



## COLLOQUE

### « Autour d'Henry Darger »

au Trinkhall museum, du 24 au 26.04.2024

---

*Suspendre les catégories ?*

Carl Havelange

---

*NB : Texte de la conférence prononcée le jeudi 25 avril 2024,  
au Trinkhall museum.*

En 2001, une chanteuse de folk new-yorkaise à la voix douce et singulière, Natalie Merchant, engagée, socialement et politiquement, un peu à la manière d'un Bob Dylan avant elle, sort un album – *Motherland* – qui lui valut une notoriété accrue et de nombreuses tournées aux États-Unis et en Europe. Parmi les chansons de cet album l'une porte ce titre : La ballade d'Henry Darger<sup>1</sup> .

Je voudrais vous faire écouter cette chanson – plutôt belle – et tenter de vous dire comment, me semble-t-il, elle me met en mouvement et me permet de mieux comprendre, de mieux percevoir, peut-être, l'état du front de notre réflexion au Trinkhall museum.

Car ce n'est pas tant de Darger, en effet, dont je voudrais vous parler ce matin – j'en laisse le soin aux spécialistes –, mais de l'incertitude ou de l'inquiétude, finalement heureuse et, je l'espère, féconde, en laquelle nous place la relation que nous entretenons au quotidien avec la collection que nous abritons et qui ne cesse de s'accroître. Que faisons-nous de cette collection ou, plus précisément, que faisons-nous *avec* la collection du Trinkhall, alors que nous la conservons, l'étudions, la présentons, la diffusons ?

En son indétermination relative, par la grâce avec laquelle elle paraît échapper à toute tentative de catégorisation, il me semble que l'œuvre de Darger, la fulgurance tardive et les ambiguïtés de sa réception, les innombrables difficultés qui y sont aujourd'hui liées, ne sont pas étrangères aux questions, toujours irrésolues, que nous ne cessons de nous poser, au Trinkhall museum et, sans doute, dans bien d'autres institutions qui nous sont proches par la nature de leurs collections, sinon, finalement dans toute politique muséale et dans toute exposition.

Mais revenons d'abord à la chanson de Natalie Merchant. C'est un ami qui, tout récemment, – il y a deux jours, pour tout dire ! –, me l'a donnée à entendre, alors que nous étions dans les préparatifs de ces journées d'étude et qu'il en avait reçu l'annonce. Et l'écoutant, aussitôt qu'il me l'avait transmise, je ressentis comme un curieux sentiment de malaise et m'avisai que celui-ci n'était pas sans relation avec la manière dont je percevais, alors que nous venions à peine de les inaugurer, nos nouvelles expositions. C'est toujours comme ça que ça se passe : on met en œuvre un projet, on le prépare longuement, on s'y donne à corps perdu, mais ce n'est qu'après, une fois que l'on s'en détache, que l'on perçoit vraiment ce que l'on a fait et que l'on en prend vraiment la mesure, que l'on y voit, comme le nez au milieu de la figure, des taches aveugles ou des significations que l'on avait pas anticipées.

Écoutant la ballade d'Henry Darger et regardant nos expositions fraîchement inaugurées je fus pris malgré moi dans l'étau contradictoire des catégories.

[Chanson]

---

1. La chanson de Natalie Merchant n'est pas la seule expérience musicale inspirée par l'œuvre de Darger. Plus récemment Philippe Cohen Solal et Mike Lindsay ont conçu un projet ambitieux, un album et des vidéos qui, sous le titre « Outsider », s'en inspire également. Mais ce n'est pas de cela dont je veux vous parler.

J'ai trouvé la chanson belle, mais fus d'emblée comme mis en trouble par cette rencontre improbable entre deux univers qui m'étaient l'un et l'autre un peu familiers, certes, mais qui n'entretenaient, en fait, aucune correspondance, aucune analogie, aucune connexion d'évidence l'un avec l'autre dans mon expérience ou dans ma culture perceptive. Mon étonnement n'était pas, comment le dire, rationnel, mais strictement émotionnel, alors que je peux être sensible, *touché*, si je puis dire, à la fois par la figure de Darger et ce que je sais de son œuvre, d'une part, et par l'environnement mélodique et textuel d'une chanson comme celle-ci, d'autre part. Touché donc par ces deux types d'expression, mais dans des espaces de moi-même, ou des moments ou des registres d'expérience qui, j'en prenais en même temps conscience, ne s'étaient jamais croisés. Il y avait, somme toute, dans l'expérience que je faisais de cette chanson – le plaisir que j'avais à l'entendre –, quelque chose d'un peu incongru, d'un peu surréaliste, comme dirait l'autre, « la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection »....

Je reconnaissais, bien entendu, dès lors que j'y prêtais un peu l'oreille, le sens des paroles de la chansonnière : l'évocation à la fois de l'épopée héroïque de Darger et de sa vie, la tragique solitude de « l'orphelin » abandonné et sauvage (« wild and savage » dit le texte). Encore ce texte, pour le moins économe et surtout ponctué, comme en litanie, par le nom de son dédicataire, pour être compris, exige-t-il, une connaissance, au moins minimale, de l'œuvre de Darger, une connaissance au demeurant peut-être déjà suffisamment attestée, au tout début des années 2000, pour que la chanson fût reçue par un public familier de l'œuvre et des valeurs symboliques s'y trouvant associées.

Il faut donc que tout une série de conditions culturelles soient remplies pour qu'une telle chanson produise ses effets, pour que cette rencontre, apparemment si singulière, puisse s'organiser entre la figure déjà constituée de Darger, – auteur difficilement classable, enrégimenté dans le sillage de l'art brut ou outsider –, d'une part, et la culture musicale folk et engagée de la côte est des États-Unis. Ces conditions, de toute évidence, n'étaient pas réunies en moi, ce qui a déterminé, pour moi, cet *effet* si singulier de *disjonction* dont j'essaie de comprendre les motifs.

Mais au fond, me disais-je en y réfléchissant un peu plus avant, cette rencontre entre Darger et Merchant n'était incongrue ou surréaliste qu'à mes yeux. Au contraire était-elle, sans doute, d'emblée non disjonctive dans l'univers culturel où elle est née, non disjonctive, donc, mais comme inscrite au contraire sur l'horizon de sens constituant cet univers où pouvaient dès lors se rencontrer, comme familièrement, le prophétisme décalé, solitaire et marginal d'un Darger et les mélodies douces soutenant les chansons à texte du Folk américain, sa tradition et tous ses héritages.

Voilà que j'étais à nouveau confronté à ce curieux rapport entre l'étrange et le familier, qui se trouve au cœur de toute réflexion véritable dans le domaine des sciences humaines. C'est toujours à ce point focal que toute interprétation se ramène : établir, dans les mondes où ils s'expriment, le degré d'étrangeté ou de familiarité des phénomènes que nous considérons. Pour le dire très simplement, ce qui nous paraît étrange paraît familier en d'autres contextes ou en d'autres temps. Ce devenir étrange ou familier des relations que nous entretenons avec les phénomènes – en ce compris, évidemment, ce que nous appelons les œuvres d'art –, constitue, j'en ai la conviction,

un plus ferme et solide outil critique que la recherche, toujours plus ou moins vaine et incertaine, de leur nature.

Je m'exaltais un peu, je vous l'avoue, à mener ces réflexions où me reconduisait l'expérience que je venais de faire de la chanson de Natalie Merchant et des relations, à la fois étranges et familières, qu'elles entretenaient avec l'œuvre d'Henry Darger. N'étais-je pas là, en effet, au cœur des réflexions que nous souhaitions développer dans le cadre de ce colloque, autour et bien alentours de la figure de Darger ? Il y avait là, au fond, quelque chose qui relevait de la notion-même de catégorie, en effet, non pas la question de l'adéquation ou de l'inadéquation des catégories dont nous faisons usage à leurs objets, mais celle, plus embêtante, de leur très grande volatilité et, dans le cas présent, de leur curieux antagonisme, à mes yeux, ou de leur effacement relatif, dans la rencontre à la fois curieuse et familière entre la musique de Natalie Merchant et la figure d'Henry Darger, l'une et l'autre appartenant à mes yeux – mais à mes yeux seulement –, à des catégories expressives ou artistiques comme étrangères l'une à l'autre. Que sont dès lors les catégories sinon l'outil grâce auquel nous nous rendons les choses familières ? Les opérateurs fictionnels qui nous permettent de les faire nôtres ?

En plus, je voyais bien que l'inconfort en lequel m'avait placé l'écoute de la chanson de Merchant répondait, comme syntoniquement, à l'inconfort relatif en lequel venait de me placer les expositions que nous venons d'inaugurer au Trinkhall. Là aussi, en effet, se pose, un peu dans les mêmes termes, la question des catégories dont nous faisons usage pour nous rendre les choses familières...

Pour m'en expliquer, il me faut vous dire quelques mots de la politique muséale que nous menons au Trinkhall et, sans doute, quelques mots de l'histoire de notre institution. Le Trinkhall museum abrite une collection d'œuvres d'art – provenant du monde entier – et réalisées, en contexte d'atelier par des artistes fragiles, généralement en situation de handicap mental ou de déficience cognitive. La collection, riche aujourd'hui de plus de quatre mille pièces, s'est peu à peu constituée – depuis une quarantaine d'années – sous la bannière du Créahm. Le Créahm – pour « créativité et handicap mental » – est d'abord un atelier, fondé en 1979 par un jeune artiste au tempérament de feu – Luc Boulangé – qui décide d'ouvrir cet atelier, d'abord très modeste, à des personnes fragiles mais dans une perspective exclusivement artistique et non plus thérapeutique ou occupationnelle comme il était d'usage dans les institutions d'accueil et de soin. En ce sens, – le parti pris en faveur des aptitudes artistiques pleines et entières des personnes fragiles –, la démarche de Luc Boulangé est résolument pionnière et engagée, mais elle s'inscrit également dans l'air du temps, ce temps – les années '60, '70, '80 –, où la question des marges, des exclus, des sans-voix, des laissées pour compte devient la question centrale, le miroir privilégié en lequel la société se reconnaît et cherche à se comprendre. Luc Boulangé s'en avise alors : dans le monde entier naissent, comme par génération spontanée, des initiatives analogues à la sienne et c'est ainsi, grâce aux contacts qu'il prend, aux projets qu'il met sur pied, aux nombreux échanges qui en résultent, que naît et ne cesse de se développer la collection, pour tout dire exceptionnelle, que nous abritons aujourd'hui.

Peu à peu la gestion de la collection va se professionnaliser, dans le cadre d'abord d'un « centre d'art », puis d'un musée – bientôt reconnu en tant que tel par les auto-

rités subsidiantes – que Luc Boulangé nomme le « MAD musée », pour « musée des arts différenciés » (1998). Celui-ci va se développer, peu à peu gagner en notoriété et en crédibilité, et surtout, s'inscrire de manière très explicite dans le sillage des arts bruts ou outsider qui, comme vous le savez, depuis une vingtaine d'années, sont devenus le label obligé des formes d'expression jugées étrangères aux arts dits « institués » et qui connaissent un engouement croissant – et très ambigu – sur le marché de l'art.

Parallèlement à l'affirmation de cette identité, le MAD musée va rencontrer toute une série de difficultés, très concrètes et circonstancielles, liées notamment au délabrement du bâtiment dans lequel il s'est installé et à la perspective, toujours reconduite, d'une rénovation architecturale qui, après douze ans de galère et d'atermoielements, douze années de crise également, a fini par voir le jour : c'est le bâtiment dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui, dont les travaux ont été terminés au début 2020, et qui offre enfin toutes les ressources nécessaires à la conduite d'une véritable politique muséale.

C'est dans ce contexte d'un musée en crise, menacé d'essoufflement, que nous avons décidé – alors que les travaux de rénovation s'annonçaient enfin –, d'en revoir en profondeur le projet et l'identité. Nous y avons longuement travaillé, avec une petite équipe de chercheurs, renouvelant en profondeur le projet muséal du Créahm, créant ainsi un nouveau musée, lui donnant un nouveau nom – le Trinkhall – et, nous l'espérons vivement, un nouveau souffle !

Impossible, évidemment, de présenter maintenant tous les aspects du projet muséal du Trinkhall. Nous avons tenté de les formuler dans quatre petits ouvrages édités à l'occasion de l'ouverture du nouveau musée. Mais je voudrais insister, tout particulièrement, sur un point qui, d'emblée, a retenu toute notre attention et dont, d'une certaine manière, tout le reste découle.

C'est la question des catégories, justement, et – pour faire court –, la question de l'art brut à l'imaginaire duquel se trouvait peu ou prou ramené le projet de l'ancien musée. Je sais, bien entendu, toutes les questions – passionnantes ! – que soulève aujourd'hui la notion d'art brut et je sais également toute son importance historique. Je voudrais simplement identifier – rapidement et, sans doute, de manière un peu caricaturale –, quelques-unes de ses caractéristiques qui, me semble-t-il, continuent de traîner dans le sillage de toutes les catégories, de toutes les expressions qui d'une manière ou d'une autre s'en réclament ou en sont héritières.

L'art brut, donc. Quand Dubuffet, au lendemain de la seconde mondiale, crée la notion d'art brut, il désigne par là, des œuvres d'art et des formes d'expression échap-pant, dit-il, à « toute forme de contamination culturelle », libres d'ancrage en quelque sorte, de tradition et d'histoire, libres de toute forme d'académisme et révélant par là une manière d'absolu ou de « Vérité » de l'art, un peu à la manière dont les surréalistes avaient rêvé l'Origine de l'art avec la notion « d'arts primitifs ». Perspective évidemment « essentialiste » – il y aurait une Vérité ou un Absolu de l'art –, qui se combine, chez Dubuffet, avec une célébration sans mesure des puissances de l'Individu créa-teur, solitaire et souffrant, l'artiste brut qui, dans la clôture de l'asile ou les marges extrêmes de la société rejoindrait, comme prophétique, cette Vérité ou cet Absolu de

l'art.

Essentialisme et Individualisme, donc. Malgré toutes les nuances qu'il faudrait apporter, il me semble que ce sont là les deux principes qui innervent, jusqu'à aujourd'hui, plus ou moins consciemment, plus ou moins explicitement, la mouvance, en vérité toujours plus indéterminée, des arts dits bruts ou outsider.

Or, si l'on revient à la collection que nous abritons au Trinkhall – des œuvres d'art réalisées en contexte d'atelier par des artistes fragiles –, il ne faut pas long pour se rendre compte que l'on se situe à l'exact antipode des principes qui soutiennent l'imaginaire de l'art brut ! L'atelier ? Un dispositif de création, seulement, qui ne dit d'aucune manière une quelconque Vérité de l'art, mais seulement sa possibilité ! Un endroit où l'on fait société, un endroit de haute culture, en somme, où se trouvent présentes et densifiées toutes les dimensions de la culture : le collectif, la filiation, l'apprentissage, la tradition, l'influence. L'art d'atelier est un « art compagnon », pour le dire d'un trait, qui n'entretient – heureusement ! – aucune relation avec les chimères de la Vérité et de la toute-puissance de l'Individu.

Il nous fallait donc nous affranchir de l'art brut, pour ne pas trahir la collection. Mais quelle catégorie lui substituer ? Fallait-il alors en revenir à la notion « d'art différencié », proposée en son temps par Luc Boulangé et André Stas, pour identifier ainsi la dimension du handicap mental ? Mais les œuvres de la collection ne pouvaient non plus, pensions-nous, être réduites, peu ou prou, à cette forme de stigmatisation. Il nous fallait donc suspendre la question des catégories pour inventer un musée qui soit digne de la collection qu'il abrite.

Suspendre donc la question des catégories pour inscrire comme il se doit, n'avons-nous cessé de penser, les œuvres de la collection dans le monde de l'art au même titre que toute autre œuvre d'art. Il n'y a pas, ne cessons-nous de marteler, d'esthétique qui soit propre au handicap mental. Les œuvres de la collection, en effet, sont si riches et si diverses que l'on ne peut les réduire à une catégorie esthétique particulière. L'identité de la collection n'est donc pas liée à des formes esthétiques propres, mais à des contextes de production particuliers – l'atelier et la fragilité –, qui n'ont rien à voir avec la nature des œuvres. Nous sommes donc, avons-nous encore décidé, un « musée d'art contemporain », au sens le plus ouvert de cette expression, c'est-à-dire un musée qui adresse au présent les questions qui importent et qui célèbre seulement, disions-nous comme un mantra, avec sans doute un peu d'emphase, « la puissance expressive des mondes fragiles » !

Il me semble que toutes nos expositions sont commandées par ces idées, dont nous avons longtemps pensé qu'elles rendaient possibles une intelligence et une mise en œuvre plus « authentique » de la collection, comme si, ce faisant, nous rejoignons en quelque sorte la « vérité » des œuvres, leur nudité, leur pureté ; comme si nous manifestions à leur égard une forme de loyauté qu'interdisait l'enrégimentement de la collection sous les bannières de l'art brut ! Mais je constate aujourd'hui, écoutant la chanson de Natalie Merchant, que quelque chose résiste à cette idée prétendument contre-catégorielle « d'authenticité », je le constate avec d'autant plus de clarté que, cette fois, pour notre quatrième saison tout fraîchement inaugurée, nous avons porté plus loin notre projet d'exposition, avec en quelque sorte une radicalité accrue, dont je



ne mesurais pas l'importance ni le sens, alors que nous concevions, que nous préparions et que nous montions ces expositions.

Au fond cette radicalité en quelque sorte renforcée, cette ligne de conduite toujours plus fermement établie, ne nous conduit-elle pas à un nouvel aveuglement, fût-il partiel ? Pire encore, ne nous a-t-elle pas conduit à maintenir, tout en le déplaçant, cet imaginaire de la vérité contre lequel nous nous étions levé pour affranchir la collection du réductionnisme catégoriel de l'art brut ?

Car en effet, suspendre ainsi la question des catégories, – ou prétendre la suspendre –, n'est-ce pas encore, et comme malgré nous, céder à la magie des catégories, fût-ce pour en contester la pertinence convenue (ainsi de l'art brut ou outsider ou différencié, par exemple) et développer en quelque sorte un régime d'exposition contre-catégoriel et, dès lors, tout encore imprégné de la puissance des catégories ? On n'est jamais, n'est-ce pas, totalement affranchis de ce contre quoi on lutte et s'opposer est toujours une manière de rester sous la dépendance ou d'acquiescer, sur un plan plus vaste, ou autre, ou différent, à ce dont on voudrait se rendre libre. Suspendre la question des catégories : n'est-ce pas, somme toute, substituer une fiction catégorielle à une autre ? C'est la question à laquelle nous sommes confrontés aujourd'hui et face à laquelle nous place, de manière plus aigüe que jamais, le montage de nos nouvelles expositions.

Plus ou moins consciemment, nous avons mis en œuvre toute une série d'outils pour être à la hauteur de notre politique contre-catégorielle. Je voudrais les examiner brièvement, tels qu'ils m'apparaissent aujourd'hui, je crois, plus clairement.

### **Arts situés**

Tout d'abord, nous avons mis en place la notion « d'arts situés » pour qualifier une politique muséale attentive d'abord aux processus de la création, une politique de recherche et de diffusion des œuvres qui faisait voir, disions-nous, « tous les étages de la fusée », et non seulement l'œuvre aboutie et comme solennisée et momifiée sur les cimaises ou dans les vitrines. Dans cette perspective, l'atelier nous est apparu comme le laboratoire privilégié – ou le miroir idéal –, où nous pouvions examiner et éprouver ce que nous appelions la « possibilité de l'art », – et non pas sa « vérité » – toujours incarnée dans les dispositifs singuliers qui rendent possible cet « art compagnon » et ce « faire société » qui ne cesse de nous éblouir. Nous avons pris grand soin, également, de définir cette notion d'arts situés, non pas comme une catégorie esthétique, mais comme un simple outil de travail, une manière de voir et de comprendre les œuvres d'art dans une perspective ouverte et non essentialiste, suivant en cela, dans le domaine de l'art, le sens accordé par la philosophe américaine Donna Haraway à la notion de « savoirs situés ». Ainsi, la notion d' « arts situés » nous conduit-elle à nous affranchir, pensions-nous, du carcan des catégories usuelles, pour privilégier ce que nous appelons maintenant le « mouvement des ateliers », ce vaste mouvement international qui, à partir des années '60, se caractérise, non par des formes esthétiques déterminées, mais par la mise en place, ni plus ni moins, d'un dispositif de création singulier – non pas, je le répète, « la « vérité », mais la « possibilité » de l'art.

## **Sélection des œuvres**

Nous apportons également un très grand soin à la sélection des œuvres que nous exposons ou qui accroissent sans cesse notre collection. Si l'atelier, pensons-nous, est le laboratoire ou le miroir de la création, le musée n'est pas le miroir des ateliers et nous tenons à mettre en œuvre une politique de sélection très exigeante, ne retenant que les œuvres de grande qualité, assumant pleinement la subjectivité relative qui, cela va sans dire, détermine nos choix. Sans doute cette subjectivité nous conduit-elle à écarter des œuvres dont la facture nous paraît trop dépendante d'un travail en atelier que nous jugeons inabouti et – nous en avons pleinement conscience – marqué par l'inexpérience, risquant, si nous les exposons, de reconduire toute une série de stéréotypes liées au handicap mental. Pour tout dire, nous évitons à peu près systématiquement les « bonhommes », ces dessins très naïfs qui caractérisent souvent les débuts de carrière d'atelier. En ces lieux comme en d'autres – académies ou écoles d'art –, tout, évidemment !, n'est pas bon à prendre !

## **Notices sur les auteurs**

Notre politique muséale nous invite également à prendre grand soin, dans les notices que nous consacrons à nos artistes, à ne jamais faire état des affections auxquelles ils sont confrontés, – une notice n'est jamais une fiche clinique –, ni à prendre la posture compassionnelle réduisant elle aussi l'œuvre aux stigmates du handicap ou des vies fragiles.

## **Rhétorique scénographique**

Ensuite – nous en avons aujourd'hui une conscience plus claire –, nous avons pris le contre-pied des rhétoriques visuelles qui soutiennent souvent les expositions d'art brut ou outsider, privilégiant en effet des scénographies aérées et très retenues, d'un « classicisme » qui nous paraît du meilleur aloi, prenant le plus grand soin de l'encadrement ou de la présentation des œuvres, circonscrivant ainsi des espaces d'exposition très éloignés de la poétique de l'accumulation, de l'excès, du désordre, du débordement généralement associée aux arts en marge.

## **Artistes partenaires**

Enfin, nous accordons une place toujours plus importante à ceux que nous appelons nos « artistes partenaires », qui ne sont donc pas des artistes de la collection, des artistes « fragiles », mais qui entretiennent avec les œuvres de la collection, d'une part, et les thématiques que nous privilégions, d'autre part, des affinités qui nous paraissent essentielles.

\*



Ces choix, bien entendu, nous les assumons pleinement et je crois que nous continuerons de les porter. Mais – et sans doute est-ce cela que m’a fait mieux comprendre la Ballade d’Henry Darger –, ils relèvent, précisément, d’une « politique », d’une position de combat, indissociablement artistique, social, culturel, qui vise à la mise en trouble sinon à l’effacement des frontières que nous jugeons convenues, indûment instituées, réductrices. Nous avons longtemps pensé que les catégories étaient des fictions, dont il nous arrivait de dénoncer, avec raison je crois, les effets délétères. Mais la suspension des catégories, nous en prenons vraiment conscience aujourd’hui, est, elle aussi, une fiction ; c’est-à-dire que le régime contre-catégoriel qui soutient notre politique muséale est, lui aussi, une fiction, tout aussi productrice d’effets que tout autre forme d’inscription. La seule chose qui importe, finalement, est qu’il ne s’agit pas des mêmes effets. Dès lors n’est-ce pas, au fond, la nature de ces effets qui doit guider notre jugement, et le regard que nous portons sur ce que nous faisons ? Les effets de notre fiction contre-catégorielle, pour le dire d’un mot, engagent notre responsabilité et sont les seuls garants de notre liberté relative.

–

*Carl Havelange est maître de recherche au FRS-FNRS et directeur artistique du Trinkhall museum. Il enseigne également l’histoire culturelle à l’Université de Liège. Si ses travaux explorent depuis longtemps la construction historique des cultures sensibles, Carl Havelange porte une attention particulière à l’histoire culturelle du visuel. Depuis 2017, il développe au Trinkhall museum une politique muséale critique et résolument engagée.*

## The Ballad of Henry Darger

Who'll save the poor little girl?

Henry Darger

Who'll save the poor little girl?

O, Henry

Who'll tell the story of her?

Who'll tell it all to the world?

O, Henry

Who'll buy the carbon paper now?

Henry Darger

Who'll trace the lines of her mouth?

O, Henry

Who will conquer foreign worlds

Searching for the stolen girls?

Princesses you'll never fear

The patron saint of girls is here!

Who will draw the cavalry in

Risk his very own precious skin

To make our Angelina  
a free and peaceful land again?

Henry

Who'll love a poor orphan child?

Henry Darger

Lost, growing savage and wild?

-

Qui sauvera la pauvre petite fille ?

Henry Darger

Qui sauvera la pauvre petite fille ?

O, Henry

Qui racontera son histoire ?

Qui la racontera au monde ?

O, Henry

Qui achètera le papier carbone maintenant ?

Henry Darger

Qui tracera les lignes de sa bouche ?

O, Henry

Qui conquerra les mondes étrangers

À la recherche des filles enlevées ?

Princesses vous n'aurez jamais peur

Le saint patron des filles est ici !

Qui lancera la cavalerie

Au péril de sa vie

Pour faire à nouveau d'Angelina  
une terre libre et paisible ?

Henry

Qui aimera un pauvre enfant orphelin ?

Henry Darger

Perdu et sauvage ?

-