

L'union des âmes? L'union de l'âme!

Petite histoire du baiser amoureux et la recherche de l'étreinte dans l'art d'Aloïse Corbaz

Les baisers peuvent se donner par adoration, respect, vénération, par affection ou par amour, sur différentes parties du corps – le front, les joues, les mains, les pieds, les cheveux, la bouche. Lorsqu'ils expriment l'amour, alors ils touchent au sublime. Ce n'est que lorsque les amoureux s'embrassent sur la bouche et que leurs langues se touchent que le baiser cesse d'être un don univoque et devient un échange, tout à la fois un donner et un recevoir mutuels. Le rapport entre le baiser et Aloïse Corbaz (1886-1964) ? C'est qu'Aloïse était une grande amoureuse. Son aspiration à l'amour, passionné et idéaliste, restera impossible dans sa vie. Mais elle mènera jour après jour son humble combat, entre la planche à repasser et les dessins, pour vivre, sinon dans le monde du moins dans son âme, ces moments sublimes d'une union qui lui échappe. Enfermée dans un asile psychiatrique dès l'âge de 32 ans, elle trouve dans son art un moyen de supporter sa peine et de guérir un peu (beaucoup ?) ses blessures. Nous allons voir que durant bien 40 ans d'une besogne sans relâche, les couples qu'elle ne cesse de dessiner finiront pas naître lentement à la vie, se tourneront l'un vers l'autre pour que se rencontrent enfin leurs bras et leurs lèvres. Aloïse a passé 60 ans quand ses dessins commencent à irradier tendresse et joie des sens. Sa voie solitaire, poursuivie obstinément au travers de ses créations, l'a menée à l'apaisement et à l'amour d'elle-même.

I. Petite histoire du baiser amoureux

Mais commençons par ce baiser qui en Occident tout au moins fait figure de symbole-même du sentiment amoureux. D'où vient-il ?

Vu très brièvement, le kamasutra témoigne dès le 6^e siècle des rites millénaires de l'amour sexuel et du baiser. Les Romains font de subtiles distinctions entre différentes sortes de baisers, dont la culture occidentale n'a retenu qu'une. Le *basium* des Romains est le baiser d'affection entre membres d'une famille, l'*osculum* s'échange en signe d'appartenance et de respect entre pairs, tandis que le *suavium* désigne le baiser sensuel des amoureux. Seul le *basium* a été repris par les langues indo-européennes pour désigner le baiser, toutes espèces confondues.

Les premiers chrétiens usent du *basium* – un baiser sur la bouche en signe de paix – pour souligner leur appartenance à la « famille » de la chrétienté. Au fur et à mesure que l’Eglise s’affermit et que la communauté chrétienne s’étend, les baisers sont échangés par un nombre grandissant d’hommes et de femmes. Au point que le pape Innocent III au début du 13^e siècle décide que cette coutume va trop loin et finit par interdire le baiser entre Chrétiens, ne l’autorisant qu’à un groupe restreint de prêtres à certaines occasions précises.

Dans le même temps se répandent les *Minnesang* (12^e et 13^e siècles), ces poèmes et chants qui célèbrent hardiment l’amour profane et le plaisir des baisers. Un Minnesänger allemand déclame par exemple :

« Le soleil radieux s’obscurcit devant mes yeux lorsque je contemple les roses qui fleurissent sur la bouche de mon aimée. Le fortuné qui cueillera ces roses se réjouira jusqu’au plus profond de son cœur. Des roses j’en ai vu beaucoup, mais jamais je n’en ai connu d’aussi splendides.». (Nyrop ?)

Plus tard, à la Renaissance (15^e et 16^e siècles), le baiser amoureux fait une réapparition très remarquée lorsqu’en 1534 circule la collection de 19 poèmes du jeune érudit hollandais Johannes Secundusⁱ, dédiés aux différentes manières d’embrasser. Secundus mourra malheureusement très jeune, à l’âge de 24 ans. Un journaliste, Christoph Bauer, a réhabilité le poète dans un article de la NZZ en 2011ⁱⁱ en rappelant l’immense contribution à notre culture de celui qu’il nomme dans l’article le « roi des baisers ». Ou devrait-on traduire « König der Küsser » par « maître embrasseur » ?

Depuis, les baisers ne nous quittent plus. Une quinzaine d’années après la mort du poète, un philosophe italien, Francesco Patrizi (1529-1597), s’inspire de lui en 1560 pour célébrer dans un savant traité la douceur des baisers amoureuxⁱⁱⁱ. En s’embrassant sur la bouche, explique-t-il, les amoureux échangent des fluides vitaux qui nourrissent et rajeunissent le cœur. Le baiser sur la bouche est le maître baiser, dont l’ingrédient indispensable est l’amour. D’autres poètes de cette époque sont eux aussi convaincus du pouvoir qu’ont les baisers de prolonger la vie et d’apporter santé et bonheur. Ils savent bien aussi que ce pouvoir appartient aux seuls baisers d’amour : « Un baiser n’est rien quand le cœur est muet » (Nyrop, p. 30). Pour exemple ce sonnet de Louise Labé (1524-1566), qui est à la fois émouvant de candeur et incroyablement audacieux :

« Baise m’encor, rebaise moy et baise :
Donne m’en un de tes plus savoureux,
Donne m’en un de tes plus amoureux :
Je t’en rendray quatre plus chaus que braise.

Las, te plains-tu ? ça que ce mal j'apaise,
En te donnant dix autres doucereus.
Ainsi meslans nos baisers tant heureux
Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suivra.
Chacun en soy et son ami vivra.
Permits m'Amour penser quelque folie :

Toujours suis mal, vivant discrettement,
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fay quelque saillie. »^{iv}

Dans ses *Sonnets pour Hélène* (1578) Pierre de Ronsard (1524-1585) célèbre lui aussi la voracité délicate de l'amour:

« Mille et mille baisers donne-moi, je t'en prie,
Amour veut tout sans nombre, amour n'a point de loi. »^v

Certains poètes ne manquent pas cependant de noter l'ambivalence inhérente aux baisers, et la férocité latente de la passion. Les Grecs anciens le disaient déjà, les baisers sont une « clef du paradis ». Pourtant leur « douceur brûlante », reconnaissent les poètes, peuvent devenir morsures.

Voltaire, alors septuagénaire, lance dans son *Dictionnaire philosophique* en 1764 une campagne contre le baiser. La mode de s'embrasser sur la bouche, dit-il, telle qu'elle est pratiquée par l'aristocratie et le clergé, soi-disant en signe de piété, n'est qu'hypocrisie, et le pur bon-sens commande d'y mettre un terme. Mais la rhétorique fulminante de Voltaire est vaine devant le succès foudroyant du roman publié quelques années plus tôt par le jeune écrivain Jean-Jacques Rousseau devenu son ennemi juré. Dans *La Nouvelle Héloïse*, dans la fameuse scène où l'amour impossible entre le jeune instituteur St. Preux et sa pupille Julie se révèle à eux dans un baiser, Rousseau prône le baiser comme une communion des âmes. Et il emporte les cœurs de toute une génération.

Les romans libertins du Marquis de Sade^{vi} insistent eux aussi, 30 ans plus tard, sur le pouvoir du baiser. Mais la vision romantique de Rousseau a pris de l'âge et le baiser apparaît cette fois comme un allié puissant dans le jeu de la séduction et de la tromperie. Pourtant, même une génération plus tard, le baiser amoureux trouve toujours ses défenseurs parmi les poètes. Heinrich Heine (1797-1856) par exemple use d'une jolie métaphore pour évoquer le bonheur éphémère du baiser :

« Le secret et le silence se doivent de régner sur les baisers d'amour,
Comme sur tout ce qui concerne l'âme de l'amour,

De peur que les ailes du papillon ne perdent leur duvet. »^{vii}

En art, le baiser se fait attendre. Ce n'est qu'en 1859, avec le charmant tableau *Il bacio (Le baiser)* de Francesco Hayez, que le baiser amoureux fait une entrée décisive dans les arts visuels. La brèche est ouverte et ce sera une flambée brève mais riche en variations sur le thème du baiser. Le joli *baiser* d'Auguste Toulmouche en 1886 est dans la même veine de peinture bourgeoise. Toulouse Lautrec par contre ose exposer en 1892 une scène audacieuse, intitulée *Dans le lit, le baiser*, montrant deux femmes enlacées. En 1898, la sculpture *Le baiser* d'Auguste Rodin, montrant un couple s'embrassant dans une étreinte passionnée, fait le bonheur du public. Les innombrables variantes du *Baiser* d'Edvard Munch (1896-98) introduisent une note de désespoir dans l'extase de l'étreinte. Mais c'est un amour archaïque, fusionnel, indestructible qui est célébré par la stèle funéraire de Francesco Brancusi sculptée en 1907 pour la tombe d'une amie, qui consiste en un bloc de pierre rectangulaire rudimentaire, représentant deux corps étroitement imbriqués bouche contre bouche. Le très beau *Baiser* de Gustav Klimt (1908), orné d'or et de fleurs, respire, lui, la mélancolie devant l'union improbable de l'homme et de la femme. Enfin, lorsque René Magritte peint en 1928 des *Amants aveugles* l'un à l'autre et dans l'incapacité de se toucher, ayant chacun la tête enveloppée d'un voile, la communion des âmes fait place à la désillusion et au scepticisme. 10 ans après la 1^e guerre, le baiser romantique appartient au passé.

Le baiser une fois passé à l'arrière-plan de la peinture et la sculpture, c'est le film qui reprend le flambeau – pour ne plus le lâcher. La toute jeune industrie cinématographique commence sur une note très puritaine. L'érotisme est interdit, n'est toléré qu'un baiser bref, limité à un maximum de 3 secondes. A partir de 1934, le « code Hays » jugule durant 20 années toute représentation « excessive ou lascive » des baisers au cinéma. Ironie de l'histoire, les restrictions imposées à l'érotisme font du baiser le symbole-même de l'amour dans les films. Pas de Happy End sans un baiser. L'industrie du film propage ainsi – avec l'aide bien involontaire du code Hays – le baiser sur la bouche dans le monde entier.

Que disent les scientifiques du baiser ? Notons tout d'abord la thèse intéressante du psychanalyste Sandor Ferenczi^{viii} qui, dès les années 1920, réfléchit sur la relation du baiser amoureux avec le sein maternel, et, par extension, avec l'ambivalence du stade oral, où les sensations de bien-être intense sont mêlées à la totale dépendance de la mère. Et il se demande si le baiser n'entraînerait pas chez beaucoup d'hommes un sentiment de malaise, en raison de la menace diffuse à leur virilité qui s'y attache dans leur souvenir lointain. 70 ans après Ferenczi, Adam Phillips^{ix}, un néo-

freudien, pose lui aussi la question, sur un mode allègre et optimiste cette fois, de la relation entre le baiser et les apprentissages de la petite enfance. Pour lui, « l'apprentissage du baiser dans l'adolescence » pourrait bien être une seconde chance, une « reprise de l'éducation orale » du plaisir, interrompue par la période de latence.

Notre psychologie analytique peut adopter sans autre les vues de la littérature freudienne qui fait d'une part le lien entre le plaisir oral du baiser et l'expérience « océanique » de la mère dans la petite enfance, et qui d'autre part voit dans cette expérience une source non seulement de la quête de plaisir mais aussi des élans mystiques. Nous noterons ici la présence de l'archétype de la Grande Mère et nous verrons le complexe maternel à l'œuvre dans l'attrait ou non du baiser pour l'adulte. Nous ne nous étonnons donc pas, au vu de la puissance de l'énergie archétypique en œuvre, que l'expérience du baiser amoureux puisse être pour les uns plus ou moins agréable, parfois même répugnante, pour d'autres, au contraire, bouleversante de sensualité et de numinosité.

Concernant la bouche, l'organe central dans ce qui nous occupe, le phénoménologue Hermann Schmitz^x a écrit dans les années 60 des textes incisifs sur le rôle capital de la bouche dans la découverte de la subjectivité dans la petite enfance. La caverne de la bouche, explique-t-il, agit comme un microcosme où le bébé fait la découverte, de par le contact de sa langue mobile à loisir contre les surfaces dures qui lui résistent (le palais, les mâchoires, puis les dents), d'une différence entre un « moi » et un « non-moi », ou un « sujet » et un « objet ». Schmitz en veut pour preuve les heures passées par les tout petits à jouer et à produire des sons avec leurs lèvres et leur langue et leur voix. Notre bouche nous a donc enseigné très tôt le plaisir et le jeu, mais aussi nos limites.

A la fin des années 50, le sociologue et philosophe Edgar Morin se tourne intuitivement vers l'inconscient collectif et parle de l'âme lorsqu'il cherche une explication à la qualité à la fois érotique et mystique des baisers:

« (Le baiser) réanime des mythes inconscients qui identifient le souffle qui sort de la bouche à l'âme. Il symbolise ainsi une communion, une symbiose de l'âme. Le baiser n'est donc pas seulement le piment qui assaisonne tout film occidental, il est l'expression profonde d'un amour qui érotise l'âme et mysticise le corps. »^{xi}

Plus près de nous, deux auteurs français ont publié simultanément, en septembre 2011, un livre sur le baiser. Tous deux ressentent le besoin de défendre le baiser, aujourd'hui passé de mode. Pour Belinda Cannone^{xii}, le fait que le baiser amoureux soit en décalage avec le monde moderne et

l'esprit du temps fait justement son charme. Elle s'enchanté que le baiser nous arrache de notre routine, qu'il « provoque une rupture dans le rythme ordinaire de l'existence, dans le flux de temps, un consentement au monde par l'acquiescement au désir »^{xiii}. C'est un moment de félicité qui nous transporte hors du temps.

« Quand je me penche sur ses lèvres (dit-elle), nous sommes, pendant les longs instants de notre baiser, lovés au creux du monde, sans questions ni manques, dans une parfaite dilection. »^{xiv}

On peut s'adonner à toutes sortes de plaisirs tout seul, chanter, danser, peindre, écrire, ou jouir. Mais il est impossible de s'embrasser soi-même. Le caractère mutuel est unique au baiser. Cannone est émue elle aussi par le caractère transcendant de cet échange où le baiser est lié, au-delà de l'autre, à « l'immensité du ciel » :

« (Il) est un geste magique par lequel l'embrasseur accède à l'univers très vaste qui se déploie au-delà du corps de l'embrassé(e) (...) (Le baiser) est médiation (mise en relation de deux mondes, ici et au-delà), expérience physique et spirituelle »^{xv}.

Son contemporain Alexandre Lacroix^{xvi} ne manque pas non plus d'observer la qualité particulière du baiser, sans comparaison avec l'acte sexuel. Il remarque que, contrairement aux idées reçues, le baiser amoureux est plus intime que l'acte sexuel, puisqu'il recherche une union profonde avec l'autre. Il constate :

« On peut faire l'amour à quelqu'un pour qui on ne ressent plus rien, et prendre du plaisir quand même. L'embrasser lentement, sensuellement, quotidiennement serait un supplice. »^{xvii}

Lacroix raconte comment il a appris d'une femme à aimer embrasser. Il sait donc de quoi il parle lorsqu'il affirme que beaucoup d'hommes embrassent mal, qu'ils préfèrent souvent aller « droit au but » (à l'acte sexuel) plutôt que de partager d'abord un long baiser. On retrouve le « malaise » des hommes évoqué par Ferenczi lorsque Lacroix observe qu'un grand nombre d'hommes « considère le baiser prolongé comme un engluement, une chute dans la proximité visqueuse, une forme de démission à laquelle il ne faut pas trop consentir »^{xviii}. Il va plus loin et son aveu nous ravit: « J'ai quand même l'impression, excusez l'énormité de la chose, que le baiser est un truc de filles »^{xix}. Et comment explique-t-il que les hommes se gênent devant « un truc de filles »? Eh bien, il confirme tout simplement notre thèse: c'est que les hommes « traitent en général le baiser comme leur propre part de féminité »^{xx}. Il parle même de « l'essence *femme* du baiser »^{xxi}.

Nous y sommes. Si donc le baiser relève principalement de l'archétype du féminin, alors oui, beaucoup de femmes se prêteront avec joie à cette exploration mutuelle, alors que leurs compagnons les décevront souvent,

empêtrés dans leur crainte de perdre (quoi, au fait, leur identité masculine?) s'ils se laissaient guider par leur anima – et apprenaient de leurs aimées. Beaucoup préféreront se fier à une « technique », pauvre ersatz mécanique, à des années-lumière de l'échange des souffles de l'âme invoqué par les poètes. Mais il en est d'autres heureusement, les poètes et tous les autres doués d'un complexe maternel suffisamment positif qui prennent goût à s'exercer à la réceptivité, à l'abandon et aux variations infinies du tendre bouche à bouche.

Pour clore cette petite histoire du baiser, je donne tout d'abord la parole au grand amoureux Alfred de Musset (1810-1857):

« A Julie

(...)

Donne-moi tes lèvres, Julie ;

Les folles nuits qui t'ont pâlie

Ont séché leur corail luisant.

Parfume-les de ton haleine ;

Donne-les-moi, mon Africaine,

Tes belles lèvres de pur sang. »^{xxii}

Et je termine par les « p'tites gueules » des amoureux du poète-chanteur-compositeur Georges Brassens (1921-1981) :

« Les amoureux qui s'bécotent sur les bancs publics

Bancs publics, bancs publics,

En s'disant des je t'aime pathétiques

Ont des p'tites gueules bien sympathiques »^{xxiii}

II. La recherche de l'étreinte dans l'art d'Aloïse Corbaz

Dubuffet et l'art brut

Vous avez peut-être déjà remarqué les panneaux des dessins d'Aloïse suspendus dans l'entrée de la Collection de l'Art Brut de Beaulieu. Ses dessins ont été découverts par Jean Dubuffet en 1948. Ce sont ses dessins, ainsi que l'œuvre de son aîné, Adolf Wölfli, qui ont inspiré à Dubuffet le nom d'« art brut » pour désigner des objets esthétiques produits par des personnes autodidactes, animées uniquement par un besoin intérieur de créativité sans aucune volonté de succès. Les œuvres de ces deux grands artistes ont constitué le fondement de la collection d'art brut que Dubuffet a offerte à la ville de Lausanne en 1971. Etant peintre lui-même, il était fasciné, comme tout le mouvement surréaliste de son époque, par la pureté et l'authenticité qu'il trouvait dans les œuvres de ces inconnus. Il voulait s'inspirer des enfants, ou des gens restés comme les malades mentaux isolés, à l'écart des conventions, capables de puiser spontanément dans leur inconscient à la source de leurs créations. En suivant leur exemple, il

espérait comme beaucoup d'autres artistes se libérer des conventions et des modes esthétiques pour accéder aux sources inconscientes d'une créativité vraie et authentique.

Le cas d'Adolf Wölfli (1864-1930), un patient psychiatrique dangereux déferé à la clinique de Waldau pour schizophrénie et occupé durant ses 35 ans de réclusion à une production ininterrompue de dessins, notes et partitions musicales, ce cas avait fait parler de lui à la suite de la publication en 1921 du livre de son psychiatre Walter Morgenthaler^{xxiv}. Morgenthaler et le psychiatre allemand et historien de l'art Hans Prinzhorn ont été longtemps parmi les quelques rares personnalités du monde médical à s'intéresser aux activités artistiques des malades mentaux. Prinzhorn a publié en 1922 une étude très complète d'un grand intérêt sur les ateliers d'art dans les asiles psychiatriques européens^{xxv}. Les peintres surréalistes - Paul Klee, Max Ernst, Max Dubuffet et beaucoup d'autres - se passionnèrent pour son travail.

Artiste secrète

Nous voilà arrivés à Aloïse. Aloïse était plus qu'introvertie, elle était secrète. Durant toute sa vie, elle s'est cachée de son entourage. Ce n'est que dans ses dernières années de vie qu'elle a laissé entrevoir son cœur passionné et son âme mystique.

Son immense souffrance de ne pas être parvenue à vivre, dans la société et dans la réalité concrète, les idéaux d'amour et de beauté auxquels elle avait si ardemment aspiré, et puis d'être contrainte, au lieu de cela, de vivre une vie de recluse à l'écart du monde - cette souffrance, elle la confiait au papier. Ce n'est qu'à sa mort qu'on a découvert son œuvre écrite et avec elle l'univers poétique de sa spiritualité vibrante. Ses écrits ont révélé un monde intérieur fait de lumière et d'amour dans lequel elle élevait ses souffrances au rang de sacrifice pour l'humanité, comparables à celles du Christ^{xxvi}.

Aloïse s'est ouverte - un peu, à 1 ou 2 personnes - au cours de sa vie. Après 20 ans de clinique, elle a fini par montrer à un psychiatre les dessins qu'elle avait gardés secrets jusqu'alors. Ce psychiatre, Hans Steck, ainsi que Jacqueline Porret-Forel, une femme médecin qui par la suite s'attacha à Aloïse, furent les seuls non seulement à remarquer son talent naturel mais aussi à se laisser toucher par la quête d'amour obstinée et sincère qui transparaissait dans ses créations artistiques.

Durant près de 30 ans, les innombrables dessins d'Aloïse représentant le couple trahissent son ambivalence profonde à l'égard de l'autre, de l'homme et de l'amour. Toujours et encore nous fait face une femme d'allure royale, imposante, voluptueuse, sur un fond très ornementé. Si on y regarde

de plus près, on découvre que la femme n'est pas seule, qu'elle est presque toujours accompagnée d'un homme. L'homme est souvent à peine visible, bien plus petit qu'elle, il se tient dans un coin près de la tête de la femme, ou lové dans son giron ou à ses pieds, le visage tourné vers elle.

Le déséquilibre frappant du couple ne se transforme que très lentement au cours des années. Peu à peu l'homme grandit et la femme rapetisse, et on finit par voir un couple d'égaux, côte à côte. Alors qu'avant seul l'homme la regardait, la femme est finalement tournée vers lui et leurs regards se rencontrent. Ils se touchent, et même s'étreignent, et s'embrassent bouche contre bouche. Il a fallu à Aloïse presque 30 ans pour que le couple naisse à la vie dans ses dessins et que leur attraction mutuelle se fasse sentir. Selon Jacqueline Porret-Forel, la femme médecin qui l'a suivie jusqu'à la fin, Aloïse à 60 ans a changé. Durant les dernières 15 années de sa vie, lorsque ses dessins commencent à respirer la sensualité et la joie, elle est apaisée et accepte parfois de s'ouvrir aux autres.

Amour de soi, amour de l'autre

Son histoire est celle d'un processus d'individuation étonnant, parce que complètement autonome, alimenté par une force créatrice impressionnante, et sans aucun soutien thérapeutique sinon un accompagnement à distance respectueuse par quelques personnes de son entourage. Comment Aloïse peut-elle dessiner les mêmes motifs sans se lasser, et que s'est-il passé en elle pour qu'un changement se fasse? Pour y répondre, nous allons tenter de faire plus amplement connaissance et de percer le secret de cette femme pudique et fière.

Aloïse est la 7^e de 8 enfants. Elle grandit à Lausanne. Son père est employé des postes, alcoolique. Sa mère est malade du cœur et meurt quand Aloïse a 13 ans. La petite est éveillée, elle suit l'école secondaire. A la fin de sa scolarité, à 18 ans, elle se débrouille très bien en allemand. Elle rêve de devenir chanteuse d'opéra mais devient maîtresse d'école puis surveillante dans un internat. A 25 ans (en 1911), elle quitte la Suisse. Sa famille a décidé de mettre un terme à sa liaison avec un ancien prêtre et l'a poussée à prendre un poste de gouvernante dans une famille aristocratique à Leipzig. Elle change d'emploi peu après et va travailler à Potsdam, dans la famille de l'aumônier de la cour de l'empereur. La vie à la cour de Guillaume II est strictement régimentée et très puritaine. Aloïse a une jolie voix déjà travaillée et chante plusieurs fois devant la cour. Mais devant l'imminence de la guerre, elle est contrainte de rentrer en Suisse en 1913 ou 1914. Entretemps, elle est tombée éperdument amoureuse de Guillaume II, d'un amour obsessionnel et sans espoir. De retour en Suisse, elle fait une 1^e crise psychotique après 3 années. Elle est de plus en plus agitée et violente, si bien qu'en 1918 la famille la fait interner pour schizophrénie paranoïde.

Elle a 32 ans. Elle sera transférée 2 ans plus tard à l'asile de La Rosière où elle restera 44 ans jusqu'à la fin de sa vie (à 78 ans).

A la clinique, Aloïse est parfois complètement apathique, pour passer soudain à des états de surexcitation extrême, des comportements obscènes ou des crises de rage. Non seulement elle refuse de communiquer avec quiconque et ne répond jamais aux questions, mais quand elle parle, elle marmotte des mots incompréhensibles. Elle aime à chanter des airs d'opéra devant sa fenêtre ouverte en y mettant des paroles de son cru. Cette grande femme aux cheveux roux se fait remarquer et les voisins l'appellent « la cantatrice ». Elle adore se montrer en beaux habits aux fêtes dansantes organisées par la clinique. Ses belles manières et son élégance déplaisent aux infirmières qui la trouvent hautaine.

Elle tombe passionnément amoureuse d'un pasteur Chamorel qu'elle n'a pourtant jamais rencontré. Sa passion a quelque chose d'un rêve, qui se répète puisqu'encore une fois elle voue un amour éperdu à un homme d'autorité, proche du sacré, et hors de portée. Elle lui écrit des lettres ardentes, qu'elle n'envoie jamais, où il lui arrive aussi de se plaindre de lui. Mais elle reste farouchement secrète et garde ses écrits pour elle.

Aloïse ne tarde pas à transcrire en cachette, d'une écriture minuscule et précise, sa vision d'un univers merveilleux bien à elle. Au terme de ses trois premières années de clinique, elle a terminé le premier jet de ses écrits. Elle écrit aisément et bien. L'écriture l'aide visiblement à alléger ses souffrances psychiques et physiques dont elle ne pipe mot à quiconque. Sa prose étrange est d'une grande poésie. Peu après son arrivée en clinique, elle écrit par exemple : « Je déplore ma situation d'épave de la conflagration universelle, je ne peux décrire ma misère matérielle morale »^{xxvii} ou bien : « Je ressens une ruine physique lente et sûre »^{xxviii}. Mais l'écriture lui procure aussi de grandes joies, par exemple lorsqu'elle y exprime son amour pour Guillaume II: « Pourquoi donc, en évoquant votre souvenir est-ce que je vibre comme une cloche annonçant des épousailles d'ange ? »^{xxix}.

Puis elle se met à dessiner, toujours en secret, tout d'abord avec des crayons à mine sur des bouts de papier. Puis elle commence à appliquer des couleurs sombres. Avec le temps s'établit une routine qu'elle suit strictement. Ses journées se partagent entre le repassage et le dessin: le matin repassage pour la clinique, un travail méticuleux et soigné auquel elle excelle ; l'après-midi dessin.

Elle a 51 ans et a passé presque 20 ans en clinique lorsque (en 1937) elle se décide à montrer ses dessins à Hans Steck, un psychiatre qui s'intéresse à elle. Il la soutient et commence à collectionner ses dessins. En 1941, Steck encourage la jeune médecin Jacqueline Porret-Forel à faire la connaissance d'Aloïse. Au jour dit, la médecin arrive, elle porte une robe verte. Aloïse s'écrie alors: « Allez vous-en, vous n'avez pas de couleur ! » Mais Porret-

Forel ne se décourage pas. Elle persiste, apporte à Aloïse du papier et des crayons et parvient peu à peu à gagner sa confiance. Aloïse autorise Porret-Forel à se tenir auprès d'elle quand elle dessine. Elle aussi collectionne les dessins d'Aloïse. Elle observe comme ceux-ci grandissent au cours des années et comme leurs couleurs s'éclairent. Lorsqu'elle est à court de matériel, Aloïse utilise les papiers qu'elle trouve. Elle les lisse soigneusement et les coud ensemble pour obtenir de grandes surfaces. Quant aux couleurs, l'eau des fleurs ou le dentrifrice font parfois l'affaire. Aloïse assemble de longues bandes de papier en cousant de larges feuilles les unes aux autres, pour obtenir - elle a alors 60 ans - des bandes mesurant jusqu'à 14 mètres de long! Vous aurez sûrement remarqué la dominance du rouge dans ses dessins. Rouges seront les robes, les lèvres, les seins, les fleurs. Le bleu vient en second, elle en use toujours pour les yeux qu'elle dessine sans pupilles, et pour les habits, de l'homme de préférence. Le vert et le jaune complètent sa palette. Elle ne fait jamais d'esquisse et semble s'entretenir avec quelqu'un en travaillant. Porret-Forel finit par comprendre qu'Aloïse négocie avec ses personnages : eux visiblement savent comment ils veulent être représentés et ils la guident dans son travail. Ses dessins une fois terminés, Aloïse s'en désintéresse et elle ne tient pas à les garder. C'est seulement vers la fin de sa vie qu'elle se rend vaguement compte qu'ils pourraient intéresser les gens, et elle accepte de les mettre de côté pour Porret-Forel. Pourtant, lorsqu'elle inspecte pour la 1^e fois l'exposition de ses œuvres au Palais de Rumine en 1963 (elle a alors 77 ans), elle est choquée et honteuse et ne veut rien savoir de ses images. Il lui faudra un temps d'acclimatation pour que finalement elle puisse admettre la réaction enthousiaste du public. Contrairement à Adolf Wölfli qui tirait fierté de son statut d'artiste, Aloïse, elle, ne s'est jamais vue comme une artiste.

Passée la soixantaine, elle sort lentement de son isolement. Il lui arrive d'offrir des dessins au personnel ou aux visiteurs intéressés, par exemple à Dubuffet. Et elle accepte parfois de répondre aux questions et de converser avec Porret-Forel. Elle lui confie, toujours à sa manière déconcertante, ses regrets d'avoir eu peur de l'amour et de ne pas avoir « osé embrasser » en raison de son éducation religieuse :

« Je suis restée un peu chandelle, un peu catholique, c'est pourquoi j'aimerais que les autres dames fassent le contraire, s'amuse. (Je n'ai jamais eu d'enfants parce que je n'ai) jamais su assez bien embrasser. (J'étais) trop petite, n'osais pas l'embrasser...à 20 ans on est fugitive, craintive, on n'ose pas, on se sauve. »^{xxx}

Quel contraste avec ses héroïnes resplendissantes de confiance en elles ! Il semble bien que celle qu'Aloïse couche sur le papier est une image de soi idéale, destinée à compenser le moi rabaissé à moins que rien, auquel elle

s'identifie consciemment. Les femmes qu'elle dessine sont tout le contraire. Ce sont des créatures de rêve, vêtues de capes et de robes somptueuses, la poitrine nue couverte de perles et leur chevelure abondante parfois même couronnée d'une tiare. Les décors luxuriants font penser au théâtre ou à l'opéra, des lieux où se jouent des rôles dans un décor paradisiaque hors de ce monde.

Union de l'âme

Comment comprendre l'importance psychologique de cette femme divinement belle dans ses dessins? Et que faire de l'insignifiance de l'homme? La femme fait penser à un alter-ego radieux et magnifique, une compensation à la honte brûlante de l'humiliation subie dans sa vie réelle, un contre-modèle, tout ce qu'Aloïse n'est pas – et aurait souhaité être. Cet alter-ego magnifique, tout enrobé et entouré de rouge, la couleur de la vitalité et de la passion, la hante durant 25 ans. Toujours à ses côtés, de manière tout aussi entêtée, se tient l'Autre, l'homme. Lui n'est pas beaucoup plus qu'une pauvre demi-portion. Alors que lui, qu'il soit debout près de la femme ou blotti sur ses genoux, est toujours tourné vers elle, elle par contre nous fait face et regarde droit devant elle, apparemment indifférente à sa présence. Il semble bien que cette presque-déesse, vu comme un symbole, n'évoque pas seulement une grandiosité destinée à corriger le rabaissement excessif du moi dans la conscience, mais aussi le Soi, un Soi qui ne la lâche pas, qui la « piège » par son rayonnement et sa beauté et insiste pour qu'Aloïse finisse, comme dans les contes de fées, *Peau d'âne*^{xxxii} par exemple, par croire en sa propre beauté intérieure. Mais la présence, tout aussi insistante, de l'Autre, de l'homme, montre bien en outre que le but du processus n'est pas pour Aloïse de simplement se « consoler » avec un moi grandiose et de se complaire dans l'illusion. Cet Autre visiblement est un défi. Au vu de l'évolution des dessins, il semble évident qu'il joue le rôle d'un contenu psychique nouveau qui cherche à atteindre la conscience, d'un facteur dérangeant qui va amener la transformation psychique.

Vu sous l'angle intra-psychique, l'homme pour une femme représente bien sûr des contenus psychiques ressentis comme « autres ». Ces contenus chez Aloïse sont en plus rabaissés, niés, ignorés. Les contenus psychiques associés chez elle à l'autre et au masculin lui font-ils peur au point qu'ils ne soient tolérables que dévalorisés et affaiblis? Le déséquilibre du couple se maintient pendant de nombreuses années. La femme, symbole central qui évoque donc une image de soi grandiose mais aussi la complétude et la souveraineté du Soi, règne de manière quasi-absolue sur le psychisme. Elle est à peine consciente d'une force étrangère, et en tous les cas fermée à tout contact. Cette autre instance psychique, bien qu'ignorée, se maintient pourtant. Tout comme le symbole central, ce qui est « autre » veut être

reconnu. Tel le persécuteur dans un cauchemar répétitif, l'homme représente donc un ferment à peine tolérable, mais indispensable à la maturation psychique. On observe que peu à peu, à force d'avances et de reculs, le complexe grandiose abandonne son régime dictatorial et accorde toujours plus d'espace à l'« autre ». En reconnaissant l'existence d'une autre instance psychique, le symbole central s'adoucit, s'humanise et perd ses allures de divinité.

Dans les dessins, on remarque que les deux corps perdent peu à peu de leur raideur et gagnent en courbes, que les hanches, les bras et les visages s'assouplissent. Au terme d'un processus de plusieurs décennies, Aloïse parvient finalement à faire apparaître deux corps en confiance, un couple enlacé, un baiser partagé. Dans la représentation du couple uni se reflète un psychisme devenu suffisamment fort pour accueillir la dualité intérieure comme une source de joie et d'amour. Porret-Forel note que, dans les dernières années de sa vie, Aloïse dessine avec plus d'aisance et qu'elle semble avoir retrouvé le chemin du monde incarné des humains.

On ne peut que s'incliner devant la persistance incroyable de cette poussée du Soi vers la complétude psychique. Aloïse n'a jamais cessé, malgré ses craintes, de se confronter à son immense ambivalence face à la confiance et à l'amour. Les représentations de l'union finale du couple témoignent de sa transformation intérieure : son espace psychique s'est diversifié, elle s'est ouverte à l'amour de soi, bref son âme est enfin ré-unie !

ⁱ Joannes Secundus, *Basia*, 1534.

ⁱⁱ Christoph Bauer, "König der Küsser," *Neue Zürcher Zeitung*, December 16, 2011.

ⁱⁱⁱ Francesco Patrizi, *Du baiser*, 2002.

^{iv} Louise Labé, 1555, *Sonnet XVIII*, cité in Belinda Cannone, *Le baiser peut-être*, Paris : Alam, 2011, p. 23.

^v Pierre de Ronsard, 1578, *Sonnets pour Hélène* cité in *Le baiser*, p. 40

^{vi} Voir par exemple: Donatien Alphonse François de Sade, *La nouvelle Justine*, 1791.

^{vii} Heinrich Heine cité in Christopher Nyrop, *The Kiss and Its History*, General Books LLC, 2009, p. 28.

^{viii} Sandor Ferenczi, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, 1924.

^{ix} Adam Phillips, "Plotting for Kisses," in *On Kissing, Tickling and Being Bored* London: Faber and Faber, 1991, pp. 99-107.

^x Hermann Schmitz, "Der Mund," *Der Leib*, Bonn: Bouvier: 1965, pp. 305-316.

-
- ^{xi} Edgar Morin, 1957, *Les stars*, cité in Jean-Luc Tournier, *Petite encyclopédie du baiser*, Lausanne: Favre SA, 1984, p. 57
- ^{xii} Belinda Cannone, *Le baiser peut-être*, Paris : Alma, 2011.
- ^{xiii} Ibid., p. 62.
- ^{xiv} Ibid., p.15
- ^{xv} Ibid., p. 103.
- ^{xvi} Alexandre Lacroix, *Contribution à la théorie du baiser*, Paris : Autrement, 2011.
- ^{xvii} Ibid., p.62.
- ^{xviii} Ibid., p. 86.
- ^{xix} Ibid., p. 86.
- ^{xx} Ibid., p. 86.
- ^{xxi} Ibid., p. 91.
- ^{xxii} Alfred de Musset (1810-1857) sur http://www.poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alfred_de_musset/a_julie.html
- ^{xxiii} Georges Brassens, Les amoureux des bancs publics sur <http://www.paroles.net/georges-brassens/paroles-les-amoureux-des-bancs-publics>
- ^{xxiv} Walter Morgenthaler, *Adolf Wölfli*, 1964.
- ^{xxv} Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie*, 1984.
- ^{xxvi} Voir Jacqueline Porret-Forel, *La voleuse de mappemonde*, Carouge-Genève: Zoé, 2004.
- ^{xxvii} Jacqueline Porret-Forel, « Aloïse », in *L'Art Brut*, Compagnie de l'Art Brut, Fascicule 7, Paris, 1966, p. 29.
- ^{xxviii} Ibid., p. 29.
- ^{xxix} Ibid., p. 65.
- ^{xxx} Ibid., p. 69.
- ^{xxxi} „Peau d'âne“ in Charles Perrault, *Contes de Ma Mère l'Oye*, 1697.