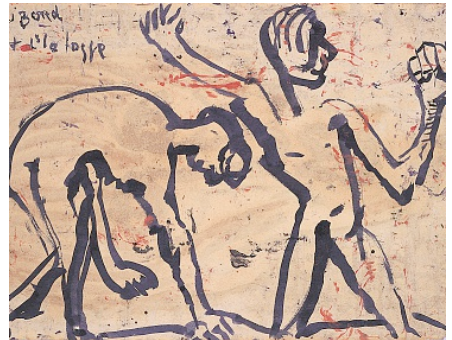


Louis Soutter, le chef d'œuvre méconnu

Un des plus grands dessinateurs du XX^e siècle, demeuré ignoré de l'histoire de l'art, est montré à la Maison rouge



De gauche à droite : « Glace d'argent, miroir d'ébène », 1938 ; « Deux nues accroupies », 1930-1936. LAUSANNE, MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS ; « Le Héros », 1937-1941. GALERIE KARSTEN GREVE

Arts

Bien qu'il soit un des plus grands dessinateurs du XX^e siècle, Louis Soutter (1871-1942) ne figure pas dans les histoires de l'art. Ou, s'il y est nommé, ce n'est pas en ces termes, mais comme un cas de ce que, depuis Jean Dubuffet (1901-1985), on nomme « art brut », catégorie dans laquelle il est comode d'enfourer les autodidactes, les singuliers et ceux que leurs contemporains tiennent pour fous. Dont Soutter, qui a vécu de 1923 à sa mort dans un asile, à Ballaigues, dans le Jura vaudois.

Un asile, mais le mot est trompeur car, à Ballaigues, on enfermait des vieillards et des indigents. L'établissement n'était pas psychiatrique, comme le rappelle avec une juste insistance Julie Borgeaud, commissaire de l'exposition qui se tient à la Maison rouge.

Exposition remarquable : en raison de la fabuleuse qualité et de l'intensité des œuvres que Soutter traçait sur ce qu'il pouvait trouver de feuilles de papier, avec un crayon, la plume et l'encre du bureau de poste ou, dans ses dernières années, avec ses doigts trempés d'encre et de gouache. Mais aussi en raison de sa construction : il ne

s'agit pas d'une simple rétrospective dans son ordre chronologique, mais de l'exposé des données qui font de Soutter un créateur en dehors des habitudes de pensée et des catégories. Celles qu'on lui a appliquées, « art brut » et « art des fous », sont impropres.

La première suppose que l'artiste ne soit mu que par une nécessité intérieure d'expression et invente les formes visuelles en dehors de toute référence à une culture que Dubuffet, si cultivé lui-même, jugeait « asphyxiante » dans ses écrits. Soutter n'illustre pas cette situation. Sa mère est une musicienne, apparentée à la famille de Le Corbusier.

Après des études d'architecture à Genève, Soutter est l'élève du compositeur Eugène Ysaÿe au conservatoire de Bruxelles en 1892. A partir de 1895, il s'éloigne de la musique pour étudier la peinture à Lausanne et à Paris. Marié à une élève américaine d'Ysaÿe, il séjourne à New York et Chicago, est nommé directeur du département des beaux-arts du Colorado College et commence une carrière de portraitiste. Ayant divorcé, il revient en Suisse et obtient en 1906 la place de premier violon dans l'Orchestre philharmonique de Genève. Il est donc aussi bon

musicien qu'artiste instruit.

Il n'y a ainsi pas lieu de s'étonner si la première salle du parcours est consacrée, non sans provocation, à des dessins d'après Raphaël, Michel-Ange, Rembrandt ou Tiepolo. On y trouve des vierges à l'enfant, des anges, un saint Georges, des chutes des damnés – les éléments d'un savoir artistique aussi complet que celui de n'importe quel élève des Beaux-Arts à Paris ou ailleurs au début du XX^e siècle.

Afin que le visiteur n'oublie pas ce point, en effet essentiel, la dernière salle réunit une série de livres que Soutter a illustrés, dans les marges, entre les paragraphes, partout où il y avait un vide. Ainsi traite-t-il les ouvrages théoriques de son parent Le Corbusier dans les années 1920 et 1930, dont son livre *La Peinture moderne*, et a dessiné autour de reproductions de Matisse et du cubisme comme autour de photographies de sculptures grecques et égyptiennes. Il lit aussi et illustre Jacques de Voragine, Flaubert et Mauriac. Voici pour « brut ».

« Fou » ne convient pas plus. Le médecin Jacqueline Porret-Forel, par ailleurs spécialiste d'Aloïse et dont la famille recevait régulièrement Soutter dans les années précédant son placement à l'asile, fait

état d'une « sévère névrose d'échec vraisemblablement accompagnée de profondes angoisses », mais rappelle que « Soutter n'était pas psychotique et n'a jamais été interné dans un hôpital psychiatrique ».

L'obsession de l'échec serait liée à son désir d'être peintre et musicien et d'exceller autant dans les deux arts. Il n'y a donc rien de comparable entre Soutter et les schi-

L'obsession de l'échec serait liée aussi à son désir d'être peintre et musicien et d'exceller autant dans les deux arts

zophrènes dont Hans Prinzhorn étudie et collectionne les dessins en 1923 ; ni entre lui et Adolf Wolfli, interne après plusieurs tentatives de viol de jeunes filles et auteur d'une production graphique immense et peu compréhensible.

Soutter, lui, l'est parfaitement. Quand il écrit dans l'angle d'un dessin, *Les Employés du sang*, il ne demeure aucun doute sur le sens de l'œuvre. Si les silhouettes noires

de deux femmes et deux hommes occupent le centre dans des postures d'effroi ou de fuite, s'ils ont les yeux bien trop grands pour leurs visages, si des filets de gouache rouge circulent autour d'eux et s'enroulent en spirale comme un serpent à la canne de l'un d'eux, c'est parce que le dessin a pour sujet la peur de la mort, l'horreur du temps. Incongrue et nécessaire, une pendule genre salle d'attente est dessinée dans un coin.

Attente en effet, attente du pire. Dans cette période, la dernière de sa vie, Soutter figure à plusieurs reprises la crucifixion, torture ténébreuse rehaussée de filets rouges. Martyres, avortement, exécutions : il les dessine – de façon obsessionnelle sans doute, mais qui ne serait obsédée par de telles souffrances ? *Echo de la détesse, Le Poteau final, Dernier voyage de l'adolescent* : ce sont ses titres. Impossible, devant ces feuilles, de ne pas penser à ce qu'elles ont appris plus tard à Rainer, Penck et Baselitz.

Ces dessins digitaux, presque préhistoriques, portent au paroxysme l'expression du tragique qui habite Soutter. Ils ont été précédés par les encre et crayons des années 1920 et 1930. Ceux-ci sont dominés par l'horreur du vide et la volonté obstinée de faire proli-

férer des architectures imaginaires, des entrelacs et volutes, des corps nus étrangement enchevêtrés pour on ne sait quel plaisir ou quelle torture, ou d'accoler des visages les uns contre les autres, avec, déjà, des yeux trop larges et des regards de peur. Le trait est d'une netteté terrible.

L'œuvre de Soutter apparaît à ce moment comme un maelström où tourment et se heurtent des bribes de symbolisme fin de siècle, des souvenirs de la Renaissance, des éléments de l'expressionnisme viennois et allemand. Et toute la culture musicale et littéraire d'un homme dont on dirait, s'il n'était un indigent dans un asile de vieillards, qu'il est le contemporain de Kirchner, de Beckmann et, quelquefois, du surréalisme. Mais pourquoi ne le dirait-on pas, en oubliant l'asile et les circonstances dans lesquelles il travaille, pour considérer Soutter comme l'un des plus grands artistes de son temps ? ■

PHILIPPE DAGEN

Louis Soutter, le tremblement de la modernité, la Maison rouge, 10, boulevard de la Bastille, Paris 12^e. Tél. : 01-40-01-08-81. Du mercredi au dimanche de 11 heures à 19 heures, jeudi jusqu'à 21 heures. Entrée : 7 €. Jusqu'au 23 septembre. Lamaisonrouge.org

Aloïse Corbaz, folles variations sur le corps, la danse et son amour pour Guillaume II

Lausanne
Envoyé spécial

La simultanéité des expositions Soutter à Paris et Aloïse à Lausanne est fortuite. Elle offre néanmoins l'occasion de vérifier combien les processus de création sont différents. Leur seul point commun : une œuvre prolifique.

Aloïse Corbaz (1886-1964) naît à Lausanne dans une famille modeste, peu cultivée, marquée

par l'alcoolisme. Elle veut devenir cantatrice mais est gouvernante d'enfants. Elle rêve d'amour et prend pour amant son voisin, un prêtre défrôqué. Sa sœur aînée, soucieuse de morale, l'envoie à Berlin, encore comme gouvernante, et Aloïse se prend de passion pour l'empereur Guillaume II, qu'elle a entrevu une fois. De retour en Suisse en 1913, elle présente peu après des symptômes délirants et un com-

portement incohérent. Internée en 1918, elle est placée en 1920 à l'asile psychiatrique de la Rosière. Après un temps de mutisme et d'enfermement en elle-même, elle commence à écrire et à dessiner – et continue jusqu'à sa mort. Elle emploie des crayons de couleur sur des feuilles, d'abord récupérées, puis fournies par le personnel de l'asile. Dans les premiers temps, en effet, elle se cache pour dessiner, puis renonce au secret. Dans les dernières années de sa vie, quand sa notoriété se répand grâce à l'intérêt que lui manifestent Jean Dubuffet et André Breton et au travail du docteur Jacqueline Porret-Forel, elle reçoit des pastels.

La conjonction d'une longue rétrospective au Musée cantonal des beaux-arts et d'un accrochage aussi dense à la Collection de l'art brut permet de mesurer l'ampleur de l'œuvre et de vérifier combien elle repose sur un style fixé dès le début et un nombre très restreint de figures et de situations.

Les figures sont au nombre de trois. Il y a principalement la femme aux courbes serpentine, à la poitrine généreuse et souvent dénudée, aux grands yeux ovales. Elle révèle sa beauté majestueuse dans des robes de soirée ou de couronnement, ornées de fleurs à profusion. Souvent son corps lui-même devient fleurs en boules. Quand elle est nue, son sexe est un fruit ouvert, grenade ou abricot. Elle s'appelle Marie Stuart, Marie-Louise, la reine Eli-



« Lit de Napoléon » (entre 1941 et 1951), crayon de couleur sur papier (24,5 x 66 cm). OLIVIER LAFFELY, COLL. DE L'ART BRUT

sabeth ou Cléopâtre : Aloïse trace leurs noms de son écriture ronde.

Près de l'héroïne superbe, il y a l'homme, seigneurial, culotte blanche, bottes, uniforme, brandebourgs. Il est Napoléon, pape, de Gaule ou empereur. La troisième figure, dont la présence est moins régulière, est un enfant, plutôt un homoncule de sexe féminin.

Les situations, ce sont approches, étreintes, caresses, pas de danse, enlèvements. Ce qu'il pourrait rester de sous-entendus est dissipé quand Aloïse figure explicitement le sexe masculin ou féminin. Ces scènes sont tantôt traitées sur des feuilles isolées, tantôt cousues ou collées en rouleaux qui peuvent être longs d'une dizaine de mètres. Des collages enrichissent le dessin, images de Noël, cartes postales, photos prises dans les journaux.

L'abondance de l'exposition – entre trois cents et quatre cents œuvres réunies – accentue ce qu'il y a de manie dans le processus. Aloïse répète, avec peu de variations, une scène fantasmatique, sans doute celle de ses

L'abondance de l'exposition – entre trois et quatre cents œuvres – accentue ce qu'il y a de manie dans le processus

amours avec l'empereur Guillaume II – auquel elle adresse en 1917 une lettre passionnée. Le dessin et les rehauts des couleurs font l'éloge du corps féminin et du plaisir érotique – interdit dans sa vie et retrouvé par ce moyen. Jus-

qu'à la fin, elle n'a pas d'autre sujet ni d'autre tonalité. Autant le dessin de Soutter est multiple, varié, changeant, autant il est systématique chez Aloïse. Le sentiment d'être englouti dans une obsession fait de la visite une expérience étrange, qui finit par être douloureuse. ■

PH. D.

Aloïse, le ricochet solitaire, Musée cantonal des beaux-arts, 6, place de la Riponne, Lausanne. Tél. : 00-41-21-316-34-45. Du mardi au jeudi de 11 heures à 18 heures, du vendredi au dimanche de 11 heures à 17 heures. Entrée : CHF 10. Jusqu'au 28 août.

Collection de l'art brut, 11, avenue des Bergières, Lausanne. Tél. : 00-41-21-315-25-70. Tous les jours de 11 heures à 18 heures en juillet et août, du mardi au dimanche de 11 heures à 18 heures le reste du temps. Entrée : CHF 10. Jusqu'au 28 octobre.

Sur France Info
"A LA UNE DU MONDE"
du lundi au vendredi
à 21h25

avec

Le Monde



franceinfo.fr