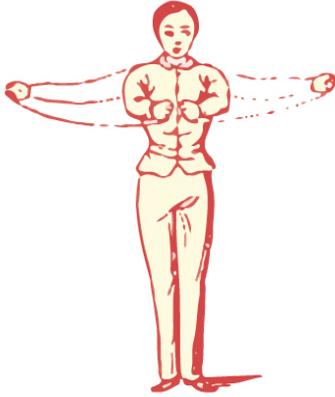


Peindre l'amour

Philippe Lienhard



Aimer est avant tout vouloir être aimé, d'où une certaine propension dans l'amour à sacrifier sa subjectivité pour se faire objet de l'autre. Pour Lacan, ce sont les femmes qui le plus souvent aiment follement. Elles peuvent aller très loin dans l'amour qu'elles ont pour un homme par concession qu'elles font au fantasme de celui-ci. Mais il existe une limite, celle de la structure. Cet amour, semblant infini, illimité, n'est, dans la névrose, pas si fou que ça. Dans la psychose, cette limite se trouve franchie, ce qui fait dire à Lacan, « Une femme ne rencontre *L'*homme que dans la psychose¹ ». L'homme, qui

s'écrit là avec un *L* majuscule, est équivalent de l'Autre non barré.

Aloïse Corbaz a fait cette rencontre amenant un désastre subjectif qu'elle n'a eu de cesse de traiter par et dans une œuvre picturale.

D'un amour mort

Aloïse Corbaz est née à Lausanne le 28 juin 1886. Le père travaille au tri postal du train Lausanne-Paris et la famille vit relativement aisément, propriétaire de leur maison et d'une petite vigne.

À onze ans, Aloïse perd sa mère. Marguerite, la sœur aînée, la remplace. Dominatrice, jalouse, elle dirige à la baguette ses cinq frères et sœurs. Quand elle n'est pas contrariée, l'ambiance est chaleureuse et conviviale. Les fêtes traditionnelles sont célébrées en musique, chaque enfant jouant d'un instrument. Aloïse, dont le timbre de voix est très élevé, se passionne pour le chant, pour l'opéra, passion que l'on retrouve dans les décors, dans les costumes présents dans ses tableaux. Aloïse suit des cours de musique avec l'organiste de la cathédrale de Lausanne, mais elle ne deviendra jamais cantatrice et son seul public sera les gens du village qui, quand elle sera internée, l'entendront chanter du Verdi par la fenêtre de sa chambre.

Elle va à l'école jusqu'à dix-huit ans, obtenant un certificat d'études secondaires. Puis comme ses sœurs, elle fréquente l'école professionnelle de couture. Si elle n'a jamais exercé ce métier, sauf pour la confection de ses propres vêtements, on retrouve l'influence de cette formation dans ses dessins : drapés, nœuds, volants gansés, petits plissés... C'est vers l'enseignement qu'Aloïse s'oriente, travaillant dans divers pensionnats lausannois.

Elle a alors une vingtaine d'années et rencontre son premier amour, un étudiant de la faculté de théologie libre de Lausanne qui est en fait un prêtre défroqué français vivant en pension chez le frère d'Aloïse. En traversant la cour, elle se rend le soir chez son amant. Les amours sont aussi brûlantes que brèves puisque Marguerite y met fin brutalement, en obtenant de son frère qu'il expulse l'étudiant et en séquestrant Aloïse.

En 1911, à l'âge de vingt-cinq ans, elle part pour l'Allemagne. Engagée comme gouvernante des enfants du chapelain de Guillaume II, elle vit au château de Potsdam dans l'atmosphère fastueuse de la cour impériale et elle s'éprend du *Kaiser*. Elle écrit dans son journal : « L'amour pour l'empereur Guillaume II bienfaiteur a pris tout mon être dès qu'il est arrivé chez Monsieur Pacha entrepreneur. Souvent aveuglée par les flammes rouges de cet immense

¹ Lacan J., « Télévision » (1973), *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 2001, p. 540.

amour, j'eus la tentation de briser porte et fenêtre pour aller le déclarer. Grâce à Dieu, une misère matérielle, physique et intellectuelle a emparé la chose² ».

L'amour est là dévastateur. Du fait d'une absence du complexe de castration qui introduit au phallus comme signification, Aloïse ne sait s'identifier au type idéal de son sexe. Sans la brillance phallique de l'image, se dévoile le statut réel du sujet comme objet. Aloïse devient une misère, un déchet toujours prêt à être aspiré dans les ombres de la mort.

En 1914, après la déclaration de guerre, elle rentre à Lausanne. Sa famille ne la reconnaît pas. Elle est irascible, agitée, dissociée. Elle s'isole pour rédiger des écrits religieux ou pacifistes et elle n'oublie pas Guillaume II qu'elle appelle « sa majesté l'empereur de paix Wilhelm II ».

L'amour dans la psychose reste inséparablement lié à la figure de l'idéal du moi du sujet qui prend une telle force qu'il vient se substituer à l'autre réel réduit à une figure idéale. À Guillaume II, cette figure idéale, elle écrit en 1917 pour demander son aide dans un combat pacifiste. La fin de la lettre sort du contexte et glisse vers une déclaration d'amour : « Pourquoi donc, en évoquant votre souvenir, est-ce que je vibre comme une cloche annonçant des épousailles d'ange ? Mourant lentement d'un amour ineffable que me suggère votre regard splendide rencontré par hasard à la revue de Potsdam 1913. Vous étiez étincelant des pieds à la tête, divinisé par le rayonnement splendide de votre cher visage³ ».

Jour après jour, le délire s'accroît. Elle estime par exemple que les délinquants et les assassins s'offrent en sacrifice pour le bien de l'humanité. Elle se considère comme un bouc émissaire, une victime expiatoire, « une colombe immolée sur l'autel ». Elle se croit enceinte du Christ. Elle crie dans la rue qu'on l'assassine, qu'on lui vole son fiancé, ses enfants.

En 1918, elle a trente-deux ans et elle est internée à l'hôpital où elle restera jusqu'à sa mort en 1964. Le diagnostic retenu par les médecins est celui de schizophrénie. Elle se dit soumise « à la télépathie presse à fruits qui décapite pourtant à distance ». Elle souffre de cénesthésies, se considère comme morte à genoux devant son cercueil et celui de son père. Et elle écrit « quel cri de douleur j'ai étouffé dans ce parloir où j'ai juré en falot éteint toute ma vie de bonne vaudoise sans fantasme de la folie amoureuse du monde qui m'a arraché tout du corps ». Elle n'est plus Aloïse mais « cette matière, cette boue... cette terre noire... un épouvantail à moineaux presque infirme, une terre endormie unique ». Tel est sur Aloïse l'effet de ce que Lacan nomme un amour mort : « Pour le psychotique, une relation amoureuse est possible qui l'abolit comme sujet, en tant qu'elle admet une hétérogénéité radicale de l'Autre. Mais cet amour est aussi un amour mort⁴ ».

Dans les mois qui suivent son internement, l'état d'Aloïse se dégrade. La plupart du temps, elle est immobile, indifférente, le regard figé. Elle se tait ou murmure entre ses dents serrées un discours interminable dont on a du mal à saisir le sens. Puis brusquement, elle passe à l'acte soit de manière agressive vis-à-vis des autres patients, soit en exhibant ses seins.

Un appareillage

Alors qu'elle va de plus en plus mal, s'élabore en elle un appareillage sinthomatique qui d'un côté signe une rupture définitive avec ce qu'elle nomme « le monde naturel ancien d'autrefois », mais qui d'un autre côté lui permet une certaine résurrection. J'emploie le terme d'appareillage sinthomatique avec l'idée de l'opposer à celui de métaphore. La métaphore

² Pour les écrits d'Aloïse contenus dans cet article ainsi que pour la théorie du Ricochet, les sources proviennent du travail effectué par Jacqueline Porret-Forel, contenues dans deux ouvrages :

Bonfand A., Porret-Forel J., Tosatto G., *Aloïse*, Musée départemental de Rochechouart, Paris, Éditions de la Différence, 1989 // Porret-Forel J., *Aloïse et le théâtre de l'univers*, Skira, Genève, 1993.

³ Lettre d'Aloïse à Guillaume II du 8 avril 1917, *Aloïse et le théâtre de l'univers*, op. cit., p. 19.

⁴ Lacan J., *Le Séminaire*, livre III, *Les Psychoses* (1955-1956), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 1981, p. 287.

donne la dimension érotomaniaque de l'amour dans la psychose. Aloïse n'est pas érotomane, elle n'a jamais pensé que Wilhelm l'aimait. La métaphore est dans le sens. C'est la création d'un sens nouveau donné à une énigme. Pourquoi telle actrice au théâtre fait-elle ce geste de la main ? C'est un signe, elle s'adresse à moi et si elle s'adresse à moi, c'est qu'elle m'aime. Telle est la logique érotomaniaque. C'est une tentative de solution, pour expliciter une énigme, mais qui laisse le sujet dans une passivité (être ou ne pas être aimé). L'appareillage sinthomatique, c'est autre chose, c'est sans père et il amène du neuf, une invention personnelle du sujet actif lui permettant un mode de jouir inédit.

Cet appareillage, chez Aloïse, est le dessin. Le fait qu'elle y éprouve une jouissance est évident à la lecture des comptes rendus des moments où elle s'adonnait à cette activité. Elle y était en transe. Tout en murmurant un discours inaudible, elle dessinait sans hésitation, hâtivement, avec emportement. Elle pouvait traiter conjointement, sur les deux faces, huit feuilles destinées à être cousues ensemble pour constituer une œuvre unique. Quand elle dessinait, Aloïse n'avait plus de tenue. D'ordinaire soignée, là elle se tachait allègrement avec les produits utilisés (dentifrice, feuilles et pétales de géranium...).

Si elle reste morte à la vie, elle renaît dans ses dessins, ce qu'elle a mentionné dans des écrits délirants, écrits sans césure, fourmillant de redondances et d'assonances. La « résurrection » s'est produite grâce à ce qu'elle nomme création du ricochet solaire dont elle dit : « *Le ricochétisme*, c'est la religion de la lumière... nous sommes les apôtres du ricochet ; ce mot vient du psaume 104, verset 30 ». La phrase du psaume dont Aloïse s'est inspirée pour forger sa certitude est la suivante : « S'ils reçoivent de nouveau ton souffle, ils revivent et tu renouvelles la face de la terre ». Du ricochet, elle fait l'agent de ses manifestations hallucinatoires puisqu'elle parle de « l'appareil qui répand les dogmes du ricochet » à propos de ses cénesthésies. Donc le ricochet la ravive elle, terre morte, et la projette sur la surface des toiles qu'elle dessine. Là, elle devient « la terre royale jetée dans l'espace », autant d'éléments d'elle-même, dissociés, morcelés et qui tiennent grâce à une certitude délirante, un principe qu'elle nomme « Trinité en consubstantialité alternative » qui permet d'être plusieurs choses à la fois. Elle n'est plus Aloïse, femme de chair définitivement morte, mais elle est tous les éléments protéiformes de ce monde nouveau dont elle s'affirme de surcroît le Créateur, sous les traits du « Bon enfant », un personnage de légendes vaudoises qu'elle représente parfois dans ses tableaux.

Parlant de ses dessins, Aloïse disait : « Je pense à un théâtre et je crois que jamais il n'y en aura de pareil ». Aloïse entretenait un rapport particulier avec son œuvre. Au docteur Porret-Forel, médecin généraliste, passionnée par son œuvre et qui la visitait souvent, elle disait : « la Madone prendra ça pour m'en débarrasser parce que c'est tellement laid qu'on le mettrait aux ordures ». Au sujet de ce médecin, il est troublant de noter qu'Aloïse, d'ordinaire fermée au monde, a fait à son sujet une seule réflexion et elle concerne l'amour. Au moment où cette généraliste tombe amoureuse de l'homme qu'elle allait épouser, Aloïse dit à une infirmière : « C'est la petite poupée qu'on a par ici, une petite doctoresse, elle s'est faite réveiller ».

Pourquoi Aloïse voulait-elle être débarrassée de ses dessins, dessins qui pourtant lui donnent corps et vie ? Cette image qu'elle construit d'elle-même sur le dessin devient-elle image du miroir, image spéculaire, image mortifère ?

« Dès lors, il lui faudrait battre son double imaginaire d'une longueur, se dépendre de l'alter ego mortifère par une autre identification dans une fuite métonymique, de dessin en dessin, qui ne doit pas cesser sous peine de mort... Pour Aloïse, la peinture n'est pas une occupation mais une solution de survie qui nécessite d'empêcher "l'effigie" de prendre et de s'imposer en tant que substitutif... Créer encore et encore sans jamais circonscrire l'espace imaginaire d'où le recours aux rouleaux faits de feuilles cousues qui pouvaient s'ajouter indéfiniment l'une à l'autre sans autoriser de vision globale... Les coutures interviennent alors comme des scissions qui articulent la séquence tout en la reconduisant à la manière du « à suivre » des feuilletons... Si

Aloïse se trouve assujettie au rectangle de la feuille, alors elle procède par redoublement interne, enchâssement de motifs, figures interstitielles, autant de moyens permettant de gommer le cadre ⁵ ».

Le regard dans l'œuvre

En 1963, invitée d'honneur à une exposition « Femmes suisses peintres et sculpteurs », elle se montre très contrariée par l'encadrement pourtant modeste de ses dessins.

Dans l'œuvre d'Aloïse, un détail attire l'attention. Il s'agit de sa manière de représenter les yeux par des plages bleues où ce qui est éludé, c'est l'invisible de la pupille qui est le regard. À l'instar des sœurs Papin qui ont arraché les yeux de leurs maîtresses, Aloïse tente-t-elle là d'énucléer le regard ? Aloïse disait : « Les yeux, ça s'est détérioré, je suis obligée de les faire un peu grands ». Sûr que pour elle, le regard, celui de l'empereur, a mis le feu aux poudres. En 1920, elle écrit : « Si je pouvais me blottir dans ce regard olympique de créateur comme un petit croissant dans la Saturne féérique brûlant magnifique d'âme aux mille flammes d'empereur de paix qui synthétise fait resplendir ou ressortir le chaos de la Genèse [...] ses yeux de Saturne qui nous révèlent son âme en rosace universelle, être le petit croissant qui disparaît dans la mosaïque du bonheur en perles sans prises qu'en lui... ».

Jean Dubuffet, inventeur de la notion d'art brut, a fait deux visites à Aloïse, à la clinique de la Rosière. De son œuvre, il disait : « Je crois que la tapisserie à mille volets d'Aloïse peut être regardée comme la seule manifestation vraiment resplendissante dans la peinture de la pulsation proprement féminine ».

Effectivement, la femme constitue toujours la figure centrale des dessins d'Aloïse. Les attributs propres à son sexe sont hypertrophiés. Les formes sont généreuses, la chevelure abondante, les seins gonflés, les épaules offertes. Son visage violemment rougi exprime la passion amoureuse.

Oui, ce qu'Aloïse représente, c'est l'amour qui dans le dessin devient possible. Là où dans la réalité, en l'absence de défense contre le désir de l'Autre, Aloïse a été emportée, ravagée, détruite par l'amour, le dessin semble lui fournir un dispositif où le rapport est inversé. La femme y est prépondérante et l'homme gravite autour, réduit de moitié, le corps tronqué, un homme dont les signes de virilité ne sont exprimés que dans des éléments typés de l'uniforme militaire.

L'univers d'Aloïse constitué d'écrits et de dessins raconte la saga délirante des grandes amoureuses de l'histoire. Les couples princiers, les héros légendaires, les vedettes de la politique et du spectacle sont convoqués pour vivre des amours grandioses.

Le seul dessin qu'Aloïse ait signé de son nom a pour titre, « Le cloisonné de théâtre ». Il date de 1950. Il s'agit de quatorze mètres de papiers cousus les uns aux autres où Aloïse met probablement en scène le drame amoureux qu'elle a connu, un drame en quatre actes : éclosion de l'amour chez la jeune fille – enlacement des amoureux – séparation des amoureux – femme délaissée.

L'effet de cette création sur Aloïse est resté minime même si s'autoriser à peindre sans se cacher l'a sortie de l'autisme. Au début, c'est dans les cabinets qu'elle griffonnait sur des papiers qu'elle ramassait furtivement dans les ordures. À partir du moment où l'œuvre se déploie, elle s'ouvre quelque peu aux gens de la clinique. En 1933, du jour au lendemain, elle se livre au repassage du linge des infirmières de la Rosière, activité à laquelle elle consacra quelques heures le matin jusqu'à la fin de sa vie.

⁵ Thévoz M., « Le miracle de la rose », préface à *Aloïse et le théâtre de l'univers*, op. cit, p. 9.

L'état clinique d'Aloïse s'améliore et sa vie s'écoule sans heurts entre repassage et dessins. Elle parle aux infirmières, elle lit les journaux illustrés que reçoit la clinique, elle joue le dimanche de l'harmonium à la chapelle de l'asile. Son attitude, un port de tête hautain, des petites révérences de cour, des manières distinguées à table, rappellent le faste de Potsdam. Suite à l'exposition de 1963, un amateur propose à l'état de Vaud dont Aloïse était l'assistée de rationaliser sa production picturale afin d'en tirer profit. Le maître moderne fait son apparition. Aloïse est mise au secret et livrée à un ergothérapeute qui la dirige dans le choix des couleurs et le libellé des légendes. Les dessins obtenus par contrainte perdent toute substance et la perte pour Aloïse de son espace de créativité a un effet. Elle s'affaiblit progressivement, perd son appétit et son entrain, et meurt le 5 avril 1964. Pour conclure, je dirai que la vie d'Aloïse illustre ce dire de Lacan, « la psychose est une sorte de faillite en ce qui concerne l'accomplissement de ce qui est appelé "amour"⁶ ». Si l'amour est pour Aloïse faillite, il est pour le public, richesse car il l'a conduite à engendrer une œuvre dont nos yeux se délectent.

⁶ Lacan J., « Conférences et entretiens dans les universités nord américaines » (nov.-déc. 1975), *Scilicet*, n° 6/7, Paris, Seuil, 1976, p. 16.