

La nouvelle de Corinna Bille : l'ambivalence du rêve

Brindusa Petronela IONESCU
Université Alexandru Ioan Cuza (Roumanie)
Faculté des Lettres
ionescu_brindusa@yahoo.ro

Recibido: 22/05/2013

Aceptado: 09/10/2013

Résumé

Auteure de romans, poésies, pièces de théâtre et récits brefs, Corinna Bille s'est affirmée surtout par ses nouvelles et petites histoires, qui lui ont valu plusieurs prix littéraires. Après avoir expérimenté le réel (*Douleurs paysannes* et *L'enfant aveugle*), Corinna Bille s'est orientée vers la transgression, l'onirisme et le fantastique (*La fraise noire*, *La demoiselle sauvage*, *Le salon ovale*, *Le bal double*, *Cent petites histoires d'amour*, *Cent petites histoires cruelles*, etc.), des aspects que nous approchons partiellement dans la présente étude. Le rêve notamment imprègne son œuvre d'une volupté primitive et mystérieuse, donnant naissance à des images ambiguës, originales, à des personnages transparents et sauvages, dont la beauté et l'intensité des sentiments dépassent les limites de la réalité concrète.

Mots clés : Corinna Bille, rêve, fantastique, identité ambiguë, métamorphose, érotisme, nature, récit de rêve.

La novela corta de Corinna Bille: la ambivalencia del sueño

Resumen

Corina Bille, autora de novela, poesía, teatro y relato breve, destacó sobre todo por sus novelas cortas y sus cuentos, por los que obtuvo varios premios literarios. Después de experimentar lo real (*Douleurs paysannes* y *L'enfant aveugle*), Corina Bille se dirigió hacia la transgresión, lo onírico y lo fantástico (*La fraise noire*, *La demoiselle sauvage*, *Le salon ovale*, *Le bal double*, *Cent petites histoires d'amour*, *Cent petites histoires cruelles*, etc.), aspectos que abordamos parcialmente en el presente trabajo. Es sobre todo el sueño el que impregna su obra de una voluptuosidad primitiva y misteriosa, creando imágenes ambiguas, originales, personajes transparentes y salvajes, cuya belleza e intensidad de sentimientos sobrepasan la realidad concreta.

Palabras clave: Corina Bille, sueño, fantástico, identidad ambigua, metamorfosis, erotismo, naturaleza, relato de sueño.

Corinna Bille's Short Stories: The Ambivalence of Dream

Abstract

An author of novels, poems, plays and short stories, Corinna Bille distinguished herself especially through her short stories, which brought her several literary prizes. After having experimented with the real (*Douleurs paysannes* and *L'enfant aveugle*), she turned towards its transgression, towards the

dream-like and the fantastic (*La fraise noire*, *La demoiselle sauvage*, *Le salon ovale*, *Le bal double*, *Cent petites histoires d'amour*, *Cent petites histoires cruelles*, etc.), an aspect which we mean to explore in the present study. It is especially the dream what impregnates her work with a primitive and mysterious sensual delight, giving birth to ambiguous, original images, to wild and transparent characters, the beauty and intensity of whose feelings stretches beyond the limits of concrete reality.

Key words: Corinna Bille, dream, the fantastic, ambiguous identity, metamorphosis, eroticism, nature, dream fiction.

Sommaire: Rêve et rêverie dans les nouvelles de Corinna Bille. Rêves prémonitoires et rêves de stagnation. Le rêve comme moyen de transgresser le réel. Les récits de rêve.

Referencia normalizada

Ionescu, B. P. (2014). « La nouvelle de Corinna Bille : l'ambivalence du rêve ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 29, Núm. 1: 75-90. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.42281

Rêve et rêverie dans les nouvelles de Corinna Bille

Ce travail, inscrit dans une recherche plus ample visant l'ensemble de la littérature francophone¹, est centré sur Corinna Bille, une auteure suisse romande qui s'est imposée sur la scène littéraire européenne dans la seconde moitié du XX^e siècle. Dans ses nouvelles, le rêve et la rêverie constituent plus que des thèmes ou des actes de motivations, ils sont devenus des composantes génératrices essentielles de son œuvre imaginaire. Poussée par le désir de trouver « une langue totalement nouvelle », à même de rendre l'originel, l'« aigu », « le trouble, l'insoluble » (Bille, *CR 3* : 64-69), l'écrivaine romande se sert du monde onirique pour s'ouvrir un espace de liberté totale, lui permettant jusqu'à changer le sens des mots et des images et à concrétiser diverses transgressions insidieuses de l'étrange au fantastique.

Les perspectives psychanalytique et psychologique analytique semblent les plus appropriées pour approcher le *rêve* –cette production psychique partiellement mémorisée, survenue pendant le sommeil– dans les nouvelles de Corinna Bille. Selon Sigmund Freud, le rêve serait l'accomplissement d'un désir refoulé et son interprétation décèle ce contenu latent (Freud, 1998). Carl Gustav Jung identifie dans le rêve une « autoreprésentation, spontanée et symbolique, de la situation actuelle de l'inconscient » (Jung, 1946 : 228), un lien entre le moi (conscient) et son inconscient (Jung, 2000). Il reflète donc le tréfonds de l'homme, permettant des déductions concernant son état psychologique et physique, un rétablissement de

¹ Étude réalisée dans le cadre du Projet « Idées » 2011/n° 218, *L'espace identitaire dans la littérature francophone contemporaine*, financé par CNCS-UEFISCDI.

l'équilibre du psychisme. Le rêve participerait de cette manière au développement de la personnalité. « Rien ne vous appartient plus en propre que vos rêves », affirmait d'ailleurs Nietzsche (Breton & Eluard, 1980 : 23). C'est pourquoi les images du songe ne peuvent être interprétées qu'en nous rapportant à ce qui les déclenche. Un désir inaccompli ou une pulsion, qui réside dans le subconscient, comme perdue, contribue souvent chez les personnages de Corinna Bille (et Corinna Bille elle-même) à déclencher un scénario onirique ; une sorte d'exutoire à des besoins, des frustrations personnelles, qui parvient à offrir une image plus claire sur l'identité du rêveur. « L'illusion est faite de nos désirs », écrivait ainsi la nouvelliste dans *L'inexprimable* (Bille, 1993 : 170).

La *rêverie*, dans une autre mesure, est engendrée à un autre moment. La psyché diurne intervient dans la vie de l'endormi au fur et à mesure qu'il s'approche du réveil. Les images changent de sens en contact partiel avec la conscience, elles deviennent des rêveries. Produite en état de veille, la rêverie se situe à mi-chemin entre le rêve et la pensée claire ; elle désigne ce que Gaston Bachelard appelle manifestation de l'*anima*, une véritable source d'imagination. À la différence du rêveur nocturne qui peut se maintenir à l'écart et n'intervient pas dans le déroulement de son rêve, le rêveur de rêverie est toujours présent dans l'expérience vécue et y participe activement (Bachelard, 1978 : 11). Les voyages, les promenades dans la nature, la vie montagnarde sont autant de facteurs ayant stimulé la rêverie de Corinna Bille.

Notre attention, dans la présente étude, se pose principalement sur les scénarios surgis pendant le sommeil. Notre but étant de déceler les éléments qui les composent, ainsi que leur transposition et leur rôle dans les récits. Une lecture attentive des recueils *La fraise noire*, *La demoiselle sauvage*, *Le salon ovale*, *Le bal double*, *Cent petites histoires d'amour* et *Cent petites histoires cruelles* nous permet de constater que le rêve accomplit plusieurs fonctions : nous éclairer sur la psychologie du personnage, prévoir ce qui se passera, transmettre un message ; introduire le fantastique et favoriser les métamorphoses ; déclencher toute une histoire ou simplement constituer un prétexte, sans nous proposer une structure narrative propre à ce thème. Nous ne pourrions traiter la question du rêve sans faire référence aux *Carnets de rêves*, rêves que la nouvelliste valaisanne, à partir de 1937, a commencé à coucher sur le papier. Elle a également noté des pensées, des ébauches de textes, ses citations préférées, des dessins, des fragments d'article de presse, afin de comprendre leur énigme. Une vingtaine d'années plus tard, cette existence seconde nourrit une partie de ses œuvres.

Nous observons de suite que le fantastique billien, imprégné d'onirisme ou directement issu d'un songe, évoque un souhaitable retour à l'enfance, à une nature élémentaire (composé du minéral, du végétal et de l'animal) approchée comme une sorte de paradis perdu. De plus, le rêve relève l'intention évidente de dépasser toute convention. Nous nous intéressons à l'évolution du rêve en tant que base principale (sinon secondaire) du récit, tout en illustrant ses fonctions dans les six volumes de nouvelles et histoires mentionnés, écrits pendant la dernière décennie de vie de Corinna Bille.

Rêves prémonitoires et rêves de stagnation

Commençons par *La fraise noire* (1968, neuf nouvelles) et *La demoiselle sauvage* (1974, douze nouvelles), dont la succession de textes assure parfaitement tant la cohésion des recueils qu'elle prouve le talent de l'auteure. Le rêve n'est pas encore un élément principal, mais l'amour sans limite, même incestueux, et la mort le sont assurément. Ces deux notions, intimement liées, influencent le parcours existentiel des Valaisans et s'accompagnent du sentiment de la nature, de la maladie, de la solitude et de l'angoisse. Un autre élément, annonçant l'avènement du songe, c'est le sommeil –cet état naturel récurrent responsable d'une rupture temporaire, d'une perte de conscience, pour ainsi dire, par rapport au monde extérieur. Il ne correspond pas vraiment à un fragment de temps consacré au repos (Bachelard, 1976 : 197), mais constitue la base d'une tension dans le récit. Dans ces conditions, le réveil révèle un changement ou un moment clé de l'action : l'apparition de Jeanne et sa première rencontre avec Pierre, dans *La fraise noire* ; l'enlèvement du masque, dans *La petite fille et la bête* ; la rencontre avec le couple de jumeaux, dans *Le nœud* ; la découverte de l'inceste par Marguerite et son père, dans *Carnaval* ; la complicité de Marine et Théodore et le déguisement de la femme en comtesse, dans *L'envoûtement* ; la fin d'une amitié, dans *Le Lieu* ; le souvenir de la première rencontre avec Christofer et la perte de la virginité de la jeune fille, dans *Ma Forêt, mon Fleuve*. Les rêves en eux-mêmes ne sont pas toujours racontés, ou alors les héros et héroïnes billiens ne rêvent pas : « Elle dort comme elle n'avait pas dormi de longtemps. Sans rêves, sans angoisses » (Bille, 1992 : 25) ; « Elle s'endormait, [...], se réveillait [...], se rendormait sans rêve et rouvrit les yeux au matin, transie » (Bille, 1992 : 51) ; la narratrice du *Nœud* avoue elle aussi : « [...] Je dormis sans rêve jusqu'au lendemain » (Bille, 1992 : 66).

Si toutefois apparaissent des songes, ils sont généralement liés aux éléments de la nature, au bestiaire et à l'univers familial, aux souvenirs passés. Certains d'entre eux sont très brefs et s'intègrent aisément à la vie diurne (*Carnaval, L'envoûtement*). D'autres, plus longs, sont le reflet des secrets profondément cachés au sein des protagonistes (toujours au centre de l'expérience onirique) ou accomplissent une fonction prémonitoire. En ce sens sont révélatrices les nouvelles *La fraise noire* et *Ma Forêt, mon Fleuve*. Dans le premier texte, Pierre, personnage-narrateur, semble profondément attaché à son amante et à la nature : il se voit porteur des « plus hautes chaînes de montagne » (Bille, 1984 : 17) et s'imagine dormir dans la forêt, sa complice, son « lit d'amour » (Bille, 1984 : 36). En plus, son inconscient recrée un cadre dynamique presque paradisiaque, formé d'« eaux² très blanches » et d'une île

² Omniprésente dans le rêve et souvent associée à l'inconscient, « l'eau » est interprétée dans les dictionnaires de rêves, de mythes et de symboles comme l'élément d'où on se ressource et on régénère ; c'est le courant de la vie et de la mort. L'eau qui coule est mise en relation avec le

plantée d'arbres et de buis odorants dont les feuillages montrent au rêveur le chemin vers un ailleurs inconnu qui lui cause une légère angoisse. Le mal-être intérieur introduit le cauchemar :

Je finis par atteindre une clairière où bêlait l'*agneau de laine au museau de cuir* que je portais, enfant, à la Fête-Dieu. (...) J'étais saint Jean-Baptiste et je me détestais, mais il fallait obéir. Ma mère nous livra un jour cet agneau. De jouet sacré, il devint jouet profane et sa dégradation ne tarda pas.) Je reconnus sa toison de boulettes sales, son museau fendu qui bêlait sur une langue de bois peinte en rouge et ses pattes cassées, réparées à l'aide de chiffons bourrés d'ouate.

Me penchant pour lui caresser la tête, j'aperçus dans la fente rouge un sang tout frais ; (...). La chair [de ses pattes] (...) était toute verdâtre et déjà rongée par la vermine, mais le pire se logeait dans les yeux glauques de la bête. Ces yeux me regardaient et *vivaient*, malgré les petits vers qui s'y tortillaient (...). Et j'entendis l'agneau prononcer distinctement ces paroles : « Les oiseaux volent sans ailes. » Sa gueule s'ouvrit démesurément, je crus qu'il allait rendre ses entrailles et je hurlais d'horreur lorsque s'échappa de cette gueule une colombe blanche. Toujours rêvant, je me trouvais dans ma chambre, la colombe agrippée contre moi. (...) Pour m'en débarrasser (...) j'ouvris la fenêtre (...). Mais au lieu de s'envoler, je vis la colombe choir comme une pierre dans l'abîme (Bille, 1984 : 37-38).

Pierre garde à son réveil une forte impression de ce cauchemar. Il considère qu'il est « lié à Jeanne » et qu'il « ne présageait rien de bon » (Bille, 1984 : 38). Son pressentiment est confirmé pendant un rendez-vous avec l'épouse du garde-chasse, lorsque l'étudiant reconnaît dans ses yeux ceux du mouton de son rêve.

Toute une série d'éléments nous conduit à l'intégration de cette expérience nocturne parmi les rêves que Tristan Moir appelle *rêves de stagnation*, impliquant un retour vers le monde de l'enfance (l'état premier du Moi) et reproduisant des conflits intérieurs qui, jamais, n'ont été résolus. « La mère », « l'oiseau », « la pierre », « le bois » et « les yeux » renvoient à certains aspects de la personnalité et à l'âme du rêveur ; associés à « l'agneau » et à « la chair », ils suggèrent l'idée d'« une petite mort pour devenir adulte » (Moir, 1997 : 14-15, 39 ; Chevalier & Gheerbrant, 1992 : 201-202, 627, 751), autrement dit une évolution nécessaire qui exclut le péché, le vice, la faiblesse. Ces tourments causés par sa relation avec une femme mariée sont illustrés au niveau onirique par des mots comme « choir » et « abîme » qui entraînent vers le bas, le vide, causant la méfiance et assurant la terreur. Le message de l'agneau n'est que le message de l'inconscient de Pierre. L'incapacité de voler de « la colombe », c'est l'impossibilité de fuir les problèmes, ou encore la déception amoureuse. L'abondance de symboles vivifiants et funèbres (« gueule », « sang », « ver », les couleurs blanc, rouge et vert, les verbes « vivre », « ouvrir », « casser », « réparer », « s'échapper », « s'envoler ») nous incite à penser qu'un passage de la vie à la mort peut faire l'objet d'une renaissance. Dès lors, nous pouvons considérer qu'il s'agit d'une intention de meurtre (sur la

déroulement de la vie, les sentiments, désirs et fluctuations de l'âme de l'être humain, avec ses intentions et détours.

personne de Jeanne), acte extrême préfigurant en même temps un nouveau début pour Pierre, devenu adulte de par son expérience amoureuse.

Pour ce qui ressort des rêves qui apparaissent dans *Ma Forêt, mon Fleuve*, nous situons la jeune fille surnommée « Forêt » (qui raconte en fait les événements dans son journal intime) dans une faculté à songer étrangement après avoir ressenti l'amour fleurir dans son cœur. Le premier rêve est tourné vers le passé, vers l'enfance, apportant en premier plan deux éléments déclencheurs des futurs sentiments de la fille : l'un est lié au naturel, à un cadre formé de montagne, de forêts et d'un fleuve³, rappelant la première rencontre avec Christofer (quand elle avait huit ans), ce qui, selon nous, expliquerait ce désir qu'a la rêveuse de nager en dépit du froid hivernal ; l'autre, familial, évoque le père décédé –responsable de la naissance du garçon, d'une relation extraconjugale. L'image paternelle permet en plus à la narratrice d'enclaver dans le récit onirique un discours de la fille justifiant son désir d'être admirée pareillement à une « tiare ». Aucun détail n'est alors hasardeux et révèle la personnalité complexe de la fille, son contact fort avec la nature et son désir de vivre autrement, d'expérimenter quelque chose de nouveau :

[...]On [...] [habitait], [...] près de la capitale, une montagne où les maisons [étaient] entourés de grands forêts de sapins. De là, les eaux d'un fleuve se précipitaient dans un lac artificiel, où [...] j'avais fort envie de nager. [...] Nous étions en hiver et je me vantais d'être capable de me jeter même dans la cataracte !

Puis je me vis parlant à mon père. Je lui expliquais *ce qu'est une jeune fille*. « [...] Les jeunes filles sont des tiars, elles se sentent belles comme des tiars et elles veulent être admirées. C'est leur raison de vivre. Et c'est pourquoi elles iront là où il y a du monde pour les voir » (Bille, 1984 : 143).

Une seconde expérience onirique, cette fois-ci angoissante, présente l'acte sexuel comme l'accomplissement définitif de l'individu :

C'était au bord d'un fleuve, je me souviens du sol [...]. Un corps mystérieux s'est noué au mien, faisant soudain partie de moi-même avec une intensité si violente qu'elle m'en devint insupportable. Et tous les deux, mais *un*, nous tombâmes, consentants, dans le gouffre des eaux (Bille, 1984 : 155 sq.).

C'est un rêve de rencontre avec son principe opposé. L'érotisme plus ou moins explicite (le fleuve, actif et masculin, et la terre, passive et féminine, favorisant le

³ Deux principes masculins, « la montagne » et « le fleuve », introduisent l'idée de cours de la vie, d'évolution vers un idéal, sans possibilité de retour en arrière. Dans cette nouvelle, l'idéal serait l'amour de l'héroïne-narratrice pour Christofer. Le fleuve le plus fréquemment mentionné dans les textes billiens c'est le Rhône, qui, dans le rêve, acquiert une dimension inconnue, une puissance terrible, cachant les plus beaux mystères. « La forêt », par contre, se situe du côté du féminin, étant symbole de fécondité, une métaphore de la jeune fille.

rapprochement physique) s'accompagne de l'idée de gouffre (qui peut nous faire penser au début d'avant la Genèse), afin de suggérer l'union incestueuse.

La seule nouvelle du recueil *La demoiselle sauvage* ayant comme thème central le rêve est intitulée justement *Rêve*. Le monde onirique y marque le passage du bonheur au malheur, dans le cas de l'épouse, et le processus inverse quant au mari. Déçue par son mariage, souffrant d'un manque d'affection, la femme trouve refuge dans sa vie nocturne. Les songes, composés de fleurs, de « dames auréolées de pourpres et de messieurs vêtus d'armures », dans une explosion de couleurs (Bille, 1992 : 102-103), compensent le malheur diurne et lui assurent, par leur simplicité et leur optimisme, un bien-être intérieur. L'homme, par contre, « il ne rêvait jamais » (Bille, 1992 : 102). La destruction du nid familial par l'intervention d'un tiers, « la petite femme ronde », déclenche le renversement de la situation. Consolé dans les bras de l'amante, le mari, sous l'illusion du bonheur, arrive à rêver :

J'ai rêvé de deux maisons en pierre de fontaine et colombages, deux maisons vivantes, avec des bras, des bouches, des yeux. Elles étaient adossées à la pente, au-dessus du village, et un verger pendait devant, tellement joyeux, soyeux et vert comme un gonfanon. [...] Des couleurs comme s'il y avait eu de la lumière dedans ! Les herbes brillaient si claires (Bille, 1992 : 106-107).

L'épouse, en échange, n'a plus que des cauchemars : des images de chiens qui aboient et de « maisons en ruine ou de cimetières » la hantent pendant la nuit, l'empêchant de désirer le sommeil.

La réalité existante, concrète est transposée symboliquement pendant le sommeil. La signification des éléments qui composent les rêves du couple est révélatrice pour l'évolution ultérieure de leur relation. La demeure est la représentation onirique la plus fréquente du corps humain ; les deux maisons s'avèrent ainsi être les deux femmes de la vie de l'homme, elles incarnent les deux types d'amour qu'il souhaite garder : celui de la famille et celui de l'amante. Le chien, le cimetière et la maison en ruine affirment une idée de mort en opposition avec le cadre paradisiaque, plein de joie et d'ivresse, imaginé par le mari. L'antagonisme positif-négatif, vie-mort, lumière-noir, épouse-amante anticipe le conflit intérieur du héros, son indécision qui le mènera au crime final.

Les rêves que nous venons de présenter jusqu'à ce point sont produits en étroite liaison avec la nature et la famille. Ils supposent l'anticipation par rapport au temps présent ou, au contraire, un retour dans le passé. Ils ont donc une fonction compensatoire (de refuge), prémonitoire (vis-à-vis de la personne aimée) ou de souvenance (de moments décisifs dans la vie). Ils laissent au réveil, tel que nous l'avons constaté, de fortes empreintes psychiques et physiques : « Je me réveillai tout en sueur [...]. Je gardais de ce rêve une impression très pénible [...] » (Bille, 1984 : 38) ; « J'en garde une impression pénible de vertige et d'horreur [...] » (Bille, 1984 : 155). Les narrateurs, s'identifiant généralement aux rêveurs, annoncent clairement le songe par une phrase introductive : « Je rêvais de mon premier rendez-vous avec Jeanne » (Bille, 1984 : 37) ; « J'ai fait ce rêve » (Bille, 1984 : 143) ; « La nuit, j'ai eu un cauchemar » (Bille, 1984 : 155) ; « Il [Hector] commençait déjà à rêver » (Bille, 1992 : 80) ; « Cette nuit, j'ai rêvé que... » (Bille,

1992 : 118) ; « J'ai fait un beau rêve ! » (Bille, 1992 : 106). Au niveau narratif, ils ne ponctuent aucun changement : la partie de récit contenant le rêve maintient le temps grammatical –habituellement le passé simple ou l'imparfait de l'indicatif– qui est employé dans le reste du récit ; l'expérience nocturne est toujours racontée à la première personne du singulier. Le glissement du réel à l'onirique s'avère ainsi subtil, mais facilement perceptible par le lecteur.

Le rêve comme moyen de transgresser le réel

Le rêve acquiert des valences et représentations insolites dans les volumes ultérieurs. Le premier, *Le salon ovale. Nouvelles et contes baroques* (1976), considéré par André Miguel comme « le plus beau, le plus étrange, le plus fascinant » (Cordonier et al., 1989 : 71) et le meilleur (Mittérand, 1995) de Corinna Bille, traite magnifiquement du rêve dans ses vingt-quatre récits, introduisant le fantastique et favorisant maintes transgressions. Le second, *Le bal double*, dernier recueil de l'écrivaine, publié à titre posthume (en 1980), se situe, avec les vingt et une nouvelles, à la frontière de la vie et de la mort, mettant l'accent sur le dédoublement (les figures ambivalentes de masques et clowns) ; le rêve y est encore présent, mais n'a pas toujours un rôle décisif dans l'évolution de l'action vers le surnaturel.

Le désir de sommeiller des personnages billiens, déjà repéré dans *La fraise noire* et *La demoiselle sauvage*, reste vif dans les volumes ultérieurs, pouvant engendrer à un moment donné des songes : les amants de *La chambre déserte* dorment beaucoup ; Rose-de-nuit avoue à maintes reprises d'avoir envie de s'endormir, d'avoir toujours sommeil ; le peintre, content de retrouver dans *Le fauteuil rouge* les traits de sa bien-aimée, « s'endormit d'un calme sommeil ». L'incapacité à s'endormir, les angoisses et peurs diurnes, entraînent habituellement une absence de rêves : la nièce d'Angeline et de Roberta se plaint que les calmants donnés par son médecin n'écartent encore pas son insomnie ; Hermina, protagoniste du *Bal double*, ne dort plus avant son mariage religieux ; le poète, seul et sans inspiration constate avec regret que les rêves aussi l'ont quitté. Les masques non plus ne songent jamais. Quant aux *Léonore*, malgré les apparences et les interrogations soulevées, elles ne connaissent pas le repos et le sommeil.

Une fois produite, l'expérience nocturne n'est pas nécessairement retenue dans la mémoire, malgré l'intense impact sur le psychisme du rêveur : « Elle avait rêvé, mais elle ne se souvenait plus bien de quoi » (Bille, 1990 : 147) ; « Il ne se rappelait rien de précis, tout demeurait dans une brume lumineuse » (Bille, 1987 : 144). Il est possible que le personnage soit désorienté, qu'il ne sache plus s'il dort ou s'il est éveillé, dans la mesure où il a une conscience fragmentaire de ce qui l'entoure, comme dans *Rose-de-nuit ou le sursis* et *Étrange*. Faute d'un renseignement de la part du narrateur, l'incertitude influence notre perception au point que nous ne distinguons plus les limites entre réel et onirique. Nous n'avons pas d'autre choix que d'être pris comme dans un mouvement oscillatoire : impossible pour nous de déterminer si *Les Léonore* sont réellement présentes dans le train ou si elles font partie du rêve du jeune homme endormi, « le seul à dormir ici » (Bille, 1987 : 64-

65). De même que nous hésitons à interpréter la remarque de la narratrice dans la nouvelle qui ouvre le recueil *Le salon ovale* : « Il [l'amant] me parlait déjà dans son sommeil, car j'étais toujours entrée vivante dans ses rêves » (Bille, 1987 : 24). La confusion flagrante entre ces deux univers atteint l'apogée dans *Le taureau des sables*, où, contrairement à nos attentes, le réel coexiste avec le rêve et la rêverie :

– C'est dans le rêve que tout a commencé. Toujours le même rêve. Je suis couché et j'entends des pas. Mon oreille est contre le sable, mais je n'entends rien qu'avec l'oreille, j'entends avec ma tempe, ma joue, le menton et tout mon corps allongé.

– Vous entendez en rêve ou en réalité ?

– Les deux, monsieur l'Avocat, j'entends en dormant et j'entends encore les yeux ouverts.

– Et qu'avez-vous vu ?

– Je n'ai rien vu. Mais chaque nuit j'entendais ces pas, très fort, comme d'une bête énorme, comme d'un galop » (Bille, 1987 : 48).

Le bruit semble appartenir à un taureau, porteur d'une énergie difficile à contrôler, mais le paysan a du mal à confirmer son soupçon, vu qu'il n'a qu'une image auditive de ce qu'il a vécu en dormant ; c'est pourquoi il ressent le besoin de raconter le songe à un avocat. Au bout du compte, rien n'éclaircit le mystère.

Cette ambiguïté caractérise d'ailleurs tous les textes billiens, qu'ils contiennent ou non des rêves. Elle persiste jusqu'à la fin et ne lâche aucunement notre lecture, assurant ainsi notre entrée complète dans le monde fantastique. Dans certaines situations, nous repérons assez aisément le songe, car le narrateur nous laisse intentionnellement des indices avant et après sa production. Il peut s'agir d'une pause dans le récit (dans *Le bal double*, *Rose-de-Nuit* ou *le sursis*) ou bien d'une phrase explicative : « Elle reprend pied dans le réel » (Bille, 1987 : 85) ; « Soudain elle se retrouva seule dans la nuit. Elle était devant la petite gare du village » (Bille, 1987 : 102) ; « Je dormais et je rêvais » (Bille, 1987 : 48) ; « Mais l'histoire du revolver ce n'est qu'un rêve » (Bille, 1990 : 100). Le passage d'un monde à l'autre se fait soudainement, signalé par des phrases courtes, saccadées, écrites au passé simple. Celui qui raconte le récit opère rarement le changement des temps verbaux, que cela soit à l'entrée ou à la sortie du rêve, dans le but de tromper au mieux le lecteur. Dans *Le bal double*, par exemple, le choix du présent de l'indicatif, au lieu du passé simple et de l'imparfait, en est une illustration parfaite de trace du discours.

Nous observons avec intérêt que la nouvelliste romande ne se contente pas d'introduire des rêves dans le seul objectif de leur attribuer, dans le déroulement de l'action ou la construction des personnages, un rôle majeur, mais elle profite d'eux pour se permettre quelques libertés au niveau de la narration ; d'où cet effet d'ambiguïté que nous avons traité plus au-dessus. La clarté de la perception du lecteur s'en trouve influencée, et provoque en lui une sensation de vertige. Il s'agit, d'une part, de la présence du rêve dans le rêve, que nous identifions dans *Rose-de-Nuit* ou *le sursis* : tout en rêvant un retour dans le village de son enfance, Rose rencontre son ami Tizio qui l'invite à rester chez lui ; là, elle s'endort et se réveille deux fois, la deuxième fois ayant le songe de son enfant mort. D'autre part, à la différence de *La fraise noire* et *La demoiselle sauvage*, dans les recueils de 1976 et

de 1980, le narrateur raconte généralement à la troisième personne et, rarement, s'identifiant au rêveur, utilise la première personne (comme dans *Le salon ovale* et *Voici venu le temps des parents maudits* ; dans *Le taureau des sables*, le récit est à la troisième personne, mais le rêve relaté par le personnage rêveur est décrit à la première personne), afin de créer une apparente objectivité.

Nous avons, en quelque sorte, essayé de grouper en quatre catégories les différents songes reproduits dans *Le salon ovale* et *Le bal double*. Les deux premières catégories, nous les avons approchées dans *La fraise noire* et *La demoiselle sauvage* : d'abord, celle des rêves prémonitoires, qui témoignent des angoisses intérieures (le rêve d'Hermina anticipant l'arrivée des hommes-bêtes, des Tschäggätä, sa peur d'appartenir à leur monde ; celui de la vieille demoiselle du *Printemps fou* annonce la mort) ; puis, celle des rêves tournés vers le passé, évoquant des personnes, des endroits ou des fragments de vie ayant profondément marqué le rêveur (les steppes natale dans *La rêveuse* ; une image de la première enfance dans *Une grande vallée rocheuse barrée de cordages* ; une histoire que le voyageur racontait à ses amis, *Dans le filet* ; le village natal de Rose et son bébé, son frère, son ami Tizio, Monsieur Albertini, tous décédés, *Rose-de-nuit ou le sursis*). Il reste à étudier les rêves qui préparent ou déclenchent un changement d'état, une personnification, une métamorphose (le passage de l'humain à l'animal dans *Le salon ovale* et vice-versa dans *La Vache* ; de l'animé à l'inanimé dans *Le fauteuil rouge* et inversement dans *Le poète, le vieux violon et les ciseaux* ; de la vie à la mort dans *Rose-de-Nuit ou le sursis*) ; et, enfin, cette catégorie de rêves que nous identifierons comme abstraits et métaphoriques, centrés, par exemple sur une lunule au centre d'un arbre (*La rêveuse*) ou encore sur la nuit, une condensation des ténèbres (*Elle est tombée d'la lune*). Un grand nombre des songes se déroulent dans des espaces clos, tels une mansarde, le salon d'un château ou une chambre d'hôpital, correspondant à l'intimité du rêveur, à l'idée de stabilité ; ou dans des trains (wagons), qui, évoquant des éléments propres à cet univers de chemins de fer (gare, contrôleur, ticket, passeport), traduisent une transgression, un passage, un nouveau début, un voyage imaginaire. Bref, autant d'ouvertures vers le surnaturel.

Le salon ovale nous sidère par la multitude de métamorphoses auxquelles sont soumis la narratrice et ses amis réunis pour discuter et se divertir dans le salon ovale d'un château ancien, entouré de roseaux et d'arbres, créant une atmosphère de conte. Le temps réel y semble être immobilisé dans le rêve. Plusieurs détails du texte renvoient au monde onirique : dans les environs il y a un « miroir d'eau endormie » ; le morbier (une horloge rustique) « s'est endormi pour toujours » ; la narratrice est « entrée vivante dans les rêves » de son amant et, « bercée par ses murmures », elle s'endort (Bille, 1987: 8-25). Son désir de sommeiller, soutenu par la potion magique offerte par l'hôte, la triple ronde d'un cheval au galop qui encercle le château et la lune pleine sont des signes annonciateurs des transformations à venir. À chacun des invités, Corinna Bille associe un animal qui reprend en quelque sorte des éléments de leur ancien physique ou caractère : par exemple, l'antilope, vu son « front tétu » et son « élan capricieux », nous fait penser à Karik ; « un œil ouvert, un œil fermé », le hibou est fort probablement la duchesse ; la force et la sauvagerie

du sanglier rappellent Lacuse, etc. La nouvelle finit par la métamorphose de la narratrice et de son amant, laissant le lecteur douter en ce qui concerne la possibilité des amis de revenir à leur forme initiale. Dans *La vache*, la confusion réalité-rêve est encore plus surprenante et la transformation va de l'animal vers l'humain. Hanté, en rêve, par l'image de Violette, la vache⁴ de son père qu'il devait mener en champs durant son enfance, un ingénieur décide de rentrer sur la propriété parentale, espérant l'impossible : retrouver, dans l'écurie, l'animal peut-être mort de faim depuis des années. Sans nous rendre compte si la rencontre se passe en rêve ou en réalité et sans que le processus de métamorphose soit surpris en train de s'opérer, l'homme retrouve Violette sous une nouvelle forme, humaine :

[...] il ne fut pas long à découvrir, étendue sur la paille tombée en poussière, une femme d'une maigreur squelettique. Il la crut morte. Elle ne l'était pas.

– Ciel ! fit-il. Mais que faites-vous là ?

– Je meurs de faim, dit-elle.

Elle portait un bizarre costume de ski, mais rien n'étonnait plus ici. Beaucoup de richards se revêtaient d'habits de peau brune ou rousse, du daim, du poulain, du phoque [...].

– Pourquoi vous cachez-vous ? demanda-t-il méfiant.

Une vagabonde encore, une souris d'hôtel, une malheureuse droguée ?

– Mais, soupira-t-elle, vous ne me reconnaissez pas ?

– Non.

– Je suis Violette (Bille, 1990 : 90).

Deux séquences oniriques issues du *Garçon nacré* et de *Voici venu le temps des parents maudits*, et deux nouvelles, *Le chemin des falaises* et *Ainsi meurt ton regard* ont particulièrement retenu notre attention.

Quant aux *Garçon nacré* et *Voici venu le temps des parents maudits*, elles nous intéressent en raison des cauchemars à l'érotisme plus ou moins explicite qu'elles contiennent. D'un côté, le personnage féminin du *Garçon nacré* vit un amour nocturne nourri par son imagination, peut-être par ses désirs inaccomplis ou encore par ses souvenirs et faits de la vie réelle, car rien n'est « plus fréquent dans la vie onirique que le souvenir improvisé » (Bille, *CR* 18 : 624). Le balancement entre visible et invisible, être et disparaître (« elle l'avait vu », « c'était une apparence », « elle l'avait vu disparaître », « il était là, bien vivant (quoique pensé par elle) », « elle se savait invisible ») met en doute l'existence des protagonistes, nous laissant perplexes. Nous sommes d'ailleurs face à l'irréel, nous avons en plus la possibilité d'interpréter l'expérience de la femme soit comme un rêve soit comme une rêverie, selon l'intervention de la pensée. Pourtant, une nuit, elle fait ce rêve :

⁴ La vache symbolise la fertilité, la beauté, la richesse, la terre nourricière, l'espoir et le renouveau. Ce sont peut-être des éléments que l'ingénieur recherchait dans la vie et qu'il n'a retrouvés que dans l'existence simple et pure de l'animal. Voir Chevalier & Gheerbrant, 1992 : 988-989.

Elle allait s'endormir lorsqu'elle sentit se glisser un corps auprès d'elle. Dans son effroi, elle crut à un cambrioleur ; mais le corps contre le sien était si tendre et si pressant, qu'elle ne douta plus que ce fut LUI. Heureuse et confiante, elle s'abandonna toute à ce corps inconnu.

Elle rouvrit les yeux dans le noir.

Elle était seule (Bille, 1987 : 156 sq.).

De l'autre côté, le personnage-narrateur de *Voici venu le temps des parents maudits* rappelle en quelque sorte la personnalité de l'écrivaine elle-même et sa relation avec sa fille Marie-Noëlle. Son cauchemar, reproduit cette fois-ci à la première personne, évoque le rapprochement d'une présence humaine inconnue qui épouvante ; nous n'y retrouvons pas le sensuel et la tendresse du *Garçon nacré* :

J'aperçus à mon chevet une petite lumière, comme le point d'une étoile. [...] je sentis une présence soudain si réelle à mes côtés que je m'en étonnai non sans épouvante. La forme humaine qui s'agrippait à moi serrait mes mains, avait un corps squelettique et des doigts durs qui s'accrochaient nerveusement aux miens, à mes épaules, à mon cou. J'appelai mon mari [...]. [...] J'essayai de crier plus fort : « Au secours ! au secours ! » [...] Je ne pensais plus que c'était ma mère et encore moins mon premier amour. Je ne reconnaissais là personne. Mais ce long corps si famélique, oppressant, avait une force redoutable. [...] J'étouffais, c'était affreux. [...] Je tentais d'allumer ma lampe de chevet. [...] Mais rien.

Je m'éveillais. [...] Je compris que j'avais rêvé [...] : [...] mon mari ne m'avait pas entendu crier (Bille, 1990 : 161-162).

Les deux cauchemars acquièrent d'importance pour nous vu qu'ils nous semblent inspirés de trois rêves successifs de Corinna Bille, du 11 janvier, 27 et 28 février 1975, que nous avons trouvés dans son seizième *Carnet de rêves*. Le premier met l'auteure dans la présence de l'invisible :

Je suis seule dans la maison et je dors dans le grand lit de Maurice. Mais soudain quelqu'un pénètre dans mon lit et se couche derrière moi (j'ai le dos à la paroi). Je suis terrifiée car qui est-ce ? Un cambrioleur ? J'ai la certitude d'être éveillée. Mais j'ouvre les yeux et j'allume la lampe de chevet : il n'y a personne (Bille, CR 16 : 13).

Dans le second rêve, l'invisible prend vie :

Je suis de nouveau couchée dans [le] lit de Maurice et je crois que je suis réveillée. Soudain, il s'approche, se penche sur moi qui lui tourne le dos, mais je sens sa chaleur, sa tendresse et je me dis : « Il est donc arrivé cette nuit. Salut Maurice ! » J'ouvre les yeux, j'allume : personne (Bille, CR 16 : 13).

Le dernier rend la personne inconnue tangible et passionnelle comme son mari :

Je suis encore couchée, dans le même lit, mais à plat et je suis persuadée de ne pas dormir. Maurice entre dans le lit et commence avec douceur à me faire l'amour. J'ouvre les yeux sur la nuit noire, j'allume : il n'y a personne (Bille, CR 16 : 13).

Corinna Bille retient seulement certains aspects de ses rêves de 1975 pour les nouvelles concernées : pour *Le garçon nacré*, le sentiment de terreur lié à l'idée qu'un cambrioleur s'est introduit et le moment du réveil, quand la femme se découvre seule dans la chambre ; pour *Voici venu le temps des parents maudits*,

nous retrouvons la même anxiété liée à l'existence d'un corps inconnu collé à la femme, et sa disparition au réveil. Corinna Bille adapte ses propres expériences nocturnes en fonction de la personnalité de chacune de ces héroïnes, éliminant les remarques personnelles sur Maurice, remplaçant le présent de l'indicatif par les temps usuels du récit et, au moins dans l'un des textes, substituant « je » par « il ». En outre, elle change et enrichit les phrases en évitant les répétitions et en ajoutant des allusions.

Les récits de rêve

Le chemin des falaises et *Ainsi meurt ton regard* nous ont séduit après que nous ayons repéré dans les *Carnets* de l'auteure valaisanne des rêves semblables, brefs et intenses ; nous n'avons pas affaire à des rêves de personnages ou à ceux du narrateur, mais à des textes produits à partir du rêve. Ce qui laisse au lecteur une impression ambivalente de réel et irréel. Corinna Bille a valorisé des songes personnels en vue de proposer des nouvelles d'un genre unique. *Ainsi meurt ton regard* sort, écrit-elle, d'« un rêve bouleversant que j'ai transcrit mot à mot sans rien changer et c'est une vraie nouvelle » (Bille, CR 16 : 36). Pour Jean-Bellemin Noël d'ailleurs, « tout rêve est un texte », le rêve devient un « récit de rêve » (Noël, 1979 : 59). Il nous apparaît ainsi que le rêve comme « exercice de la faculté imaginante à l'état pur, délivrée de toutes les inhibitions de la veille » (Brechon, 1971 : 39) semble correspondre remarquablement aux intentions créatrices de Corinna Bille. Ses visions résultant de la psyché nocturne, elle les met en relation avec sa création qu'elle veut originale, pure, intime, impulsive, désinhibée, exempte de pensées claires et réfléchies.

Nous avons observé avec intérêt l'analyse comparative que Maryke de Courten a entreprise entre le récit fantastique du *Chemin des falaises* et les récits de rêves générateurs, dont l'incorporation paraît avoir été assez difficile au vu des différences de narration et de longueur spatio-temporelle. L'écrivaine a dû ainsi modifier la structure de ses quatre récits de rêves, elle a dû établir des liaisons entre eux et les transformer dans une nouvelle à la thématique unitaire. Cela imposait aussi d'encadrer le récit dans l'irréel et, par là-même, d'intégrer des rêves dans la temporalité de la nouvelle à travers deux rêveries matérielles (aquatique et terrestre), préparant le passage du réel à l'irréel et inversement, afin d'éviter une transgression brusque, typiquement onirique d'un univers à l'autre. La conclusion de Maryke de Courten portait sur le rôle que le *récit de rêve* avait de faire naître dans le *récit de la nouvelle* des rêveries inquiétantes, correspondant au climat fantastique, comme une expression de la réflexion créatrice de Corinna Bille (Courten, 1989 : 325-343). Nous partageons le point de vue de Maryke de Courten quant aux rêveries issues du rêve nocturne, filtrées par l'imagination consciente ; elles démarquent assurément l'originalité et la nouveauté du langage artistique de l'écrivaine.

À partir de 1973 déjà, avant donc de créer *Le chemin des falaises* et *Ainsi meurt ton regard*, Corinna Bille projetait d'accorder une valeur littéraire aux rêves qu'elle prenait soin de noter dans ses *Carnets* ; ils sont complétés par d'étranges et

troublants mini-récits, réalisés consciemment suivant fidèlement la structure de ses hallucinations nocturnes. Ces dernières, vu leur caractère spontané, ne pouvaient être racontées que très brièvement. Naissent alors *Cent petites histoires cruelles*, puis *Cent petites histoires d'amour*, témoins du mariage entre rêve, imagination et écriture, qui auraient dû être suivies par un troisième volume, *Cent petites histoires curieuses*, dont trente-six ont été recueillies et publiées par Maurice Chappaz, en 1985, dans le même volume que les histoires *cruelles*. Dans notre approche du rêve, nous évitons délibérément d'inclure les histoires *curieuses* ; en effet, nous n'avons pas la certitude que leur forme dans les notes aurait été la forme finale désirée par Corinna Bille. Il est même probable que, modifiés, complétés jusqu'à cent et inclus dans un recueil unique, ces récits oniriques auraient acquis un sens différent.

Situées à l'extrémité du genre de la nouvelle, comptant entre quelques lignes et trois pages, les deux cents histoires *cruelles* et *d'amour* sont appelées souvent « micro-nouvelles », « instantanés », « récits-flash » ou, grâce au rythme de lecture, de l'unité et des sonorités, « petits poèmes en prose » (Makward, 1997 : 137). D'ailleurs, « il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel », constatait Paul Éluard (Breton & Éluard, 1980 : 15). Elles reproduisent des visions nocturnes nettes ou confuses, souvent des cauchemars, qui, par un phénomène d'*amplification* des formes et des choses (Bachelard, 1970 : 195-200), introduisent des êtres nains ou des géants, qui côtoient l'animalier et le végétal, plus ou moins conduits par leurs instincts et des réflexes naturels.

Le volume paru en 1973, *Cent petites histoires cruelles*, nous a laissé une forte impression d'étrange, d'angoisse et d'anomalie. Nous avons retrouvé vingt de ces récits dans les *Carnets de rêves* de Corinna Bille. Reproduits en volume, les rêves ont subi quelques petites retouches : changement du titre (rarement) ; suppression ou ajout (voire remplacement) de certains mots ; substitution de la première personne du singulier par la troisième personne (comme dans *La femme-oiseau* ou *Le crâne-noisette*) pour démarquer l'écrivaine de la narratrice. Pourtant, concernant ce dernier point, il y a parfois identification entre ces deux entités, comme dans *La rivière au courant violent* où nous retrouvons même une référence à sa vie personnelle : « [...] ces cinq personnes [...] c'était nous, la famille C » (Bille, 1985 : 73). Nous notons quelques changements de ponctuation (suppression ou ajouts d'alinéas, de virgules, de points) qui marquent des pauses ou, au contraire, induisent la linéarité. Ces récits oniriques, s'ils nous indiquent ou non expressément qu'il s'agit d'un rêve, parlent de vie et de mort, de drames et de bonheurs, de voyages en train, ou bien ils nous présentent des animaux, de grands espaces naturels (montagnes, forêts, eaux, vignes) et des demeures en dégradation, pour célébrer au plus vrai le côté mystérieux du monde. Comme le titre du recueil le suggère, les éléments de cruauté sont nombreux, mais nous avons identifié aussi des textes parlant plutôt d'amour (*Adam et Ève*, *L'ours*, *Le canapé*, *Petit arbres*, par exemple), exhortant une sensualité à la fois cérébrale et physique et, par là-même, séduisante.

Quant à *Cent petites histoires d'amour*, ayant le sous-titre *Nouvelles* (à l'initiative de l'éditeur), le volume est paru en 1978 aux Éditions Bertil Galland et réédité chez Gallimard une année plus tard. Deux des histoires se retrouvent dans

les *Carnets de rêves*, mais seulement une (*Philippe II*) ressort de l'inconscient nocturne de l'auteure. Ces « récits-flash » chantent l'amour tendre ou passionnel, fou ou naïf, entre les êtres humains, entre les hommes et les bêtes ou les éléments naturels. Ils contournent la vie et la mort (unies comme dans un cercle) dans un cadre mirifique recréant la Genèse, reléguant le temps à celui du rêve (*Le baldaquin, L'homme de la Haute-Mer, Haut-Rhône, Les chiens, Le steward, Gorée, Le cargo, La réalité, Folie, L'endormie, Le sculpteur, Cris et chuchotements*). Nous décelons encore quelques traces d'une cruauté née d'un amour impossible (*Mari et femme, Philippe II, Les gisants*) ou qui fait mal (*Désir, Angoisse*). De toutes les histoires d'amour, *Le baldaquin* nous semble, en matière de beauté textuelle, la plus exceptionnelle : les images oniriques y sont soumises à un processus réitératif de mise en abyme, nous donnant une puissante sensation de vertige, d'hallucination afin de rejoindre la protagoniste dans son voyage fantastique :

La jeune fille monta dans le lit et referma les rideaux. Au-dessus d'elle, était accrochée la photographie du même lit à colonnes torse et baldaquin ; à peine endormie, elle y entra. Elle s'aperçut qu'elle portait une chemise de nuit à broderies ancienne et qu'elle était amoureuse de son grand-père. Un peu perplexe, elle se rendormit sous une miniature ovale qui représentait le même lit ; elle s'y faufila. [...] Sa surprise augmenta de se sentir affreusement amoureuse. De qui ? Du palefrenier de la maison ! Justement il arrivait par la fenêtre, mais une balle l'arrêta ; il n'eut que le temps de s'abattre. Un cousin veillait entre deux portes, et c'était lui sans doute l'assassin, pensa-t-elle en s'empressant de fuir dans le médaillon suspendu sur sa tête (et qui représentait toujours le lit à baldaquin).

Là, elle fut bien ennuyée. Elle se crut dans une boutique d'antiquaire ; un vieillard en perruque la regardait avec le sourire de la tortue. « N'approchez pas, je vous prie, Monsieur ! » dit-elle car elle était nue. Et la jeune fille bondit se cacher dans une gravure de Fragonard fils, éclairée aux chandelles au-dessus de sa tête (Bille, 1993 : 13-14).

L'image du lit entraîne chaque fois une nouvelle illusion ; sa triple répétition brouille la convention narrative et nous enivre. La perplexité de la jeune fille devient la nôtre, rendant difficile la sortie du rêve en abyme.

Le rêve chez Corinna Bille est un reflet. Celui des angoisses nocturnes et des pulsions inconscientes des personnages ou de l'auteure elle-même, leur permettant d'évoluer vers une certaine paix, de retourner vers l'enfance ou d'anticiper l'avenir. Le rêve constitue dans ses nouvelles une matière première fabuleuse, une source d'inspiration inépuisable, un moteur de créativité qui prépare le glissement du réel vers des tréfonds abscons, une quête d'absolu et d'émerveillement, de fugue et de métamorphose.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bachelard, G., (1970) *Le droit de rêver*. Paris, PUF.

Bachelard, G., (1976) *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti.

Bachelard, G., (1978) *La poétique de la rêverie*. Paris, PUF.

- Bellemin-Noël, J., (1979) *Vers l'inconscient du texte. Essais*. Paris, PUF, coll. Écriture.
- Bille, S. C., (1984) *La fraise noire. Nouvelles*. Paris, Gallimard.
- Bille, S. C., (1985) *Cent petites histoires cruelles, suivies de Trente-six petites histoires curieuses*. Albeuve (Suisse), Castella.
- Bille, S. C., (1987) *Le salon ovale. Nouvelles et contes baroques*. Albeuve (Suisse), Castella.
- Bille, S. C., (1990) *Le bal double*. Lausanne, Empreintes.
- Bille, S. C., (1992) *La demoiselle sauvage. Nouvelles*. Paris, Gallimard.
- Bille, S. C., (1993) *Cent petites histoires d'amour. Nouvelles*. Paris, Gallimard.
- Bille, S. C., (1937-1979) *Carnets de rêves*, carnets numérotés de 1 à 20, contenant du texte, des dessins, collages, aquarelles, coupures de presse, Fond S. Corinna Bille, *Documents personnels*. Archives Littéraires Suisses, Bibliothèque nationale de Berne (abréviation dans le texte CR).
- Bréchon, R., (1971) *Le surréalisme*. Paris, Armand Colin.
- Breton, A. & P. Eluard, (1980) *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris, José Corti.
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant, (1992) *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont & Jupiter.
- Cordonier, J. et al., (1989) *Mon rêve a su. Mon œil a vu – Wissend mein Traum. Sehend mein Auge*. Sierre, Fondation Rainer Maria Rilke, Maison Pancrace de Courten.
- Courten, M. de, (1989) *L'imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*. Boudry-Neuchâtel (Suisse), À la Baconnière.
- Freud, S., (1998) *Œuvres complètes*, vol. 11, *Psychanalyse : 1911-1913*. Paris, PUF.
- Jung, C. G., (1946) *L'homme à la découverte de son âme : Structure et fonctionnement de l'inconscient*. Genève, Le Mont Blanc, coll. Action et pensée.
- Jung, C. G., (2000) *Sur l'interprétation des rêves*. Paris, Librairie Générale Française, coll. Livre de poche.
- Makward, C., (1997) « Corinna Bille aux extrémités de la nouvelle » in *La nouvelle hier et aujourd'hui*, Actes du Colloque de University College Dublin 14-16 septembre 1995. Paris, L'Harmattan, pp. 133-141.
- Mittérand H. (dir.), (1995) *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle. Littérature française et francophone*. Paris, Le Robert.
- Moir, T. F., (1997) *Images et symboles du rêve. Dictionnaire. 617 mots*. Paris, Fernand Lanore.