

Université de Fribourg
Faculté des Lettres
Département de français

MASQUES ET TRAVESTISSEMENT
DANS L'ŒUVRE DE
CORINNA BILLE :
le carnaval et les personnages masqués

Mémoire de licence
présenté à la Faculté des Lettres
de l'Université de Fribourg (CH)

par
RACHEL ANTILLE
originaire de Chalais (Valais)
2004

Sous la direction du Professeur Yves Giraud

TB
12.401

Médiathèque VS Mediathe



1010684759

②



Remerciements

J'exprime ici ma reconnaissance au Professeur Yves Giraud, qui a supervisé ce travail et porté son soutien à chaque étape de son élaboration.

Je remercie également Mme Doris Jakubec, M. Jean-paul Paccolat et tout particulièrement M. Jérôme Meizoz, maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne, pour leurs conseils précieux et l'intérêt qu'ils ont montré à l'égard de mon travail.

Mes remerciements vont aussi à Véronique et Josiane Antille, ainsi qu'à Serge Bovier, pour leur patiente et bienveillante sollicitude, et enfin à Jacques Antille, pour son aide informatique.

1. Avant-propos

Le masque est un objet ambivalent : un visage autre qui se superpose au visage absent, y supplée. Entre voilement et dévoilement, le masque consiste en un simulacre révélateur de l'inconscient. Il marque de sa présence l'œuvre de Corinna Bille, qui apparaît comme un auteur touché par la duplicité et l'ambivalence de l'être, attaché à découvrir et à faire surgir l'identité obscure de l'homme :

Très tôt je pus me rendre compte de tout ce qu'une certaine façade peut cacher, le mécanisme secret des êtres.¹

Le thème du masque chez Corinna Bille problématise le concept de l'autre, de l'équivoque, et traduit son hypersensibilité aux êtres et à leurs souffrances. On trouve deux types de masques dans son œuvre : les masques liés à la fête populaire du carnaval et ceux qui apparaissent hors de ce contexte. Notre étude portera donc aussi sur les récits qui mettent en scène le carnaval et sur la place de cette fête dans l'œuvre. Essentiellement thématique, ce travail n'abordera pas, ou que superficiellement, la question du style « carnavalesque » de Corinna Bille, qui nous aurait sans doute amenée à parler d'un mélange des genres, d'un « tourbillon » formel. Par rapport au motif du masque, il ne sera pas non plus question d'hypocrisie, de mensonge ou de feinte : c'est sur le masque en tant qu'objet, sur le travestissement en tant que couverture du corps, que porte cette étude².

On utilise souvent le terme « masque » avec des sens différents. Il peut en effet désigner un « faux visage de carton peint, de matière plastique, de tissu, etc., dont on se couvre la figure pour se déguiser ou dissimuler son identité »³, il peut désigner aussi l'aspect anormal d'un visage, lorsqu'un état pathologique est en cause par exemple, ou bien la reproduction plastique d'un visage, ou encore un moyen de protection (les masques à oxygène des plongeurs par exemple). Mais, d'une façon générale, le masque implique un changement de nature chez celui qui le porte : il devient *autre* ; c'est dans ce sens-là que nous l'utiliserons. Il convient donc de

¹ Corinna Bille, *Le Vrai Conte de ma vie*, éd. Christiane Makward, Lausanne, Empreintes, 1992, p. 481.

² Je signale ici un travail réalisé par Dominique Deboissy, *Le Visage masqué dans l'œuvre de Corinna Bille* (Université de Bourgogne, 1997-1998), qui tente une étude assez générale de l'univers billien en élargissant le thème du masque à l'ensemble des visages de l'œuvre et aux traits du langage, ce qui permet à l'auteur d'évoquer quelques composantes importantes de l'œuvre de Corinna Bille : l'étrange, les formes de la métamorphose, ou le passionnel. A mon avis, l'intérêt de cette étude réside essentiellement dans les divers rapprochements que fait l'auteur entre l'écriture billienne et la peinture surréaliste (parmi les nombreuses illustrations que fournit l'auteur, celles tirées de l'œuvre de Léonor Fini semblent les plus pertinentes) ; malheureusement les commentaires quant à ces rapprochements manquent.

³ *Le Petit Larousse illustré*, 2000.

distinguer le masque du « déguisement » ou du « costume », termes qui renvoient à une sorte de dissimulation : on déguise ou on costume une personne afin de la rendre méconnaissable. Le travestissement, par contre, se rapproche du masque : comme lui, il implique, pour celui qui se travestit, plus qu'un simple changement d'apparence. Le travestissement est de l'ordre de l'imitation : il consiste en l'adoption d'une apparence définie (changement de sexe ou de condition). Il y a donc une transformation de nature ou de caractère, qui le rapproche du phénomène de la métamorphose. Au thème du masque, nous avons ainsi associé celui du travestissement. Par rapport à la terminologie, notons encore que « dans les rituels et les fêtes, le "masque" désigne à la fois ce qui recouvre la tête et le corps, le porteur, le personnage qu'il incarne et le genre qu'il représente »⁴ ; nous suivrons Odette Aslan dans cette voie, et le terme « masque » dans cette étude pourra désigner à la fois l'objet posé sur le visage, ce qui recouvre le corps et le personnage masqué.

Nous avons considéré l'ensemble de l'œuvre de Corinna Bille et fait un inventaire des apparitions des motifs du masque et du travestissement. Notre corpus s'est donc formé tout naturellement : il comprend des romans (*Théoda*, *Le Sabot de Vénus*, *Le Pantin noir*), des nouvelles⁵, un poème (« Les Tschäggätä », *La Montagne déserte*), un conte (« Le Masque géant », *Martine et la Princesse Onétropti*) et des petites histoires (« La Belle et la Bête » dans les *Cent Petites Histoires d'amour*, ainsi que « L'Ours » et « Tschäggätä », dans les *Cent Petites Histoires cruelles*). Cet inventaire montre d'emblée que le masque est présent dès les premiers ouvrages de l'auteur (*Théoda* est le premier roman que l'auteur publie), mais que c'est dans les derniers titres qu'il apparaît de la manière la plus dense. Pour la couverture du *Bal double*, recueil de nouvelles que Corinna Bille a achevé dans sa chambre d'hôpital en automne 1979, à la veille de sa mort, l'auteur avait pensé y faire figurer le visage d'une femme masquée, dont on a d'ailleurs une esquisse⁶. Étudier le thème du masque peut donc être révélateur de la démarche esthétique de Corinna Bille.

⁴ Odette Aslan, Denis Bablet, et alii, *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1999, p. 13.

⁵ Il s'agit de « Qu'est-ce que tu es, toi ? » (*Entre Hiver et printemps*), « Histoire d'un secret », « Masques » (*Juliette éternelle*), « La Demoiselle sauvage », « Carnaval », « L'Envoûtement » (*La Demoiselle sauvage*), « La Petite Fille et la bête » (*La Fraîse noire*), « Emerentia 1713 », « Virginia 1891 » (*Deux Passions*), « Le Bal double », « Les Insectes flamboyants », « Mardi gras », « Le Printemps fou » et « Le Clown » (*Le Bal double*).

⁶ Voir annexe 1.

Deux parties structurent cette étude : dans la première, nous nous intéresserons aux masques dans le contexte de Carnaval, tandis que la seconde concerne les personnages masqués. Un premier chapitre sur les théories générales relatives à la fête de Carnaval nous fournira une grille d'analyse précieuse pour la suite du travail. A travers la lecture de « Carnaval », nous ferons une première excursion dans l'univers billien et dégagerons quelques aspects importants afin de poser le problème de la fête de Carnaval chez Corinna Bille. Nous définirons ensuite l'espace de la fête, avec la question des lieux, de la temporalité et de l'imaginaire. La question de l'ambivalence de la fête, enfin, sera posée à travers les motifs antagonistes de la vie et de la mort, ce qui nous amènera à définir l'art du grotesque chez Corinna Bille.

Dans un deuxième temps, nous tenterons de cerner quel regard l'auteur jette sur l'homme à travers les nombreuses figures masquées qui marquent de leur présence les récits. Seront abordés les masques scéniques, qui illustrent les liens de Corinna Bille avec le théâtre, après quoi nous nous pencherons sur les rapports à établir entre les masques et les visages. La question de la symbolique et du pouvoir du masque nous occupera ensuite : instrument de protection, de dissimulation et de révélation, le masque nous apparaîtra comme un instrument puissant, à la frontière du naturel et du surnaturel, de la vie et de la mort. Mais le masque pose aussi le problème de l'identité et de l'altérité : dans ce chapitre, nous examinerons les motifs de « l'autre en moi » et de « l'autre et moi ». Cette étude s'achèvera sur l'observation de deux types de personnages masqués, le clown et les Tschägätä, qui mettra en lumière la relation qu'il y a entre le masque et le désir. Objets de désir, le clown et les Tschägätä sont des personnages à demi imaginaires qui expriment un retour à un état antérieur de l'homme : un retour au monde de l'enfance, jusqu'au niveau des instincts les plus primitifs.

L'élucidation de la présence des masques et du travestissement dans l'œuvre de Corinna Bille est donc à la base de notre projet et nous espérons que cette étude aura apporté un éclairage nouveau sur une œuvre promise à un bel avenir⁷.

⁷ Une exposition consacrée à Corinna Bille et à Maurice Chappaz, *Le Partage de minuit*, organisée par la Médiathèque Valais à Sion, du 18 octobre 2003 au 6 décembre 2003, et qui faisait partie d'un plus vaste hommage rendu à la famille Bille (avec l'exposition des œuvres du peintre Edmond Bille et du cinéaste animalier René-Pierre Bille), a apporté une stimulation supplémentaire dans l'élaboration de mon travail.

2. Masques et Carnaval

L'usage du masque, s'il a pratiquement disparu des pratiques quotidiennes de la civilisation moderne, s'est conservé dans les réjouissances populaires du carnaval. En Europe, depuis le Moyen Age, « il a pris une richesse, une variété extraordinaires »¹. Carnaval ne saurait exister sans les masques, et les masques ne se rencontreraient plus guère, chez nous du moins, si cette forme de réjouissances n'avait pas perduré ; difficile donc d'étudier les uns sans aborder la question de l'autre. Le masque participe à la dynamique de la fête, en est une composante essentielle. « Il s'agit avec [le masque de Carnaval] d'oublier le civilisé, de déchaîner jusqu'à la frénésie la grosse joie, l'esprit de farce, et de donner libre cours aux instincts bienveillants de la bête saoule de santé, à l'appétit monstrueux de jouissance et d'universelle raillerie »². Nous verrons quel écho trouvent ces mots de Georges Buraud dans l'œuvre de Corinna Bille. La fête y apparaît, nous le verrons, comme un espace propre à déchaîner les passions ; de nature tragique, souvent transgressive et étrange, la fête chez Corinna Bille se révélera profondément ambivalente. Cependant, avant de nous lancer dans l'étude des récits carnavalesques de l'auteur valaisan, un parcours général des théories relatives à la fête du carnaval est nécessaire.

2.1 Qu'est-ce que le carnaval ?

Ce chapitre a pour but de réunir des données nécessaires à la compréhension de la fête de Carnaval et de nous fournir en quelque sorte une grille d'analyse pour la suite du travail. Les études sur le carnaval sont très nombreuses ; j'en ai retenu quatre. Il s'agit d'abord des travaux de Suzanne Chappaz-Wirthner, ethnologue et épouse d'Achille, un des fils de Corinna et de Maurice Chappaz, qui s'est intéressée au carnaval haut-valaisan. Plus généralement ensuite, le folkloriste Arnold Van Gennep, qui a retracé l'histoire des traditions populaires françaises, propose une approche cyclique³ de la fête ; cette approche a l'avantage de ne pas rompre artificiellement des séquences déterminées par la Nature. L'auteur ne dissocie pas le temps du

1 Georges Buraud, *Les Masques*, Paris, Seuil, 1948, p. 77.

2 *Ibid.*, p. 78.

3 Les cérémonies cycliques s'exécutent pendant des périodes qui correspondent plus ou moins aux saisons. Après le cycle de Carnaval-Carême, on a le cycle du début du printemps ou de Pâques, du printemps proprement dit ou de Mai, du solstice d'été ou de la Saint-Jean, du milieu de l'été ou de la Mi-Août, de l'automne ou Préhivernal, de l'hiver ou des Douze Jours, qui va de la Noël aux Rois. Arnold Van Gennep a étudié chacun de ces cycles dans le *Manuel du folklore français contemporain*, paru en quatre volumes (dont un de Bibliographies) aux éditions Robert Laffont (Paris, 1998 et 1999).

carnaval de celui du carême, car il considère que Carnaval s'est constitué lors de l'instauration par l'Eglise de cette période de pénitence préparant à la fête de Pâques. Il englobe donc les rites de ces deux périodes dans le « cycle de Carnaval-Carême ». Autre folkloriste, Julio Caro Baroja a étudié cette fête essentiellement en fonction du temps ; Baroja, dont les travaux sont centrés sur les manifestations du carnaval dans la péninsule ibérique, décrit une fête vivante, liée à des enjeux sociaux réels : il refuse de ramener l'essentiel de Carnaval à un passé mythique et conjectural. Les travaux de Mikkaïl Bakhtine, pour finir, sur l'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, ont mis en lumière des aspects importants de Carnaval, que l'auteur russe considère comme une fête subversive. Ces différentes approches m'ont permis de dresser un panorama des rites carnavalesques et de leurs significations ; ce panorama ne saurait néanmoins révéler l'ensemble et la complexité des mystères et des curiosités de Carnaval. Son but, je le rappelle, est de faire apparaître des éléments utiles pour l'analyse. Quelques mots, pour commencer, sur les origines de Carnaval.

2.1.1 Les origines de Carnaval

Malgré les investigations nombreuses et répétées des chercheurs dans ce domaine, le débat sur les origines de Carnaval n'est pas encore clos. Les étymologies des termes désignant la fête fondent les deux principales approches de Carnaval. La première y voit une fête d'origine païenne ; elle soutient l'hypothèse que « "Carnaval" viendrait de *cūrrus navalis*, nom du bateau processionnel tiré sur un char lors de la fête de la déesse Isis célébrée à Rome le 5 mars pendant la période impériale, pour marquer la reprise de la navigation en haute mer »⁴. Il y avait, à cette occasion, une procession où les gens étaient déguisés. L'existence de fêtes germaniques comprenant aussi une procession avec un bateau pourrait expliquer le succès qu'a eu cette étymologie. Baroja remarque en effet que « dans un concile réuni à Ulm au début du XVI^e siècle, on a interdit la présence d'une *charrue* ou d'un *bateau* durant le *Fastnacht* qui se déroulait aux abords de la localité »⁵. On a ainsi cru que Carnaval était un souvenir des Saturnales, ces fêtes hivernales durant lesquelles les Romains se déguisaient, mangeaient et buvaient abondamment, pour rappeler l'Age d'or qu'on avait connu sous le règne du dieu Saturne. Les esclaves devenaient libres pour quelques jours et prenaient la place de leurs maîtres. A cause de certaines ressemblances et de divers parallélismes, quelques auteurs ont voulu rapprocher Carnaval de la fête des Lupercales, mais cette thèse est loin d'être admise. En

⁴ Suzanne Chappaz-Wirthner, *Le Turc, le Fol et le Dragon. Figures du carnaval haut-valaisan*, Neuchâtel, Institut d'ethnologie et Paris, Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 3.

⁵ Julio Caro Baroja, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979, p. 32. C'est l'auteur qui souligne.

réalité, il semblerait que cette étymologie de Carnaval basée sur *currus navalis* ait été passablement discréditée et qu'on ne considère plus aujourd'hui le carnaval comme une simple survivance ou adaptation d'anciennes croyances païennes. La deuxième approche, qui donne au carnaval une origine chrétienne, lie cette fête à la période de jeûne qui la suit, le carême. Le fondement de cette hypothèse repose sur l'étymologie de « Carnelevare », terme qui apparaît pour la première fois en 965 dans des chartes italiennes du Moyen Age. Il correspondrait aux termes latins *carnelevamen* et *carnisprivium*, le fait d'« enlever la viande ». *Carnelevare* désignerait la veille de l'abstinence prescrite, qui correspond aujourd'hui encore au Mardi gras⁶. On a aussi voulu tirer « Carnaval » de *carne vale* (adieu la chair !), mais cette étymologie est contestée⁷. On peut retrouver cette idée du jeûne dans le terme « Fastnacht », combinaison de *vaste* et de *nacht*, qui signifie « la nuit avant le jeûne », « la veille du carême »⁸. Les origines de Carnaval, même si elles demeurent encore mystérieuses, semblent bien être liées au christianisme. Car sans l'idée de carême, explique Baroja, « il [Carnaval] n'existerait pas dans la forme sous laquelle il a existé depuis les temps obscurs du Moyen Age européen. C'est alors que se sont fixées ses caractéristiques. » Et l'auteur ajoute que « cela n'empêche pas que plusieurs fêtes d'origine païenne demeurent incluses à l'intérieur du cycle carnavalesque⁹; cela n'empêche pas que le Carnaval constitue finalement une période où ce que nous pourrions appeler les "valeurs païennes de la vie" étaient mises en relief, en contraste avec la période de privation où étaient exaltées les "valeurs chrétiennes" »¹⁰. Les restrictions de carême font suite au laisser-aller et à la licence de Carnaval.

2.1.2 Les variations chronologiques

Le carnaval est donc, par définition, la période pendant laquelle la viande est permise. Le carême (de *Quadragesima*), qui commence le 40^e jour avant Pâques, instaure des interdictions alimentaires surtout, mais aussi sexuelles. Au milieu de cette période de jeûne, le 20^e jour avant Pâques, a lieu parfois la Mi-Carême, qui lève pour un court moment les restrictions de Carême.

⁶ Il y a là une curiosité : « enlever la viande » devrait plutôt s'appliquer au carême, et non pas aux jours où la viande est permise.

⁷ Van Gennep en parle comme d'une « fantaisie ». Voir *Le Folklore français. Du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 746.

⁸ Suzanne Chappaz-Wirthner, *op. cit.*, p. 5.

⁹ Les réflexions de Bakhtine vont dans le même sens : il estime que le carnaval a englobé différentes formes de fêtes populaires, qui, disparaissant ou dégénérant au cours de l'histoire, lui auraient légué certains de leurs éléments. Pour lui « le carnaval est loin d'être un phénomène simple et à sens unique, [...] [il] est devenu le réservoir où se déversaient les formes qui n'avaient plus d'existence propre ». Voir Mikkaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 219.

¹⁰ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 26.

C'est la date variable de Pâques, dépendante de la première lune du printemps¹¹, qui conditionne les fêtes qui la précèdent et la suivent. Carnaval est donc une fête mobile, dont les dates de commencement et de fin dépendent du calendrier lunaire¹². Carnaval se termine généralement dans la nuit du mardi au Mercredi des Cendres, jour de pénitence qui inaugure le Carême. Les variations sont nombreuses, par contre, en ce qui concerne le début de la période carnavalesque: Baroja relève au moins huit cas¹³ et Van Gennep en inventorie neuf sur le territoire français¹⁴. Selon les régions, on fera commencer la période carnavalesque à Noël, au 1^{er} janvier, aux Rois (6 janvier), à la Chandeleur (2 février),... L'ampleur des manifestations carnavalesques a cependant été passablement restreinte par les autorités ecclésiastiques d'abord, gouvernementales ensuite, à cause des désordres engendrés¹⁵. Carnaval est ainsi souvent réduit aux trois jours « gras » (dimanche, lundi et mardi) précédant le Mercredi des Cendres. Mais, d'une manière générale, c'est le Mardi gras qui constitue le moment fort de la fête, il est le jour du carnaval par excellence.

Sous le terme « Carnaval », se trouvent ainsi réunis des phénomènes locaux souvent hétérogènes. Mais malgré cette diversité des pratiques et des formes de réjouissances carnavalesques, il y a une cohérence sous-jacente et des constantes à dégager. « Le dénominateur commun de tous les traits carnavalesques que comprennent les différentes fêtes est, selon Bakhtine, leur rapport essentiel avec le *temps joyeux* »¹⁶.

2.1.3 Quelques traits spécifiques à la fête

Trois caractéristiques distinguent Carnaval des autres fêtes : sa place dans le calendrier, le mode sur lequel cette fête s'effectue, c'est-à-dire le mode du déguisement, et enfin, le statut de non-sens qu'elle reçoit puisqu'elle rejette tout esprit de sérieux, « se présente comme un défi

¹¹ Pourquoi est-ce que Pâques dépend du calendrier lunaire, alors que toutes les autres fêtes chrétiennes sont fixes dans l'année solaire ? Nous avons retenu l'explication que donne Daniel Fabre, dans son ouvrage *Carnaval ou la fête à l'envers* (Paris, Gallimard, 1992) : « la pâques chrétienne ne devait en aucun cas coïncider avec la pâque juive, ce qui serait arrivé de temps à autre si sa date avait été fixe » (p. 32).

¹² Van Gennep explique que c'est pour cette raison que le cycle de Carnaval-Carême est totalement indépendant du culte des saints, « qui est essentiellement calendaire solaire ». Voir *op. cit.*, p. 740.

¹³ Baroja remarque que Carnaval commence parfois à Noël, au 1^{er} janvier, à la Saint Antoine, le jour de la Chandeleur (2 février), à la Saint Blaise (3 février), quinze jours avant le dimanche de Carnaval, le dimanche de Quinquagésime, ou le Mardi gras seulement. Les pratiques populaires sont très variées. Voir *op. cit.*, p. 42-46.

¹⁴ Voir Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 741.

¹⁵ Arnold Van Gennep note qu'en réalité les mœurs ont souvent été plus fortes que les lois. Dans les régions rurales surtout, les restrictions édictées par les pouvoirs ecclésiastiques et laïques n'ont eu que de faibles conséquences. Voir *op. cit.*, p. 740-742.

¹⁶ Mikkaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 220. C'est l'auteur qui souligne.

au bon sens et à la raison qui régissent la vie quotidienne [...]»¹⁷. C'est dans le sens de ce non-sens apparent que réside l'enjeu carnavalesque. De ces trois caractéristiques distinctives découlent les traits suivants.

Carnaval, un exutoire avant le carême

On l'a vu, le carnaval est lié de façon essentielle au carême. Selon Van Gennep, cette fête se serait constituée lors de l'instauration par l'Eglise d'une période de pénitence, le carême, préparant les fidèles à la fête de Pâques. Face à une période religieusement établie, on a ainsi une autre période caractérisée par un comportement individuel et collectif précisément contraire à ce qui caractérise l'autre : si la sévérité et la tristesse sont de rigueur en Carême, la joie est au centre de Carnaval. Fête de la démesure, les excès sont le propre de ces réjouissances populaires.

Au Moyen Age, cette fête était associée au concept de « folie » : Carnaval était le symbole même des joies terrestres et des plaisirs de la chair, l'envers donc de l'idéal chrétien, résolument tourné vers le monde céleste symbolisé par Jérusalem dans le « modèle des deux cités » élaboré par saint Augustin (*Civitas Dei*, 410). Babylone est la cité déchue ; elle représente le monde terrestre et éphémère, en proie à la folie, que choisit le païen, le « fol ». D'autre part, l'usage du masque était considéré comme une atteinte grave au Créateur. L'homme ayant été fait à la ressemblance de Dieu, il commet un péché en modifiant son visage. On désigne dès lors le Diable comme le maître inquiétant de l'illusion et du masque. Carnaval et sorcellerie sont ainsi fréquemment associés. D'ailleurs, remarque Van Gennep, « la nuit du Mardi-Gras au mercredi des Cendres est assez souvent regardée populairement comme réservée au sabbat des chats »¹⁸ ; les chats, noirs surtout, sont traditionnellement les compagnons des sorciers et des sorcières. L'Eglise a tenté d'éradiquer ces mascarades démoniaques qu'on voyait à Carnaval, mais n'y est jamais parvenue. Et cela d'autant plus qu'une partie du corps ecclésiastique, issue d'un christianisme plus ouvert, célébrait les vertus d'exutoire de Carnaval : après avoir laissé libre cours à ses pulsions et ses instincts que Baroja qualifie de « dionysiaques », la société carnavalesque serait prête à entrer en carême. On tolérait de la même façon les fêtes des Fous. Ces rites parodiques étaient organisés par les églises médiévales à l'intention du bas-clergé et consistaient à renverser la hiérarchie en

¹⁷ Suzanne Chappaz-Wirthner, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 940.

vigueur. La fonction d'exutoire de Carnaval constitue l'un de ses aspects fondamentaux. Pour Baroja le carnaval est ainsi « la représentation du paganisme en soi face au christianisme »¹⁹.

Carnaval, un rite de célébration du printemps

La place qu'occupe Carnaval dans l'année fournit à la fête une autre caractéristique. En effet, situé à la charnière de l'ancienne et de la nouvelle année, le cycle de Carnaval-Carême célèbre la fin de l'hiver et l'arrivée du printemps. Van Gennep relève qu'il ne faut pas vouloir établir de rapport entre les cycles saisonniers, d'une part, les équinoxes et les solstices, de l'autre²⁰. L'équinoxe du 21 mars ne joue en effet aucun rôle dans le cycle de Carnaval-Carême, ni dans les cycles qui suivent d'ailleurs. « Pour les populations pastorales et agricoles, ce ne sont pas tant les jours, semaines ou mois isolément que les ensembles saisonniers qui importent. De la marche des saisons dépendent le bien-être, et même simplement la vie de tous »²¹.

De nombreux rites carnavalesques expriment la volonté de faire mourir l'hiver et de voir renaître le printemps. Par exemple, le rite très répandu à Carnaval qui consiste à sauter par-dessus un feu est un rite de passage et de purification. On dit aussi que le feu peut avoir un pouvoir de fécondation. Les feux et les bûchers de Carnaval ont ainsi un caractère spécifiquement saisonnier : c'est à cette période qu'on brûlera les mauvaises herbes pour activer et fortifier la nouvelle pousse. Le feu détruit pour permettre le renouveau.

La place charnière qu'occupe Carnaval entre l'ancienne et la nouvelle année donne à la fête une dimension cosmique : à travers les manifestations carnavalesques, c'est la vie et la mort qu'on dramatise. Bakhtine souligne « le rapport essentiel du rire de fête avec le temps et l'alternance des saisons. La situation occupée par [Carnaval] dans l'année devient extrêmement sensible dans son aspect extra-officiel, comique et populaire. Le lien se ravive avec l'alternance des saisons, les phases solaires et lunaires, la mort et le renouveau de la végétation, la succession des cycles agricoles. Et un accent positif est mis sur le renouveau qui va arriver »²². A Carnaval, à travers la célébration du printemps, se concrétise donc aussi l'espérance en un avenir meilleur, en un ordre social plus juste.

¹⁹ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 154.

²⁰ Voir Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 711.

²¹ *Ibid.*, p. 710.

²² Mikkaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 89. C'est l'auteur qui souligne.

Carnaval et ordre social : le monde à l'envers

L'aspect social et subversif de la fête de Carnaval est celui « contre lequel les autorités ecclésiastiques et laïques ont pris le plus de mesures restrictives, sans réussir à l'éliminer complètement, en en faisant disparaître seulement les aspects les plus brutaux et les plus "obscènes" »²³. Carnaval se distingue en effet par une certaine licence des mœurs, par une interruption des règles de la vie quotidienne et par l'émergence d'actes symboliques et revendicatifs. Ces revendications prennent souvent un caractère judiciaire. On profite de cette période de licence pour faire des farces plus ou moins cruelles, pour accomplir des vengeances personnelles ou collectives, pour punir ou railler. On saisit l'occasion pour « se livrer impunément à [un] instinct de dramatisation ironique [...] et les scènes organisées aux dépens des maris sénescents, battus ou cocus, et de leurs épouses, aux dépens aussi des ivrognes, des vieilles filles comme des vieux garçons, d'un étranger antipathique, [...] sont de vraies pièces de théâtre, [...] qui s'apparentent aux farces et soties médiévales en ce qu'elles correspondent autant qu'elles à des tendances populaires profondes »²⁴. La dimension ludique de Carnaval est donc essentielle. La dérision et le rire permettent d'engendrer un nouvel ordre social, auquel s'ajoute une inversion des valeurs.

Pour Bakhtine, le carnaval est le noyau de la culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance, qui s'est opposée à la culture officielle et dominante élaborée par l'Eglise et l'Etat féodal. La hiérarchie qui opposait le monde céleste parfait au monde terrestre condamné à l'imperfection se retrouvait dans la perception du corps humain : le « haut », c'est-à-dire l'esprit, relevait de l'ordre céleste, tandis que le corps, le « bas », était déprécié. L'univers charnel était condamné. A cette intransigeance, la culture populaire a répondu par la dérision, en inversant les valeurs du « bas » et du « haut ». Dans ce monde à l'envers, on fait l'apologie du corps. Une vision originale du monde s'élabore alors et veut célébrer la rencontre joyeuse de l'homme et de l'univers. Bakhtine étudie le système d'images régissant ce temps essentiellement joyeux et le rapproche de ce qu'il appelle le « corps grotesque »²⁵. Nombre de costumes à Carnaval présentent ainsi des protubérances disproportionnées, des nez tordus ou des bouches énormes : ces images illustrent la volonté de se mêler au monde, de l'incorporer,

²³ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 749.

²⁴ *Ibid.*, p. 901.

²⁵ Celui-ci incarne une ambivalence fondamentale : la transgression, qui se traduit par un mélange des formes végétales, animales et humaines, l'irrespect des règles d'harmonie et de mesure ou encore par l'alliance d'éléments qui s'excluent habituellement. Cette définition sommaire du « grotesque » sera précisée ultérieurement.

plutôt que de se laisser engloutir par lui. Cela est aussi suggéré par le manger et le boire excessifs. Mais cette joyeuse rencontre de l'homme et de l'univers ne doit pas nous faire oublier le sentiment d'angoisse qu'elle dissimule : « la *peur cosmique* – peur de tout ce qui est incommensurablement grand et fort : firmament, masses montagneuses, mer - »²⁶ joue un rôle énorme dans ce déploiement d'images grotesques. L'angoisse de la mort n'est pas absente à Carnaval.

Le carnaval instaure ainsi un monde où l'ordre social est inversé : c'est le peuple qui prend les commandes et édicte les lois. Un renversement des valeurs s'opère et on voit le bas propulsé à la place du haut. Carnaval est la fête du corps et de sa libération par le rire. La folie de Carnaval remplace la raison qui régit la réalité quotidienne.

Carnaval, l'irruption de l'imaginaire dans le réel

Le mode du déguisement sur lequel s'effectue Carnaval offre une matérialisation à la rupture qu'instaure la fête dans la réalité quotidienne des individus et met en évidence sa dimension symbolique. Je cite ici Bakhtine, qui évoque l'interruption provoquée par la fête populaire au Moyen Age :

La fête marquait en quelque sorte une interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques. Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique. Le caractère éphémère de cette liberté ne faisait qu'intensifier l'effet de fantastique et de radicalisme utopique des images nées dans ce climat particulier²⁷.

La rupture introduite par Carnaval offre à l'individu la possibilité de transgresser les règles habituelles du système et de se jouer des frontières du réel et de l'imaginaire. A Carnaval, la raison est bannie : c'est le règne du non-sens et de l'imaginaire qui commence. Les déguisements opèrent la métamorphose du réel en imaginaire et permettent à l'individu de réaliser le fantasme d'être autre. Pour Baroja, « le carnaval est non seulement chargé d'intentions sociales, mais aussi psychologiques. Le fait fondamental de pouvoir se masquer a permis à l'être humain, homme ou femme, de changer de caractère pendant quelques jours ou quelques heures... parfois même de changer de sexe »²⁸.

²⁶ Mikkaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 333.

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 27.

Carnaval permet à l'homme de changer d'identité et de se confronter aux autres selon un nouveau mode de communication. Les frontières sont abolies de l'espace de la fête, dont la dynamique principale devient une quête de plaisirs et de satisfactions.

Carnaval fonctionne donc comme un exutoire, empreint de paganisme il est aussi un rite qui célèbre la fin de l'hiver et la naissance du printemps. Il a une dimension cosmique car il manifeste l'angoisse fondamentale de l'homme face à la mort, que les images grotesques de Carnaval tentent d'exorciser. La fête est le lieu où s'expriment les tensions, les conflits, et où le rire et le jeu peuvent opérer une libération bienvenue ; cette dynamique conflictuelle crée un monde à l'envers livré à l'anarchie et à l'excès, désordre qui permet la régénération du monde. « Telle apparaît, pour Suzanne Chappaz-Wirthner, la fonction du carnaval, situé à la charnière de l'ancienne et de la nouvelle année ; avec ses rites qui transgressent les règles quotidiennes et instaurent le règne du « monde à l'envers » [...], il met en scène le désordre primordial et recrée les conditions qui ont présidé à la naissance du Cosmos, abolissant l'œuvre d'usure de l'année écoulée »²⁹. Enfin, Carnaval est marqué par l'irruption de l'imaginaire dans le réel qui crée un nouveau mode de communication. Le masque symbolise la perte d'identité, la volonté d'être autre et ouvre la voie aux transgressions qui caractérisent la période de licence du carnaval.

Examinons maintenant, à la lumière de ce parcours initiatique, le carnaval tel qu'il apparaît chez Corinna Bille. A quelle atmosphère correspond-il ? Dans quels lieux se déroule-t-il ? Quelles images apporte-t-il ? De quelle vision du monde, enfin, est-il le support ? Telles sont les principales questions auxquelles nous allons essayer de répondre. Mais pénétrons d'abord au cœur de la fête et laissons-nous guider par le récit d'un carnaval, fête éponyme d'une nouvelle de *La Demoiselle sauvage*.

²⁹ Suzanne Chappaz-Wirthner, *op. cit.*, p. 51.

2.2 « Carnaval »

Pour approcher le thème du carnaval dans l'œuvre de Corinna Bille, je propose d'en relever d'abord quelques caractéristiques à travers la lecture d'un texte de *La Demoiselle sauvage*, recueil qui valu à l'auteur la Bourse Goncourt de la Nouvelle, en 1975. « Carnaval »¹, la nouvelle qui nous intéresse ici, met en scène de façon originale quelques-uns des aspects de la fête que nous avons pu découvrir dans le chapitre précédant. Elle a de plus l'avantage de présenter une sorte d'échantillon des images que le carnaval et ses mascarades inspirent à l'auteur valaisan, tout en offrant une tonalité qu'on ne retrouvera pas ailleurs. Cette lecture nous permettra en outre de focaliser notre attention sur quelques motifs et thèmes récurrents de l'œuvre et de faire une première incursion dans l'univers créatif et poétique de Corinna Bille.

L'histoire de « Carnaval » se déroule dans un petit village situé entre Sion et Sierre. On est à la veille de Carnaval et la neige n'a pas encore totalement disparu : l'hiver tarde à laisser la place au printemps. Trois adolescents, Hector, sa sœur Rosine et Marguerite attendent le bal de Mardi gras. Manque, désarroi, insatisfaction, telles sont les caractéristiques de leur état d'esprit. Apparaissent encore les personnages du curé, du Président, qui est aussi le fiancé de Rosine, de Timothée et d'Auguste, un ouvrier qui travaille en équipe à l'usine. Mais la fête commence, avec son déferlement de masques, de costumes, de tambours et de couleurs. Rapidement, Auguste est ivre ; Marguerite, qui est en costume de sultane, se retrouve dans les bras d'un homme avec qui elle va passer toute la nuit, tandis que Rosine, excédée par la médiocrité de son fiancé et de la vie qui l'attend, décide de quitter le village et de s'enfuir pour Paris ; elle convainc donc son frère Hector de porter son costume de sultane et de se faire passer pour elle. La fête devient de plus en plus étrange et sauvage : on voit soudain la chatte noire de Timothée se faire égorger, son sang répandu dans toute la salle. Le dénouement est imprévu et amer : Rosine est dans le train pour Paris, tandis que Hector, toujours travesti, se fait violer par le président qui croit être avec sa fiancée ; l'homme avec qui Marguerite passe la nuit se révèle au petit matin être son père. L'aube du Mercredi des Cendres voit enfin Auguste se suicider, pour avoir manqué le car qui devait l'emmener à l'usine.

¹ Le texte utilisé est celui de l'édition de 1974, parue à Vevey chez Bertil Galland. A partir de maintenant, je n'indiquerai plus que le numéro des pages.

La nouvelle, dont on vient de présenter brièvement le contenu, présente des éléments importants pour notre problématique : un mélange de références chrétiennes et païennes, signe d'une attitude ambiguë de l'auteur vis-à-vis de la religion, la présence du phénomène de la métamorphose, un dénouement tragique, enfin, et une tonalité amère qui donnent à la fête un caractère ambivalent.

2.2.1 *Entre paganisme et christianisme*

La nouvelle frappe d'abord par ses nombreuses références au christianisme et au paganisme. Carnaval, fête profane, voit s'affronter ces deux systèmes de valeurs antagonistes, mis en scène à travers deux personnages : le curé et Marguerite. L'homme d'église illustre la volonté du christianisme d'interdire le carnaval en tant que manifestation païenne², et, à l'opposé, le personnage de Marguerite représente la pécheresse par excellence, qui s'adonne à la folie de Carnaval. Le curé rappelle ainsi à ses ouailles que se masquer est un péché grave, les masques étant l'incarnation même des sept péchés capitaux :

Devant l'unique épicerie du village, les gosses restaient la tête en l'air. La vitrine était pleine de masques suspendus. « Les sept péchés capitaux et en plus : la sottise », avait dit le curé en chaire. (p. 78)

Quant à Marguerite, dite aussi Margot, elle apparaît comme une jeune fille à la sensualité animale (« [elle pose] sa main sur son ventre qu'elle [caresse] comme une jeune bête », p. 75), orgueilleuse (elle admire ses seins si « jolis et solides » : elle ne peut les montrer qu'à elle-même, « dans le miroir », p. 81), gourmandise et paresseuse (« - J'ai faim ! dit-elle en bâillant. », p. 75)³. Le déguisement de sultane que la jeune fille revêt pour le bal du carnaval achève son portrait de pécheresse, révèle ses instincts païens. A la sensualité de Margot, devrait s'opposer la spiritualité du curé.

² Corinna Bille se souvient, dans les pages de son journal de mars 1960, alors qu'elle relate le carnaval auquel a participé sa fille :

Trois silhouettes, on dirait trois petites reines du désert... Je reconnais ma fille, une petite rouquine, une brunette, les joues et le front marqués de triangles et de cœurs au bâton rouge... Et je dis : de mon temps, les curés, ils n'aimaient pas qu'on se masque. Et les religieuses chez qui j'allais à l'école nous enseignaient qu'on risquait de garder le visage tel qu'il était sur le masque. (*Le Vrai Conte de ma vie*, éd. Ch. Makward, Lausanne, Empreintes, 1992, p. 289).

Un passage de *Théoda* fait écho à ce souvenir :

[...] les femmes n'osaient pas se masquer. De celles, très rares, qui enfreignaient ce principe, le curé disait que le diable leur donnerait une fois, pour de bon, la figure qu'elles se mettaient pour rire. « Et les garçons ? » avait demandé Romaine. « Oh ! eux, ils s'inquiètent moins de leur minois », avait répondu le curé, haussant les épaules » (*T.*, p. 142).

³ Marguerite incarne donc 4 des 7 péchés capitaux. On pourrait associer les 3 derniers, c'est-à-dire l'envie, la colère et l'avarice, à d'autres personnages de la nouvelle. Mais cela apparaît moins explicitement dans le texte.

Or, l' « esprit » de l'homme d'église est présenté de manière très ironique :

[...] Devant la cure, le vieux curé parlait au président.

- Oui, Président, il faisait si froid dans l'église que j'ai eu un jour la tête gelée.

- Gelée ?!

- Oui, j'étais resté trop longtemps dans le confessionnal, quand j'en suis sorti, j'ai senti que ma tête était prise.

- Ça vous faisait mal ?

- Oh ! c'était affreux. Alors j'ai fait venir le coiffeur de Sierre et je lui ai dit : « Vous allez me couper les cheveux à ras. » Il était très surpris. « A ras ? » - « Oui, ai-je dit, je veux attraper un bon rhume. »

- Un rhume !

- Oui, c'est ce qui m'a sauvé. Le crâne tondu, je suis allé à l'air, je n'ai pas tardé à avoir le rhume, et alors, Président, tout est sorti pendant des jours et des jours. Je me mouchais, je me mouchais, je remplissais des draps entiers de moque ! Ça sortait. C'est ainsi que je me suis guéri. (p. 77)

Personnage ridicule, le curé est celui dont on se raille. Son nez maigre, jaune et recourbé, « sa longue carcasse revêtue de noir » (p. 78), lui donnent un air d'oiseau de mauvais augure ; Hector l'entend en rêve, « Mardi-Gras, croa, croa ! » (p. 80), se réveille et ricane avant de se rendormir. Ni le narrateur, ni les personnages, ne prennent donc au sérieux ce représentant de la spiritualité chrétienne. Mais il y a, dans la nouvelle, un autre représentant de l'ordre, laïque celui-là. Le président, à qui le narrateur ne donne pas de nom, refuse de se déguiser :

Lui n'a même pas mis une cocarde, lui il est dans son habit des dimanches et fêtes, marine et coupé net, un point c'est tout. On est président ou quoi ? On *représente* quelque chose, *on ne va pas encore se grimer et grimacer*. Ce serait déchoir. (p. 82)⁴

Le texte pourrait laisser entendre que le président porte déjà un masque : celui de la respectabilité. En réalité, sous la prétention de se laisser voir, cet homme se dissimule. Ses intentions envers Rosine n'ont en effet rien de respectable. Et finalement, le viol d'Hector, qu'il n'a pas reconnu sous le déguisement de sa fiancée, achève de renverser son image de président, garant de l'ordre. Les représentants de l'autorité religieuse et laïque sont donc discrédités.

Du côté du paganisme, il y a encore la tuerie du chat noir, au cœur de la fête :

Timothée a fini par attraper sa chatte. Il la tient suspendue en l'air, par la peau du cou.

- Pourquoi tu la cherches ?

- Pour la tuer.

- Timothée, qu'est-ce qu'elle t'a fait la chatte ?

Mais Timothée ne se rappelle plus pourquoi il voulait tuer la chatte. Il la tient toujours, perplexe, il réfléchit. La bête miaule. Alors l'étudiant pâle qui n'a rien dit, qui n'a pas dansé, se lève, ouvre son couteau et l'égorge. Il la lance entre les jambes de la serveuse. Elle hurle. Le chat passe d'un couple à l'autre, avec son ruisseau de sang.

- Le noir à Timothée ! (p. 90-91)

⁴ Je souligne.

Cette image du chat noir, du sang répandu, est une référence directe à la sorcellerie. Compagnon des sorcières, cet animal considéré comme maléfique est en effet accusé « de mener sabbat dans la nuit reliant le Mardi-Gras au mercredi des Cendres »⁵. L'animal sacrifié ici est de plus une chatte, symbole de la féminité, de la sensualité et de la volupté. A Carnaval, les instincts primitifs et brutaux prennent le pas sur la raison : Timothée ne sait plus pourquoi il veut tuer sa chatte et aucune explication n'est donnée quant au geste de l'étudiant. L'acte, dans sa totale gratuité, apparaît absurde. La raison est ainsi mise à mal. La nouvelle s'achève de la même manière, en quelques phrases extrêmement simplifiées et courtes sans qu'aucune explication, ni aucun commentaire moralisateur ne soit donné⁶. C'est au lecteur qu'est confié le soin d'interpréter les gestes des personnages : Corinna Bille ne fait en effet jamais d'analyse psychologique, rejette toute pensée discursive.

On a donc dans cette nouvelle un mélange de références païennes et chrétiennes. Luxure, sensualité animale et sorcellerie se mêlent à des symboles religieux : Pâques, purification, les sept péchés capitaux, ou encore ce gros nid de pies sur un arbre devant l'église, qu'Hector compare à « la couronne d'épines » (p. 77). Chez Corinna Bille, comme le note Christiane Baroche, « l'irrépressible sensualité païenne s'oppose constamment à la répression religieuse »⁷. Durant la période de licence de Carnaval, les interdits prennent leur revanche. La notion de faute n'est cependant pas absente du texte. Le président, qui n'a pas encore reconnu Hector sous le costume de Rosine, soupire en couchant « sa fiancée ivre morte : - Ma faute, ma très grande faute. Et demain, aujourd'hui, elle sera fâchée. Et les parents aussi » (p. 92). Et le réveil des personnages, à l'aube du Mercredi des Cendres, avec la découverte du suicide, de l'inceste et du viol, instaure bel et bien la période de pénitence du carême, où sont exaltées les valeurs chrétiennes, en contraste avec les valeurs païennes mises en relief tout au long de la nouvelle. L'affrontement de ces deux systèmes de valeurs signale sans doute l'ambiguïté de l'attitude de l'auteur à l'égard de la religion, point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

⁵ Henri-Charles Tauxe, *Lieux et Histoires secrètes de Suisse*, Paris et Lausanne, La Porte verte, s.d., p. 198.

⁶ L'écriture de Corinna Bille se situe hors du domaine de 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. », cité in *Le Vrai Conte de ma vie*, éd. Ch. Makward, Lausanne, Empreintes, 1992, p. 340.

⁷ Christiane Baroche, « Sensualité païenne et interdits religieux » (*Deux Passions*), *La Quinzaine littéraire*, Paris, 31 mai 1979.

2.2.2 La métamorphose

Le deuxième aspect important que je voudrais relever dans cette nouvelle, est l'accent qui est mis sur la métamorphose : métamorphose de la nature d'abord, des hommes ensuite. L'ancien et le nouveau se rencontrent dans le paysage qui est décrit :

Il [Hector] remarqua de *nouveaux* espaces de terre dans les vignes, des espèces de rigoles suintantes ; et sur les talus de ce qui restait des *anciens* vergers, l'herbe de l'hiver réapparaissait jaune et aplatie. Comme si on avait fait glisser sur elle des fers à repasser. Mais sur la grand-route, *on voyait encore* de chaque côté ces bordures de neige sale. Plus aucun écolier n'aurait envie de la manger ! Sur le trottoir d'un « bloc », sa carapace durcie se trouait de deux petits lacs brunis qu'une pluie débutante *allait bientôt* faire déborder.⁸ (p. 73-74)

La nouvelle se situe entre deux saisons. L'hiver se termine, est à l'agonie. Auguste s'adresse ainsi au paysage en criant : « - C'est bientôt fini cette lettre de faire-part ! » (p. 78). Mais le printemps, si l'on sent déjà sa présence, n'est pas encore là. La neige et la terre se confondent, le paysage est encore indéterminé⁹ :

Dans le village, il y avait encore des amas de neige noire, mais on les distinguait mal de la terre maintenant. Au sud, là où il dominait les vignes en pentes, en terrasses, [...] ça commençait à être joliment sec et même poussiéreux, mais il suffisait d'entrer dans une ruelle, au nord, pour se croire dans un glacier. (p. 79)

La neige « noire » et la terre se confondent. Chez Corinna Bille, d'une façon générale, tout a tendance à se teindre de noir. Dans cette nouvelle on a « le buisson de sureau noir » (p. 74), « sa longue carcasse revêtue de noir » (p. 78), « rondelles de jais » (p. 78), « un petit rideau noir » (p. 78), « un bicorné rouge et noir » (p. 81), « des yeux noirs » (p. 83), « les pois sombres » et « la laine noire » (p. 88). La couleur noire signale chez Corinna Bille l'emprise de la terre¹⁰. A ce propos, Maryke de Courten remarque que « [l'auteur] a été passionnément sensible au noir sol valaisan, à la terre grouillante de vie qui donne et récupère, qui noue et qui

⁸ C'est moi qui souligne.

⁹ Les entre-saisons sont fréquentes chez Corinna Bille. Le passage de l'hiver au printemps est le décor d'un recueil entier : *Entre hiver et printemps* (1967). Mais le moment où l'automne se termine, où la nature est en train de se décomposer, constitue aussi un décor privilégié des nouvelles, comme dans « Fille ou fougère » (*Le Bal double*, 1980) par exemple. L'indétermination du paysage semble être propice à l'émergence de l'étrange et de toutes sortes de métamorphoses, propres à l'imaginaire de Corinna Bille.

¹⁰ A propos de la couleur noire dans l'œuvre de Corinna Bille, Maryke de Courten remarque : « La terre occupe la première place dans l'imaginaire de l'écrivain et colore de sa noirceur d'innombrables évocations. En effet, le noir, promu substance de l'intimité, est une puissance qui loge le paysage dans sa profondeur [...]. Devenu la teinture universelle, le noir apparaît comme une qualité majorée dans les nouvelles et les poèmes, signalant l'emprise de la terre. N'est-elle pas magique ? Tout n'est-il pas possible dans cette substance à métamorphoses [...] ? ». Voir Maryke de Courten, « Corinna Bille », in Roger Francillon, (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1998, t. 3, p. 294.

dénoue, absorbeuse universelle »¹¹. La nature est d'ailleurs en train de renaître dans « Carnaval » ; le feu, force purificatrice et régénératrice, réanime la terre :

Près du Rhône, la menuiserie de Jacquier avait brûlé une nuit, il y a deux semaines, et toute la neige avait fondu autour. L'herbe y verdissait déjà. (p. 79)

Un accent positif est mis sur le renouveau. Mais la nature n'est pas seule à se métamorphoser : les personnages, en se masquant, vont subir pareille transformation.

Chacun des personnages est en attente de quelque chose de neuf, de meilleur. Et la fête, d'une manière inattendue, va opérer les changements désirés. Rosine, par exemple, « a envie de tout plaquer » (p. 85), elle rêve d'une nouvelle vie. En mettant les habits de son frère, elle pourra échapper à son fiancé et prendre « le train pour Paris » (p. 92). Marguerite veut elle aussi quitter ce « bled » et se réjouit car « bientôt elle ira vendeuse à Sierre » (p. 75). Elle est furieuse de ne pouvoir montrer qu'à elle-même ses « si jolis et solides » seins (p. 80). En Sultane, la jeune fille sera admirée, un homme en tombera même « amoureux fou » (p. 86). Mais les amants, avec l'« aube grise » (p. 91) du Mercredi des Cendres, se réveilleront « dans la poussière du foin » (p. 91) pour s'apercevoir enfin de l'inceste qu'ils ont commis¹². Carnaval, période de licence et de transgression, a ainsi rendu possible, par le biais du travestissement, un amour incestueux. Hector est lui aussi victime de son propre travestissement et Carnaval va aller au-delà de son désir :

[...] sur son lit [il] pensait au bal du lendemain. Il n'avait qu'un matelas à même le plancher, il n'avait pas encore comme sa sœur Rosine un divan avec « entourage de frêne », mais il savait qu'un jour... (p. 80)

Et c'est bien sur le lit de frêne de sa sœur qu'il est étendu à la fin de la nouvelle, ivre mort, « avec ses talons de bois, sa jupe à volants déchirée, ses bas rouges » (p. 92), reconnu enfin par le président, son violeur. On voit que Corinna Bille utilise, en la détournant, une des valeurs symboliques de la fête : il s'agit de la concrétisation, à Carnaval, de l'espérance en un avenir meilleur, et de l'« accent positif [qui] est mis sur le renouveau qui va arriver », trait caractéristique de la fête populaire selon Bakhtine¹³. Dans la nouvelle, la résurrection attendue à Pâques est tournée en dérision. Marguerite se dit :

- Heureusement qu'à Pâques commencera une autre vie. Vendeuse dans le plus luxueux magasin de Sierre !

¹¹ Maryke de Courten, « La rêverie de l'intimité terrestre », in *S. Corinna Bille*, numéro spécial, *Écriture* 33, Lausanne, 1989, p. 162.

¹² Le motif de la sexualité transgressive, interdite, est fréquent chez Corinna Bille. Lire par exemple « Journal de Cecilia », in *Juliette éternelle*, 1971, ou « La dernière confession », in *La Demoiselle sauvage*, 1974.

¹³ Cf. *supra*, p. 10.

Carnaval a donc apporté un « renouveau », même si celui-ci apparaît tout à coup dérisoire ; les masques ont été les instruments d'une métamorphose. Métamorphose des hommes, mais aussi de la nature : à la fin de la nouvelle, le printemps est là (« Le vent sifflait dans les pruniers »). En réalité, le paysage décrit plus haut a fonctionné comme un masque : il cachait et révélait. Il n'était qu'apparences ; derrière ce masque se jouait une renaissance, la montée de puissantes énergies nouvelles et créatrices. Le paysage constituait le masque de la nature. Pour Buraud, « le paysage joue le même rôle que tous les masques : il cache l'être véritable, mais il l'aide à se transformer, à participer à des formes d'existence variées et supérieures »¹⁴. Le masque de la nature a d'ailleurs les mêmes couleurs que les masques du carnaval (je souligne : on a, du côté du paysage, l'herbe « *jaune* » (p. 73), « un bouvreuil bien *rouge* [...] dans le buisson de sureau *noir* » (p. 74), « une maison carrée au crépi *rose* » (p. 74), l'herbe « *verdissait* » (p. 79), et du côté des masques, le « tissu brillant, fait de morceaux carrés cousus ensemble : *jaune-vert-rose-noir*. [...] des jambes gainées de *rouge feu* » (p. 81).

2.2.3 Un temps essentiellement non joyeux : le conflit nature / culture

Cette nouvelle comporte un troisième aspect important pour notre problématique. Si Carnaval introduit bien une rupture dans le quotidien des personnages, s'il y a bien une certaine inversion des valeurs et un mouvement vers le bas, la fête ne correspond pourtant pas au temps essentiellement *joyeux* que décrivait Bakhtine¹⁵. L'opposition entre nature et culture¹⁶, qui apparaît clairement dans le texte, semble être liée à la tonalité amère de la nouvelle.

L'ouverture de Carnaval introduit une rupture dans la nouvelle, au niveau de la typographie d'abord, et des temps verbaux ensuite (utilisation du présent) :

Il est huit heures du soir au pays du vent. Cinq tambours marchent et battent dans la rue du village, précédés d'un enfant coiffé d'un bicorne rouge et noir. Il porte une pancarte où est écrit au crayon de couleur :

CARNAVAL EST OUVERT

Très théâtrale, cette rupture, à la fois formelle et thématique, ouvre la voie au défilé des masques, au déferlement des tissus et des couleurs, à la confusion. On ne sait plus qui est qui, qui parle, qui est un homme, qui est une femme. Les travestissements que l'on peut observer sont de deux sortes. Il y a d'une part des masques grotesques qui font rire, comme celui de

¹⁴ Georges Buraud, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵ Cf. *supra*, p. 8.

¹⁶ J'associe modernité à culture.

Mustafa (« Oui, c'est le gros Mustafa, cette dame en robe de faille brune, à mantelets et gants de filloselle, [...] oh là là ! », p. 86) ou comme celui de ce « faux ivrogne » :

[...] dans son masque grotesque, couturé, un œil globuleux se gonfle. Il s'est fabriqué un faux cul, ce qui lui permet de se laisser tomber avec souplesse sur le seuil, puis au milieu de la salle. (p. 87)

Ce masque fait rire, offre un spectacle qui amuse et libère ; ridicule et laid, il déclenche la bonne humeur, l'insouciance et l'allégresse, dont parlait Bakhtine. Les « cinq gamins masqués, aux faces hilares et luisantes, le corps drapé d'innommables chiffons » (p. 75), qui jouent dans la neige au début de la nouvelle, participent eux aussi à la joie de Carnaval. Mais, d'autre part, il y a des masques qui inquiètent ou qui, comme celui de Marguerite en sultane (« On voit tout de suite ce que c'est », p. 82), sont des moyens de séduction, non de dérision. Dans la foule de masques, on a l'impression tout à coup d'apercevoir le diable : « Un, on le prend d'abord pour le diable à cause des deux cornes, mais on voit les pois sombres sur l'étoffe grenat : c'est une Coccinelle » (p. 88). La Mort enfin, fait son apparition :

Une femme surgit, seule, très haute et fine sur ses talons de bois, avec une mantille, des volants qu'elle relève sur des jambes gainées de rouge feu ; son masque très allongé est presque une tête de mort, mais des cils verts l'ombragent. (p. 81)

Ce n'est que plus loin qu'on s'aperçoit qu'il s'agissait de Rosine : c'est la vision d'Hector, « étendu sur la courtepoinette avec ses talons de bois, sa jupe à volants déchirée, ses bas rouges » (p. 92) qui nous le signifie. L'observation des travestissements est donc un premier signe d'un disfonctionnement de la fête.

La folie et l'ivresse sont bien là, mais elles ont un goût amer. Si le « bas » et la laideur dominant dans ce monde à l'envers (« pourrir », « plancher sale », « vilaines chaises », « l'air pue », « dégueulis », « chiotte », ...), ils n'aboutissent pas à une inversion heureuse des valeurs. La gaieté, la joie, ne couvrent pas l'« odeur triste » (p. 80) du décor. La fête n'est pas collective : « A présent, on danse chacun pour soi, séparément. » (p. 88) ; elle n'est pas un drame que l'on joue ensemble, mais une suite de scénarios individuels. La structure énonciative de la nouvelle l'illustre très bien, comme dans ce passage par exemple :

[Marguerite] danse, elle imagine ses bras autour d'elle [...], elle voudrait...

- C'est Mustafa ! ont-ils hurlé.

Elle voudrait que ces bras la prennent, et avec les heures, les bras de cet homme ont fini par arriver [...].

- Tu es mon oiseau des îles !

Et il caresse le pantalon de satin.

- Qui aurait dit que c'était Mustafa ! Y s'est fait une perruque avec de la ouate !

(p.85)

Les différents points de vue se superposent sans élément de liaison : on voit simultanément deux scènes, totalement étrangères l'une à l'autre.

Le temps essentiellement joyeux de la fête fait donc défaut. Un désenchantement profond est ressenti dès le début de la nouvelle : « Hector eut un sourire amer : "Et c'est Carnaval !" » (p. 74)¹⁷. Le texte s'achève sur le suicide d'Auguste : « il avait manqué son car... Et le cafard. » (p. 92). La mort n'est ainsi pas dépassée par la fête ; celle-ci semble au contraire l'avoir précipitée. D'autres signes indiquent encore ce désenchantement. L'attitude, par exemple, de la mère de Marguerite, à l'égard des enfants qui font la quête :

- Quoi leur donner ? [demande Marguerite]
- Rien, fit la mère.
- Si, ils viennent pour ça.
- Ils reviendront plus.

Mais les « cinq gamins masqués » ne se contentent pas des oranges et des pommes que Marguerite leur offre : ils veulent de l'argent. La quête alimentaire, pratique très courante le jour du Mardi gras et qui consiste à se concilier par des dons les démons ou les esprits représentés sous les traits des quémanteurs déguisés, s'est « modernisée » et a perdu son sens expiatoire¹⁸. La modernité, dont les signes sont nombreux dans le texte (« moto », « sol en ciment », « bloc », « usine », « drôle de machine », « chasse-neige », « Deux-chevaux », « télévision », « machine à laver »), semble entraîner une perte de sens et de valeur. Auguste, par exemple, rentrant de l'usine où il fait partie de « l'équipe du matin » (p. 76), maugrée : « - Dîner à trois heures de l'après-midi ! Nom de Diou ! » (p. 76). La modernité sépare les individus de la nature ; ils ne la comprennent plus. La nature se fait alors menaçante, comme dans ce passage :

Et puis on marchait dessus les ardoises cassées qui étaient tombées des toits en même temps que la neige. On avait bien failli plusieurs fois être assommé ! D'un coup, cent kilos qui peuvent vous tomber sur la tête... Un jour Pétronille, en revenant de la messe, avait entendu un grand bruit du côté de la cure et en même temps elle voyait tout bouger, tout éclater. « Le tremblement de terre ! » Elle avait vraiment cru que la cure entière s'effondrait, et ce n'était que la neige qui, d'une seule masse, avait glissé.

- Oh ! c'est quand-même la fin du monde ! avait-elle dit. (p. 80)¹⁹

La nature joue un rôle central dans « Carnaval ». C'est elle d'ailleurs qui encadre la nouvelle : au début on a « La neige commençait à se tasser. », et à la fin, « Et le fœhn tiède sifflait dans

¹⁷ On dit aussi « C'est Carnaval ! » pour signifier le non-sens d'une situation. Cela annoncerait en quelque sorte l'absurdité et l'imprévu des événements qui vont suivre, comme le massacre du chat par exemple.

¹⁸ Selon Van Gennep, la tournée des jeunes gens ou des enfants dans chaque ménage sert aussi à annoncer l'arrivée de la fête qui, étant populaire et non liturgique, n'est avertie par aucune sonnerie de cloches. Voir *op. cit.*, p. 732.

¹⁹ Je souligne.

les pruniers ». Dès les premières lignes, l'opposition entre nature et culture est thématifiée : de la main gauche, Hector flatte son chien sentant le fumier, tandis que sa main droite trace « le dernier chiffre d'un problème d'algèbre dans son cahier du cours des apprentis » (p. 73). Du côté de la nature, animalité et instinct ; du côté de la culture, éducation et raison.

Les éléments naturels – feu, fœhn et neige – marquent de leur présence le récit. Nous nous y intéresserons dans le chapitre 2.4, « Le temps de Carnaval », mais remarquons déjà que le motif carnavalesque du feu, symbole de purification et de régénérescence printanière, s'enrichit dans la nouvelle de Corinna Bille d'autres significations. Il apparaît par exemple, c'est un lieu commun, comme le symbole de la passion amoureuse : Margot imagine les bras de son amant autour d'elle « comme des branches, à l'odeur d'écorce, des bras durs [...] elle est en eux comme dans un arbre » (p.84) ; les seins de la jeune fille sont « durs comme du bois » (p. 89). Marguerite et son père sont ainsi la matière combustible que va consumer le feu de la passion. Le lieu commun du feu pour la passion amoureuse apparaît donc d'une manière dynamique. Le feu est aussi associé à la fraîcheur (l'odeur du « bois frais », « il faisait moins 13 degrés au-delà », les pompiers ont les « doigts gelés »), ce qui accentue son effet purificateur ; on voit ainsi Rosine utiliser l'alcool (eau de feu, eau-de-vie), sous forme de parfum, pour se protéger de cet « air qui sent toujours mauvais »²⁰.

La lecture de « Carnaval » nous a donc permis d'identifier quelques traits « carnavalesques » de Corinna Bille. D'abord, au choix de l'écrivain de faire sentir des sentiments et des sensations avant tout, de ne pas s'appesantir avec des explications, semble correspondre la rupture dans la réalité quotidienne qu'introduit Carnaval, fête du non-sens, en bafouant la rationalité et en célébrant l'irruption de l'imaginaire dans le réel. Dans une autre nouvelle, le récit commence ainsi :

Nous étions partis à la recherche des Tschäggätä, des ta-che-tés, si vous tenez à mieux comprendre, des *Roi-tschäggätä*, les masques tachetés de suie.

Assez ! je ne suis pas là pour donner des explications, mais pour vous dire ce que j'ai vu.²¹

²⁰ Sur la rêverie ignée dans l'œuvre de Corinna Bille, voir le chapitre « La rêverie matérielle du feu » de la thèse de Maryke de Courten, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, Boudry, la Baconnière, 1989, p. 55-68. La référence au feu accompagne chacun des textes qui traitent de Carnaval, comme nous allons le voir.

²¹ « Les Insectes flamboyants. », *B.D.*, p. 23.

Deuxièmement, Corinna Bille fait se métamorphoser les personnages et la nature grâce aux masques de ce carnaval inhabituel. Le caractère insolite de la fête est indiqué plus d'une fois. Il s'agit d'une année spéciale (« On n'avait jamais eu un hiver pareil ! », p. 79) ; les événements sont inattendus (« c'est tellement inattendu » p. 86, « c'est tellement inhabituel » p. 87). Le temps de Carnaval nous apparaît donc d'emblée comme un temps à part ; il s'agit d'une question à laquelle il nous faudra bien sûr revenir.

Le sens de la fête, ensuite, nous a semblé être détourné : si Carnaval a bien instauré le désordre et la confusion, s'il a inauguré l'irruption de l'imaginaire dans le réel et la rupture de la vie quotidienne, le renouveau attendu a été apporté tragiquement. L'auteur, en faisant mine de suivre le sens de la fête, l'a donc détourné et la dimension tragique de la nouvelle, marquée par le désenchantement et la domination de la nature, est la marque de l'ambivalence de la fête chez Corinna Bille. L'ambivalence s'est aussi révélée à propos de l'attitude de la romancière à l'égard de la religion, les valeurs chrétiennes étant représentées à travers le personnage ridicule du curé, tandis que les valeurs païennes étaient exaltées à travers la figure de Marguerite²².

Les lieux de « Carnaval » – le village, la salle de bal du « Café de l'Avenir » (p. 82), la grange dans laquelle se réfugient les amants – constituent un espace symbolique envahi par « un flot ininterrompu de masques » (p. 88), espace dans lequel il nous faut à présent pénétrer.

²² Nous verrons, à travers l'examen des lieux de Carnaval, que l'opposition des deux domaines sacré et profane est dépassée.

2.3. Des lieux symboliques

Elle désira ce lieu où les chairs se dissolvent, où les âmes s'épousent, où l'inceste ne rôde plus.¹

Cette citation de Cocteau, placée en épigraphe de la nouvelle « Le Printemps fou », invite le lecteur à porter son attention sur la dimension spatiale du texte. Désirer un lieu « dissolvant », de communion, où la faute et la culpabilité sont absentes, c'est désirer un lieu préservé et préservant, en un mot, sacré. Dans ce chapitre nous allons parcourir les lieux du carnaval billien, qui constituent un espace hautement symbolique. L'auteur privilégie de toute évidence la fête de village ; il dirige ses personnages dans des lieux clos, comme la grange ou le café ; une dynamique déambulatoire enfin, instaure une heureuse confusion, un espace labyrinthique, où les masques errent et où l'on se perd.

2.3.1 Des lieux clos

Le village

Les fêtes de Carnaval mises en récit par Corinna Bille se déroulent invariablement dans des villages situés dans les hauteurs. Dans la nouvelle étudiée, Hector est *descendu* à la gare, puis *remonté* au village, avec sur son porte-bagages les costumes pour le bal loués à Sierre. Ce village de montagne, ce « bled »², est fui par ses jeunes habitants ; dans de nombreux textes cependant, ces espaces reculés, un peu perdus, sont recherchés des personnages pour leur mode particulier d'existence. Haut perchés, difficiles d'accès (« Nous sommes venues par ce long tunnel [...]. Tout ce long tunnel à passer... Et nous avons dû attendre à Briga pour l'omnibus. »³), ils sont les gardiens de traditions, de coutumes, les témoins en somme d'une vie « primitive », désormais méconnue de la plaine⁴. Ils sont aussi les lieux de l'inconnu et de l'insolite, comme ce village d'« une haute vallée »⁵ dans lequel se déroule le « Carnaval des Chats », fête ignorée de la plupart des gens:

- Et dire qu'en plaine, on ignore encore ce carnaval ! Personne n'en a jamais entendu parler, ni mon père ni mes frères ! répétait [la vieille demoiselle].
- C'est une fête secrète. Nous sommes les seuls étrangers.
- Les villages aussi avaient leur secret.⁶

¹ « Le Printemps fou » *B.D.*, p. 103.

² « Carnaval », *D.S.*, p. 75.

³ « Le Bal double », *B.D.*, p. 7.

⁴ C'est pourquoi j'ai considéré les villages comme des lieux clos.

⁵ « Le Printemps fou », *B.D.*, p. 107. Pour cette nouvelle, Corinna Bille a utilisé un article de son ami J. Quinodoz sur le carnaval d'Evolène, « Le Carnaval des Chats » (*Treize Etoiles*, n. 1, janvier 1977).

⁶ *Ibid.*, p. 113.

Une nouvelle de *Juliette éternelle* met en scène un jeune couple, visitant une vallée célèbre pour son carnaval :

- Tiens, s'étonna-t-elle, cette vallée, c'est pas plus grand que ça ?

Le livre l'appelait « La vallée des masques » et aussi « la vallée au rite ambroisien ». Ils la voyaient en entier maintenant et les montagnes qui la fermaient, et ils entrèrent dans le premier village.⁷

Ces espaces clos sont cependant de plus en plus fréquentés (« Cette vallée qui fut des siècles fermée [...]. A présent, tout le monde y circule. »⁸). Espace donc « à la fois refermé, secret, mais éventré de cent façons »⁹, pour reprendre une expression de François Nourissier, tel apparaît le cadre – il s'agit toujours du Valais – des récits de Carnaval.

Les abris

A l'intérieur de ce cadre villageois et enraciné dans des vallées profondes, les personnages recherchent, durant le carnaval, la protection d'espaces clos et comme séparés de la réalité. Les deux jeunes amants de « Histoire d'un secret », que leur « clan »¹⁰ sépare, quittent la belle société d'un bal masqué :

- Pars ! a-t-elle chuchoté. Ma mère nous guette. Retrouve-moi à la sortie.

Elle s'est éloignée, elle a souffert de s'éloigner de lui. Il est resté encore, il a contemplé les danseurs, il les a jaugés.

Elle ouvre une porte cachée, elle a suivi un corridor glacial, traversé une cour. Elle a frôlé le grand porche d'entrée.

Il est là. Il sait qu'elle vient vers lui. [...]

Ils ont passé *sous un tunnel*, ils sont *de l'autre côté d'une épaisse muraille*. C'est un *petit verger*. [...] Il a mis sa bouche sur les paupières par les trous du loup, il a enlevé le loup, il a baisé le visage entier de Mlle de M. [...]

Maintenant ils courent sur la route. [...] Le paysage est vaste et menaçant, le fleuve noir charrie des glaçons blancs. *Ils se sont réfugiés, ils ne savent pas pourquoi, dans une église baroque seule au milieu des prés.*

[...] La lampe sacrée brûle, rouge. [...] Mais ici ils n'osent plus s'embrasser.¹¹

Les lieux vers lesquels se dirigent les deux amants sont éloignés, isolés, libérés du regard d'autrui et des contraintes sociales. Le jardin, l'église, ont de plus un caractère sacré ; ils leur offrent une protection et entourent leur rencontre d'une certaine irréalité (le jeune homme croira d'ailleurs qu'il a rêvé).

⁷ « Masques », *J.*, p. 214.

⁸ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 23.

⁹ François Nourissier, « Un regard et un style », *24 heures*, Lausanne, 26 octobre 1979.

¹⁰ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 173.

¹¹ *Ibid.*, p. 177-178. Je souligne.

L'espace clos de la grange est lui aussi recherché. Dans « La Petite Fille et la bête », une fillette et un homme masqué, après avoir déambulé à travers le village, s'être vu chasser par la mère de l'homme, se réfugient dans une grange:

Ils avançaient hors du village dans un chemin de haute neige. [...]

Ils ont marché longtemps, lui a marché longtemps car il l'a portée dans ses bras. Pour le remercier, elle a voulu lui donner un baiser, mais où ? Sur ses joues de bois ? Elle y renonce et s'endort.

Elle s'est réveillée quand il l'a déposée sur le foin. Elle respire une odeur étouffante :

- Ça sent l'été, ici. C'est ta maison ?¹²

Cette grange « hors du village », encerclée de neige, abrite leur sommeil pour la nuit, avant que la « lueur grise »¹³ du matin ne rompe le charme et qu'on ne découvre l'horrible visage mutilé que l'homme, borgne, dissimulait sous son masque. La porte de la grange s'ouvrant sur le paysan, le gendarme et la directrice de l'« Institut Benjamenta », duquel s'était échappée, la veille, la petite fille, replace brutalement le récit dans une réalité que les événements de la nuit avaient mise de côté. A travers le récit de « Carnaval », nous avons aussi pu voir deux amants, inconscients de l'inceste qu'ils allaient commettre, se réfugier dans une grange :

L'homme, lui, il n'est plus là. Marguerite la Sultane, au pantalon de satin, non plus.

Mais qui le sait, qui peut le savoir ? Qui peut les voir maintenant dans le brouillard ? Et même entrer dans la grange de Mustapha où le foin de l'hiver est glacé, mais il sent bon l'été, mais il n'y a plus de saison pour les amants, il n'y a plus de temps.

- Jamais aimé une fille comme je t'aime !¹⁴

Les amants sont désormais seuls dans un « brouillard » qui les dissimule au regard d'autrui, les rend invisibles et inatteignables. La grange constitue donc un espace privilégié, empreint d'irréalité, comme hors du temps ; l'amour qui s'y abrite a quelque chose de primordial, de neuf et de pur. Tout se passe comme si les amants goûtaient à ce sentiment pour la première fois¹⁵. Le caractère sacré des lieux que nous venons de découvrir, atténue le caractère scandaleux de ces relations transgressives. J'aimerais remarquer ici que si Carnaval autorise toutes les transgressions, ignore délibérément les notions de faute et de péché, Corinna Bille semble aller plus loin et dépasser en fait le caractère profondément profane de la fête. En faisant, par exemple, se réfugier des personnages travestis dans une église¹⁶, l'auteur réconcilie

¹² « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 200.

¹³ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴ « Carnaval », *D.S.*, p. 89. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵ Il suffira qu'on lise ce bref échange entre « l'homme » et Marguerite pour en être convaincu :

- Vous êtes souvent amoureux ?

- La première fois.

- menteur !

Mais elle le croit, elle croira tout ce qu'il dit, jusqu'au petit matin. Parce que pour elle aussi, c'est tellement inhabituel cette entente, cette émotion qui la terrasse, cette confiance. Et ce désir. (p. 86-87)

¹⁶ Il s'agit de Mlle de M. et de son amant, personnages de la nouvelle « Histoire d'un secret ». Voir page précédente.

en quelque sorte les domaines du sacré et du profane. Mais laissons ces remarques qui pourraient nous entraîner bien loin encore ; il nous reste à visiter un dernier lieu clos, typique de la fête populaire. Il s'agit du café.

Le café

Les cafés sont les lieux de prédilection des fêtards; c'est là que se font les rencontres, que l'on danse et que l'on recherche l'ivresse surtout :

Il n'a d'abord pas cru que c'était réel. Il croit qu'il rêve ou qu'il est ivre. Parce qu'il est ivre à présent. Et il le sera de plus en plus dans ce *Café de la Belle Ombre* où il est entré, où il s'est appuyé à une table, où il a commandé...¹⁷

Remarquons que dans cet extrait l'ivresse apparaît semblable au rêve ; à Carnaval, l'ivresse semble ainsi participer à la disparition du réel, à l'instauration du règne de l'imaginaire, question traitée ailleurs. Mais les cafés sont parfois considérés comme « des lieux de perdition; le vin, la danse et la musique [sont] les entremetteurs du diable et vous [mènent] droit en enfer »¹⁸. C'est donc tout naturellement là qu'on a le plus de chance de rencontrer les masques, ces personnages « diaboliques ».

¶ Dans les cafés, les masques se laissent approcher et observer ; on découvre un peu de leur vrai visage :

Ils venaient d'entrer dans un café et la salle était pleine d'yeux de chats [c'est le *Carnaval des Chats*]. [La vieille demoiselle] s'assit tout étourdie. [...] Un grand chat debout la regardait. Les amis lui firent signe de venir à leur table. Il accepta entraînant son compagnon, un autre chat, et ils s'installèrent avec dignité et un silence distant. Mais le second releva un peu son masque car il connaissait la fille des musiciens, et l'on vit apparaître un menton carré où la barbe noire, rasée le matin, déjà repoussait. La vieille demoiselle observa le premier. Il s'était assis à côté d'elle. Il ne la regardait plus et elle se rassura. Elle frôlait d'un doigt les peaux sauvages qui le recouvraient. Elle demanda :

- Chamois ?

Le masque fit oui de la tête.

- Mouton ? Chèvre ?

Il acquiesçait sans se tourner vers elle¹⁹.

Si les masques se découvrent quelque peu dans les cafés²⁰, ils ne parlent cependant pas, ne révèlent généralement pas leur identité.

¹⁷ « Histoire d'un secret », J., p. 179.180. L'auteur souligne.

¹⁸ T., p. 19.

¹⁹ « Le Printemps fou », B.D., p. 113-114.

²⁰ C'est aussi dans un café que la petite fille « a vu le vrai menton de l'homme et la peau du cou » sous le masque rouge (« La Petite Fille et la bête », F.N., p. 199) et que la narratrice des « Insectes flamboyants » fait plus ample connaissance avec un homme masqué (« Les Insectes flamboyants », B.D., p. 24).

Corinna Bille donne au café une valeur symbolique. A Carnaval, les destinées de plusieurs de ses personnages vont s'y jouer. L'intrigue de « Carnaval » se noue dans le Café de l'Avenir, et c'est le même nom que l'auteur donne au café du « Bal double ». Le Café de l'Avenir symbolise la vie qu'Hermina, l'héroïne de la nouvelle, veut quitter :

Le matin, quand elle ressortait du château, les domestiques s'inclinaient et lui disaient: « A ce soir, mademoiselle Hermina. » Elle n'avait que la route à traverser, elle entra à *café de l'Avenir*. Là commençait *l'autre vie*, elle mettait les chaises sur les tables et balayait la salle, essuyait les verres et, là, personne ne la saluait. On lui donnait seulement une tape amicale sur les fesses, ou bien le patron remarquait: « Pas trop sommeil, Minette? [...] »²¹

Serveuse de jour, Hermina travaille la nuit dans le château du comte, en tant qu'infirmière.

Les cafés font donc partie de cet ensemble de lieux clos qui constituent le décor de la plupart des scènes carnavalesques de l'œuvre de Corinna Bille²². Dans cette perspective des lieux de Carnaval, il nous reste cependant à observer un fait de grande importance. Il s'agit de l'extrême mobilité, du va et vient continu qui anime la fête et la dynamise ; les personnages, masqués ou non, ne cessent de se déplacer, de déambuler.

2.3.2 Les déambulations

Il y a toujours un flot ininterrompu de masques qui vont de café en café, de village en village.²³

Le « flot ininterrompu » des masques envahit l'espace et les mouvements de ceux-ci semblent lier les différents lieux entre eux. Les autres protagonistes de la fête, non masqués, réalisent des parcours semblables : « Il y avait quatre villages et l'on allait de l'un à l'autre »²⁴. Le mouvement est donc général ; il convient cependant de distinguer les déambulations des masques de celles des personnages non masqués. Celles-ci, bien qu'elles participent toutes deux au gommage des frontières et à l'instauration d'une certaine confusion, ne prennent pas forcément le même sens. Les déambulations des uns semblent en fait guider celles des autres. Mais suivons donc quelques unes de ces promenades déambulatoires.

²¹ « Le Bal double », *B.D.*, p. 13. C'est moi qui souligne.

²² D'autres exemples de nouvelles donnant au café cette importance auraient pu être donnés. Adrienne, un personnage du recueil *Entre hiver et printemps*, voit ainsi sa vie basculer le soir de Carnaval, dans un café. Voir « Qu'est-ce que tu es, toi ? », *E.H.P.*, p. 35-40.

²³ « Carnaval », *D.S.*, p. 88.

²⁴ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 25.

Désordre et désir

En passant d'un endroit à l'autre, d'abord, de l'extérieur à l'intérieur, ou de l'intérieur d'un café, d'une maison, à la rue, les masques prennent possession de l'espace, tout en effaçant les frontières. La sphère privée n'existe plus à Carnaval :

[Les masques] envahissaient les ménages, furetaient dans les cuisines, soulevaient le couvercle de la marmite, empoignaient la fille ou la femme et la faisaient valser de force.²⁵

Opérant un brouillage des frontières, les déambulations des masques participent bien à l'instauration du désordre, de la confusion, mais sont aussi une quête de l'autre :

Des masques se promènent [...] la main dans la main. Des hommes poursuivent des femmes, ou bien des femmes déguisées en hommes poursuivent des hommes déguisés en femmes. On ne sait plus.²⁶

A Carnaval, on se cherche, on veut observer l'autre, être vu, tout en restant dissimulé sous son masque. Mademoiselle de M., sous « le plus hideux masque qu'elle a pu trouver », entre dans un premier café, puis dans un second, où elle trouve celui qu'elle cherchait ; après s'être montrée, elle repart pourtant, mais voyant que le garçon ne l'a pas suivie, « elle est revenue. Entrée une seconde fois »²⁷. Il se lèvera, viendra enfin à elle. Ce jeu de va-et-vient, de regard aussi (« elle a senti que de loin il l'observait »²⁸), crée une attente, un désir. Cela est manifeste à travers les déambulations des Tschäggätä²⁹, les hommes masqués du Lötschental, qui ne cessent de se déplacer, de se dérober, de fuir. On les guette alors comme des proies, leurs mouvements guidant ceux de leurs poursuivants :

[Les Tschäggätä] demeuraient furtifs, s'évanouissant à l'instant même où l'on espérait les prendre. [...] Puis pfut ! ils s'évadèrent, coururent au loin malgré nos appels, traversèrent un pont sur le torrent. [...] Furieux, rians, nous sommes remontés sur la place du village, comptant bien les guetter d'en haut.³⁰

Les déambulations les rendent insaisissables et exacerbent le désir de leurs admirateurs :

Moi, je suis venue pour la troisième fois et je vous cherche. On ne vous voit pas tout de suite, il faut un temps pour le désir.³¹

²⁵ T., p. 142.

²⁶ « Histoire d'un secret », J., p. 179.

²⁷ *Ibid.*, p. 180-181.

²⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁹ Voir photo, annexe 2.

³⁰ « Les Insectes flamboyants », B.D., p. 24.

³¹ « Tschäggätä », H.C., p. 167. Je souligne.

L'errance

Mais ces déambulations à travers les villages, ces pérégrinations sans fin, ne poursuivent pas forcément d'objet précis ; elles n'ont, en effet, parfois pas d'autre but qu'elles-mêmes. On peut alors parler d'« errance » ou de « promenade labyrinthique », à travers lesquelles on cherche à se perdre. Dans « Le Printemps fou », les pérégrinations de Carnaval à travers les villages, commencent par la visite d'une église qu'on appréciera pour son caractère labyrinthique :

Les amis lui [la vieille demoiselle] firent visiter, dans le premier village, une église nouvelle qui l'étonna car les sanctuaires récents jusque-là l'ennuyaient. Mais celui-ci, percé de tunnels, de portes avec des jardins suspendus, était un *labyrinthe* qui finissait par conduire les gens dans une immense salle où s'ouvraient des petites fenêtres irrégulières [...]. Oui, la vieille demoiselle serait volontiers venue à la messe dans cette église, elle qui ne fréquentait plus les offices.³²

Le caractère labyrinthique de cette église est valorisé ; ce passage digressif, situé au début du récit, n'est pas anodin. Toute la nouvelle est en effet traversée de balades, de promenades et de déambulations, toutes plus moins labyrinthiques, c'est-à-dire menant à la perte de tout point de repère. Errer c'est se perdre (« Ils se perdirent dans des ruelles [...] »³³), mais c'est surtout désirer se perdre. Le personnage principal de cette nouvelle est en effet attiré par l'errance, puisque sa dernière promenade en est une :

Pour sa dernière promenade, elle *erra* sur les prés à l'herbe très pâle encore. Elle eut l'impression de marcher au fond de la mer. Ces espaces mous, brûlés par endroits, couverts de petits coquillages restés blancs malgré les flammes, évoquaient pour elle des pays qu'elle désirait encore. *Les pruniers redevenus sauvages étaient du corail noir ; les pins sur les rochers, des algues sombres. Au-dessus pesait tout ce bleu, le bleu énorme et méchant du ciel*³⁴.

L'errance est une perte consentie des points de repère et de tout ancrage dans la réalité, ce qui permet à l'imagination de s'envoler et de déployer un réseau d'images nouvelles et confondantes. Les déambulations labyrinthiques créent un espace où règne l'imaginaire. « Le Printemps fou » s'achève avec la mort de cette vieille demoiselle, adepte de l'errance, charmée par le labyrinthe d'une église. Se perdre, c'est en effet aussi mourir. Le labyrinthe est une figure mythologique bien connue ; c'est souvent l'image d'une « condition humaine problématique »³⁵ à laquelle on veut échapper.

³² « Le Printemps fou », *B.D.*, p. 107-108. Je souligne.

³³ *Ibid.*, p. 111.

³⁴ *Ibid.*, p. 116. Je souligne. L'écriture de Corinna Bille, par des comparaisons et des alliances de mots inattendues, se plaît ici à brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire, l'animé et l'inanimé.

³⁵ René Martin, (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992, p. 150.

Les errances labyrinthiques des Tschäggätä, à travers le dédale des rues, participent à ce désir obscur, exacerbé à Carnaval, de se perdre et d'échapper à sa condition :

Vous [les Tschäggätä] *errez*
Dans les villages noirs
Comme des *Minotaures* [...] ³⁶

L'examen des déambulations qui parcourent les récits carnavalesques, nous a donc menée aux résultats suivants : elles opèrent d'abord un brouillage des frontières et participent à la confusion, à l'anarchie, propres à la fête populaire ; les déambulations sont souvent mues par la quête de l'autre ou le désir de séduire ; véritables errances parfois, elles impliquent une perte des repères et la disparition du réel au profit de l'imaginaire. Elles indiquent enfin un désir de se perdre, de se confondre. L'espace du carnaval billien est donc hautement symbolique et son observation nous a permis de mieux comprendre le mode d'existence des masques de Carnaval. Les lieux clos et sacrés dans lesquels ils se réfugient semblent transcender le caractère scandaleux de certaines scènes transgressives ; le café est le lieu de socialisation des masques mais aussi celui où se nouent les intrigues et où se joue la vie de plusieurs personnages.

³⁶ « Les Tschäggätä », *M.*, p. 54.

2.4 Le temps de Carnaval

L'examen de l'espace de la fête populaire dans l'œuvre de Corinna Bille passe aussi par l'observation de sa dimension temporelle. Deux aspects, principalement, seront abordés. L'opposition, d'abord, entre passé et présent, omniprésente dans les récits étudiés, consacre la modernité comme une valeur négative et semble manifester, *a priori*, une angoisse face à l'inexorable écoulement du temps. Dans cette perspective, est exprimé le regret d'une fête authentique et originelle. Cette question nous permettra de situer l'auteur par rapport au courant régionaliste. Ensuite, nous verrons que le temps de Carnaval chez Corinna Bille se définit, non pas tant en fonction du calendrier liturgique et officiel, mais plutôt en fonction d'une atmosphère particulière, qui est celle du printemps, saison qui voit renaître la nature et ressurgir les forces souterraines. Les motifs du fœhn, du feu et de la neige, présents dans la plupart des récits carnavalesques, inscrivent cette saison dans le registre de l'étrange. A travers l'exemple de *Théoda*, je montrerai auparavant que l'auteur intègre la période de Carnaval dans un cycle et qu'il ne dissocie pas les rites saisonniers des rites liturgiques, mêlant ainsi les domaines du sacré et du profane.

2.4.1 Carnaval et modernité : Corinna Bille, un auteur régionaliste ?

Les récits de Carnaval présentent une évidente contradiction entre tradition et modernité, entre ce qui subsiste du passé et ce que la société actuelle en fait :

Sur une affiche j'avais lu l'annonce d'un cortège.

- C'est la parade, la radio, la télévision. Tant pis [...].

A présent, les enfants nous vendaient un insigne, les étrangers se rangeaient dociles, de chaque côté de la rue.¹

La fête, organisée et réglementée, subit les lois de l'industrie et de l'argent :

Il y avait une boutique où étaient exposés beaucoup de petits masques bariolés, avec un crochet pour les suspendre et quand on les retournait on voyait qu'ils n'étaient pas creux.

- Ils sont moches et très chers, dit Clément.

Et il parla en dialecte avec le marchand [...].

- Ça n'existe plus le Carnaval. Ça change. Non, ils n'en font plus des masques... Je suis le seul.²

Désormais, le carnaval est une entreprise touristique qui doit rapporter de l'argent, au mépris des valeurs et du sens de la fête.

¹ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 24 et 26.

² « Masques », *J.*, p. 215.

La fonction d'exutoire, la célébration du printemps, le monde à l'envers, l'irruption, enfin, de l'imaginaire dans le réel, constituent autant de traits spécifiques à la fête qui semblent dorénavant être ignorés :

Ils [les Tschäggätä] ne m'effrayaient *plus*, je leur en voulais d'obéir *maintenant* à des ordres moins obscurs, clairement touristiques. Mais ils soutenaient *encore* leur lourd menton de bois d'un poing ferme [...].

- Ils sont *anciens* ?

- Non, à *présent*, ils en fabriquent deux mille par an et ils les vendent cher s'ils ont été portés une fois. [...]

Mais qu'ils *étaient* devenus polis ! Leur agressivité *d'antan*, qui les rendait redoutables et fabuleux, avait disparu. [...] Je regrettais cette angoisse, ce choc de les découvrir [...].³

L'opposition passé/présent est très marquée dans cet extrait des « Insectes flamboyants » et introduit l'expression d'un regret, celui d'une fête authentique, sauvage et obscure.

A la modernité, semble donc être lié un certain désenchantement. Nous l'avions noté à propos de « Carnaval » (*La Demoiselle sauvage*) et on peut le constater aussi pour « Mardi gras », une nouvelle du *Bal double*. Celle-ci s'achève sur la mort inattendue et tragique de Christian, le mari de Pascale, renversé par une auto. Leur fille, Bernadette, est allée louer un costume en ville : « une robe de soie verte défraîchie où sont attachés des petits morceaux tressés de fil en plastique [...], où la transpiration d'une autre fillette des carnivals passés est restée marquée à l'ouverture des manches »⁴, tandis que sa maman confectionne des frites pour le dîner de cette journée où le bien manger est de rigueur. L'irruption de la mort interrompt brusquement ses préparatifs, devenus absurdes. La réaction de Pascale, lorsque l'on vient lui annoncer la terrible nouvelle, est de nier la mort, en ne la nommant pas :

[Pascale à sa lingère] – Je suis obligée de m'absenter. Une chose grave. [...] Ne dites rien à la petite, ni à ses frères qui vont revenir de l'école. La petite ira au cortège. Que tout continue jusqu'à ce soir. [...] A vous je vous le dis maintenant. Plus rien ne sera comme avant : je crois que mon mari est...

Mais elle ne pouvait pas dire le mot. Non, elle ne pouvait pas.⁵

« Carnaval » et « Mardi gras » sont des nouvelles qui placent la fête au cœur de la réalité quotidienne et « moderne »⁶, un quotidien brusquement interrompu et une modernité source

³ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 25-26. Je souligne.

⁴ « Mardi gras », *B.D.*, p. 178.

⁵ *Ibid.*, p. 180. *B.D.*, p. 176. Notons que les noms choisis pour les personnages de cette nouvelle (Pascale et Christian) ont une forte résonance biblique et semblent faire référence à la Passion du Christ : le récit s'achève sur la mort de Christian (le Christ) et Pascale (fête de Pâques) annonce l'arrivée d'une période nouvelle. Bien sûr, le motif biblique est détourné ; le texte ne laisse pas présager la résurrection de Christian.

⁶ Au sens de « actuelle ».

d'amertume et synonyme de perte de valeur. La présence de la mort dans les récits carnavalesques donne à la fête un caractère ambivalent⁷.

Corinna Bille n'est cependant pas une Valaisanne « conservatrice », et encore moins un auteur « régionaliste »⁸. Il n'y a pas dans ses récits de lamentations sur les changements et les bouleversements du pays, mais plutôt un regard porté sur ses contradictions, qui sont celles aussi de ses habitants, déchirés entre des vues antagonistes, entre archaïsme et modernité⁹. Chez Corinna Bille, le poids du temps apparaît en effet bien moindre que les forces du lieu, forces qui résonnent au plus profond de chaque homme, dont les pulsions de vie et de mort, dont les appétits et les désirs obscurs sont toujours prêts à refaire surface. Plutôt qu'une angoisse face à l'inexorable écoulement du temps, il semble qu'il y ait, au contraire, un sentiment de pérennité quant aux pulsions « animales » de l'homme, comme nous le montre cet extrait de « La Belle et la Bête », une des *Cent Petites Histoires d'amour* :

Parce que maintenant il y a cortège et cinéastes, des jeunes filles haut perchées sur leurs talons de bois, robes retroussées sur des jupons framboise, et même des marquises à tricorne, les joues pailletées, et même les ridicules majorettes au geste répété de marionnettes, on croit que c'est fini.

Finis l'animalité de la préhistoire, l'horreur et la fascination, le charme diabolique, l'odeur d'urine du péché.

Que non, vous vous trompez ! *Rien ne finit jamais*. Ne voyez-vous pas l'envoûteur qui rôde ? Les œillades de la jeteuse de sorts ?

Ils arrivent les Tschäggätä !¹⁰

Ces masques sauvages, étudiés plus loin, invitent le lecteur à découvrir, à redécouvrir plutôt, ce qui est enfoui sous l'apparat de Carnaval ; il s'agit de faire surgir du masque du civilisé le sauvage, le primitif, le païen.

⁷ Cette question sera traitée au chapitre 2.6, « Vie et mort ».

⁸ Nous rapprochons le terme « régionaliste » de celui de « folkloriste », qui renvoie à une attitude de repli de la part de l'écrivain, un repli « sur un mode de vie en voie de disparition, d'évocation superlative du bonheur paysan, au mépris des réalités socio-politiques, [qui] connaît aujourd'hui encore un certain succès », selon les termes de Jérôme Meizoz. L'auteur remarque, à propos des nouvelles de Corinna Bille, que « bien que situées en Valais, [les nouvelles de Corinna Bille], des *Douleurs paysannes* (1953) au *Bal double* (1980), n'investissent pas le lieu sur un mode identitaire ou folklorique. Le Valais, plate-forme pour le rêve, y fait transition entre le réel et le surnaturel » (*Un Lieu de parole. Notes sur quelques écrivains du Valais romand*, Saint-Maurice, Pillet, 2000, p. 17-18).

⁹ Corinna Bille, comme son époux Maurice Chappaz (voir le *Match Valais-Judée* par exemple) est fascinée par « l'ancienne vie de la terre », pour reprendre ses propres termes, sans pour autant la mythifier : « L'ancienne vie de la terre nous apparaissait comme un monde fascinant et sur le point de mourir. Nous sympathisions avec des paysans bohémiens qui ont fini par disparaître, mal sauvés, engloutis dans l'américanisme agricole ou touristique. Je souffris moins que Chappaz de cette métamorphose, comprenant que les femmes surtout avaient besoin d'un peu plus de douceur » (note pour le « Bulletin de la Guilde du Livre » (juillet-août 1968) citée in *Le Vrai Conte de ma vie*, éd. Ch. Makward, Lausanne, Empreintes, 1992, p. 277).

¹⁰ « La Belle et la Bête », *H.A.*, p. 39. Je souligne.

De même, le récit des « Insectes flamboyants », à travers la vision soudaine et troublante de trois reines frelonnes lâchant leurs larves dans la boue, au milieu des cris et de la stupeur générale, fait jaillir la brutalité, l'horreur et la fascination au cœur d'une fête dont on avait préalablement souligné le caractère civilisé (« - C'est la parade, la radio, la télévision. »¹¹), domestiqué. Les forces subversives et transgressives de la fête se soustraient donc à la force régulatrice et civilisatrice du temps. François Nourissier, dans un article paru en octobre 1979 en honneur à l'auteur valaisan qui venait de décéder, soulignait l'erreur qu'il y aurait à considérer Corinna Bille comme un auteur régionaliste :

Corinna Bille était une Valaisanne sans mythologie, sans régionalisme. Elle voyait et écrivait un vrai Valais, partagé entre ses traditions et les brassages d'aujourd'hui, à la fois refermé, secret, mais éventré de cent façons [...]. Entre ce qui subsiste du passé, ce qui n'en sera jamais aboli, et notre sensibilité, elle sut trouver le lien : les rumeurs du cœur, le passage du désir le long d'une jeunesse, les secrets et les viols rêvés sur le versant ombreux de nos âmes. Le « régionalisme », c'eût été de se lamenter sur le changement d'un vieux pays dont on se fait le conservateur bougon, désolé. Au contraire, Corinna Bille, parce qu'elle voyait ce qui est, savait bien qu'aux forces intarissables d'un lieu correspondent les sources profondes, en nous, de la vie, de la mort et de la folie, à la fois sources et soifs, et que celles-là, nul modernisme, nul archaïsme ne les tariront jamais.¹²

Partant de ce constat d'une opposition entre passé et présent dans les récits carnavalesques de Corinna Bille, nous avons donc pu identifier une modernité négative, certes, mais non synonyme d'une angoisse face à l'écoulement du temps. Bien au contraire, ses récits carnavalesques, présentant toujours une déchirure de la réalité quotidienne, illustrent la pérennité de la valeur transgressive de la fête, expression des pulsions animales, païennes, de l'homme¹³. La fête de Carnaval chez Corinna Bille apparaît ainsi comme hors du temps, atemporelle. Mais la perspective temporelle du carnaval chez l'auteur valaisan révèle encore un autre aspect important de la fête : elle est toujours en rapport avec l'alternance des saisons, avec le passage de l'hiver au printemps.

¹¹ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 24.

¹² François Nourissier, « Un regard et un style », *24 Heures*, Lausanne, 26 octobre 1979.

¹³ Voilà ce que Corinna Bille répond lorsque Gilberte Favre lui demande, lors d'un interview, ce qu'elle pense de la société d'aujourd'hui :

- [Gilberte Favre] Considérez-vous que l'humanité traverse une crise qui aboutira à un Age d'or ou, au contraire, à une détériorisation de notre société ?

- [Corinna Bille] Je suis très sceptique au sujet des idéologies politiques ou religieuses. Je ne crois pas à un Age d'or futur. Je crois à l'imperfection humaine. Mais je comprends qu'on essaie de l'ignorer. (Gilberte Favre, « Une femme-écrivain : Corinna Bille », *Construire*, Genève, 16 janvier 1974)

2.4.2 Un rite saisonnier

Je n'ai trouvé, dans l'ensemble des récits étudiés, qu'une seule mention de date (« onze février »¹⁴) et qu'une vague indication de la durée de la période carnavalesque:

Elle [Mlle de M.] était repartie à ses études dans un collège de la capitale, mais elle revint un samedi de février. Elle avait trois jours de vacances pour Carnaval, jusqu'au mercredi des Cendres, matin compris¹⁵.

Par contre, fréquentes sont les allusions à la période liturgique qui suit le carnaval : carême et Pâques. A travers l'exemple de *Théoda* (1944), un roman de jeunesse, nous allons voir que cette période, chez Corinna Bille, constitue un cycle, c'est-à-dire, au sens de Van Genneep, une période correspondant plus ou moins à une saison¹⁶.

Carnaval, carême et Pâques dans « Théoda »

Dans ce roman, trois chapitres, « Les masques » (XVII), « Carême » (XVIII) et « Au ciel, ça ne peut pas être plus beau ! » (XIX), situent l'action successivement à Carnaval, en carême et à Pâques. *Théoda* est le récit d'un amour adultère ancré dans la vie sociale et quotidienne d'un village paysan, rythmée par la terre et les saisons, les travaux des champs et par les fêtes ; « il règne, [dans ce village], une atmosphère liturgique, rituelle. La passion obéit à un rite, la nature obéit à un rite, l'ensemble des actes et des échanges humains obéissent à un rite [...] »¹⁷. Dans ce cadre pastoral et agricole, Carnaval, carême et Pâques nous apparaîtront comme un ensemble rituel, dont le lien avec l'alternance des saisons est au moins aussi sensible que son aspect religieux.

Le chapitre intitulé « Les Masques » est caractérisé par une atmosphère étrange, voire maléfique :

Le malaise qui pesait sur nous ne se dissipait pas. Au contraire, il allait en empirant et prit les formes les plus diverses et les plus étranges.

On trouva des poules égorgées le long des chemins. Il n'y avait pas une trace de sang. On aurait dit des feux allumés dans la neige. [...]

- Ah ! je voudrais bien l'étrangler la bête qui nous a fait ça !
- Elle leur a sucé le sang jusqu'à la dernière goutte...
- Sûrement un vampire ! s'était moqué Marcien [...].

¹⁴ « Le Printemps fou », *B.D.*, p. 107.

¹⁵ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 173.

¹⁶ Voir p. 5.

¹⁷ Georges Anex, « *Théoda* ou la passion aveugle », postface à S.C. Bille, *Théoda*, Lausanne, Empreintes, 1994, p. 205.

Mais d'autres personnages surgirent, tout aussi mystérieux et peut-être doués d'un pouvoir maléfique. C'est, du moins, ce que nous les enfants avions coutume de penser des masques qui faisaient leur apparition à la veille du carême.¹⁸

Carnaval voit apparaître les masques, que l'on rabroue en tant que manifestations païennes : « - Allez-vous-en! avec votre commerce de *Babylone* ! »¹⁹. Après le temps des masques, vient celui de la pénitence et de la réflexion :

Le mercredi, il n'y eut plus trace de masques. Chacun reprit son visage de tous les jours et les habits de couleurs retournèrent aux greniers. A la messe, nous reçûmes tous une pincée de cendres sur la tête pour nous rappeler que nous étions poussière et rien que poussière.²⁰

Mais, dans *Théoda*, le carême correspond surtout à la fin de l'hiver et à « l'exode printanier des gens de Terroua »²¹ :

Le passage des neiges à la terre ferme nous émouvait toujours. Arrivant d'un monde précaire, sujet aux mirages et dangereux, nous avions brusquement conscience d'une solidité réelle [...].

Le passage de Carnaval au carême est bien celui d'une saison à une autre ; ce « passage des neiges à la terre ferme » signifie la fin d'une précarité trouble et dangereuse, que l'on peut associer au temps de Carnaval, et le retour à une réalité tangible et rassurante, attribuée au temps du carême et à l'imminence du printemps. La fête de Pâques, illustrée dans le chapitre suivant, « Au ciel, ça ne peut pas être plus beau! » (XIX), mêle intimement résurrection chrétienne et renaissance saisonnière :

Pâques était un soulagement.
Et *les arbres en fleurs* autour de Pragnin, ces arbres que l'on ne taillait jamais, dont les branches allaient jusqu'au bout d'elles-mêmes et s'emmêlaient sans se nuire, *donnaient au village un air de jardin d'avant le péché.*²²

L'arrivée du printemps semble laver le village de toute impureté, de tout péché. Carnaval, carême et Pâques constituent donc un cycle dans *Théoda* : en tant que passage de l'hiver au printemps, mais aussi en tant que passage du temps « pécheur » des masques, où règne un « malaise », au temps du « soulagement » et de la purification pascalle. Dans ce cycle, rituels saisonniers et liturgiques sont intimement mêlés et forment « la trame continue [de la vie] dans un haut village valaisan »²³ ; l'imbrication des domaines du sacré et du profane chez Corinna Bille est ici encore le signe de l'attitude ambiguë de l'auteur vis-à-vis de la religion.

¹⁸ *T.*, p. 140-141.

¹⁹ *Ibid.*, p. 142. C'est moi qui souligne.

²⁰ *Ibid.*, p. 146.

²¹ *Ibid.*, p. 146. Même référence pour l'extrait qui suit.

²² *Ibid.*, p. 154. Je souligne.

²³ Georges Anex, *op. cit.*, p. 205.

Carnaval, une fête printanière

Le temps de Carnaval chez Corinna Bille ne correspond pas forcément à une période fixée dans le calendrier, mais plutôt à une atmosphère saisonnière pourrait-on dire, typiquement printanière. Ainsi, les personnages du *Sabot de Vénus*, se croient en plein Carnaval, alors que l'hiver commence à peine :

Un souffle chaud qui passait sur le fond de l'air plus froid, *un étrange souffle de fœhn* dans ce ciel [...]

L'*agitation* régnait dans le village. Pareils à des cailloux lancés à pleine volée, les enfants se jetaient dans la rue et bouscullaient Martin *qu'ils ne reconnaissaient pas*. Des femmes, en se tournant, le heurtaient de leurs hottes vides qu'elles portaient de travers dans le dos *comme d'énormes instruments de musique*. [...]

Les plantes mortes avaient des lueurs de primevères [...].

Et soudain, un chant d'oiseau naquit dans le ciel. Tous eurent la même idée :

- On dirait le printemps.

- Et c'est le commencement de l'hiver !

Il y avait encore pour tromper – car tout se liguaient pour tromper le monde – ce diadème doré qui dressait un toupet de plumes blanches qu'un enfant portait sur la tête. *Cette parure de Carnaval, qu'en nul autre temps il n'eût osé arborer, il était allé la quérir en cachette, s'installant d'emblée dans la joie de ce jour-là.*

[...]

- Elle est revenue ?

- Elle est de retour ! [...]

Tous les yeux se fixèrent sur la porte qui s'entrouvrit. Maintenant, ils en étaient sûrs : la femme de Grégoire allait apparaître. [...]

Plus personne ne bougeait. Ils attendirent encore, puis ils se regardèrent avec un peu de gêne, d'un air à dire : « Que faisons-nous ici ? » Et ils s'apprêtaient à s'en aller, *repris par la vie réelle* [...].²⁴

Quels sont ces éléments « trompeurs », qui donnent à ce début d'hiver une ambiance de Carnaval ? Un événement inattendu d'abord, c'est-à-dire le retour de la femme de Grégoire, Bara, et l'atmosphère printanière engendrée par le « souffle chaud » du fœhn ; cela suffit à extraire ce jour hors de sa réalité hivernale pour l'inscrire dans l'ordre carnavalesque et printanier de la joie et du renouveau.

Fœhn, feux et neige : une saison étrange

Le fœhn marque de sa présence la plupart des récits de Carnaval. Ce vent chaud et sec contribue en effet à créer une atmosphère propre à cette fête ; il excite les esprits et « sème le désordre »²⁵ :

C'est qu'il [le fœhn] suscitait la révolte en nous. Il proférait des mots que nous n'aurions jamais osé dire, d'énormes blasphèmes, d'énormes cris de joie. Il nous grisait, il insufflait de l'audace.

²⁴ V., p. 136-139. Je souligne.

²⁵ T., p. 150. Même référence pour l'extrait qui suit.

Ce vent printanier prend donc un caractère subversif chez Corinna Bille. Il contribue à la folie de Carnaval. Dans « Le Printemps fou », c'est la saison elle-même qui devient folle et étrange :

Une semaine auparavant, elle avait vu la première touffe de primevères, un petit tas de soufre au creux de l'herbe rase. Ce matin-là, elle observa les saules de la plaine. Eux et les sept collines de la ville étaient devenues d'une rousseur troublante, *elle devina que tout allait changer*. [...]

- C'est encore l'hiver, [disait] le docteur.

Mais ce n'était plus du tout l'hiver [...].

La vieille demoiselle se réjouissait de ce printemps : il serait étrange. Elle aimait beaucoup l'*étrange*.²⁶

Le printemps, synonyme de changement et de renouveau, se double donc d'un caractère étrange, c'est-à-dire inhabituel, qui s'écarte de la réalité quotidienne.

Un autre élément encore indique le caractère saisonnier et étrange de la fête : comme le fœhn, le motif du feu ou du brasier apparaît dans chacun des textes étudiés. En effet, le feu fait partie des pratiques rituelles qui jalonnent la période de Carnaval. On lui attribue souvent un pouvoir de fécondation : on brûle les mauvaises herbes pour stimuler la repousse, de même que les jeunes gens exécutent un saut rituel par-dessus le bûcher de Carnaval pour devenir féconds ou se marier dans l'année²⁷. Corinna Bille utilise ce motif en le réinvestissant de nombreuses significations; sa présence n'est jamais anodine. Au début d'« Histoire d'un secret », par exemple, on voit, à l'occasion de la Saint Sylvestre, quatre jeunes gens patiner sur un étang gelé et exécuter des sauts par-dessus un brasier :

Ils avaient allumé au milieu de l'étang, à même la glace, un brasier de branches sèches et ils se mirent à sauter par-dessus.

-Bravo ! cria Mlle de M. ravie [...].

-Quelle souplesse!... remarqua Mme de M. Ils pourraient concourir aux prochaines Olympiades.²⁸

Or, Mlle de M. deviendra l'épouse d'un de ces jeunes gens, le temps d'une nuit seulement, celle de Carnaval évidemment²⁹. Elle se retrouvera même enceinte. Le pouvoir de fécondation du feu s'accompagne chez Corinna Bille d'une force purificatrice et destructrice, comme dans ce passage du « Bal double » par exemple :

En cette saison, le soleil est encore hivernal, ce soleil mêlé aux fumées, il y en a partout sur la campagne, là-bas près du fleuve *les ordures brûlent*, ici les sarments des vignes et là-haut, un incendie de forêt. [...]

²⁶ « Le Printemps fou », *B.D.*, p. 104-105. Je souligne.

²⁷ Van Gennep reconnaît « que le feu a par lui-même, dans certaines circonstances cérémonielles, un pouvoir direct de fécondation, qui s'ajoute au pouvoir magique du saut comme tel ». Il ajoute que « de nos jours [...] la plupart des jeunes gens, garçons et filles, ne voient plus dans le saut par-dessus le bûcher de Carnaval-Carême qu'un sport amusant, rarement dangereux ». Van Gennep, *op. cit.*, p. 867.

²⁸ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 168.

²⁹ A un moment, le garçon crie à la jeune fille : « -Mon épouse ! » (p. 179).

Deux longues lignes de feu dans les prés aux saules partagent le village. [...] « Ah ! toujours il y aura des hommes, pense le comte, qui aiment jouer avec le feu, qui aiment *détruire* la terre et ce qu'elle contient. » Les flammèches s'élèvent, elles courent plus vite que les vierges folles, elles atteignent la hauteur des buissons, elles rongent les troncs des pins et des pommiers.

A présent, elles forment un demi-cercle, des bannières vivantes, mais tout ce qu'elles ont touché est noirci.³⁰

Ici le feu noircit, détruit, alors qu'ailleurs il reverdit, stimule la vie (« Carnaval »). Remarquons encore que dans « Le Bal double », le feu est aussi associé à la joie mauvaise des hommes :

- C'est comme si on partait pour la guerre, dit l'un.

Une joie grandit en eux comme la flamme au cœur du buisson sec.³¹

Symbole de joie, de purification, de destruction ou de fécondation, le feu peut encore représenter la passion amoureuse :

[Elle regarda] dans le crépuscule brûler, rouges, les feux de sarments entassés au bord des vignes. Elle pensa : « Mon amour est beau comme un grand feu dans la nuit. »³²

Le motif du feu dans les textes carnavalesques de Corinna Bille engendre donc un réseau de significations complexes, qui dépasse le seul cadre des rites saisonniers annonçant le temps de Carnaval.

La neige constitue un troisième élément constant dans les récits de Carnaval, qui signale lui aussi le caractère saisonnier et surtout étrange de la fête de Carnaval. La neige, « cette substance si belle, qui n'[a] rien de terrestre, rien d'humain, qui [est] pure »³³, a quelque chose de surnaturel qui coupe les personnages de la réalité. Dans la « La Petite Fille et la bête » par exemple, la fillette et le masque rouge « avancent hors du village dans un chemin de haute neige »³⁴, avant d'atteindre l'espace protégé de la grange. Apparaît ici la volonté d'échapper à la réalité, trait essentiel à la compréhension de la fête de Carnaval et que nous allons aborder dans un instant. Mais, avant de conclure sur ce point, il faut relever que la neige, dans les récits de Carnaval, est le plus souvent souillée, « noire » (« Carnaval »), signalant l'emprise de la terre et l'imminence de la renaissance du printemps.

³⁰ « Le Bal double », *B.D.*, p. 13-14. Je souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² « Printemps fou », *B.D.*, p. 105.

³³ *T.*, p. 125

³⁴ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 200.

Grâce à l'observation de la dimension temporelle dans les récits carnavalesques, nous avons donc pu repérer une opposition entre présent et passé, qui signalait une dévalorisation de la modernité mais la pérennité des pulsions transgressives, la fête s'inscrivant finalement hors du temps. Le temps du carnaval, intégré dans le cycle de carême et de Pâques, s'est aussi révélé être celui de l'arrivée du printemps, caractérisée par les motifs du fœhn, du feu – dont la symbolique dépasse le cadre des rites saisonniers – et de la neige, qui engendrent une certaine étrangeté, un éloignement de l'ordre du réel donc. Carnaval constitue ainsi un temps essentiellement à part.

2.5 L'emprise de l'imaginaire

Est imaginaire ce qui est sans réalité, ce qui appartient à l'ordre de l'irréel. L'irruption de l'imaginaire dans le réel est un des traits caractéristiques de la fête de Carnaval¹. On transgresse l'ordre établi pour échapper à la réalité quotidienne et créer une liberté utopique. Dans ce chapitre, nous examinerons les diverses transgressions qui participent à l'effacement du réel au profit de l'imaginaire. Les premiers indices de la mise à l'écart du réel sont les rêves et les hallucinations des personnages. En effet, dans les récits étudiés, ceux-ci semblent être doués d'une étonnante imagination, cette faculté d'évoquer des images, d'établir, pour être plus précise, des combinaisons nouvelles d'images à partir d'objets perçus plus tôt. Et les images, manifestations sensibles de l'invisible, ont une « fonction d'irréel »² ; elles sont dynamiques et indépendantes, c'est-à-dire imprévisibles. Les rêves et les hallucinations des personnages rendent floues les frontières entre le réel et l'imaginaire. Le « monde à l'envers » de Carnaval, ensuite, en opérant un renversement de la hiérarchie habituelle, transgresse l'ordre réel et inaugure le règne des masques, durant lequel les interdits disparaissent. Cette emprise de l'imaginaire sur le réel se manifeste encore à travers l'inversion d'une échelle de valeurs, qui amorce un mouvement vers le bas. Le principe du bas, dans les récits carnavalesques de Corinna Bille, constituera le troisième point de ce chapitre. On évoquera, enfin, le phénomène de la métamorphose : en tant que manipulations et transformations de la réalité, les métamorphoses déforment le réel et concourent elles aussi à signaler l'emprise de l'imaginaire. Ainsi, située à la frontière du réel et de l'irréel, la fête nous apparaîtra comme profondément étrange³.

2.5.1 Rêves et hallucinations

Le rêve est un élément majeur dans l'œuvre de Corinna Bille. Dès le début des années 40, l'auteur note régulièrement ses rêves, sources d'inspiration et de création lorsqu'il y décèle une

¹ Voir p. 12.

² J'emprunte ici les définitions bachelardiennes des termes « imagination » et « image », commentées par Maryke de Courten, dans *L'Imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, op. cit., p. 12.

³ Est « étrange » ce qui est encore du domaine de la réalité. Les récits carnavalesques étudiés n'appartiennent en effet ni au genre fantastique, que Todorov définit en termes d'hésitation et d'ambiguïté entre l'ordre réel et l'ordre irréel, ni au genre merveilleux, lequel est marqué par l'acceptation du surnaturel (cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970). Je ne m'attarderai cependant guère sur la notion de l'étrange dans les textes étudiés, l'étrange dans l'œuvre de Corinna Bille ayant déjà fait l'objet de plusieurs études. Voir notamment Joëlle Melly, *Corinna Bille ou la séduction de l'étrange*, mémoire de licence, Université de Genève, 1985.

valeur poétique⁴. Les rêves sont investis de symboles et d'images chargées de sens. Dans les récits étudiés, les rêves ou les hallucinations des personnages ont souvent un caractère prémonitoire et jouent parfois un rôle compensatoire. Ils contribuent surtout à créer un climat étrange, où l'on se joue des frontières du réel et de l'imaginaire.

Les premières lignes du « Printemps fou » présentent la vieille demoiselle à travers deux de ses rêves. Le premier figure l'appel de la mort,

D'abord elle rêva d'oiseaux. Elle vit un grand et gai chardonneret, plumes jaunes, rouges, brunes. Il insistait en tapant du bec sur quelque chose. Dans la croyance populaire, l'oiseau qui frappe à la vitre annonce la mort. [...]

Dans ce rêve, elle vit encore un corbeau dressé sur un poteau télégraphique. Il était caricatural et funèbre.⁵

tandis que le deuxième illustre l'appétit de vie de cette vieille femme :

La nuit suivante, elle entendit de sa couche chanter très fort les oiseaux du jardin et c'était comme autrefois. « Mon oreille entend de nouveau ! » Ravie, elle écoutait les longs appels du rossignol des murailles, le délire du pinson, la jubilation de l'alouette, le cri si clair du merle noir.

Mais tout s'arrêta. Elle ouvrit les yeux et comprit qu'elle dormait.⁶

Le rêve sert donc ici à présenter une héroïne partagée entre l'appel de la mort et son désir de vivre. Nous aborderons plus loin cette question de la vie et de la mort dans les récits carnavalesques. Ce qui importe, c'est que ce personnage soit présenté d'emblée comme un rêveur. Dans la suite de la nouvelle, la vieille demoiselle se retrouve plusieurs fois transportée hors de la réalité qui l'entoure :

Mais un brouillard étrange comme une mandorle l'entoura, lui fit perdre pied. Il lui sembla qu'elle était transportée dans les airs et elle se vit en longue robe blanche de mariée à festons de soie, le front cerclé d'une couronne de fleurs d'oranger, le voile de tulle s'épandant autour d'elle. Non, elle n'était plus sur le sol. Une mariée lévitante, une mariée toute seule et comme jamais personne n'en avait vue.

Elle se réveilla, prostrée sur un banc. Quelqu'un vint lui dire d'abrèger sa prière. C'était l'heure de repartir.⁷

La vieille demoiselle « perd pied », entraînant avec elle le lecteur, dans cette « chute » qui l'élève dans les airs. Le rêve, élévation et prière dans ce passage, a un caractère prémonitoire : en effet, on retrouve, à la fin de la nouvelle, la vieille demoiselle « revêtue d'une grande robe de mariée », étendue, morte, sur son lit. Mais auparavant, ce personnage rêveur est victime d'une autre hallucination : dans un café, la vieille demoiselle examine un homme masqué et s'échappe encore une fois de l'ordre de la réalité :

⁴ A partir des *Petites Histoires cruelles* (1973), l'emploi du rêve en vue de la création littéraire devient presque « systématique ». Voir Maryke de Courten, *op. cit.*, p. 257.

⁵ « Le Printemps fou », *B.D.*, p. 103.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷ *Ibid.*, p. 108.

Elle examina mieux le chat. [...] Il essaya de relever son masque, y renonça, mais la terrible gueule bâilla en grinçant. Il réussit à y enfiler une cigarette. Elle avait écouté cet essoufflement, elle entendit craquer les peaux. Allaient-elles s'entrouvrir et se déchirer? « Je rêve... » Mais le masque de bois lui-même se fendait. Avec une lenteur têtue, pénible, de chrysalide qui se débarrasse de sa coque, il en surgit un visage d'homme [...].

Puis elle ne vit plus rien. C'était la nuit profonde, infinie. De très loin, une voix disait dans ce noir : « Ouvrez la fenêtre ! » Et une autre plus près d'elle :

- Vous vous sentez mieux ?

[...]

- Vous avez eu un malaise.⁸

On passe de la vision, rationnelle pourrait-on dire (elle « examine »), d'un masque de chat, à la surprenante et étrange métamorphose d'une chrysalide, se débarrassant de son cocon. Ce sont les bruits ici, de grincement, d'essoufflement et de craquement, qui tendent à effacer la frontière entre le réel et ce qui ne l'est pas, et qui font basculer le personnage dans le domaine de l'imaginaire.

La narratrice des « Insectes flamboyants » est elle aussi sujette à d'inquiétantes hallucinations :

Je levai la tête pour contempler les chalets au-dessus de nous. Un des raccards sur pilotis s'était affaissé, avec des replis d'accordéon, ses madriers tous tordus du même côté, et soudain je vis ce quartier vieux éclater, mille poutres en l'air, tavillons retombant comme flocons noirs, dans un bruit terrible. Je battis des cils, et le village effondré se remit en place.⁹

Les hallucinations se structurent sur des bribes de la réalité, sur des scènes observées peu de temps avant la vision, et les modifient. Ainsi, toujours dans « Les Insectes flamboyants », le cortège composé de « trois reines frelonnes » et d'hommes « déguisés et masqués » se transforme en une hallucination terrifiante :

Les trois reines frelonnes s'arrêtèrent. L'ondulation de leur taille de guêpe et de leur petit abdomen lobé perdit de son charme, se durcit et, hurlantes, jambes écartées, soudain presque accroupies, elles laissèrent tomber dans la boue, oui, dans la boue particulièrement profonde à cet endroit

un enfant
deux enfants
trois enfants

qui se mirent à hurler aussi. [...] Éperdues d'émoi, de douleurs, toujours recroquevillées, elles continuaient à lâcher leurs larves. La rue entière maintenant était pavée de petits corps roses et fripés. Ou blancs, car certains d'entre eux mouraient. Les flaques d'eau devenaient flaques de sang, les cris fusaient. [...] Leurs jambes fines menaçaient de se briser et toujours flouc... On entendait ce bruit atrocement mat comme si, telles les mères insectes, elles eussent voulu implanter leurs œufs dans le sol.¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 114-115.

⁹ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

Les trois reines frelonnes se mettent à pondre des larves, dans la boue et les flaques d'eau devenues du sang ; l'image de la poupée (« un bébé de plastique, dont je voyais battre les paupières sur des yeux très bleus »¹¹) a provoqué la vision de vrais enfants ; la banderole d'une camionnette, « *N'oubliez pas les malades !* », devient « *Songez à nos malades !* »¹². La vision se transforme donc ici en cauchemar (« j'étais aussi pétrifiée de terreur »). Dans ce récit, l'hallucination répond à une attente de la narratrice, à un espoir déçu : « je regrettais cette angoisse, ce choc de les [les Tschäggätä] découvrir [...] ». La vision hallucinatoire compense en quelque sorte le vide de ce carnaval, dénaturé par la modernité (« C'est la parade, la radio, la télévision »), et lui redonne un sens¹³. L'hallucination provoque non seulement un sentiment de terreur, mais aussi de joie, de tendresse et d'amour :

Mais les Tschäggätä arrachèrent brutalement leurs masques, les jetèrent dans la neige au loin et recueillirent dans leurs épaisses peaux très chaudes les enfants nouvelets, pleins de vie déjà. *Et une joie énorme, faite de tendresse, d'amour, recouvrit l'effroi malgré l'odeur écœurante des lambeaux sanguinolents et la mélodie des cris.*¹⁴

Le contenu de cette hallucination est très ambigu, en ce sens qu'il mêle les éléments contraires de la terreur et de la joie, de la vie et de la mort.

Rêves, visions et hallucinations sont ressentis comme des voyages à l'extérieur de soi (« Mais je revins à moi. »¹⁵), le « moi » s'échappant l'espace d'un instant, pour découvrir d'autres réalités. Dans « Mardi gras », la vision d'« une sorte de toit gris, qui avançait, une sorte de kiosque enguirlandé », qui se révèle être « une longue voiture insolite » et finalement un corbillard, déclenche l'imagination de Pascale :

« Il y a peut-être un mort qui voyage et, là-haut, dans le village, on l'attend... On fait des préparatifs dans la maison pour le recevoir... » C'était étrange cette vie des autres, toute cette vie *autre* qui existait autour d'elle, toujours, et qu'elle ignorait, ignorerait toujours. Sauf quelques bribes recueillies au hasard, parvenues jusqu'à elle par des voies imprévues.

Toc, toc, contre la vitre. Ce n'est pas un oiseau. [...] c'est sa petite fille qui se cache [...].¹⁶

Cette vision est une sorte de pressentiment puisque finalement cette vie « autre » et étrange, ignorée jusque là, se révèle être la sienne. L'imprévisible se réalise : l'altérité et l'étrangeté, imaginées d'abord, deviennent réelles : on sonne à la porte de Pascale pour lui annoncer la mort de son mari. Ses préparatifs d'un bon dîner pour le mardi gras se confondent alors avec

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 27 et 30.

¹³ Cf. *supra*, chapitre 2.4.1 « Carnaval et modernité ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 30. Je souligne.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ « Mardi gras », *B.D.*, p. 177. L'auteur souligne.

ceux qu'elle avait imaginés qu'on faisait pour recevoir le mort. Dans cette nouvelle, plus peut-être que dans chacune des autres nouvelles étudiées, Carnaval marque la rupture de la réalité quotidienne et l'irruption de l'imaginaire dans le réel.

Relevons encore une dernière caractéristique des rêves dans les récits carnavalesques : ceux-ci, comme les masques, permettent à l'individu de réaliser ses désirs. Ainsi, Mlle de M. (« Histoire d'un secret ») fait ces rêves :

Mlle de M. marche dans une nuit de brume. Il y a par place un peu de neige. Elle est heureuse infiniment. Cette joie l'enserme, la soulève, elle avance au-dessus du sol.

Elle rêve.

Elle va vers ce grand village ouvrier de l'autre côté du fleuve, au pied de la montagne noire. Tout est sombre, gluant, sale et triste. Elle est heureuse infiniment.

Ses pensées et ses désirs sont imprécis comme le paysage dans le brouillard. Elle ne sait même pas pour quoi, ni vers quoi, elle va.

Elle rêve. Elle se réveille.

« J'allais vers lui ! C'est là-bas qu'il habite, je voyais sa maison... »

La nuit suivante ça recommence. [...]

Un soir elle rêva qu'elle rejoignait Robert Pellozzi. Ils faisaient l'amour sur le sol, dans la poussière et la limaille d'un atelier.¹⁷

Mlle de M. rejoint son amant en rêve, comme le lui avaient permis les déguisements, le soir du carnaval. Masques et rêves semblent donc avoir une fonction commune¹⁸.

Les personnages des récits carnavalesques de Corinna Bille présentent une étonnante tendance à halluciner, à imaginer et à rêver. Nous avons vu dans un premier temps que les rêves et les hallucinations ont un caractère prémonitoire (« Le Printemps fou », « Mardi gras ») et parfois compensatoire (« Les Insectes flamboyants ») ; ils se structurent sur des bribes de la réalité et ont une fonction d'irréel. Comme le travestissement, le rêve permet à l'individu de réaliser ses désirs et de se soustraire aux règles de la vie quotidienne.

2.5.2 Le monde à l'envers

L'ordre habituel des choses est bouleversé à Carnaval : c'est le « monde à l'envers ». Les masques et les déguisements offrent une matérialisation à cette inversion du « haut » et du « bas » :

[Les hommes masqués étaient] déguisés à l'aide de vieux habits de dessous mis par dessus, de chapeaux posés à l'envers sur leurs têtes. Plusieurs avaient des jupes.¹⁹

¹⁷ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 186-187.

¹⁸ Voir *infra*, chapitre 3.6.3 « Les masques et les rêves ».

¹⁹ *T.*, p. 142.

Les hiérarchies sociales sont inversées. Ainsi, les hommes masqués du « Bal double » prennent la place d'un notable :

- Le droit du seigneur. Tu sais ce que ça voulait dire ? Les seigneurs, c'est nous maintenant.²⁰

Le règne des masques commence, et avec lui, de nouvelles règles, de nouvelles lois, qui mettent en faillite le système officiel. La hiérarchie est inversée, certes, mais non annihilée. Les masques ne sont pas sur un pied d'égalité :

En comparaison des autres [masques], il nous semblait somptueusement vêtu. [...] Ses gestes et sa voix étaient d'un monsieur, et il exerçait sur ses comparses une autorité qui fit tout de suite de lui le Roi des masques.²¹

Toujours est-il qu'à Carnaval, grâce aux déguisements, les limites peuvent être dépassées. Ainsi, dans « Histoire d'un secret », Mlle de M. transgresse « la loi de son clan » en invitant au bal un jeune homme de basse naissance :

Elle avait trois jours de vacances pour Carnaval [...].

- Trois jours et je vous donnerai un monde ! Trois jours et je vous donnerai un monde !

Elle répétait la phrase célèbre que Christophe Colomb n'avait sans doute jamais prononcée. Pour elle seule, la phrase avait un sens précis, audacieux. Elle avait osé, rompant la loi de son clan, envoyer une invitation imprimée à

Robert Pellozzi

(quel nom horrible, elle en avait rougi de honte), pour le bal masqué que ses parents donnaient [...]. L'enveloppe s'était glissée parmi les cinquante autres qui, toutes, portaient un nom notable [...].²²

Carnaval institue donc un nouveau monde et insuffle de l'audace ; certains personnages en profitent pour s'adonner à des railleries et des insultes publiques. Ainsi, dans *Théoda*, Herbert, dissimulé sous un masque, place la jeune femme adultère « au milieu de la cour » pour lui faire son procès ; cette farce, à sous-entendus érotiques, est une punition publique qui vise autant le mari que sa femme :

- Madame, poursuivait-il, je sais que votre cœur reçoit ceux qui le méritent : les bons cordonniers et les mauvais chasseurs. [...]

- Madame, le bijou que je préfère, vous n'ignorez pas lequel c'est. Le vôtre est certainement le plus précieux de tous, vous aimez à le faire briller sous la lune et sous le soleil...

- Votre mari à qui je présente mes respects... ferait bien de surveiller le trésor qu'il possède, car bien entendu il le possède, il en est le maître, le seul et vénéré propriétaire.²³

²⁰ « Le Bal double », *B.D.*, p. 21.

²¹ *T.*, p. 141.

²² « Histoire d'un secret », *J.*, p. 173.

²³ *T.*, p. 143-144. Corinna Bille nous offre ici une scène typiquement carnavalesque, les railleries à propos des maris cocus faisant partie des manifestations rituelles de la fête. Van Gennep remarque que « le mari trompé excite l'indignation ; non point que la fidélité conjugale soit tellement la règle chez nos paysans, que par cette idée, approuvée par l'Eglise et par la Bible, que le scandale doit être évité, et que quiconque la cause, mérite, sinon d'avoir la main coupée, du moins une punition publique. Il s'y joint la tendance dite "gauloise" au rire, en présence d'un malheur en somme anodin éprouvé par autrui et dont on se croit certain de n'être pas victime aussi ». Van Gennep, *op. cit.*, p. 904.

L'autorité civile n'a plus cours. Les masques prennent le pouvoir et édictent leurs propres lois. Dans le « Bal double », les Tschäggätä font irruption dans le village pour ramener avec eux Hermina, une fille de leur vallée, qui vient juste d'épouser le comte. Ils brisent l'alliance civile qui les a uni :

Les formalités civiles sont remplies, nous sommes déjà au nom de la loi mari et femme. Mais devant Dieu...²⁴

Les autorités religieuses et civiles sont bafouées, les valeurs sociales et sacrées du mariage dénigrées. Dans cette nouvelle, il est intéressant de constater que ce sont les masques qui veulent rétablir un ordre qui a été renversé. Hermina est en effet issue de leur monde paysan et promise à un homme de la vallée ; son mariage avec le comte est ressenti comme une trahison :

- C'est aujourd'hui, dit-elle, le mariage à l'église. Il [le comte] m'attend.
- Il peut attendre, lui ! Il t'a eue assez longtemps. Et moi ?
- Un autre masque souffle derrière elle. Hermina demande :
- C'est toi, Oswald ?
- Oui, c'est moi. Tu m'avais promis.
- Elle est encadrée par son frère et cet homme.
- Traîtresse ! il a dit.²⁵

Les masques donnent alors le « bal »²⁶ à Hermina, c'est-à-dire qu'ils la rouent de coups. Cette scène, violente, a un sous-entendu érotique (« Ah ! je suis prise, au piège ! »). Mais il s'agit d'un érotisme double : un mélange d'amour et de haine, d'attraction et de crainte, qui pousse les hommes au crime : Hermina perd connaissance²⁷.

2.5.3 Le principe du bas

Au principe de devoir qu'impose la réalité quotidienne, l'imaginaire de la fête oppose le principe de plaisir, synonyme la plupart du temps d'interdit et de transgression. Dans cette quête de satisfactions, on néglige en effet les règles morales de la vie sociale : l'homme s'en libère pour exprimer sa nature primitive et instinctive. Carnaval, exaltation des valeurs païennes, érige ainsi le « bas » en principe. On voit alors disparaître certains tabous, comme celui de l'inceste (« Carnaval »), par exemple.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ « Donner le bal » à quelqu'un signifie le « maltraiter » (définition tirée du *Dictionnaire de la langue française* de Paul-Emile Littré).

²⁷ Une nouvelle de *Douleurs paysannes*, « La Fille perdue », présente le même érotisme double que « Le Bal double » : des hommes, ivres de colère et de jalousie, ôtent la vie d'une jeune femme trop séduisante, à coups de verges. Un mélange d'amour et de haine pousse les hommes à anéantir l'objet de leur désir et de leur frustration.

Le beau et le laid

Le principe du bas se reconnaît d'abord à l'inversion des valeurs esthétiques : ce qui est laid peut devenir beau à Carnaval :

C'étaient cinq gamins masqués, aux faces hilares et luisantes, le corps drapé d'innombrables chiffons.

- Ah ! vous êtes beaux ! [...] Et elle pensa : « Comme vous êtes laids ! »²⁸

Dans « La Petite Fille et la bête », la fillette est attirée par la « face violente » du masque rouge, fascinée par son « nez crochu et rouge sang » ; effrayée d'abord par la « grosse patte recouverte de chiffons » que le masque lui tend, elle répond : « - Tu es beau ! Schön, schön ! »²⁹. La laideur n'est plus dissimulée, bien au contraire : on l'affiche et on la recherche. Ainsi, Mlle de M. choisit « le plus hideux masque qu'elle a pu trouver »³⁰, pour que personne ne la reconnaisse. La laideur apparaît encore à travers l'hallucination de la narratrice des « Insectes flamboyants », par exemple, cette image horrible de femmes-insectes pondueuses de larves.

La quête du plaisir

Durant la période de licence, sont exaltées les valeurs païennes de la vie. La quête des plaisirs contraste avec la période d'abstinence qui suit le carnaval, où ce sont les valeurs chrétiennes qui sont mises en relief. L'attitude des personnages billiens, dans les récits étudiés, reflète particulièrement bien cette dimension du carnaval. La quête du plaisir est manifestée d'abord à travers le culte du corps. Dans la nouvelle « Carnaval », nous avons pu relever la sensualité païenne du personnage de Marguerite, à laquelle s'opposait la spiritualité, quelque peu nuancée, du curé³¹. Mais c'est le caractère d'une autre figure féminine que j'aimerais détailler pour ce point. Il s'agit du personnage d'Adrienne, héroïne d'une nouvelle de *Entre hiver et printemps* : « Qu'est-ce que tu es, toi ? ». La quête du plaisir répond d'abord, chez Adrienne, à un refus de souffrir :

Adrienne refusait de souffrir. Oh ! quelle révolte en elle, quelle tempête ! Elle ne se résignerait pas. Elle n'était pas comme les autres, elle ! Elle voulait un peu de joie.³²

En elle naît une profonde révolte vis-à-vis du malheur et de la souffrance, dont elle se trouve justement être la victime le soir du carnaval. L'homme qu'elle aime et qu'elle appelait de tout

²⁸ « Carnaval », *D.S.*, p. 75.

²⁹ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 196.

³⁰ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 180.

³¹ Voir p. 16.

³² « Qu'est-ce que tu es, toi ? », *E.H.P.*, p. 38.

son cœur se présente à la fête au bras d'une autre jeune fille. Un instant brûlante de colère, Adrienne reprend pourtant le dessus, la joie à laquelle elle s'était préparée étant la plus forte :

Mais en elle eut lieu la métamorphose. Toute sa joie refoulée revint, éclata malgré elle. Son cœur et son corps s'étaient préparés à la joie, ils étaient faits pour la joie. Elle n'y renoncerait pas. Plus fort que tout au monde, en elle, ce besoin de joie. [...] Et la joie s'empara de son corps et le Désir aussi était en lui.³³

La joie et le désir prennent possession du corps d'Adrienne, qui se trouve ainsi métamorphosée³⁴.

Si cette métamorphose, qui fait jaillir la nature païenne de la jeune fille, est opérée durant le temps de la fête, elle dépasse cependant le cadre de Carnaval. L'imaginaire de la fête et le caractère utopique de son mode de fonctionnement deviennent désormais la réalité presque quotidienne d'Adrienne, qui prend le parti de suivre sa nature et ses instincts bas, « mauvais » :

Dès lors, carême fini, ce fut tous les dimanches le bal, le vin et l'amour. Les hommes allaient chez elle, on savait pourquoi. [...] Sa petite maison de bois, on savait aussi à quoi elle servait.

[...] « Je suis mauvaise », pensait-elle. « C'est ma nature, je suivrai ma nature. »

[...] Elle aimait les hommes maintenant, tous les hommes. Elle avait besoin de leur force répondant à la sienne, elle avait besoin de leur grosse naïveté, de leur ruse. Elle ne saurait jamais, elle, être malheureuse. Rien ne pouvait lui être plus contraire que la tristesse. Mais elle ne manquait pas de lucidité. Elle vit ce qu'elle était, ce qu'elle allait devenir.³⁵

La joie et le désir s'étant emparés de son corps, Adrienne est devenue une prostituée, ou, pour mieux dire, une fille de joie. La fête et les plaisirs se sont mués en mode de vie. La jeune fille cultive son corps et vit de ses richesses :

Maintenant elle menait joyeuse vie. Elle se nourrissait de son corps, non seulement par les dons de ses amants, mais comme l'arbre existe par ses racines, elle prospérait dans la terre grasse de ses péchés. Au-dessus de ses jambes fortes, ses jupes tournoyaient et ses seins se gonflaient comme des outres de vin.³⁶

Adrienne mène donc sa vie comme on mène la fête. Source de richesse et d'abondance, le péché devient le terreau de son existence. Les valeurs païennes et l'instinct ont définitivement remplacé les valeurs chrétiennes et la raison. La quête du plaisir correspond à un mouvement vers le bas (« racines », « terre »). La nouvelle s'achève sur la mort d'Adrienne, qui, « trop vieillie pour avoir encore des amants, demanda au vin de lui donner la joie » :

Elle en voulait toujours ! On la trouvait ivre morte au coin des granges ou sur la terre battue de sa cuisine.

³³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴ Carnaval est un temps favorable aux métamorphoses. La question de la métamorphose et de son rôle quant à la mise à mal du réel est abordée dans le point suivant.

³⁵ « Qu'est-ce que tu es, toi ? », *E.H.P.*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 38-39. Je souligne.

Et par un jour de grand fœhn [...] elle alla vendre ses trois poules à la foire. Quand elle revint, Adrienne renversa son eau-de-vie près de l'âtre et sa cabane prit feu.³⁷

Nous retrouvons dans ce passage la symbolique complexe du motif du feu, observée précédemment³⁸. Le brasier qui emporte Adrienne peut faire penser au feu purgatoire du jugement dernier, expiation de sa vie de pécheresse. La jeune fille a, de plus, des traits communs avec les sorcières³⁹. On peut dès lors considérer ce feu meurtrier comme une évocation des bûchers sur lesquels on brûlait autrefois les sorcières⁴⁰.

La joie et l'allégresse de Carnaval ont donc un dénouement tragique dans cette nouvelle. Adrienne, métamorphosée en fille de joie, meurt dans l'incendie de sa cabane. En fait, le caractère tragique de la nouvelle était annoncé dès le début, le lendemain du Carnaval :

Et le lendemain tout le village savait qu'on avait retrouvé Adrienne étendue à côté de Félix, sur le chemin du Calvaire, un drôle d'endroit pour faire l'amour.⁴¹

Cette amertume du lendemain de la fête, nous l'avions déjà relevé à propos de la nouvelle « Carnaval ».

Le principe du bas régité aussi les danses de Carnaval, qui participent à la quête de satisfaction (« Adrienne fermait les yeux, tourner lui faisait du bien. », p. 36). Dans les récits étudiés, la danse a de plus un caractère étrange :

Cela débuta par le *balancement rythmé* d'une fausse femme [...]. Elle avançait, entrecroisant sans cesse les pieds, dans un *sautillement étrange* de gallinacé. Et tous les Tschägätä suivirent, [...] et se mirent à rugir, *agités de secousses violentes*.⁴²

« Balancement », « sautillement », « secousses », ces mouvements donnent à ce défilé un rythme inquiétant qui semble rapprocher le comportement de ces hommes masqués de celui des animaux (« gallinacé », « rugir »). La danse participe à la fonction d'exutoire du carnaval ; elle est un défoulement grâce auquel l'homme extériorise ses pulsions animales.

La danse peut aussi prendre un caractère extatique ; véritable transe alors, elle équivaut à une perte de conscience, à une volonté plutôt, de perdre conscience :

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁸ Cf. *supra*, p. 39-41 : « Foehn, feux et neige : une saison étrange ».

³⁹ En effet, Adrienne connaît les plantes et confectionne parfois des poisons :

Parfois elle attrapait le mal ou bien elle était grosse. Mais doucement elle préparait les poisons. Elle cueillait et faisait sécher des plantes. Elle les pilait, elle les réduisait en poudre. (p. 39)

⁴⁰ Les premiers bûchers historiques (XV^e siècle) viennent de la Suisse romande ; la dernière sorcière a été brûlée à Genève, en 1652. Voir Efreim Camerin, *Sorcellerie en Suisse romande*, Lausanne, Kesselring, 1986, p. 27-41.

⁴¹ « Qu'est-ce que tu es, toi ? », *E.H.P.*, p. 38. Je souligne.

⁴² « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 27.

Mlle de M. envia la démence de cette femme. *Elle yodlait comme on boit, comme on se noie*, ses grands yeux d'obsidienne pleins d'une transparence désespérée [...]. Epave et reine à la fois.⁴³

Un peu plus loin dans le texte, cette danseuse qui fascine Mlle de M. est décrite ainsi : « la yodleuse nostalgique à la chevelure de Méduse » (p. 183). La référence à la figure mythologique de la Méduse, une des trois Gorgones, est significative. En effet, Méduse « apparaît comme un symbole de la laideur fascinante, du mal qui attire et répugne à la fois, mais aussi d'une féminité inquiétante que le héros [Persée] doit vaincre »⁴⁴. C'est donc la laideur, le mal et la féminité inquiétante émanant de cette danseuse, qui attirent et fascinent la jeune fille. La danse, dans ces récits, signale donc bien le principe du bas.

2.5.4 Métamorphoses

La métamorphose est un thème récurrent dans l'œuvre de Corinna Bille⁴⁵. En tant qu'altérations du réel, les métamorphoses transgressent l'ordre quotidien. Trois sortes de métamorphoses se rencontrent dans les récits carnavalesques de Corinna Bille ; nous allons tenter de les définir, à travers l'exemple de trois nouvelles : « Carnaval », « Qu'est-ce que tu es, toi ? » et « Le Printemps fou ». Il y a d'abord les métamorphoses engendrées par les masques et les travestissements ; celles-ci ne devraient être, *a priori*, que temporaires, et ne durer que le temps de la fête. Les deuxième et troisième types de métamorphoses concernent celles qui surviennent sans l'intermédiaire plastique du déguisement et qui semblent donc plus profondes et durables que les premières. Il s'agit d'une part de la métamorphose d'Adrienne, et d'autre part, celle de la nature, que nous avons déjà évoquée à propos de « Carnaval »⁴⁶ mais qui apparaît dans d'autres nouvelles encore. Nous verrons que ces différentes sortes de métamorphoses n'expriment pas la même chose.

Les déguisements

Les déguisements de Carnaval permettent aux individus de réaliser le fantasme d'être autre. Participant à la fonction d'exutoire de la fête, ils facilitent l'accomplissement des désirs. Dans « Carnaval », chaque personnage est dans l'attente de quelque chose de neuf. Nous

⁴³ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 182.

⁴⁴ René Martin, (dir.), *op. cit.*, p. 197.

⁴⁵ C'est dans le « Salon ovale » que ce thème apparaît le plus achevé. Dans cette nouvelle, la prolifération des métamorphoses inscrit le récit dans le registre fantastique (*cf.* Maryke de Courten, *op. cit.*, p. 42-45), ce qui n'est pas le cas dans les textes que nous avons étudiés. En effet, les métamorphoses que nous avons pu observer dans notre corpus, n'induisent pas d'ambiguïté entre l'ordre réel et l'ordre irréel ; elles restent du domaine de la réalité et s'inscrivent donc dans le registre de l'étrange.

⁴⁶ Voir *supra*, 2.2.2 « La métamorphose ».

l'avons vu, les désirs de chacun vont se réaliser, mais d'une manière inattendue et tragique. Le travestissement, dans cette nouvelle, n'équivaut pas à une esquisse de métamorphose, qui ne serait que temporaire. En effet, une fois le costume ôté, la déchirure de l'ordre quotidien demeure. L'auteur détourne donc le mode du fonctionnement de Carnaval – le déguisement – de sa fonction « théorique », qui est de mettre en évidence la dimension *symbolique* de la fête en offrant une *matérialisation* à la rupture de la réalité quotidienne. Dans la nouvelle qui nous intéresse ici, les déguisements sont en effet bien plus que des symboles ou une matérialisation de l'irruption de l'imaginaire dans le réel : ils permettent *réellement* à l'homme d'assouvir ses pulsions sexuelles, ou, dans le cas de Rosine qui prend un train pour Paris, le déguisement aboutit à une réelle fuite hors de l'ordre quotidien.

Métamorphose et animalité

Mais en elle eut lieu la métamorphose.⁴⁷

La métamorphose d'Adrienne n'est pas due à un travestissement, mais répond à un refus de souffrir et à un irrésistible besoin de joie et d'amour. La jeune fille décide de suivre sa nature, au mépris des notions de péché ou de faute, qui ne sont pourtant pas absentes de la nouvelle (« Je suis mauvaise [...]. », p. 38). La métamorphose révèle les instincts bas d'Adrienne, son animalité :

Et le hâle de son cou ceignait sa gorge blanche d'un large collier-de-chien couleur d'ambre.

Et les mains des hommes se posaient sur elle. D'abord elle faisait semblant de les repousser, claquait les siennes contre ces dures mains carrées qu'elle laissait bientôt revenir, qu'elle laissait courir sur elle et traîner.

Elle était devenue épaisse de la nuque, ombrée de frisons charbonneux, et dans sa figure ronde et rouge les yeux noirs luisaient toujours.⁴⁸

Les hommes la caressent comme ils caresseraient une bête, un chien.

Dans « Qu'est-ce que tu es, toi ? », la métamorphose est donc, comme dans « Carnaval », un accomplissement du désir, mais elle est aussi une survie et une libération. Dénuée de sens moral, Adrienne est mue par son instinct ; ses pulsions sont ressenties comme bienfaisantes et sources de richesses (« elle prospérait dans la terre grasse de ses péchés », p. 39)⁴⁹.

⁷ « Qu'est-ce que tu es, toi ? », *E.H.P.*, p. 36

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ A propos de l'amoralité de la plupart des figures féminines de l'œuvre de Corinna Bille, Maryke de Courten note : « Il serait erroné, pourtant, de dire que la conscience et l'idée de *faute* sont absentes de l'œuvre. L'emprise des traditions religieuses est partout sensible et l'idée de faute est même souvent présente *en face* de l'attitude "naturiste" des figures centrales, qu'elle fait ressortir. [...] L'épanouissement des personnages féminins les plus caractéristiques indique bien dans quel sens vont les réflexions de l'auteur : une société culpabilisante empêche les êtres de vivre une vie naturelle, instinctive et riche, dont le mal est absent ; la vie végétale et animale est innocente

Métamorphose de la nature

Le phénomène de la métamorphose touche aussi la nature. Dans les récits étudiés, celle-ci apparaît toujours en pleine mutation. Nous l'avons vu à propos de « Carnaval » : le paysage faisait se rencontrer l'ancien et le nouveau, il était encore indéterminé. La métamorphose de la nature dans « Le Printemps fou » induit elle aussi une indétermination :

Une semaine auparavant, elle avait vu la première touffe de primevères, un petit tas de soufre au creux de l'herbe rase. Ce matin-là, elle observa les saules de la plaine. Eux et les sept collines de la ville étaient devenues d'une rousseur troublante, elle devina que tout allait changer. [...]

- C'est encore l'hiver, [disait] le docteur.

Mais ce n'était plus du tout l'hiver [...].

La vieille demoiselle se réjouissait de ce printemps : il serait étrange. Elle aimait beaucoup l'*étrange*.⁵⁰

Les saisons se confondent, tout comme les mondes de la terre et la mer : la narratrice compare les prés au « fond de la mer », les pruniers sont pour elle « du corail noir », et « les pins sur les rochers, des algues sombres » (p. 116). L'indétermination du paysage rend donc les frontières floues et est source de trouble. Les comparaisons insolites abondent dans cette nouvelle et jouent sur la confusion, par exemple, des domaines de la religion et du théâtre, lorsque la narratrice compare une église à un amphithéâtre : les statues ont « une présence de marionnettes », une « Vierge-à-l'Enfant » a « la grâce désinvolte d'une reine-acrobate », et les « saints sur leurs chevaux de bois, [sont] ses écuyers » (p. 108)⁵¹. L'indétermination du paysage, provoquée par la mutation encore inachevée de la nature, s'accompagne ainsi d'une vaste confusion, à l'œuvre tout au long de la nouvelle, qui mêle subtilement réel et imaginaire, créant un climat dominé par l'étrange.

La métamorphose de la nature est créatrice d'illusions ; c'est ce que nous avons vu dans le *Sabot de Vénus*, lorsque le village a un air de printemps et que ses habitants se croient à Carnaval⁵². La nature peut donc elle aussi porter un masque.

comme celle des premiers hommes : nous sommes aujourd'hui des êtres dénaturés ». Maryke de Courten, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁰ « Printemps fou », *B.D.*, p. 104-105. L'auteur souligne.

⁵¹ J'aurais pu fournir d'autres exemples de confusion, comme ce passage dans lequel la vieille demoiselle ne fait aucune différence entre une mariée et une première communiant :

Elle eut la surprise de voir [...] une fillette [...] en robe de première communiant, une petite couronne de roses blanches sur la tête et son voile derrière mêlé à une traîne de neige poudreuse.

- Une première communiant ou une mariée? demanda l'un des amis.

- C'est la même chose, murmura-t-elle. (p. 109)

⁵² Cette scène est d'ailleurs tirée du chapitre IX, qui s'intitule le « Faux printemps ».

Au terme de ce chapitre, nous pouvons dire que Corinna Bille exploite toutes les caractéristiques de Carnaval, que ce soit le monde à l'envers, le principe du bas ou la quête du plaisir, pour marquer ses récits du sceau de l'imaginaire. Le masque et le travestissement, permettant aux individus de réaliser le fantasme d'être autre, engendrent des métamorphoses qui dépassent le cadre de Carnaval ; ils dévoilent aussi la dualité de l'homme, son côté « bestial » ; la nature peut elle aussi se masquer et se métamorphoser, créant une indétermination, elle-même source d'étrangeté. Les fonctions du masque de Carnaval et du rêve apparaissent, chez Corinna Bille, très proches : le rêve, autant que le masque, permet à l'individu d'échapper à la réalité, d'être quelqu'un d'autre et de réaliser ses désirs. Et, comme la métamorphose opérée par le masque peut dépasser le cadre de l'imaginaire et devenir réel (« Carnaval »), ce qui a été imaginé peut faire irruption dans le quotidien (« Mardi gras »).

2.6 Vie et mort

La place charnière qu'occupe Carnaval, entre l'ancienne et la nouvelle année, donne à la fête une dimension cosmique : c'est la vie et la mort qui se jouent et que l'on dramatise à travers les manifestations carnavalesques. Cet aspect de la fête populaire est présent dans les récits étudiés, ceux-ci étant parcourus de motifs tragiques. On a, d'une part, la célébration de l'arrivée du printemps et du renouveau, on l'a vu, et d'autre part une très forte présence de la mort¹. Entre l'euphorique et le tragique, le trait dominant de la fête chez Corinna Bille est sans doute l'ambivalence. Celle-ci s'accroît d'une étonnante hétérogénéité aux niveaux du contenu et de la tonalité. Ainsi, le défoulement joyeux, qui va jusqu'à l'outrance bestiale, est suivi d'un amer désenchantement dans « Carnaval » et « Qu'est-ce que tu es, toi ? », avec le suicide d'Auguste et la mort d'Adrienne. « Le Printemps fou » présente une fête secrète, joyeuse mais sans outrance ; le décès de la vieille demoiselle, à la fin, est ressenti comme une renaissance et ne donne donc pas de dimension tragique à la fête. Et « Mardi gras » offre une optique différente encore, puisque aucun défoulement joyeux ne précède la mort inattendue et brutale de Christian. L'allégresse euphorique, l'outrance et le défoulement joyeux n'éloignent donc pas la mort, bien au contraire, mais celle-ci peut très bien faire son apparition sans ces composantes. Ainsi, aucune systématisation ne saurait être établie quant à la tonalité et au contenu des récits de carnivals de Corinna Bille, si ce n'est la permanence de l'ambivalence et de l'ambiguïté, traductions d'une vision du monde.

Passons brièvement en revue les différentes morts rencontrées dans nos nouvelles, avant de conclure sur le carnaval dans les récits de Corinna Bille et sur sa place dans l'œuvre. La mort prend des formes multiples, et les attitudes des personnages vis-à-vis d'elle sont diverses.

¹ En fait la mort est un motif récurrent dans l'ensemble des nouvelles de Corinna Bille. Mais on aurait pu s'attendre à ce qu'il soit moins prégnant dans les récits carnavalesques.

2.6.1 Aspects de la mort

La mort et la fête

La mort, dans « Qu'est-ce que tu es, toi ? », a partie liée avec le plaisir. D'une part, on l'a vu, la mort d'Adrienne peut être interprétée comme une expiation de ses péchés ; la quête des plaisirs semble en effet avoir précipité Adrienne vers sa mort. D'autre part, les dernières lignes de la nouvelle soulignent une confusion entre la mort et le plaisir, la fête :

Peut-être qu'elle se crut au bal car elle se mit à chanter :

*Oh ! cher Infidèle
Viens me retrouver !²*

La mort permet à Adrienne de retrouver son amour, comme dans « Le Printemps fou », où elle unit enfin la vieille demoiselle à son amour. Elle se conçoit donc comme une fête. Dans « Le Printemps fou », prévaut une conception cyclique de la mort, qui est comprise comme un renouveau.

La mort-renaissance

Dans « Le Printemps fou », l'amour abolit les frontières entre la vie et la mort, qui devient alors renaissance. Au début de la nouvelle, les rêves de la vieille demoiselle sont parcourus de symboles de vie et de mort (un corbeau, « caricatural et funèbre », ainsi que « le délire du pinson, la jubilation de l'alouette »), qui expriment l'amour de la vie de la vieille demoiselle, alors que sa mort est toute proche. Tout est confondu dans cette nouvelle, indéterminé, comme nous l'avons déjà noté. L'indétermination la plus importante de ce récit est sans doute celle qui concerne l'âge de la vieille demoiselle : « - Mon cœur est un vieux cœur, disait-elle, il me semble qu'il a toujours dix-huit ans » (p. 104). Plus loin, elle remarque encore : « Je ne suis qu'une enfant ! » (p. 116). A sa mort, la vieille dame semble d'ailleurs renaître en une petite fille, toute pareille à celle qu'elle avait vue le jour du carnaval. Dans cette conception de la mort comme renaissance - la mort devenant un genre de métamorphose - est incluse l'idée du renouveau cyclique, célébré à Carnaval et que Van Gennep considère comme l'une des principales caractéristiques de la fête.

Le motif de la mort-renaissance apparaît aussi à travers une hallucination de la narratrice des « Insectes flamboyants » :

² « Qu'est-ce que tu es, toi ? », *E.H.P.*, p. 40. L'auteur souligne.

Eperdues d'émoi, de douleurs, toujours recroquevillées, elles [les trois reines frelonnes] continuaient à lâcher leurs larves. La rue entière maintenant était pavée de petits corps roses et fripés. Ou blancs, car certains d'entre eux mouraient. Les flaques d'eau devenaient flaques de sang, les cris fusaient. [...] Mais les Tschäggätä [...] recueillirent dans leurs épaisses peaux très chaudes les enfants nouvelets, pleins de vie déjà. Et une joie énorme, faite de tendresse, d'amour, recouvrit l'effroi malgré l'odeur écœurante des lambeaux sanguinolents et la mélodie des cris.³

Les images de vie et de mort émergent simultanément, le sentiment d'amour dépassant la contradiction : la mort est au cœur de la vie et est synonyme de renaissance.

La mort-rupture

Dans « Mardi gras », la mort est une rupture. Cruelle et violente, elle arrache Pascale à sa vie quotidienne et la projette dans une autre réalité, où l'impensable s'est produit :

- Madame, j'ai la trist...

Le cœur de Pascale s'affole. « Que vient-on nous reprocher ? Qu'avons-nous fait de mal ? Les enfants ?... »

- Qu'est-ce qu'il y a ?⁴

Pascale, telle une automate, s'accroche aux gestes de la vie quotidienne, mais celle-ci se dérobe :

Elle tourne sur elle-même, se dirige vers la cuisine, se heurte à sa petite fille qu'elle ne voit pas. Sur le fourneau électrique plane une lourde fumée d'huile bouillante.

- Mes frites !

Elle retire de la plaque la marmite, elle se brûle, elle saisit un linçge et la ganse craque. Puis elle ouvre la porte de la grande chambre et dit à la lingère, sans la regarder, tout d'une traite d'une voix impersonnelle :

- Je suis obligée de m'absenter. Une chose grave. [...] Plus rien ne sera comme avant : je crois que mon mari est...

Mais elle ne pouvait pas dire le mot.⁵

Pascale est comme dépossédée d'elle-même. La mort est « une chose grave » : en rupture totale avec le quotidien, elle est inintelligible et on ne peut la nommer.

La mort préservatrice

Le décès de Mlle de M. (« Histoire d'un secret ») est paisible : la jeune fille se réfugie dans la mort comme dans un sommeil profond :

Un matin, elle ne se leva point. On la laissa dormir. Elle dort tout l'après-midi et encore la nuit suivante. On la voyait respirer doucement, le visage fermé. Mais, le surlendemain, elle ne respirait plus.⁶

³ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 30.

⁴ « Mardi gras », *B.D.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁶ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 206.

« Mlle de M., remarque Maryke de Courten, est en rupture avec son milieu et avec les traditions de l'aristocratie valaisanne ; amoureuse de celui qui a osé braver toutes les bienséances et attenter à sa pudeur, elle est sans doute la plus décidée et la moins déchirée des héroïnes de Corinna Bille »⁷. Lorsqu'elle annonce à Robert Pellozzi qu'elle attend un enfant, elle apparaît si ferme et décidée, qu'elle en devient presque cruelle :

- Et je ne t'épouserai jamais... ajouta-elle avec tranquillité.
 - [...] Elle regardait fixement devant elle.
 - Tu ne me verras bientôt plus... dit-elle encore.
 - Oui, puisque vous vous mariez. [...]
 - Je vous rattraperai au virage ! fit-il, rusé.
 - Cela m'étonnerait. *Je serai intouchable.*
 - Vous n'oublierez pas si vite votre amant des îles !
- Elle ne répondit pas.⁸

Le jeune homme croit qu'elle va se marier, alors que Mlle de M. a décidé de mourir, ce qui la rendra « intouchable ». Cet aspect préservant de la mort, Mlle de M. le recherchait déjà au moment de ses amours :

- « S'il me tuait ? pensa-t-elle. Il pourrait m'enterrer ici, personne ne le saurait, jamais peut-être. Cette île serait mon tombeau. »
- Elle s'allongea contre lui, sans défense et sans confiance. Et elle désira mourir par lui.⁹

Cette île, « étrangement close, intacte » (p. 194), protège le secret de leurs amours, exactement comme le fera la mort de la jeune fille.

La mort d'Auguste : le « grotesque »

La mort d'Auguste (« Carnaval ») relève à la fois du comique et du tragique :

- Une détonation achève de réveiller ceux qui dormaient.
- L'Auguste qui s'est tiré, Président. Il avait manqué son *car*... Et le *cafard*.¹⁰

On souligne l'absurdité de cette mort en lui fournissant un motif dérisoire, tandis que le jeu sur la sonorité des termes donne à la mort d'Auguste un aspect tragi-comique. Est auguste celui « qui inspire le respect, la vénération », mais un auguste c'est aussi un clown « grimé de couleurs violentes, accoutré de façon grotesque, qui exécute des parodies comiques parfois enrichies d'exercices acrobatiques »¹¹. Le personnage d'Auguste dans « Carnaval » correspond à ces deux définitions ; il est à la fois ridicule et fier :

⁷ Maryke de Courten, « Un tragique souterrain », postface à *Juliette éternelle*, s.l., L'Aire, 1993, p. 341.

⁸ « Histoire d'un secret », *J.*, p. 205-206. Je souligne.

⁹ *Ibid.*, p. 197-198.

¹⁰ « Carnaval », *D.S.*, p. 92. Je souligne.

¹¹ Définitions tirées du *Petit Larousse illustré*, Paris, 2000. Corinna Bille crée un autre Auguste dans une nouvelle du *Bal double*: « Le Clown ». Celui-ci est aussi un personnage grotesque, auquel nous reviendrons dans la deuxième partie du travail, qui concerne les personnages masqués.

Déjà, il y a des verres qui se brisent sous la table où se tient, très droit, Auguste. Sa langue est devenue énorme dans sa bouche, il peut à peine la remuer mais il parle :

- Y faut respecter les enfants. Faut res-pec-ter... les enfants.¹²

Le sentiment d'honneur ne le quitte pas, alors même qu'il est ivre et que son discours devient chaotique :

- Faut res-pec-ter... les enfants !

Auguste veut s'en aller ;

- J'dois prendre... j'dois prendre le car pour l'usine. J'fais... la première équipe.

- T'as tout le temps.

J'suis plein, mais j'suis... pas soûl.

- T'es soûl.

- Pour l'honneur. J'suis Auguste !¹³

Auguste est donc un personnage grotesque, c'est-à-dire « qui relève à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui signifie plus que leur simple combinaison »¹⁴. La mort d'Auguste, à la fois tragique et ridicule, nous révèle ainsi une composante du carnaval billien que nous n'avions pas encore relevé, le grotesque, et qui va nous permettre d'opérer une synthèse.

L'omniprésence de la mort, dans les récits étudiés, rend quasi nulle la dimension comique et ludique de la fête populaire. Mais elle ne constitue pas pour autant le signe d'un pessimisme noir, n'est pas non plus la traduction d'un état d'esprit macabre. Les récurrences de la mort, quelle que soit la forme sous laquelle elle apparaît, traduisent à mon avis un sens profond de l'âpreté de la vie et du tragique dans le quotidien, une conscience très forte de la fragilité des frontières entre la vie et la mort, ainsi qu'un goût pour l'étrange, pour ce qui se situe à la limite du réel, voire au-delà. La fête populaire chez Corinna Bille, même si elle n'est pas dominée par le rire, comme chez Rabelais¹⁵, traduit elle aussi, à travers un grotesque nouveau, une certaine vision du monde.

2.6.2 Un art du grotesque

Bakhtine a associé grotesque et carnavalesque ; en étudiant l'œuvre de Rabelais, il a fait du grotesque une culture, celle de la tradition de la fête populaire au Moyen Âge. La veine carnavalesque de Corinna Bille est, certes, bien moindre que celle de Rabelais et s'en distingue

¹² « Carnaval », *D.S.*, p. 83.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴ Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, (Que sais-je?), 1997, p. 3.

¹⁵ Chez Rabelais, le grotesque est inséparable du rire et équivaut à un « univers comique » (Iehl, *op. cit.*, p. 11). Le rire de Rabelais se situe au-delà de la satire, de la parodie ou du burlesque; il équivaut à une vision du monde.

nettement, mais il me semble qu'à plusieurs égards, il est tout à fait approprié de la rapprocher du « style » grotesque. Si, pendant longtemps, « grotesque » était seulement synonyme de « ridicule », aujourd'hui, remarque Dominique Iehl, « on l'associe au tragique et à l'angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval. Il est voisin parfois de l'illusion fantastique, parfois de la caricature et de la satire »¹⁶. Situé à la frontière de notions passablement mobiles elles-mêmes, le grotesque n'est pas une notion simple à cerner et l'histoire des arts lui a prêté de multiples définitions. Reste que le trait dominant du grotesque est l'ambivalence, une irrégularité, un goût pour le mélange et la confusion des règnes, qui équivaut à une vision du monde, apparemment proche de celle qui se dégage des récits carnavalesques de Corinna Bille.

Le grotesque, tel que je l'ai perçu chez l'auteur valaisan, est d'abord un principe de subversion : le mouvement vers le bas et les métamorphoses opèrent un renversement des valeurs. La raison et la culture sont dénigrées et la réalité quotidienne est bouleversée au profit d'une reconnaissance de l'inconscient, du corps et des instincts dionysiaques de l'homme. L'ancrage corporel, la volonté de poursuivre le plaisir et de rabaisser le spirituel au profit de l'instinctif, de la nature, instaurent ce mouvement vers le bas qui consiste à communier avec la terre, cette substance primordiale et magique, dont nous avons relevé l'importance dans l'imaginaire de l'écrivain¹⁷. L'étude des lieux et de la temporalité viennent corroborer cette idée : l'étrangeté de la saison printanière, l'atemporalité de la fête, prise entre tradition et modernité, des lieux reculés, protégés, gardiens de secrets, signalent la recherche d'un monde originel, sauvage.

Les métamorphoses, ensuite, participent elles aussi à un principe de subversion. La nature, toujours en état de changement encore inachevé, présente une indétermination qui engendre la confusion des âges, de la croissance et de la décrépitude, de la mort et de la naissance parfois (« Le Printemps fou », « Les Insectes flamboyants »). Certains masques, déformés, traduisent la confusion des règnes, la volonté d'effacer les limites entre l'animal et l'humain : « Les Tschägätä [...], géants bossus, tenant davantage de l'animal que de l'homme »¹⁸.

commence à la fois profanateur et libérateur, le rire devient « le propre de l'homme » et acquiert une dignité et une puissance singulières.

Ibid., p. 3.

Voir p. 18.

« Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 24.

Le grotesque de Corinna Bille tient enfin au sens profond du tragique et du goût de l'écrivain pour l'étrange, pour l'*autre*. Cela est sans doute à la source de la veine carnavalesque de l'auteur valaisan, dont les récits nous ont menés vers un univers où se sont brisées les oppositions entre réel et imaginaire, profane et sacré, désir et faute, animalité et humanité.

3. Les personnages masqués

Le port d'un masque suppose un dédoublement : l'homme masqué est à la fois lui-même et autre. Il présente une ambiguïté fondamentale qui le rend en même temps plus attirant et souvent bien effrayant. Un personnage masqué recèle ainsi toujours quelque mystère, une vérité autre que celle qu'il a choisi d'afficher. Beaucoup de personnages se travestissent chez Corinna Bille, et parmi ceux-ci se trouvent aussi bien des hommes, des femmes que des enfants ; ils nous guideront dans ce chapitre, pour nous révéler les multiples facettes du phénomène masqué dans son œuvre.

L'apparition du masque chez Corinna Bille traduit un regard jeté sur l'homme, une interrogation quant à sa nature. Instrument d'analyse et de recherche, le masque pose la question de la dualité et de la réversibilité de l'être humain. Quête de l'autre, mais aussi quête de soi : le masque est le signe d'une réflexion intérieure et d'une remise en question. La présence des marionnettes, proches du masque par la rigidité et la fixité des traits, contribue, comme nous le verrons, à cette invitation à la connaissance et à la reconnaissance. C'est en somme ce regard jeté sur l'homme que nous essaierons de cerner et de comprendre.

Nous commencerons par l'étude d'un type de masque particulier¹ : le masque scénique. Cela nous permettra d'évoquer la relation qu'entretenait Corinna Bille avec le monde du théâtre et du spectacle, monde un peu magique et qui sert de cadre à plusieurs récits. Nous observerons ensuite les liens qui peuvent être établis entre le masque et le visage : seront évoqués les émotions d'abord, qui modèlent le visage telles des masques, puis la ressemblance des visages de certains personnages billiens avec ces objets de bois, de tissu ou de carton, et, enfin, le regard et le souffle des personnages masqués, seuls signes parfois de leur humanité. A la suite de cela, nous nous intéresserons à la symbolique et au pouvoir des masques : instruments de protection, de dissimulation, de révélation et de métamorphose, nous comprendrons mieux, à la fin de ce chapitre, d'où provient leur pouvoir de domination et de fascination. Après cela, c'est la question de l'identité et de l'altérité qui sera discutée, avant

¹ Nous avons hésité à inclure ici un autre type particulier d'activité masquée, à laquelle Corinna Bille était très sensible : il s'agit de certains rites valaisans, lors desquels on porte des costumes traditionnels. Même si pour l'auteur ces costumes semblent être équivalents à des masques (une nouvelle met en scène une procession de la Fête-Dieu, « composée de [...] gens qui sont à la fois eux-mêmes et autres » (« Toute la Vie devant moi », *F.N.*, p. 89)), ils sortent néanmoins du cadre de notre étude, puisqu'ils n'impliquent pas de véritable métamorphose et s'apparentent plus au déguisement.

ue l'on aborde les figures du sauvage, du fou et de l'enfant à travers les personnages du clown et des Tschäggätä. Ceux-ci nous accompagneront encore dans l'examen de la relation qui existe entre masques et désirs, notre dernier point.

3.1 Masques scéniques

Le travestissement constitue le mode de fonctionnement de Carnaval, on l'a vu. Mais cette fête populaire n'a cependant pas l'apanage du masque : celui-ci est en effet un élément indispensable à la scénographie, pour qui s'intéresse à l'art de la dramaturgie. C'est le cas de Corinna Bille, qui s'est passionnée pour le théâtre depuis sa jeunesse.

3.1.1 Corinna Bille et le théâtre

L'auteur s'est essayé au genre théâtral, mais, il faut l'avouer, sans connaître de véritable succès. Deux publications rassemblent son œuvre dramatique: *L'Inconnue du Haut-Rhône* (Lausanne, Rencontre, 1963), ainsi que *Les Etranges Noces et autres inédits* (éd. Christiane Makward, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996), une édition posthume. Corinna Bille avait pensé à l'emploi de masques pour un drame resté inachevé, « Les Sœurs Caramarcas ».

L'intérêt de Corinna Bille pour le théâtre s'est développé très tôt ; il est intimement lié à son enfance, au jeu :

Le théâtre m'a de tout temps fascinée. Enfant, je jouais avec mes frères et sœurs les contes de Perrault mis en scène par mon père, j'étais le Chaperon Rouge et la Princesse du Chat Botté. Puis j'organisais avec mes camarades d'école des spectacles dont j'inventais la moitié.²

Le goût de Corinna Bille pour le théâtre s'est poursuivi et s'est développé : un premier mariage avec un acteur français, Vital Geymond³, lui a donné l'occasion de fréquenter le milieu théâtral parisien. Si ces rudiments de l'art dramatique n'ont pas produit de pièces formellement très riches, et si, comme le remarque Christiane Makward, « sa conception dramaturgique reste

² Fragment manuscrit cité par Christiane Makward, in *Les Etranges Noces et autres inédits*, op.cit., p. 12. Voir photo « Le théâtre des enfants au paradou », p. 67.

³ Vital Geymond et Corinna Bille se sont rencontrés en 1933 sur le tournage du film *Rapt*, tiré du roman de Charles-Ferdinand Ramuz, pour lequel Corinna travaillait en tant que scripte. Ils se marient en février 1934, mais deux ans plus tard la jeune femme quitte Paris et Vital : le mariage, blanc, n'aura été qu'un échec. De cette expérience traumatisante, semble être né un insatiable besoin d'amour : « [...] je suis tombée sur un mari qui n'en était pas un. Depuis ce drame de jeune fille préservée, j'ai toujours cherché d'autant plus passionnément l'amour absolu. Si rare. » (Chevallaz Madeline, « Entretien avec Corinna Bille », *24 Heures*, Lausanne, 18-19 novembre 1978). Le problème de ce besoin d'amour et de sa répercussion dans l'œuvre apparaîtra dans notre dernier chapitre (« Masques et désirs »).

celle d'un théâtre pauvre et populaire »⁴, le monde du spectacle a néanmoins profondément marqué l'œuvre et imprimé de nombreux récits de sa magie.

Le masque chez Corinna Bille est ainsi souvent lié au monde du spectacle, à la comédie et au jeu. De nombreux personnages, adultes ou enfants, se déguisent et jouent la comédie ; des cirques, des scènes de théâtre, des marionnettes et des pantins traversent romans, contes et nouvelles.

3.1.2 Les jeux masqués : expressions d'un besoin de liberté

L'héroïne du *Pantin noir*, le premier roman de Corinna Bille, écrit à dix-neuf ans⁵, est une petite fille sensible et romanesque, Luce, passionnée pour le théâtre. Avec Michel, son jeune frère, elle adore se déguiser et inventer des scénarios, improviser même. Prospérine, l'aide de ménage, ne voit pas ces jeux d'un très bon œil : « Est-ce toute l'année carnaval ? »⁶, dit-elle brusquement, en chassant les enfants. A travers le jeu et les déguisements, Luce éprouve un sentiment de liberté et de bonheur :

Mais soudain une bouffée de joie :

« C'est la liberté aujourd'hui. Pas d'école ! Jeudi, jeux... dis ? Quel bonheur. [...] On va pouvoir jouer au théâtre [...] »⁷

Dans *Emerentia 1713*, un roman bien plus tardif, on retrouve ce motif d'une petite fille goûtant une certaine liberté grâce aux jeux et au déguisement. Emerentia est une fillette maltraitée parce qu'on la soupçonne de sorcellerie. Fille du limon, elle vit en connivence avec la nature, « les bêtes, les arbres, les plantes ont une chair et une âme parentes de la sienne »⁸. Le doyen chargé de son « redressement » a remplacé la « robe de velours cramoisi, soutachée d'or », qui donnait à l'enfant l'allure d'« une cloche dansante et chantante » par une petite robe en toile de sac, « vêtement de pénitence »⁹. Parfois, Emerentia parvient à s'échapper de la cure de F., où elle est placée sous la surveillance de Mme Fulkrie ; elle se promène alors avec les enfants du village sur les berges du Rhône et retrouve sa véritable nature :

⁴ Christiane Makward, « De l'autre côté du rideau », introduction à *Les Etranges Noces et autres inédits*, op. cit., p. 10.

⁵ *Le Pantin noir* n'a pas été publié du vivant de Corinna Bille. La première publication date de 1981 (édition de l'Aire, Lausanne).

⁶ *P.N.*, p. 42.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ *E.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

Emerentia arracha des algues pour s'en faire une traîne, y cacher ses jambes. Elle déchira le haut de sa tunique de toile grossière et son torse blanc apparut, tout plat, avec deux épines roses.

- Je suis une sirène ! dit-elle fièrement.

Alors tous, ils se baignèrent, gesticulèrent, lançant des cris, laissant aussi tomber peu à peu leurs nippes, les filles leurs jupes effrangées, les garçons leurs pauvres pantalons à portette (les plus jeunes avaient encore la robe), et ils offrirent au vent leurs corps nus.¹⁰

A travers leurs jeux masqués, l'héroïne du *Pantin noir*, Luce, et Emerentia expriment ainsi chacune un besoin de liberté et une part cachée de leur identité. C'est une manière de rejoindre le rituel : les masques de Carnaval n'expriment finalement pas autre chose.

3.1.3 Les marionnettes

Un passage clé du *Pantin noir* est celui où Luce assiste, ravie, à un théâtre de marionnettes et fait la surprenante rencontre du montreur. Le jour de la foire du printemps, c'est avec bonheur que la fillette découvre le spectacle :

Jamais Luce n'avait vu de si jolies choses. Sa joie était si grande qu'elle ne savait plus où elle se trouvait ni qui elle était.¹¹

Le lendemain, de retour sur la place du Théâtre de Marionnettes, Luce fait la rencontre du montreur : ses longs bras, ses longues jambes, son long nez et son drôle d'habit lui donnent l'allure d'un pantin. Très sérieux, le jeune homme répond aux moqueries de la petite fille :

- Nous sommes tous un peu le pantin de quelqu'un, et aussi le pantin de notre orgueil.

Et alors c'est lui qui tire les ficelles.

- Notre orgueil ?

- Oui... ou ce quelqu'un.¹²

Esclave de son orgueil, esclave d'une autre personne, l'homme agit parfois comme une marionnette, tout entravé qu'il est par ses angoisses, sa timidité ou sa peur du ridicule, son envie, par dessus tout, de plaire et d'être aimé. De nombreuses figures féminines de Corinna Bille, à travers leur sensualité débridée et leur « sauvagerie », semblent exprimer, *a contrario*, la même idée. Et les personnages de fiction, que sont les marionnettes et les personnages de roman, peuvent ainsi apparaître plus vivants que les hommes de chair et de sang. Dans *Le Pantin noir*, il y a une confusion et une interaction entre l'animé et l'inanimé : les figurines de bois prennent vie, les ficelles s'effacent (« Les ficelles devinrent invisibles et les personnages de bois commencèrent à vivre »¹³). Le montreur perd le contrôle de ses personnages, ainsi qu'il l'explique à Luce :

- Comme ça doit être difficile de leur faire faire tous ces gestes ! murmura Luce.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

¹¹ *P.N.*, p. 68.

¹² *Ibid.*, p. 77.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

- C'est très amusant ! expliqua le montreur. On a l'impression de créer des êtres humains, et non seulement de leur donner la vie et la parole, mais une âme aussi. Ce ne sont plus de petites machines perfectionnées que l'on met en mouvement, mais bien des individus qui ont leur mentalité, leur caractère propre.

- C'est tout à fait ce que j'ai éprouvé en les voyant. On les sent vivre, c'est merveilleux !

- Et leur personnalité est parfois si forte, continua le jeune homme, que ce n'est plus moi qui les dirige et invente l'action, mais ce sont eux qui me dictent leur volonté. [...] Mes marionnettes créent le drame, elles ne m'obéissent plus.

Il se tut un instant, puis reprit :

- Les personnages des romans agissent parfois de la même façon vis-à-vis de l'écrivain.¹⁴

La marionnette symbolise donc le récit : les mots sont en effet les ficelles grâce auxquelles l'écrivain anime et donne vie à ses personnages, créations qui semblent être douées chez Corinna Bille d'une autonomie et d'une liberté inégalée dans la vie réelle.¹⁵

Le motif du masque chez Corinna Bille est lié à l'univers théâtral : enfant, elle inventait les scénarios et se déguisait avec ses frères et sœurs ; adulte, elle épouse un acteur, écrit des pièces de théâtre, imagine des masques scéniques pour enrichir l'une d'entre elles et réinvente enfin ce monde du spectacle au niveau de la fiction, où les enfants jouent la comédie et les marionnettes prennent vie. Avec le chapitre suivant, nous passons à un tout autre sujet, celui de la relation qui existe entre le masque et le visage.

¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵ On sait que Corinna Bille adorait les poupées et qu'elle confectionnait des marionnettes. Dans son journal de 1942, où elle résume ses vacances de Noël en Valais, on la voit fébrile, perdue, faire apparaître une marionnette de ses doigts :

Avec des doigts trop blancs, je confectionne une marionnette à la peau blanche, aux doigts de plume. Son costume est de velours rouge à passements dorés. J'enferme dans un bas de soie ses jambes longues et minces. Sans la tête, c'est un prince. Mais la tête peinte et coiffée, ce n'est plus qu'un page ahuri, ébouriffé, orné d'une toque verte à plume blanche. (*Le Vrai Conte de ma vie*, *op.cit.*, p. 238)

Et dans les pages de son journal (datées du 25 janvier 1942), désormais bien connues, qui évoquent sa rencontre avec Chappaz, on retrouve une évocation de cette marionnette : le jeune Maurice Chappaz l'avait déposée sur ses genoux et la caressait. Ce geste symbolique devait les unir, pour de longues années, dans leur passion commune pour l'écriture :

[...] M.C. Tout de suite j'ai senti sa tendresse et son innocence. L'accent au sujet duquel on m'avait prévenue, le manque de politesse ne prévaudront point contre elles.

J'écoutais. Il parlait de profil, les cils noirs longs, le nez long aussi, trop long et fouineur.

Je n'ai jamais entendu quelqu'un s'exprimer avec cette précision. Aucune hésitation. Il martèle.

Je savais déjà bien des choses de lui. [...]

Il a posé ma marionnette sur les genoux et l'a caressée. [...] (cité in Gilberte Favre, *Le Vrai Conte de sa vie*, Lausanne, 24 Heures, 1981, p. 62)



Le théâtre des enfants au Paradou » : Corinna en fée, Anne-Marie, sa demi-soeur, en prince.
(Photo parue dans l'ouvrage de Gilberte Favre, *Le Vrai Conte de sa vie*, Lausanne, 24 Heures,
. 22.)

3.2 Masques et visages

Le visage est la partie du corps où se révèle l'identité, où se dissimulent et se dévoilent parfois, l'âme et l'intimité de l'homme. Notre visage est ainsi un reflet de nous-mêmes, le miroir de notre vérité intérieure. « Les mouvements intérieurs de l'expression, [...] la poussée motrice ou celle de l'imagination [...] modèlent [le visage] », l'illuminent, l'assombrissent, le colorent : pour Buraud, « le premier sculpteur de masques, c'est le premier homme qui a été ému »¹.

Si le visage est le miroir de nos émotions, de notre vérité intérieure, rien d'étonnant alors à ce que l'on veuille parfois le couvrir d'un masque. Ce dernier, en tant que figure unique et rigide, consiste alors souvent à immobiliser les traits du visage à travers le maquillage. Ainsi, l'emploi du fard est devenu, remarque Buraud, « une des plus curieuses et captivantes manifestations du désir de s'embellir et de tromper en modifiant les perspectives et en créant de nouveaux mirages de l'expression humaine »². « Vestige du masque », selon l'expression du même auteur, le fard fixe et immobilise la surface du visage. On se maquille pour masquer quelque défaut, pour effacer les traces de la vulnérabilité de notre visage, de nos faiblesses. Se masquer, comme se maquiller, c'est vouloir « réduire la mouvante et inépuisable richesse l'expression de notre visage en une apparition unique, fixe [...] »³. Le fard consiste donc en une abstraction du visage, idée suggérée brièvement par Corinna Bille dans une nouvelle du *Bal double* : « Dans son visage maquillé, donc abstrait [...] »⁴. Le maquillage ne reste cependant qu'une mise à distance : une personne maquillée reste elle-même. Mais les émotions par contre, peuvent véritablement altérer un visage et le rendre *autre*, étranger et par là-même inquiétant.

Après l'évocation de ces masques créés par les émotions, nous nous rendrons compte, à travers quelques exemples, que le visage de certaines figures billiennes a tendance à ressembler à un masque, tandis que le regard et le souffle des personnages masqués participent à leur mystère.

¹ Georges Buraud, *op. cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ « Le Clown », *B.D.*, p. 72.

3.2.1 Les émotions, créatrices de masques

Une note du journal de 1937 traduit l'inquiétude de Corinna Bille, découvrant avec surprise un visage de sa mère totalement inconnu, nouveau :

Un soir, le visage de ma mère m'a bouleversée. Elle était assise au bout de mon lit, la tête appuyée sur des coussins et sur sa main. Elle dormait. Je ne reconnaissais plus ses traits : c'était ceux d'une vieille femme prête à sangloter. La commissure de ses lèvres retombait amère, sous les yeux un creux s'était formé, le front se barrait de plis verticaux dans son milieu, et le menton même portait un signe douloureux.

Elle s'est réveillée, et *le masque* s'est effacé. Oh ! pourvu que ce ne soit pas le visage de ses chagrins.⁵

On l'a vu, chacune de nos émotions, en mobilisant les muscles de notre visage, bouleverse nos traits et déforme notre figure ; la maladie, la douleur, la colère, la jouissance ou l'amour (« j'ai non amour peint sur mon visage », dit la Demoiselle sauvage⁶) produisent autant de masques, fixant les traits dans telle ou telle expression. Une nouvelle de *Juliette éternelle*, « Masques », présente un jeune couple, Clément et Agnès, en promenade dans « la vallée des masques ». Comme le titre de la nouvelle l'indique, ces objets vont devenir une véritable obsession pour Clément, qui les poursuit de village en village. La balade se transforme pour Agnès, enceinte, en une pénible ascension. Ses souffrances se lisent sur son visage :

[Elle] s'éveilla au milieu de la nuit, avec un tel mal dans tout le corps qu'elle gémit. Clément alluma la lampe. Sur le visage creusé de sa femme, la sueur mettait *comme un vernis transparent*. [...]

Alors il vit qu'elle avait *un drôle de visage, un visage qui n'était plus celui d'Agnès mais un autre, un visage inconnu, affreusement livide et tacheté de rouge, de brun, avec une bouche distendue et des yeux trop enfoncés*.⁷

Les traits de son visage deviennent pareils aux masques qui obsédaient Clément.

3.2.2 Le visage, un masque

Les visages des personnages billiens ont tendance à prendre l'apparence de masques. Ils semblent particulièrement bien disposés à se prêter au jeu de la mascarade. Le visage d'Elysée de A., caressé par la Demoiselle sauvage, est ainsi un faux-semblant, une « façade » :

Elle [la Demoiselle sauvage] passait ses doigts sur la surface de cette tête comme si elle eût voulu en garder pour toujours le modelé.

- Dans ce visage, remarqua-t-elle, il y a toute l'harmonie d'une façade du dix-huitième, de style pur, mais cette image peut faire rire car en réalité ce visage n'est ni beau ni classique, il a même tout du polichinelle.⁸

⁵ *Le Vrai Conte de ma vie*, op. cit., p. 163. Je souligne.

⁶ « La Demoiselle sauvage », *D.S.*, p. 40.

⁷ « Masques », *J.*, p. 277. Je souligne.

⁸ « La Demoiselle sauvage », *D.S.*, p. 41.

D'autres personnages présentent des figures effrayantes : « les méplats osseux, le front rop blanc, [la] bouche presque sans lèvre »⁹ de ce jeune homme que l'on surnomme « Tête-de-Mort », ou encore « [les] visages larges, tachetés de roux » de ces hommes qui ressemblent aux grands masques du « carnaval sauvage » et qui effraient Martin, le héros du *Sabot de Vénus*, sentant « son propre visage petit, inférieur »¹⁰.

Dans « Virginia 1891 », le portrait d'une jeune fille, posant pour son maître, révèle l'ambiguïté de son visage, comme s'il était masqué :

Il disait qu'il aimait me voir mon chapeau ovale à ruban de deux teintes ; il a même peint l'ombre qu'il me faisait sur le visage. Je n'ai pas trouvé très joli, c'était comme si j'avais porté *un loup de carnaval*, la moitié du visage blanche, l'autre sombre.¹¹

« Invention exquise de l'esprit de divertissement et de l'instinct érotique »¹², le loup donne à la personne qui le porte un caractère ambigu et énigmatique ; il la rend, de ce fait, très attirante. L'évocation de ce demi-masque n'a donc rien d'anodin dans cette nouvelle, puisqu'une histoire d'amour est en train de naître entre les deux protagonistes.

3.2.3 *Regard et souffle du masque*

En contraste avec l'immobilité des traits d'un visage masqué, les yeux apparaissent comme des signes de vie :

Un voile sans transparence modèle son visage où seul le regard est vivant, mais si changé ! Parce que les petites ouvertures donnent aux yeux une autre forme, un autre éclat.¹³

Le regard subit lui aussi la métamorphose du masque : il est changé, à la fois le même et autre. Le mystère du masque semble se condenser dans son regard. Le souffle, comme le regard, signale la vie du masque :

Ils tiennent d'une main
Gantée de laine
Leur lourd menton de bois.
Ils *soufflent* leur *haleine*
A travers dents de morts.

Bouche jusqu'à l'oreille,
Puant le suint,
Le nez tordu.
Mais au fond de *l'orbite* :
L'œil de l'amour.¹⁴

⁹ « Toute la Vie devant moi », *F.N.*, p. 94.

¹⁰ *V.*, p. 240.

¹¹ « Virginia 1891 », *D.P.*, p. 139. Je souligne.

¹² Georges Buraud, *op. cit.*, p. 64.

¹³ « Carnaval », *D.S.*, p. 86.

Les deux strophes sont tirées d'un poème sur les masques du Lötschental, « Les Tschäggätä ». Le regard et le souffle de ces êtres mystérieux semblent être les seuls signes de leur humanité : le regard, enfoui dans l'orbite, est un regard d'amour, tandis que le souffle, s'échappant de leurs fausses dents, signale leur respiration. Dans *Théoda*, l'apparition des masques crée la surprise et le mystère : « Nous n'avions plus, devant nous, des hommes et pas davantage des animaux, nous ne savions plus ce que c'était »¹⁵. La reconnaissance de leur respiration, dans l'air froid de l'hiver, humanise les masques et leur ôte une part de leur mystère, de leur force et de leur pouvoir de fascination :

Ils avaient tous la figure cachée sous la même visagère, ovale et plate, [...] avec deux trous pour les yeux et un troisième pour le nez, muni d'un petit avant-toit conique d'où s'échappait la fumée de la respiration, visible dans l'air froid. *Cette petite vapeur était peut-être l'unique preuve de leur humanité, le lien fragile qui les attachait encore à nous et les rendait, comme nous, vulnérables et pauvres.*¹⁶

Mais parfois le souffle du masque intensifie son mystère. Dans cette petite histoire, on ne sait plus s'il s'agit d'un souffle de vie ou du souffle de la mort :

Il revêtit une grande peau d'ours et pénétra dans la chambre.

La jeune fille le vit et se mit à jouer la comédie. Elle se laissa tomber à terre, à plat ventre ; elle faisait la morte. L'ours, qui était un homme et qui l'aimait, se pencha sur elle. A travers son masque, il souffla dans sa nuque une haleine tiède. Deux fois. Ce souffle lui parut si doux qu'elle en faillit mourir. A la troisième fois, elle tourna son visage contre le museau de l'ours. Elle riait.

Mais ses yeux s'ouvrirent sur l'aube vide de sa chambre.¹⁷

au début de la petite histoire il n'y a pas de doute sur l'humanité du masque : on voit le jeune homme enfiler son costume. Dans ce texte, le mystère vient après : d'abord la jeune femme fait la morte, la douceur du souffle dans sa nuque semble ensuite l'achever, mais quand elle ouvre les yeux : personne. Que s'est-il passé ? Est-ce que l'homme déguisé en ours a vraiment existé ? ne l'a-t-elle pas uniquement rêvé ? Le souffle du masque est le signe « d'un au-delà rationnel »¹⁸, à travers lui se manifeste une force mystérieuse et supérieure, l'esprit en somme et « la grande peau d'ours » qui anime l'homme masqué¹⁹.

¹⁵ « Les Tschäggätä », *M.*, p. 53. Je souligne.

¹⁶ *T.*, p. 141.

¹⁷ *Ibid.*, p. 141. Je souligne.

¹⁸ « L'Ours », *H.C.*, p. 15.

¹⁹ Aslan, Bablet, et alii, *op. cit.*, p. 13.

L'ours est un animal symbolique ; il semble qu'il ait fait l'objet d'un culte et qu'on lui attribue toutes sortes de pouvoirs, comme le montre Henri-Charles Tauxe : « il transmet les messages du monde des enfers, assiste le saman, est associé à la lune, ou considéré comme le premier habitant de la terre [...] » (*op.cit.*, p. 189), et parce qu'il annonce, à la Chandeleur, le retour du printemps et de la nouvelle année, on lui attribue « une réelle maîtrise sur le temps » (*Ibid.*, p. 188). Dans « L'Ours », le jeu entre la femme et l'homme revêtu d'une peau d'ours a ainsi une dimension hautement symbolique.

Dans un visage masqué ou fardé, les yeux attirent par leur mobilité ; ils contrastent avec la rigidité et la fixité du masque. La narratrice du « Clown » est intriguée par les yeux de l'artiste ; leur rondeur et leur blancheur la fascine :

Dans son visage maquillé, donc abstrait, les yeux demeurent *intacts*, d'une fraîcheur, d'une pureté enfantine, non par l'expression (c'est un homme mûr) mais par la qualité du globe de l'œil, du blanc de l'œil sans la moindre veinule rouge, de l'iris brun jaune et comme éclairé. Oui, il a des yeux intacts et très curieusement ronds, de la rondeur parfaite d'une agathe.²⁰

Ce sont des yeux transparents ; leur luminosité et leur forme semblent moins voir que donner à voir. On ne parle d'ailleurs pas des pupilles. Cela apparaît fréquemment chez Corinna Bille : ces yeux, tant ils sont lumineux et déroutants, sont l'occasion d'un spectacle (« Leurs yeux à nous, dans les deux trous, étincelaient. »²¹), mais le regard apparaît inerte, aveugle :

Du fond des petits trous brillaient les yeux. Ils nous fixaient dans une stupéfaction de somnambules [...].²²

Si l'on comprend les yeux comme le symbole de la connaissance, un regard aveugle peut être la manifestation d'une seconde vue, une vue non pas tournée vers le visible, mais vers l'invisible, l'inconscient. Ainsi, l'inanité du regard de certains masques (« Ils ont des yeux qui louchent [...]. »²³) caractérise sans doute leur vie « sauvage », instinctive.

Mais parfois les yeux sont tout simplement absents et cette absence du regard intensifie le mystère du masque, le rendant peut-être encore plus attirant. Le masque rouge de « La Petite Fille et la bête » présente cette caractéristique :

Elle [la petite fille] essaya de voir les yeux, mais à travers les petites ouvertures il n'y avait rien. Peut-être guignait-il par les deux trous sous le nez ? les narines pareilles à deux meurtrières, mais là non plus elle ne vit rien.²⁴

Lorsque la fillette découvrira que derrière le masque se dissimulait un borgne, le charme sera rompu et l'homme, démasqué, apparaîtra dans toute sa fragilité, son horrible blessure révélée au grand jour (« -Il a reçu un coup de mulet, il y a trois ans, dit le monsieur grave. On a dû lui enlever l'œil. »²⁵).

²⁰ « Le Clown », *B.D.*, p. 72. C'est l'auteur qui souligne.

²¹ « Le Printemps fou », *B.D.*, p. 110.

²² « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 25.

²³ « Le Masque géant », *M.O.*, p. 155.

²⁴ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 195-196.

²⁵ *Ibid.*, p. 204.

Le regard et le souffle des personnages masqués, s'ils sont les signes de leur humanité et s'ils atténuent ainsi quelque peu leur étrangeté, apparaissent néanmoins comme générateurs d'ambiguïté et de mystère. L'inanité du regard signale une autre forme de connaissance et de vie, tournées vers l'invisible et l'instinctif, tandis que son absence renforce le pouvoir de fascination du masque et dissimule une douleur, un drame. Nous avons aussi pu repérer une tendance chez les personnages billiens à ressembler à des masques : la supériorité d'un homme, l'ambiguïté et le pouvoir de séduction d'une femme, entraînent l'amalgame. Dans cette perspective, nous avons d'ailleurs remarqué que les émotions étaient souvent créatrices de masques : en modelant les visages, elles les rendent autres, inconnus. Les masques ont un grand pouvoir de domination sur celui qui les observe et une symbolique qui dépasse celui qui le porte.

3.4 Symbolique et pouvoir du masque

Le masque attire, provoque et questionne. Enigmatique, il pousse à la réflexion et à la rencontre. Il inspire à l'homme qui le porte une énergie nouvelle et incite au dépassement de soi. Dans « La Petite Fille et la bête », on lui accorde même une existence propre (« C'était vraiment la mort du masque. »¹). Le masque est toujours plus qu'un simple dédoublement de l'homme et signifie davantage que ce que l'on voit. Dans ce chapitre, nous abordons la question du pouvoir et de la symbolique du masque. Domination, protection et métamorphose, autant d'éléments qui font du masque un instrument puissant. Devant lui, nous nous trouvons face à quelque chose qui nous dépasse, quelque chose à la fois de naturel et de surnaturel, à la frontière de la vie et de la mort.

3.4.1 Domination par l'effroi et la fascination

Dans le cas particulier du carnaval, on l'a vu, les hommes masqués détiennent le pouvoir, qu'il soit politique ou religieux² : le temps de la fête, ce sont les masques qui font régner l'ordre. On remarque pourtant que même au-delà de ce cadre limité à la période de licence, les personnages masqués exercent toujours un certain ascendant sur leur entourage, ont manifestement un pouvoir de domination.

La peur de l'inconnu

L'inquiétude que provoque un masque vient d'abord de son anonymat ; l'inconnu n'est jamais rassurant. Ainsi, Virginia est troublée face à ses maîtres travestis pour le carnaval :

Ils portaient des costumes bizarres, je ne sus ce que signifiaient ces collerettes, ces pompons, ces grelots. Je me sentais triste : *je ne les reconnaissais pas* : ils avaient la moitié du visage caché par un loup de satin noir.³

Agnès éprouve la même sensation de malaise en voyant son mari essayer des masques :

Clément [...] se les mettait sur le visage, les essayait sur les autres. Alors chacun changeait tellement de nature que c'en devenait effrayant. Agnès *ne reconnaissait plus* son mari.⁴

Lorsque le visage a l'air d'un masque, comme celui de cet Italien surnommé Tête-de-Mort, et que, de surcroît, ce masque est celui de la mort, la rencontre n'en est que plus saisissante :

¹ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 204. Je souligne.

² Voir *supra*, p. 47-48.

³ « Virginia 1891 », *D.P.*, p. 186. Je souligne.

⁴ « Masques », *J.*, p. 218. Je souligne.

Il y a eu de la stupeur, de la part du Valaisan, et du contentement chez l'Italien qui savoure la surprise qu'il provoque, le frisson d'effroi donné.⁵

L'étrangeté de l'Italien est double : de par son aspect d'abord (sa « pâleur et [sa] maigreur sans doute trompeuse car il est [très] fort, avec de gros os recouverts d'une peau fine »⁶), et de par sa nationalité ensuite.

L'effet de surprise

L'effet de surprise renforce le pouvoir du masque. La narratrice des « Insectes flamboyants » avoue à ses amis la peur que lui ont inspiré les Tschäggätä, la première fois qu'elle les a vus ; à présent elle regrette « cette angoisse, ce choc de les découvrir »⁷. La surprise est aussi la première réaction de la petite fille en apercevant les masques : « Ils sont beaux ! Elle retient son souffle : un masque rouge ! »⁸. De même, le clown se garde bien d'apparaître trop vite sur scène, pour ménager le suspens et jouer sur les nerfs de son public :

Le public attend. Il ne se passe rien. La jeune fille, assise au premier rang, s'impatiente.

La malle s'ouvre. Très lentement. En sort une tête, puis un bras, puis un long corps maigre suivi d'une guitare-mandoline. Le voilà

le clown, LE CLOWN, LE CLOWN.

[...] [La jeune fille] est très surprise [...].⁹

La typographie du texte mime l'apparition du clown ; la surprise est croissante. Une fois l'effet de surprise dissipé, viennent la curiosité et le désir de s'approcher, de découvrir un peu du mystère du masque. Son pouvoir de fascination fonctionne déjà.

Masques et enfants : une relation ambiguë

Les enfants du village de Terroua sont impressionnés par l'apparition des masques, à la manière du carême :

L'effroi et l'amour qu'ils nous inspiraient étaient aussi vifs l'un que l'autre. Nous n'avions plus, devant nous, des hommes et pas davantage des animaux, nous ne savions plus ce que c'était. *Séduits et intimidés*, nous les suivions de porte en porte, partagés entre le *désir* de tirer leurs camisoles et la *Crainte* de leurs représailles.¹⁰

L'anonymat et le mystère sont bien à la base du pouvoir des masques ; ils inspirent des sentiments partagés, des sensations ambivalentes : effroi et amour, séduction et intimidation, désir et crainte.

⁵ « Toute la Vie devant moi », *F.N.*, p. 92.

⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁷ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 26.

⁸ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 195.

⁹ « Le Clown », *B.D.*, p. 72.

¹⁰ *Ibid.*, p. 141. Je souligne.

L'inconnu effraie et attire en même temps les enfants, subjugués par ces personnages mystérieux, par le « Roi des masques » plus particulièrement :

Celui que nous admirions le plus était arrivé seul dans le village, par la route du Levant. D'où venait-il ? Qui était-il ? Nous n'osâmes le suivre qu'à une certaine distance.¹¹

Entre les masques et les enfants, s'établit une relation spéciale chez Corinna Bille. Au-delà de l'intimidation, une relation de connivence et d'intimité s'installe entre eux. Les enfants, innocents et naïfs, semblent beaucoup plus réceptifs au mystère et à la magie dégagés par le masque que ne le sont les adultes, qui, nourris de superstitions¹², ne dépassent généralement pas le stade de la méfiance (« - Allez-vous en ! avec votre commerce de Babylone ! »¹³, crie une vieille femme dans *Théoda*). Au contraire, les enfants vont à la rencontre des masques :

Les enfants les regardent, les suivent, les aiment. Les enfants ont peur des masques. Les enfants aiment avoir peur.¹⁴

Ainsi, l'héroïne de « La Petite Fille et la bête » est fascinée par les masques ; avant qu'elle ne rencontre le masque rouge, elle s'était « entichée » d'un premier personnage masqué :

Elle a de la peine à suivre le masque mais, elle ne le perd pas de vue, il est son masque, et elle se fâche quand d'autres enfants se hissent sur les galeries des granges pour le voir. Elle voudrait être seule avec lui, bien qu'elle en ait peur.¹⁵

La petite fille se montre jalouse, possessive ; elle est attirée par cet homme masqué et désire être seule avec lui ; la « face violente » ensuite, le « nez crochu et rouge sang » et la force du masque rouge lui plairont encore plus et elle oubliera le premier personnage qui l'avait conquise.

Cette attitude particulière vis-à-vis des personnages masqués et cette relation ambiguë, faite à la fois d'amour et de crainte, se rencontrent chez d'autres figures de Corinna Bille, des femmes uniquement. La narratrice d'un poème des *Cent Petites Histoires cruelles* cherche et désire les masques de bois ; la vieille dame du « Printemps fou » est obsédée par un masque de chat tandis que la narratrice des « Insectes flamboyants » est « fascinée »¹⁶ par des jeunes femmes déguisées en insectes, et avoue qu'elle préfère les Tschäggätä « capricieux, imides »¹⁷. De nombreuses figures féminines de Corinna Bille ont ainsi une capacité d'émerveillement et de fascination vis-à-vis des personnages masqués, capacité qui se rapproche de celle des enfants.

¹ *Ibid.*, p. 142.

² Voir *infra*, ch. 3.4.4 « Entre paganisme et superstition ».

³ *T.*, p. 142.

⁴ « Le masque géant », *M.O.*, p. 155.

⁵ « La Petite Fille et la bête », *F. N.*, p. 193. C'est l'auteur qui souligne.

⁶ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 25.



« Jamais autrefois les enfants n'étaient dehors face aux grands masques. »

(Photo d'Albert Nyfeler, parue dans l'ouvrage de Maurice Chappaz, *Lötschental secret*, Sierre, Monographic, 1994, p. 49.)

3.4.2 Dissimulation, protection et révélation

[Les Tschäggätä] soutenaient encore leur lourd menton de bois d'un poing ferme, comme les guerriers lèvent devant eux leur bouclier. De quoi se défendaient-ils ?¹⁸

Un masque fonctionne comme un écran ; il est un abri, une sorte de barricade derrière laquelle on se sent en sécurité, hors d'atteinte. Derrière un masque peut se dissimuler une blessure, un drame, comme celui du masque rouge, dont « la face violente », horrible, cache une atrocité plus grande encore et une profonde détresse : l'œil unique d'un homme, rendu repoussant par un accident. Les travestissements sont les gardiens des secrets : la Demoiselle sauvage cache sous un masque l'amour qu'elle porte à son bienfaiteur, un homme marié, et court le risque de révéler au grand jour sa passion exacerbée par la mascarade. Un jeune homme, masqué, se permet de malmener une femme ; mais, une fois son visage découvert, son prestige et son pouvoir disparaissent aussitôt. A travers les exemples de « La Demoiselle sauvage » et de *Théoda*, le masque va nous apparaître comme un puissant instrument de protection, de dissimulation et en même temps de révélation.

Masque et transparence

La Demoiselle sauvage s'est réfugiée dans la forêt pour y garder un terrible secret – elle a tué son mari qui la violentait et fait croire à son propre suicide. Elle fait la rencontre d'Elysée de A., un ingénieur, qui la recueille et l'installe dans sa tour, au beau milieu de la forêt. Lorsque la famille et les amis de ce dernier viennent pour une partie de chasse, la Demoiselle sauvage doit redoubler de prudence ; un bal masqué lui permettra cependant de se mêler aux invités et de tout voir sans être vue ni reconnue. Déguisée en cocher de fiacre, même son amant ne la trouvera pas :

[II] la cherchait. Elle souriait de ses yeux bridés et se recroquevillait davantage.

- Avez-vous aperçu un petit cocher de fiacre ? eut-il l'imprudence de demander.

- Sur ces hauteurs ?... répondit-on avec ironie.

Quelqu'un l'avait vu. On se retourna vers le banc du fond de la salle, mais la Demoiselle sauvage avait à nouveau disparu. Elle se tenait maintenant dans l'angle le plus sombre, assise sur un pouf, à gauche de la vaste cheminée luisante de suie, où brûlaient vif des racines de genièvre. Cette clarté justement empêchait de la bien voir. Mais elle, la déguisée, observait, écoutait.¹⁹

Ce jeu de cache-cache attise le désir. Mais si le désir se nourrit de l'illusion, une trop grande attirance peut détruire le pouvoir de dissimulation du masque. En effet, la feinte protège les deux amants du regard des autres (« Ils parlèrent avec la politesse des gens qui s'abordent pour

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ « La Demoiselle sauvage », *D.S.*, p. 37.

a première fois »²⁰), mais leur amour n'échappera pas à l'acuité du regard de la société qui les entoure :

Mais l'attraction magique qu'ils exerçaient l'un sur l'autre ne cessait d'augmenter. Ils en avaient la respiration entravée et dans leur tête tournaient les carrousels. Les gens commencèrent à les remarquer. Cette société, souvent méchante, avait gardé une antenne amoureuse que les autres avaient perdue. En elle aussi, une très ancienne Italie se réveillait, une certaine intensité de passion, l'Italie si proche malgré les montagnes, et d'où continuait à s'écouler une invasion lente et têtue.²¹

L'illusion rend plus faciles les jeux de l'amour, mais le désir démasque finalement les amants, les rend transparents et donc vulnérables. L'auteur, en rappelant les racines italiennes de cette société, donne au bal masqué une ressemblance certaine avec le carnaval de Venise, capitale de l'art du déguisement, de la feinte et de l'illusion, où toutes les passions humaines sont à la fois dissimulées et exacerbées par la pratique masquée, donc plus apparentes.

Au début de cette étude, le personnage de Marguerite (« Carnaval », *D.S.*) avait été examiné dans le cadre du carnaval²² ; nous avons remarqué que son déguisement de sultane ne faisait que révéler la véritable personnalité de la jeune fille. Dans ce cas-là aussi, le travestissement n'est que transparence : il met en évidence ce qu'il cache. Le masque offre une protection et de quoi s'abriter derrière lui. Méconnaissable, on peut laisser apparaître sa vraie nature. Un personnage masqué est à la fois autre et lui-même, il voile son identité en même temps qu'il la dévoile. Cette idée fait penser au fonctionnement du miroir grossissant, de la loupe, et tendrait à rapprocher la pratique masquée de la technique de la caricature.

Le masque-caricature

Au début de *Théoda*, la narratrice dresse le portrait d'un personnage qui va tenir un rôle important dans la suite du roman ; il s'agit d'Herbert, un beau parleur :

C'était un jeune homme de vingt-trois ans, au caractère gai, à la parole facile. Cela se remarquait à la mobilité de ses mâchoires, à la souplesse de ses lèvres avançantes. Sans la voir, on devinait quels mouvements faisait sa langue lorsqu'il allait parler ; elle devait se creuser en son milieu et se rouler sur les bords, impatiente de lâcher les mots qu'elle avait peine à contenir. Quand il avait cessé de discourir, il en redressait le bout et le passait sur les dents de devant, comme pour chercher si un mot ne s'y était pas égaré.²³

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 37.

²² Voir *supra*, p. 16-17.

²³ *T.*, p. 38.

Le curieux portrait fonctionne en fait comme une caricature : on ne retient du personnage qu'un seul trait saillant, en l'occurrence le don de la parole. Dans la suite du roman, un personnage masqué présentera le même don. Lorsque, à la veille du carême, les masques font leur apparition, l'un d'eux enlève Théoda, la place au milieu de la cour et lui tient « un langage dont les expressions [paraissent] très choisies » :

- Madame, celui qui vient de l'autre côté du monde a le plaisant plaisir de vous connaître depuis longtemps, plus longtemps que vous ne croyez. Il connaît vos pensées, il voit le présent, il distingue l'avenir.

Quand il cessait de parler, il imprimait à ses jambes un tremblement qui mettait tous les grelots en branle.²⁴

Le masque se fait le porte-parole d'un être de l'au-delà, revenu parmi les vivants pour dénoncer le péché d'adultère de Théoda. Mais celle-ci ne se laisse pas intimider et renverse la situation :

[D'une] chiquenaude, - et tous nous fûmes émerveillés qu'il ait suffi de cela, - elle fit tomber la visagère.

Herbert apparut.

- Et maintenant, dis-moi en face ce que tu veux me dire ! cria-t-elle, triomphante.

Il ne s'était pas attendu à cette scène. Malgré son don de la parole et les termes élégants qu'il aimait à employer, il ne trouva rien à dire.

Son premier mouvement fut de remettre son masque, mais ce morceau de carton peinturluré semblait, dans ses mains, si ridicule et inoffensif, qu'il n'aurait pu lui demander protection, et se cacher derrière lui n'eût fait qu'accentuer sa déconfiture.²⁵

Le pouvoir du masque est anéanti, Herbert perd ses mots. Si la protection de la visagère a permis au jeune homme de sortir de ses limites et d'agir comme jamais il n'aurait osé le faire dans d'autres circonstances, le masque n'a finalement eu d'autre effet que d'exacerber son don de la parole, trait saillant préalablement connu du lecteur. Le masque ôté, Herbert apparaît démunis et son art du discours semble s'être envolé en même temps que son anonymat :

Il ébaucha un geste et peut-être un discours ; mais il ne sut que hausser les épaules et murmurer :

- Les aveugles sont les aveugles.

Ce qui ne voulait pas signifier grand'chose.²⁶

La mascarade aboutissant à la dérision du personnage, son trait saillant ayant été mis en évidence par le port du masque, on peut parler ici de caricature.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

3.4.3 Le masque, instrument de métamorphose

Le masque est non seulement un instrument de protection, mais aussi, et surtout, un instrument de métamorphose. Porter un masque, c'est devenir un autre et donc échapper à ses propres limites. Pour Jean-Louis Bedouin, le masque comme métamorphose implique que l'on considère le corps comme la « proclamation de l'essence même de l'individualité, [et alors c'est] véritablement l' « esprit » qui est montré avec le signe »²⁷. Si donc, l'image est aussi réelle que le corps, le masque n'est pas seulement la représentation d'un autre, mais *est* cet autre. Le personnage masqué cesse alors d'être lui et incarne l'autre, qu'il soit mort ou vivant. Le masque prend possession de son porteur, l'envoûte et l'emprisonne dans son enveloppe.

« L'Envoûtement »

L'héroïne de « L'Envoûtement » est une jeune pharmacienne, Marine, qui tombe amoureux de Théodore, un jeune garçon étrange, à l' « air recueilli et distrait d'enfant de cœur privé de sommeil, avec une sorte de grâce respectueuse, un peu féline, [...] une nuque creuse sous ses cheveux longs, des yeux jaunes à facettes que voilaient de lourdes paupières aux cils pâles et cassés »²⁸. Le mystère que dégage cet homme-enfant charme Marine qui n'hésite pas à le rejoindre dans un village d'une station de montagne, désert, lorsque, après onze longs mois de silence et d'absence, Théodore l'appelle à l'aide. La jeune fille ne saisit pas tout de suite la raison de sa présence :

Envahie par l'angoisse, elle se sentit perdue dans ce vaste hôtel vide. Elle ne comprenait pas ce qu'on attendait d'elle, tout en devinant bien qu'il y avait une raison profonde à l'appel de Théodore. Un miroir de Venise lui renvoya son visage égaré. Elle vit soudain combien elle avait vieilli durant cette dernière année passée dans la pharmacie à espérer en vain le retour de Théodore.²⁹

Marine est obnubilée par son image ; trop soucieuse de plaire à Théodore, ses traits la rhaïssent :

Quand elle l'entendait venir, Marine se jetait un coup d'œil dans un miroir de poche. A cette seconde, elle était encore jolie, mais à peine Théodore l'avait-il aperçue qu'elle commençait à enlaidir, atteinte d'un mal sournois. Ses traits s'altéraient et ses yeux, qui pouvaient être si clairs, se mettaient à piquer désagréablement.³⁰

²⁷ Bedouin, Jean-Louis, *Les Masques*, Paris, PUF, (Que sais-je?), n° 905, 1961, p.15.

²⁸ « L'Envoûtement », *D.S.*, p. 119. Théodore est regardé par Marine comme un roi, un dieu ou un être surnaturel ; Théoda, dans le roman éponyme, est considérée exactement de la même manière : la racine grecque *theos* de ces rénomms renvoie au divin.

²⁹ *Ibid.*, p. 130-131.

³⁰ *Ibid.*, p. 119.

La jeune femme est donc ravie du souhait de Théodore de l'avoir à ses côtés, dans l'hôtel où il vit avec la maîtresse de maison, une comtesse. Or, Marine s'aperçoit bientôt que la vieille femme est morte depuis plusieurs jours déjà, et que Théodore joue une comédie morbide : ne pouvant accepter l'idée de cette mort (« La croire vivante empêche sa mort d'être une réalité »³¹, avoue le jeune homme.), il a maintenu l'illusion auprès de la cuisinière et du jardinier ; mais l'odeur du cadavre se faisant trop forte, il contraint Marine, complètement assujettie, à se substituer à la morte :

- Maintenant, répondit-il, tu seras *elle*.

[...]- Je ne lui ressemble pas, pourtant ! répliqua-t-elle, abasourdie par la suite inattendue des événements et des exigences de Théodore.

- Je ne lui ressemble pas !

Mais déjà elle s'habillait, déjà elle était disponible. Elle se prêterait à tout avec une complaisance qui la fit rougir de honte. S'opérait, en elle, *cette étrange coupure qui la séparait de la vie réelle et l'aidait à pénétrer dans un domaine redoutable et désiré*. A peine eut-elle esquissé deux pas qu'elle se sentit prendre d'instinct l'allure de la comtesse. Théodore applaudit, ouvrant sur elle des yeux trop jaunes et qui luisaient.

- Tu es belle... dit-il.

« C'est la première fois qu'il me le dit », pensa-t-elle.³²

Le travestissement emporte la jeune femme dans l'ordre de l'irréalité, un domaine qui à la fois l'attire et l'effraie. Marine tentera bien de se révolter, mais en vain. Elle n'était personne (en rêve, « quelqu'un avait frappé à sa porte et lui avait dit : "Bonsoir Mademoiselle Personne." »³³) et à présent elle est une comtesse, une comtesse chérie de Théodore surtout. Elle préférera donc endosser l'identité de la comtesse, renonçant à la sienne, pour le plus grand bonheur de Théodore :

Il se montrait de plus en plus joyeux, tandis que Marine *étouffait* sous son voile et son corps se raidissait dans son *armature* de fer, de lacets, de broderies empesées. Elle était *prisonnière, enchaînée* par ces bijoux barbares qui *encerclaient* son cou et ses poignets. Elle serra les poings, mais un flot de dentelles dures comme du carton les *cachaient*. Théodore ne s'aperçut de rien. Avait-il d'ailleurs jamais pris la peine d'écouter les battements du cœur de Marine ?³⁴

La jeune fille porte les costumes régionaux qu'affectionnait la comtesse, qui « détruisent la ligne du corps pour en bâtir de nouvelles »³⁵ ; en plein jour, Théodore décide de mettre une voilette de plus sur le visage de Marine, et il ira même jusqu'à parler pour elle : le garçon n'omet aucun détail et s'attache à détruire tout ce qui, chez Marine, pourrait rompre l'illusion. Avec le masque comme instrument de métamorphose, le paraître équivaut pour une fois à l'être.

³¹ *Ibid.*, p. 133.

³² *Ibid.*, p. 141. Je souligne.

³³ *Ibid.*, p. 130.

³⁴ *Ibid.*, p. 143. Je souligne.

3.4.4 Entre paganisme et superstition

Les masques s'entourent de nombreuses superstitions ; la plupart d'entre elles découlent de la méfiance de l'Église vis-à-vis du masque, qu'elle associe au paganisme. Se masquer peut en effet avoir quelque chose de diabolique : porter un masque, c'est en quelque sorte mentir à autrui et souvent à soi-même. C'est vouloir tromper. Georges Buraud explique en ces termes la relation entre le masque et le christianisme :

L'emploi du masque a toujours paru équivoque au christianisme. L'homme n'a pas le droit de cacher son visage, qui doit être le miroir purifié de son âme. [...] Le christianisme en effet a été un immense effort pour démasquer l'homme, pour mettre à nu sa misère, sa méchanceté originelle, sa pitoyable faiblesse, mais aussi pour redécouvrir dans ses profondeurs les traits lumineux du dieu déchu. Le port du masque, par contre, convenait merveilleusement au démon [...]. Le diable, en effet, c'est le masque même. Le masque au moins sous son aspect négatif : mensonge, illusion.³⁶

Chez les personnages de Corinna Bille, cette croyance est bien ancrée. Dans *Théoda*, par exemple, le curé explique aux filles que, si elles se masquent, « le diable leur donnerait une fois, pour de bon, la figure qu'elles se mettaient pour rire »³⁷. Agnès, l'héroïne de « Masques », se promène dans « la vallée des masques » avec son mari et s'inquiète pour sa grossesse :

J'espère que mon enfant sera bien conformé... songeait encore Agnès. Ici, dans cette vallée, l'année dernière est né un veau sans museau ni mâchoire. J'ai vu sa photographie sur le journal : un corps normal, une tête avec les deux yeux, mais sous les yeux, seul, un renflement comme une bosse entièrement recouverte de poils. Et on pouvait lire : *Il va sans dire qu'il ne vivra pas longtemps et l'on peut penser aussi que cette tête étrange n'est pas sans rapport avec les masques qu'affectionnent les indigènes.*³⁸

Les superstitions religieuses se confondent avec les croyances et les terreurs d'une époque reculée et sans doute révolue, mais qui persistent cependant d'une manière forte dans les cœurs et les esprits. Le masque appartient « au plus antique héritage artisanal et culturel », comme le note Henri-Charles Tauxe, et « il a connu l'évolution qui va des origines magiques à l'usage profane, en passant par les représentations religieuses »³⁹. Les superstitions dissimulent donc les sentiments solidement ancrés dans les mémoires, angoisses que récupère et sème Corinna Bille dans ses textes.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ Georges Buraud, *op. cit.*, p. 56-57.

⁷ *T.*, p. 142.

⁸ « Masques », *J.*, p. 222. L'auteur souligne.

⁹ Henri-Charles Tauxe, *op. cit.*, p. 101.

Le masque comme manifestation du surnaturel

Les peuples « primitifs » identifient le porteur de masque à l'être surnaturel que son masque représente. Pour Bedouin, cette identification « implique une communication directe, par simple contact, entre le monde invisible et le monde visible, entre le surnaturel et la nature »⁴⁰. Le masque, « intermédiaire entre le visible et l'invisible, entre le domaine des vivants et le royaume des morts », selon l'expression de Buraud, manifeste la présence des morts, qui reviennent parmi les vivants, pour « exiger des présents, se comporter en seigneurs et propriétaires, voire demander des comptes pour les fautes et les péchés commis »⁴¹. Cette conception des masques comme manifestations du surnaturel est présente chez Corinna Bille, qui exploite cette idée pour diffuser du mystère et du fantastique dans ses textes.

Dans un conte pour enfant, « Le Masque géant », Corinna Bille met en scène un masque voleur, qui vient perturber et terroriser les habitants d'un village :

- C'est un géant ! C'est un revenant ! C'est le diable !
Tout le monde était très excité.
- Aujourd'hui, les géants n'existent plus ! affirma le maître d'école.
- Aujourd'hui, les revenants ne reviennent plus, heureusement ! dit le président.
- Aujourd'hui, le diable n'apparaît plus... hélas ! soupira le curé.⁴²

« Géant », « revenant » ou « diable » ? Qu'est-ce que c'est que ce masque ? Nul ne semble le savoir. Mais ce qui demeure certain, c'est que l'être masqué, pour les habitants de ce village au moins, a partie liée avec l'étrange, le surnaturel même. L'issue de « L'Envoûtement » ne nous avait pas laissé une autre impression⁴³ et si l'on considère les termes choisis par l'auteur valaisan pour désigner certains de ses personnages masqués, leur parenté avec le surnaturel ne fait plus de doute : personnages « mystérieux et peut-être doués d'un pouvoir maléfique »⁴⁴, « envoûteur »⁴⁵, « morts-vivants » ou « hommes-bêtes »⁴⁶, et enfin « monstres sans pouvoir », « Minotaure »⁴⁷. Le motif du masque chez Corinna Bille semble donc être un moyen de générer du mystère et d'imprégner ses textes de fantastique et de magie.

⁴⁰ Jean-Louis Bedouin, *op.cit.*, p. 77.

⁴¹ Georges Buraud, *op.cit.*, p. 102.

⁴² « Le Masque géant », *M.O.*, p. 157.

⁴³ Voir p. 81-82.

⁴⁴ *T.*, p. 141.

⁴⁵ « La Belle et la Bête », *H.A.*, p. 39.

⁴⁶ « Tschäggätä », *H.C.*, p. 167.

⁴⁷ « Les Tschäggätä », *M.*, p. 54.

Intimidation, effroi, amour ou méfiance, les personnages masqués ne laissent personne indifférent ; ils ont un grand pouvoir de fascination et de séduction. Mais le pouvoir du masque ne se ressent pas seulement de l'extérieur et n'agit pas uniquement sur le spectateur : de l'intérieur, son attraction semble être encore plus forte. Ainsi, un corps ou un visage qui semble transformé extérieurement, est en réalité transformé de l'intérieur. Instrument de protection, le masque cache et révèle, permet de voir sans être vu, de reconnaître sans être reconnu. Il change la forme et la nature de celui qui le porte, et devient alors un redoutable instrument de métamorphose, qui envoûte et enferme sa victime dans un costume qui n'était pas le sien, dans une altérité qui devient son identité.

3.5 Identité et altérité

Très tôt je pus me rendre compte de tout ce qu'une certaine façade peut cacher, le mécanisme secret des êtres.¹

Corinna Bille écrivait ces mots dans un cahier bleu marqué « Finges, octobre 1972 ». La présence récurrente des masques dans son œuvre thématise ce regard jeté sur l'homme, cette attention pour le mystère et la réversibilité des êtres. Leurs « façades », autrement dit leurs masques, dissimulent des « secrets », une vérité autre, et peut-être plus profonde, que celle que l'on lit sur les visages et que nous appelons « identité ». Nous avons tous, un jour ou l'autre, vécu cette expérience, d'avoir l'impression d'être à la fois nous-même et un autre. D'ailleurs, remarque Jean-Louis Bédouin, « nous disons couramment de certains de nos actes qu'ils ne nous "ressemblent" pas, de certains actes d'autrui qu'ils ne lui "ressemblent" pas plus »². En effet, la frontière entre identité et altérité est floue, fragile.

A travers un passage de « La Demoiselle sauvage », nous parlerons de l'ambivalence de l'être ; apparaîtra la figure de l'androgynie, qui traduit l'état encore indifférencié de l'être humain. Les personnages grotesques que sont les Tschägätä et le clown nous guideront, dans un deuxième temps, pour aborder la question de ce que nous avons appelé « l'autre et moi », c'est-à-dire l'attirance de Corinna Bille pour les êtres *autres*. Les masques de bois et l'artiste grimpé se révéleront alors les manifestations figurées de l'enfant, du sauvage et du fou.

3.5.1 L'autre en moi

Durant l'épisode du bal masqué de « La Demoiselle sauvage », les amis et cousins d'Elysée de A., remarquant son attirance pour un cocher de fiacre (qui n'est autre que son amante, travestie), ont cette petite conversation :

- Quel est ce page aux yeux bridés ? demanda quelqu'un. Notre cousin aurait-il des goûts pour... ?
- Singapour ! coupa un autre.
- Je ne crois pas. Mais la quarantaine passée, sait-on jamais ? C'est un tournant dangereux. On peut tout à coup se révéler un nouvel homme.
- Ou une nouvelle femme... assura l'une des dames. J'ai entendu parler d'une amie qui s'est, à cet âge, découvert du goût pour ses sœurs. Et je vous promets qu'avant... c'était le contraire.
- N'en croyez rien, de tout temps il y avait en elle un secret qui lui échappait.
- L'ambivalence de l'être humain.³

¹ *Le Vrai Conte de ma vie, op. cit.*, p. 481.

² Jean-Louis Bédouin, *op. cit.*, p. 11.

³ « La Demoiselle sauvage », *D.S.*, p. 38.

cette ambivalence de l'homme est signifiée plus haut dans le texte, à travers la description des hommes, travestis pour le bal masqué. On insiste sur des signes d'animalité, mais plus encore sur leurs attributs masculins, une certaine virilité, qui les rend méconnaissables. La Demoiselle sauvage, « vêtue en garçon, mais non en fille-garçon », comme le précise la narratrice, est méconnaissable :

Elle était arrivée la dernière, vêtue en garçon, mais non en fille-garçon – il y a malgré tout une nuance – et ma foi elle avait réussi. Sa petite poitrine bardée de bandes molletières ne se devinait guère sous l'épais manteau à collets de cuir et elle n'avait pas plus de hanche qu'un toréro. Elle avait coupé ses longs cheveux, ne gardant que quelques mèches de merle dans le cou et sur son front.⁴

Les autres femmes de l'assemblée, qui ont participé à la chasse avec les hommes, ont des costumes qui les font ressembler à des oiseaux, mais aussi, et surtout, elles ont un air « viril » :

Les femmes étaient en costumes de chasse extravagants. Des vestes de gros tweed, de drap rayé, avec des pantalons bouffants et des bottes et, sur leurs bérets, des ailes d'oiseaux.

Ce jour-là, *elles avaient tiré un grand cerf.*

Monsieur de A. avait toujours préféré la chasse « entre hommes », mais les épouses et leurs filles avaient protesté : elles étaient électrices maintenant, elles avaient voix à tous les chapitres, ce n'est plus comme autrefois. Et *certaines tiraient fort bien.*

- Mais faites attention, demain, avec vos plumages, de n'être pas prises pour des poules de bruyère ou des cailles ! leur dit-il.⁵

Dans ce passage, les femmes adoptent un comportement masculin : sur le plan social (elles protestent, votent, participent à la chasse), mais aussi, et surtout, sur le plan sexuel, la chasse au cerf étant « une des innombrables images allégoriques ou symboliques de l'acte sexuel »⁶. Remarquons au passage la réaction de l'homme face à ces travestissements : à la Demoiselle sauvage, « il [lance] un si mauvais regard, [...] qu'elle [regrette] son acte » (p. 35), et il ne manque pas de traiter les autres dames de « poules », de « cailles », pour bien signifier et leur offrir de « cocottes » et leur caractère inoffensif, celui de la proie en somme. Il y a donc un conflit entre hommes et femmes, les unes revendiquant les attributs des uns, ceux-ci refusant de leur céder. Ce conflit sera résolu à la fin de l'épisode.

« L'ambivalence de l'être humain »⁷ porte donc sur l'identité sexuelle des personnages, sur leur tendance à se révéler un « nouvel homme », ou une « nouvelle femme » : tout le monde croit que le cocher de fiacre est réellement un homme, on émet alors des doutes sur les références de Elysée de A. (qui a lui-même tardé à reconnaître son amante), et les autres femmes en costume de chasse, tuant un cerf, tirant fort bien, jouent symboliquement le rôle de

⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵ *Ibid.*, p. 35. Je souligne.

⁶ C.G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 29.

⁷ « La Demoiselle sauvage », *D.S.*, p. 38.

l'homme dans l'acte sexuel. Corinna Bille exprime cette ambivalence de l'être, à la fois homme et femme, à travers la figure de l'androgynie.

Figure de l'androgynie

On peut placer, parmi les quelques figures androgynes qui parcourent l'œuvre de Corinna Bille⁸, le personnage de la Demoiselle sauvage, travestie en garçon, qui « [n'a] pas plus de chance qu'un toréro ». « Formule générale pour exprimer l'autonomie, la force, la totalité »⁹, l'androgynie chez Corinna Bille exprime une quête de l'unité, « la pureté originelle », pour reprendre l'expression de Maryke de Courten. L'androgynie, être indifférencié et total, résout donc un conflit, une incompréhension entre les hommes et les femmes, souvent exprimés dans ses nouvelles¹⁰.

Parallèlement à cela, Maryke de Courten remarque chez l'auteur « une tendance à représenter des couples indifférenciés »¹¹, tendance repérable parmi les quelques couples de personnages masqués que nous avons pu rencontrer tout au long de cette étude. Dans « Histoire d'un secret » par exemple, l'Arlequin et la Neige, c'est-à-dire les deux jeunes gens travestis pour le carnaval, disent d'une même voix :

- Tu as des yeux magnifiques.
- Tu as des yeux magnifiques.
- Ils se voient même dans la nuit. [...] Elle pleure tout à coup :
- Nous nous ressemblons trop. Tu vois bien que nous sommes pareils !¹²

Revenons à « La Demoiselle sauvage », aux dernières lignes de l'épisode du bal masqué plus précisément. Les amants s'interrogent sur leur amour, et l'homme explique le caractère « simple », originel et primordial du lien qui les unit :

- Maintenant explique-moi pourquoi nous nous aimons. [demanda la Demoiselle sauvage]
- Parce que tu n'es pas toi mais une autre. Et moi, je ne suis pas moi mais un autre!
- Tu trouves cela simple ?
- Oui, dit-il sérieusement. Notre amour est très simple.
- Il ne pourrait pas ne pas exister ?
- Non, il ne pourrait pas ne pas exister. Il y a mille manières d'aimer, la nôtre est la plus simple. Et le diable, je veux dire Dieu, ne peut pas nous en vouloir.¹³

⁸ Cf., Maryke de Courten, *op.cit.*, p. 207-209.

⁹ M. Eliade, cité par Maryke de Courten, *op.cit.*, p. 208. C'est Eliade qui souligne.

¹⁰ Voir par exemple « Les Fiancés de la Toussaint » (*B.D.*), ou « Masques » (*J.*).

¹¹ *Ibid.*, p. 209.

¹² « Histoire d'un secret », *J.*, p. 178-179.

¹³ « La Demoiselle sauvage », *D.S.*, p. 41.

Cet amour « simple », originel et pur, est d'un autre temps, sans doute d'avant la distinction entre le bien et le mal, entre Dieu et le diable.

Si le masque est un dévoilement de l'homme et qu'il révèle sa dualité, il est en même temps une rencontre avec l'étrange et l'imaginaire : l'autre.

3.5.2 L'autre et moi

Corinna Bille apprécie les figures de l'altérité et de la marginalité, tous « ceux qui ne ressemblent à personne » :

Ceux qui ne ressemblent à personne,
 Ceux qui ont faim et soif et mal :
 Les fous, les anges, les aveugles...
 Pourquoi ne puis-je aimer que vous ?
 Je n'ai pas peur des fous,
 Les fous !
 C'est la Raison qui m'effraie.¹⁴

Cette attirance pour l'autre, pour le pauvre et le fou, s'apparente, on le voit, à un sentiment d'amour. Corinna Bille s'explique elle-même sur ce point :

J'ai de tout temps magnifié les êtres, les étrangers, les marginaux, les simples, ceux qui sortent de la moyenne. Je suis malade d'ennui avec les gens normaux. Aussi, quand quelqu'un me plaît, m'intéresse, quelle fête ! Je ne cesse pas de l'étudier, de songer à lui, de l'imaginer. Est-ce de l'amour ? C'est, je crois, de l'amour.¹⁵

Et c'est bien ce sentiment qu'éprouvent les narratrices du « Clown » et des « Tschäggätä » (« elle était amoureuse »¹⁶, « Je vous aime plus que mon père et mes frères »¹⁷). La marginalité et l'étrangeté de ces êtres masqués, qui, chacun à leur manière, ont renoncé à la « Raison », attirent et enthousiasment l'écrivain. Elle semble avoir découvert en eux une certaine sauvagerie, une douce folie et une sorte de grâce enfantine qui en font des êtres « préservés » et « purs »¹⁸.

Figures de l'enfant, du sauvage et du fou

Nous traiterons des personnages du clown et des Tschäggätä séparément, dans le chapitre suivant, mais nous aimerions montrer ici que, pour Corinna Bille, ils sont en fait les

¹⁴ *Pourquoi j'écris*, Lausanne, La Gazette littéraire, 1971, p. 18.

¹⁵ *Le Vrai Conte de ma vie*, *op.cit.*, p. 479. Christiane P. Makward estime que ces lignes ont dû être écrites autour de 1975.

¹⁶ « Le Clown », *B.D.*, p. 77.

¹⁷ « Tschäggätä », *H.C.*, p. 167.

¹⁸ Au sens de « naturel », vivant selon un état de « nature ».

manifestations différentes de figures semblables, de mêmes caractères : ceux de l'enfant, du sauvage et du fou. En plus de leur allure grotesque, les Tschäggätä et le personnage du clown, dans la nouvelle éponyme, partagent en effet d'intéressants points communs.

Les Tschäggätä, pourtant mis en scène dans huit textes différents¹⁹, sont toujours décrits de la même manière : hommes-bêtes, le corps recouvert de fourrures, de la paille autour des pieds, le nez tordu, tenant d'une main gantée leur lourd masque de bois, agitant leur cloche, etc., mais surtout, ils sont tous rouquins. Ce qui est remarquable, c'est que cette rousseur n'appartient pas à leurs masques ou à leurs fourrures, mais à leurs vrais visages :

L'un avait relevé, comme une casquette énorme, son masque de bois cerné de fourrure. Au fond de cette grotte, un petit visage très *jeune*, un peu *roussin*.²⁰

Le Masque géant a lui aussi une « chevelure rousse »²¹. A côté de la rousseur, apparaît toujours leur caractère jeune, enfantin :

Elle a vu le dessous du vrai menton de l'homme et la peau du cou. Une peau *jeune* et rose vif qui a chaud, qui est émue, et elle se recouvre d'un fin duvet presque *roux*.²²

Dans « Les Insectes flamboyants », ils ont « des cils roux » et courent, se relèvent avec une hâte enfantine et maladroite »²³. La rousseur et le caractère enfantin définissent aussi le clown, aux yeux « d'une pureté enfantine » :

Ses cheveux sont taillés au bol, châains aux reflets roux. Des cheveux naturels ? Oui, naturels. [...] Il y avait en lui le labeur d'un enfant, oui, d'un enfant qui réfléchit, qui se détermine, qui veut bien faire.²⁴

La couleur rousse signifie le caractère sauvage, naturel et « fou »²⁵ de ces êtres qui ressemblent à des enfants. A cela s'ajoutent la timidité (« Masques timides »²⁶), qualité appréciée chez les Tschäggätä (« je les préfère capricieux, timides »²⁷), et pour le clown, une grande simplicité :

Lui c'était un Auguste, un simple, et elle murmura pour elle-même :
- Un clown des montagnes.²⁸

Cette humilité émeut la narratrice (« Un salut de fou du roi, si humble qu'il aurait pu en devenir insultant, oui, tellement humble qu'elle en eut le cœur serré. »²⁹). Elle est touchée aussi

¹⁹ Deux *Petites Histoires* (« Tschäggätä », *H.C.* et « La Belle et la Bête », *H.A.*), un conte (« Le Masque géant », *M.O.*), un poème (« Les Tschäggätä », *M.*), un roman (*Théoda*), et trois nouvelles (« La Petite Fille et la bête », *F.N.*, « Le Bal double » et « Les Insectes flamboyants », *B.D.*) les mettent en scène.

²⁰ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 24. Je souligne.

²¹ « Le Masque géant », *M.O.*, p. 156.

²² « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 199. Je souligne.

²³ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 26 et 27.

²⁴ « Le Clown », *B.D.*, p. 72 et 75.

²⁵ La « folie » doit se comprendre ici en opposition avec la « raison », associée à la culture chez Corinna Bille ; la « folie » n'est jamais une dégénérescence dans ses textes, mais au contraire, une forme d'intelligence supérieure.

²⁶ « Les Tschäggätä », *M.*, p. 54.

²⁷ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 25.

²⁸ « Le Clown », *B.D.*, p. 78.

ar la lassitude, le découragement et une certaine nostalgie qui se dégagent du clown, lorsque ses efforts pour faire rire son public restent vains :

Oui, les assiettes ça l'avait ennuyée, mais elle en eut des remords [...]. La jeune fille l'avait deviné, à cet instant précis, un peu las, découragé. (La salle est mauvaise, dira le régisseur à l'entr'acte.) Il [le clown] les avait retournées, relevées, tout en se couchant par terre, mais sans doute chacun s'était senti capable d'en faire autant, et avait pensé que ça n'avait rien d'extraordinaire.³⁰

Un air de découragement (« il a l'air découragé »³¹), pareille nostalgie se ressentent chez les Tschäggätä, qui ont perdu « leur agressivité d'antan, qui les rendait redoutables et fabuleux » :

On les devinait bien un peu nostalgiques, ne sachant trop que faire de leurs pattes, traînant comme des crosses de prélats déchus, de hautes cannes recourbées et quelques faux, mais veuves de leurs glaives, ou rien.³²

« Auguste » ou « prélats déchus », ces personnages dégagent une certaine majesté, un prestige qu'ils avaient mais que le temps leur a repris. Autant le clown que les Tschäggätä révèlent donc à l'auteur une vie « fabuleuse », une vie de rêve et de magie, sauvage et étrangère à la réalité quotidienne. « De cette vie que je ne pouvais pas vivre, nous dit l'auteur, je fis des nouvelles, des romans »³³. Le chapitre suivant nous permettra d'illustrer et de préciser cette idée.

Les masques posent la question de la frontière entre l'identité et l'altérité. A travers les travestissements de « La Demoiselle sauvage », nous avons vu comment l'auteur résolvait le problème de l'ambivalence de l'être : à la fois elle-même et autre, nous avons proposé la figure de l'androgynie. Le masque étant aussi une invitation à la rencontre de l'autre, nous avons pu évoquer deux types de personnages masqués, manifestations d'une altérité et d'une marginalité recherchées par Corinna Bille, tous deux figures de l'enfant, du sauvage et du fou.

⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 192.

¹² « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 26.

¹³ *Pourquoi j'écris*, *op. cit.*, p. 18.

3.6 Masques et désirs

Quel était ce masque qui nous arrivait en un temps où Carnaval était bien fini ? Revêtu de bleu et de rouge et d'un halo qui le faisait paraître plus grand qu'un homme ordinaire, il marchait d'un pas irrégulier et son visage se prêtait à tous les désirs. Il était ce que nous avons perdu, ce que nous appelions encore.¹

« Un visage qui se prête à tous les désirs », voilà comment apparaît, dans les dernières lignes de *Théoda*, la figure de Léonard, ce frère aîné qui avait fui l'austérité de la vie de son village, mais qui est revenu cependant, tel un « masque », étrange, et porteur de mystère. Le masque est l'expression d'un désir, d'une part inconsciente, voire refoulée, de l'homme. Manières d'exutoire, ils ont donc une fonctionnalité proche des rêves : Buraud indique que le masque n'est rien d'autre qu'« une allusion à un être qui se cache et veut apparaître sous un aspect de son choix à la fois mensonger et sincère, mensonger parce que différent, sincère parce que ce visage nouveau est en même temps un aveu et une délivrance »². Et il ajoute que, « comme tous les masques, [les rêves] symbolisent une pensée *inventée* par le subconscient, une fantaisie spontanée et profonde. Comme les travestissements des fêtes, carnivals ou représentations rituelles, ce sont les figures d'un jeu. Au lieu d'être les reliquats inertes plus ou moins bien léguisés de nos désirs, de nos souvenirs, la plupart des rêves, en empruntant d'ailleurs à la mémoire et à la *libido* la plus grande partie de leurs matériaux, s'en servent pour construire des ensembles d'images et pour modeler des figures qui impliquent une véritable *création* »³. Masques et rêves présentent donc quant au désir une relation semblable⁴. Dans ce chapitre, nous toucherons au rapport de Corinna Bille à l'écriture, qui nous apparaîtra comme une activité essentiellement compensatoire. C'est avec le personnage du clown d'abord, dans la nouvelle éponyme, et avec les masques du Lötschental ensuite, les Tschäggätä, figures omniprésentes dans l'œuvre, que s'achèvera notre étude des personnages masqués.

Deux rencontres vont profondément marquer Corinna Bille et une partie de son œuvre : il s'agit de celle du clown Dimitri, en 1973, et de celle des fameux Tschäggätä, avec la découverte émerveillée du carnaval lötschard, une année auparavant. Ces personnages séduiront immédiatement l'auteur et les textes mettent en scène, comme nous le verrons, de

¹ *T.*, p. 199.

² Georges Buraud, *op. cit.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 191. C'est l'auteur qui souligne.

⁴ Cette question avait été soulevée à propos du carnaval et de la faculté des personnages à rêver, à imaginer : le travestissement permettait de réaliser ce que le personnage avait préalablement vécu en rêve. Voir *supra*, chapitre 2.5.1 « Rêves et hallucinations ».

véritables histoires d'amour entre la narratrice et les hommes masqués ; cela répond, nous semble-t-il, à un « besoin » sur lequel Corinna Bille s'est d'ailleurs exprimée :

[Cette] exagération dans le besoin d'être aimée et d'aimer sera la clé de ma vie. Et tout le long de ma vie, je recherche *un homme à demi imaginaire*... le jour où il m'aimera réellement je perdrai le sens de l'amour. Je ne l'aimerai plus.⁵

Or, le clown et les Tschäggätä sont précisément des êtres à demi imaginaires : le premier appartenant au monde magique du spectacle et du cirque et les seconds surgissant durant la période du carnaval qui correspond, nous l'avons vu, à une interruption de la réalité quotidienne. De plus, ces personnages ont en commun d'apparaître comme des objets de désir et d'inspirer aux différentes instances narratives un sentiment d'amour (pour les Tschäggätä : « Je vous aime plus que mon père et mes frères »⁶, et pour le clown : « Il l'avait touchée de sa baguette magique et maintenant elle l'aimait. »⁷). Nous verrons ainsi que les Tschäggätä et le clown sont des figures fantasmatisques⁸.

Un commentaire s'impose ici, à propos du besoin d'amour de Corinna Bille, « [cette] exagération dans le besoin d'être aimée et d'aimer », qui, toujours selon ses propres mots, a été « la clé de sa vie »⁹. Ce besoin semble devoir être mis en rapport avec la frustration que la jeune femme a vécu lors de son premier mariage, resté blanc, une frustration qui est « la source de la force suprême » de son œuvre :

La frustration sexuelle dont Corinna a fait, deux longues années durant, l'expérience obsessionnelle, n'est peut-être pas facile à imaginer. Elle n'est pourtant qu'amplification de l'expérience la plus universelle qui soit. Elle est aussi la source de la force suprême de l'œuvre de Corinna Bille. Jamais la sexualité ni l'érotisme ne seront banalisés, trivialisés dans ses textes. Ils y sont bien au contraire le visage même du sacré, d'où l'aberration, pour Corinna, de la notion de « péché de chair » [...] ¹⁰.

Or, dans les textes étudiés, le besoin d'amour de Corinna Bille semble ne pouvoir se porter que sur des êtres « à masques ». Qu'est-ce à dire ? Le masque, chez Corinna Bille, apparaît comme un symbole de dévoilement et de libération ; une libération des contraintes et des conventions sociales ou morales, qui, me semble-t-il, est essentielle à la quête amoureuse de l'auteur.

⁵ *Le Vrai Conte de ma vie*, op. cit., p. 319. Je souligne. Corinna Bille écrit ces lignes en automne 1953, une période pénible : elle vient de subir une opération de la gorge et une affection qui lui fait perdre sa chevelure (un érythème) réapparait.

⁶ « Tschäggätä », *H.C.*, p. 167.

⁷ « Le Clown », *B.D.*, p. 77.

⁸ J'emprunte la définition du terme « fantasme » à un dictionnaire usuel, (*Le Petit Larousse illustré*, 2000) ce qui est suffisant pour notre étude. Un « fantasme » est une « représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients ». Et on ajoute que « les fantasmes peuvent être conscients (rêveries diurnes, projets, réalisations artistiques) ou inconscients (rêves, symptômes névrotiques) ». Avec les Tschäggätä et le clown, nous nous trouvons donc en présence d'un fantasme conscient.

⁹ Cf. extrait cité ci-dessus.

¹⁰ *Le Vrai Conte de ma vie*, op. cit., p. 106.

3.6.1 « Le Clown »

En novembre 1972, Corinna Bille assista au spectacle du clown Dimitri qui faisait une tournée en Valais ; elle en fut bouleversée et se rendit quelque temps plus tard – on est alors en 1973 – au Tessin pour le rencontrer. De cette rencontre naît un amour qui restera imaginaire mais qui donnera lieu à plusieurs récits¹¹, dont la nouvelle « Le Clown » ; dans un des carnets de l'auteur, on trouve ce commentaire :

L'amour vivant est nécessaire à ma vie, l'aventure, l'inconnu, l'amour. A présent, je n'en éprouve plus le même besoin. Mais, il m'arrive encore, au moment où je m'y attends le moins, de connaître à nouveau toute la surprise exaltante d'une histoire, qui est (pour moi seule, bien sûr) toute une histoire d'amour. Cela ne dure pas et cela demeure imaginaire. Mais je me suis sentie vivante (je l'ai vécu). Cet hiver, j'ai été deux fois dans les Centovalli, j'y ai trouvé, parce que je voulais la voir, une famille extraordinaire, dont la vieille maison perchée sur un rocher entouré d'eaux sauvages est remplie exactement de tout ce que j'aime. Ce fut la rencontre du rêve et de la réalité et ici, la réalité dépasse mon rêve.

Le nom de cette famille : Dimitri le Clown, une femme, marié deux fois, 5 enfants, un chat noir... Une grand-mère russe qui fabrique d'étonnants oiseaux de velours couverts de perles et de paillettes. L'entente fut immédiate. J'étais si heureuse de les voir que je n'ai presque plus rien pu manger pendant quelques jours.¹²

Apparaît dans cet extrait le besoin d'amour de l'auteur, besoin identifié plus haut. « Le Clown » est cette « histoire d'amour », vécue en imagination par Corinna Bille, puis mise en écrit.

Un « Auguste »

« Le Clown » met en scène la rencontre de Corinna Bille et de Dimitri, à travers les personnages d'une adolescente et d'un clown, un « Auguste », personnage grotesque s'il en est, à la fois ridicule et vénérable, tragique et joyeux. Le clown est un personnage ambivalent, qui effraie et fascine à la fois.

Dès la première apparition du clown sur scène, l'adolescente est sensible aux traits déformés de ce visage disproportionné, enlaidi par le truchement du maquillage :

Le visage reste d'abord figé, puis la bouche s'ouvre, s'écarte, immense, avec un faux sourire qu'elle trouve atroce. Les dents demeurent serrées et les gencives ne sont plus à sa mesure et ne semblent même pas belles, un peu jaunies, rougies par le fard.

Les spectateurs rient. Elle ne peut pas rire.

Ils applaudissent. Elle n'applaudit pas.¹³

¹ En plus de la nouvelle « Le Clown » (B.D.), Corinna Bille a inventé un conte pour enfants : « La Marionnette qui voulut être clown » (*La Maison musique*, Genève, La Joie de Lire, 1999, t.3).

² *Le Vrai Conte de ma vie*, op. cit., p. 445.

¹³ « Le Clown », B.D., p. 72-73.

Elle est ensuite choquée de la « délectation gourmande » du clown, lorsqu'il se met à jouer de la flûte, qu'il « lèche comme des bonbons »¹⁴. De même, elle réagit très mal face à ses acrobaties et ses grimaces monstrueuses :

Ils [les spectateurs] ont mieux apprécié quand le clown est allé chercher dans la grosse malle en poussant son cri de joie, oyoyouYOUYOUOU ! un harmonica qu'il a avalé, qui est ressorti en trois morceaux. [...] Mais ce fut *horrible* quand il ne put faire entrer deux boules dans sa bouche ; il les poussait des doigts, ça ressortait, il louchait, repoussait encore, attrapait ses lèvres comme deux franges de tissu, les collait l'une à l'autre, les bouclait, les pinçait.

Ce fut même *effrayant* lorsqu'il ouvrit sa bouche comme un four. L'adolescente avait une petite bouche. C'était une gueule de monstre qui béait devant elle. Mais au-dessus, il y avait ces yeux !¹⁵

Les yeux humanisent le « monstre » ; ils sont « *intacts*, d'une fraîcheur, d'une pureté enfantine »¹⁶ qui fascine la jeune fille. Elle est aussi surprise de lui découvrir des mains immenses mais particulièrement élégantes : « Elle est frappée par ses mains démesurées, solides et souples, comme des éventails à l'envers bordés de nacre [...] »¹⁷. L'émerveillement est plus grand encore lorsque le clown se met à chanter, d'« une voix de basse, une voix aussi dense, vivante, que celle des chanteurs noirs »¹⁸. Cette voix ne semble pouvoir sortir du pauvre corps du clown (« Elle fut bien étonnée de cette voix qui sortait d'un corps si mince »¹⁹). La beauté des yeux, l'élégance des mains et l'intensité de la voix étonnent chez ce personnage par ailleurs ridicule et laid.

Le clown effraie et émerveille, en même temps que son pouvoir de fascination et de domination est tantôt puissant, tantôt nul : « [Le clown] s'est mis à jongler avec les assiettes et elle [l'adolescente] s'ennuie un peu, elle a vu des familles entières de Japonais faire ça, souvent et mieux »²⁰. Dépassé, l'artiste déçoit encore son public lorsque ses efforts pour le faire rire sont trop visibles, détruisant par là même toute illusion :

Parfois il serrait les lèvres, se concentrait. Il y avait en lui le labeur d'un enfant, oui, d'un enfant qui réfléchit, qui se détermine, qui veut bien faire. « Peut-être trop d'application », se dit-elle.

- On est trop près, dit son voisin qui parut répondre à sa question.²¹

La jeune fille devine son découragement (« [Elle] l'avait deviné [...] un peu las, découragé ») et éprouve du remords de ne pas l'avoir mieux applaudi. Cependant, lorsque le clown

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, p. 74-75. Je souligne.

¹⁶ *Ibid.*, p. 72. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ *Ibid.*, p. 75-76.

'avancera « droit vers elle, tenant la baguette comme un *sceptre* », la fixant du regard pour l'inviter à participer au jeu, l'adolescente, comme envoûtée, se soumettra à lui avec un plaisir évident :

Mais il s'avança droit vers elle, tenant la baguette comme un sceptre ; et il la fixa de son regard. Elle comprit qu'elle allait devoir participer au jeu ; elle ignorait en quoi, elle en fut troublée et fière. Tendit-elle la main ? Elle ne put se souvenir [...] mais elle vit qu'il lui faisait signe de l'imiter, en rejetant sa tête en arrière. Elle la rejeta et ferma les yeux, *offerte, consentante*. Elle crut qu'il s'apprêtait à poser le sceptre sur son menton, mais il le posa sur le nez. *Délicatement*. Elle sentit cette petite *caresse* du bois et elle entendit rire la salle. *Elle aurait voulu que cela durât* ; il y avait une grande *douceur* dans la *main* qui tenait la baguette et dans *cet être penché sur elle* du haut de la scène. Mais ce fut très court, elle rouvrit les yeux. Elle sentit la rougeur lui recouvrir les joues et le cou.²²

La « baguette » est devenue un « sceptre », « signe de supériorité, de prééminence »²³, qui exprime le pouvoir du masque, sa majesté, sa supériorité. La jeune fille est en proie aux plus vives émotions ; son état est proche de l'extase : à demi consciente, elle ne se souvient pas de ses gestes et, en fermant les yeux, elle s'isole du reste de la salle. Le regard du clown posé sur elle et le contact de sa baguette touchent donc l'adolescente au plus profond d'elle-même, la bouleversent et réveillent en elle un sentiment qu'elle avait oublié :

Bouleversée, elle se demanda pourquoi elle se sentait si heureuse. Elle comprit. De nouveau elle était amoureuse.

Il y avait longtemps qu'elle ne l'avait plus été. [...] Il l'avait touchée de sa baguette magique et maintenant elle l'aimait.

Pourtant elle avait regretté pour lui le prestigieux costume des clowns⁴-blancs, luisant de paillettes, étincelant de mille feux (qui les raidissait d'orgueil comme ceux des toreros). Lui c'était un Auguste, un simple, et elle murmura pour elle-même :

- Un clown des montagnes.²⁴

Être à la fois monstrueux et merveilleux, pitoyable et fascinant, toute l'ambivalence de ce personnage est contenue dans ce titre d'« Auguste », terme désignant, on l'a vu²⁵, non seulement un « clown grimé de couleurs violentes, accoutré de façon grotesque, qui exécute des parodies comiques parfois enrichies d'exercices acrobatiques » et qui s'oppose au clown blanc et à sa magnificence, mais aussi une personne « qui inspire le respect, la vénération »²⁶. Grotesque, le personnage du clown invite ainsi à la reconnaissance de la dualité de l'homme, en même temps qu'il traduit un mélange d'imaginaire et de réel.

²² « Le Clown », *B.D.*, p. 73. Je souligne.

²³ Définition tirée d'un dictionnaire usuel (*Le Nouveau Petit Robert*, 2002)

²⁴ « Le Clown », *B.D.*, p. 77.

²⁵ Voir *supra*, p. 59. Il y a ainsi plusieurs « augustes » dans l'œuvre de Corinna Bille, figures appréciées semble-t-il pour leur caractère grotesque, ambivalent.

²⁶ Définition tirée d'un dictionnaire usuel (*Le Petit Larousse illustré*, 2000).

Rêve et réalité

Nous l'avons dit, le clown est un personnage à demi imaginaire. Il appartient au monde extraordinaire du cirque, du spectacle. Personnage de scène, il échappe à la réalité, est comme insaisissable : « [...] souvent ses regards montaient vers des gradins imaginaires, vers une foule qui n'existait pas ici. »²⁷. Or, la rencontre de la jeune fille et du clown se fait à travers ces regards », où ils semblent se retrouver, se reconnaître :

[Le clown] regarda de nouveau l'adolescente. Il la regarda comme s'il la connaissait depuis toujours et voulait lui faire comprendre qu'il la re-connaissait. Et c'était une grande sympathie qu'il lui donnait et même un encouragement. *C'était si clair (pour elle)* qu'elle en fut surprise, se demanda si, *réellement*, il l'avait déjà rencontrée, mais où ? Puis il y eut dans ce regard, bien qu'il demeurât amical, une ironie non pas méchante mais très gaie, malicieuse.

Ce regard n'avait duré qu'une seconde, mais *il était hors-jeu*, et ce regard elle ne pourrait pas l'oublier. *Ou bien faisait-il partie du jeu ?*²⁸

La limite entre l'imaginaire et le réel est floue, rêve et réalité se confondent. C'est dans ce « jeu », qui place les personnages dans l'ordre de l'étrange, que la rencontre se fait. La poussière de la scène, comme les flocons de neige, « cette substance si belle, qui n'[a] rien de terrestre, rien d'humain »²⁹, coupent les protagonistes de l'ordre réel (« elle savourait autant cette poussière que les flocons de neige sur son visage »³⁰). Ainsi, l'adolescente et le clown se ressemblent, dans la mesure où tous deux semblent échapper à la réalité et se tourner du côté de la magie, du rêve³¹.

Mais la confusion de l'imaginaire et du réel peut se repérer à un autre niveau. En effet, cette nouvelle mêle fiction et réalité : l'auteur se met en scène à travers l'adolescente. Il s'agit bien, certes, d'une fiction, mais certains détails (par exemple, la référence aux « cent montagnes »³² au début de la nouvelle, qui situe l'action dans les Centovalli, au Tessin)

²⁷ « Le Clown », *B.D.*, p. 74.

²⁸ *Ibid.*, p. 76. Je souligne.

²⁹ *T.*, p. 125. Dans la première partie de ce travail, l'élément de la neige avait déjà été repéré comme un moyen de couper les personnages de la réalité (voir p. 41).

³⁰ « Le Clown », *B.D.*, p. 78.

³¹ Gabrielle Moix voit dans le personnage du clown une figure de l'hermaphrodite, Corinna Bille « [s'acheminant] implicitement vers une double identification : à la jeune fille et au clown lui-même » (Gabrielle Moix, « Un Monde ambigu », postface à *Le Bal double*, Lausanne, Empreintes, 1990, p. 236). Dans sa postface, Gabrielle Moix met en évidence les jeux de regards qui s'établissent entre les personnages des nouvelles du *Bal double*, le thème du regard lui apparaissant comme révélateur d'« une subjectivité dramatisée » ; elle s'intéresse, en outre, à la dialectique de la vie et de la mort qui sous-tend presque l'ensemble du recueil (voir Gabrielle Moix, *ibid.*, p. 195-240).

³² *Ibid.*, p. 71.

évoquent clairement l'expérience de Corinna Bille³³. A demi imaginaire, le personnage du clown l'est donc par son appartenance au monde du cirque d'abord, mais aussi par sa situation intermédiaire entre fiction et réalité.

Comme le clown, les Tschäggätä ont un caractère ambivalent : « des monstres sans pouvoir », un visage atroce, « mais au fond de l'orbite : l'œil de l'amour »³⁴ ; et comme l'artiste grimé, ils échappent à l'ordre réel.

3.6.2 Les Tschäggätä

C'est en 1972 que Corinna Bille fait la découverte du Lötschental et de son carnaval. Elle est d'emblée fascinée par les Tschäggätä – les « Roitschäggätä » en fait – ces masques à l'aspect monstrueux, effrayant. Il convient de préciser ici que ces masques apparaissent dans son œuvre bien avant 1972, dans *Théoda* (1944) notamment, ou encore dans *Le Sabot de Vénus* (1952)³⁵. Mais, à partir de cette date, elle ne cessera d'écrire sur eux. Des *Cent Petites Histoires cruelles* (1973) au *Bal double* (1980), en passant par la *Fraise noire* (1976), *La Montagne déserte* (1978), et les *Cent petites Histoires d'amour* (1978), ces masques reviennent comme un leitmotiv et l'on peut ainsi juger de l'ampleur de l'émotion que leur rencontre a provoquée, une émotion qui, chez Corinna Bille, est synonyme d'inspiration. A propos d'un conte (« Le Masque géant »), on peut lire cette note : « je l'ai rencontré un jour dans le dernier village avec son grand masque de bois peint en rouge et je vous assure qu'il me plaisait tant que si j'avais pu le faire je me serai bien cachée dans sa cloche pour le suivre presque au sommet des montagnes »³⁶.

Sur la page suivante, nous découvrons Corinna Bille et Maurice Chappaz dans le Lötschental, posant avec un grand masque.

³³ Nous touchons là au problème de l'autofiction chez Corinna Bille, cette manière de récit qui mêle la fiction et la réalité autobiographique. Il serait sans doute très intéressant d'examiner ce phénomène, à travers par exemple *Forêts obscure*, *Oeil-de-Mer*, ou *Les Invités de Moscou*, des romans qui semblent être fondés sur cette technique.

³⁴ « Les Tschäggätä », *M.*, p. 54 et 53.

³⁵ Même si le terme de « Tschäggätä » n'apparaît pas encore, la description des masques ne laisse aucune équivoque quant à leur référent : dans *Le Sabot de Vénus* (1952), on mentionne la supériorité des « grands masques du Carnaval sauvage », et, dans *Théoda* (1944), on ignore ce que sont ces êtres masqués : « Nous n'avions plus, devant nous, des hommes et pas davantage des animaux [...] ». L'auteur, extrêmement attaché aux rites valaisans, connaissait sans nul doute les masques du Lötschental bien avant 1972. Mais de les voir en chair et en os, si l'on peut dire, a, semble-t-il, déclenché quelque chose de fort chez Corinna Bille qui, à partir de cette date, ne cesse plus d'écrire sur eux.

³⁶ « Ce que disait Corinna Bille... », notes inédites (printemps 1977) présentées en préface à *M.O.*, p. 9-10. Dans « Le Masque géant », deux enfants se cachent dans la cloche du grand masque et sont transportés jusque dans sa demeure, très haut dans la forêt.



Corinna Bille et Maurice Chappaz entourent un Tschägäta (Lötschental, 1973)
(Photo Oswald Ruppen, parue dans l'ouvrage de Pierre-François Mettan, *Le Partage de minuit. Corinna Bille et Maurice Chappaz*, catalogue d'exposition, Moudon, Acatos, 2003, p. 6)

Les Tschäggätä sont les plus nombreux parmi les différents personnages masqués de l'œuvre³⁷. Étroitement liés à la période de licence du carnaval – ils apparaissent à ce moment – à uniquement – ils vont nous permettre de conjuguer les deux pans de notre étude, à savoir la question des masques dans le contexte du carnaval d'une part, et celle des personnages masqués d'autre part. Comme nous le verrons, le traitement que l'auteur réserve aux Tschäggätä est tout à fait original, exempt de toute visée régionaliste ou « ethnographique ». Un bref détour de ce côté-là s'impose pourtant, afin de situer et de mieux cerner le propos ; pour ce point, je me suis appuyée sur l'étude réalisée par Suzanne Chappaz-Wirthner, *Les Masques du Lötschental*, un travail de mémoire de licence, présenté en 1974 au Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

Les masques du Lötschental : bref aperçu historique

Les masques du Lötschental apparaissent durant le carnaval ; ils constituent l'une des principales manifestations traditionnelles de la fête, avec les danses du lundi et du mardi gras, les réunions de jeunes filles et le vol occasionnel des marmites de viande. Les masques sont de deux sortes : les « Roitschäggätä » et les « Otschini »³⁸. Les « Otschini », par opposition aux premiers, sont considérés comme des masques « bons » et « beaux » ; ils désignent « toutes les silhouettes masquées qui ne sont pas les "Roitschäggätä" »³⁹ et leur costume peut donc être extrêmement varié. Le déguisement des « Roitschäggätä » comprend un masque de bois, des peaux de chèvre ou de mouton, des cloches suspendues à la ceinture, des souliers de montagne enveloppés de peaux de chèvre ou de mouton et des gants. Ils sont munis de différents accessoires : une seringue de bois, un sac de cendres et un bâton tenu dans la main. Si les masques peuvent sortir durant toute la période de Carnaval (sauf le dimanche), actuellement on les rencontre surtout le samedi gras, au cortège organisé à Wiler, l'un des villages de la vallée.

³⁷ Revêtant un rôle plus ou moins important dans la narration (comme sujet de la narration, comme personnage principal, ou encore comme une simple allusion), les Tschäggätä apparaissent dans 10 textes : *Théoda*, *Le Sabot de Vénus*, « La Petite Fille et la bête » (*F.N.*), « Le Bal double », « Les Insectes flamboyants », « Le Printemps fou » (*B.D.*), « Tschäggätä » (*H.C.*), « La Belle et la Bête » (*H.A.*), « Les Tschäggätä » (*M.*) et « Le Masque géant » (*M.O.*).

³⁸ Dans les textes étudiés, Corinna Bille utilise exclusivement le terme « Tschäggätä » pour désigner ces personnages masqués d'une face de bois et de peaux de bêtes. Le nom « Roitschäggätä » n'apparaît qu'une seule fois, dans une nouvelle du *Bal double*, « Les Insectes flamboyants » (« Nous étions partis à la recherche des Tschäggätä, des ta-che-tés, si vous tenez à mieux comprendre, des *Roitschäggätä*, les masques tachetés de suie. », *B.D.*, p. 23). Pour le singulier, on dit un « Tschäggätä ». On ne trouve aucune occurrence du terme « Otschini » chez Corinna Bille.

³⁹ Suzanne Chappaz-Wirthner, *Les Masques du Lötschental : présentation et discussion des sources relatives aux masques du Lötschental*, Sion, 1974, p. 19.

Le mot « Roitschäggäta » signifierait « tacheté de suie », « Roi » voulant dire « suie » et « tschäggäta » équivalant à « tacheté », mais l'étymologie de ce terme reste sujette à diverses interprétations. Quant au mot « tschäggäta », on l'utilise pour désigner à la fois « une femme un peu simple » et « une personne à l'aspect extérieur désordonné »⁴⁰.

Les porteurs de masques sont des jeunes hommes célibataires ayant atteint l'âge de vingt ans. Les plus jeunes n'ont pas le droit de participer aux danses et ne sont pas autorisés à se déguiser. Isolés ou groupés, les masques parcourent les villages en adoptant un comportement « qui présente, relève Suzanne Chappaz-Wirthner, deux caractéristiques sans être pour autant soumis à des prescriptions rigides : non seulement ils créent le vacarme le plus effrayant possible, se démenant pour agiter les cloches qu'ils ont suspendues à la taille et poussant des mugissements de taureaux, mais encore ils souillent les personnes non masquées se trouvant sur leur chemin »⁴¹, les arrosant avec leur seringue remplie de liquide nauséabond ou les barbouillant de leurs gants tachés de suie. Les masques agressent surtout les enfants et les jeunes filles.

On rattache traditionnellement l'origine des costumes des « Roitschäggätä » à deux éléments : la légende des « Schurten Diebe » et le « Trinkelstierkrieg » de 1550, un soulèvement populaire qui a opposé le Valais à la France et auquel les habitants de Lötschen ont participé. Les « Schurten Diebe » sont considérés comme les premiers habitants de la vallée ; repoussés par de nouveaux arrivants sur le versant le plus ombragé et le plus riche en forêts de la Lonza, ils auraient alors organisé des expéditions nocturnes de pillage destinées à récupérer leurs biens, vêtus de peaux de chèvre ou de mouton⁴². Nous relevons ces détails car ils apparaissent dans « Le Masque géant », conte dans lequel Corinna Bille raconte l'histoire d'un jeune homme qui, dissimulé sous « une énorme face de bois violet, une chevelure de queues de renards [et] au moins quatre peaux de moutons bruns et quatre peaux de chèvres noires »⁴³, pénètre de nuit dans un village pour y dérober des victuailles, dans le but de se venger de la méchanceté des habitants. Il semble donc assez probable que l'auteur a connu cette légende des voleurs masqués, ancêtres des « Roitschäggätä ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² Les voleurs (« Dieb » signifie « voleur ») étaient des gens de petite taille (« schurt » signifie « court »), c'est pourquoi on les a appelés les « Schurten Diebe ».

⁴³ « Le Masque géant », *M.O.*, p. 155.

Mais ces éléments, qui s'efforcent de faire remonter l'origine des masques très loin dans le temps, ont été très discutés et controversés ; la recherche actuelle en ethnologie privilégie une approche fondée sur des phénomènes de contacts et d'influences, qui « rajeunissent » la pratique masquée du Lötschental et remettent en cause « un certain romantisme [qui] s'obstinait à voir [le phénomène de ces masques] surgi du ventre de la préhistoire »⁴⁴. Nous ne tenons cependant pas à nous appesantir sur ces questions d'origine et de signification « théorique » des masques, qui ne présentent pour cette étude qu'un intérêt limité ; nous renvoyons le lecteur qui souhaiterait approfondir le sujet à l'étude menée par Suzanne Chappaz-Wirthner, à travers laquelle elle conclut qu'un des éléments les plus intéressants du carnaval lötschard réside dans « la participation égale des jeunes gens des deux sexes aux réjouissances de cette période »⁴⁵ (les garçons se déguisant en « Roitschäggätä » et les filles organisant des réunions). Seuls ces jeunes gens, en effet, tous célibataires et âgés d'au moins vingt ans, ont accès aux privilèges de Carnaval. En observant le contexte religieux et moral de la société lötscharde, qui « interdit » les rapports sexuels hors mariage et qui n'accepte pas que les individus mariés se déguisent, ni qu'ils participent aux danses, l'auteur considère que les jeunes gens sont dans une « période de marge » (qui va de l'âge de vingt ans à l'âge du mariage) ; la société compenserait l'interdit sexuel dont ils sont frappés en leur accordant, à travers les privilèges de Carnaval, un moyen « symbolique » de l'exprimer (à travers l'aspersion de filles, le barbouillage de suie, la danse).

Poursuivant cette idée, nous avons considéré les apparitions des Tschäggätä dans l'œuvre de Corinna Bille comme autant d'allusions symboliques et fantasmatiques. Dans les textes qui mettent en scène les masques du Lötschental, ce n'est pas l'aspect pittoresque, régional, qui est au premier plan ; le moteur essentiel des textes que nous allons découvrir est le désir.

⁴⁴ Suzanne Chappaz-Wirthner, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

La manifestation de l'originel

Les Tschäggätä sont aussi appelés parfois « masques de bois », en raison de la matière avec laquelle sont fabriqués leurs masques. Mais le bois est aussi, et surtout, le lieu duquel les porteurs de masques vont surgir. Cela est précisé dans chacun des textes étudiés : les Tschäggätä descendent des forêts pour pénétrer dans les villages ; ne retenons que ces deux exemples : « un masque est sorti de la forêt » (« Le Masque géant »), et « Ils vont bientôt descendre de là-haut ! dit-il et il leva le doigt vers la forêt qui était noire à présent » (« La Petite Fille et la bête »). Or, la forêt a, dans l'imaginaire de Corinna Bille⁴⁶, une place importante et est revêtue d'un symbolisme qu'il convient de relever ici. La lecture d'une petite histoire, intitulée « Forêts », nous permettra d'illustrer ce point :

Je rentre en vous comme au sein de la mère, mer de feuillage aux tempêtes profondes. Vous êtes en continuel état de plaisir, branches et racines accolées ; vous ignorez l'humaine, la perverse solitude, forêts-cris, forêts-gouffres ! J'ai tellement aimé l'ombre de vos allées, tellement respiré vos odeurs bachiques, goûté vos larmes. J'ai cru en vous, j'ai grandi en votre présence, j'écrivais des paraboles sur vos écorces, j'ai sculpté mes dieux dans vos troncs.

Forêts immarcescibles, vous fûtes ma vie et ma mort ! Gardez-moi dans vos replis où seule la grâce fleurit encore.⁴⁷

Dans cette évocation, la forêt apparaît comme un symbole des origines et de l'amour maternel (« sein de la mère »), comme un symbole aussi de la sauvagerie : elle est le lieu d'une sorte d'« âge d'or », où est dépeinte l'innocence de la nature originelle, pays mythique des plaisirs sensuels et de la vie instinctive, « naturelle ». Nous sommes en présence d'un désir d'osmose entre l'élément végétal et l'instance narrative. Les Tschäggätä, surgissant des forêts, sont donc l'expression de ce monde immémorial et on retrouve à leur égard un même vœu de communion (« Oh ! la Bête, que je voudrais être Belle entre tes bras. »⁴⁸). Les masques sauvages sont le signe de la non scission, en somme, de la fusion de l'homme et de la nature. Avant de poursuivre, relevons encore une illustration de l'utilisation que fait l'auteur des éléments du bois et de la forêt.

Le récit de « La Petite Fille et la bête » commence par une longue description de « la rue au bois », passage dans lequel la fillette attend l'arrivée des masques, après s'être enfuie de l'« Institut Benjamenta », bâtiment « tout en béton et en bois laqué jaune » :

Elle arriva très vite dans la rue au bois. Ah ! cette rue, en existe-t-il une semblable sur la terre ? Faite de tant de bois entassé ? De bois brûlé par le gel et le soleil, et qui brûlera

⁴⁶ Cf., Maryke de Courten, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, op. cit., p. 96-104.

⁴⁷ « Forêts », *Nouvelles et Petites Histoires*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 176.

⁴⁸ « La Belle et la Bête », *H.A.*, p. 40.

encore au feu. De bûches, de bûchettes, de troncs, de madriers ? Ils montaient jusqu'aux fenêtres du premier étage, et la petite fille regardait cet amoncellement de lunes roses, de lunes rousses, de triangles fauves. La frise baroque sculptée dans la façade disparaissait presque entièrement. Entre deux chalets, s'ouvrait parfois un étroit passage très noir qu'éclairait soudain l'arc blanc des brancards de traîneaux.

Cette rue, de combien de forêts a-t-elle été faite ? De très anciennes forêts où couraient les ours et les lynx et des hommes qui les tuaient de leurs flèches.⁴⁹

Symboliquement, en quittant le « béton » et le « bois laqué jaune » pour cette « rue au bois » qui semble relier le contemporain aux origines de la vie humaine, la fillette a passé d'un monde à l'autre, d'une modernité austère et lisse à la profondeur mystérieuse d'un lieu englouti par le temps. Le récit de la rencontre de la petite fille et du masque rouge s'inscrit donc d'emblée dans un cadre mythique, atemporel.

« *L'expression plastique des instincts* »

Nous empruntons ici la formule de Buraud, qui, en étudiant les rites des Africains, a montré l'affinité des masques de ces derniers avec l'instinct⁵⁰. Le rapprochement avec les masques du Lötschental s'impose de lui-même ; les textes de Corinna Bille mettent évidence leur aspect inhumain, bestial et démoniaque :

Etaient-ce des hommes ? On aurait pu se le demander. Ils avaient plutôt forme de bêtes, hautes et bossues, marchant sur leurs pattes de derrière et jamais sur celles de devant, il est vrai, bien qu'ils eussent une cloche et qu'ils fussent ceinturés de cuir.

« Ne la faites pas sonner ! [...] », avait dit quelqu'un, car ils parlaient.⁵¹

On est étonné de les entendre parler, tant leur forme est inhumaine. Les phrases qu'ils prononcent ressemblent d'ailleurs bien plus à des grognements, à des cris, qu'à des mots (« Il se tourna vers la petite fille et poussa un grognement sourd. »⁵², ou encore « De la bête, ils ont le poil, de l'homme, le cri. »⁵³). Allure et expression humaines tendent à s'effacer, le porteur du masque assumant à leur place la dignité de l'animal, du démon ; car ces « bêtes-hommes », ces « hommes-démons »⁵⁴ inspirent le respect et on les trouve beaux : « je dus reconnaître que certains masques plus hiératiques, nervurés, ocellés, aux lèvres jointives, étaient bien beaux »⁵⁵. La danse, ou plutôt leurs sautilllements brutaux, complètent le déguisement en accentuant leur côté bestial et démoniaque :

Cela débuta par le balancement rythmé d'une fausse femme [...]. Elle avançait, entrecroisant sans cesse les pieds, dans un sautilllement étrange de gallinacé. Et tous les

⁴⁹ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 189-190.

⁵⁰ Georges Buraud, *op. cit.*, p. 88-142.

⁵¹ « Le Bal double », *B.D.*, p. 15.

⁵² « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 197.

⁵³ « Les Tschägäätä », *M.*, p. 53.

⁵⁴ « Le Masque géant », *M.O.*, p. 155.

⁵⁵ « Les Insectes flamboyants », *B.D.*, p. 25.

Tschäggätä suivirent, leurs thorax velus, rigides, cuirassés des épais colliers de vaches, leurs regards tubulaires de faux aveugles où palpitaient des cils roux, le frontal orné parfois de deux fines cornes tactiles, vivantes.

Et ils se mirent à rugir, agités de secousses violentes.⁵⁶

Dans « Le Printemps fou », les masques de chats exécutent une « danse » encore plus étrange et déchaînée : « [...] ils couraient à vive allure et soudain s'accroupissaient dans les flaques de pluie, miaulaient, aboyaient, ronronnaient, et de leur peaux de bêtes à longs poils sortaient leurs mains gantées de cuir, secouant de toute leur force leurs cloches au nez des femmes »⁵⁷. L'animalité de ces masques symbolise la vie instinctive et leur déchaînement consiste en une libération des instincts dionysiaques de l'homme. Notons encore que dans les récits de Corinna Bille, les masques montrent généralement un goût pour la boisson et on les voit souvent soulever leur face de bois pour s'abreuver de vin, autre indice d'un culte dionysiaque⁵⁸.

Dans une petite histoire, « La Belle et la Bête », Corinna Bille donne aux Tschäggätä une dimension mythique⁵⁹ :

Parce que maintenant il y a cortège et cinéastes, des jeunes filles haut perchées sur leurs talons de bois, robes retroussées sur des jupons framboise, et même des marquises à tricorne, les joues pailletées, et même les ridicules majorettes au geste répété de marionnettes, on croit que c'est fini.

Finis l'animalité de la préhistoire, l'horreur et la fascination, le charme diabolique, l'odeur d'urine du péché.

Que non, vous vous trompez ! Rien ne finit jamais. Ne voyez-vous pas l'envoûteur qui rôde ? Les oeillades de la jeteuse de sort ?

Ils arrivent les Tschäggätä ! [...]

Je les ai vus de l'autre côté du village, au repos dans la neige, masques relevés. Leur tête nue jaillie d'un corps énorme, humaine soudain, ingénue, étonnée, comme le prince désensorcelé qui garde encore poitrail velu et pattes griffues.

Oh ! la Bête, que je voudrais être Belle entre tes bras.⁶⁰

A travers le motif de *La Belle et la Bête*⁶¹, l'auteur exprime une reconnaissance et une revalorisation des instincts les plus primitifs de l'homme ; il y a la volonté de retrouver sous la

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁷ « Le Printemps fou », *B.D.*, p. 113. Dans cette nouvelle est mis en scène le carnaval évolénard ; il ne s'agit donc pas des masques du Lötschental. Les « masques de chats » ont cependant leur place dans ce chapitre leur comportement étant semblable à celui des Tschäggätä, une ressemblance d'ailleurs soulignée par Suzanne Chappaz-Wirthner (voir *op. cit.*, p. 87).

⁵⁸ Le vin fait partie du « rite d'initiation » dans le culte de Dionysos : « Il devait produire l'abaissement de conscience symbolique nécessaire à la révélation des secrets jalousement gardés de la nature [...] » (Joseph L. Henderson, « Les Mythes primitifs et l'homme moderne », in C. G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, *op. cit.*, p. 141).

⁵⁹ D'autres mythes entourent les Tschäggätä dans l'œuvre de Corinna Bille : celui du Cyclope (« La Petite Fille et la bête », *F.N.*), et ceux du Minotaure et du Labyrinthe (« Les Tschäggätä », *M.*), qui ont été évoqués dans la première partie du travail. Voir *supra*, p. 31.

⁶⁰ « La Belle et la Bête », *H.A.*, p. 40. Je souligne.

⁶¹ Rappelons brièvement de quoi il s'agit : *La Belle et la Bête* est le conte qui explique comment Belle se retrouve prisonnière, à la place de son père, dans le château enchanté de la Bête. Finalement la jeune fille tombera

surface de l'homme « civilisé », symbolisé ici dans le contexte de Carnaval par le « cortège », les « cinéastes » ou les « ridicules majorettes », le sauvage, le « primitif », ou mieux encore, le païen (« le charme diabolique, l'odeur d'urine du péché »). Par rapport au conte, il faut noter ici qu'il n'y a pas de réel désenchantement de la « Bête », puisqu'elle conserve son « poitrail velu » et ses « pattes griffues ». A l'inverse, la « déshumanisation » du personnage n'est jamais complète non plus, l'homme masqué étant toujours qualifié d'« homme-bête », ou d'« homme-démon », gardant ainsi une part d'humanité. Dans la perspective de Carnaval, au désenchantement de la fête qu'on avait pu percevoir (« Carnaval », « Mardi gras »), répond ici le pouvoir enchanteur et ensorceleur des masques. Désarticulé, le conte garde donc tout de même ses composantes essentielles. Dans une autre petite histoire sur les Tschäggätä, on a d'ailleurs une allusion au détachement de « Belle » vis-à-vis de ses proches – son père et ses sœurs dans le conte – au profit de la « Bête » :

Hommes-Bêtes plus tendres que l'homme, est-ce ici que vous vivez ? Moi, je suis venue pour la troisième fois et je vous cherche. On ne vous voit pas tout de suite, il faut un temps pour le désir. Je vous aime plus que *mon père et mes frères*. J'entends battre votre cœur sous les peaux à poils fauves, sonner votre queue de fonte dans la cloche renflée.

[...] Mais votre bras autour de ma taille, ce bras de géant bossu, timide, sous la fourrure blonde des béliers, je l'ai senti autour de moi, si fort...⁶²

Masques sauvages, les Tschäggätä ouvrent les portes du royaume de l'instinct et se font l'expression du désir.

L'étrangeté du désir

Le mythe de *La Belle et la Bête*⁶³ apparaît encore dans la « Petite Fille et la bête ». Ici aussi le conte apparaît complètement renversé : la fillette est en effet d'emblée séduite par la « Bête », (l'homme masqué a l'aspect d'un ours, « une peau de bouc sur le corps, noir-blanc, aux longs poils »⁶⁴) et sera au contraire horrifiée lorsque l'apparence animale du jeune homme disparaît et qu'elle découvre son visage mutilé. L'homme, borgne, être à la fois monstrueux et

amoureuse de la Bête, malgré sa laideur, et c'est alors que le sortilège qui avait transformé un beau prince en une bête monstrueuse se brise : la Bête disparaît et à sa place se tient le jeune homme enfin délivré de l'enchantement.

⁶² « Tschäggätä », *H.C.*, p. 167-168. Je souligne.

⁶³ Le thème de *La Belle et la Bête* semble avoir beaucoup inspiré Corinna Bille : on en trouve encore une reconstruction dans un conte, « Le Parfum de Mademoiselle Personne » (*M.O.*), au sujet duquel l'auteur écrit :

« [...] à mesure que se déroulait sous mon stylo le conte dont j'ignorais encore la fin, il me séduisait à tel point que je ne pus m'endormir avant de l'avoir terminé. Jamais je crois un de mes récits ne m'a tant bouleversée. De quel magique inconscient remonte-t-il ? J'essayai de refaire un peu *La Belle et la Bête* à l'envers, c'est-à-dire que la Bête ici est la femme et le Beau, l'homme. Le mari et l'épouse finissent par se ressembler ». (« Ce que disait Corinna Bille... », notes inédites (printemps 1977) présentées en préface à *M.O.*, p. 9)

⁶⁴ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 195.

pris au piège⁶⁵, fait référence à la figure mythique du Cyclope. En fait, dans cette nouvelle, c'est le masque qui humanise l'homme : il lui permet en effet d'entrer en communication avec autrui, de s'attirer la sympathie et l'amour de ses pairs, alors que, démasqué, il apparaît dans toute sa monstruosité, prend l'aspect d'une bête (« Et l'homme se dressa dans le foin, le museau tout rose – comme un rat. »⁶⁶) et se retrouve esseulé.

En réalité, la « Bête », dans cette nouvelle, est double : elle est en effet non seulement représentée par l'homme masqué qui a pris l'allure d'un ours, mais aussi par sa main, comparée par la petite fille à une « drôle de bête »⁶⁷ :

[Le jeune homme] l'aide à enlever le chandail [...]. Mais il est maladroit et la petite fille ne veut pas l'enlever. [...] Les mains descendent le long de son dos (et sa ceinture tire sur son ventre), on croirait une *bête* qui rampe sur ses fesses, une drôle de *bête*. Elle s'est remise à rire. Mais elle a crié :

- Laisse-moi !

La ceinture lui coupe toujours plus le ventre, elle rue pour se dégager. La main l'abandonne, mais l'homme qui est sous elle râle comme s'il étouffait.

Elle a peur. Qu'est-ce qu'il a ? Il se secoue et maintenant est-ce qu'il est mort ? Et elle a peur aussi de mourir.⁶⁸

La scène est vue à travers les yeux de la fillette, son caractère choquant est ainsi atténué. Quel sens donner à cette scène ? Elle illustre sans doute, à travers l'image de cette « drôle de bête » ou de ce « nez crochu et rouge sang »⁶⁹ qui fascine et attire la petite fille, une certaine étrangeté du désir, obscurité que nous avons pu en partie dévoiler avec les amours incestueuses, quoique involontaires, de Marguerite et de son père dans « Carnaval », ou encore avec la « joyeuse vie » que menait Adrienne (« Qu'est-ce que tu es, toi ? »). Le masque sauvage, bestial, démasque ce qui est normalement masqué.

Le conte de *La Belle et la Bête*, dont on vient de voir les ressorts chez Corinna Bille, a été interprété par Jung et ses disciples comme une « expression mythique universelle »⁷⁰ de l'éveil progressif de la femme « moderne » à sa féminité et à sa sexualité. Selon les psychanalystes, Belle représenterait n'importe quelle femme, qui, en apprenant à aimer la Bête, « prend

⁶⁵ Il est pris au piège de son propre masque : lorsqu'il l'ôte il révèle son œil unique. Le masque rouge est ainsi pris entre deux monstruosité.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁷ Ce motif de la main comparée à une bête apparaît dans un autre texte, le « Café des Voyageurs » (*F.N.*) : « [...] sa main, sa vieille main [...] rampait vers la sienne. [...] Elle possédait sa vie propre, une vie de bête. [...] La bête avait saisi son poignet et le serrait. » (Je reproduis ici une remarque qui avait été exprimée lors d'une séance du séminaire intitulé « Corinna Bille, nouvelliste », donné par Jérôme Meizoz à l'Université de Genève durant le semestre d'hiver 2003-2004.

⁶⁸ « La Petite Fille et la bête », *F.N.*, p. 202. Je souligne.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 196. Les nez tordus, disproportionnés, sont des symboles phalliques pour Bakhtine.

⁷⁰ Joseph L. Henderson, « Les Mythes primitifs et l'homme moderne », in C.G. Jung, *op. cit.*, p. 137.

conscience du pouvoir de l'amour humain dissimulé sous une forme animale (c'est-à-dire imparfaite), mais authentiquement érotique. [...] Ce qui lui permet [...] d'accepter la composante érotique de son désir initial »⁷¹. Cette histoire symboliserait donc une sorte de libération de la femme vis-à-vis d'elle-même, dans laquelle elle reconnaît l'amour « comme un sentiment qui unit l'esprit et la nature »⁷².

En mentionnant ces réflexions issues de la pensée de Jung, notre intention n'est pas de nous lancer dans une analyse psychologique de l'auteur, certes – bien que la confrontation de certains textes de Corinna Bille avec les théories du psychologue pourrait s'avérer intéressante, sachant que l'auteur valaisan connaissait bien l'œuvre jungienne⁷³ – mais simplement de montrer que les personnages masqués que sont les Tschäggätä s'inscrivent chez notre auteur dans un contexte bien plus vaste que celui du carnaval et qu'ils ont, sans doute, un caractère hautement fantasmatique.

3.6.3 *Éléments pour une conclusion*

Retour au monde de l'enfance

Le masque, dans « La Petite Fille et la bête » ou « La Belle et la Bête », a été un instrument d'enchantement : le masque mis, la métamorphose s'opère et de l'individu se dégage alors une force, un pouvoir de fascination ; le masque est donc semblable à la baguette magique du « Clown », instrument d'enchantement elle aussi, qui a fait renaître une jeune fille à l'amour. Ce recours au conte ou à un personnage emblématique du monde de l'enfance, tel que le clown, indique, un peu comme l'animalité des Tschäggätä, un retour à un état antérieur, féerique et idéalisé : le monde de l'enfance. Dans les lignes qui suivent, extraites de la préface d'un recueil de contes pour enfants, Corinna Bille explique son rapport à l'enfance :

Je suis restée attachée à mon enfance. Un psychanalyste aurait beau jeu à m'expliquer pourquoi. [...] Nous lisons les *Contes* de Perrault [...]. La demeure de mon père que le lierre et la vigne vierge commençaient lentement à démolir, c'était bel et bien l'un de ces châteaux où régnaient tour à tour Barbe-bleue, l'ogre, la Belle au bois dormant. [...] Comment oublier ce monde ? *Le temps de l'enfance c'est aussi celui d'avant la mort, le temps où elle n'existe pas.*⁷⁴

⁷¹ *Ibid.*, p. 138.

⁷² *Ibid.*, p. 139. L'auteur voit encore dans le conte un attachement affectif très fort entre la jeune fille et son père ; en apprenant à aimer la Bête, Belle se libérerait donc aussi de cette relation.

⁷³ On sait, en effet, que Corinna Bille s'intéressait à l'œuvre du psychologue ; certaines de ses réflexions ont d'ailleurs été retranscrites dans des pages du journal que tient régulièrement l'auteur. Vu l'extrême attention qu'elle portait à ses rêves, se hâtant de les mettre sur papier au réveil, cet intérêt pour un homme qui a mis les rêves au premier plan de la connaissance de l'homme, semble plutôt aller de soi.

⁷⁴ « Ce que disait Corinna Bille... », préface à *M.O.*, p. 7-8. Je souligne.

Mythifié et idéalisé, le temps de l'enfance est celui de l'innocence, de la pureté et de la liberté ; regretté, il est recréé par l'écriture. Ce temps « d'avant la mort » semble être aussi celui des masques :

Et le vert qui n'était pas encore jaune, les verts de certains mélèzes qui semblaient appartenir à des *masques*, étaient extraordinaires. C'était *une clarté d'avant l'anéantissement* et c'est alors qu'on voyait combien les épicéas, et même les pins, les aroles étaient noirs.⁷⁵

La nature semble porter un masque, elle en a la teinte en tout cas ; une teinte « extraordinaire », comme irréaliste, signe d'un état antérieur à la « chute ». Les masques sont ainsi au cœur d'un « mythe paradisiaque »⁷⁶, pour reprendre une expression de Maryke de Courten.

Le masque inaugure un mouvement de remontée : une remontée aux sources, qui suppose une intégration harmonieuse, voire édénique, de l'homme et de la nature, mais une remontée de l'inconscient aussi, qui s'inscrit dans une visée de libération et de rupture des normes sociales et culturelles.

Les masques et les rêves

Les personnages masqués étudiés dans ce chapitre nous ont présenté l'écriture de Corinna Bille comme une activité compensatoire, réalisant ou plutôt exprimant à travers la fiction un désir obscur, caché. L'inconscient a été objectivé à travers le travail de l'écriture. Dans ce chapitre, les masques ont été révélateurs de fantasmes personnels. Avec le clown et les Tschägätä s'est exprimée non seulement la recherche d'un état antérieur de l'homme, mais aussi le vœu de faire se rejoindre le rêve et la réalité. Le masque permet en effet de faire surgir la part cachée de l'homme et d'allier l'imaginaire et le réel. Sous le masque du pittoresque et des traditions mortes qu'incarnent les Tschägätä, il s'agissait donc de révéler les pulsions de l'être, de dégager son irrationalité, son étrangeté aussi.

Le fonctionnement des masques nous est apparu semblable à celui des rêves : comme ceux-ci, ils procèdent par allusion symbolique. Les rêves, de la même manière que les masques, expriment l'inconscient et constituent ainsi, souligne Buraud, « les masques de notre esprit ; les figures qu'ils ébauchent, les personnages qu'ils inventent [...] symbolisent nos

⁷⁵ F.O., p. 124. Je souligne.

⁷⁶ Maryke de Courten, « S. Corinna Bille », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, op. cit., p. 296.

désirs cachés »⁷⁷. Comme le masque, le rêve ment, avoue, délivre : « par lui l'esprit se cache, se libère et se métamorphose sans arrêt »⁷⁸.

Une parenté entre masque et rêve ainsi établie, le constat que nous avons exprimé dans l'« Avant-propos », à savoir que les apparitions des masques se densifient au fil des années, s'explique facilement. Toujours plus attentive à ses rêves, Corinna Bille a donné au monde onirique une place de plus en plus importante ; le masque, « lieu de remontée de l'inconscient »⁷⁹, semble constituer une voie particulièrement propice à l'exploration de ce monde de l'au-delà.

⁷⁷ Georges Buraud, *op. cit.*, p. 195.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁹ Je reprends ici une expression utilisée par Elza Adamwicz dans « "Un masque peut en masquer (ou démasquer) un autre". Le masque et le surréalisme », *L'Autre et le sacré*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 73-94.

4. Conclusion

Notre projet était d'élucider l'étonnante prolifération des masques dans l'œuvre de Corinna Bille. A partir du constat que nombre d'entre eux apparaissaient dans le contexte de Carnaval, nous avons examiné les différentes réalisations de la fête. Un apport théorique nous a permis au préalable de dégager les traits essentiels à la compréhension de la fête, à savoir sa fonction d'exutoire, l'instauration du monde à l'envers et l'irruption de l'imaginaire dans le réel. Cette grille d'analyse s'est révélée fructueuse et nous a notamment fait prendre conscience que Corinna Bille détournait, et cela à plusieurs égards, le sens de la fête, tout en faisant mine de le suivre. Grâce à la lecture de la nouvelle « Carnaval », nous avons mis en évidence les principales caractéristiques de la fête populaire chez Corinna Bille : un mélange de références chrétiennes et païennes, signe de l'attitude ambiguë de l'auteur vis-à-vis de la religion, le phénomène de la métamorphose ensuite, qui touche aussi bien les personnages que la nature, et enfin, partant de l'opposition nature/culture, le temps essentiellement non joyeux, l'amertume, qui domine dans toute la nouvelle. D'emblée, la fête nous est donc apparue comme ambivalente et comme un prétexte à faire surgir l'étrange et le tragique dans le quotidien.

En analysant la dimension spatiale des récits carnavalesques, nous nous sommes rendu compte que la fête se déroulait dans des lieux clos, protégés, où l'opposition entre sacré et profane tendait à disparaître. Les cafés se sont aussi révélés être des lieux symboliques, où se nouent et se dénouent les intrigues, mais encore, et surtout où les masques se laissent approcher. A travers les déambulations, ces derniers envahissent l'espace, en prennent possession et opèrent un brouillage des frontières, participant ainsi à l'instauration de la confusion et de l'anarchie. Mais les déambulations n'engendrent pas seulement le désordre, elles rendent aussi les masques insaisissables, créent une attente et exacerbent ainsi le désir. Devenant parfois de véritables errances, les déambulations prennent alors un caractère labyrinthique et impliquent une perte des repères, ainsi que la disparition du réel au profit de l'imaginaire. L'errance indiquant enfin la volonté de se perdre, de tout confondre, elle renvoie à l'anonymat qu'offre le masque de Carnaval.

Au niveau de la temporalité, deux aspects ont été abordés. Il s'agit d'une part de l'opposition entre passé et présent, qui semblait consacrer la modernité comme une valeur

négative. Nul pittoresque, nul régionalisme ne saurait pourtant être décelé. En effet, si les récits carnavalesques de Corinna Bille ont pour cadre le monde paysan du Valais, « un pays d'ours »¹, farouche, ils ne se font jamais les gardiens bougons d'anciennes traditions. En revanche, ils nous confrontent à des situations extrêmes (« Carnaval ») parfois tragiques (« Mardi gras »), nous invitent à découvrir le secret d'un lieu, comme dans le « Printemps fou », ou encore nous mettent face à de terribles visions (« Les Insectes flamboyants »). La perspective temporelle nous a, d'autre part, permis de relever la composante essentiellement saisonnière et étrange de la fête. Les récits carnavalesques s'inscrivent ainsi dans un temps à part et impliquent un éloignement de l'ordre du réel, au profit de l'imaginaire.

L'imaginaire, en tant que transgression de l'ordre réel, nous est apparu comme une composante essentielle des récits carnavalesques. En effet, les rêves et les hallucinations, souvent prémonitoires, des personnages, permettent à ceux-ci de s'échapper de leur réalité quotidienne. Un deuxième indice de l'emprise de l'imaginaire a été le monde à l'envers, qui, chez Corinna Bille, est instauré non seulement par les masques, qui prennent le pouvoir et bafouent les autorités religieuses et civiles, mais aussi par la quête des plaisirs, qui exalte les valeurs païennes et érige le « bas » en principe. Nous avons illustré cet aspect de la fête à travers l'exemple de « Qu'est-ce que tu es, toi ? », nouvelle qui raconte la métamorphose d'Adrienne en fille de joie. Ce sont les métamorphoses justement, qui ont constitué le troisième volet de ce chapitre. Il s'est avéré, en reprenant la nouvelle « Carnaval », que les déguisements chez Corinna Bille peuvent aboutir à de réelles métamorphoses, mais que celles-ci peuvent très bien survenir, comme nous l'a montré le récit de « Qu'est-ce que tu es, toi ? », sans l'intermédiaire de masque ou d'un quelconque changement d'habits. On a vu que cette métamorphose, engendrée par un refus de souffrir, consistait en une libération des instincts « bas » d'Adrienne, en la mettant sur la voie de l'animalité. La nature, enfin, qui se masque elle aussi, nous est apparue dans chacun des récits étudiés en pleine mutation, encore indéterminée, provoquant un trouble et une confusion des frontières. Le thème du carnaval nous a ainsi semblé correspondre au choix de l'écrivain de rejeter la pensée discursive au profit de l'irrationnel.

Partant du constat de l'omniprésence de la mort, dont nous avons observé les différents aspects, de la mort-renaissance à la mort « grotesque », en passant par la mort-rupture et la

¹ « Le Bal double », *B.D.*, p. 11.

nort préservatrice, nous avons pu dégager le trait dominant de la fête populaire chez Corinna Bille, à savoir l'ambivalence. Celle-ci est apparue être à la base de l'art du grotesque de l'auteur valaisan : principe de subversion, le grotesque billien implique un mouvement vers le bas, ainsi qu'une recherche de l'inachevé, de l'indétermination, qui engendrent la confusion des règnes. Les récits carnavalesques de Corinna Bille nous ont révélé un sens profond du magique, qui émerge au sein du quotidien, un goût pour l'étrange et nous ont entraîné dans un monde où se sont effacées les frontières entre réel et imaginaire, animalité et humanité, profane et sacré.

Nos investigations se sont ensuite dirigées vers les personnages masqués et nous avons pensé que ceux-ci traduisaient un regard jeté sur l'homme. Dans un premier temps, nous nous sommes rendu compte que nombre de masques étaient liés à l'univers théâtral, dans lequel l'auteur a baigné dès son enfance ; est apparue ensuite la relation qu'il y a entre les masques et les visages chez Corinna Bille, ceux-ci ayant tendance à ressembler à ceux-là. Le souffle et le regard du masque, signes de son humanité, se sont révélés être des générateurs de mystère et l'ambiguïté. A la suite de cela, nous nous sommes demandé d'où venait le pouvoir de domination du masque et en quoi cet objet était-il symbolique.

Les masques dominent par l'effroi et la fascination qu'ils provoquent, deux éléments venant concourir à ce phénomène : la peur de l'inconnu et l'effet de surprise. Par rapport à cet ascendant des êtres masqués sur les personnages non masqués, nous avons découvert qu'une relation privilégiée et ambiguë existait entre les masques et les enfants, dont la capacité d'émerveillement apparaissait bien supérieure à celle des adultes. Le masque s'est ensuite révélé comme un instrument de dissimulation et de protection : fonctionnant comme un écran, il permet au masque rouge (« La Petite Fille et la bête »), par exemple, de dissimuler une blessure. Mais nous avons vu également, à travers « La Demoiselle sauvage » et le personnage d'Herbert dans *Théoda*, que le masque voilait une identité en même temps qu'il la dévoilait, son fonctionnement pouvant alors être rapproché de celui de la caricature. « L'Envoûtement » nous a permis d'illustrer un troisième aspect de la symbolique du masque, celui d'être un puissant instrument de métamorphose. En revêtant un masque, Marine devenait *l'autre*, cette autre chérie et disparue qu'elle faisait non seulement revivre, mais pour qui elle renonçait à sa propre identité, totalement soumise à la volonté du fascinant mais despotique Théodore. Dans les récits étudiés, enfin, on a vu que le masque était associé à de nombreuses superstitions,

empreint de paganisme et en relation avec le surnaturel, ce qui nous a semblé offrir à Corinna Bille un moyen de générer du mystère et d'imprégner ses textes de fantastique et de magie.

Les personnages masqués rencontrés dans cette étude posaient la question de la frontière entre l'identité et l'altérité. L'homme est un être ambivalent ; cette idée est thématifiée dans « La Demoiselle sauvage » à travers la figure de l'androgyné. Le masque s'est révélé être le lieu du surgissement de l'autre au sein du même, la révélation de sa dualité essentielle. Figure de l'altérité comme l'expression de « l'autre en moi », le masque chez Corinna Bille exprime aussi une rencontre et un amour pour l'autre, le marginal. Le clown et les Tschäggätä sont des personnages qui font apparaître le surréel au cœur du réel, qui amorcent un mouvement de remontée aux sources, se faisant les expressions différentes d'un même élan vers une antériorité idéalisée.

Ces masques, dans leur relation essentielle au désir, nous ont permis d'identifier le besoin d'amour de Corinna Bille, une obsession dont les figures fantasmatiques que constituent le clown et les Tschäggätä sont la manifestation. Bien loin d'être des survivances pittoresques, les masques du Lötschental, comme lieu de remontée de l'inconscient et de l'irruption de l'étrange et du bestial au sein même du civilisé et du normalisé, envahissent l'œuvre de Corinna Bille en même temps que le rêve prend de l'ampleur, son écriture se modifiant dans le sens d'une valorisation de l'irrationnel et d'une prolifération d'images compensatoires.

Les récits de Corinna Bille nous avaient d'emblée séduite ; mais, à mesure que nous progressions dans cette démarche analytique, loin de perdre une once de son charme, l'œuvre de Corinna Bille nous est apparue toujours plus riche. Surprise et plaisir sont allés grandissant et nous espérons avoir su les faire partager au lecteur.

ANNEXES

Annexe 1

Dessin de Corinna Bille pour un manuscrit du *Bal double*
(Fonds C. Bille, Archives littéraires, Berne, image tirée de
l'ouvrage de Pierre-François Mettan, *Le Partage de minuit*.
Corinna Bille et Maurice Chappaz, catalogue d'exposition,
Moudon, Acatos, 2003, p. 70.)

Annexe 2



Un Tschäggäta

(Photo d'Albert Nyfeler, parue dans l'ouvrage de Maurice Chappaz, *Lötschental secret*, Sierre, Monographic, 1994, p. 41)

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Corinna Bille utilisées pour ce travail

- Entre hiver et printemps*, Lausanne, Editions des Terreaux, 1967.
- Cent petites histoires cruelles*, Vevey, Bertil Galland, 1973.
- La Demoiselle sauvage*, Vevey, Bertil Galland, 1974.
- La Fraise noire*, Paris, Gallimard, 1976.
- La Montagne déserte*, Genève, Eliane Vernay, 1978.
- Cent petites histoires d'amour*, Vevey, Bertil Galland, 1978.
- Deux Passions*, Vevey, Bertil Galland et Paris, Gallimard, 1979.
- Le Bal double*, Paris, Gallimard et Vevey, Bertil Galland, 1980.
- Le Sabot de Venus*, Albeuve, Castella, 1982.
- Nouvelles et petites histoires*, édition établie par Jean-Paul Paccolat, Lausanne, L'Age d'Homme, Poche Suisse, 1988.
- Oeil de Mer*, Lausanne, 24 Heures, (Ecrivains), 1989.
- Forêts obscures*, Lausanne, 24 Heures, (Ecrivains), 1989.
- Juliette éternelle*, s.l., L'Aire, 1993.
- Théoda*, Cossonay, Empreintes, 1994.
- Emerentia 1713*, Genève, Zoé, 1994.
- Le Pantin noir*, Genève, La Joie de Lire, 1995.
- Les Etranges Noces et autres inédits*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996.
- Le Salon ovale*, Nouvelles et contes baroques, Moudon, Empreintes, 1999.
- Martine et la princesse Onétropti*, Genève, La Joie de Lire, 1999, t. 1.
- Les Métamorphoses*, Genève, La Joie de Lire, 1999, t. 2.
- La Maison musique*, Genève, La Joie de Lire, 1999, t. 3.

Ouvrages bibliographiques

- LEYAT, S., *Les Auteurs du Valais romand 1975-2002*, Sierre, Médiathèque Valais et Monographic, 2002, p. 21-29.
- QUINODOZ, I., *Ecrivains contemporains du Valais romand. Essai de bibliographie*, Sion, Annales valaisannes, 1977, p. 17-25.

Études, ouvrages ou articles sur l'œuvre de Corinna Bille

- ANEX, G., « Hommage à Corinna Bille », *Journal de Genève*, 27 octobre 1979.
- BAROCHE, C., « Sensualité païenne et interdits religieux » (*Deux Passions*), *La Quinzaine littéraire*, Paris, 31 mai 1979.
- BILLE, C., *Le Vrai Conte de ma vie*, éd. Ch. Makward, Lausanne, Empreintes, 1992.
- CHAPPAZ, M., *Octobre 79*, Lausanne, Empreintes, 1986.
- CHEVALLAZ, M., « Entretien avec Corinna Bille », *24 Heures*, Lausanne, 18-19 novembre 1978.
- COURTEN De, M., *L'Imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Berne, Neuchâtel, la Baconnière, 1989.
- COURTEN De, M., « Corinna Bille », in Francillon Roger, (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1998, t. 3.
- S. Corinna Bille*, numéro spécial, *Ecriture 33*, Lausanne, 1989.
- FAVRE, G., « Une femme-écrivain : Corinna Bille », *Construire*, Genève, 16 janvier 1974.
- FAVRE, G., *Le Vrai Conte de sa vie*, Lausanne, 24 Heures, 1981.
- JAKUBEC, D., « Pour Corinna Bille, l'essentiel est de passer les limites », *Journal de Genève*, 11 novembre 1978.
- METTAN, P.-F., *Le Partage de minuit. Corinna Bille et Maurice Chappaz*, catalogue d'exposition, Moudon, Acatos, 2003.
- MEIZOZ, J., *Un lieu de parole. Notes sur quelques écrivains du Valais romand*, Saint-Maurice, Pillet, 2000.
- MOIX, G., « Un monde ambigu », postface à *Le Bal double*, Lausanne, Empreintes, 1990.
- NOURISSIER, F., « Un regard et un style », *24 heures*, Lausanne, 26 octobre 1979.
- PACCOLAT, J.-P., « Ecrire: la respiration essentielle », in S. Corinna Bille, *Nouvelles et Petites Histoires*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988.
- PACCOLAT, J.-P., « La Séduction de l'étrange », postface à *Le Salon ovale*, Moudon, Empreintes, 1999.
- Pourquoi j'écris*, préface de Franck Jotterand, Lausanne, La Gazette Littéraire, 1971, p. 17-19.
- SARAIVA-NICOD, M., « Corinna Bille et le bonheur terrestre », postface aux *Cent petites Histoires cruelles. Trente-six petites Histoires curieuses*, Albeuve, Castella, 1985.
- Zofingue, Feuille centrale*, Hommage à S. Corinna Bille et Maurice Chappaz, Lausanne, janvier 1953, n° 2.

Études sur le masque et sur le carnaval

ADAMOWICZ, E., « "Un masque peut en masquer (ou démasquer) un autre". Le masque et le surréalisme », *L'Autre et le sacré*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 73-94.

ASLAN, O., BABLET, D., et alii, *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1999.

BAKHTINE, M., *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BAROJA, J. C., *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979.

BEDOUIIN, Jean-Louis, *Les Masques*, Paris, PUF, (Que sais-je?), n° 905, 1961.

BURAUD, Georges, *Les Masques*, Paris, Seuil, 1948.

CHAPPAZ, M., *Lötschental secret*, Lausanne, 24 heures, 1975.

CHAPPAZ-WIRTHNER, S., *Les Masques du Lötschental : présentation et discussion des sources relatives aux masques du Lötschental*, Sion, 1974.

CHAPPAZ-WIRTHNER, S., *Le Turc, le Fol et le Dragon : figures du carnaval haut-valaisan*, Neuchâtel, Ed. de l'Institut d'ethnologie, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

FABRE, D., *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992.

GENNEP Van, A., *Le Folklore français. Du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Paris, Robert Laffont, 1998.

TAUXE, H.-C., *Lieux et histoires secrètes de Suisse*, Paris, Lausanne, Ed. de la Porte verte, s.d.

Ouvrages, divers

CAMERIN, E., *Sorcellerie en Suisse romande*, Lausanne, Kesselring, 1986.

IEHL, D., *Le Grottesque*, Paris, Presses Universitaires de France, (Que sais-je ?), 1997.

JUNG, C.G., *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

LEVI-STRAUSS, C., *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

MARTIN, R., (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-latine*, s.l., Nathan, 1998.

ABRÉVIATIONS UTILISÉES

- B.D. *Le Bal double*, Paris, Gallimard et Vevey, Bertil Galland, 1980.
- D.P. *Deux Passions*, Paris, Gallimard et Vevey, Bertil Galland, 1979.
- D.S. *La Demoiselle sauvage*, Vevey, Bertil Galland, 1973.
- E. *Emerentia 1713*, Genève, Zoé, 1994.
- E.H.P. *Entre hiver et printemps*, Lausanne, Editions des Terreaux, 1967.
- F.N. *La Fraise noire*, Paris, Gallimard, 1976.
- F.O. *Forêts obscures*, Lausanne, 24 Heures, 1989.
- H.A. *Cent petites Histoires d'amour*, Vevey, Bertil Galland, 1978.
- H.C. *Cent petites Histoires cruelles*, Vevey, Bertil Galland, 1973.
- J. *Juliette éternelle*, s.l., L' Aire, 1993.
- M. *La Montagne déserte*, Sierre, Monographic, 1997.
- M.M. *La Maison musique*, Genève, La Joie de Lire, 1999, t. 3.
- M.O. *Martine et la princesse Onétropti*, Genève, La Joie de Lire, 1999, t. 1.
- P.N. *Le Pantin noir*, Genève, La Joie de Lire, 1995
- S.O. *Le Salon ovale*, Nouvelles et contes baroques, Moudon, Empreintes, 1999.
- T. *Théoda*, Cossonay, Empreintes, 1994.
- V. *Le Sabot de Vénus*, Albeuve, Castella, 1982.

Curriculum Vitae

Ch. des Pruniers 9
 1967 Bramois
 Téléphone : 027/203 74 44 et 079/715 32 01
 Email : rachel.antille@unifr.ch

ANTILLE RACHEL

Etat civil : célibataire
 Nationalité : suisse
 Date de naissance : 13.06.80

FORMATION

1999 – 2004 : Université de Fribourg, licence ès Lettres
 Discipline principale : littérature française
 Disciplines secondaires : linguistique du français moderne et
 pédagogie générale
 1994 – 1999 : Lycée Collège de la Planta (Sion)
 Maturité fédérale, type B (latin-anglais)

LANGUES

Français : langue maternelle
 Allemand : bonnes connaissances
 Anglais : bonnes connaissances

EXPERIENCE PROFESSIONNELLE

2003 : remplacements au lycée de Burgdorf (BE), aux cycles d'orientation de
 Montana et de Grône (VS), et au centre scolaire de Bramois (VS) ;
 cours d'appui
 2001 : contrôleur de vendange, cave Bonvin – Varone, Sion (VS)
 2000 : chargée d'accueil, cave Provins, Comptoir suisse, Lausanne
 1999 : sommelière, restaurant « Margueron », Vercorin (VS)

STAGE, FORMATION COMPLEMENTAIRE

- « De la faculté des Lettres au monde de l'entreprise » (printemps 2003)
- Stage dans une maison d'édition (JRP, rue des Bains 39, Genève) (été 2003)
- « Lettres ouvertes » : petite entreprise créée en 2003 par une association
 d'étudiants de l'Université de Fribourg (prestation de services dans les domaines
 de la traduction, de la communication, de la gestion d'image et de l'éthique)

LOISIRS ET INTERETS PERSONNELS

Je pratique de nombreux sports (course à pieds, vélo, ski de randonnée) et adore la
 lecture (littérature française et romande, presse écrite). De nature curieuse, je
 m'intéresse à de nombreux domaines (culture, faits de société, actualité).

CONNAISSANCES INFORMATIQUES

Word, Excel, Internet Explorer, Power Point, File Maker Pro

« Je déclare sur mon honneur que j'ai accompli mon mémoire de licence seule et sans aide
 extérieure non autorisée. »



TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| 1. AVANT-PROPOS..... | 2 |
| 2. MASQUES ET CARNAVAL..... | 5 |
| 2.1 Qu'est-ce que le carnaval ? | 5 |
| 2.1.1 Les origines de Carnaval..... | 6 |
| 2.1.2 Les variations chronologiques | 7 |
| 2.1.3 Quelques traits spécifiques à la fête..... | 8 |
| Carnaval, un exutoire avant le carême | 9 |
| Carnaval, un rite de célébration du printemps | 10 |
| Carnaval et ordre social : le monde à l'envers | 11 |
| Carnaval, l'irruption de l'imaginaire dans le réel | 12 |
| 2.2 « Carnaval »..... | 14 |
| 2.2.1 Entre paganisme et christianisme..... | 15 |
| 2.2.2 La métamorphose..... | 18 |
| 2.2.3 Un temps essentiellement non joyeux : le conflit nature / culture | 20 |
| 2.3. Des lieux symboliques..... | 25 |
| 2.3.1 Des lieux clos..... | 25 |
| Le village | 25 |
| Les abris..... | 26 |
| Le café..... | 28 |
| 2.3.2 Les déambulations | 29 |
| Désordre et désir | 30 |
| L'errance | 31 |
| 2.4 Le temps de Carnaval..... | 33 |
| 2.4.1 Carnaval et modernité : Corinna Bille, un auteur régionaliste ?..... | 33 |
| 2.4.2 Un rite saisonnier | 37 |
| Carnaval, carême et Pâques dans « Théoda » | 37 |
| Carnaval, une fête printanière | 39 |
| Föhn, feux et neige : une saison étrange | 39 |
| 2.5 L'emprise de l'imaginaire..... | 43 |
| 2.5.1 Rêves et hallucinations | 43 |
| 2.5.2 Le monde à l'envers..... | 47 |
| 2.5.3 Le principe du bas..... | 49 |
| Le beau et le laid..... | 50 |
| La quête du plaisir..... | 50 |
| 2.5.4 Métamorphoses | 53 |
| Les déguisements | 53 |
| Métamorphose et animalité..... | 54 |
| Métamorphose de la nature | 55 |
| 2.6 Vie et mort | 57 |
| 2.6.1 Aspects de la mort..... | 58 |

| | |
|--|-----------|
| La mort et la fête | 58 |
| La mort-renaissance | 58 |
| La mort-rupture..... | 59 |
| La mort préservatrice | 59 |
| La mort d'Auguste : le « grotesque »..... | 60 |
| 2.6.2 Un art du grotesque..... | 61 |
| 3. LES PERSONNAGES MASQUES | 64 |
| 3.1 Masques scéniques | 65 |
| 3.1.1 Corinna Bille et le théâtre | 65 |
| 3.1.2 Les jeux masqués : expressions d'un besoin de liberté..... | 66 |
| 3.1.3 Les marionnettes | 67 |
| 3.2 Masques et visages | 70 |
| 3.2.1 Les émotions, créatrices de masques | 71 |
| 3.2.2 Le visage, un masque..... | 71 |
| 3.2.3 Regard et souffle du masque..... | 72 |
| 3.4 Symbolique et pouvoir du masque | 76 |
| 3.4.1 Domination par l'effroi et la fascination..... | 76 |
| La peur de l'inconnu | 76 |
| L'effet de surprise | 77 |
| Masques et enfants : une relation ambiguë | 77 |
| 3.4.2 Dissimulation, protection et révélation | 80 |
| Masque et transparence..... | 80 |
| Le masque-caricature | 81 |
| 3.4.3 Le masque, instrument de métamorphose..... | 83 |
| « L'Envoûtement » | 83 |
| 3.4.4 Entre paganisme et superstition | 85 |
| Le masque comme manifestation du surnaturel..... | 86 |
| 3.5 Identité et altérité..... | 88 |
| 3.5.1 L'autre en moi..... | 88 |
| Figure de l'androgyné | 90 |
| 3.5.2 L'autre et moi..... | 91 |
| Figures de l'enfant, du sauvage et du fou | 91 |
| 3.6 Masques et désirs | 94 |
| 3.6.1 « Le Clown »..... | 96 |
| Un « Auguste » | 96 |
| Rêve et réalité | 99 |
| 3.6.2 Les Tschäggätä..... | 100 |
| Les masques du Lötschental : bref aperçu historique | 102 |
| La manifestation de l'originel..... | 105 |
| « L'expression plastique des instincts »..... | 106 |
| L'étrangeté du désir | 108 |
| 3.6.3 Eléments pour une conclusion | 110 |
| Retour au monde de l'enfance | 110 |
| Les masques et les rêves | 111 |