

Published in *Pour elle - Marguerite Burnat-Provins*, 2018, which should be cited to refer to this work.

Marguerite Burnat-Provins, des histoires singulières

Federica Martini

A partir de sites spécifiques et d'histoires singulières, les artistes parlent au monde d'une manière particulière que l'historien.ne de l'art vise à retracer et à indiquer comme le terrain où un geste esthétique distinct a lieu. Par conséquent, le but n'est pas de catégoriser, confiner, classer, ou rendre exemplaire, mais de demander : Qu'est-ce que je regarde ? Qui parle ? Depuis où ?
- Griselda Pollock¹

1. « Un oubli que nous estimons immérité »²

Dans les pages du *Courrier de Genève*, l'écrivain Maurice Zermatten suggère en 1948 qu'il y aurait eu un ouvrage à écrire sur l'Ecole de Savièse et s'étonne que « les historiens de l'art helvétique n'y aient pas encore songé »³. Zermatten pose sont défis presque soixante-ans après la première occurrence de la dénomination « Ecole de Savièse », proposée en 1891 par le critique d'art Paul Seippel pour désigner la colonie artistique valaisanne animée par le peintre Ernest Biéler vers 1900. Depuis lors, la formule est constamment engagée dans la réflexion autour de l'inscription nationale et régionale de l'histoire de l'art valaisanne⁴. Quand en 1974, l'historien de l'art Bernard Wyder propose les premiers états généraux autour de l'Ecole de Savièse au Manoir de Martigny, il élargit la liste des artistes traditionnellement inclus dans ce « Barbizon helvétique » pour y inscrire ceux qui étaient « tombé dans un oubli [...] immérité ». Parmi eux, Wyder inclut cinq artistes femmes – Anna Dubuis (1878-1929) ; Valentine Métein-Gilliard (1891-1969) ; Berthe Roten-Calpini (1873-1962) ; Marguerite Vallet-Gilliard (1889-1918) et Marguerite Burnat-Provins, dont le recueil de poèmes *Livre pour toi* venait d'être inséré, en 1971, parmi les cinquante titres de référence de la Bibliothèque romande⁵. C'est donc par le biais de Savièse que Marguerite Burnat-Provins [MBP],

¹ Griselda Pollock, « The Missing Future : MoMA and modern women », in Cornelia Butler et al., dir., *Modern Women : Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, p. 52 (tr. de l'auteure).

² Bernard Wyder, *L'École de Savièse*, cat. exp., Manoir de la Ville de Martigny, 7 juillet – 16 septembre 1974, p. 5.

³ Maurice Zermatten, « Visite à Albert Chavaz », *Le Courrier de Genève*, 15 février 1948.

⁴ P[aul] S[ei]ppel, « Exposition des beaux-arts I », *Journal de Genève*, 20 février 1891.

⁵ Marguerite Burnat-Provins, *Le Livre pour toi*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971.

après avoir été visible principalement pour sa production littéraire, émerge à nouveau dans l'histoire de l'art comme peintre et, plus précisément, comme peintre valaisanne.

En 1975, la réception de Marguerite Burnat-Provins évolue de nouveau lors de l'Année internationale de la femme, célébrée au Manoir avec une sélection d'œuvres historiques d'artistes femmes suisses⁶. Il s'agit, d'« abolir l'arbitraire frontière entre la peinture faite par les hommes et celle due à des mains féminines pour mettre en valeur, par la qualité des œuvres présentées, la seule Peinture »⁷. A cette occasion, le travail de MBP se connote au féminin et s'inscrit dans la lignée l'art brut. On montre des dessins appartenant à la série *Ma Ville* (1914-1952), qui surprennent un chroniqueur du *Nowelliste* habitué à l'iconographie saviésanne de l'artiste : « Tout d'abord, c'est une Marguerite Burnat-Provins bien différente de celle de l'École de Savièse que l'on découvre à travers sept dessins au crayon »⁸. Sur les murs du deuxième étage du Manoir défilent un bouquet de têtes avec crâne serrées par une main féminine et une sélection de portraits en premier plan rapproché, figurant des têtes en métamorphose dont l'artiste raconte avoir entendu le nom à partir du 2 août 1914, à l'aube de la Première Guerre mondiale, « au premier coup de tocsin de la mobilisation, sous le choc »⁹.

Les noms et attributions de ces personnages sont transcrits par Marguerite Burnat-Provins, alors que leur apparence est retracée par un dessin automatique au crayon. Dans l'exposition, la série *Ma Ville* est associée à l'œuvre de l'artiste lausannoise Aloïse pour leur relation « au monde parallèle de la schizophrénie et de l'hallucination »¹⁰. La distinction entre la période de « création valaisanne » et la phase « art brut » est posée, et l'année 1914, qui marque le début des hallucinations, sert depuis de charnière dans la lecture du travail de l'artiste. Le rapprochement ne se fait pas sans preuve, vu le contact direct entre Jean Dubuffet et Marguerite Burnat-Provins facilité en 1945 par Georges de Morsier, qui relate l'invitation et ensuite, en 1946, le changement d'attitude du fondateur de l'art brut au regard de la série *Ma Ville*¹¹. Le neurologue et psychiatre franco-suisse souligne toutefois l'« effrayamment » de l'artiste face au « voisinage » avec le projet de l'art brut, avant une acceptation peut-être motivée par l'intense désir de rendre visible ses œuvres et de les protéger des destructions de la guerre¹².

⁶ Bernard Wyder, *Artistes suisses*, cat. exp., Manoir de la Ville de Martigny, 29 juin – 14 septembre 1974. Entre les quatorze artistes de l'exposition : Angelica Kauffmann, Marcello, Maria Sibylla Merian, Sophie Taeuber-Arp, Alice Bailly.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸ « Au Manoir, trois siècles de peinture au féminin », *Le Nowelliste*, 30 juin 1975, p. 15.

⁹ Georges de Morsier, *Art et hallucination : Marguerite Burnat-Provins*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1969, p. 14.

¹⁰ Bernard Wyder, *Marguerite Burnat-Provins*, cat. exp., Manoir de la Ville de Martigny, 9 octobre – 16 novembre 1980.

¹¹ Georges de Morsier, *op. cit.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 24.

Quand en 1980 Bernard Wyder organise la première rétrospective de Burnat-Provins, l'exposition révèle l'ensemble de son travail, présentant la peinture de la période valaisanne, les arts appliqués et les dessins hallucinatoires¹³. Le simulacre de pittoresque et folklorisme nationale rattachés à l'École de Savièse avaient entre temps basculé, à la faveur d'un regain d'intérêt de l'art contemporain pour les pratiques populaires¹⁴. Entre 1962 et 1964, Harald Szeemann organisait à la Kunsthalle de Berne trois expositions visant à poser un regard « artistique » sur l'imaginaire populaire « en marge des territoires créatifs des arts visuels » à travers les arts appliqués folkloriques (*Puppen—Marionetten—Schattenspiel: Asiatica und Experimente*, 1962), l'art brut (*Bilderei der Geisteskranken—Art Brut—Insania pingens*, 1963) et les traditions religieuses de l'ex-voto (*Ex Voto*, 1964)¹⁵. L'attention de Szeemann pour les mythologies « outsider » et populaires à la base de ce projet ne visait pas la démarcation d'un dedans et d'un dehors du système culturel, mais privilégiait le décloisonnement des particularismes identitaires et des chronologies linéaires. En ce sens, le travail de Marguerite Burnat-Provins pourrait se lire comme l'articulation d'un double retrait : le premier dans la ruralité idyllique du Valais entre 1898 et 1907, pour faire face à la menace « vampirique » du capitalisme industrielle ; alors que le deuxième, face à la Première Guerre mondiale, serait plutôt un « retrait dans l'imaginaire » propre à d'autres symbolistes helvétiques¹⁶. Cette lecture résonnerait également avec l'intérêt précoce de l'artiste pour la métamorphose de l'humain en végétale ou encore pour les motifs féeriques et d'oiseaux partiellement déformés qui apparaissent dans la phase art nouveau des *Allégories* (1895) et dans les *Études d'après feuilles de courge*. La vision serait donc chez Burnat-Provins un choix esthétique, et pas un effet maladif, à la manière d'autres artistes pluriels tels que William Blake, William Morris ou Meret Oppenheim. C'est d'ailleurs de Morsier qui invite à la prudence quant à l'impact de la pathologie sur la pratique de Marguerite Burnat-Provins :

D'une part, il s'agit d'une femme d'intelligence supérieure qui, avant d'halluciner, avait une activité artistique et littéraire et jouissait d'une certaine notoriété. D'autres part, l'apparition vers la quarantaine d'hallucinations très nombreuses n'a influencé en aucune façon son comportement qui est resté toujours normal [...].¹⁷

Toutefois, l'opération même de « réhabiliter » une artiste qui est femme – le plus souvent rétroactivement et à titre posthume – est certes souhaitable en tant que passage de l'oubli à la

¹³ Bernard Wyder, *Le Valais s'affiche*, cat. exp., Manoir de la Ville de Martigny, 19 juin – 19 septembre 1977.

¹⁴ Wyder, texte sur Savièse – 100 ans plus tard ?

¹⁵ Harald Szeemann, in Tobias Bezzola et Roman Kurzmeyer, dir., *Harald Szeemann - with by through because towards despite*, Vienna, Springer, 2007, p. 107-108.

¹⁶ Valentina Anker, dir., *Le Symbolisme suisse : Destins croisés avec l'art européen*, Berne, Benteli, p. 338.

¹⁷ Georges de Morsier, *op. cit.*, p. 7-8.

reconnaissance, mais présuppose une pathologie antérieure¹⁸. Cependant, c'est probablement le soupçon de pathologie qui, en plus de valoir à Marguerite Burnat-Provins l'inscription dans la Neuve Invention en 1988,¹⁹ contribue à conserver la mémoire du travail de l'artiste après sa disparition de l'histoire des expositions entre 1941 et 1974.

2. « Lisez ce tableau, ou plus exactement, voyez-le »²⁰

En 1920 l'écrivain français Henri Malo (1868-1948) consacre à Burnat-Provins sa première monographie. Malo constate que l'artiste connaît enfin « le succès, toujours trop lent à venir lorsqu'on ne le force pas par des moyens que les artistes sincères répugnent à implorer » et adresse le déséquilibre entre renommée d'écrivaine et peintre dont jouit à l'époque MBP²¹. Conscient que chez MBP l'écriture et la production d'images contribuent, au même titre, à une vision d'artiste engagée dans la sphère publique et dans le débat culturel contemporain, Malo choisit néanmoins de mettre l'accent sur le visuel : « Qu'elle est peintre, à propos de ses proses et de ses poèmes, ce n'est pas qu'une simple figure de rhétorique : c'est encore une réalité », écrit-il²². Cette identité de peintre fonderait également le regard particulier du *Livre pour toi* :

C'est que pour la première fois peut-être dans la littérature féminine, une femme s'arrêterait à admirer la beauté plastique de l'homme. Un proverbe dit que les hommes sont pris par les yeux, les femmes par les oreilles. Pourquoi n'en était-il pas moins ici ? La raison en est toute naturelle est simple : c'est parce que Marguerite Burnat-Provins est peintre²³.

Lors de la réédition du *Livre pour toi* en 1971, l'analyse de la poète et écrivaine Monique Laederach consolide l'importance de la dimension visuelle du recueil de poèmes, notamment en ce qui concerne la direction du regard : « Marguerite [Burnat-Provins] se donne comme on prend, et ce mouvement, en elle, est double : elle se donne à sa propre image dans l'autre ; elle saisit sa propre image dans l'autre »²⁴. Ainsi, dans l'adresse à Sylvius du *Livre pour toi*, elle construit « l'autre [tel qu']un dieu, haute statue d'ivoire, marbre, colonne, idole que son 'adoration couvrira des lys blancs

¹⁸ Kristen Frederickson, « History Silences and Stories », in Kristen Frederickson et Sarah E. Webb, dir., *Singular Women : Writing the Artist*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 3.

¹⁹ Le terme Neuve invention est élaboré par Jean Dubuffet en 1982 pour désigner des œuvres qui « sans procéder de la rupture mentale radicale d'auteurs d'art brut proprement dits, étaient assez indépendants du système de beaux-arts pour créer une sorte de porte-à-faux ou de contestation culturelle et institutionnelle » (Michel Thevoz, *Neuve Invention : Collection d'œuvres apparentée à l'art brut*, Lausanne : Collection de l'art brut, 1988, p. 8).

²⁰ Henri Malo, *Marguerite Burnat-Provins*, Paris, Éditions Sansot, 1920, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

²² Henri Malo, *op. cit.*, p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ Monique Laederach, « Postface » [1971], MBP, *Le Livre pour toi*, *op. cit.*, p. 154.

et phlox cueillis dans [son] jardin' »²⁵. En 1912, dans le poème *Sculpture*, la passion charnelle est explicitement transposée à l'observation d'une statue : « J'ai aimé cette figure pour son calme étrange et art silencieux. J'en ai suivi la ligne noble avec précaution, avec la lenteur d'une caresse et la ferveur d'un baiser »²⁶. La sculpture s'anime tout comme le tableau du poème *Cinq heures à l'atelier*, dont les figures « se meuvent, balancent doucement les draperies figées sous la lumière ; elles vivent et chuchotent entre elles des mots d'ironie »²⁷.

Pour revenir au *Livre pour toi*, Laederach souligne que ses poèmes se déroulent dans un « ici-maintenant » pas seulement en relation avec le temps des verbes, mais également pour la capacité de l'écriture de Marguerite Burnat-Provins de « repassionner [...] la vie »²⁸. Là où les images fonctionnent comme un outil « immédiat », l'écriture se fait transcription « médiée » de faits « lourds encore de tout vécu »²⁹. Si cette proximité au réel influence son usage de la déformation – là où « elle ajuste la réalité à sa propre vision »³⁰ – le critique littéraire et écrivain Jérôme Meizoz indique que cela fonde tout autant une forme « d'artisanat intellectuel » lié à la célébration poétique des outils du travail manuel et la vision pragmatique de la peinture comme « labeur »³¹. L'attitude empirique de Marguerite Burnat-Provins au travail artistique – « Durant des longues heures, j'ai peint sans lever le front »³² – l'amène à déclarer, dans une autobiographie rédigée en 1902 : « J'ai eu plus d'offres...de réduction... que d'achats réalisés, et j'ai acquis cette conviction que je ne dois pas compter sur ma peinture pour me constituer des rentes ! »³³. Sa vision organique et plurielle de l'art se justifie donc aussi pour des raisons pratiques, alors que les études d'illustrations du *Livre pour toi* témoignent une fois de plus d'un processus de travail toujours tendu entre la poésie et la peinture. Avec un carré vide au centre et une décoration figurative et plutôt traditionnelle à son entour, les croquis confirment par ailleurs le paradoxe entre modernité perçue du travail de Marguerite Burnat-Provins et sa résistance affichée au modernisme. Meizoz identifie ces éléments dans un passage de l'article *Les Cancers* (1905), texte fondateur de la *Ligue pour la beauté*, où elle critique l'architecture hôtelière contemporaine : « Les rappels modernes sont décriés – écrit Meizoz – le cube (lignes droites, raison pratique et utilitaire) opposé à la courbe (irrationnel, désir émotion) »³⁴. Cette tension s'affiche aussi dans les croquis du *Livre pour toi* : à trois ans de distance

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁶ Marguerite Burnat-Provins, *La Fenêtre ouverte sur la vallée*, La Croix-sur-Lutry, Plaisir de lire, 1986, p. 193.

²⁷ *Ibid.*, p. 192.

²⁸ Monique Laederach, *op. cit.*, p. 164.

²⁹ *Ibid.*, p. 164-65.

³⁰ *Ibid.*, p. 167.

³¹ Jérôme Meizoz, « Des corps aux mots : l'impossible érotisme du *Livre pour Toi* », Association des amis de Marguerite Burnat-Provins, 1991, cahier 4, p. 19-20.

³² MBP, *Près du Rouge-Gorge* [1937], Cossonay-Ville : Plaisir de lire, 2003, p. 48.

³³ MBP, « Lettre à Lazarille (?) », 8 septembre 1902, cit. in Bernard Wyder, *op.cit.*, p. 15.

³⁴ Jérôme Meizoz, « Marguerite Burnat-Provins », in Le Valais, lieu de parole : Notes sur quelques écrivains du Valais romand, (XX^e siècle), St. Maurice, Éditions Pillet, 2000, p. 32-33.

du *Carré noir* de Malevitch, qui en 1915 transformera cette forme en symbole abstrait et mystique de l'avant-garde suprématisante, le carré blanc de MBP est destiné à accueillir une écriture charnelle et à se faire entourer par des motifs végétaux traditionnels. Ainsi, dans la tentative de comprendre la trajectoire de l'artiste dans l'histoire de l'art, on constate d'une part que sa figure hors-cadre résiste à l'équation avec les tendances artistiques internationales, et d'autre part, que la réception de son œuvre reste principalement liée à l'« Arcadie » de sa période rurale valaisanne et aux dessins hallucinatoires. Le silence intermittent autour de son travail serait donc sûrement effet de la nature inclassable de sa pratique plurielle, autant que de l'incapacité ou impossibilité de synchroniser son œuvre avec les nouvelles scènes artistiques des avant-gardes, dont elle partage toutefois des motifs et une contemporanéité certaine, bien que partielle.

3. « Féminisme, un mot auquel on prête tant de versions différentes »³⁵

En mars 1928, moins d'une décennie après la monographie de Malo, le bimensuel genevois *Mouvement féministe* dédie un épisode du feuilleton « Personnalités féminines » à MBP et introduit sa biographie par un regret : « Depuis tantôt seize ans qu'elle a quitté la Suisse, un silence injuste s'est établi autour de son nom »³⁶. L'article la présente comme une artiste avec « une solide capacité de travail » et une attitude « indépendante et fière »³⁷. De cette indépendance, Marguerite Burnat-Provins fait preuve à plusieurs reprises. En 1904, elle s'approprie un autoportrait d'Ernest Biéler et le signe, comme l'une de ses propres œuvres à elle, après avoir rehaussé la tête du peintre avec un chapeau au fusain. Toujours vers 1904, elle réalise un autoportrait au crayon et fusain, qu'elle intitule *Mon Portrait par moi-même*. Côté littéraire, en 1920, elle dédie le recueil *Poèmes troubles* « À moi-même »³⁸.

Plus prudent, le commentaire du *Mouvement féministe* autour du *Livre pour toi* cherche clairement à défendre les qualités littéraires des poèmes face aux insinuations scabreuses à leur égard. On épure sa biographie des clichés habituellement attribués aux artistes femmes, en soulignant son autonomie par rapport à C. F. Ramuz, dont elle ne serait pas l'émule, mais une auteure qui choisit les mêmes sources. Cependant, dans le but de promouvoir l'artiste vis-à-vis d'un public large, ses origines flamandes du côté maternel, que Marguerite Burnat-Provins utilise pour s'inscrire dans la lignée de grands peintres tels que Rembrandt, sont ici utilisées pour rassurer les lecteurs quant à son goût « pour l'ordre sur elle et autour d'elle » et à sa capacité d'être « au besoin, adroite ménagère »³⁹. L'article survole sur la relation de l'artiste au féminisme, dont la chercheuse Catherine

³⁵ MBP, *op.cit.*, p. 15.

³⁶ [M.L.B.], « Personnalités féminines : Marguerite Burnat-Provins », 23 mars 1926, p. 45.

³⁷ [M.L.B.], *op. cit.*, p. 43 ; 44.

³⁸ Marguerite Burnat-Provins, *Poèmes troubles*, Paris, Éditions Sansot, 1920.

³⁹ Marguerite Burnat-Provins, *op.cit.*, p. 15.

Dubuis souligne l'ambivalence, en suivant les affirmations d'un fragment autobiographique publié lors de l'exposition de 1980 au Manoir, où l'on lit :

Non pas que je suis féministe, bien au contraire, mais je trouvais intéressant d'expliquer un mot auquel on prête tant de versions différentes et contre lequel on n'a pas mal de préventions, faute peut-être de l'avoir bien compris⁴⁰.

Une image différente est montrée toutefois par la chronique de la *Feuille d'avis de Vevey* que, quelques jours après une conférence sur le féminisme que Marguerite Burnat-Provins donne en février 1901, relate la performance d'une conférencière « courageuse » et suffisamment astucieuse et « diplomate » pour éviter les questions plus clairement féministes en faveur d'un « petit cours de morale pratique très sensé »⁴¹. Le journaliste ouvre les guillemets pour résumer l'invitation de MBP aux femmes de l'auditoire :

Vous aspirez, mesdames, à devenir les égales des hommes [...] ; usez donc des moyens très simples qui sont à votre disposition. Commencez par vous connaître vous-même, servez-vous de votre intelligence et de votre volonté ; fuyez la paresse et ne vous donnez pas le regret d'avoir perdu tant d'heures précieuses. À la porte les visites inutiles et banales ! À la porte les potins venimeux ! Ne vous agitez pas, agissez ! Parlez moins et causez davantage ! Et surtout, mesdames, soyez bonnes ; prenez conscience, pour les mettre en œuvre, de vos puissances de dévouement, de tendresse et d'amour⁴².

Une autre vision contradictoire surgit à la lecture de *La Servante*, poème-roman en cinquante chants rédigés, qu'elle écrit entre 1909 et 1910⁴³. Ce dernier reprend « la réalité à peine voilée » dont il est question dans *Le Livre pour toi*, alors que *La Servante*, imprégnée d'un ruralisme nostalgique et conservateur, représenterait selon Monique Laederach une tentative de se « convaincre elle-même que les servitudes ménagères comblent la femme et l'écrivain »⁴⁴.

Comme pour d'autres histoires autour de Marguerite Burnat-Provins, l'ambivalence face aux revendications politiques de l'égalité reste irrésolue faute d'identification ou de rejet clair vis-à-vis du féminisme historique contemporain à l'artiste. Une ambivalence qui émerge également dans d'autres aspects de sa pratique, autant au niveau de la relation organique entre texte et image que

⁴⁰ Catherine Dubuis, *Les Forges du paradis. Histoire d'une vie : Marguerite Burnat-Provins*, Vevey, Éditions de l'Aire, 1999, p. 27 ; ⁴¹ Voir également Catherine Dubuis, Pascal Ruedin, *Marguerite Burnat-Provins : Écrivaine et peintre*, Lausanne, Éditions Payot, 1994, p. 23-29.

⁴¹ [J.C.], « Conférence de Mme Ad. Burnat », in *Feuille d'Avis de Vevey*, 6 février 1901, p. 3.

⁴² *Ibid.*

⁴³ MBP, *La Servante*, Paris : P. Ollendorff, 1914.

⁴⁴ Monique Laederach, *op. cit.*, p. 156.

dans son approche expérimentale, et que nous avons fait le choix, pour cet article, de qualifier d'ouverture éclectique et non pas d'indécision, en situant les contradictions à des moments historiques précis. Si chaque lecture du travail de Marguerite Burnat-Provins propose un regard renouvelé, la tâche de caractériser la position de l'artiste face au féminisme dépasse la tentative de l'inscrire dans une perspective de genre. Sur cette relecture pèse l'avertissement de la poète Adrienne Rich autour des spécificités propres à la « ré-vision » du travail des artistes femmes qui, loin d'être un simple chapitre de l'histoire culturelle, serait « un acte de survivance »⁴⁵. Il s'agit, finalement, de définir dans la réception du travail de Marguerite Burnat-Provins les silences « naturels », qui ressourcent après la création, et les différentes qualités de silence « contre nature », ces derniers dus à des processus culturels d'écriture de l'histoire de l'art⁴⁶.

⁴⁵ Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence*, Londres, Norton & Company, 1979, p. 35 (tr. de l'auteure).

⁴⁶ Tillies Olsen, *Silences* [1965], New York, Feminist Press, 2003.