

Pia Brunner  
44 Rue Epoigny  
94120 Fontenay-sous-Bois  
France  
n° de téléphone ( (00 33) (0)1 43 70 14 71)  
Email : [pia.courrier@yahoo.fr](mailto:pia.courrier@yahoo.fr)

# **MEMOIRE DE LICENCE DE LETTRES FRANCAISES MODERNES**

**SUJET:**

**L'œuvre de Corinna Bille**

*La rêverie des éléments:  
Du corps saisi, projeté au corps-dévorateur*

## **TABLE DES MATIERES**

### **INTRODUCTION**

#### **I LE SAISISSEMENT DU CORPS**

- I L'urgence d'écrire et de rêver sa vie
- II L'espace intime du dehors
- III Emerentia 1713: l'enfance, rêveuse de nature
- IV L'indéracinable Amour
- V Au-delà de l'eau
- VI La rêverie inorganique
- VII L'arbre-méthapore
- VIII La forêt comme métaphore et lieu de l'amour
- IX La forêt féminisée
- X "La chemise souffrée ou la solitude": La forêt comme lieu de tous les excès.
- XI Un amour fait d'écorce

#### **II UN IMAGINAIRE DE VIERGE: LA DEVORATION DU CORPS**

- I La saison défloration
- II "Le journal de Cécilia": une rêverie ambivalente de l'eau

### **CONCLUSION**

*Se fondre dans l'élément fondamental  
est un suicide nécessaire à qui veut vivre  
un surgissement dans un nouveau cosmos.*

Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, p.176

Mon intention, par ce présent Mémoire, est de montrer que la nature, chez l'écrivain valaisan, est l'origine duquel émerge son langage, qu'il se vit et s'écrit dans ce qui nous lie au monde: *le corps*. Lieu tangible de toutes les expériences troubles des sensations, où chacune des oscillations du dehors vient se répercuter en un violent tremblement interne, lieu où l'extérieur se communique et s'intériorise, où le monde, en somme, fait sens.

La nature, chez Corinna Bille, est l'origine intact et tangible d'un monde immémorial qui résonne dans ces nombreux écrits, dans cette parole aujourd'hui encore intarissable, inépuisable malgré la disparition de l'auteur<sup>1</sup>.

Aborder le thème de la nature, m'amène, il va de soi, à parler du procédé descriptif que pratique Corinna Bille. La description telle qu'elle s'illustre dans son œuvre, n'est pas le prétexte à un discours explicatif et extrinsèque au récit, comme elle peut l'être dans les traditionnelles descriptions, elle n'est pas pur effet rhétorique, *Mimésis*, représentation d'une réalité qui, depuis Barthes, ne serait jamais qu'un code de représentation et ne renverrait qu'à la vérité de l'écrit, le réel de l'écriture.

Là n'est pas mon propos, c'est pourquoi je résumerais cette idée en affirmant que la description chez Corinna Bille n'est pas pastiche du réel, qu'elle n'est pas non plus autonome, c'est-à-dire pourvue de marques spécifiques<sup>2</sup>, pas plus qu'elle ne répond à un souci esthétique ou ornemental. Chez Corinna Bille la description est au contraire très souvent *narrativisée*, au sens où elle est partie intégrante de la dimension

---

<sup>1</sup> L'œuvre de Corinna Bille recense une quarantaine de textes, et de nombreux textes posthumes sont encore à paraître.

<sup>2</sup> Temporalité suspendue du récit, éléments récurrents qui l'introduisent comme le regard d'un personnage par exemple.

temporelle et dramatique du récit, elle est matière du texte. Je décrirai ainsi son mode représentatif en termes d'approche sensuelle et sensible du monde, son regard d'actif et d'événementiel.

*Le paysage y est pensé en profondeur, for intérieurisé, il est intimement vécu.*

L'intimité est d'autant plus forte que le corps y tient la part essentielle. Il est le lieu où se déploie la rêverie. Lisons la citation suivante:

Description: Les bocages de la plaine... ceux que j'appelais les îles... Le désir des paysages, aussi fort l'un que l'autre, *le désir de s'incorporer à eux, d'être eux.*<sup>3</sup>

Dans cette phrase s'affirme la spécificité de l'imaginaire cosmique de Corinna Bille: *le corps est le support même de sa rêverie*, là se déploie le texte, là s'écrit l'œuvre, y naissent les images: celles d'un saisissement, celles d'une dévoration.

C'est dans le corps, via l'écriture que "l'élément fondamental", c'est-à-dire l'élément qui fonde la relation du moi au monde, est directement restitué. Et c'est l'œuvre qui fonde ce rapport, établit un lien étroit entre le corps et le monde. Le corps y est texte, matière vivante, le texte organique organise alors dans l'œuvre sa dévoration.

Cette fusion, il va sans dire, ne peut se faire sans mettre le corps en atteinte: se fondant ou se confondant à la substance première, le corps mêlé ou dissout, échange son enveloppe charnelle contre le brut, l'élémentaire fondamental.

Que le corps soit l'enjeu de l'expérience rêvée implique, en plus d'un rapport sensoriel au monde (de l'ordre de l'extériorité), un rapport érotique à la nature aimée (de l'ordre de l'intériorité). C'est pourquoi la conquête de « l'élément fondamental » est très souvent décrite en termes de conquête amoureuse, de fusion passionnelle. C'est toujours l'être aimant, la source d'amour que *le corps bouleversé* par ses incessantes

---

<sup>3</sup> Le vrai Conte de ma vie, p. XLIX. C'est moi qui souligne.

mutations, dissolutions, liquéfactions) veut atteindre. La nature qui concentre l'ensemble des éléments dans sa *mater*-ialité fondatrice figure ainsi l'intimité affective de l'écrivain.

Inversement, sans subir la moindre transformation, *le corps clôturé*, intact, homogène, s'abandonne et se livre au pouvoir érotique du végétal anthropomorphisé. Mais cette rêverie d'un corps passif, littéralement *saisi* par l'élémentaire, cède parfois la place au thème que j'appellerai celui du *corps-dévorateur*. Réduit à une immense béance, une vaste bouche, le rêve de ce corps actif est d'engloutir le monde, de le *saisir* à son tour. Le corps dévoré devient dévorateur, engouffrant dans sa chair les plus infimes éléments terrestres. Cette assimilation de la matière engendre alors, comme nous le verrons dans ce Mémoire, une rêverie de la fertilité créatrice, l'œuvre y délivrant son secret, livrant un monde lisible comme un autre monde doublé.

*La voix de Corinna Bille*, loin d'être désincarnée, est *inextricablement liée au corps intime*, à une présence qui dépasse le rationnel puisqu'elle se situe dans la projection fantasmatique qui serait réalité absolue: celle d'une expérience vécue par l'énergie des images et qui tend vers une transcendance qui se traduit en fusion intime avec le monde.

Dans sa thèse: L'imaginaire de l'oeuvre de Corinna Bille, Maryke de Courten a montré, par une approche phénoménologique de type bachelardien combien la rêverie de la nature chez Corinna Bille répondait au dynamisme de l'imagination matérielle décrite par Gaston Bachelard. Maryke de Courten met en évidence le fait que ce sont les rêveries de la terre et du végétal qui dominent chez l'écrivain et que celles du feu et de l'eau y sont moins prépondérantes.

Nous trouvons qu'il est nécessaire de commencer par résumer brièvement la thèse de Maryke de Courten afin de mieux comprendre celle que nous exposerons ensuite. Selon la théorie de Bachelard, qui s'occupe de cosmologie symbolique, Maryke de

Courten attache à l'eau courante et à l'eau immobile deux types de rêveries différentes. La première engendre un imaginaire de la vivacité, de la légèreté et de la vie, et l'eau immobile fait naître, au contraire, une rêverie du silence, de la mort douce et de l'obscurité.

En ce qui concerne la rêverie végétale, celle-ci travaille l'imaginaire de Corinna Bille selon une double thématique: celle des noces végétales et celle de la métamorphose arborescente. Le premier thème décrit moins le phénomène d'exaltation amoureuse de la forêt que les perversions criminelles qui s'y libèrent et qui en sont les déformations. Maryke de Courten désigne le phénomène par les termes de "vocation létale" de la forêt. Enfin, elle analyse la rêverie de l'intimité terrestre, remarquablement valorisée chez l'auteur valaisan. La terre est rêvée comme Terre Mère, une terre qui invite au repos et engendre, chez ceux qui en subissent le pouvoir des rêveries de descentes et d'assimilations.

La théorie phénoménologiste de Maryke de Courten montre ainsi combien la nature est vécue en profondeur chez l'écrivain: la rêverie des éléments devient expérience existentielle.

Mon approche des textes de Corinna Bille sera également une approche de type bachelardienne. Penser l'œuvre de l'écrivain pourrait-elle s'envisager sans faire appel à la pensée symbolique que Bachelard avait du monde? Comment ne pas référer à son œuvre quand elle tend à démontrer que les images ne sont pas de simples moyens d'expression visuelles mais qu'elles sont directement vécues? En d'autres termes il y aurait pour Bachelard une véritable phénoménologie de l'imaginaire, dans la mesure où l'image serait un *phénomène d'être* parce qu'elle aurait un rôle ontologique fondateur, une valeur d'expérience sensible: celle interne du regard qui aurait le même impact qu'une expérience externe subite, directement vécue.

La pensée Bachelardienne accorde par conséquent un statut existentiel à l'image, une fonction de renouvellement du monde, de permanence d'une Mémoire collective. Dépassant par-là même, et de loin, sa visuelle évidence.

Ce statut des images est celui que leur accorde Corinna Bille, car celle-ci ne saisit pas des images pour les rendre ensuite, *elle vit dans ce qui est saisi* et nous livre ensuite le rapport au monde tel qu'il se prononce en elle ou, plutôt, tel qu'il respire dans l'influx vital dont son imagination est porteur<sup>4</sup>.

Je pourrais ainsi qualifier mon discours critique *d'approche thématique*<sup>5</sup>, au sens où le terme "thématique" désigne tout ce qui dans l'œuvre est indice d'investissement existentiel, c'est-à-dire ce qui est la trace, le témoignage que l'écrivain se crée par le biais de l'engagement littéraire. Et Corinna Bille, comme nous le verrons dans le premier chapitre de mon Mémoire voue totalement son être à son œuvre.

La thèse défendue dans ce Mémoire prend comme point de départ l'approche critique de Maryke de Courten: aux trois éléments (terre, eau, arbre) correspondraient trois types d'imagination, à la fois spécifiques et semblables selon les valeurs qui sont mises en avant. De là je démontrerai combien la rêverie matérielle est vécue chez Corinna Bille comme une expérience ultime d'Amour et d'érotisme.

Ces deux aspects de l'œuvre, l'amour et l'érotisme, brièvement survolés par Maryke de Courten, m'ont paru insuffisamment exploités. Je pense, en effet, que sa thèse a à négligé ces dimensions dominantes chez Corinna Bille au profit d'autres aspects de la rêverie intime de la nature, comme par exemple la tentation d'éternité, ou la nostalgie

---

<sup>4</sup> C'est de ce rapport que naît la singularité de la rêverie cosmique de Corinna Bille. Et c'est précisément cette singularité qui m'a amenée à rédiger ce Mémoire, c'est pourquoi je prendrai parfois quelques distances avec les théories de Bachelard qui avait toutefois une conception cinétique de l'image étant donné qu'il lui accordait un pouvoir illimité de mobilité créatrice.

<sup>5</sup> L'analyse thématique met en évidence des métaphores, des idées organisées en réseaux et qui indiquent qu'une sorte de mythe personnel s'élabore au fur et à mesure du récit. La démarche thématique est tout intuitive, à l'affût du moindre signe témoignant qu'une expérience existentielle s'élabore au fil de l'œuvre. Le moi de Proust se créant dans le prodigieux accomplissement de La Recherche en illustre parfaitement l'idée.

du temps perdu de l'enfance. Cela s'explique selon moi par le fait que la thèse consacrée à Corinna Bille analyse moins l'imaginaire de celle-ci à la lumière des théories bachelardiennes qu'elle n'illustre plutôt, dans l'œuvre de l'écrivain, les grandes composantes de l'imaginaire humain dont s'est préoccupé le phénoménologue. De plus, en toute fin de son analyse, reprenant la théorie des régimes nocturnes et diurnes de Durand, Maryke de Courten conclut sa recherche en affirmant que l'imaginaire matériel de Corinna Bille répondrait à un régime nocturne de l'image. C'est-à-dire que la rêverie des substances aurait comme dessein celui de trouver l'antidote du temps dans "La rassurante et chaude intimité de la substance"<sup>6</sup>.

*Mon point de vue développera au contraire la violence fusionnelle qui s'établit entre le corps humain et l'élémentaire. Je montrerai en quoi cette violence fusionnelle obéit au principe de mythe personnel s'élaborant au travers de l'œuvre et qui est au centre de l'analyse thématique. Je relèverai les nuances de cette violence, l'impressionnante richesse de son expression et enfin je montrerais que toujours cette violence se répercute sur le corps par deux actes d'intime possession: le saisissement et la dévoration.*

Mon Mémoire couvre la totalité de l'œuvre de Corinna Bille (poèmes, petites histoires, nouvelles, romans, ainsi qu'une pièce de théâtre) mais il accorde toutefois une attention plus soutenue à deux nouvelles: Emerentia 1713, et Le journal de Cécilia ainsi qu'à la pièce de théâtre: La chemise soufrée ou la solitude.

Le Mémoire comprendra deux parties (le saisissement du corps / la dévoration du corps) d'étendues inégales. Tout d'abord, dans le premier chapitre, je parlerai du rôle salvateur qu'à joué l'écriture dans la vie de Corinna Bille: *écrire était pour elle sa respiration essentielle*<sup>7</sup>, et c'est pourquoi, comme je l'expliquerai dans le second chapitre, la nature, l'espace externe rêvé, devient espace intime. Les chapitres qui suivront directement seront consacrés au désir

---

<sup>6</sup> L'imaginaire dans l'oeuvre de Corinna Bille, p.228.

<sup>7</sup> Propos recueillis par Gilberte Favre dans Le Vrai Conte de sa vie, p.34

de fusion qui pousse les personnages, avides de plénitude amoureuse, à se fondre à la matière, à y vivre en elle pour se mettre à l'abri de l'amour humain dont les limites, de quelques natures qu'elles soient, menacent dangereusement leur puissance de bonheur.

Je montrerai ensuite comment le corps, indirectement ou directement transmué en matière favorise la conquête de celle-ci souvent décrite en termes de conquête amoureuse. Les chapitres qui cloront la première partie seront consacrés à la rêverie arborescente de Corinna Bille. Dans ces chapitres j'analyserai, dans un premier temps, le pouvoir aphrodisiaque de la forêt, dû non seulement à l'atmosphère cloisonnée qui la définit mais également à ses valeurs essentiellement féminines: son mystère, sa douceur, son humidité. Ensuite je traiterai du thème récurrent de l'amant-arbre.

Enfin, dans la deuxième et dernière partie du Mémoire, celle consacrée au corps-dévorateur, j'analyserai le thème de l'incorporation des éléments, spécifique de *l'imaginaire virginal* de Corinna Bille. En effet, court dans son œuvre cette image emblématique de la vierge amputée dans son corps cherchant à le combler par l'incorporation d'éléments naturels.

*L'objectif de ce Mémoire qui analysera les différentes figures de l'expérience corporelle avec l'élémentaire, sera de montrer que l'écriture, acte essentiellement solitaire, fonde chez Corinna Bille, une intimité affective et salvatrice avec le monde, et que cette rencontre se joue dans l'espace vibrant d'un corps incessamment bouleversé.*

## I LE SAISISSEMENT DU CORPS

### I L'urgence d'écrire: rêver sa véritable vie

Corinna Bille conte, chante, versifie, narre, écrit pour "se sauver, pour essayer de se guérir, de se calmer"<sup>8</sup>. Elle livrera même cette terrible confession<sup>9</sup>:

**Je serais morte de ne pas écrire.**

La formulation de cette déclaration<sup>10</sup> qu'elle fait dans son journal, témoigne à quel point de fait "ne pas écrire" est comparable à une fatalité, à un mal incurable qui aurait signé sa mort. Ce déplacement montre que l'écrivain s'est investie dans son œuvre avec une telle dévotion que celle-ci est devenue sa véritable vie. A la question "Pourquoi j'écris?"<sup>11</sup>, elle développe cette idée en répondant:

**Mais pourrais-je vivre sans écrire? On ne peut supporter le bonheur, on ne peut supporter la souffrance. L'écriture, c'est un remède à l'insupportable.**<sup>12</sup>

Corinna Bille écrit et évacue par ce biais le débordement émotif que produit en elle toute émotion violente, presque fatale. L'écriture devient acte thérapeutique, soulagement d'un dérèglement affectif intolérable et ce dans la mesure où il réalise cette autre vie pour lequel l'écrivain écrit et qui libère ses angoisses. La parole est ainsi vécue comme une délivrance, comme un "remède" des affects tributaires de son être-au-monde, triomphant du sentiment de claustration insoutenable que produirait une existence non créative.

Sans nul doute est-ce pour cela, comme le dit Chessex, que sa voix est "un peu folle, égarée, pas très bien posée"<sup>13</sup>, comme échappée à la mesure, impossible à bâillonner

---

<sup>8</sup> Jacques Chessex, dans "Une lecture de Corinna Bille", Les Saintes Ecritures, p.107

<sup>9</sup> Le vrai Conte de ma vie, p.463

<sup>10</sup> "Je serai morte de", comme l'on dit mourir d'une maladie par exemple.

<sup>11</sup> Question que lui a posée Franck Jotterand, directeur de la *Gazette littéraire*.

<sup>12</sup> Propos recueillis dans la biographie que lui a consacrée Gilberte Favre: Corinna Bille. Le Vrai Conte de sa vie, p.32

et déjà dérégulée d'avoir été contenue. Maryke de Courten parle encore, à propos de Corinna Bille, de sa voix "sourde et fêlée de somnambule, scrutatrice de l'être obscur", et de la "saisissante dissonance (de cette) narratrice dédoublée, l'une racontant le monde, l'autre murmurant l'inconscient" <sup>14</sup>. Deux voix s'entendent, scindées au cœur de la même articulation: celle qui raconte et l'autre presque autiste qui murmure. Toutes deux certainement dévoyées, et sur lesquelles le réel n'aurait pas de prise.

Corinna Bille a été, sa vie durant, remuée par une telle puissance imaginative qu'elle se disait elle-même incapable de tout compromis entre la logique et la morale: "l'écriture c'est un monde où l'on s'exprime sans entrave d'aucune sorte, où il n'y a ni Bien ni Mal"<sup>15</sup>.

L'écrivain laisse ainsi libre cours au jaillissement spontané d'une langue irrationnelle et directe dont le souffle, parce qu'il est celui-là même de la vie, est impossible à taire. Pour ne pas mourir, comme elle l'avoue elle-même, il faut que le flux intarissable des images sorte. On assiste ainsi à la genèse d'une voix hypnotique semblant s'opérer comme à l'insu de l'écrivain qui transmettrait des mots inaccessibles à la conscience, en connaissant toutefois le pouvoir salvateur de ceux-ci<sup>16</sup>.

Mais en plus de délivrer l'auteur d'un trop sentir, l'écriture, par ailleurs, vient épancher son désir de vivre d'autres vies. Véritable acte fondateur elle autorise l'écrivain à vivre

---

<sup>13</sup> Op. cit., p.107

<sup>14</sup> Histoire de la littérature en Suisse romande, p.296

<sup>15</sup> Le Vrai Conte de ma vie, p.340

<sup>16</sup> En effet, nous avons à faire à une parole qui ne serait pas loin de répondre au principe de la libre association, étant donné que la suspension de toute retenue dans la venue des images serait presque le signe d'une parole qui se déroberait à la maîtrise du sujet conscient. L'écriture de Corinna Bille est, dans tout les cas, douée d'une autre logique qui se défoule en images. C'est la raison pour laquelle j'arborderai le texte par ses images en ayant toutefois conscience du danger qu'implique une telle approche où le risque de se laisser gagner par le retentissement du texte n'est pas négligeable. En prenant soin d'éviter cela je m'efforcerai plutôt de trouver la cohérence de cette logique imagière.

d'une vie plurielle. Pour Corinna Bille, en l'occurrence, le pouvoir mutatif de l'écriture s'offre comme moyen le plus adéquat pour conforter son identité. Les personnages habitant son monde multiplié sont les paysans, les ivrognes, les assassins, les incendiaires. Autant d'êtres bénéfiques et maléfiques, participant, dira-t-elle dans son journal à "la construction de moi-même"<sup>17</sup>. L'empathie de l'écrivain avec ses personnages canalise ainsi ce surcroît de vie qui ne peut trouver forme que dans et par le biais de sa création textuelle. Reste que dans ce monde d'humbles personnages Corinna Bille garde une prédilection pour les paysans. Sans doute parce que sa mère lui a transmis oralement leur culture, riche en légendes et en contes et que Corinna Bille, en les mettant par écrit aurait eu à son tour le désir de les faire connaître. Mais en vérité ce qui importe dans ce parti-pris, me semble-t-il, c'est que sont des êtres entièrement voués à la terre. Ils représentent l'homme de toujours, l'homme originel. Jamais ces êtres sédentaires n'ont quitté l'état naturel parce qu'ils sont soumis aux seules forces de l'univers.

## II L'espace intime du dehors

Les paysans comme l'auteur vivent en étroite proximité avec la nature, et tous les deux chacun à leur façon vivent de la terre. Cependant il ne faut pas confondre la nature telle qu'elle est écrite et pensée par Corinna Bille avec celle qui est devenue topique, comme par exemple dans la tradition littéraire romantique. Pour Corinna Bille (de même pour Chappaz, Roud, Ramuz et beaucoup d'autres auteurs romands) la nature n'est ni simple décor, ni prétexte à l'épanchement d'un tempérament mélancolique<sup>18</sup>, elle est au contraire à prendre dans son sens le plus primaire, c'est-à-dire comme substance vivante, matière organique en mouvement entièrement soumise aux cycles des saisons. Il va sans dire que cette intimité avec le monde chez l'écrivain se fait, de façon paradoxale, en dehors de celui-ci. La solitude qui lui est propre, son isolement, constituent un cadre propice à la rêverie d'un *lieu essentiel*, du *lieu* même, au sens où le décrit Anne-Marie Bonn:

---

<sup>17</sup> Op. Cit. , p.33

<sup>18</sup> Se référer au passage sur la description chez Corinna Bille (Introduction).

lieu-mère, lieu-matrice qui satisfait la nostalgie de la totalité et conséquemment son besoin de nostalgie et de sacré. (...). Le lieu est cette individualité spatiale qui semble contenir en son exigüité même la quintessence des valeurs d'origines. (...) Le lieu est le résumé de toutes les exigences de l'homme dans son rapport nostalgique avec l'univers élémentaire. Il est le reposoir de toutes les valeurs d'enfance, de libertés, de totalité, de continuité, d'origine (...).<sup>19</sup>

C'est vers ce lieu-matrice que l'écrivain se retourne, c'est cette matière première que fouille et creuse son œuvre, comme à la recherche compulsive et obsessionnelle d'une symbiose originelle infiniment à conquérir. C'est pourquoi Corinna Bille *habitera* ses paysages. En 1976, elle écrit: "quand je commençais à écrire, à l'âge de quinze ans, ce fut elle, la nature, mon principal personnage<sup>20</sup>". C'est en elle que l'écrivain renouera le lien originare. Projetant son corps dans l'espace littéraire du texte, elle devient terre, eau, arbre, forêt. Cette alchimie s'accomplissant du reste en sens inverse: le corps pénétrant devenant alors réceptacle des plus infimes et variées composantes de l'univers: feuilles, coquillages, galets, etc. Le corps amphibie se dissout, mêlé intimement à eux, il retourne au cœur même des premières manifestations de la création.

Mais cette transmutation ne pourrait s'imaginer avoir lieu sans les sensations, le moyen-clé de cette expérience fusionnelle entre le corps et le dehors. Au sujet de celles-ci, Corinna Bille écrit:

Le véritable écrivain ne va pas à la recherche des sensations. Celles-ci viennent à lui, *l'empoignent* et le *tourmentent* avec tant de violence qu'il en est obligé de s'en débarrasser.<sup>21</sup>

C'est par les sensations, vécues comme un intolérable *saisissement*, comme un mal à soulager, que le corps prend possession du monde et qu'il retourne à l'intimité terrestre. Les sensations sont ainsi le moyen indispensable par lequel le monde se communique violemment à celui-ci qui, à son tour, fait transiter le monde extérieur

---

<sup>19</sup> La rêverie terrestre et la modernité, p.206

<sup>20</sup> Le Vrai Conte de ma vie, p.461

<sup>21</sup> Op. Cit., p. 165-6, c'est moi qui souligne.

vers le monde intérieur, le dehors vers le dedans. Comme l'écrit Maryke de Courten: "ce n'est pas à l'intelligence, à la pensée discursive que se révèle le monde, mais aux sensations vives".<sup>22</sup>

Par conséquent ce n'est ni l'oubli, ni la perte de son propre corps qui permet à la rêveuse de franchir les résistances de la matière mais, tout au contraire, c'est le corps même, *via* l'écriture, qui sera l'instrument et le pouvoir de la liaison. Réceptacle du dehors, il rend possible la restauration de cette première relation de l'être humain avec le monde extérieur. En annulant la distinction entre sujet et objet, c'est lui qui recompose la condition de parfaite unité d'être.

Dans sa préface aux Nouvelles et Petites Histoires, Jean-Claude Paccolat émet l'hypothèse suivante:

si l'animé et l'inanimé, le minéral et le végétal, l'animalité et l'humanité se mêlent dans de nombreuses nouvelles (de Corinna Bille), c'est peut-être parce qu'(elle) a cru la fiction capable de restaurer un monde immémorial<sup>23</sup>.

Ainsi l'espace de l'écriture qui la délivre en même temps du contingent, de la séparation et de la mort, autorise et crée la fusion complète de la rêveuse et du monde. C'est comme si la rêverie cosmique aidait à habiter le monde réel, contre lequel elle écrit, et que les paysages qui contenaient la rêveuse, concrétisaient son espace intime. Par l'écriture, l'écrivain renouerait ainsi avec la terre et se guérirait de sa nostalgie d'unité qui est, selon la définition d'A.-M. Bonn: "sensation de perpétuelle rupture entre le monde perçu et (soi)-même"<sup>24</sup>.

De plus, devenu cosmos, l'écrivain lui prête son langage et ses mots afin de faire sourdre la voix muette de la nature qui se fait entendre en elle. "Je ne comprends que

---

<sup>22</sup> Histoire de la littérature en Suisse romande, p.287

<sup>23</sup> "Ecrire: la respiration essentielle", p.9

<sup>24</sup> Op. Cit., p.21

le langage de la terre", écrit-elle<sup>25</sup>. En déchiffrant ce langage l'écrivain se fait ainsi l'interprète d'un message inscrit dans la substance même, et met l'écriture au service d'un sens immanent au sensible et qui naît de la rencontre du corps et de la substance. En d'autres termes, comme l'écrit Bachelard: la rêverie parlée des substances appelle la matière à la naissance, à la vie, à la spiritualité. La *littérature* est ici directement agissante".<sup>26</sup>

L'écriture essentiellement salvatrice de Corinna Bille ne se réduit donc pas à une simple représentation spéculaire ou mimétique du monde, elle permet, tout au contraire, de participer activement à celui-ci et de vivre la substance en profondeur. En même temps qu'elle retire dans un espace solitaire, la rêverie, comme on le voit, est essentiellement ouverture sur le monde. Selon Bachelard, c'est dans la solitude que l'écrivain est le plus présent au monde:

La rêverie cosmique (...) n'a pas de "distance", pas cette distance qui marque le monde-perçu (c'est lui qui souligne), le monde fragmenté par les perceptions (...). Dans la rêverie du poète le monde est (...) directement imaginé. On touche là un des paradoxes de l'imagination: alors que les penseurs reconstruisant un monde retracent un long chemin de réflexion, l'image cosmique est immédiate.<sup>27</sup>

L'imagination cosmique se situe non seulement dans un au-delà des sensations (c'est-à-dire là où la sensation est intériorisée et prolongée par la rêverie) éprouvées dans le monde réel et qui sont susceptibles de fractionner le monde, mais au-delà également de la pensée qui, en quelque sorte, perd le monde en le reconstruisant dans la durée. Chez l'écrivain valaisan, l'imagination cosmique est vécue directement dans le corps saisi et projeté dans l'élémentaire.

---

<sup>25</sup> "Prière", in Soleil de la nuit, p.61

<sup>26</sup> La poétique de la rêverie, p.63. C'est lui qui souligne.

<sup>27</sup> Ibid., p.149.

### **III Emerentia 1713, l'enfance rêveuse de nature**

Le premier texte que j'ai choisi d'aborder est celui qui illustre le mieux le thème de la fusion totale avec l'élémentaire, il s'agit d'Emerentia 1713. Cette longue nouvelle raconte l'enfance et la mort de Mérette.

Le choix d'une petite fille comme héroïne s'explique, me semble-t-il, par le fait que l'âge le plus propice à la rêverie est celui de l'enfance. C'est le moment où le moi, avide de vivre et doué d'une faculté d'extrême réceptivité, est entièrement tourné vers le dehors, il est au plus près du monde. L'enfance est en totale empathie avec ce qu'elle découvre, c'est un peu comme si elle se constituait du dehors. Selon Bachelard, celle-ci "reste un principe de vie profonde" et il ajoute: "nous ne pouvons pas aimer l'eau, aimer le feu, aimer l'arbre, sans y mettre un amour, une amitié qui remonte à notre enfance. Nous les aimons d'enfance"<sup>28</sup>. Emerentia 1713 rend compte de ce lien intime, quasi ombilical, qui attache l'enfance à la nature.

Orpheline et condamnée parce qu'"elle hait le "bon Dieu"<sup>29</sup>, Mérette se réfugie auprès de la nature, sa véritable mère. Enfant des arbres (comme nous le verrons plus loin), Emerentia est aussi parente des bêtes, des plantes et du limon, car ils ont "une chaire et un âme parente de la sienne"<sup>30</sup>. Prisonnière dans la réserve des haricots, la petite fille à l'état de morte ("Emerentia vivait -mais vivait-elle? -claustrée entre les bahuts aux formes de tombeaux"<sup>31</sup>) s'échappe plusieurs fois pour retrouver le Rhône. Et dans le petit jardin qui lui est réservé (en raison de son aggravation physique), Emerentia

---

<sup>28</sup> Ibid., p.107

<sup>29</sup> Je note au passage que cette haine du divin est semblable, en quelque sorte, au meurtre de Dieu par l'artiste qui transgresse le principe de *Mimesis*. En effet, le rôle de l'artiste, selon Platon, se limiterait à copier une copie de l'image idéale, ne pouvant ainsi produire, en raison de l'écart qu'introduit l'éloignement du modèle initial, qu'une image dégradée et grossière. Or, au regard de cette théorie, l'écrivain usurpe la position du Créateur puisque tous ses efforts tendent vers une recréation du monde. De même, Mérette qui hait Dieu, nie ce principe, comme on le verra, en croyant à la toute puissance créatrice de la terre divine.

<sup>30</sup> Emerentia 1713, p.17

<sup>31</sup> Ibid., p.57

qui est devenue totalement idiote et muette"<sup>32</sup>, conséquence de son isolement, s'abandonne à l'écoute du langage de la nature qu'elle est la seule à percevoir: "dans le jardin du presbytère, il y a des respirations perceptibles pour elle seule, l'âpreté des abeilles autour du Reine-Claudier, le cheminement des racines, la poussée têtue des belles-de-nuit"<sup>33</sup>.

*Ces respirations essentielles*, plus que de palier l'aphonie de l'enfant, sont le souffle qui lui manque et la retient en vie. Mais si la mort suivra ce geste, la petite fille n'en a pas conscience. Ce qu'elle veut, c'est retrouver sa mère et naître à nouveau:

Emerentia s'est enfouie dans les entrailles maternelles. Qui la bordent, se glissent dans son cou, entre ses mains, ses jambes. Elle écoute croître au-dessus d'elle la fleur pâle à la petite tâche noire. Est-elle née? Peut-être n'a-t-elle jamais été mise au monde. Emerentia sombre dans une torpeur maternelle.<sup>34</sup>

En s'enterrant de la sorte la petite fille est véritablement happée par la substance protectrice de la terre qui s'introduit par glissements entre ses membres. Cette cavité sépulcrale devient symbole du berceau utérin, lieu primordial et funeste, parce que plein de larves, comme celui d'une morte, d'une mère pourrissante, dont tout porte à croire qu'elle est l'emblème de la mère de Mérette, dont l'enfouissement sous terre lui avait paru intolérable. En effet, pendant l'inhumation du corps maternel, la petite fille "griffait le cercueil (...), se couchait dessus, hurlait". La terre associée jadis à la cérémonie funeste du deuil de sa mère est devenue "entrailles maternelles" tenant lieu désormais de matrice<sup>35</sup>. Ce ventre ravagé et rongé, certes, conserve pourtant son pouvoir d'engendrement car il s'avère capable de faire croître une "fleur pâle à la petite tâche noire". Image sans doute de la fillette qui, bien que mourante, serait déjà enfantée autre part, autrement. Du reste, l'adjectif "pâle" renvoie au visage

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp.64-65

<sup>34</sup> *Ibid.*,p.69

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.5

d'Emerentia qualifié de tout blanc<sup>36</sup> et de "pâle"<sup>37</sup>. Quant à la couleur noire, c'est aussi celle de la robe de deuil en "velours noir"<sup>38</sup> qu'elle portait à l'enterrement de sa mère, et celle de son regard: "un regard de cristal noir"<sup>39</sup>.

De même, le corps absent, perdu de la mère est lui aussi ressuscité par la propre mort corporelle de Mérette. En outre, par ce don de vie, la petite fille réalise la promesse de fertilité contenue à la fois dans son prénom (-mère-) et dans le diminutif de celui-ci: Mérette (petite mère) et annoncée également par le flux menstruel qui la surprend prématurément à l'âge de sept ans.

Emerentia qui est faite de "la même invariable et surprenante texture que la nature"<sup>40</sup> retourne ainsi en son sein. Et si elle rompt définitivement avec son entourage hostile et se délivre de son corps malade, elle ne rompt pas avec la vie, niée du reste dans le monde -"mais vivait-elle?". Emerentia revient simplement à la source organique de celle-ci, à la source de sa propre vie également, vers une vie latente, intra-utérine: dans le ventre de sa mère.

#### **IV L'amour indéracinable**

Pareil besoin d'enfouissement et d'immersion terrestre s'observe dans la pièce de théâtre: La chemise soufrée ou la solitude. Néanmoins ce n'est pas une *terra materna* qui est décrite dans cette pièce, mais le fantasme d'une conquête érotique de l'élémentaire. Voici en deux mots le sommaire de la pièce: l'héroïne, Judith, imagine son propre meurtre par son amant qui est sur le point de la quitter. C'est précisément par le biais de cette mort passionnelle et violente que Judith envisage une possible renaissance sous une forme végétale: "je voudrais mourir par lui dans la forêt! Je

---

<sup>36</sup> Ibid., p.67

<sup>37</sup> Ibid., p.68

<sup>38</sup> Ibid., p.5

<sup>39</sup> Ibid., p.17

<sup>40</sup> Ibid., p.20

voudrais avec lui redevenir terre, feuille, racine, sentir sur moi la richesse humide de la forêt<sup>41</sup>. La mort, aux yeux de Judith, ferait à la fois triompher le bonheur sensuel que procurerait l'humidité éprouvée de la forêt<sup>42</sup>, mais célébrerait également l'union heureuse de la jeune fille avec son amant. Ensemble ils redeviendraient flore, matière sylvestre et souterraine, substance vivante.

On remarque par conséquent que le vœu de symbiose du corps avec la terre, dans le cas d'Emerentia comme dans celui de Judith, n'est pas simplement motivé par un désir de coalescence avec la terre, ce qui permettrait une renaissance sous une autre forme, le corps humain se fragmentant en une vivante multiplicité. Il est également la manifestation d'une *affection en souffrance*, c'est-à-dire d'un amour ayant perdu son objet, et duquel l'être aimant se dégagerait violemment afin de vivre ou de revivre, de façon plus intense et durable, l'union avec autrui: la mère, pour Emerentia, l'amant pur Judith. La séparation, pour toutes les deux, étant ressentie comme intolérable.

## V Au-delà de l'eau

Mais le plus souvent, chez Corinna Bille, ce désir d'assimilation mutatrice se retrouve presque toujours lié à la rêverie aquatique. Cela s'explique, sans doute, par le fait que l'eau est une matière fluide, sans consistance. Substance liquide, elle s'infiltré, s'insinue, enlace de toutes parts et envahit le corps dans chacun de ses recoins; l'eau est *l'élément intime* par excellence. Et parce que sa nature est de faire corps avec tout ce qui l'absorbe et ce qu'elle absorbe<sup>43</sup>, l'eau éveille le désir d'une union totale et parfaite avec autrui.

Ce désir d'un rapport fusionnel avec l'eau s'illustre, dans l'imaginaire hydrant de Corinna Bille, par trois thèmes récurrents: celui de *l'eau sexualisée*, de *l'eau-miroir*, et enfin le thème des *eaux maternelles*.

---

<sup>41</sup> La chemise soufrée ou la solitude, p.90

<sup>42</sup> En ce qui concerne cette humidité proprement féminine de la forêt désirée par Judith, n'est-elle pas à lire comme pure fantasme saphique -thème récursif chez Corinna Bille?

Dans le roman Oeil-de-Mer, par exemple, l'eau apparaît comme une substance à forte connotation érotique. La narratrice exprime en ces termes le désir, qu'elle avait quand elle était plus jeune, de faire l'amour avec l'océan:

Elle avait voulu faire l'amour avec l'océan. Elle l'avait laissé se jeter sur elle, la mordre, la rouler. C'était une étreinte brutale, haletante<sup>44</sup>.

Le choix des mots "jeter", "mordre", "rouler", "étreinte brutale", "haletante" réfèrent de manière explicite à l'acte sexuel étant donné qu'ils décrivent précisément la violence corporelle du saisissement de l'étreinte amoureuse. Avec la puissance de sa houle qui engouffre en elle tout ce qui l'approche, l'océan dramatise ainsi la valeur érotisée de l'eau, dont la nature incursive et pénétrante fait d'elle une substance phallicisée. Mais nous reviendrons plus loin sur ce type d'eau qui fera l'objet d'un chapitre dans la seconde partie de mon Mémoire.

Par ailleurs comme miroir, l'eau à la capacité de doubler le monde, de doubler le contemplateur. Mais elle est un miroir singulier que l'on peut traverser car il est sans obstacle: celui qui s'y mire peut, à loisir, s'abîmer dans l'image projetée, aucun écran rigide ne l'en empêche. Le miroir d'eau invite ainsi le corps à s'unir à l'image trouble qui frémit sous l'onde, tel Eve qui se regarde dans le "Miroir d'eau": "O toi que j'aime, Tu m'attires / Dans ton lit. Je ne vois plus mon corps... / Je vois la mort / Au fond de l'eau! / Elle me sourit (...)." <sup>45</sup>. La Mort est perçue par Eve comme souriante, accueillante et infiniment désirable parce qu'elle est son propre visage inversé dans l'eau.

---

<sup>43</sup> Substance par essence insaisissable, plus qu'aucune matière elle a, paradoxalement, la propriété absolue de saisir.

<sup>44</sup> Oeil-de-Mer, p.56

<sup>45</sup> Soleil de la nuit, p.16

Cependant ce sont les eaux maternelles qui fascinent le plus Corinna Bille, la rêverie aquatique se rallie alors à la symbolique classique de l'eau, pensée comme materia prima, élément primordial, origine de toutes les naissances. Ces eaux pures, baignant dans une coque abritant l'innocence, sont des eaux féminines qui éveillent alors une rêverie de l'eau utérine, de l'eau garante d'amour et qui protégeraient l'amour.

Dans la nouvelle "Ma forêt, mon fleuve" (Finges. Forêt du Rhône) apparaît le thème de l'eau matricielle. L'héroïne se souvient qu'étant petite fille elle s'était baignée dans un trou d'eau sulfurée dont la chaleur lui faisait fait penser à l'atmosphère cloisonnée et chaleureuse du ventre maternel: "j'entrais à mon tour dans l'eau et je faillis crier de plaisir (...). J'étais bercée par une houle chaude, maternelle. Risquant la noyade la petite fille plonge sous l'eau: "Et soudain ce fut tellement extraordinaire: je crus voir mon double avancer vers moi, oui je crus l'eau devenue miroir ou mirage, me renvoyait mon image"<sup>46</sup>. Or le souvenir de la jeune fille est interrompu par un jeune homme qu'elle identifie aussitôt, sans le connaître, à l'image entrevue sous l'onde quand elle était enfant. Cet homme deviendra son amant, mais elle apprendra plus tard par la mère du jeune homme, qu'en vérité, il est son frère.

Or ce n'est qu'une fois l'inceste consciemment déclaré que la jeune fille ressentira l'amour qu'elle entretenait avec son double, comme un péché. L'ignorance de l'identité explicitement révélée du jeune homme qu'elle n'aimait, en vérité que parce qu'elle cherchait en lui sa propre image (comme elle essayera un jour, dira-t-elle, de "surprendre son regard dans mon miroir"<sup>47</sup>, innocentait, en quelque sorte, l'inceste dont elle avait inconsciemment connaissance. En effet, après s'être donnée à lui la première fois, elle avait pensé: "pas un instant je n'ai eu l'impression que nous avions commis une faute. Ce que nous avons fait était bien. Le mal aurait été de ne pas le faire"<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Ibid., p.32

<sup>47</sup> Ibid., p.47

<sup>48</sup> Ibid., p.48

Comme on le voit dans cet extrait, hors du réservoir infra-mémoriel de l'eau matricielle, pourvoyeuse d'innocence et d'oubli, la rencontre avec son double, parce qu'interdite, est ainsi vouée à l'échec. L'amour incestueux dévoilé a pour funeste corollaire la connaissance du péché, il ne le survit pas, son innocence étant aussitôt niée.

C'est la raison pour laquelle, par ailleurs, la promesse d'union que lisait Eve dans le sourire du visage reflété dans le miroir-d'eau était trompeuse. Ce n'était que la mort, la perte de son corps ("je ne vois plus mon corps" ) qu'elle pouvait subir en se jetant dans l'eau. *L'eau-miroir* est ainsi une eau fallacieuse, un "miroir-aux-alouettes" en quelque sorte, où le double rencontré n'a pour tout visage que celui que l'on perd, ou encore le visage aimé que l'on a perdu, comme on peut le lire dans ce passage: "Un jour j'ai revu ton visage, mais il était brouillé par l'onde mouvante. Ton cher visage blanc, les yeux fermés sous l'eau verte"<sup>49</sup>. Cette eau diffère pourtant de l'eau-miroir car elle est d'avantage une eau mémorielle. Néanmoins, en faisant surgir de ses profondeurs ce visage tremblé (brouillé par l'onde mouvante) et donc menacé de disparaître, cette eau, à l'instar de l'eau-miroir, symbolise par inversion (comme nous l'avons vu, en effet, l'eau est symbole d'homogénéité et d'intégrité dans la mesure où elle tend à fondre le multiple dans l'unité) la division et la séparation.

Mais revenons au thème de l'eau matricielle. Cette eau, symbole de l'amour sans réticence ni réserve, apparaît également dans la nouvelle le "Noeud". La valeur purificatrice de l'eau y est mainte fois soulignée. Sa pureté est telle qu'elle convie ceux qui la regardent à descendre en ses profondeurs. La narratrice elle-même en sera tentée: "mes premiers désirs avaient été de m'y baigner, de disparaître entre des roseaux qui laissaient entrevoir des fonds d'une pureté infinie". Par la suite, dans cette même eau, un couple de jumeaux incestueux cédera à la tentation. S'étant attachés l'un à l'autre, le frère et la sœur rejoindront définitivement les profondeurs lacustres.

---

<sup>49</sup> Chant d'amour et d'absence, p.23

Leurs corps à jamais unis, comme ils l'étaient avant de naître au monde, retrouvent ainsi dans cette eau primordiale, véritable eaux maternelles, l'innocence originelle d'un amour qui n'a pas encore été atteint ni corrompu par le dehors. C'est comme si l'immersion mortelle permettait au corps une possession substantielle de l'eau, cet élément qui, selon Bachelard, "accueille toutes les images de la pureté"<sup>50</sup>. Cependant, le besoin d'une transition par la mort pour accéder à l'être élémentaire n'est pas systématique. En effet, souvent la métamorphose s'accomplit sans qu'aucune néantisation corporelle n'ait eu lieu.

Ainsi dans le poème "Mon corps est devenu fleuve", le corps n'est pas nié par la mort, il est transformé en eau, liquéfié par le fleuve liquide du corps qui s'écoule sur lui: "Le Rhône a passé sur mon corps / Et mon corps est devenu fleuve"<sup>51</sup>. En devenant fleuve le corps se renouvelle, dissout ses limites, s'ouvre et s'allonge et supprime la clôture de la peau. Il se libère alors de sa pesanteur et devenu matière hydrique, le corps ira à son tour pénétrer la terre: "Que les terres avaient soif! / Elles béaient hurlantes / Et je les pénétrais". Il y a ici double union fusionnelle, de la femme à l'eau et de l'eau à la terre, le mouvement peut se poursuivre à l'infini. En outre, on assiste dans ce poème à l'exaltation d'une puissance fertile: celle de l'eau qui pénètre la terre, et vient la nourrir. La terre, élément fertile par dessus tous est décrite dans ce passage comme une bouche béante et avide d'eau. Alors que le corps se liquéfie, la terre dotée d'une cavité buccale, avale, englouti. La transmutation est générale, celle du corps en eau et de la terre en corps, le premier élément pénétrant la bouche du second afin de lui donner son essence qui assurera le processus de la création. Tout comme, au niveau symbolique la bouche, cavité vocale, prend en lui l'élémentaire hydrant, emblème de la fusion parfaite afin de rendre, après une période de gestation et d'intromission, par l'écriture même, la genèse de l'œuvre qui en sera issue.

---

<sup>50</sup> Op. cit. p.22

<sup>51</sup> Finges. Forêt du Rhône, p.65

De plus l'image de ces terres "hurlantes" n'est pas sans évoquer le coït traduit, dans ce poème, en élément du fluide, substance féminine par excellence. L'eau apparaît à nouveau comme un élément érotisé, une substance sexualisée dont la pénétration permettrait d'atteindre l'acmé des pulsions vitales. Cette représentation de ce que nous appelons *l'orgasme organique* qui célèbre ici d'une part, le phénomène de liquidité, d'écoulement, d'affluence et d'effluence entre le corps et l'élémentaire (phénomène qui réfère au processus même de la sexualité) célèbre d'autre part le mouvement de la nature, fait d'union, de dispersion, et de perpétuelle combinaison et séparation de ses éléments. Par ailleurs, cette dissolution du corps dans l'élément liquide ne signe pas la mort de celui-ci, mais plutôt la communion, le lien biologique qu'il entretient avec une humeur (liquide organique) du corps.

Comme on le voit, l'eau, comme la terre, a une valeur de régénérescence. Se fondre dans l'une et l'autre substance c'est redonner vie, en le créant, à un amour condamné, épuisé de ses ressources, dans le monde réel. Mais l'imagination symbolique de l'eau diffère de celle de la terre dans la mesure où elle possède en outre une puissance purificatrice, elle est dispensatrice d'innocence.

En effet l'élémentaire fluide, par rapport aux autres éléments, exerce sur le corps, intégralement saisi et absorbé, une puissance absolutoire. De plus, comme on l'a vu également, cette eau purgative partage l'imaginaire aquatique de Corinna Bille avec deux autres types d'eau qui invitent davantage encore à l'union fusionnelle avec l'élémentaire: une eau dynamique, sensorielle et sexuellement beaucoup plus connotée et une autre, féminine, plus tranquille mais trompeuse, dans les profondeurs de laquelle la rencontre avec son double cosmique aurait lieu.

## **VI La rêverie inorganique**

Le fantasme de la métamorphose, s'il est particulièrement propice à l'eau qui, si l'on peut dire, pense ("la matière possède une pensée"<sup>52</sup>), voire réfléchit les formes

---

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p.195

autrement (elle les déforme, les imagine tremblantes au moindre frémissement et les menace d'une incessante mutation), la métamorphose du corps humain, dans l'imaginaire de Corinna Bille, ne connaît pas de frontière: c'est la nature illimitée en sa pluralité de formes que celui-ci aspire à devenir. Transformé en terre, en eau, ou bien assimilé à la substance première, le corps atteint le point ultime de ce que j'appellerai *le bonheur organique*, c'est-à-dire le sentiment de plénitude absolue, de puissance unificatrice que produit l'élément fondamental, l'infiniment vivante création.

C'est pourquoi une place particulière doit être accordée à la rêverie du corps minéral, du corps-montagne plus précisément. En effet, comme on peut le voir dans le poème "Métamorphose", la matière inorganique engendre une rêverie du corps pétrifié et stérile:

Je me suis couchée sur la terre / Qui était dure et froide. / Mes doigts ont pris racine / Dans la neige, / Les lichens ont recouverts mon front. / J'ai fermé les paupières, / Je n'ai plus voulu être femme / Et je me suis endormie, / Montagne pour l'éternité.<sup>53</sup>

Dans ce passage, comme dans celui que nous avons cité précédemment, la transformation de la femme est à nouveau passive, elle s'endort montagne comme elle devient le fleuve passant sur elle. Mais contrairement au poème "Mon corps est devenu fleuve" dans lequel la passivité première cédait aussitôt la place à un acte érotique heureux, dans "Métamorphose" il n'y a pas de fusion avec l'élémentaire, la terre étant "dure et froide". La terre, symbole jusqu'à présent de vie et de fertilité créatrice, devient ici barrage ouvrant une rêverie du sommeil sur une léthargie morbide et une éternelle immobilité, propre à l'état de virginité ("Je n'ai plus voulu être femme").

La transformation du corps en une matière inerte suscite donc une rêverie de l'apathie, de la chasteté, d'une présence énorme et massive qui se suffit à elle-même. De plus, de par sa verticalité, la montagne est synonyme de cimes, de hauteurs et donc,

---

<sup>53</sup> "Métamorphose", Finges. Forêt du Rhône, p.62

inévitablement, d'obstacles et d'escarpements. J. Onimus écrit à propos de la montagne: "l'hostilité primitive du monde est là, dans cet énorme chaos qui vous rejette et semble rejeter votre chétive présence"<sup>54</sup>. Garante de chasteté, parce qu'elle ne se laisse pas faire<sup>55</sup>, la montagne met la femme à l'abri des menaces de son sexe. La métamorphose minérale permet donc au féminin, devenue vestale de pierre, immensément absente à ses sens, de se refaire une virginité.

Ainsi la montagne, comme l'eau, participe également à la rêverie de la pureté originelle. Mais contrairement à ce que l'on a pu observer dans l'imaginaire hydrant, la rêverie du corps minéral pense la pureté en termes de chasteté, d'extinction de vie et non en termes de régénération, d'accomplissement de l'union du corps dans la substance fondamentale avec l'être aimé. Cela s'explique, sans doute, par le fait que la montagne, froide et rigide, est inorganique; elle ne peut donc engendrer qu'une rêverie de virginité stérile: image d'un corps frigide, atrophié de ses sens.

---

<sup>54</sup> Essai sur l'émerveillement, p.80

<sup>55</sup> Son ascension méritant de grandes précautions.

## VII L'arbre-métaphore

Plus vertical encore que la montagne, qui s'est "couchée sur la terre" ("Métamorphose"), l'arbre, parce qu'il meurt quand il cesse de croître, produit une rêverie de l'élévation et de la croissance. De la transcendance aussi, étant donné qu'il est comme le dit A.-M. Bonn: "un intermédiaire entre la terre et le ciel (et qu') il nous fait participer aux mystères souterrains en même tant qu'il exalte un dynamisme secret, incantatoire"<sup>56</sup>. Et, en effet, à chacun des deux pôles entre lesquels l'arbre s'étire, correspondent, dans l'oeuvre de Corinna Bille, deux imaginaires opposés: la partie enfouie de l'arbre produit, comme nous le verrons plus loin, une rêverie souterraine, parfois négative, alors qu'à la partie supérieure s'attache une rêverie positive et céleste, comme on peut l'observer dans le passage suivant tiré du texte Théoda, dans lequel la narratrice (la petite Marcelle) se sent protégée par les arbres qui la gardent du malheur:

Autour de nous, les pruniers en fleur nous gardaient du mal. Une vertu impondérable émanait d'eux, pareille à celle qui se dégage des habitants célestes. Et je voyais que les arbres avaient un visage, un visage aussi difficile à supporter que celui d'un dieu, d'un archange ou d'un saint<sup>57</sup>.

Abri divin parce que sa nature est de s'élever vers les hauteurs, l'arbre est, comme je l'ai dit plus haut, symbole de croissance.

Or la formidable puissance d'accroissement de l'arbre avec ses branches tendues vers le ciel et ses racines, puissantes tentacules s'étirant sous la terre, déclenche dans l'imaginaire de Corinna Bille le fantasme d'un corps exalté qui, par excès de vie sans doute, ne finirait pas de s'étendre et de forcer l'espace: "Dans la nuit j'ai senti mes mains / Pousser comme des arbres, / Grandir à l'infini, / Leur tronc traversait la nuit"<sup>58</sup>. L'arbre invite le corps à traverser, à s'étendre et à joindre un ailleurs. A l'inverse de ce que nous avons rencontré dans la rêverie terrienne et hydrante, le corps n'est plus

---

<sup>56</sup> Op. cit., p.77

<sup>57</sup> Théoda, p.157

<sup>58</sup> "Arbres mes mains", in Soleil de la nuit, p.33

nié, comme il l'est, la plupart du temps, par sa dissolution substantielle. Dans la rêverie arborescente, tout au contraire, le corps est célébré dans son potentiel d'accroissement et sa solide et imperturbable homogénéité. L'arbre, chez Corinna Bille, figure ainsi la vivante manifestation d'un désir d'exaltation corporelle. Le corps en expansion s'éprouve dans la vitesse et réalise un désir de conquête: celui de l'espace et, nous allons le voir maintenant, celui de la conquête amoureuse.

En effet, il n'est pas rare que la puissance végétale de l'arbre vienne dynamiser cette autre puissance vitale, l'amour, qui est l'une des valeurs les plus dominantes dans l'œuvre de Corinna Bille. L'élémentaire devient alors projection de l'intimité profonde du rêveur. Comme le dit J. Onimus:

la nature nous propose des attitudes dans lesquelles se coule notre imagination et qui nous aide à nous réaliser car nous sentons, nous pensons notre existence à l'image du monde qui nous environne.(...) Les réalités familières sont des incitations et des supports inconscients pour notre vie spirituelle.<sup>59</sup>

Selon le critique, la nature mobiliserait notre propre représentation, étant donné que la sensation et les images perçues du monde réel se déployant dans l'espace intérieur, lui seraient, en quelque sorte, constitutives. Il y aurait donc correspondance entre le paysage extérieur et ce que l'on pourrait nommer un "paysage intérieur" et qui en serait le pur reflet. C'est la raison pour laquelle l'espace environnant, moins que de stimuler notre dynamisme intime, en serait la projection même et se développerait ainsi comme en dehors de nous. Ce "paysage intérieur" serait ainsi comparable à la chambre noire dans laquelle une petite ouverture ferait pénétrer les rayons lumineux venant de l'extérieur et où l'image des objets externes se dessineraient sur un écran, tout comme le paysage visuel vient projeter ses images dans notre for intérieur. Dans cette optique, c'est la nature qui, de par la luxuriance de sa végétation où foisonne une flore entrelacée et toujours en quête d'expansion, provoquerait inmanquablement l'imaginaire amoureux.

---

<sup>59</sup> Op. cit., p.77

La petite histoire: "Si j'étais un arbre / et toi un arbre / dans la même forêt" témoigne de cela:

Mes racines creuseraient la terre et les mousses se couleraient dans les fentes des rochers te chercheraient, te chercheraient à travers l'obscur, la lente nuit décomposée, les odeurs, les monstres sans formes, jusqu'à ce que sentant les tiennes elles frémissent de joie, d'amour si fol que la forêt entière en serait soulevée<sup>60</sup>.

Vœu d'une fulgurante croissance, la rêverie arborescente ne tient pas compte de la dimension temporelle, c'est le vouloir-vivre de l'arbre qui prévaut, son désir de conquête à la fois spatiale et amoureuse.

On remarque, dans ce passage, que tout un imaginaire nocturne ("l'obscur", "la lente nuit décomposée", "les monstres sans formes") s'attache aux racines, qui sont la partie inférieure de l'arbre. Mais c'est la valeur d'élévation qui triomphe à la fin ("la forêt toute entière en serait soulevée").

L'idée du corps forçant l'espace se retrouve dans une petite histoire cruelle: "Douce et terrible comme un saule est la nuit": "je suis si forte d'amour que (...) je sens des racines pousser au bout de mes doigts, de mes orteils, et s'avancer dans la nuit vers toi"<sup>61</sup>). Non moins que dans le passage précédemment cité, ce sont les racines et non les branches qui étendent le corps à travers l'obscurité.

Comme on le voit, la rêverie amoureuse arborescente semble fortement liée à la rêverie terrestre nocturne. La terre, pensée en termes de passage est donc le lieu souterrain de l'amour maternel d'une part, comme on l'a vu dans Emerentia 1713 et d'autre part elle est le lieu de la passion fusionnelle exaltée par le végétal.

---

<sup>60</sup> Cent petites histoires d'amour, p.21

<sup>61</sup> Cents petites histoires cruelles, p.144

### VIII La forêt comme métaphore et lieu de l'amour

Une autre petite histoire, intitulée "Forêt", rend encore davantage la charge érotique qui se rattache à l'arbre: "(Forêts) vous êtes en continuels états de plaisir, branches et racines accolées; vous ignorez l'humaine, la perverse solitude"<sup>62</sup>. Le rapprochement fait entre l'union parfaitement accomplie des branches et des racines et la solitude des êtres humains, qualifiée de "perverse", accuse l'impossibilité d'union véritable entre les hommes, parce que leur nature foncièrement solitaire l'en empêche. Le végétal, à l'inverse, offre l'image d'une plénitude amoureuse positive et immarcescible. La forêt est ainsi à lire comme la métaphore, par excellence, de l'amour, l'authentique symbole de son éternité. Le corps, en devenant arbre, affirme sa matérialité, sa pesanteur n'est plus expulsée comme elle peut l'être dans la rêverie hydrante, pas plus qu'elle n'est synonyme, comme dans la rêverie inorganique, de lourdeur mortifère. Dans l'imaginaire arborescent de Corinna Bille, la pesanteur du corps est dynamisée et l'union des corps entre eux, métaphorisée par le végétal, devient alors tangible et rendue plus vraie en quelque de par sa réalité matérielle.

De plus, le pouvoir d'exaltation amoureuse propre à la forêt fait d'elle le lieu le plus adéquat au déploiement du sentiment amoureux et érotique. Dans la nouvelle: "Mordre à l'églantine", qui rend compte d'un amour platonique entre une femme d'âge mûr et un tout jeune adolescent, on peut lire un passage qui témoigne du pouvoir aphrodisiaque de la forêt.

Partis tous les deux chercher dans la forêt du bois de mélèze, le jeune homme et la femme se retrouvent seuls:

Entourés d'ombres et de rayons qui s'entrecroisent au fond d'un labyrinthe de branches et de racines, ils sentirent plus qu'ailleurs la puissance de leurs désirs que la forêt approuvait. (...) Ils rejoignirent enfin les autres, abandonnant dans la forêt leur double, leur moi sauvage, qui n'avait pas osé aimer et déchirer comme aiment et déchirent les bêtes.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Ibid., p.187

<sup>63</sup> Juliette éternelle, pp.46-47

L'entrelacement des branches, des racines et des rayons, l'isolement du lieu, non seulement exacerbent et provoquent violemment leurs désirs, mais en outre, le conforte moralement. De plus apparaît dans ce passage le thème du double, spécifique de l'imaginaire hydrant de Corinna Bille. Bien que dans ce cas, le double désigné ne soit pas le double hyalin ou consanguin de l'être miré, mais plutôt le double primitif et réprimé de la personnalité qui vient faire surface dans cet espace de désir qu'est la forêt.

En bref, la forêt qui abrite et dissimule, comme l'eau qui purifie, apparaît dans ce passage comme un lieu de refuge permissif pour les amours interdits (parce que moralement condamnables). Mais il serait erroné de croire que la forêt est le lieu de l'amour exclusivement transgressif. Il est le lieu de l'amour, de quelque nature qu'il soit: "pour l'Amour (écrit Corinna Bille) il n'est pas de maison, mais l'ancre des branches, le coussin bleu de l'herbe, l'humide roseraie lui plaise".<sup>64</sup>

### IX La forêt féminisée

La forêt protège l'amour, non seulement parce que les pulsions s'y libèrent en toute impunité, mais encore parce qu'elle protège les corps qui peuvent s'unir sans crainte de se blesser. Dans la nouvelle "La fraise noire" la forêt devient "lit d'amour"<sup>65</sup> (c'est le jeune homme qui est le locuteur):

A la longue nous avons appris à connaître nos couches de hasard, à démêler les herbes souples des blessantes. Nous savions que la litière du mélèze est la plus tendre, celle des pins la plus dure. Et Jeanne était toujours dans mes bras, douce et pourtant ferme, s'ouvrant comme la mousse humide, avec son odeur de prés sauvage.<sup>66</sup>

Le confort de la litière varie selon la qualité ligneuse du bois, si elle est souple ou bien acérée. Peu s'en faut pour que la *couche de hasard* ne requiert un savoir de

---

<sup>64</sup> "Amour", Cent petites histoires cruelles, p.121.

<sup>65</sup> p.36

<sup>66</sup> La fraise noire, p.35

botaniste, car choisie sans soin celle-ci blessera l'intégrité du corps. Par ailleurs, tout comme l'écorce "tendre" du mélèze et celle "dure" du pin, le corps de la femme aimée est à la fois "tendre" et "ferme". Le jeune homme entre en Jeanne comme s'il pénétrait la végétation sylvestre, le sexe de la femme s'ouvre alors "comme de la mousse humide". La comparaison instaurant une étroite correspondance entre l'acte de possession physique de la femme et la saisie tactile et olfactive de la végétation. Plus que lit d'amour la forêt humidifiée devient donc le corps de l'aimée. De même que la douceur muscinée et l'odeur végétale de la femme évoque la forêt. Tout se brouille encore et à nouveau dans une agréable confusion.

Dans le roman Le Sabot de Vénus, au contraire, c'est l'odeur de la forêt qui fait songer à la femme:

Dans la pénombre humide de ces bois que le soleil n'avait pas encore atteint régnait l'odeur poivrée, déjà marine, des arbres d'eau. Le parfum de lichen et d'algues qui toujours lui faisait penser à la femme. / C'est ici qu'il eût voulu la rencontrer, dans ce lieu presque souterrain, aux failles secrètes, encerclées de roseaux. Et non pas la rencontrer, mais la découvrir ensevelie dans le limon (...). Une femme et vivante, qu'il devrait reprendre au sol en le fouillant de ses ongles, en grattant tout autour de ce corps dont le contour lui serait peu à peu donné.<sup>67</sup>

Dans ce passage si aucun personnage féminin n'est présent, tout le paysage sylvestre, avec ses effluves marines d'algues et de lichen, évoque la femme au point que le héros s' imagine découvrant une créature qu'il dégagerait de la boue.

Le désir du héros de devoir reprendre au sol (en le "fouillant", en le "grattant" de ses ongles) une femme qui s'y trouverait enlisée (désir qui, notons-le, instaure un rapport au corps qui n'est pas sans violence car ce dernier s'échancre et se livre après avoir été atteint et taillé dans sa chair), est le même qu'éprouve le sculpteur qui révèle sous ses mains celle qui est cachée dans la terre<sup>68</sup>. Désir qui nous renvoie au mythe de

---

<sup>67</sup> p. 10

<sup>68</sup> Cette image me fait penser à l'œuvre du sculpteur français Auguste Rodin "La messagère des dieux" représentant une femme monstrueuse, les genoux écartés, exhibant son sexe: ainsi offert il devient une invite brutale à l'accouplement. Toute la violence du corps comme instrument, à la fois source et objet de la création est ainsi mise en scène.

Pygmalion: le héros, en donnant une forme humaine à la terre, rêve de posséder la forêt marine comme s'il possédait une femme.

Une autre nouvelle: "Fille ou fougère" rend compte de la ressemblance et même de la confusion de la femme avec le végétal:

ça sentait l'écorce saignante, la fleur séchée sur tige, l'humus humide, la feuille morte. Et je vis un groupe de fougères. J'en avais déjà vu le long des sentiers, en contrebas, mais ici elles étaient aérées, plus belles, plus grandes, étendant leurs arcs en abondance. / Et ce ne fut plus des fougères, ce fut quelque chose de très inattendu, de gracieusement impudique. Une jeune fille nue. Une peau blanche aux reflets verts, des micelles dans ses cheveux roux <sup>69</sup>.

Tout le début du passage (dont la narration est prise en charge par un jeune homme étudiant en philosophie) suggère le sexe de la femme: l'écorce qui semble blessée, la fleur séchée et la feuille morte, ainsi que la moiteur de l'humus. De même l'apparition soudaine (le passé simple prélude à un événement et rompt avec la temporalité de l'imparfait descriptif) des fougères, "belles", "grandes" et "aérées" comme le corps nu de la femme, introduit celui-ci de façon bien moins inattendue que ne le prétend la narration. De la flore odorante et de la courbe arquée des plantes on glisse sans heurt à la beauté "gracieusement impudique" de la créature qui en émane. Et de cette jeune fille-fougère dont la peau a des "reflets verts" et dont les cheveux roux se mêlent aux micelles on retourne naturellement à la forêt. C'est comme si cette créature qui, dans la nouvelle, apparaît et disparaît de façon surnaturelle, était l'âme du lieu et la vivante manifestation de la nature essentiellement féminine de la forêt.

### **X La forêt comme lieu fantasmatiques**

Mais le pouvoir érotique de la forêt est à ce point édifiant, qu'inversement, il invite souvent les héroïnes à l'accouplement direct avec les arbres. Les deux vers libres du poème "Noces sylvestre", dans Finges. Forêt du Rhône, témoignent de cela: "Je me suis unie au bois, / Plus mystérieux que l'époux"<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> La fraise noire, p.35

<sup>70</sup> p.8

Aux valeurs protectrices et divines de l'arbre et au fantasme du corps exalté que produit la rêverie arborescente, s'ajoute donc la valeur érotique de la forêt et cela au point que celle-ci, comme on l'a vu, non seulement évoque le corps de la femme, mais devient également symbole de l'obscur objet du désir féminin: celui qui "réalise" de façon fantasmatique (la réalisation vécue entraînerait la perte de tout désir) la fusion totale avec autrui.

Dans Chant d'amour et d'absence, par exemple, la valeur féminine de la forêt qui, le plus souvent, domine de loin son envers masculin, cède la place au fantasme d'une forêt phallique:

Et nous sombrâmes dans le fond des vallées (...). / C'est alors que je le vis. / Oui, je le vis et c'était pourtant la nuit, la nuit sans lune, la nuit de pluie sous le feuillage. / Je l'ai vu se dresser le phallus des géants, rouge de feu, couleur d'orange. / Il n'était à personne. / Il n'était pas à moi, mais il avait surgi de mon enfance aux songes les plus secrets. / C'était lui la forêt.<sup>71</sup>

La descente dans la vallée, parce qu'elle s'exprime en terme d'engloutissement, indique que c'est dans sa propre profondeur que la narratrice s'abîme, et plus précisément, dans la combe de sa mémoire d'enfant, la tombe, en quelque sorte, de ses songes illicites. D'elle rejaillit à nouveau une image des plus dégagées: le phallus des géants, d'autant plus monstrueusement, prodigieusement démesuré qu'il surgit d'un fantasme enfantin, d'un affect du passé non encore embarrassé dans son essor et qui déferle à nouveau dans sa pleine force. Surgissement d'un imaginaire vierge, en somme, de tous les méfaits que provoque toute forme d'inhibition: l'autocensure, la conscience morale sur la puissance la plus libératrice qui soit, à savoir, celle de l'imaginaire, dont le phallus exhibe, bien évidemment, la force créatrice.

Cependant la rêverie érotique de la forêt si elle est, comme on l'a vu précédemment, presque toujours vécue positivement, peut néanmoins engendrer tout un imaginaire du

---

<sup>71</sup> pp.68-69

crime et de la perdition. C'est le cas, en particulier, dans la pièce de théâtre: "La chemise soufrée ou la solitude".

Ce texte peut étonner par la rudesse de style très différent de la tonalité habituelle de Corinna Bille qui, bien que violente, est en même temps farouche et légère, presque enfantine. Or on observe, dans ce passage, une complaisance narrative dans la décharge verbale obscène. Cela s'explique, sans doute, par le dérèglement moral de celle qui prend en charge l'énonciation, à savoir Judith, jeune fille névrosée, sexuellement abusée par son père.

Vivant seule avec celui-ci dans une cabane toute environnée par une forêt "très haute, noire et rousse"<sup>72</sup>, la jeune fille est à ce point murée dans sa solitude qu'elle se croit morte: "peut-être que je suis morte et que je ne le sais pas"<sup>73</sup>. C'est pourquoi elle se crée un univers cauchemardesque peuplé d'obscur figures.<sup>74</sup> et rêve d'accouplements sexuels collectifs avec ces êtres fantasmagoriques:

Ah! je serai votre reine, vous allez tous venir! (...) Vous allez ressusciter, vous allez jouir! C'est moi la reine. Vous êtes tous là: les vivants et les morts et les bêtes rousses, le sanglier, le tétras-lyre! (...) Et tout ce qui vit sous la pierre et l'humus, ce qu'on écrase sans le savoir, ce qui pourrit, ce qu'on n'ose pas regarder: la vermine et le crapaud, la couleuvre noire, l'araignée. (...) Tous ici! (...) Approchez! Ce sera la grande ronde: le coq avec la femme et l'homme avec la renarde, le rat avec l'enfant et le cerf-géant avec moi.<sup>75</sup>

Cette invitation provocatrice à la débauche témoigne que la forêt est un lieu capable de susciter chez des êtres, moralement et mentalement fragiles, une violence lascive capable des pires débordements imaginaires. Entrer dans l'espace du végétal, c'est risquer de perdre son chemin qui se fractionne et se multiplie à l'infini.

---

<sup>72</sup> p.77

<sup>73</sup> p.92

<sup>74</sup> Ce qu'elle appelle: "les dormeuses, les sorcières, les pendus, les gens gelés", etc. p. 93

<sup>75</sup> Ibid.

C'est perdre ses références, ses repères, et oublier l'ordre de toute forme d'orientation; car la forêt est un espace clos dans lequel celui qui regarde, parce qu'il n'a pas de prise visuelle (la multiplicité des troncs d'arbres venant confondre sa vision) ne peut porter au dehors qu'un regard trouble et hagard d'hypnotisé. Et parce que la forêt confronte, en quelque sorte, le regard à l'invisible et condamne celui-ci à la cécité, elle est le lieu, par excellence, de l'introspection. C'est la raison pour laquelle Judith, désespérément seule, choisit la forêt, qui est le seul cadre qu'elle connaisse, pour y projeter ses fantasmes. La forêt devient ainsi le support psychique de ses excès libidinaux.

Du reste la jeune fille n'est pas la seule à prendre la forêt comme réceptacle de ses perversions. Le père incestueux et lubrique en fait également son exutoire:

Il y a de drôles d'odeurs dans la forêt que j'ai traversée, ce soir, des odeurs de chair et de merveille, la vie et la mort y fornicent, la résine y coule comme le vin ou le sperme (...). Il y a de quoi égayer des âmes moins fortes que la mienne. (...) On voit tous nos désirs, ils prolifèrent dans la forêt, ils se multiplient sous les branches.<sup>76</sup>

Comme dans le passage précédemment cité, ce n'est pas non plus une sexualité saine qui triomphe ici. La vie (voir la terminologie de Judith: "ressusciter", "vit", "ronde"; et celle du père: "prolifèrent", "multiplient") s'accompagne toujours de la mort (Judith: "Vous êtes tous là: les vivants et les morts"; le père: "la vie et la mort y fornicent"). L'euphorie libidinale du père et de la fille n'a donc rien à voir avec la rêverie de fusion érotique qu'engendre habituellement le paysage.

En effet, comme on a pu l'observer antérieurement, bien que violente, comme l'est toujours la passion, l'étreinte élémentaire est toujours vécue dans l'harmonie. La puissance végétale est, chez Corinna Bille, puissance de vie, d'union heureuse. La mort elle-même y participe car, comme on l'a vu, celle-ci n'est pas une fin, elle ouvre au contraire à une autre manifestation de vie. Elle est le seuil d'un accomplissement. Or dans ce texte la violence érotique devient sordide et malsaine. Non seulement parce que les protagonistes usent d'un vocabulaire emphatique et explicite ("vous

---

<sup>76</sup> p.95

allez jouir", "la résine y coule (...) comme le sperme", "fornique") et cela jusqu'à sa morbide exaspération ("écrase", "pourrit", "vermine"), mais encore parce qu'ils participent en voyeurs au spectacle qu'ils se sont eux-mêmes créé: "On voit tous nos désirs, ils prolifèrent dans la forêt, ils se multiplient sous les branches"<sup>77</sup>. Pathétiques témoins de leur fantasmes ils satisfont, par l'explosion discursive, comme disait Foucault, leur excitation sexuelle. C'est, à en croire la psychanalyse, un des principes de la perversion: Dans telle qu'on l'observe, R. J. Stoller la définit comme suit:

(la perversion:) forme érotique de la haine, est un fantasme, habituellement agi, mais occasionnellement limité à une rêverie (...). C'est l'aberration habituelle préférée nécessaire pour une complète satisfaction, en premier lieu motivée par l'hostilité<sup>78</sup> (p.25)

C'est par une voie détournée et par une voix aberrante que tous les deux satisfont la violence de leur désir; la transgression langagière leur procure alors une véritable jouissance, car elle aliène, en quelque sorte, la satisfaction directe de la pulsion en la travestissant en images. Ce pervertissement de la représentation s'explique par le fait que la fille comme le père sont tous les deux victimes de ce que l'on pourrait qualifier de frustration émotionnelle et sexuelle. D'abord Judith, parce que son amant l'a quittée: "Prise et rejetée. Il m'a prise et rejetée. Puis il est parti"<sup>79</sup>. Ensuite le père qui vit la relation incestueuse qu'il fait subir (depuis dix ans) à sa fille de façon contrariée parce qu'il se sent moralement coupable: "Renonce-toi! Renonce-toi! Ma tête dit: oui. Et tout le reste de mon corps dit: non"<sup>80</sup>.

Afin de pallier à la souffrance que produit la non-satisfaction de leurs besoins instinctifs, Judith et son père transposent librement leur libido dans l'espace mental de la forêt. Celle-ci devient alors pourvoyeuse d'une sexualité débridée et malheureuse.

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> L'imagination érotique telle qu'on l'observe, p.25

<sup>79</sup> p.92

<sup>80</sup> p.94

Elle n'est plus qu'un immense réservoir de pulsions morbides qui ne peuvent s'extérioriser dans le monde réel.

Comme l'a bien montré Maryke de Courten dans sa thèse, la forêt est un lieu obscur qui voue l'être à la solitude et le reconcentre sur lui-même. De même qu'elle éveille, chez les êtres fragiles (en raison de sa "vocation létale") des rêveries criminelles. Mais en l'occurrence, dans "La chemise soufrée", la forêt devient productrice d'un imaginaire exultant dans lequel prennent forme des rêveries d'orgies extravagantes et d'accouplements zoomorphes.

Un autre texte de Corinna Bille, dans la même optique criminelle, la petite histoire "Faire-part" rend compte d'une entrevue mortelle entre une femme et une créature sylvestre:

Le premier soir, l'air eut un parfum de fleur torturée (...). / Le second jour, toutes les églantines étaient carmin et tous les chardons violets. / Le troisième, je rencontrai dans les bois un homme-Loup et je l'aimai. Les sources étaient noires. / La quatrième nuit, il me tua.<sup>81</sup>

Ce très court récit en style télégraphique fait part d'une rencontre avec une créature hybride: mi homme, mi-loup et qui aboutira au crime passionnel. L'angoisse de la forêt est comme annoncée par la couleur des églantines, des chardons et des sources: "carmins", "violets", "noires". Cette focalisation sur les couleurs, qui semblent retenir toute l'attention de la narratrice illustre la caractérisation de la fleur, singulière et symbolique: "torturée". L'agonie de celle-ci colore le lieu, lui insuffle le martyre et conduira à une mort inéluctable. L'impact de cette petite histoire réside entièrement dans la tonalité anecdotique et désinvolte dont use la narratrice faisant part de sa propre mort. L'aliénation de la forêt affecte dans ce cas précis la locutrice à son discours.

---

<sup>81</sup> Cent petites histoires cruelles, p.27

Enfin, dans le poème intitulé: "Forêts qui poussez sous la terre"<sup>82</sup>, la forêt apparaît une nouvelle fois comme lieu clos et lieu de profanation abritant la mort et le vice: "Forêts qui poussez sous la terre, / Secrètes et plus sombres, / Où le serpent ceinture les morts /, Et viole, patient, les vierges". Mais cette forêt chthonienne, semble, en raison de sa double clôture, freiner l'hystérie criminelle en rythmant les transgressions avec mesure. En effet le crime est accompli sans précipitation ni frénésie et la violence de celui-ci paraît d'autant plus infernale qu'elle est subite au ralenti.

Dans l'espace végétal de Corinna Bille, on le voit, l'amour rencontre souvent la mort. Sans doute parce que la forêt est un lieu blessant ("nous avons appris (...) à démêler les herbes souples des blessantes"<sup>83</sup>) et blessé ("l'écorce saignante"<sup>84</sup>, "fleur torturée"<sup>85</sup>), et qu'en elle vivent des créatures fantasmatiques, des incarnations sylvestres, sortes d'engeances maléfiques et perverses qui seraient la manifestation monstrueuse du pouvoir aliénant et destructeur de la forêt.

### **XI Un amour fait d'écorce**

Néanmoins, la nature composite de la forêt (terre épines, feuilles, racines, se mêlent dans une heureuse connivence) invite à une union bien plus accomplie que celle, dérisoire, qui relie les êtres humains entre eux. En effet, comme on l'a vu, devenir forêt c'est transcender l'amour humain, c'est le régénérer et lui rendre toute sa puissance, c'est le transformer, en somme, en un amour durable et solide<sup>86</sup>. Mais si les héroïnes à la fois se donnent en forêt, elles se donnent également à la forêt<sup>87</sup> en laquelle elles se désagrègent.

---

<sup>82</sup> La Montagne déserte, p.89

<sup>83</sup> "La Fraise noire", Op. cit.

<sup>84</sup> "Fille ou Fougère", Op. cit.

<sup>85</sup> "Faire-part", Op. cit.

<sup>86</sup> Cette métamorphose sylvestre n'a, on le voit, aucun rapport avec la rêverie funeste que produit la forêt comme lieu clos pourvoyeur de violence érotique et de folie meurtrière.

<sup>87</sup> Voir le poème "Noces sylvestres", page trente-deux de mon Mémoire.

Souvent l'énergique étreinte de l'amant-arbre semble, en effet, infiniment préférable à la piètre alliance sans mystère de l'amant-homme. On retrouve cette idée dans le poème "Mourir, ressusciter"<sup>88</sup>: "forêt, matière divines, / Jaillissement pétrifiés / (...) ah! vivre en toi / Mourir de toi, / Serrée par tes branches, / violentée". L'arbre devient métaphore de l'être aimé, splendide et divin comme dans Emerentia 1713. Pour la petite Mérette les arbres sont des êtres vivants:

leurs rameaux, pour elle, étaient des bras; leurs trous creusés par les oiseaux, des yeux, des bouches; et le vent dans leurs ramures, des voix. Et quand elle passait près d'eux, s'enfilait entre eux, elle était irrésistiblement saisie, retenue par ces êtres qu'elle devinait inoffensifs et qui l'aimaient. Un jour, un mélèze d'une branche lui caressa la joue. Des sanglots la secouèrent, cette main lui rappelait une douceur lointaine, oubliée. (...), Ce devait être ainsi qu'à l'aube de sa vie sa mère la caressait.<sup>89</sup>

Cette rêverie de l'arbre anthropomorphique et protecteur apparaît également dans le "Nœud": la narratrice se trouve entourée d'une forêt vivante qui respire: "il me semblait voir s'ouvrir des yeux dans les feuilles, je sentais sur moi des haleines végétales"<sup>90</sup>. De même dans la nouvelle "Virginia 1891", l'héroïne, seule dans une forêt, sent la "présence des arbres": "Ils étaient des êtres, pas comme nous bien sûr mais ils vivaient, ils me regardaient"<sup>91</sup>. Mais dans "Emerentia 1713" l'arbre acquiert une dimension maternelle: tous ces arbres sont autant de mères qui la saisissent et l'aiment.

Dans le poème "Mourir, ressusciter", en revanche, c'est l'amant que la narratrice voit en l'arbre, les caresses végétales se font ainsi plus violentes: les termes qui appartiennent au registre lexical de la passion et le style injonctif, exclamatif et parataxique viennent, en effet, souligner la violence du désir de fusion qui le produit.

---

<sup>88</sup> Finges. Forêt du Rhône, pp.14-15

<sup>89</sup> P.32. C'est moi qui souligne.

<sup>90</sup> La Demoiselle sauvage, p.68

<sup>91</sup> Deux passions, p.193

L'image de l'arbre-amoureux explique sans doute le thème récurrent chez Corinna Bille de *l'amant-pendu-aux-arbres*. Ce thème apparaît par exemple, dans le poème "Gel": "Mon bien aimé perdu, / Ne t'es-tu pas pendu / Aux branches des peupliers?"<sup>92</sup>, ou encore dans "Le bien-aimé pendu": "Je marchais sur une route bordée de peupliers. (...) A mi-hauteur de chaque arbre, je vis mon bien-aimé pendu"<sup>93</sup>.

Plus que de simples potences, ces peupliers funéraires signifieraient peut-être, non sans humour, que dans chaque arbre il faut lire la perte d'un amant. L'image de l'amant se surimposant à celle de l'arbre, objet d'amour par excellence, engendre le fantasme d'une forêt de pendus. Substitut de l'amant, symbole d'amour, l'arbre exhibe, marque chez Corinna Bille, la disparition de ce dernier. On assiste, par là même, à une sorte de renversement symbolique: l'arbre, comme la terre et l'eau, chez l'auteur valaisan, concilie mort et vie. Détrôné de son statut d'amant, l'homme n'est plus que le pâle reflet, le fantôme vacillant de cette nouvelle sorte d'amant, uniquement fait de feuilles et d'écorces.

L'arbre devient ainsi métaphore de l'amour (ce thème chez Corinna Bille a partie liée avec la mort), comme l'explique le passage suivant: "Un rosier grimpe le long de mon corps. Il me blesse de ses épines, il m'enivre de ses corolles, c'est l'arbuste de l'Amour".<sup>94</sup> Dans cette petite histoire, à l'inverse des autres textes analysés jusqu'ici, la possession s'effectue par le végétal; c'est l'arbuste qui cherche à s'enfoncer en elle, à l'étreindre cruellement. Il devient amant ou fait songer à un amant.

Dans une autre petite histoire la narratrice s'adresse au "petit arbre": "j'écoute dans ta voix le chant rupestre de l'amour"<sup>95</sup>. Comme dans le cas d'Emerentia, on peut le voir,

---

<sup>92</sup> Printemps, p.20

<sup>93</sup> Cent petites histoires cruelles, pp.39-40.

<sup>94</sup> "Le disparu", Cent petites histoires cruelles, pp.145-146.

<sup>95</sup> Ibid., p.74

la véritable correspondance, le rapport d'empathie le plus authentique, se fait avec le végétal. Le langage amoureux, chez Corinna Bille, ne se transmet pas par les mots qui, susceptibles de tromper, de limiter, éloignent les êtres plus qu'ils ne les rapprochent. Le langage de la nature, au contraire, paraît seul capable de "dire" la puissance d'un sentiment qui reste, dans le langage articulé, à l'état potentiel. C'est pourquoi le discours de la nature touche à l'être de façon bien plus immédiate que ne le fait l'oralité. "La voix des arbres est la seule qui parle", écrit Corinna Bille.<sup>96</sup>

Cette critique implicite de l'interaction verbale entre les hommes explique, sans doute, la préférence de Corinna Bille pour l'écriture, pour une parole solitaire car sans véritable adresse. Une parole, en somme, uniquement appliquée à faire entendre le discours de la nature tel qu'il résonne en elle.

---

<sup>96</sup> "La voix des arbres", Printemps, p.23

## **II UN IMAGINAIRE DE VIERGE: LE CORPS DEVORATEUR**

### **I Le printemps déflorateur**

Cependant, la célébration de l'amour par la nature peut prendre des teintes plus ou moins claires selon les saisons. Le printemps qui est la saison de la régénérescence et du renouvellement terrestre est également, chez Corinna Bille, la saison de l'efflorescence corporelle.

Comme les feuilles et les fleurs celui-ci renaît au printemps: "il a une forte odeur de terre, il est tiède, il vous modèle le corps, et ceux qui oubliaient qu'ils en avaient un se ressouviennent... C'est le printemps"<sup>97</sup>. Ainsi les sensations exacerbées redonnent vie au corps qui renaît au monde.

Par ailleurs, dans le printemps, dit-elle plus loin: "(les hommes) sont obligés de redevenir purs et vrais"<sup>98</sup>. Première étape du cycle saisonnier, le printemps, période de palingénésie, fait resurgir le temps d'avant la chute, il est pallier du paradis. Le corps non encore souillé exulte: "quand le monde n'est pas encore déchu, nos corps empoussiérés, quand exultent en nous la joie muette, la paix si grande... que ne ferais-je pas?"<sup>99</sup>. On devine la réponse à une telle question: le corps, ouvert par les sensations (qui sont, comme je l'ai dit au début du *Mémoire*, le moyen par lequel le corps fait transiter le monde externe vers le monde interne), engouffrerait le monde pour se l'incorporer. "Printemps je te bois" écrit Corinna Bille<sup>100</sup>. L'acte de boire le printemps est vraisemblablement moins à lire comme une métaphore de l'ivresse printanière mais plutôt comme fantasme de se l'incorporer, ou plus précisément, d'incorporer la poussée des forces naturelles qui en est la conséquence.

---

<sup>97</sup> "Agatha", in *Douleurs paysannes*, p.104

<sup>98</sup> "Le feu", *Ibid.*, p.202.

<sup>99</sup> "Printemps", *Cent petites histoires d'amour*, p.109.

<sup>100</sup> *Le Pays secret*, p.51.

## II "Le journal de Cécilia" ou la rêverie ambivalente de l'eau

Ce désir d'incorporation se trouve du reste clairement explicité dans le journal même de Corinna Bille dont nous reprenons un passage déjà cité en début de Mémoire:

"Description: Les bocages de la plaine... ceux que j'appelais les îles... Le désir des paysages, aussi fort l'un que l'autre, le désir de s'incorporer à eux, d'être eux".

Par ailleurs, dans l'œuvre de Corinna Bille, il est fréquent que les héroïnes, plus que de faire l'amour avec la mer, avec les arbres etc., rêvent d'avalier et de s'appropriier par l'ingestion, toutes sortes d'éléments naturels insolites afin, comme l'écrivain l'explicite, de participer à une existence commune, universelle, délivrée de toute contrainte.

Mais avant de traiter cet aspect inhérent à l'expérience intime du corps avec l'élémentaire, j'aborderai une nouvelle de Corinna Bille intitulée: "Le journal de Cécilia", qui rend compte de l'expérience érotique d'une jeune fille avec l'eau densifiée en neige et en glaçon. Ce qui importe c'est que le glaçon emblématise le désir de la vierge de posséder l'élémentaire. Mais si ce désir de possession du fluide atteste que le thème du corps-dévorateur est propre à l'imaginaire virginal de Corinna Bille, l'intromission d'une substance évanescence, susceptible de fondre, au lieu d'engendrer une rêverie de la fertilité produit, au contraire, une rêverie de la stérilité. Mais revenons au texte. Comme je l'ai suggéré plus haut, la neige comme le glaçon participent au plaisir de Cécilia, mais cela de façon antithétique. En effet si Cécilia, tout d'abord, offre son corps à la neige qui la caresse comme une amante:

Il neigeait. J'ai murmuré: "Blanche sœur, blanche sœur...". Elle me touchait les joues et les mains, elle me caressait. J'ai ouvert mon col, elle me chatouillait le cou. Je me suis entièrement déshabillée et la neige a recouvert mon corps".<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Juliette éternelle, p.104.

La mise en avant de la couleur immaculée de la neige ("blanche sœur") innocente, en quelque sorte, le plaisir que prend Cécilia à être caressée. De plus, si le corps est touché, caressé, c'est dans ses parties les moins intimes, les plus naturellement exposées: les joues, les mains, le cou. Il n'est qu'effleuré pour être finalement recouvert par un vêtement préservant sa virginité. Quant au col que Cécilia ouvre ("j'ai ouvert mon col") et qui fait allusion à la cavité organique du sexe féminin, si celui-ci se dégage et se délivre un instant c'est pour être aussitôt dissimulé par une chaste couverture.

Cependant c'est sa virginité même (parce qu'elle mutile, en quelque sorte, la sexualité de Cécilia) qui la poussera, selon nous, à se caresser jusqu'au sang avec un glaçon. De sa chambre elle l'observe qui pend d'une gouttière:

Il étincelle dans le soleil. De lui, suinte un sperme blanchâtre qui s'illumine aussi. Je le contemple pendant des heures. (...) Masturbée avec le glaçon. Je ne sentais pas le froid, ça me brûlait plutôt comme un sexe de feu. Mais il était si effilé qu'il m'a blessé, j'ai beaucoup saigné. (...) Le glaçon est toujours là, il m'éblouit, il me fascine.<sup>102</sup>

L'attraction inconsidérée de Cécilia pour le glaçon s'explique par le fait que celui-ci est un objet fascinant en soi, en raison d'une part de sa transparence, qui le situe à la charnière de l'invisible et du visible, et d'autre part parce que sa quasi absence visuelle (il n'est percevable que parce qu'il renvoie la lumière), est contredite par la vive sensation de brûlure qu'il produit au touché. En raison de son apparence lumineuse, éblouissante, et de sa caresse brûlante, blessante, cet objet, uniquement constitué d'eau a, en vérité, toutes les caractéristiques du feu. La féminité, la blancheur, le froid de l'eau en neige cèdent ainsi la place aux valeurs ignées du glaçon: il est lumineux ("il étincelle", "s'illumine", "il m'éblouit"), il brûle "comme un sexe de feu".

De plus, en raison de sa forme phallique, le glaçon vient jouer un tout autre rôle que la neige qui neutralise le corps disparaissant sous la blancheur symbolique. Avec l'eau

---

<sup>102</sup> pp.108 à 110

durcie, au contraire, le corps de Cécilia sort de son anesthésie blanche. Mais le glaçon n'en est pas moins la marque, nous semble-t-il, de l'absence même du phallus ardemment désiré par la vierge, qui est, rappelons-le, sexualisée uniquement par un vide.

En cela cette verge de glace ignée incarne le sexe de la fille brûlée de chasteté, brûlant de l'exigence absolue de fondre la froideur virginale qui se tapit derrière son désir. Et dans le sang qui coulera il faut lire, pensons-nous, la marque de la féminité en souffrance de Cécilia et, bien évidemment, la mort symbolique du phallus de l'homme.

Ainsi l'image de cette jeune fille qui se caresse jusqu'au sang avec un glaçon est emblématique du martyre de la vierge victime de son gouffre sexuel que rien ne saurait combler hors le fait de contempler de façon narcissique son propre désir. En effet le glaçon, par les propriétés que nous avons relevées, n'est pas un simple simulacre phallique. Au fond, peu importe à Cécilia, comme à tant d'autres héroïnes de Corinna Bille, d'être privée de cette consolation. C'est de terre, d'eau, et d'insectes que la plupart d'entre elles emplissent leurs corps. Cécilia constate: "aucun homme ne m'a voulue", elle ajoute: "Et cela ne me fait plus rien" <sup>103</sup>. Mais éblouie par le glaçon, elle se surprend à le contempler amoureuxment des heures durant; illuminée, semble-t-il, par l'objet qu'elle mettra au centre de son corps, parce qu'il est le signe du vide même que son ventre abrite.

Pour apaiser l'intolérable douleur du manque elle le transforme, comme on le voit, en jouissance. Vierge hystérique, en somme, Cécilia est fascinée par un objet dont elle jouit justement parce qu'il symbolise la mort érotisée du sexe. C'est comme si le désir d'être insatisfaite lui garantissait l'inviolabilité fondamentale de son être. Ceci est, rappelons-le, le principe même de la conversion hystérique: Cécilia phallicise un corps non génital incarnant le désaffectation génitale de son propre corps. Elle met

---

<sup>103</sup> p.115

ainsi son corps à l'abri de la menace d'une jouissance perçue comme risque de désintégration ou de folie.

Dans cette nouvelle, l'eau solidifiée travaille ainsi sur les deux pôles de l'imaginaire hydrant de Corinna Bille: la neige, tout d'abord, participe à la rêverie de ce que l'on pourrait appeler l'eau virginisante, type d'eau que nous avons observé dans le "Nœud" par exemple. La glace, quant à elle, appartient à l'imaginaire de l'eau phallique, de l'eau sexualisée, pénétrante. C'est comme si l'eau passive avait un pouvoir moralisateur: les corps "souillés" feraient en elle leurs ablutions, y retrouveraient la plénitude de la gestation, retourneraient, en somme, au sein de la mère. A l'inverse, les eaux violentes (celles du fleuves et de la mer) qui heurtent le corps, pénètrent la terre, sont des eaux érotisées. L'eau solidifiée en glace appartient à cet imaginaire du sensible.

Selon la consistance qu'elle peut prendre l'eau ouvre ainsi deux champs opposés de l'imaginaire. Plus que tout autre élément elle est un symbole flexible: parce que sa nature est changeante ses images sont en perpétuelle évolution. Cependant, comme la terre ou l'arbre, l'eau vient toujours combler un très grand manque, une terrible absence.

### **III Une féconde virginité**

En effet, les personnages de Corinna Bille, féminins pour la plus grande part, sont très souvent des êtres marqués par une terrible solitude. Qu'ils se soient volontairement ou non retranchés du groupe humain, ils se tiennent toujours à l'écart. Comme l'auteur, absents au monde humain, ils sont entièrement tournés vers la nature. Ce sont des êtres silencieux et sauvages qui entretiennent une secrète connivence avec le monde cosmique et animal. Et en effet les personnages de Corinna Bille manifestent, comme on a pu le voir, un grand désir de se mêler à la terre, à l'eau, à l'arbre. Ces trois éléments participent aux rêveries d'amour: qu'il soit maternel ou passionnel.

Mais le désir est parfois si grand que les héroïnes veulent s'incorporer les plus infimes particules de l'univers. Elles cherchent, littéralement, à dévorer la nature toute entière.

Le thème de l'ingestion est, en effet, fréquent dans l'œuvre de Corinna Bille. Pour mieux saisir ou être saisis par la substance, les personnages désirent avaler la terre: "l'herbe était si jolie que j'aurais voulu en manger, mêlée de boue"<sup>104</sup>. La précision "mêlée de boue" indique que c'est moins l'herbe que la narratrice voudrait manger que la substance fondamentale qui l'a créée.

De même, Emerentia avant de s'enterrer vivante avale de la terre: "elle respire l'odeur fraîche et putride du limon, elle en avale une poignée"<sup>105</sup>.

On rencontre également ce désir d'assimilation dans le poème: "Mourir, ressusciter" dont j'ai parlé plus haut (la narratrice s'adresse à la forêt: "Prendre ce que tu as de plus fin, / Le mettre dans mes entrailles / Dans mes prunelles: / Ta chevelure et tes perles, / Tes écorces / Tes pives mortes, ton feuillages"<sup>106</sup>). Dans ce passage cité, les yeux deviennent de véritables orifices susceptibles d'accueillir les trésors que recèle la forêt féminisée ("ta chevelure et tes perles").

Dans un autre poème de Corinna Bille: "L'endormie", ce sont par les narines que l'élémentaire accède au corps:

Je me couchais dans les feuilles mortes, je donnais au soleil, aux vagues, un corps invulnérable. Je glissais sur l'herbe des montagnes, me remplissant les narines d'orchis vanille, d'épervières orangers<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> "Verger de Pâques", Le Pays secret, p.46.

<sup>105</sup> Emerentia 1713, p.68

<sup>106</sup> Op. cit.

<sup>107</sup>

Et enfin, dans la nouvelle "Les Etangs de brume", l'incorporation est décrite comme une occupation lascive que pratiquent des jeunes garçons et des jeunes filles, sortes de créatures sylvestres vivants dans la forêts, adeptes de sodomie et d'exhibitionnisme:

leurs jeux lascifs se révélaient bien subtils. On les vit faire l'amour tous ensemble, plus agglutinés que des cantharides, ou simplement en s'enfilant des noisettes, des cerises de corbeau rouges ou violettes, dans les oreilles et les narines.<sup>108</sup>

L'incorporation des plus infimes composantes terrestres est ainsi comparable à "faire l'amour". Le geste d'avalier de la terre ou d'enfiler dans les yeux, les narines, les oreilles, les éléments les plus hétéroclites, équivaut à un acte d'amour.

Cependant, ce thème du corps-dévorateur n'a été nul part aussi bien exploité que dans la nouvelle "La dernière confession", qui rend compte, comme le titre l'indique, de la confession d'une femme mourante à un prêtre. C'est par ce texte que je conclurai la réflexion que j'ai élaborée tout au long de ce travail de Mémoire.

La trame narrative se résume en quelques mots: une vieille femme grabataire raconte au prêtre qui est venu la confesser la passion charnelle qu'elle a eue, étant jeune, avec la nature. Cette femme a toutes les caractéristiques des héroïnes vierges de l'auteur: solitaire et n'aimant pas les hommes, elle a vécu sa vie en recluse, abandonnée à la seule nature. Elle confie au prêtre l'attention toute particulière, propre aux personnages féminins de Corinna Bille, qu'elle accordait, quand elle était jeune, à son propre corps:

mon corps bien formé, à quinze ans, prit une importance démesurée dans ma vie. Je le sentais croître et respirer comme s'il eût été en dehors de moi. Mon corps! Je ne pensais qu'à lui et je ressentais un plaisir étrange à le voir réclamer une nourriture jusqu'alors lointaine, inconnue. Je devenais une femme géante, gonflée, creusée de désir.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> (Le Salon ovale, pp. 29-30)

<sup>109</sup> La Demoiselle sauvage, p.198

Le corps est décrit comme ayant une vie autonome, indépendante de celle qui l'habite. Comme l'arbre, le corps croît, traverse l'espace, se gonfle jusqu'au gigantisme. Mais cette ampliation corporelle se trouve augmentée par l'intérêt que la jeune fille lui porte: "mon corps (...) prit une importance démesurée"<sup>110</sup>. Corps qui n'abrite, en réalité, qu'un vide: "Je devenais une femme (...) creusée de désir". A mesure que le corps s'accroît, l'espace vacant s'étend, si bien que la jeune femme devient grosse du vide même qui l'habite, de ce gouffre avide de nourriture lointaine et inconnue. Pour satisfaire l'exigence de ce corps vorace, la jeune femme s'abandonne alors à la nature:

Mes désirs épousaient la nature. Ne sachant comment éteindre ce feu en moi, je m'écartais dans les herbes, je copulais avec la terre, avec les arbres. A l'aube, un jour, je crus même qu'un cerisier devenait vivant, il m'enlaçait de ses branches à l'amer feuillage, il avait une peau douce et mille tétons frais. Au soleil levant, je me retrouvais à ses pieds, étourdie, empalée, saignante (p.199).

Le cerisier décrit dans ce passage diffère des autres arbres que nous avons rencontrés dans l'œuvre de Corinna Bille. En effet, alors que la rêverie arborescente de l'auteur distingue deux types d'arbres anthropomorphes: l'arbre maternel et l'arbre-amant, celui-ci concilie simultanément les valeurs féminines et masculines qui lui sont habituellement attachées. Tout en ayant la douceur, les mamelles nourrissantes de la mère, le cerisier enlace, blesse et pénètre. C'est la raison pour laquelle l'expérience que subit la jeune femme, à la fois violentée et maternée, la mène au point ultime de l'extase: jusqu'à ce que le corps rassasié, atteint dans ses limites, se mette à saigner. Par cette dernière blessure le corps fendu agrandit encore davantage le vide creusé en son centre, il devient alors une sorte d'immense abîme prêt à engouffrer la terre entière:

Ah! si j'avais pu, j'aurais baisé la terre entière, je l'aurais encerclée de mes bras, de mes jambes, j'en aurais fait craquer les écorces, jaillir les racines et les sources, je me serais meurtrie avec joie contre les rochers. (...) Que n'ai-je pas enfoncé en moi? Des coquillages, des galets, des épis de maïs, des cônes de sapins tout collants de résines.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>111</sup> p.200

Dans ce passage la narratrice ne rend pas compte du plaisir de l'héroïne; c'est moins l'expression d'un désir sexuel qui nous est livré ici que l'expression d'un désir de vierge de pallier le manque qui définit son sexe. C'est pourquoi l'intromission de ces petits corps naturels dans le ventre de la jeune femme exprime, nous semble-t-il, un besoin urgent de participer à l'aventure générale de la création. D'où, sans doute, le formidable désir d'éruption, d'explosion vitale: "j'en aurais fait craquer les écorces, jaillir les racines et les sources". Ce jaillissement de vie que produirait l'accouplement généralisé du corps avec les éléments terrestres constitue l'ultime aboutissement de l'orgasme. D'un orgasme organique, en somme, qui serait loin d'être exclusivement sexuel.

Pareil fantasme se rencontre dans "Le vallon des hommes sauvages":

Elle sentait son corps se dilater et fleurir comme une plante vivace. Il devenait immense et fort et si amoureux qu'il eût pu engloutir le monde pour en refaire des milliers.<sup>112</sup>

L'héroïne accueillerait dans son ventre les éléments pour en rendre ensuite une infinité. Cette prise de possession n'est pas stérile, c'est une possession créatrice, donneuse de vie. Refaisant des milliers d'univers, la jeune fille du "Vallon des hommes sauvages" vivrait dans son corps même le frémissement du monde, grouillant de vie.

Cette image d'une bouche vaginale évoque, bien entendu, le *vagina dentata* bien que le vagin dévorant telle qu'il s'illustre ici n'ait aucune connotation castratrice. Au contraire, le ventre en gestation d'une œuvre, devient espace de transformation et de métamorphose, le lieu aussi où se déploierait le pouvoir génésique de la nature. Dans le corps incomplet, fertilisé par l'élémentaire, éclaterait ainsi une explosion énergétique qui préluderait à l'enfantement de milliers de mondes.

---

<sup>112</sup> Le Salon ovale, p.112

Le corps des jeunes héroïnes de Corinna Bille reçoit, ainsi, avec une égale disponibilité aussi bien l'univers entier que les plus infimes produits telluriques. Et l'écrivain elle-même se livre toute entière à son imaginaire cosmique pour délivrer, à son tour, un monde mouvant et dynamique, incessamment renouvelé.

L'écriture de Corinna Bille est ainsi étroitement liée à un corps fantasmatique, à une fantasmatique corporelle, pourrait-on dire. Et par sa possibilité infinie, elle s'avère seule capable de combler le sexe vorace en convoquant la puissance créatrice pour satisfaire celui-ci. En somme, l'écriture conjure la menace que fait peser le corps de la femme, ce gouffre féminin, cette avide béance.

En conclusion je dirai que le désir fusionnel de Corinna Bille pour le terrestre, l'aquatique et le végétal, l'infiniment vivant, en somme, prend le corps comme le lieu même de l'expérience intime, du saisissement de l'élément fondamental.

Ainsi, l'opération créatrice chez Corinna Bille impliquerait le déplacement d'une tension vitale dans une sorte de lieu médian: ni en soi ni hors de soi, entre le dehors et le dedans, dans le corps imaginaire, sorte d'intermédiaire entre la réalité, matérielle et la réalité psychique. Projeté dans l'espace fictif, tout entier immergé dans la création, fondu en elle, il peut alors ressentir, au-delà de l'immédiateté des sensations qu'il recevrait dans le monde réel, le dynamisme cosmique. En somme, c'est un corps polymorphe qui prend la forme sensible de ce qu'il sent éprouvant parfois l'infiltration, l'écoulement de l'élémentaire jusqu'à l'expulsion hors de sa propre matérialité; il peut aussi bien troquer sa peau contre l'enveloppe coriace d'un arbre que prendre l'inconsistance du fluide qui le submerge. Ses dimensions incessamment mouvantes et modifiées varient au contact de la matière rêvée, elles s'y modèlent. Le corps est rendu soluble dans la rêverie hydrante et se voit lignifié dans l'imaginaire arborescent.

L'écriture de Corinna Bille exhibe, comme on le voit, bien des états, des formes, des vécus de corps. Il y a aussi les corps creusés et affamés des vierges, les corps végétaux, ainsi que le lieu-corps de la forêt. Corinna Bille engage ainsi dans son œuvre une réflexion sur l'unité du corps, sa captation, sa dispersion et sa perte. Mais en plus de cette logique matérielle, l'implication du corps dans l'espace fictif du texte produit toute une réflexion sur le pouvoir "moral" des éléments sur le corps. Tout d'abord le corps, instrument des liaisons précisément incestueuses, se délivre de la faute par une immersion mortelle dans l'eau. Pareillement, dans "Le journal de Cécilia", la neige vient symboliser la virginité immaculée du corps de la jeune fille qu'elle recouvre. Le processus de floculation, rendant l'eau plus consistante, vient emblématiser la valeur purifiante intrinsèquement liée à la matière hydrique. En d'autres termes, la neige ne vient pas purger le corps déjà intact de Cécilia, elle la symbolise, au contraire, la confirme. De même, le glaçon exprime la virginité de la jeune fille, bien qu'elle symbolise cette fois son revers négatif: le gouffre douloureux de son ventre qu'agrandit encore l'énormité de son désir. De plus, c'est une eau phallique qui, par inversion symbolique, procure une violente et sanglante jouissance.

Cette valeur "morale" de l'élémentaire, attachée en particulier au fluide, cède parfois la place à sa valeur "immorale", propre à la rêverie sylvestre. La forêt figure les désirs des personnages parce qu'elle est, comme nous avons pu le voir dans la pièce de théâtre "La chemise soufrée", un lieu secret, sécrétant des créatures monstrueuses et des désirs qui, comme les racines des arbres, prolifèrent et se multiplient.

Un autre aspect de la rêverie sylvestre est que la possession du paysage s'effectue, souvent chez Corinna Bille, par la possession physique du corps humain qui lui emprunte ses qualités féminines. Inversement, la forêt est pourvoyeuse de féminité, d'elle émerge des femmes enfouies dans la vase ou dans les fougères.

Cette correspondance entre le corps et les paysages indique le rapport d'empathie et d'intimité absolue qui s'instaure entre les personnages et le milieu naturel. Tous deux participent de la même essence. C'est pourquoi l'élémentaire constitue la finalité de la quête amoureuse, c'est dans l'élément fondamental que la plénitude est atteinte. L'être élémentaire apparaît comme l'unique garant de l'absoluité amoureuse, c'est-à-dire de l'amour qui ne comporte aucune restriction ni réserve, pas plus qu'il ne connaît de fin.

Nous avons vu, par ailleurs, les dimensions affectives et érotiques qu'ouvrait, dans l'imaginaire de l'écrivain valaisan, l'implication du corps comme support de la rêverie tellurique. Comme nous avons pu le constater, l'érotisme de Corinna Bille ne se laisse pas réduire à une sexualité traditionnelle c'est-à-dire socialisée, canalisée. C'est la rêverie intime des éléments qui fait triompher l'instinct sexuel, contrairement au social qui le brime en le soumettant à une réglementation.

Par ailleurs, le plaisir sensoriel que procure la rencontre du corps avec l'élémentaire revalorise la finalité de l'expérience érotique: l'ultime jouissance chez l'écrivain n'aboutit pas à une solitude sans appel, intrinsèquement liée à la sexualité traditionnelle, elle ouvre, au contraire, à la fusion avec le monde. Le corps franchi, transformé, permet d'atteindre alors cet au-delà.

Se fondre dans l'eau, la terre, ou dans le végétal, c'est vivre au tréfonds du corps le mouvant, le dynamique. Les personnages rencontrés au cours de mon Mémoire abandonnent leur corps humain à la vie tellurique hydrante ou végétale afin d'atteindre ou de découvrir une idéalité affective dont leur prive le monde réel. Un amour immortel ancré dans la substance, elle-même vouée à vivre infiniment. Emerentia s'engloutit dans la terre pour retrouver l'amour protecteur de sa mère disparue, et comme on l'a vu, cette régression utérine est comme un prélude à la création. Judith rêve d'être tuée par son amant pour renaître avec lui sous forme de forêt, garantissant ainsi l'éternité de leur amour menacé. Et enfin, les couples gémeaux retrouvent dans l'eau l'innocence première de leur amour prohibé.

Par ailleurs, certaines substances, en raison du dynamisme qui leur est propre, peuvent devenir objets de désir érotique. L'eau, en particulier, parce qu'elle étreint le corps, et l'arbre parce que ses solides racines emmêlées offrent l'image d'un amour durablement enraciné. A l'inverse l'élémentaire inorganique, la montagne, est chez Corinna Bille synonyme de mort sexuelle, de froide virginité.

Enfin, comme on a pu l'observer dans la dernière partie de Mon Mémoire consacrée au thème du corps-dévorateur, l'élémentaire lui-même trouve à se loger dans le corps de certaines héroïnes. Corps gigantisés par le vide immense qu'abrite leur virginité et qui saisissent dans leurs moindres orifices tout ce qui tombe sous la main de leurs propriétaires, désireuses d'engouffrer la terre entière pour la rendre à nouveau.

La logique corporelle de Corinna Bille est dans les rêveries terrestres et hydrantes, une logique de la possession par la dépossession. Pour se livrer au saisissement de l'élémentaire le corps doit nier sa propre matérialité. Seule la métamorphose arborescente vient lui redonner sens: le corps matériel est alors dynamisé, pris dans l'écorce il peut prendre à son tour.

De même, il y a une possession par la dépossession de l'élémentaire. Cécilia "possède" le glaçon parce qu'elle ne possède pas le phallus, les héroïnes solitaires, dépossédées d'hommes, possèdent et sont possédées par les arbres. Les vierges, enfin, possèdent l'élémentaire en le faisant pénétrer au centre de leurs corps mais le rendent ensuite. C'est pourquoi, dans cet imaginaire spécifique de jeunes vestales, la possession est presque toujours une prise de possession généreuse et fertile.

Enfin cette logique possessive trouve son équivalent dans la théorisation existentielle de l'écrivain. En effet, comme nous l'avons dit au début de notre mémoire, Corinna Bille a désinvesti sa vie effective, son être-au-monde au profit du rêve, de l'expérience du monde vécu dans la création littéraire. Ce déni de vie se conjugue bien

évidemment au déni de la vierge qui ne peut engendrer la vie humaine. Mais toutes les deux, l'écrivain comme ses héroïnes vivent d'une vie qui ne les fera pas mourir: celle de l'impérissable création. Enfermer le grouillement de la vie dans l'espace matriciel de l'écriture et du corps, du corps de l'écriture pourrait-on dire, c'est conjurer la mort symbolisée que représente l'absence de création. Du reste la formule de Corinna Bille qui envisage l'écriture comme une respiration essentielle emblématise cette logique incorporative de la traversée, de l'échange entre le dehors et le dedans. Elle indique aussi combien les mots lui insufflent la vie, une vie que l'écrivain s'est rêvée, en somme, en possédant le monde au plus profond de sa matière, et cela dans la dépossession, la perte et le refus le plus total du monde réel.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Oeuvres citées de Corinna Bille:**

#### **Autobiographie:**

Le Vrai Conte de ma vie, Lausanne, éd. Empreintes, 1992, 552 p.

#### **Poèmes:**

Chant d'amour et d'absence, Lausanne, éd. Empreintes, 1996, 92 p.

Finges. Forêt du Rhône, éd. du Grand-Pont, 1975, 116 p.

La montagne déserte, Genève, éd. Eliane Verney, 1991, 90 p.

Printemps, La Chaux-de-Fonds, éd. des Nouveaux Cahiers, 1939, 23p.

Soleil de la nuit, suivi de Un goût de Rocher, Genève, éd. Eliane Vernay, 1980, 105p.

**Petites histoires:**

Cent petites histoires cruelles, Vevey, éd. Bertil Galland, 1973, 217 p.

Cent petites histoires d'amour, Paris, éd. Gallimard, 1979, 213 p.

**Nouvelles:**

Le Bal Double, Vevey, éd. Bertil Galland, 1980, 193 p.

La Demoiselle sauvage, Vevey, éd. Bertil Galland, 1974, 211 p.

Deux passions, Vevey, éd. Bertil Galland, 1979, 202 p.

Douleurs paysannes, Paris, éd. de la Différence, 1995, 215 p.

Emerentia 1713, Genève, éd. Minizoé, 1994, 88 p.

La fraise noire, Paris, éd. Gallimard, 1976, 219 p.

Juliette éternelle, Fribourg, éd. Castella, 1983, 235 p.

Le Salon ovale, Fribourg, éd. Castella, 1987, 223 p.

**Romans:**

Oeil-de-Mer, Lausanne, ,d. 24 Heures, 1989, 197 p.

Le Sabot de Vénus, Lausanne, éd. Rencontre, 1952, 187 p.

Théoda, Porrentruy, éd. des Portes de France, 1944.

**Pièce de théâtre:**

"La chemise souffrée ou la solitude", L'oeuvre dramatique complète vol. II, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 1996, pp.75 à 127.

**Ouvrages critiques cités:**

Bachelard Gaston, Poétique de la rêverie, Paris, PUF, 1960, 183 p.

L'eau et les rêves, éd. le livre de poche, Paris, 218 p.

Bonn Anne-Marie, La rêverie terrestre et l'espace de la modernité, Paris, éd. Klincksieck, 1976, Paris.

Chessex Jaques, "Une lecture de Corinna Bille", Les Saintes Ecritures, Vevey, éd. Bertil Galland, 1972, pp. 107 à 111.

Courten (de) Maryke, L'imaginaire dans l'oeuvre de Corinna Bille, Neuchâtel, éd. la Baconnière, 1989.

"S. Corinna Bille", Histoire de la littérature en Suisse romande, vol.3, éd. Payot Lausanne, 1998, pp.283 à 297.

Favre Gilberte, Le Vrai Conte de sa vie, Lausanne, ,d. 24 Heures, 1981, 175 p.

Onimus Jean, Essais sur l'émerveillement, Paris, PUF, 1990, 225 p.

Paccolat Jean-Paul, "Ecrire: la respiration essentielle", préface aux Nouvelles et Petites histoires, Corinna Bille, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 1988, 35 p.

Stoller Robert J., L'imagination érotique telle qu'on l'observe, Paris, éd. PUF, 1989, 284 p.

*NB. En illustration: Le Jardin de la France, Max Ernst, 1962*

