

De Cézanne à Redon : l'exemple des peintres dans l'écriture de Corinna Bille

Monique Moser

Volume 21, numéro 1, printemps 1985

Écrire l'image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036848ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036848ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moser, M. (1985). De Cézanne à Redon : l'exemple des peintres dans l'écriture de Corinna Bille. *Études françaises*, 21(1), 45–58.
<https://doi.org/10.7202/036848ar>

De Cézanne à Redon : l'exemple des peintres dans l'écriture de Corinna Bille

MONIQUE MOSER

Corinna Bille (1912-1979) est un auteur de Suisse romande dont l'écriture entretient avec la peinture des rapports privilégiés. Fille du peintre-verrier Edmond Bille (1878-1959), le langage pictural lui a été familier dès son enfance et il n'y a rien d'étonnant à constater que son écriture poétique et savante dialogue volontiers avec l'art des peintres. Son œuvre comprend des poèmes, des petites histoires, des contes, des récits, trois romans et neuf recueils de nouvelles, genre dans lequel elle excelle. En 1975, elle gagnait la bourse Goncourt de la Nouvelle.

L'univers poétique de Corinna Bille est souvent tendu entre une perception limpide de la montagne valaisanne et des visions fantastiques qui semblent faire partie de cette nature. Cependant, la représentation du pays se retrouve à l'état pur dans ses toutes premières nouvelles, tandis que le fantastique règne seul sur les contes qu'elle a écrits en fin de carrière. Voilà pourquoi j'ai choisi d'étudier d'une part la nouvelle «Feu» qui clôt le recueil intitulé *Douleurs paysannes*¹ et d'autre part «Le sourire de l'araignée» qui amorce un volume de contes du même nom².

1 S. Corinna Bille, *Douleurs paysannes*, Albeuve-Suisse, Éditions Castella, 1978. Les numéros de pages indiqués dans le texte se réfèrent à cette édition.

2 Corinna Bille, *le Sourire de l'araignée*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1979. Les numéros de pages indiqués dans le texte se réfèrent à cette édition.



Feu

Le pays est nu, le ciel aussi est nu et lisse Rien
de caché, rien de secret sous la lumière de
mars (p 163)

D'entrée, l'auteur choisit une lumière impitoyable et nous sommes avertis par les premiers mots de cette nouvelle qu'il s'agit d'une entreprise de décapage, de mise à nu et de purification. Le paysage valaisan avec ses villages, ses paysans et leurs coutumes nous est en quelque sorte montré à l'heure de la vérité. Il y a d'abord «les prés dorés et usés comme de *vieilles images* qui *révèlent* leurs bosses et leurs déchirures». Puis il y a le feu qu'on a mis aux herbes mortes et aux buissons. «C'est le nettoyage du printemps, on remet le pays en ordre, on le burine, on le modèle.» Enfin, ce sont les hommes eux-mêmes qui «se sentent nus dans le printemps» et qui «sont obligés de redevenir purs et vrais³». Le rapport qu'entretient cette prose avec les arts visuels est immédiatement perceptible dans la façon dont le paysage est travaillé. Il y a le souci de la lumière, les tons font penser à de vieilles images, les formes «s'imposent» ou se «révèlent» et, par le biais d'une métaphore, les travaux des champs sont rapprochés de ceux du graveur et du sculpteur. La religiosité de la population est aussi suggérée au lecteur par la façon dont Corinna Bille évoque la situation des villages dans ce paysage : ils «sont dressés vers le ciel, levant vers le ciel, levant vers lui leurs faces brun pâle et leurs murs tachés de sulfate. Dans l'extase et l'inquiétude, ils attendent [..]» (p. 164). Un moment particulier du lieu dans lequel va se jouer le drame qui nous sera conté dans cette nouvelle permet ici à Corinna Bille de nommer les principaux éléments de son écriture qui sont aussi ceux de la peinture de son père, à savoir : la recherche du vrai, tant par l'intelligence que par le regard, le travail de la création et l'émotion de la célébration⁴.

Alexine, l'ancienne régente du village de Corin, monte avec sa vache à son pré pour y étendre du fumier :

Le soleil étrille le pelage de la bête, en fait saillir les os, aiguise les cornes, allume des feux roux parmi les poils sombres, et lui rend si bien sa majesté, sa sauvagerie primitives que son chargement semble une humiliation, et que la paysanne, à ses côtés, en devient minuscule et terne (p. 164-165).

3 Les citations de ce paragraphe sont toutes tirées de la p 163 C'est moi qui souligne

4 Paul Budry dit que les grands tableaux de Bille «sont de beaux textes plutôt que de belles substances Ils glorifient le site plutôt qu'ils ne le signifient» (Paul Budry, *Edmond Bille*, Lausanne, Éditions de la Baconnière, 1935, p 32)

Au retour cette proportion sera inversée. Les enfants de l'école verront d'abord la vache bondir à travers les prés, puis Alexine leur apparaîtra tout en flammes. L'art de Corinna Bille est de nous faire voir comment cette vieille fille lutte contre le désir de mettre le feu aux buissons. Elle qui a su échapper au viol pense n'avoir pas à craindre le feu. Son désir de «voir se tordre» et «d'entendre crier» ces buissons est impératif. «La lumière glisse sur l'écorce, tourne autour des branches, les polit, les dore, et sous les yeux fascinés de la vieille fille, chacune d'elles se métamorphose en serpent» (p. 169). Ni les promesses qu'elle a faites à sa sœur Dorothee, ni la phrase rituelle «Quand j'étais régente », qui est censée mobiliser tout ce qu'il y a de raisonnable en elle, ne peuvent plus la retenir. «Elle fait craquer une allumette» et nous voici en présence d'un double tableau narré qu'il convient de citer ici dans son ensemble.

Et c'est soudain, sur le grand paysage immobile, aux lignes trop précises, une fleur mauvaise qui vient de pousser, qui s'agite et s'inquiète. Peu de chose pourtant à peine une flamme qui monte en silence et retombe, mais elle renaît plus loin avec des détonations, des rages sourdes, les herbes se recroquevillent, se volatilisent en une fumée trouble, épaisse comme si ces herbes fines avaient une âme impure. Ce tableau en rappelle un autre à Alexine, celui qui se trouve sur la tribune de la chapelle et qui représente le *Jugement dernier*. À côté des morts qui se lèvent et repoussent la dalle de leurs tombes, rougeoit l'enfer où sont précipités les corps nus des damnés. Voici le vaniteux qui se contemple dans un miroir ovale dont le manche se compose de deux serpents entrelacés, l'avare qui se brûle les doigts en comptant ses pièces d'or, le gourmand obligé d'avalier des braises. Tous, ils apparaissent devant Alexine qui se tient très droite, la pupille dilatée, les narines frémissantes. (p. 171)

Cette citation de même que les deux précédentes nous permet maintenant d'observer la façon dont le référent visuel se modifie en même temps que la perspective narrative. Lorsque le regard de la narratrice observe la scène de loin, la description est positive et la lumière met en relief l'aspect majestueux et noble de la vache par exemple. Mais lorsque la narratrice épouse le point de vue de son personnage cette même lumière fait apparaître l'aspect lubrique des branchages. Le symbole du serpent qui se substitue alors à la description positive des branches permet au lecteur de reconnaître la nature sexuelle du désir d'Alexine dont le refoulement explique son besoin de feu. Or le texte accole à cette vision révélatrice un intertexte biblique «comme se métamorphosait la

baguette d'Aaron, frère de Moïse, sous le regard des Égyptiens». Il est dès lors évident que la religion est une référence incontournable dans la psychologie du personnage. Le double tableau qu'il nous reste à analyser montre bien que pour Alexine l'heure du plaisir est aussi celle de la damnation et dans la suite du récit ces serpents qu'elle voulait anéantir par le feu la mordent au talon sous forme de braises qui se rallument au contact de sa jupe.

Le premier tableau, celui qu'Alexine a sous les yeux, n'est autre que celui de la nature aux prises avec le feu. On peut lire les termes de «grand paysage immobile, aux lignes trop précises» comme une allusion à un paysage peint et on peut certainement les appliquer à des tableaux d'Edmond Bille qui représentent la montagne valaisanne dans la lumière du mois de mars. Mais ici ce paysage disparaît devant le mouvement des flammes. Tout ce qui est dit de la fleur mauvaise qui pousse, s'agite, s'inquiète, monte, retombe, renaît pour faire rage et détruire ne correspond pas à la description d'un espace pictural et n'acquiert ce statut que par l'autorité de la narratrice qui s'y réfère en disant : ce tableau. Ce spectacle, car c'est bien plutôt d'un spectacle qu'il s'agit, échauffe l'imagination d'Alexine qui voit alors rougeoier l'enfer. C'est ici qu'intervient la référence à un vrai tableau, celui qui dans la nouvelle est exposé sur la tribune de la chapelle et qu'un historien de l'art saurait sans doute identifier grâce aux détails mentionnés par la description. Je me bornerai pour ma part à relever l'iconographie moyenâgeuse de ce tableau qui non seulement informe les croyances d'Alexine, mais annonce aussi la fin inéluctable de cette nouvelle. À l'heure de la vérité que le *Jugement dernier* met en scène, les corps des damnés seront nus et punis chacun selon son péché. La vieille prude incendiaire sera donc carbonisée et déshabillée comme nous l'apprend la dernière phrase du récit : «... ils virent qu'elle était noire et qu'il ne restait plus un lambeau d'étoffe sur son corps à demi consumé, seulement, autour des pieds, un peu de cuir durci» (p. 174).

Il est maintenant facile de reconnaître la fonction mystificatrice du tableau au niveau de l'histoire. Tout se passe comme s'il s'agissait là d'une écriture antérieure qui prédétermine le cours des événements. L'emprise du langage pictural sur l'imaginaire du personnage est particulièrement apparente lorsque le «voici» introduit le cortège des damnés. Cette série est dynamisée au point de faire éclater le cadre du tableau et de se prolonger jusque dans la vie du personnage. Comme on l'a vu, le destin tragique d'Alexine répond à la notion primaire de justice véhiculée par le tableau du *Jugement dernier*. On ne trouve rien dans le récit qui

atténuée la rigueur de cette «punition» Dans ce sens il est significatif que ce soit les enfants du village qui constatent ce fait les premiers avec stupeur Dans cet univers fruste marqué par un catholicisme étroit, l'heure de la vérité est terrifiante de même que la nudité est dégradante

Sur un autre plan, il faut bien reconnaître que la narratrice elle-même est mystifiée par un langage pictural qui oriente son imaginaire autant que le tableau de la chapelle orientait celui d'Alexine Il suffit de se rappeler la façon dont elle parle du paysage en termes de tableau En ceci elle suit l'exemple de ses pères, Edmond Bille d'une part et C F Ramuz d'autre part⁵ Dans *Jeunesse d'un peintre*, où Corinna Bille a présenté les Mémoires de son père, nous apprenons que dès 1899 celui-ci avait formé le dessein de faire de la montagne valaisanne sa terre d'élection Dans un extrait de Journal daté du 10 décembre on lit ceci

Le brouillard nous a fuis Je n'ai jamais rien vu de plus beau et de plus grand que ce pays au soleil, sous la neige On ne s'attaque pas à un tel spectacle Il est surnaturel Il serait puéril de vouloir le décrire avec des pinceaux, des couleurs, à plus forte raison se sent-on impuissant avec une plume Il faut le voir, y vivre si l'on peut, et emporter pour toujours le souvenir rayonnant de cette échappée sur l'infiniment beau et l'infiniment grand⁶

La soif d'absolu exprimée ici révèle en même temps le sentiment d'impuissance qui habite le créateur face à la montagne Pour approcher la majesté de cette nature le texte d'Edmond Bille nous propose quatre moyens dont l'ordre de préférence est celui-ci y vivre, la voir, la peindre, la décrire On s'aperçoit que la peinture est d'un cran préférable à l'écriture Voilà pourquoi l'écrivain qui participe de cette idéologie essentialiste rêvera de s'exprimer comme le peintre pour mieux rendre justice à la chose Comme Michel Dentan l'a très bien montré à propos de Ramuz, «dans la problématique de l'écriture, dont elle est évidemment solidaire, la rêverie picturale réalise la part idéale⁷» C'est de cette rêverie en quête de vérité et de pureté que nous parle l'autoportrait de 1902 reproduit ici, où le regard du peintre scrute avec amour et sérieux un horizon dont le fond du tableau nous révèle l'aspect sauvage et

5 Cf Monique Morse Verrey, «Les forêts de Corinna», *Swiss French Studies*, I/1, 1980, p 16 17

6 Edmond Bille, *Jeunesse d'un Peintre*, Mémoires présentés par S Corinna Bille, Martigny, Bibliotheca Vallesiana I, 1962, p 269

7 Michel Dentan, «Rêverie picturale», *Alliance culturelle romande*, 24, 1978, p 46

nu Je maintiendrai que dans *Douleurs paysannes*, que Corinna Bille a dédié à son père, elle s'efforce en tant qu'écrivain de poser le même regard sur la nature et la population du Valais

La technique narrative mise en œuvre dans «Feu» correspond par bien des aspects à celle de cet autre père nommé plus haut auprès de qui Corinna commençait sa carrière comme script-girl, le romancier suisse roman, ami du peintre Bille, Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) Il n'est pas question de reprendre ici le débat sur les rapports de l'écriture de Ramuz à la peinture Qu'on se souvienne simplement qu'il s'était donné Cézanne (1839-1906) pour exemple et l'on comprendra que son entreprise artistique est basée comme celle de son maître sur la réflexion et l'intelligence⁸ Fidèle à sa terre natale, il a sans cesse cherché à la comprendre et à la faire voir Qu'un petit extrait particulièrement ramuzien de notre nouvelle serve à illustrer ce parti pris auquel Corinna souscrit

Elle [Alexine] n'est pas encore habituée à cette clarté printanière, c'est comme si l'on vous arrachait un bandeau, comme si quelqu'un vous disait «Regarde ce pays qui s'ouvre devant toi, je te le donne » Et l'on est obligé de voir (p 166-167)

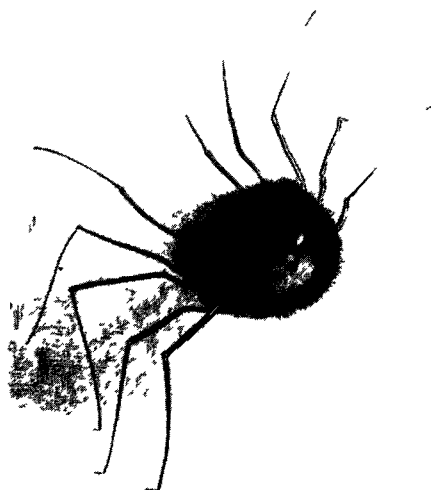
LE SOURIRE DE L'ARAIGNÉE

L'écriture de ce conte n'entretient pas du tout les rapports aux arts visuels que nous avons pu observer dans la nouvelle «Feu» et cependant je n'hésiterai pas à affirmer qu'à l'origine de ce conte il y a un tableau dans lequel l'auteur a dû se reconnaître et à partir duquel elle a rêvé son sort de femme Dans ce sens «Le sourire de l'araignée» est l'un des possibles d'une lithographie d'Odilon Redon (1840-1916) intitulée «L'araignée» qu'il me semble légitime de reproduire ici Il y a dans le conte trois éléments qui nous permettent d'identifier cette araignée le nom d'Odilon Redon, la question du sourire et le nombre des pattes En effet, la lithographie présente une araignée à dix pattes et le texte du conte confirme cette anomalie «Car elle avait dix pattes, elle! Deux de plus que les araignées communes» (p 12) La question du sourire est beaucoup plus complexe, bien qu'à première vue on trouve l'évidence d'un large sourire sur la lithographie Voyons donc comment se termine le texte du conte

⁸ Le verbe *voir* fait coïncider la perception avec l'intellection Or Paul Cezanne a poussé sa création vers des constructions purement intellectuelles Cf Frank Elgar, *Cezanne*, New York, Harry N Abrams, Inc , p 105



Page couverture de *le Sourire de l'Araignée*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1979, Illustration de Jocelyne Pache



Odilon Redon, *l'Araignée*, 1887, lithographie, 27,7 x 21,5 cm Haags Gemeentemuseum, Den Haag

Le corps roidi de l'araignée morte, où restait fichée la fine lame ornée d'une opale, fut transporté en grande pompe au Musée d'histoire naturelle où le peintre Odilon Redon vint faire son portrait qui demeure célèbre sous le nom de *l'Araignée souriante* (p. 16).

Il est clair que l'image de l'araignée donnée ici par le conte ne coïncide pas avec le sujet de la lithographie, car celle-ci nous montre une araignée bien vivante dont le geste n'a rien d'un «corps roidi». La «fine lame ornée d'une opale» ne figure pas non plus sur le tableau. Enfin, il y a le titre de *l'Araignée souriante* qui ne correspond pas à celui de la lithographie et qui de plus surprend par rapport à la logique du texte lui-même si l'on tient compte de la mort violente du modèle et de la fidélité du portrait issu d'un lieu qui lui sert de caution : le Musée d'histoire naturelle. De quelle nature peuvent bien nous entretenir ce conte et cette lithographie?

Tout en étant contemporain de Cézanne, Odilon Redon n'a pas recherché le plein air de la même façon que les impressionnistes pour fonder son art. Il a voulu faire un art selon sa nature à lui bien plus que selon celle que peut révéler un paysage. Ainsi c'est le rêve qui informe davantage ses sujets et non pas comme pour Cézanne une saisie intellectuelle des structures de l'univers. Sensible aux visions que peut livrer l'inconscient, il a longtemps privilégié le dessin au fusain, la gravure, bref tout travail sur le clair-obscur en tant que principe formel, mais aussi en tant que principe spirituel⁹. Le regard renversé de l'araignée, qui est aux antipodes du regard pénétrant d'Edmond Bille, est situé dans le tableau du côté de l'obscurité. Par son geste et sa noirceur ce regard nous parle d'un rêve introspectif. Le sourire par contre est entièrement du côté de la lumière. Il éclaire le corps de l'araignée et nous parle de la lucidité, peut-être même du bonheur qui peut accompagner certains voyages dans les sphères de l'inconscient. Le geste des pattes confirme la dualité entre rêve et conscience claire dont parlent les yeux d'une part et la bouche d'autre part. En effet, il y en a trois qui sont bien posées sur le sol, lançant chacune une petite ombre, tandis que les sept autres marquent un envol. Les trois pattes qui demeurent attachées au sol signifient sans doute les trois pas de la raison, car toujours elle pose puis elle éprouve avant de comprendre. Le langage de l'inconscient procède d'une autre manière. Ses évidences sont révélées sans logique ni preuves. La magie du chiffre sept est bien

9 Gunter Busch, «Redon der Zeichner», *Odilon Redon*, Winterthur/Bremen, 1983-1984, p. 37

connue et nous tomberons d'accord avec Redon que pour un envol parfait vers les sphères de l'inconscient il faut sept pattes et non pas cinq. L'énigme des dix pattes de l'araignée, grâce à laquelle nous avons pu établir un lien sûr entre le conte de Corinna Bille et la lithographie d'Odilon Redon, s'explique maintenant et nous livre une clé pour l'interprétation du conte.

Comme le conte populaire dont l'école jungienne étudie la pertinence par rapport aux mouvements de l'inconscient, le conte littéraire révèle aussi par la voie du fantastique des mouvements qui se rapportent à la nature de notre vie affective. Si en fin de carrière Corinna Bille se met à écrire des contes pour ses enfants et ses petits-enfants, c'est qu'elle connaît les voies des sentiments et se plaît à jouer avec des images qui parlent de façon immédiate à la fantaisie des enfants¹⁰. D'autre part il y a là aussi la possibilité de dire des vérités qui seraient moins plaisantes sans l'enjouement du conte. Or le sourire importe ici avant toute chose. C'est lui qui ouvre et qui ferme l'espace du conte, puisque le titre du début dit *le Sourire de l'araignée* et le titre de la fin *l'Araignée souriante*. Ce chiasme place l'araignée au centre et donne au sourire une valeur de cadre. On comprend maintenant que Corinna Bille a modifié le titre de la lithographie de Redon pour parfaire la forme de son œuvre à elle.

Le conte nous raconte l'histoire d'une araignée qui gonfle de joie à la naissance de sa petite-fille Maryline et devient aussi grande qu'un setter bien racé. Elle se surpasse pour soigner cette enfant et sa bouche connaît enfin un sourire. «Un sourire presque humain» (p. 11). Comme dans la lithographie, l'araignée s'anthropomorphise ici à partir du sourire. La narratrice nous avertit qu'il est juste que l'araignée connaisse la joie de mettre au monde une fillette, elle qui est amoureuse de l'homme au point de s'installer dans ses maisons et de le servir avec abnégation. À la suite de cette naissance notre araignée se chausse et se met à circuler sur le sol, «ayant délaissé pour l'amour de son enfant les acrobaties plafonnières, les descentes en piqué au bout d'un fil d'une souplesse plus qu'élastique» (p. 12). Enfin, elle sait se donner «la dignité d'une mère et même d'une mère-grand» (p. 13). Ceci vaut pour la ville, mais dans les parcs solitaires et dans les forêts sauvages l'araignée se défait de tous ses attributs humains et devient une précieuse monture pour Maryline qui apprend ainsi tous les secrets de l'équitation. Tour à tour observatrice, amante, servante, épouse, mère, éducatrice et

10. Cf. Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, New York, Random House, 1977.

initiatrice, notre femme-araignée se voit bientôt délaissée par Maryline, car dans le monde du conte la beauté l'emporte toujours. Que pouvait auprès de Maryline «la laideur à demi consciente de sa mère» avec ses mandibules et ses pattes d'une minceur pitoyable (p. 14)? Elle leur préféra la bouche et les deux bras d'un jeune homme.

La narratrice spécifie que l'araignée n'envisageait pas la vie comme les hommes et pensait, contrairement à eux, que la sagesse découlait toujours de la beauté. Il ne faut donc pas s'étonner d'apprendre qu'enlaidie par son chagrin l'araignée se met à poursuivre le jeune homme pour engager avec lui une lutte à mort. Mais attention : «Sa haine à l'encontre du jeune homme n'était en réalité que cette sorte d'amour déguisé que portent les belles-mères à leur gendre» (p. 15). La narratrice fait alors allusion à Freud et le lecteur averti comprendra que si l'araignée fonde sur le jeune homme pour le dévorer et que celui-ci lui plante un coupe-papier dans le cœur, ce corps à corps en figure un autre qui explique le sourire dont le sens nous échappait tout à l'heure. En effet, il est dit que l'araignée a eu le temps de grignoter un morceau de l'oreille gauche du jeune homme. Cette petite bouchée suffit sans doute pour que le sourire de la jouissance l'accompagne jusque dans la mort. Pour son plus grand bonheur et pour son plus grand malheur l'araignée ne cessera d'être amoureuse de l'homme qui «est l'insecte le plus fort de la création. Et certes le plus beau» (p. 15). Si le sourire nous parle de bonheur, c'est l'opale ornant la fine lame qui, selon la superstition, porte malheur. Ces deux éléments résument le sort de la femme dans l'image finale du conte de l'araignée.

Comme dans la lithographie le sourire se trouve du côté de la lumière, on aperçoit, entre les lèvres, des dents. Du côté du conte on vient de voir que le sourire final n'est pas innocent non plus puisqu'il est lié à la morsure qui met aussi les dents en lumière. L'ambiguïté de tout ce que peut la bouche de l'araignée se trouve très amplifiée dans le conte par le biais des fils que cette même bouche peut cracher. La lithographie qui met en place une solitude peut fort bien se passer de fils. Tel n'est pas le propre du conte, puisqu'il est fait de mots qui sortent précisément de la bouche et établissent toutes sortes de rapports. La thématique des fils et des toiles qui n'apparaît ici que dans le conte peut se lire comme la métaphore du travail de l'écriture elle-même. Dans un premier temps le conte nous parle des toiles comme du produit principal des activités de l'araignée, produit fragile, toujours renouvelé, mais très utile, car «elle se ménage au centre, un couloir bien à elle

pour s'y cacher et attendre sa proie» (p. 10). Cette fonction protectrice de la toile sert surtout les hommes.

Ses toiles! Tissées avec tant d'art et de finesse, l'araignée ne les a-t-elle pas offertes durant des siècles d'obscurité aux pauvres malades? Aux guerriers pour le pansement de leurs plaies et blessures? Et de nos jours encore, de quoi ne servent-elles pas? D'attrape-poussières, d'attrape-microbes, d'attrape-mouches (p. 11).

On voit qu'ici la manière dont l'araignée habite ses toiles permet à la narratrice de montrer de façon plaisante les rapports traditionnels entre les sexes. Dans un deuxième temps cependant, notre araignée qui a eu tout loisir d'observer les humains du haut de ses toiles se met elle aussi à cracher du fil. Elle le fait par amour de sa fillette, pour «la revêtir de robes en dentelles argent» (p. 11). Mais elle le fait aussi par jalousie du garçon, pour lui tendre «des pièges d'oiseleur, au coin des bois» (p. 15). Cette double activité de l'araignée illustre merveilleusement celle de la conteuse qui veut d'une part charmer les enfants, mais d'autre part vexer les hommes, parce qu'elle a «saisi très vite leurs faiblesses, leurs manies, leur goût des proverbes et de la domination» (p. 13). Voilà comment pour finir la narratrice s'adresse à elle-même un sourire mêlé d'ironie. On peut dire qu'en racontant ce conte Corinna Bille a posé exactement comme l'araignée du soi-disant portrait d'Odilon Redon.

Sur la couverture du recueil de contes intitulé *le Sourire de l'araignée*, Jocelyne Pache nous propose un nouveau portrait de la conteuse-araignée. Le conte y a laissé sa trace dans plusieurs attributs, les fils, les chaussures, les gants, mais surtout le regard perçant qui annonce la lucidité d'une écriture faite pour donner à rêver aux enfants. Ici c'est la petite fille dont le regard est renversé comme celui de l'araignée de Redon. Le rêve de l'écrivain solitaire a été transmis par la vertu des pages du livre qui, sur l'image que nous propose Jocelyne Pache, s'envolent comme de beaux papillons. Cette sorte de communication doit faire bien plaisir aux uns et aux autres à en juger par la sucette que chacune des protagonistes déguste et dont il n'est nullement question dans le conte. Quand on passe de la lithographie de Redon au conte de Bille pour regarder ensuite l'illustration de Pache, on s'aperçoit qu'il y a beaucoup de jeu entre ces trois œuvres et qu'elles entrent en rapport les unes avec les autres de façon allusive et non pas nécessaire. Il s'agit d'un jeu des possibles auquel tout le monde peut se sentir convié à participer.

Il convient enfin de souligner que l'écriture de Corinna Bille a évolué d'un lieu qui semble être le royaume du père vers un autre lieu qui serait le royaume de la mère. Il y a d'abord la réalité tout extérieure d'une dédicace au père, puis d'une dédicace à des enfants. Mais c'est la façon dont le récit entre en relation avec la peinture qui permet le mieux d'apprécier la distance qui sépare ces deux lieux. Dans le premier cas, le tableau est un agent idéologique qui sert à mystifier le personnage d'une part et la narratrice d'autre part. Un rapport de nécessité s'établit pour expliquer l'action par le tableau, de même que la narration par la peinture. La peinture fait loi et engendre le récit pathétique d'un destin tragique. La vérité est envisagée avec autant d'amour que de stupeur. L'art est ici au service d'une quête spirituelle. Dans le second cas le tableau est un miroir grâce auquel la narratrice découvre la pose qui lui convient. Son récit offre à son tour l'image d'une série de gestes dans lesquels l'enfant pourra se mirer et découvrir ceux qui lui conviendront un jour. Ce jour n'a rien de sérieux, rien de contraignant, aussi le tableau existe-t-il seulement en marge du conte, comme le conte s'inscrit en marge du réel. La reconnaissance des voies que choisissent les êtres engendre un sourire tantôt jouisseur, tantôt amer. La vérité est ici envisagée avec gaieté et une pointe d'ironie; l'art déploie tout son potentiel ludique. Enfin, il est curieux de remarquer que les deux versants de cette écriture de femme décrits ici se relient à l'art de deux peintres français de la génération des grands-pères de Corinna Bille. Le versant sérieux doit être ramené à Cézanne, tandis que le versant malicieux se réclame de Redon.



La comtesse de Castiglione (1837-1899)

Photo Bibliothèque nationale
Cabinet des Estampes Paris