

RiMe

**Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISSN 2035-794X

numero 7, dicembre 2011

«Emerentia 1713», de Corinna Bille:
récit problématique et secret
OU
une poétique de réécriture de l'oralité
traditionnelle et des images archaïsantes

Lilian Pestre de Almeida

Direzione

Luciano GALLINARI, Antonella EMINA (Direttore responsabile)

Responsabili di redazione

Grazia BIORCI, Maria Giuseppina MELONI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,
Isabella Maria ZOPPI

Comitato di redazione per il Dossier «Incontri e dialogo tra Italia e Messico: la doppia prospettiva storica e culturale»

Emilia del Giudice e Michele Rabà

Comitato di redazione

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CAEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,
Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maurizio LUPO, Alberto MARTINENGO,
Maria Grazia Rosaria MELE, Sebastiana NOCCO, Riccardo REGIS,
Giovanni SERRELI, Luisa SPAGNOLI

Comitato scientifico

Luis ADÃO da FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO, Lucio CARACCILO,
Dino COFRANCESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO,
Giorgio ISRAEL, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI,
Emilia PERASSI, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ CURULL, Gianni VATTIMO,
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a *referee*, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Corrado LATTINI

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea: Luca CODIGNOLA Bo (Direttore)

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)

c/o ISEM-CNR - Via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO (Italia)

Telefono 011 670 3790 / 9745 - Fax 011 812 43 59

Segreteria: segreteria.rime@isem.cnr.it

Redazione: redazione.rime@isem.cnr.it (invio contributi)

Indice

Piero Fois	
<i>Il ruolo della Sardegna nella conquista islamica dell'occidente (VIII secolo)</i>	5-26
Matteo Binasco	
<i>La comunità irlandese a Roma, 1377-1870.</i>	27-44
<i>Lo status quaestionis</i>	
Maurizio Tani	
<i>Per una storia dei rapporti culturali e artistici tra Italia e Islanda</i>	45-82
Lilian Pestre de Almeida	
<i>«Emerentia 1713», de Corinna Bille: récit problématique et secret ou une poétique de réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaisantes</i>	83-104
Maurice Jackson	
<i>Carlo Botta: A Foreigner's View of the American Revolution</i>	105-133

Dossier

Incontri e dialogo tra Italia e Messico: la doppia prospettiva storica e culturale

a cura di

Patrizia Spinato Bruschi e Ana María González Luna C.

Ana María González Luna C., Patrizia Spinato Bruschi	
<i>Encuentros y diálogo entre Italia y México: la doble mirada histórica y cultural</i>	137-145
Homero Aridjis	
<i>Dante para poetas</i>	147-149
Gabriela Vallejo	
<i>Atisbos sobre la imprenta italiana en la Nueva España en el siglo XVI</i>	151-160
Michele Rabà	
<i>Conquistati e conquistatori. L'espansione spagnola nella penisola italiana e in Messico nella prima età moderna</i>	161-175
Luisa Pomar	
<i>L'immagine del Messico nel «Costume antico e moderno» di Giulio Ferrario</i>	177-192

Indice

Massimo De Giuseppe, <i>Missionari e religiosi italiani in Messico tra porfirato e rivoluzione: documenti dal vicariato apostolico della Baja California</i>	193-230
Franco Savarino <i>Le relazioni fra l'Italia e il Messico tra le due guerre mondiali</i>	231-247
Hilda Iparraguirre <i>La experiencia de Ruggiero Romano en la historiografía italiana en torno a México</i>	249-257
Ma. Alicia Puente Lutteroth <i>Percepción nueva de una misma realidad, construcción de una respuesta colectiva. Relaciones Italia-México, una mirada desde Cuernavaca (1960-1990)</i>	259-273
Ana María González Luna C. <i>México como etapa de una búsqueda espiritual en la escritura de Carlo Coccioli</i>	275-287
Maria Matilde Benzoni <i>Italia-Messico. Profilo storico di un incontro a distanza (secoli XVI-XXI)</i>	289-308
Irina Bajini <i>Los Calvino y México</i>	309-318
Silvia Eugenia Castellero <i>Travesía México-Italia en tres tiempos</i>	319-323
Francesca Gargallo <i>Escribir en una lengua que sostiene fantasías construídas en otra</i>	325-331
Cándida Elizabeth Vivero Marín <i>Influencia italiana en algunas narradoras mexicanas contemporáneas</i>	333-342
Giuseppe Bellini <i>Homero Aridjis y Cristóbal Colón</i>	343-349

**«Emerentia 1713», de Corinna Bille:
récit problématique et secret
ou
une poétique de réécriture de l'oralité
traditionnelle et des images archaïsantes¹**

Lilian Pestre de Almeida

Emerentia 1713, de Corinna Bille (1912-1979), ce récit apparemment si limpide, pose plusieurs problèmes de lecture du point de vue symbolique. C'est une nouvelle souvent analysée dans des cours de littératures francophones ou mise en scène dans des adaptations théâtrales en Suisse. Les critiques emploient soit le modèle bachelardien, soit la problématique féministe. Et l'on retrouve, d'une analyse à l'autre, des développements sur l'eau et la terre, l'entente profonde d'une fillette avec la nature, ou sur l'univers patriarcal écrasant les femmes.

Loin de moi l'idée de contester ces lectures; il me semble néanmoins qu'il y a d'autres éléments structurels à dégager dans ce récit. Ils confirmeraient d'ailleurs les données déjà acquises du point de vue de l'imaginaire ou du point de vue idéologique, mais permettraient sans doute de mieux appréhender d'autres couches de signification.

Ces éléments structurels sont: primo, l'*ekphrasis*; secundo, une structure discrète de signification basée sur les noms des personnages et des lieux et enfin tertio, la réécriture de l'oralité traditionnelle. Nous essaierons d'envisager les deux premiers successivement; par contre, le troisième est tellement important qu'il demanderait une étude de fond couvrant l'ensemble de la production de l'écrivaine suisse. Nous n'y ferons, dans ce texte-ci, qu'une brève allusion à partir d'*Emerentia 1713*, ce conte cruel entre tous.

¹ Ce texte a été écrit à la suite d'un séjour de recherche à Turin sous les auspices du CNR italien.

² Corinna BILLE, *Emerentia 1713*, Genève, Minizoé, 1994. Récit désormais indiqué par l'abréviation E.

1. Au centre du récit, l'ekphrasis d'une Vanitas³ inconnue.

Le début d'*Emerentia 1713* évoque un tableau à l'huile noirci par le temps et le journal d'un ecclésiastique, deux œuvres préalablement connues d'un grand écrivain suisse de langue allemande, Gottfried Keller (1819-1890). Mais il ne faut pas y croire naïvement, au premier degré.

Que le récit de Corinna Bille ait des rapports avec *Henri le vert*⁴, c'est évident, mais bien de choses les séparent (l'ampleur du récit, les espaces représentés, le nombre de personnages, le ton, la poétique même). Gottfried (quel nom pour un anticlérical: l'ami de Dieu!) Keller est cité probablement pour deux raisons: a) assurer la vraisemblance de ce qui sera narré et b) établir un contrepoint implicite entre deux formes de jansénisme en Suisse, protestant et catholique.

L'écrivain suisse de langue allemande, Gottfried Keller, dans son enfance, aurait entendu parler d'une petite fille maltraitée jusqu'à la mort, aurait vu sa figure dans un tableau noirci (tableau que personne n'a jamais vu, tellement son sujet semble bizarre et inédit du point de vue iconographique) et aurait retrouvé un manuscrit que le narrateur d'*Emerentia* reprend. Corinna Bille invoque un témoignage impossible à vérifier; d'ailleurs aucun critique, spécialiste de littérature suisse de langue allemande, du moins à ma connaissance, ne cite la fillette en question dans le célèbre roman-fleuve de Gottfried Keller:

La petite fille a existé.

Elle est sortie du livre *Henri le Vert* de Gottfried Keller qui avait entendu parler d'elle dans son enfance, avait vu son portrait à l'huile assombri et retrouvé le journal de l'ecclésiastique, repris ici⁵.

Dans le récit de Corinna Bille, il sera question, à plusieurs reprises, de ce tableau commandé à un peintre par les parents de la petite fille. La toile peinte a toutes les caractéristiques d'une Vanité. Comme on décrit longuement le tableau dans le texte, le lecteur a devant lui une *ekphrasis*.

Barbara Cassin définit l'*ekphrasis*:

³ Type de tableau mettant en scène, grâce à certains objets (le crâne, la fleur, la bougie qui s'éteint, le miroir etc.) une morale ascétique et le rappel de l'aphorisme de l'Écclésiastique, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (Eccl. I, 2 et XII, 8): vanité des vanités, tout n'est que vanité.

⁴ Gottfried KELLER, *Henri le Vert* [*Der grüne Heinrich*, 1853-1855], [Lausanne] - [Paris], l'Âge d'homme, 1987, 2 vol.

⁵ E, I, p. 3.

L'*ekphrasis* (sur *phrazô*, faire comprendre, expliquer, et *ek*, jusqu'au bout) est une mise en phrases qui épuise son objet, et désigne terminologiquement les *descriptions*, minutieuses et complètes, qu'on donne des *œuvres d'art*.

La première, et sans doute la plus célèbre, *ekphrasis* connue est celle qu'Homère donne, à la fin du chant XVIII de l'*Iliade*, du bouclier d'Achille forgé par Héphaïstos. L'arme a été fabriquée à la demande de Thétis, non pour permettre à son fils de résister à la mort, mais pour que «tous soient émerveillés» (466 *sq.*) quand le destin l'atteindra. C'est une œuvre cosmopolitique, où sont représentés, non seulement Terre, Ciel, Mer, bordés par le fleuve Océan, mais deux cités dans le détail de leur vie, l'une en paix et l'autre en guerre. Le poète aveugle produit la première synthèse du monde des mortels, prouvant ainsi pour la première fois que la poésie est plus philosophique que *l'histoire*.

Non seulement cette *ekphrasis* première est la description d'un objet fictif, mais elle est suivie dans le temps d'une seconde *ekphrasis*, dont le modèle est cette fois, comme pour un *remake*, la première *ekphrasis* elle-même: il s'agit du bouclier d'Héraclès, attribué à Hésiode. Ce palimpseste ne se conforme donc pas à un phénomène, un bouclier réel, ni, en deçà, à la nature même et aux cités, mais seulement à un *logos*. (...)

L'*ekphrasis* se situe ainsi au plus loin de la *métaphore*, dont tout l'art, conformément à la doctrine de *l'ut pictura poesis*, consiste à mettre les choses «sous les yeux», pour en produire ainsi une nouvelle et originale connaissance [...] Il ne s'agit plus en effet dans l'*ekphrasis* d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux — peindre l'objet comme en un tableau —, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique — peindre la peinture. Imiter *l'imitation*, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation: l'*ek-phrasis*, c'est de la littérature⁶.

Traçons tout d'abord l'espace occupé par l'*ekphrasis* dans *Emerentia 1713*. Le récit de Corinna Bille a 23 chapitres, dont quelques-uns fort brefs. La référence à la toile mystérieuse apparaît, on le répète, dès le début du récit et occupe l'essentiel du chapitre XI: nous citons ci-dessous le passage de la première rencontre du peintre avec son modèle:

– C'est elle?

Le peintre s'incline. Il est très surpris. La petite fille esquisse une ré-

⁶Barbara CASSIN, "L'*ekphrasis*: du mot au mot", in *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Dictionnaires le Robert, 2004.

vérence et le regarde.

Il la trouve très belle et en même temps affreuse. Il se demande pourquoi la dissymétrie des traits d'Emerentia, pourtant peu perceptible encore, l'impressionne à ce point. «Comment pourrais-je traduire cette contradiction?»

Elle écarte les bras, se tient bien droite, visiblement contente d'être vêtue de sa robe de brocart, la fraise à godrons autour du cou et le garde-infante qui se fait bomber la jupe au-dessus de sa taille.

– Vous lui avez tondu les cheveux?

On avait parlé à l'artiste de la splendide chevelure de son futur modèle.

– Mesure d'hygiène physique et mentale, réplique le doyen.

Il n'avoue pas qu'au village le pou est roi. Le pou rose ou blanc, ou brun ou gris, selon l'âge et la teinte du cuir chevelu.

– C'est dommage! ne peut s'empêcher de dire le peintre.

Et quand on lui apporte des crânes pour son tableau, il remarque avec ironie:

- Vous les collectionnez?

Mais il ajoute précipitamment:

- Le petit est plus léger. Ce sera moins pénible pour elle et, de la main gauche, elle pourra tenir une fleur.

- Une fleur? s'étonne le doyen.

- Je fais une fleur à toutes les dames dont j'ai l'honneur de faire le portrait. Chaque fleur est un symbole.

- Soit⁷.

Sans aucun doute possible, ce passage prépare le lecteur à une *Vanitas*. Mais ce qui est surprenant, du jamais vu dans une *Vanitas*, c'est le personnage central, une fillette de cinq à six ans, la tête tondu, vêtue de brocart, un petit crâne à la main. Comme pour le bouclier d'Achille dans l'*Iliade*, l'*ekphrasis* dans *Emerentia* décrit un tableau fictif qui n'existe que dans le texte.

Par ailleurs, une translation du sens de la Vanité traditionnelle naît du choix du personnage central. Dans certaines Vanités avec des personnages, la représentation du repentir est fréquente. Madeleine, les larmes aux yeux, dans une grotte ou dans le désert, la nuit devant un miroir, un crâne à la main ou sur ses genoux, une discipline par terre, est un personnage courant dans ce type de toile. Cette repentie est prévisible, d'après les normes du genre. Pas une fillette tondu, richement habillée avec une fleur et un petit crâne dans ses

⁷ E, XI, p. 28-29.

mains. D'ailleurs, dans la nouvelle de Corinna Bille, la belle robe de brocard n'existe que dans et pour la toile du peintre, le doyen et sa gouvernante habillant normalement la fillette avec une sorte de bure en toile de sac. Pour mater son orgueil.

Le lecteur reconnaît également une certaine sensibilité baroque où le sacrifice d'un enfant (*l'Agnus Dei*) pour le salut des hommes est mis en avant. Mais le thème religieux de l'Enfant sauveur est dévoyé et devient intolérable, car le sacrifice d'Emerentia est imposé avec sadisme et mauvaise foi par un doyen pervers, affublé d'une gouvernante, mégère terrifiante, en obéissance aux ordres d'une marâtre jalouse. En somme: tous les personnages méchants qui peuvent poursuivre une enfant dans certains contes d'enfants, analysés par Propp.

Arrêtons-nous-y encore un instant. Le baroque européen a de très nombreuses représentations de l'enfant Jésus endormi, à côté d'un crâne ou des instruments de sa passion (la croix, les clous, le fouet, la couronne d'épines etc.). Dans ces toiles, le sommeil de l'enfant adoucit d'une certaine manière ce qui viendra plus tard: la mort sur le Calvaire. L'iconographie dite «L'enfant Jésus sauveur du monde» représente également l'enfant soit couché sur la croix, soit éveillé, la montrant du doigt au spectateur. Mais on ne connaît aucune toile, correspondant de près ou de loin à *l'ekphrasis d'Emerentia 1713*.

Cette Vanité aberrante revient encore dans le récit et, comble de dérision, le journal du doyen fait allusion à une autre toile, virtuelle elle aussi, lorsqu'il rêve à son portrait à lui. Ainsi, derrière *l'ekphrasis* centrale et première, il y a une autre *ekphrasis*, à peine suggérée. Corinna Bille introduit, comme chez les Grecs, une seconde *ekphrasis* qui se réfère à la première, fictive, mais par une stratégie spéciale suggère encore, dans le non-dit du texte, un troisième type de toile. Pour le comprendre, il faut regarder le texte de très près.

En fait, Corinna Bille évoque, dans son récit, deux types opposés de toiles du XVIIe siècle, tout en les transformant: la pénitence liée à la tradition des *Vanitas*, mais la pénitence imposée à l'autre et le portrait d'un homme d'Église, associé, de façon sournoise, aux plaisirs de la table.

Essayons de voir les traces de cette deuxième *ekphrasis*, dans *Emerentia 1713*. Le doyen, après avoir accompagné le travail du peintre, note dans son journal:

Ai reçu subitement un contrordre touchant le tableau et ne dois point l'expédier à la ville, mais le garder ici. C'est dommage pour le bon ouvrage que le peintre a fait, parce qu'il était tout charmé par la grâce de l'enfant. Si je l'avais su plus tôt, l'homme aurait pu, pour

cette dépense, peindre sur la toile ma propre portraiture, puisque aussi bien les belles victuailles, sans compter son salaire, doivent y penser⁸.

À ce passage du journal, suit, sans transition, à la même page, un paragraphe sur les commérages du village: articulé avec le mot «victuailles» de la phrase précédente, la scène villageoise suggère, en creux, un troisième type de toile:

- Il est gourmand le saint prêtre, disaient ceux du village. C'est pas un péché, en dehors du carême et du vendredi. Mais quand les paysans voyaient s'abattre sur le toit de la cure un vol de ramiers, les vieux devenaient jaloux et les vieilles assuraient que la petite les attirait par un sortilège:
- Ils tombent tout droit sur sa table. Et le doyen en profite! Oui⁹, il appréciait beaucoup les dîners de pigeonneaux farcis aux châtaignes. Mais Emerentia pleurait, repoussant son assiette¹⁰.

S'il n'y a pas de modèle connu pour la première *ekphrasis*, on pourrait par contre avancer d'innombrables exemples, surtout dans la peinture des Pays-Bas, pour la seconde (portrait d'un ecclésiastique) bien qu'elle soit à peine ébauchée. Mais là encore, un détail surprend: le rapprochement, ironique et habile, fait par le texte, entre la vanité d'un ecclésiastique et son attrait pour les plaisirs de la table, suggère encore les natures mortes flamandes ou hollandaises représentant, avec force de détails, une table dans un avant ou après-repas. Par là le projet du doyen devient lui aussi inédit. Les toiles hollandaises ou flamandes sur des tables avec victuailles ou avec les restes d'un somptueux repas n'ont pratiquement jamais de personnages¹¹.

Ce jeu secret entre deux toiles, l'une enfermée bientôt dans un cagibi et qui aurait été vue plus tard par Gottfried Keller, l'autre non-peinte suggérant encore, en creux, une troisième, gagne une portée métaphysique lorsque le narrateur indique à son lecteur que la *Vani-*

⁸ E, XII, p. 34.

⁹ Cet «oui» qui relève du langage oral, marque une intromission discrète (et ironique) du narrateur. La scène est poignante: une enfant affamée rejette de manger ses amis, les petits oiseaux.

¹⁰ E, XII, p. 34-35.

¹¹ On appelle ces toiles des «Ontbijtjes» et lorsqu'elles représentent des banquets «Banketjes». Les principaux maîtres sont Pieter Claesz et Willen Claesz Heda, Nicolas Gillis, Floris van Dijck, Goerg Flegel, Abraham van Beijeren, Willen Kalf. Le genre est tellement riche qu'on peut établir même des sous-genres: desserts et gâteaux, tables bourgeoises ou tables de banquet, des avant ou après repas, avec fruits, avec des insectes, avec des gâteaux etc.

tas avec la petite fille tondu a été peinte «à l'huile au revers d'une planche de jeu d'échecs»¹². Une planche de jeu d'échecs est, on le sait, une métaphore du monde et de la vie humaine. Cette planche apparaît, par exemple, dans la très belle toile de Lubin Baugin (c. 1612-1663). Ainsi: jeu de toiles, jeu d'*ekphrasis*, jeu de textes.

Plus tard, un envoyé de l'évêque de Sion en visite d'inspection au village, demande au Doyen de lui montrer la toile inachevée et cachée:

L'artiste n'avait pas eu le temps que de tracer les contours de la robe. Elle s'efface; seule la fraise savamment godronnée maintient dans son carcan la tête étrange et le devantier en soie, les poignets bordés de dentelle d'or sont restitués fidèlement. Mais la parure en forme de diadème? Où scintillaient des paillettes et des entrelacs emperlés? Emerentia sur ce tableau n'a plus qu'un bonnet noir, pareil à la barrette d'un prêtre et dans les doigts une fleur fanée qui ressemble davantage à un doronic¹³ hérissé qu'à une rose. Et sur son visage, tout le désarroi d'une fillette brutalisée. Ces traits chaotiques... murmura le vicaire. (Il ajouta:) Il fait sombre ici.

.....
Le vicaire se sentit mal à l'aise, malgré sa réelle habitude du monde. Il restait troublé par l'interrogation douloureuse du portrait, de ces deux yeux peints, dont l'un était plus grand que l'autre, les sourcils inégaux, l'oreille un peu décollée, la bouche close sur un cri¹⁴.

Le portrait d'Emerentia paraît alors au visiteur un autre portrait de Dorian Grey. La toile inachevée lorsqu'elle sort du galetas où on la gardait, a évolué, changé: la rose dans la main de la fillette s'est fanée et s'est transformée en doronic hérissé; la dissymétrie du visage enfantin s'est accentuée; la couronne sur sa tête tondu a disparu; seul l'effroi s'affiche désormais, tout nu.

2. *Les noms et les lieux en tant que structure discrète de signification*

À l'exemple de ce qui arrive souvent chez une autre écrivaine francophone, Anne Hébert¹⁵, une structure discrète de significations naît,

¹² E, XIII, p. 38.

¹³ Terme de botanique. Genre de plantes synanthérées, dont une espèce, le *doronicum pardalianches*, jouit des mêmes propriétés que l'arnica et est cultivée dans les jardins, à cause de sa floraison précoce.

¹⁴ E, XIII, p. 38-39.

¹⁵ Les derniers récits d'Anne Hébert ont de nombreux points en commun avec ceux de CB: une étude comparative entre les deux poétiques s'impose. Anne Hébert,

dans les récits de Corinna Bille, de la nomination des lieux et des personnages. Nom de personnage et nom de lieu sont d'ailleurs étroitement liés chez elle: née Stéphanie, son nom littéraire sort, comme on le sait, du nom du village natal de sa mère, Corin.

Le paysage de ses récits est celui du Valais: la montagne, le Rhône, les champs.

Partons des noms des personnages. Il y a tout d'abord des noms historiques de grands prélats suisses, de la Renaissance au XVIII^e siècle: le cardinal Matthieu Schinner¹⁶, François Joseph Supersaxo¹⁷, Adrian de Riedmatten¹⁸. Ils rappellent au lecteur que le Valais est une théocratie et qu'il a failli devenir protestant; comme le résume Corinna Bille elle-même:

Après les sabrées du cardinal Schinner, les révoltes paysannes, les meurtres, la Réforme (le Valais avait failli devenir protestant), le pays retomba dans une somnolence des premiers âges.

Mais une somnolence à sursauts qui faisaient se durcir soudain les êtres ébranlés, les incitant à la méfiance et donnaient lieu à une Inquisition de village, imbibée de vieux relents de jansénisme¹⁹.

Un autre nom, lui aussi historique, replace l'histoire de la fillette dans une autre perspective, celle de la chasse aux sorcières: Michée Chauderon. Corinna Bille ne s'y attarde pas, mais elle évoque cette ombre du passé de son pays, discrètement, avec une ironie triste: Michée avait un nom fatidique. D'ailleurs, nous le verrons plus tard, le nom d'Emerentia, lui aussi est un nom lié au Fatum. *Nomen, numina*, disaient les Latins.

Rien d'étonnant à cela, pensait le prêtre, son grand-père s'intéressait au *Grand* et au *Petit Albert*²⁰. Lui-même, en visite chez le seigneur, les lui avait dérobés et emportés à la cure. Il lui arrivait de les lire. Il avait lu aussi avec beaucoup d'intérêt les procès de la sorcière brûlée vive le 6 avril 1652. Michée Chauderon (quel nom fatidique!) D'abord, elle avait été lapidée par des femmes et des enfants. Puis, les médecins avaient cherché sur son corps la région insensible à la douleur, en y enfonçant leurs longues épingles... Cette insensibilité est le signe

dans *Les fous de Bassan*, utilise la même technique d'inversion de signes entre catholiques et protestants.

¹⁶ E, VI, p. 11.

¹⁷ E, XIII, p. 37.

¹⁸ E, XVII, p. 55.

¹⁹ E, VI, p. 11.

²⁰ Ce sont des ouvrages traditionnels de magie noire et de sorcellerie.

d'une appartenance démoniaque. Elle avait avoué avoir vu le Malin aux Eaux-Vives en forme de gros lièvre rouge²¹.

Cette femme torturée et brûlée au milieu du XVIIe siècle a une rue aujourd'hui à Genève. Condorcet et Voltaire ont décrit le sort de Michée Chauderon, condamnée et brûlée en avril 1652. «C'est la sorcière de l'Ancien Régime sur laquelle on a le plus écrit», reconnaît Michel Porret, historien.

La lavandière catholique Michée Chauderon est exécutée pour crime de «sorcellerie» dans la République protestante de Genève: des voisines l'accusent d'empoisonnement²². C'est sur cette toile de fond d'intolérance et de superstition que se profile l'histoire de la petite fille Emerentia, d'ailleurs avec des signaux opposés. Dans la Genève protestante, on exécute une catholique, dans le Valais catholique, on poursuit une fillette qui relève d'une autre tradition, païenne cette fois-ci.

Dans le récit de Corinna Bille, les parents d'Emerentia n'ont pas de nom ni de prénom: lui, le père, c'est toujours le seigneur; elle, la marrâtre, toujours Mme de M. On sait seulement qu'elle voulait être carmélite et qu'elle est jalouse de la première femme de son mari et de la fillette.

Elle n'oubliait pas qu'elle aurait voulu, autrefois, devenir carmélite mais forcée d'obéir, elle avait épousé le seigneur de M., veuf inconsolé. Elle ne le lui pardonnait pas. Pas plus qu'elle ne pardonnait pas à la petite fille de la première femme d'être si belle et si vivante²³.

Le doyen, l'ecclésiastique ou le prêtre, lui non plus n'a pas de nom, ni de prénom. Le narrateur le présente uniquement au lecteur par sa fonction.

Restent les noms des personnages secondaires: Mme de Fulkrie, une vraie Furie, la gouvernante du doyen²⁴; Donatille, la servante, celle qui n'a rien à donner à la fillette et deux chevaliers qui, des fois, prennent la fillette sur leur selle et chevauchent avec elle: Jean du Moulin et Clair du Vannier, tous les deux liés à des activités, disons,

²¹ E, IX, p. 22.

²² Michée Chauderon est la dernière personne condamnée à Genève. Sa pendaison publique et la consommation de son cadavre par le feu annoncent la fin de la «grande chasse aux sorcières». Avant la «crise de la conscience européenne» des années 1680, le scénario diabolique devient, partout en Europe, une impasse pour les magistrats et les médecins.

²³ E, IV, p. 7-8.

²⁴ Cf. E, p. 7.

paysannes.

Comme on le sait, la lecture d'un nom de personnage peut être à plusieurs niveaux. La tradition classique joue souvent sur l'étymologie. Harpagon, par exemple, conduit le lecteur, selon son degré de culture, à harper (harponner), harpie, au grec *harpazo*. Le plus souvent, le sens «caché» d'un nom redouble un sens ostensible, mais il peut être employé également par ironie²⁵: c'est le cas, probablement, de Mme Fulkrie.

Corinna Bille, dans les noms de ses personnages, ne joue pas sur l'étymologie, mais plutôt sur des effets d'écho ou d'anagramme, sur le choc des signifiants ou sur des souvenirs de légendes. Dans ses récits, la charge significative du nom reste cependant généralement discrète, car le nom appartient au registre du vraisemblable et est censé se manifester, dans la fiction, comme un vrai nom de personne.

Il reste enfin qu'un petit nom peut renforcer un sens secret, lisible seulement par les *happy few*: c'est, me semble-t-il, le cas de notre pauvre héroïne, dite Merette sans cesse dans le journal du doyen. Merette est la «petite mère» et renforce le sens profond d'Emerentia qui renvoie à la Grande Mère.

Mais avant de continuer sur Emerentia, attachons-nous à un lieu à la fois banal et mythique, le seul nom de ville dans tout le récit: Sion. Il nous servira d'introduction à la culture religieuse de Corinna Bille, à sa connaissance de l'orthodoxie et d'hétérodoxie, des images et de l'iconographie. On pourra comprendre comment elle en joue avec ce qu'il faut considérer une structure discrète de signification.

2.1. Un lieu à la fois commun et mythique: Sion

Ce toponyme est réel, car la capitale du Valais a nom: Sion²⁶. C'est la cité la plus ancienne de Suisse. Sa vieille ville y est adossée aux collines de Valère et Tourbillon. Mais Sion est aussi, pour tous les Chrétiens et pour les lecteurs de la Bible, la colline centrale dominant Jérusalem.

Du point de vue symbolique, une ville a souvent une valeur féminine et maternelle, car elle protège ses habitants. Elle est la mère. Du point de vue théologique, lors du sacre d'un évêque, celui-ci épouse sa ville, comme un amoureux épouse sa fiancée.

²⁵ Ainsi, comme on l'a déjà montré, la terminaison *-ange*, dans les romans du XVIIIe siècle, se portera sur les ingénues, mais aussi, par dérision ou ironie, ou goût de l'inversion, sur les plus achevés des libertins.

²⁶ Cf. Le Larousse: chef-lieu du Valais, sur le Rhône: 25 336 habitants (*Sédunois*). Cathédrale et église de Valère, romanes et gothiques; musées.

Enfin, Sion, par métonymie, est Jérusalem²⁷. Et comme le mont Sion est le noyau originel de la ville de David, c'est souvent par ce nom que toute la ville est désignée «Fille de Sion»: Ps 9:15; Is 1:8, 10:32, 16:1, 62:11; Jér. 4:31; et encore comme synonyme de Jérusalem: Ps, 51 :20, 102:22, 147:12; Ps 65:2; 69:36, 87:2-5.

De Sion, nom magique, on peut partir vers un autre nom magique, bien que moins connu aujourd'hui, Emerentia. Mais la tradition, cette fois-ci n'est plus exactement biblique. Le nom d'Emerentia se rattache à la *Legenda aurea* de Voragine et aux visions d'une religieuse du XIVe siècle, Colette de Corbie, tradition censurée et mise au ban de la foi catholique par le Concile de Trente (1545-1563). Emerentia appartient à la généalogie féminine du Christ et renvoie, du point de vue anthropologique, à la croyance à une Grande Mère tellurique liée à la nature et antérieure à Dieu le père.

2.2. L'enfance de l'arrière-grand-mère

Un programme iconographique courant en Europe, du XIIIe au XVIe siècle, tourne autour d'une grand-mère, Sainte Anne, mère de la Vierge. Et de sainte Anne, en particulier dans des régions paysannes ou périphériques du Vieux Monde (Bretagne, Valais; Portugal etc.), on remonte le fil du temps, vers sa mère à elle, sainte Emerentia (ou Emérentienne), en fait l'arrière grand-mère maternelle du Christ. Du point de vue anthropologique le phénomène est courant: un enfant extraordinaire exige, du point de vue imaginaire, une mère extraordinaire; celle-ci, de même et ainsi de suite. Ce programme iconographique que nous avons analysé ailleurs²⁸, s'exporte, malgré la censure officielle du Concile de Trente au XVIe siècle, en terres d'Amérique lusophone ou hispanophone et peut réapparaître en plein XVIIIe dans une très belle sculpture baroque dans une église des carmes, au centre de Rio de Janeiro.

Résumons les acquis de notre étude.

Emerentia se rattache à l'étape finale, surgie des visions d'une clarisse, Colette de Corbie, au début du XVe siècle, d'un thème généalogique populaire en expansion en Europe depuis le XIIIe siècle, celui de la lignée féminine du Christ. Du point de vue plastique, nous avons trois grands thèmes généalogiques qui se développent autour

²⁷ Cette ville est souvent présentée comme une mère dans la Bible (Ps 87; Is 50:1, 54:5-10, 62:4-5; cf. Ga 4:26).

²⁸ Voir l'article "Uma genealogia maravilhosa: Emerenciana e sua descendência. estudo iconológico de uma imagem barroca brasileira", in *Cadernos de Letras da UFF*, n° 8, "A mulher na literatura". UFF, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras, 1993, p. 83-111.

de la naissance du Christ:

a) l'arbre de Jessé, à savoir, l'arbre généalogique masculin de Jésus, à partir de Jessé, père de David, qui reprend les généalogiques évangéliques de Matthieu et Luc;

b) la Sainte Famille, réduite d'une manière générale à une Trinité terrestre composée tantôt par Anne, Marie et Jésus (la grand-mère, la mère et le Fils: c'est le choix de Léonard et de bien d'autres peintres), tantôt par Joseph, Marie et Jésus (le père adoptif, la mère et le Fils: c'est le choix d'un Murillo, par exemple), la première sortant de la lignée d'Anne et la seconde correspondant à un programme jésuitique, résumé par les lettres JMJ;

c) la Sainte Parenté, c'est-à-dire, la lignée élargie d'Anne et la postérité de ses trois mariages successifs avec Joachim, Cléophas et Salomé, où s'insère, dans l'étape finale de l'élaboration de la légende, son ascendance: c'est le programme de caractère plus populaire et archaïsant, et de grands peintres flamands l'ont mis en scène.

Pour ce qui est de la sculpture, nous connaissons plusieurs statues de Sainte Emerentia: le plus souvent c'est une forte et solide matrone. Lorsqu'elle est représentée seule, elle porte un livre: c'est une figure du savoir. La très belle sculpture de Rio de Janeiro représente une femme dans la force de l'âge, debout, tenant dans ses bras trois «enfants» qui sont en fait sa fille Anne, sa petite fille la Vierge Marie et enfin son arrière-petit-enfant, Jésus. Le Concile de Trente, dans sa réforme de l'Église, a censuré un certain nombre de programmes iconographiques parmi lesquels: la représentation de la Trinité avec une seule tête (nous y reviendrons), la vision par transparence des enfants dans les ventres de Marie et de sa cousine Elisabeth dans la scène de la Visitation, les vierges ouvrantes du gothique français ou allemand, et aussi le thème de la Sainte Parenté élargie avec la représentation de la trigamie de Sainte Anne.

Dans la quête des textes qui justifient et expliquent cette iconographie de Sainte Emerentia, nous faisons appel aux différents types de généalogies du Christ: les généalogies évangéliques (de Matthieu et de Luc) et les généalogies nées d'une sorte de fermentation légendaire et populaire autour de la Vierge (Les Évangiles apocryphes, *La légende dorée* de Voragine, les visions de Colette de Corbie). Les premières sont de type essentiellement masculin, les autres de type essentiellement féminin²⁹.

²⁹ Ces généalogies apparaissent également dans les textes: le jésuite Antônio Vieira, le plus grand prosateur portugais du XVIIe siècle, a un sermon où il développe le thème de l'humilité de Jésus qui a accepté d'avoir dans sa généalogie des

Dans notre étude, la conclusion prétendait démontrer qu'Emerentia est à la fois la christianisation de la *Dea Bona* païenne et une version syncrétique de l'arbre de Jessé, transposée au féminin, où la fleur est la Vierge portant l'Enfant Dieu.

L'extraordinaire innovation de Corinna Bille, – disons: sa trouvaille du point de vue narratif –, c'est faire d'une ancêtre toute-puissante (la *Bona Dea*, le tronc d'un arbre généalogique du Christ au féminin), une fillette, née d'une pauvre paysanne dans un mariage qui est une mésalliance pour le Seigneur du lieu. Lorsque le doyen demande à Emerentia de dire le *Credo*, elle refuse, se tait, mais finit par affirmer: «je n'ai pas été créée»³⁰. Cet épisode, au milieu du récit, semble une simple boutade mais a son contrepoint lorsque, dans l'un des premiers chapitres du livre, Emerentia entre en convulsion lorsqu'on veut l'obliger à réciter le *Credo*, signe discret qu'elle relève d'une autre lignée.

Cette couche secrète de signification, mise en lumière à partir du nom Emerentia, jette une lumière neuve, il nous semble, sur les très nombreuses études de type bachelardien sur les rapports de la fillette avec la nature, l'eau, l'air, la terre etc. Elle les confirme et justifie.

2.3. La connaissance de Corinna Bille des images archaïques

Le lecteur pourrait bien se demander: comment savoir si Corinna Bille connaissait ce type de programme iconographique archaisant?

Pour nous il n'y a pas de doute, mais la démonstration sera indirecte. Corinna Bille connaît des images archaisantes qui survivent dans des régions isolées d'Europe et doit connaître très certainement le thème de la sainte Parenté avec son élargissement vers la mère de la grand-mère. Autrement dit: celle qui connaît encore de nos jours des iconographies insolites, doit connaître le développement, grâce aux textes, des légendes autour de sainte Anne et sa mère.

Quant aux iconographies insolites, il y a un épisode révélateur vers la fin de son récit. C'est le mois de novembre et l'hiver s'approche. La petite fille est déjà très affaiblie et couchée sur un canapé d'ébène elle a la vision des animaux préhistoriques et une image monstrueuse du christ (écrit avec minuscule dans le texte) lui apparaît:

Sur un canapé d'ébène aux incrustations de nacre, meuble étrangement voluptueux pour un presbytère, sur lequel reposait un matelas

femmes comme Thamar. Une étude comparatiste, beaucoup plus large, pourrait être faite sur ce sujet.

³⁰ E, VIII, p. 19.

violet, elle alla s'étendre un jour.

Des libellules géantes volèrent autour d'Emerentia, elle perçut le froufrou de leurs ailes; des images enfouies du fond d'elle-même, de ce terreau immémorial qui survit en chacun de nous. Des reptiles disparus depuis des millions d'années reparurent. Elle les reconnaissait: le lézard, le serpent, le triton, la tortue, mais ils étaient d'une taille effrayante et la menaçaient de leurs cous démesurés, de leurs crocs, de leurs becs, de leurs griffes et de leurs poitrails battants. Ils avaient des teints rosâtres, des écailles cliquetantes comme des armures. Elle ne les aimait pas, elle en avait peur.

Puis elle vit un christ aux Trois visages. L'un de face, entouré des deux profils identiques. Deux yeux suffisaient à l'ensemble, mais il y avait trois nez et trois bouches. Et ces trois bouches disaient en même temps:

- «Je suis la suprême Trinité».

Et tout redevint noir³¹.

Ce que Corinna Bille décrit n'est pas une aberration sortie de son imagination, ni un cauchemar de la fillette. Emerentia revoit une terre primitive peuplée d'animaux étranges, relecture de l'évolution des espèces de Darwin. À la suite de cette terre d'avant, elle a une autre vision qui est au fond encore une *ekphrasis*³² d'une certaine image archaïque de la Trinité.

Au XIIe siècle apparaissent dans l'art occidental plusieurs types de Trinité: la Trinité du Psautier (Père et Fils ensemble, avec la colombe du Saint Esprit entre eux), le Trône de Grâce (Père assis tenant le Christ en croix, la colombe surplombant), la Trinité triandrique (trois hommes semblables autour d'une table), la paternité (Le Père avec le Fils-Emmanuel sur ses genoux, la colombe planant au-dessus). Au XIIIe siècle et surtout au XVe siècle, surgit le Tricéphale ou Triface (la Trinité figurée par un corps doté de trois têtes ou d'une face à trois visages). Ce dernier type, peu connu aujourd'hui, censuré également par le Concile de Trente (1563), survit encore dans certaines régions rurales ou isolées d'Europe jusqu'au XVIIIe siècle. C'est cette image effrayante et bizarre du Triface que voit Emerentia. Seule différence: dans les images que nous ajoutons à ce texte comme illustration, les yeux des trois visages sont quatre et non pas deux.

³¹ E, XVIII, p. 57-58.

³² On n'a pas analysé cette *ekphrasis* précédemment, car elle renvoie à une image qui a réellement existé et dont on a encore plusieurs exemples. L'*ekphrasis* qui nous intéresse est celle qui renvoie à une image fictive. Mais elle garde son intérêt, révélant l'étendue de la culture de Corinna Bille du point de vue religieux.

3. En guise de conclusion ouverte: le conte d'*Emerentia* et l'oralité traditionnelle

Emerentia 1713 est rythmé par des chansons et par la succession des saisons, comme tous les récits Corinna Bille. Ce récit est aussi un conte d'enfants. Il en a à la fois la cruauté et l'apparente simplicité.

Une fillette qui a perdu sa mère est abandonnée par son père qui se remarie. Elle tombe dans les mains d'une horrible marâtre, dont la méchanceté endort les soupçons du père. La marâtre l'éloigne de la maison paternelle et sous couvert de l'éduquer la relègue dans un village où elle sera maltraitée par un doyen et une gouvernante fanatiques et insensibles.

De désespoir, elle finit par jouer à s'enterrer dans un jardin où un jour elle tombe comme morte. On prépare sa sépulture mais au moment de sa veillée funèbre, elle sort de sa léthargie et s'enfuit encore. Elle sera reprise, elle meurt alors pour de bon et son enterrement se fait dans la clandestinité.

La phrase finale du récit appartient au narrateur. Le chapitre XXIII d'*Emerentia 1713* est si court qu'on peut le citer tout entier:

M. le doyen secoue sa grande plume d'oie où goutte un sang noir et, de sa main gauche, il retrousse méticuleusement les ruches de sa manchette sur son poignet:

«Ce jour, le *medicus* a déclaré, après différentes expériences, que l'enfant est vraiment morte et l'enterrement a eu lieu en sourdine et rien de plus n'est arrivé.»

Il pousse un singulier soupir. Rien de plus.

Le château du seigneur de M. est visible de très loin. Mais le lierre qui l'ensevelira tout entier ne commence qu'à déplier trois petites feuilles au pied de la grosse tour.

Rien de plus³³.

La clôture du récit renvoie à deux images: l'encre avec laquelle le Doyen écrit son journal ressemble à du sang noir; tout sera enseveli par le lierre qui commence à sortir de terre. La nature aura le dernier mot contre le château et les hommes.

Ce récit est un vrai conte pour adultes qui se souviennent des contes d'enfants.

Un vieux conte sur forme de chanson enfantine circule dans toute l'Europe sur une fillette enterrée vivante³⁴: nous en citons une ver-

³³ E, XXIII, p. 79.

³⁴ Nous indiquons, en annexe, la musique.

sion chantée accompagnée d'une traduction en français:

Xô, passarinho (Portugais)

Jardineiro do meu pai
não me corte os cabelos
minha mãe me penteava,
minha madrasta me enterrou
pelos figos da figueira
que o passarinho bicou
Xô, passarinho, da figueira do meu pai
Xô, passarinho, da figueira do meu pai.

Jardinier de mon père (Français)

Jardinier de mon père
Ne me coupe pas les cheveux
Ma mère me peignait,
minha madrasta me enterrou
pour les figues du figuier
Que l'oiseau a picorées.
Va-t-en, oiseau, du figuier de mon père,
Va-t-en, oiseau, du figuier de mon père

Ce même conte de la fillette enterrée vivante réapparaît dans un poème d'Aimé Césaire, "De forlonge"³⁵, que nous avons analysé ailleurs. Ce qui importe de comprendre c'est que de nombreux poètes francophones en font une glose, plus ou moins personnelle. Chez Césaire, la plante/fillette que l'on coupe brutalement c'est la canne; chez Corinna Bille, la glose/transformation du conte traditionnel est encore plus radicale. Elle implique la mise en œuvre non seulement d'un vieux thème enfantin mais également d'une iconographie archaïque.

Glissant distingue de façon très claire, dans son *Introduction à une Poétique du Divers*, une oralité qui est banalisation et une oralité qui est source vive. La réécriture littéraire de l'oralité (source vive, «frémissante et créatrice») est une des voies – peut-être la voie royale – d'une poétique francophone au sens où elle est tentée, de différentes manières, par de différents poètes dans des cultures très diverses. Le lien secret, si lien y en a entre tous ces poètes, est là et non pas dans une thématique commune, moins encore dans une attitude, qui serait toujours la même, par rapport à la langue.

³⁵ Aimé CESAIRE, *La Poésie*, édition Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Seuil, 1983, p. 226-227.

Annexes I: la chanson enfantine en portugais de la fillette enterrée vivante

XÔ, PASSARINHO

Chanson traditionnelle brésilienne



Annexes II: images de l'Enfant avec la croix et le crâne

Ces images caractérisent une certaine sensibilité du baroque latin: des exemples apparaissent en Italie et surtout dans la péninsule ibérique et en Amérique latine.



Marullo, Gesù Bambino dormiente sulla croce, Milano coll. privata



S. Fco de Santa Cruz de la Palma, siglo XVII, Tenerife



Sevilla, XVII



Bon Pasteur avec crâne, Goa, XVII, Museu da Madeira

Annexes III: images de la Trinité tricéphale



Trindade tricéfala.
Museu da Madeira



Trinité. St Quiriace de Provins XVI



Trinité. Hector Hyppolite. Haïti

La «Trinité tricéphale» qui se développe en France à partir du XIV^e siècle représente l'unité des personnes divines par un seul corps surmonté de trois visages. Cette iconographie sera censurée par le Concile de Trente mais elle perdure longtemps dans des zones rurales ou éloignées; elle réapparaît dans la peinture naïve haïtienne encore au XX^e siècle.

Annexes IV: images de la Sainte Parenté et de Sainte Emerentia

La Sainte Parenté s'est constituée pendant le Moyen Age grâce aux commentateurs des Évangiles pour expliquer l'expression "les frères de Jésus" que l'on accepta facilement comme ses cousins. Jacques de Voragine, dans la *Légende dorée*, vers 1260, constitue ainsi la généalogie de Sainte Anne, qui aurait épousé successivement trois maris dont elle aurait eu trois filles, Marie, Marie Cléophas et Marie Salomé. La première est la mère de Jésus; la seconde, de Jacques le Mineur, de Joseph le Juste, de Simon et de Jude; la troisième, de Jacques le Majeur et de Jean l'Évangéliste. La trigamie de Sainte Anne sera condamnée par le Concile de Trente mais le thème connut un grand développement surtout dans la peinture flamande. La Sainte Parenté apparaît également en Italie, chez le Pérugin, par exemple.



Emerencia
Igreja do carmo
Rio de janeiro



Emerentia
Metropolitan Museum, New York
c. 1515-30, Allemagne

Sainte Émerentia constitue encore un développement de la Sainte Parenté, cette fois-ci vers le passé. Elle est la mère de Sainte Anne et forme avec sa fille, sa petite-fille et son arrière-petit-fils une sorte d'arbre de Jessé au féminin. Elle est représentée dans quelques pein-

tures mais surtout en sculpture, en Flandres et en Allemagne au XVe et XVIe siècles. La matrone de l'église des Carmes, du XVIIIe, au centre de Rio en est un exemple fort tardif.



Derik Baegert
Ste parentél
ca 1440-1515, Wesel, Allemagne



Genga Girolamo, XVI Urbino
National Gallery
London



Perugino
Sainte Parenté
1500-02, MBA, Marseille



Ste Parenté
anonyme

