également les textes conjoints : «Les culs-de-lampe représentent les anciens boutons des "gonnes" ou habits à basques, portés autrefois», lit-on en dernière page. «Pour orner les *Chansons Rustiques*, Mme Burnat-Provins a emprunté aux habitations valaisannes, au mobilier, aux vêtements, à des ustensiles divers, de naïves décorations dont elle a tenu à respecter le caractère»¹³. C'est la même fidélité à la nature, la même authenticité, qui guident ses écrits, parsemés de patois local et d'objets typiques. A la fin de l'ouvrage, une nomenclature répertorie les illustrations, et un glossaire classe les mots, spécifiques à la région, qu'il est indispensable de connaître pour comprendre le texte : «Vase de fleurs : dessus de porte», «collier de vache» (en agrafe, très fréquent), « motif de boîte à fromage », « galon de chapeau ancien »..., «cocarde», «arolle», «crocettes», «campana»¹⁴... Dans le vocabulaire ou les illustrations, les motifs végétaux et floraux dominent, dans les initiales, sur les couvertures et les bandeaux, en en-tête de chaque poème ou presque, créant une frise, un frontispice végétal, où s'emmêlent les feuilles, les fruits et les fleurs. Les courges sont privilégiées –

¹² Ibid., p. 10.

¹³ *Chansons rustiques*, Vevey, Sauberlin & Pfeiffer, 1905, dernière page.

¹⁴ Nous traduisons, dans l'ordre : fleur, variété de pin, poires séchées, clochette. Ces mots apparaissent dans *Petits Tableaux Valaisans*.

Marguerite, en 1902, a peint une *Etude d'après des feuilles de courge*¹⁵ qui rappelle de façon étonnante certaines photographies de Loïe Fuller – les physalis également, appelés «amour en cage», l'herbe est «pleine de spirées odoriférantes, d'orchis violets, de grandes gentianes et de scabieuses»¹⁶. Un herbier riche et varié diffuse des parfums légers ou entêtants et colore les dialogues pittoresques des paysans de Savièse. Un bestiaire impressionnant accompagne l'herbier : outre les insectes, apparaissent le «botch», l'«angerdé», la «tchièbra»¹⁷. L'opposition entre la ville et la campagne, le citadin et le paysan, les routes et les chemins, est très marquée :

La nature seule me sera clémente [...] Ici, je ne sens ni intentions perverses, ni pensées retorses, sur les faces ouvertes, tout se lit¹⁸.

Sous les noyers développe un véritable hymne à la nature :

O nature, mère de toute douceur, tu dresses devant moi ta figure infiniment belle. [...]

Reine triomphante des midis, suave consolatrice des minuits, garde-moi, caché dans le secret de ton cœur immense, comme un petit enfant¹⁹.

Loin de la complexité symboliste, nous retrouvons ici, comme dans le romantisme et l'Art nouveau, le mythe d'une nature idéale, généreuse et harmonieuse, bienveillante et maternelle,

¹⁵ Dubuis-Ruedin, op.cit., p. 39. C'est une peinture sur papier mêlant l'aquarelle, le pastel, le fusain et la gouache, que l'on peut voir au Musée cantonal des beaux-arts de Sion.

¹⁶ *Sous les noyers*, p. 72.

¹⁷ Le taureau, le lézard, la chèvre, in *Petits Tableaux Valaisans*.

¹⁸ *Sous les noyers*, p.11-13.

¹⁹ Ibid., p. 144.

féminine. Elle représente l'interlocutrice privilégiée du «je» qui se confesse ; une sensibilité aiguë chante un hymne à la nature retrouvée, loin des hommes car le «visage humain» est «le seul qui trompe»²⁰ et «dans l'harmonie de la nature, l'homme seul détonne [...]».

Comme les artistes de l'Art nouveau, Marguerite a su créer des objets originaux, à la fois plastiques et poétiques, exprimant, de 1900 à 1907, une esthétique à la fois très personnelle, très exigeante, alliée à une thématique plus partagée : celle d'une nature humaine ou rustique, simple et quotidienne. Il s'agit d'apprendre des «êtres simples et de la bonne nature»²¹.

Quels que soient les supports, la ruralité et la nature restent les inspiratrices privilégiées de l'artiste, à tel point que Catherine Dubuis et Pascal Ruedin l'appellent «une illustratrice du primitivisme rural»²². En effet, Marguerite Burnat-Provins s'inscrit de façon exemplaire dans ce mouvement européen de retour à la nature, à la campagne profonde et pittoresque, par opposition à la ville industrielle, conséquence de l'exode rural lié à la seconde révolution industrielle²³. Face au développement urbain et industriel, la vie rustique est exaltée, voire sublimée, parce qu'elle est en train de disparaître. Sa représentation est idéalisée, stylisée à l'extrême, (voir la «Composition aux

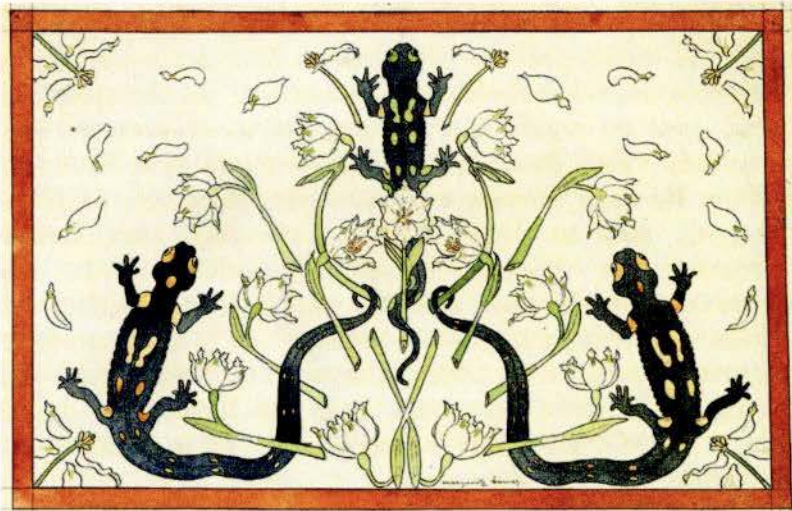
²⁰ Ibid. p.13.

²¹ Ibid., p. 34.

²² Dubuis-Ruedin, op.cit., p. 31.

²³ Dans *Cantique d'été* et *La Fenêtre ouverte sur la vallée*, les hommes de la ville et les bourgeois superficielles s'opposent aux campagnards authentiques : «J'ai peur des habitants des villes, qui n'ont qu'une moitié d'âme dans de ternes enveloppes et la gorge pleine de paroles fausses» avoue-t-elle (*Cantique d'été*, Paris, Sansot, 1910, p.153 ; voir aussi p.140).

salamandres et aux perce-neige»²⁴), comme les fleurs, les fruits et la femme dans l'esthétique de l'Art nouveau.



Composition aux salamandres et aux perce-neige (1898), Musée Jenisch, Vevey.

A la simplicité des lignes et des couleurs de l'Art nouveau, répondent la simplicité et la naïveté de la vie rustique²⁵ dans toute sa fraîcheur et sa spécificité. Il s'agit de faire voir (la rhétorique poétique est avant tout descriptive et rehaussée de figures colorées : comparaisons et métaphores vives), et de raconter en suivant humblement l'ordre chronologique, l'harmonie et la douceur linéaire de la vie calme, tranquille et régulière des

²⁴ 1898, aquarelle et encre, 32 x 48 cm, Musée Jenisch, Vevey.

²⁵ L'adjectif «rustique» est très fréquent dans ces cinq premiers recueils, en particulier dans *Sous les noyers*, et donne son titre au troisième ouvrage : *Chansons rustiques*.

paysans du Valais. Au rythme des saisons et des jours, s'écoule, sans heurts, tel un ruban, la vie quotidienne.

Une attention particulière est accordée aux humbles, qu'ils appartiennent au règne humain (comme «Le Vieux», «La Crétine» ou «Marion», la fillette, dans *Petits Tableaux Valaisans*²⁶), animal, ou à celui des choses : les objets utilitaires, souvent peints par la même occasion. Ainsi, «ce qui frappe dès l'abord, c'est la parfaite *unité* de ce livre. Un même auteur en a écrit le texte et conçu l'illustration»²⁷. Selon Marguerite Burnat-Provins, et conformément à l'esthétique de l'Art nouveau, tous les arts se confondent, dans un hymne universel à la vie :

Ainsi, le chant se fait clarté, la clarté devient couleur, la couleur rehausse la forme ; l'art, la nature et la vie se lient, se pénètrent, une force est debout devant la destinée et l'universelle étreinte confond toutes les splendeurs »²⁸.

Ce chant aurait certainement eu moins d'ampleur et de fraîcheur si Marguerite n'avait pas choisi la prose.

²⁶ «Marion», planche illustrée hors texte pour *Petits Tableaux Valaisans*, 1903. Gravure sur bois en couleurs, 18 x 23.5 cm.

²⁷ Henri Malo, op.cit., p. 18.

²⁸ *La Servante*, p. 108.

Marguerite Burnat-Provins, auteure de «textes mixtes» et poète en prose

Catherine Dubuis aborde très rapidement²⁹ le problème de la classification des œuvres de cette artiste hors-norme. D'emblée, elle constate que l'ensemble est «difficile à classer dans des catégories simples». Cet embarras ne procède pas seulement du choix de l'auteur d'écrire uniquement en prose – c'est la seule de notre corpus de recherche. Ses ouvrages, dès les années valaisannes, mais surtout après 1907, année exceptionnelle de la publication du *Livre pour toi*, mêlent la confession à la première personne au poème en prose et parfois à la prose poétique. Ainsi, c'est toute son œuvre qui peut apparaître autobiographique. Dans sa postface au *Livre pour toi*, Monique Laederach souligne : «Aucune œuvre de Marguerite Burnat-Provins, en tout cas, qui ne soit autobiographique à un degré ou à un autre»³⁰. Il est vrai que la tentation est grande de privilégier la lecture biographique, tant la vie de cette scandaleuse exilée, au tempérament si fougueux, est mouvementée.

Ces «textes mixtes»³¹ sont des poèmes autobiographiques beaucoup moins amples que ceux d'Hélène Picard, et en prose : voici la série des *Heures* dont le premier volume a paru dans notre période : *Heures d'automne*³². Le sous-titre indique

²⁹ Dubuis-Ruedin, op.cit., p. 77.

³⁰ *Le Livre pour toi*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971, p. 148.

³¹ L'expression est de Catherine Dubuis.

³² Vevey, Saüberlin & Pfeiffer, 1904. Ce petit ouvrage, comme *Petits Tableaux Valaisans*, était décoré par l'auteur. Il a été réédité chez Emile-Paul, en 1921 : c'est l'édition non illustrée que nous possédons. Suivent *Heures d'hiver* publié en 1920 chez Emile-Paul. *Heures d'automne* et *Heures d'hiver*, ainsi que les inédits *Heures de printemps* et *Heures d'été* ont été réédités en deux volumes aux Editions Plaisir de Lire, Lausanne, 2004.

«Poèmes en prose». Comme son titre l'indique, une confession à la première personne s'égrène, comme un chapelet, au fil des heures (de sept heures du matin à minuit), alors que «l'automne est là» (p. 23). C'est encore sa Suisse d'adoption que Marguerite décrit. De *Petits Tableaux Valaisans* à *Sous les noyers*, nous retrouvons le «récit-confession» pittoresque du narrateur qui décrit, avec un regard d'ethnologue, les us et coutumes des paysans du Valais, dans leur environnement rural et au fil de leur journée. Un autre ouvrage est encore plus troublant : *Le Cœur sauvage*³³, paru en 1909, à Paris cette fois, chez Sansot. Marguerite est devenue brusquement célèbre, deux ans auparavant, avec *Le Livre pour toi*, mais le livre suivant, perçu comme une simple transposition romancée de la même aventure amoureuse, est un échec. Marguerite se défend vigoureusement d'avoir voulu écrire un roman, dans une lettre datée du 10 septembre 1917, à Fernand Vanderem, écrivain et collaborateur au *Figaro* :

J'ai été vivement contrariée – et je l'ai dit à Sansot – non pas qu'il vous ait remis ce livre, à vous, mais qu'il se soit cru la libre disposition d'une œuvre qui m'appartient et que j'ai moi-même jugée et exécutée rapidement, sans aucun regret³⁴. Dans ma production homogène, c'était la discordance et nul, mieux que moi, ne pouvait le sentir [...] Cela n'a aucun intérêt. Vous avez eu la curiosité de voir quelle romancière j'étais. *Je ne suis pas romancière* et c'est après discussion et, néanmoins contre mon sentiment que l'étiquette : roman a été apposée en tête de ces pages que je ne voulais appeler que

³³ En 1989, les éditions Valmedia à Savièse en Suisse ont réimprimé cet ouvrage.

³⁴ Marguerite, en effet, jugeant ce livre médiocre, l'avait rapidement jeté au pilon !

récit. Je n'ai cherché nullement à donner au public l'illusion de ce dont je suis incapable³⁵.

Il est vrai que «la forme romanesque n'est pas [...] le mode d'expression privilégié de Marguerite Burnat-Provins»³⁶. Elle n'écrira en fait qu'un seul roman, bien plus tard, qui paraît en 1929, *Le Voile*³⁷, et qui surprendra alors beaucoup ses lecteurs, peu habitués à découvrir une intrigue racontée à la troisième personne et sans lien direct avec sa vie privée. Ses «récits», comme les appellent peu à peu ses critiques (Monique Laederach³⁸ précise qu'il vaut mieux appeler ainsi *Sous les noyers*, de même qu'Henri Malo), ressemblent en effet à des autobiographies poétiques : ils sont souvent écrits à la première personne, puisent leur inspiration plus ou moins explicitement dans la vie de l'auteur et déploient un lyrisme et un rythme proprement poétiques. Tous les ouvrages de Marguerite sont écrits ainsi, mais surtout, pour ce qui est de notre période, *Le Cœur sauvage*, *La Fenêtre ouverte sur la vallée*³⁹ et *La Servante*⁴⁰. C'est ce qui caractérise son style personnel, loin des étiquettes et des classements génériques alors en vigueur. Et sa virulence, perceptible encore huit ans plus tard, montre bien que, plus qu'un problème de terminologie, son identité d'écrivain est en jeu.

³⁵ Catherine Dubuis, *Les Forges du paradis. Histoire d'une vie : Marguerite Burnat-Provins*, Vevey, L'Aire, 1999, p. 88. Seules les italiques sont de nous.

³⁶ Dubuis-Ruedin, op.cit., p.78.

³⁷ Paru chez Albin Michel, et réédité aux Editions Plaisir de Lire en 2002.

³⁸ Monique Laederach, op.cit., p.151 : «son premier roman (qui est plutôt un récit), *Sous les noyers*».

³⁹ Ollendorff, 1912, réédité par les Editions Plaisir de Lire en 1986.

⁴⁰ Paru chez Ollendorff en 1914. Cet ouvrage est malheureusement souvent négligé par les critiques.

La deuxième caractéristique qui singularise cette femme poète, avec Hélène Picard et Cécile Sauvage, est le choix de la prose. La spécialiste française Suzanne Bernard⁴¹ souligne dès 1959 l'intérêt du *Livre pour toi* :

Ces courts poèmes, à la fois fervents et sensuels, font parfois penser aux *Chansons de Bilitis* dont ils ont la concision, la beauté plastique : mais leur lyrisme est plus ardent et plus authentique.

Elle explique que cette prose «artistique» séduit car elle est «cadencée» comme une forme versifiée, avec des vers blancs, des balancements, des refrains et des rythmes binaires (construits à l'aide d'assonances). Il est vrai que l'éminent critique Emile Faguet y avait même décelé un sonnet régulier⁴². Il est donc tout à fait légitime de parler de poème en prose et non seulement de prose poétique, comme chez Hélène Picard ou Cécile Sauvage. D'autant plus que Marguerite sait rompre la cadence pour glisser ça et là «une ligne de prose amorphe – lassitude – ou une laisse de vers libres»⁴³.

Ce choix d'écriture n'est pas anodin, Marguerite s'en explique avec lucidité et humour :

Je veux chanter pour moi-même, ni en prose, ni en vers, une chanson qui ne soit point attachée au bout de chaque ligne, avec une épingle de sûreté⁴⁴.

⁴¹ Elle est l'auteur d'une thèse remarquable parue chez Nizet en 1959, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Le passage que nous citons apparaît à la page 585.

⁴² Voir la préface du *Choix de poèmes d'A.M. Gossez*, Figuière, 1933, p.16.

⁴³ Ibid., p. 17.

⁴⁴ *La Servante* : «Je veux chanter», p. 92.

Il correspond à son tempérament fougueux, cette hardiesse qui lui fit écrire *Le Livre pour toi* puis *Cantique d'été*⁴⁵ et qui lui valut cette phrase admirative : «Ce que vous avez fait, personne avant vous ne l'essaya» et le surnom de «Sapho du Valais»⁴⁶, «celle qui mourut d'amour pour Phaon»⁴⁷ bien sûr. Nous ne faisons pas seulement allusion à sa vie amoureuse qui scandalisa sa belle-famille protestante, lorsqu'elle quitta son époux pour son amant et s'enfuit avec lui. Nous voulons parler de son indépendance à l'égard des coteries, des courants et des styles poétiques de son époque.

Comme toutes ses consœurs, elle dut venir à Paris soigner ses relations. Elle côtoya même le comte Robert de Montesquiou et convoita la Légion d'honneur qu'Anna de Noailles lui ravit. Mais la raison essentielle de ces mondanités était plus prosaïquement le manque d'argent, ce qu'elle révèle dans sa correspondance⁴⁸. Et elle ne cessa de se plaindre de ses voyages contrariants⁴⁹...

⁴⁵ Au-delà de la lecture autobiographique, il convient de souligner l'audace thématique de ces deux ouvrages qui mêlent Eros et Thanatos de façon exceptionnelle pour l'époque. En effet, une deuxième issue, passionnelle, est clairement suggérée pour empêcher l'Automne inéluctable de l'amour, le meurtre, dans *Cantique d'été* : «Je voudrais te tuer !» (p.163) ; également dans *Le Livre pour toi* : «Alors ta beauté tranquille me donne une tentation démente. Que n'ai-je la force de te broyer, d'arrêter ton cœur à cette seconde où je le sens tout à moi, de te faire glisser lentement de l'ivresse dans la mort» (Chant L).

⁴⁶ Ce surnom a été inventé par Robert de Montesquiou dans l'article du *Gil Blas* du 2 décembre 1908.

⁴⁷ Voir la préface du *Choix de poèmes* d'A.M. Gossez, op.cit., p.17.

⁴⁸ Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Catherine Dubuis, op.cit., p. 96 et 115 ; et à notre thèse, p. 304 et 365.

⁴⁹ L'ouvrage de Catherine Dubuis insiste à plusieurs reprises sur la nécessité impérieuse de se rendre à Paris pour accomplir des démarches épuisantes et

Marguerite était bel et bien hors-norme, comme ses ouvrages. Si elle s'opposa aussi violemment au rigorisme protestant de sa belle-famille, c'était aussi pour continuer à créer et exprimer sans réticence sa volonté d'indépendance. En dix ans, d'*Heures d'automne* à *La Fenêtre ouverte sur la vallée* et surtout *La Servante*, elle répète de plus en plus clairement son rejet des contraintes d'école, de pensée et d'écriture :

Vous qui êtes dans les villes à dire : on fait ceci, on fait cela, comme vous m'ennuyez. Vous ne m'écoutez pas et cela m'indiffère, continuez à discuter.

Moi je chante et vous avalez des mots et vous respirez des pensées déjà recuits par la fournaise, et puis, le soir, vous étouffez, ayant absorbé trop de choses.

Je ne sais rien, cela vaut mieux⁵⁰.

Elle veut écrire « frais », comme la nature, et libre :

Ils savent tout, les vieux messieurs de vingt-cinq ans, excepté peut-être ce qui s'apprend hors des murs de l'école, la grande page qu'on lit assis sur l'escalier de pierre et que de belles mains tiennent sans fatigue du haut du ciel, bien déroulée jusqu'à toucher l'herbe du pré. Ses lignes ondulent sans suite ; écrite avec le beau sang vert des arbres, elle ne parle ni grec, ni latin, ni français, elle parle frais⁵¹.

«assommantes» dans le milieu littéraire. Marguerite détestait la capitale et parlait de «fournaise» étouffante (pp. 124-125). Elle répétait : «Pour moi, il n'y a de vrai que la montagne. Un bon coin au soleil, voilà ce pour quoi je donnerais Paris et tout ce qu'il contient» (ibid.).

⁵⁰ *La Servante*, p. 92.

⁵¹ Ibid., p. 93-94.

Elle clôt son art poétique de l'indépendance sur ces mots : «En votre honneur, Dame Liberté, je chante pour rien» (p. 94). Ses ouvrages sont, de ce fait, impossibles à ranger dans des catégories : *Sous les noyers*, par exemple, en 1907, présente une confession-fleuve d'un seul jet, un flux ininterrompu d'impressions qui échappe à la logique de la prose, mais ne peut pas non plus s'enfermer dans un carcan poétique. Une appréciation humoristique – ce qui était rare chez cet austère critique – d'Emile Faguet montre bien le caractère hybride, si particulier et inclassable, de Burnat-Provins. La même année, à l'occasion du *Livre pour toi*, il déclare :

Je salue, en prose, dans la personne de Mme Marguerite Burnat-Provins, un poète en prose, qui écrit de la prose qui est en vers, à l'étonnement des professeurs de M. Jourdain, et qui écrira, quand elle voudra, des vers qui ne seront pas prosaïques⁵².

Marguerite n'a jamais écrit de vers ; elle préférait la souplesse et la liberté de la prose poétique, plus accordées à son tempérament impétueux :

Ses livres sont en effet des explosions de confidences qu'on se fait, qu'elle se fait à elle-même. Et voilà pour le fond : méditation à voix haute, besoin explosif d'extérioriser sa joie ou sa douleur. Confession exaltée, prière de reconnaissance, besoin de consolation⁵³.

Peut-être aussi parce qu'elle avait une haute idée d'elle-même : «Je me suis retirée de la foule parce que je sais être un chef-

⁵² Cité dans l'ouvrage d'Henri Malo, p.14.

⁵³ Voir la préface du *Choix de poèmes* d'A.M. Gossez, op.cit., p.11.

d'œuvre» n'hésite-t-elle pas à écrire en 1912, dans *La Fenêtre ouverte sur la vallée* (p. 286). En outre, et contrairement à ses consœurs qui en sont friandes, nous remarquons très peu de références littéraires, d'intertextualités ou même de dédicaces dans ses ouvrages. C'est encore la preuve de sa volonté farouche d'indépendance que Marie Dauguet fut la seule à revendiquer également. Marguerite refusa toujours le *prêt à penser* et nous étonne, encore aujourd'hui, par l'acuité de sa réflexion, dans *La Servante* mais déjà dans *Heures d'automne* en 1904.

Ainsi, ce n'est pas tant pour sa sensualité «débridée», tant commentée de son vivant, que Marguerite Burnat-Provins nous apparaît originale. D'autres femmes tout aussi audacieuses furent ses exactes contemporaines, Hélène Picard et Lucie Delarue-Mardrus, mais surtout Valentine de Saint-Point. C'est davantage pour son degré d'exigence dans la création de livres-objets typiquement Art nouveau, et sa capacité à modeler au gré de son souffle une prose poétique souple et audacieuse, susceptible de refléter son tempérament exceptionnel et sa force mentale remarquable.

Marguerite Burnat-Provins est toujours inclassable. C'est une excellente raison pour la redécouvrir et continuer à promouvoir son œuvre littéraire aussi bien que son œuvre plastique. Il serait temps de dépasser la lecture autobiographique pour mettre en lumière la richesse de ses textes et l'originalité de leur facture.

Celle qui, à la fois humble et orgueilleuse, déclarait :

PHILOSOPHIE :

Je me contente d'être une femme, d'aimer, de souffrir et de travailler⁵⁴.

a encore beaucoup à nous apprendre...

Patricia IZQUIERDO



Etude d'après des feuilles de courge (1902), Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion.

⁵⁴ *La Servante*, p. 55.

DU ROMAN A LA SCENE, HISTOIRE D'UNE ADAPTATION

Le Voile, publié à Paris en 1929 chez Albin Michel, et réédité en Suisse par les Editions Plaisir de Lire en 2002, est le deuxième roman de Marguerite Burnat-Provins. L'auteur s'est inspirée du sort de petits nobles terriens du nord de la France, éprouvés par la guerre de 14-18, l'invasion allemande, l'évacuation, l'occupation et, au retour, par la découverte de souffrances et de malheurs imprévus et imprévisibles. Paul de Kalbermatten «est très intéressé par cette nouvelle manière [...], cette façon de montrer la vie “comme une suite d'événements heurtés et souvent contradictoires [...]”¹. Paul sans doute se trouve soulagé, ainsi que sa famille, de ne plus être pris pour modèle. Après *Le Livre pour toi*, scandale en Suisse, succès à Paris, après *Cantique d'été* magnifiant sa beauté en termes enflammés rappelant *Le Cantique des Cantiques*, après *Le Cœur sauvage*, premier roman sur leur rencontre, leur amour, leurs épreuves (même si elle y décrit aussi son enfance, son adolescence, ses entretiens enrichissants avec son père), enfin un livre qui semble puiser son inspiration ailleurs que dans la vie de l'auteure.

Le Voile est un constat des souffrances de Marguerite, qu'elle projette sur ses personnages en un autre versant de sa vie où Paul n'est plus son unique préoccupation. Ces souffrances objectivées sont créatrices de grandes œuvres ; *Le Voile* en est une. Je l'ai prêté à un de mes voisins et ami natif de Saint-Cézaire, titulaire du certificat d'études primaires, ce dont il était très fier, autodidacte et grand lecteur. Voici ce qu'il en a dit : «*Le Voile* est un beau roman, humain, vivant et attachant. Par son talent, sa

¹ Catherine Dubuis, *Les Forges du paradis*, Vevey, L'Aire, 1999, p. 212.

force de description, l'auteur nous donne l'illusion d'entendre parler ses personnages². Pour un incroyant même, son analyse de la foi peut faire des adeptes. L'esprit de famille qu'elle évoque est émouvant. Tout trompe, tout ment, tout fait souffrir et pleurer. Dans son récit pourtant, elle nous apporte la preuve du contraire : à côté de la souffrance, de la désillusion, la vie nous donne aussi de belles compensations, de grandes joies»³.

Quand paraît *Le Voile*, Marguerite Burnat-Provins a tout l'éclat de sa maturité. Elle a beaucoup voyagé, accompagnant Paul dans ses voyages, et elle a découvert l'Afrique du Nord. Elle séjourne à Biskra, où «la route de Touggourt, déserte, s'en allait mourir dans le sable»⁴. Elle écrit *Poèmes de la soif*, *Poèmes du scorpion*, imprégnés de charme méditerranéen et d'effluves exotiques. Elle se dit une «âme arabe».

En 1921, les Kalbermatten achètent le Clos des Pins à Saint-Jacques-de-Grasse, où, lors de ses passages, Marguerite, seule, continue à dessiner et à peindre les étonnants personnages de *Ma Ville*. Maladies, rhumatismes, névrites, interventions chirurgicales, Marguerite est de santé fragile. La découverte de la rencontre de Paul avec Jeanne Cartault d'Olive l'a durablement ébranlée. Cette «blessure d'amour», elle la fixera sur Priscille de Cesterjon, un des points forts du roman. Tandis que lui reviennent en mémoire, pour les exploiter romanesquement, les méfaits et les conséquences de la guerre de 14-18.

² C'est moi qui souligne.

³ Jules Raybaud, *Cahiers de la Société des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n°2, 1985, p.33.

⁴ *Le Voile*, Plaisir de Lire, p.19.

A Paris donc, rue Corneille, elle écrit *Le Voile* avec, pour fil conducteur, sa souffrance et celle des autres. Jusque-là, ses livres respiraient la joie à travers beaucoup de désillusions, c'était toujours elle qui en était le centre d'intérêt ; cette fois-ci, elle est hors-jeu, sur la touche, ses personnages, elle les regarde vivre et c'est l'un d'entre eux qui raconte. Priscille de Cesterjon, jeune fille catholique pratiquante, croit à une morale où Dieu interviendrait personnellement dans son existence de privilégiée, morale qu'elle confond avec l'honneur apparent de la petite noblesse dont elle est issue. Cette Priscille est attachante, mais fragile et compliquée. Elle aurait pu se trouver un directeur de conscience ou confier ses problèmes au curé de la paroisse. Mais c'eût été banal. Mademoiselle de Cesterjon préfère rejoindre à Biskra sa cousine Madeleine de Lancade, en religion Sœur Thérèse, directrice de l'Hôpital des Sœurs Blanches, lui raconter ce qui s'est passé à Cesterjon pendant et après la guerre et lui avouer ce qu'elle appelle son cas de conscience.

A ma première lecture du roman, je me suis senti un peu perdu parmi ces noms, ces personnages, leur degré de parenté, ce qui leur arrive. Mais à ma deuxième lecture, je suis fermement entré dans cette intrigue aux nombreuses facettes sans lâcher pied.

Démobilisé à la fin de la guerre, le cousin de Priscille, Regnault de Cesterjon, revient le bras gauche abîmé par un éclat d'obus. Il trouve son domaine saccagé, c'est pourquoi sa grand-mère l'accueille. Il ne revient pas seul, Firmin Lantagret, son fidèle aide de camp, l'accompagne ; il ne sera pas de trop comme domestique au château, plus camarade de Regnault, à vrai dire, que valet. Déconcertée par cette situation, Priscille tend à se braquer dans son orgueil contre ce valet ami du maître. Par charité chrétienne, elle s'efforce de faire bonne figure. Mais un

jour, ou plutôt une nuit, elle ouvre la porte à Regnault et à Firmin titubants et complètement ivres. C'est là sa « blessure d'amour ». Jusque-là indécise dans ses sentiments à l'égard de son cousin, la jeune fille l'écarte alors comme époux possible, rejet qui semble excessif si l'on considère la scène somme toute anodine qui l'a causé ; peut-être s'agit-il plutôt d'un prétexte bienvenu pour offrir à Dieu cet amour naissant qu'elle était prête à donner à Regnault. Sœur Thérèse, lucide, lui en fait le reproche : elle ne pense qu'à elle et non à la déception de son cousin, confondant dégoût et vocation. Au fond d'elle-même, je suis persuadé que Priscille bénit cette soulerie intempestive qui lui permet de s'exclure, à sa grande satisfaction, de la « confrérie des femmes », selon l'expression de Jean Giraudoux. Priscille a peur de l'homme, apparu dans sa bestialité, et auquel tout son être refuse de se soumettre dans le mariage.

Le temps passe. De malencontreux incidents sont imputés à Firmin, jusqu'au jour où Regnault et Priscille découvrent ... Ne croyez pas que je vais résumer le livre. Où serait le suspens pour qui n'a pas encore lu *Le Voile* ? Avec ce suspens, Marguerite a l'art d'étonner, de rendre imprévisible ce qui va arriver.

A ma troisième lecture – est-ce l'expression « entendre parler ses personnages », ou le souvenir de la route de Touggourt qui s'en allait mourir dans le désert ? – toujours est-il que ce fut le choc. Que dis-je ? Une force irrésistible m'a obligé à tirer de ce roman une pièce.

« Une religieuse coiffée, par-dessus son voile, d'un grand chapeau de paille nue, gagna le péristyle et salua la visiteuse »⁵. Jusque-là, ces lignes n'avaient pas retenu mon attention. Soudain, cette

⁵ *Le Voile*, p.17.

religieuse avec son grand chapeau de paille nue, je la voyais, comme un auteur dramatique, aux répétitions, voit ses personnages sur la scène. «Le péristyle» : le décor était planté. Restait à ouvrir les rideaux qui protègent du soleil et l'on verrait tantôt le bureau de la directrice de l'Hôpital, tantôt la chambre de Priscille. Dehors, sur cour, quelques éléments légers, la roseraie de Cesterjon, un jardin, un semblant de fenêtre pour les retours en arrière. Cette pièce me permettrait d'utiliser l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Burnat-Provins : si tout ne pouvait être retenu de l'intrigue du roman et de ses dépendances, tout pouvait être suggéré et enrichi, pour l'ambiance, grâce à des extraits en situation des poèmes en prose de Marguerite. Ils viendraient nourrir les retours en arrière, les remarques de Sœur Thérèse, les commentaires et les apartés de Sœur Angélique.

Ah ! cette Sœur Angélique, un peu simplette, indisciplinée, brave fille au demeurant ! Beau parti à tirer de ce personnage pour créer une détente face au récit de Priscille, pour ménager une respiration entre les diverses séquences. Sœur Angélique aura la charge d'annoncer à Sœur Thérèse qu'un lépreux (de mon invention) demande asile. Pourquoi un lépreux ? A première vue, allez savoir ? A la réflexion, pour permettre de placer Sœur Thérèse entre son devoir de directrice d'hôpital et sa pratique de la charité chrétienne.

Il faudrait encore évoquer l'âme arabe dont se vantait Marguerite par de la musique et des chants d'Afrique du Nord. Au théâtre, l'irréel étant réalisable, je misais sur des retours en arrière pour accentuer l'importance de Firmin, véritable *deus ex machina* et personnage indispensable. Je bâtis donc mon Prologue sur un Firmin intemporel. En voici des extraits :

Au château, quand Regnault me présente,
Mademoiselle me tend la main !
Ma main dans la main de Mlle de Cesterjon !
Malgré ce qu'ils appellent mes faits d'armes,
un coup à pas vous dire !
J'ai cru m'évanouir.
Jolie qu'elle était, Mlle Priscille !
Le plus beau jour de ma chienne de vie !
[...]
Lui, parfois en riant me lançait
du «Môssieu Firmin Lantagret».
(Sa pipe tombe, se casse en deux.)
Vingt dieux ! V'là que j'ai cassé ma pipe !
Une bouffarde de Verdun...
Un souvenir à ne pas oublier.
(Il se lève.)
Essayer de la réparer.
(En sortant.)
Si j peux...
Mais je reviendrai.

Prendre le voile à Biskra : ce titre s'est imposé à moi, il sonnait bien et me plaisait. Jean Cocteau aurait dit qu'il m'avait été dicté. Une chose me troublait : on ne peut pas prendre le voile à Biskra, je le savais, et pourtant je tenais à ce titre. On ne prend pas le voile à Biskra, mais Priscille devait accomplir ce voyage afin de confier à sa cousine Madeleine ce qu'elle seule était digne d'entendre. Car le sentiment de classe est si fort chez Priscille qu'elle ne peut raconter ces événements qu'à sa cousine, qui joint à la parenté l'autorité de l'âge et de la vocation religieuse. Il fallait donc que Priscille fit ce voyage pour décider de son avenir

selon les conseils de Sœur Thérèse, et aller en fin de compte prendre le voile à la maison mère des Sœurs Blanches à Arras. Le récit de Priscille, qui couvre presque tout le roman, est à la première personne. Il est enchâssé entre une exposition et un épilogue où Marguerite reprend le récit-il :

Il y avait six semaines que Priscille était à Biskra.

L'histoire de sa famille pendant ces dernières années s'était déroulée durant ses entretiens journaliers avec la directrice de l'hôpital.

Lorsqu'elle eut achevé son récit, Sœur Thérèse, qui l'avait attentivement suivi, lui demanda :

- A présent, que comptez-vous faire ?
- La volonté de Dieu.
- Et que désirez-vous ?
- Le voile, ma Sœur, et puisse-t-il recouvrir tout le passé.

Très subtiles, les questions de Sœur Thérèse laissent entendre que la volonté de Dieu à laquelle compte se soumettre Priscille n'est que le masque du contentement d'avoir obtenu de sa cousine la permission de refuser le monde et de prendre le voile. Quant à la question «Et que désirez-vous ?», elle prouve que Sœur Thérèse n'est pas dupe de la pseudo-vocation de Priscille : celle-ci n'a pas le désir de Dieu, mais celui de refuser avec bonne conscience le passé.

Le roman se termine sur ce bref et beau dialogue à double sens. La pièce, après les «apparitions» surréelles de Firmin et les scènes étoffées par des extraits de poèmes en prose, appelait une autre fin.

Les rideaux du péristyle s'ouvrent ; au fond, Firmin, éclairé en statue par un projecteur bleu, sans canne ni pipe. Au premier plan, un projecteur blanc sur Priscille à genoux. Elle prie en silence.

SŒUR THERESE (off)

Grâce au sacrifice de Firmin Lantagret,
ancien combattant décoré,
Priscille de Cesterjon,
âme inquiète et hésitante,
- un cas pour tout dire -
a été amenée au long voyage
de Cesterjon à Biskra
afin qu'elle ait de moi
permission d'oublier...

En oratorio commence alors la Prière de Priscille, bientôt soutenue par le «De Profundis» et le «Libera me», un malade de l'Hôpital venant de dépasser.

A la fin de la Prière, Sœur Thérèse, toujours off, annonce :

Priscille, ma cousine, venez,
tout est prêt pour votre départ.

Priscille se lève, essuie ses larmes, sort dignement par le portique sous les éclats du «Magnificat».

Maurice MERCIER

**ASSOCIATION DES AMIS DE
MARGUERITE BURNAT-PROVINS**

L'Association publie des Cahiers annuels, dont les 7 premiers numéros et le numéro 9 sont épuisés. Cahiers disponibles sur demande au Secrétariat de l'Association, au prix de Fr. 15.- l'exemplaire pour les membres (Cahier 14 : 20.-) ; 20.- et 25.- pour les non membres.

- CAHIER 8, 1996 *Ma Ville*
- CAHIER 10, 1998 *La musique*
- CAHIER 11, 2000 *La guerre (I)*
- CAHIER 12, 2001 *La guerre (II)*
- CAHIER 13, 2003 *Le corps du texte*
- CAHIER 14, 2005 *Centenaire du Heimatschutz*

Tous ces Cahiers sont illustrés de reproductions d'œuvres de Marguerite Burnat-Provins, par les soins de Romaine de Kalbermatten Renaud.

BULLETIN DE COMMANDE

A retourner à Madame Anne Clavel, secrétaire de l'Association,
Av. du Mont-d'Or 67, 1007 Lausanne

Je soussigné(e), membre de l'Association des Amis de Marguerite
Burnat-Provins,

NOM et prénom:

Adresse:

désire recevoir, accompagné(s) d'un bulletin de versement CCP,

..... exemplaire (s) du CAHIER no

..... exemplaire (s) de *Marguerite Burnat-Provins*, Catherine
Dubuis et Pascal Ruedin, Lausanne, Payot, 1994, au prix de Fr.
29.- l'exemplaire (39.- non membres).

..... exemplaire des *Poèmes troubles*, Fr.18 (26.- non membres).

..... exemplaire (s) de *Une nuit chez les Aïssaouas*, Genève,
MiniZoé, 2005, au prix de Fr.4.- l'exemplaire (5.- non membres).

..... exemplaire du Catalogue Wyder, Fr. 20.-

Lieu et date:

Signature:

**ASSOCIATION DES AMIS DE
MARGUERITE BURNAT-PROVINS**

Article 1, 2 et 7 extraits des statuts de l'Association

Art. 1 En mémoire de Marguerite Burnat-Provins, écrivain et peintre, née en 1872 à Arras et décédée le 20 novembre 1952 à Grasse, une association est créée le 27 janvier 1988.

Art. 2 L'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins est créée en application des articles 60 et suivants du Code Civil Suisse.

Elle n'a pas de but lucratif.

La durée est indéterminée.

Art. 7 L'Association se propose :

- a) de maintenir vivant le souvenir de Marguerite Burnat-Provins et d'assurer le rayonnement de son œuvre littéraire et picturale ;
- b) de susciter des recherches concernant son œuvre et sa personnalité dans le cadre de son époque ;
- c) de stimuler l'intérêt des institutions et des médias
- d) de stimuler toute initiative éditoriale de son œuvre littéraire connue ou inédite et de sa correspondance ;
- e) de stimuler la publication d'un éventuel catalogue raisonné des œuvres picturales.

BULLETIN D'ADHESION

A retourner à Madame Anne Clavel, secrétaire de l'Association,
Av. du Mont-d'Or 87, 1007 Lausanne

NOM et prénom:

Adresse:

Je soussigné/é, adhère à l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins et verse ce jour ma cotisation annuelle pour 2007 par virement postal au :

CCP 17-123221-1 en faveur de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1034 Bousens.

Date :

Signature :

Le montant minimal de la cotisation est de frs. 50.-