Alice Rivaz dans la littérature féminine romande des années 1930-1940

Autor(en): **Maggetti, Daniel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2002)**

Heft 1

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870284

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ALICE RIVAZ DANS LA LITTÉRATURE FÉMININE ROMANDE DES ANNÉES 1930-1940

À la fin des années 1930 et au cours des années 1940, les femmes écrivains sont particulièrement nombreuses en Suisse romande ; elles signent des récits dont les critiques de l'époque se plaisent à relever le caractère « féminin ». La confrontation entre les premiers romans d'Alice Rivaz et un choix de récits représentatifs de cette production permet à la fois de mettre en évidence des convergences thématiques et typologiques, et de souligner les éléments qui constituent la spécificité des œuvres rivaziennes.

En Suisse romande, depuis le milieu du XIXe siècle, nombreuses sont les femmes qui ont sillonné le champ littéraire, au sein duquel certaines d'entre elles, comme Valérie de Gasparin, T. Combe, Noëlle Roger ou Eugénie Pradez, ont connu une discrète notoriété allant parfois jusqu'à la célébrité. L'émergence de ces écrivaines a du reste donné lieu à des études[1] qui ont mis en évidence les contraintes économiques et sociales pesant sur elles dès le moment où elles ont investi l'espace public : d'où leur cantonnement dans des secteurs de production bien délimités, qu'il s'agisse de la littérature pour la jeunesse, de récits populaires ou d'autres textes à visée édifiante. Jusqu'à la fin des années 1920, l'anathème frappe celles qui dérogent et ne se conforment pas à

1. Voir notamment, de Monique PAVILLON et François VALLOTTON, « Des femmes dans l'espace public helvétique 1870-1914 », in *Lieux de femmes dans l'espace public 1800-1930,* Lausanne, Section d'Histoire de l'UNIL, coll. « Histoire et Société contemporaines », 1992, p. 7-54 ; ou encore, des mêmes auteurs, «*Le Foyer domestique, Journal pour la famille* 1888-1905 : stratégies éditoriales, enjeux sociaux, politique des genres », *Les Annuelles*, n° 4, p. 47-70.

l'image socialement acceptée de la femme qui écrit : citons, à titre d'exemple, le scandale qu'a été *Le Livre pour toi* de Marguerite Burnat-Provins[2].

Si les femmes n'ont pas attendu les années 1930 pour prendre la plume, il est en revanche difficilement contestable que c'est seulement au cours de cette décennie qu'elles se sont affirmées comme des auteurs à part entière, c'est-à-dire en donnant à leur travail d'écriture le même horizon que celui, régi avant toute chose par des valeurs artistiques, de leurs collègues masculins. Alors que la génération de Ramuz, de Cingria, de Spiess, qui a assuré en Suisse romande le triomphe de l'ordre esthétique en littérature, ne présentait guère de figures féminines marquantes dans ses rangs, la suivante voit éclore, à côté de ceux de Gustave Roud ou de Pierre-Louis Matthey, des talents majeurs — que l'on songe à Catherine Colomb ou à Monique Saint-Hélier. La qualité exceptionnelle de l'œuvre de ces auteures a partiellement voilé le fait que leurs débuts s'inscrivent dans un contexte en mutation, précisément à cause de la nouveauté représentée par la manière différente qu'ont les femmes d'explorer les potentialités de la littérature, en particulier du roman. Il y aurait là matière à une analyse sociologique fouillée, qui permettrait d'envisager sous un angle plus nuancé, grâce à une lecture synchronique, ce moment charnière de l'histoire littéraire en Suisse romande. Je vais me contenter ici d'aborder les premiers romans d'Alice Rivaz en les mettant en relation avec un corpus d'une vingtaine d'autres œuvres féminines des mêmes années[3], dans le but de montrer que les réalisations rivaziennes sont l'expression d'un climat d'époque, mais aussi pour tâcher de faire ressortir leur originalité.

Un même univers en plusieurs titres ?

Les critiques qui rendent compte sur le vif de la production féminine de cette période, mais aussi ceux qui, comme Myrian Weber-Perret dans son essai *Écrivains romands 1900-1950*, la considèrent avec une petite distance, ont souvent tendance à en comparer les diverses manifestations, pour les englober au sein d'une même famille. Quelle que soit la méfiance que l'on porte à

---

2. À ce sujet, voir notamment la biographie de Catherine DUBUIS, *Les Forges du Paradis. Marguerite Burnat-Provins*, Vevey, L'Aire, 1999.

3. Voir la liste bibliographique donnée en annexe.

cette manière de procéder, force est de se rendre à l'évidence : qu'elles aient ou non choisi un pseudonyme, Cilette Ofaire, Clarisse Francillon, Alice Curchod, Alice Rivaz, Suzanne Delacoste mettent en scène des situations et des personnages jumeaux, et développent des thématiques dont on dirait qu'elles se font écho. Il y a à cela, me semble-t-il, une raison sur laquelle Alice Rivaz a elle-même posé le doigt. Ces œuvres naissent d'une série consciente de refus opposés aux canons dominants de la littérature masculine : pas question, dès lors, de s'essayer aux sagas historiques ou familiales, au roman de formation, voire au récit à connotation tragique — à plus forte raison lorsqu'il faut rétablir une image de la femme conforme à la réalité, en corrigeant les portraits désobligeants brossés par un Montherlant, voire par un Mauriac. Par conséquent, les romancières s'assignent un nouveau territoire, dans lequel les questions liées à leur condition sont prioritaires. Leur statut étant à inventer[4], elles ne se sentent tenues ni de prendre position par rapport à l'histoire, ni de situer leurs intrigues dans un décor géographique connoté[5], ni de décrire systématiquement un milieu social donné ; leur intention, c'est avant tout de restituer avec fidélité le quotidien des femmes. Cette conquête semble suffire à certaines d'entre elles, qui se concentrent sur le décor, le cadre et l'intrigue de leurs récits, auxquels elles impriment ce faisant le cachet « féminin » guetté (et goûté) par les critiques masculins. D'autres, comme on le verra, tirent en revanche des conclusions plus radicales de ce changement, qui va aboutir chez elles à un véritable bouleversement formel.

Le domaine dans lequel les similitudes sont les plus frappantes est sans conteste celui de la typologie des personnages romanesques, qui se détachent sur une toile de fond elle aussi commune. Toutes ces romancières accordent une grande place aux figures féminines ; des narratrices s'exprimant parfois à la première personne viennent encore accentuer cette présence, qui se

---

4. La portée de cette liberté saute aux yeux lorsqu'on compare les débuts d'une Corinna BILLE ou d'une Monique SAINT-HÉLIER avec *Thomas l'incrédule*, le premier roman de Jacques MERCANTON, ou avec *Le Préau* de Georges BORGEAUD, tous deux nettement plus tributaires de la tradition que ne le sont leurs consœurs.

5. D'où le fait que l'on a surtout affaire à des intrigues « urbaines », dans lesquelles la réflexion sur un éventuel « génie du lieu » est totalement absente.

donne comme la source d'un autre regard sur le monde. Dans *Nuages dans la main*, Madame Lorenzo, Christianne Auberson, Madeleine Saintagne incarnent des femmes de statut et d'âge différents, mais dont les ressemblances sont parfois rendues sensibles ; constat que ne contredisent ni *Comme le sable*, avec ce qu'on déduit de la mise en présence de Claire-Lise et d'Hélène, ni *La Paix des ruches*, où la voix de Jeanne Bornand s'ingénie à rendre visibles les fils qui la relient à ses collègues et congénères. Cette impression de « catalogue » est tout aussi marquée, si ce n'est plus, dans les romans de Clarisse Francillon : *Chronique locale*, puis *Coquillage* juxtaposent les portraits de mères, d'épouses, de prudes, de névrosées, de délurées, non sans une volonté explicite de condamner les dégâts occasionnés par la domination masculine — ou tout simplement par l'inconséquence et l'égoïsme des hommes. Cette critique, constante chez Clarisse Francillon, se lit en filigrane dans les autres récits qu'elle a publiés au cours de ces années : l'héroïne de *La Mivoie* devient folle par amour ; Francis, le pasteur du *Plaisir de Dieu*, est un velléitaire qui gâche sa vie, celle de sa femme et celle de sa maîtresse ; Béatrice, la protagoniste de *Béatrice et les insectes*, achèvera en victime spoliée une existence commencée sous le signe de l'énergie, mais brisée par l'élément viril ; Marcienne, dans *Les Fantômes*, est bafouée par un jaloux à cause de ses amours passées. La leçon n'est pas différente dans *Sylvie Velsey*, de Cilette Ofaire, ou dans les romans d'Alice Curchod, en particulier dans *L'Amour de Marie Fontanne*: des maris volages, jaloux ou dépensiers y causent le malheur, aggravé de misère matérielle, de celles qui ont cru à leurs promesses. Dans *Pile ou face*, que Catherine Colomb signe de son premier pseudonyme, Catherine Tissot, la mère de Thérèse s'étiole à l'ombre de la tyrannie de son époux, tandis que, ne supportant pas d'avoir été abandonnée par un garçon qu'elle aime toujours, Thérèse se suicide. Dans *Les Jardins clos* de Suzanne Delacoste, c'est également à l'infidélité d'un amant que Michèle devra sa mort prématurée ; quant à la fatale Fédora, reine brune du roman éponyme, elle sortira perdante et seule de la lutte de séduction qu'elle engage avec un fringant camarade de son mari.

Thématiquement omniprésente, la dénonciation d'un état de soumission néfaste s'accompagne le plus souvent d'une revendication dont la légitimité ne fait plus de doute, après la peinture de tant de méfaits : celle, pour une femme, de disposer de sa vie

comme elle l'entend. Explicité chez Alice Rivaz par des personnages comme Hélène ou Jeanne, vécu dans la clandestinité chez Suzanne Delacoste, ce désir traverse tous les textes de Clarisse Francillon, dont les héroïnes ont par ailleurs des audaces qui ont à coup sûr choqué le lectorat romand, à voir ce que la mère d'Alice Rivaz a pu lui reprocher[6] au sujet d'une scène trop « suggestive » de *Nuages dans la main*: dans *Chronique locale*, pour ne citer que cet exemple, une jeune fille enceinte de son beau-frère se fait avorter par une femme médecin aux mœurs fort libres, le concubinage ne fait guère de remous, l'adultère est monnaie courante. Il est vrai que Clarisse Francillon publie alors en France, chez Gallimard : dans cette situation éditoriale, le traitement de tels épisodes scabreux n'a pas dû poser les problèmes qui n'auraient pas manqué de surgir en Suisse. Si elles sont plus émancipées que la plupart de celles que l'on croise dans les romans parus en Suisse romande, les femmes « modernes » de Clarisse Francillon n'en sont pas moins acculées à un destin de solitude — celui-là même qu'Alice Rivaz attribue à Christianne Auberson ou à Hélène Blum.

Femmes victimes d'un côté, femmes secouant leur joug de l'autre, et partout des mâles malfaisants : ce survol thématique pourrait laisser entendre que les romancières évoquées donnent dans le roman à thèse. À l'exception de *La Paix des ruches*, dont le caractère militant s'explique par la nature même de la narration (le roman, écrit à la première personne, est supposé être le journal intime où la protagoniste consigne ses griefs), il n'en est rien : l'aliénation des femmes, pour être une réalité, est le plus souvent consentie, voire choisie ; il est rare qu'une instance narratrice omnisciente exerce une fonction idéologique levant toute équivoque ; le ratage et l'échec, enfin, ne sont pas l'apanage des seuls personnages féminins. La tristesse désenchantée qui émane de ces textes, leur pessimisme endémique, outre qu'ils sont le signe de la condition inacceptable d'une moitié de la société, résultent d'une prise de conscience plus générale quant à la destinée humaine. Être femme, à en croire ces écrivaines, c'est souvent bénéficier de la lucidité des exclus, témoigner sans s'aveugler, mesurer la

---

6. Dans *Alice Rivaz, pêcheuse et bergère de mots* (Genève, Zoé, 1998, p. 184), Françoise FORNEROD cite une lettre que les parents de l'écrivaine lui ont adressée en date du 20 mars 1941, et dans laquelle Madame Golay conseille à sa fille de modifier le texte incriminé.

profondeur du désarroi des individus privés de repères — une idée dont Weber-Perret s'est fait le relais en commentant l'œuvre d'Alice Curchod :

> [...] les femmes plus que les hommes ont le sentiment de vivre dans un univers dont les lois nous sont défavorables. Songeons aux œuvres de quelques femmes suisses : Alice Rivaz, Clarisse Francillon, Monique Saint-Hélier, Corinna Bille décrivent des êtres qui sont les jouets des événements [...]. Plus que leurs confrères masculins, elles s'attachent à prouver que l'homme marche sur un chemin qu'il n'a pas choisi, qu'il ne peut ni s'arrêter, ni revenir en arrière, qu'il est incapable de rien changer aux architectures qui se succèdent sous ses yeux[7].

La condition féminine comme circonstance aggravante, en quelque sorte — ou comme espace propice à une meilleure compréhension de l'humain, aboutissant à un bilan alourdi par l'impuissance, le poids de la fatalité, l'inconsistance de soi et d'autrui. Dans un monde d'où le sens s'est retiré, où la transcendance se dérobe, ne restent comme valeurs positives que les petits bonheurs quotidiens, modestes et fugaces éclairs venus illuminer, de manière discontinue, des journées à l'horizon plombé. La mise en scène de femmes pour la plupart confinées dans leur ménage, coupées de ce que les hommes ont traditionnellement taxé d'« action », comporte une attention soutenue aux détails concrets, aux matières, aux gestes accomplis : c'est sur cette base que l'on a pu répéter, après l'avoir affirmé au sujet des romancières des siècles précédents, que l'un des traits caractéristiques de l'écriture féminine résidait dans ce « fourmille[ment] d'observations précises qui ne sont naturelles que chez une femme[8]»... ce qui nous paraît quelque peu sujet à caution, du moins lorsqu'on tend à en faire une prérogative qui serait dévolue aux femmes par essence, et non à y voir une retombée de leur statut au sein de la société[9].

---

7. Myrian WEBER-PERRET, *Écrivains romands 1900-1950*, Lausanne, Éditions Vie, 1951, p. 98.

8. *Ibid.*

9. Ramuz ne manque pas de relever cet aspect dans la lettre qu'il adresse à Alice Rivaz au sujet de *Nuages dans la main*: « En outre, ce qui me plaît dans votre livre, c'est qu'il est très "féminin": les images, la ligne des phrases, une certaine connaissance intime des petites nécessités de la vie, — et puis vécu » (lettre du 17 août 1940, reproduite dans F. Fornerod, *Alice Rivaz*, cahier d'illustrations hors texte non numéroté, [p. 12]).

Des enjeux formels

La proximité de contenu et les analogies typologiques, au sein du corpus d'ouvrages que j'ai regroupés, apparaissent donc comme des évidences. D'où la possibilité d'envisager, par exemple, une approche socio-historique, ces romans permettant de retracer des mutations propres à la période charnière de la Deuxième Guerre mondiale et des années suivantes. Sur le plan plus strictement littéraire, ces œuvres n'ont de loin pas toutes la même portée. Plusieurs d'entre elles[10] se caractérisent par leur tâtonnement : résolues à ne pas écrire « des livres d'homme », leurs auteures cherchent leur voie dans des ateliers romanesques valant surtout pour les aspirations qu'ils révèlent. Mais d'autres écrivaines radicalisent et perfectionnent leur approche, en parvenant à réorienter de manière convaincante les normes stylistiques et narratives. Leur prédilection affichée pour les logiques intérieures, celles du sentiment et de la mémoire, implicitement opposées à celles de l'action et de la raison, les pousse à expérimenter de nouvelles formules d'écriture. Dans des récits le plus souvent en focalisation interne, la perception aiguë des personnages infléchit la description et prend le pas sur toute construction préalable de l'intrigue ; la sensation déborde les catégories psychologiques attendues, l'expérience matérielle des objets précède l'analyse, et le texte opère un va-et-vient constant entre la pensée et l'atmosphère, entre les choses et les sentiments. Le meilleur commentaire de ces tentatives visant à révolutionner le roman nous est donné, au début des années 1940, par Alice Rivaz elle-même, qui dresse une brève liste des motifs qui l'animent :

> [...] les faits sont à la réalité ce qu'est la surface de l'océan à l'océan lui-même. Ce qu'il importe d'exprimer, c'est la réalité et non ses franges d'écume. Même répugnance à décrire des personnages vivant des événements importants, voire spectaculaires (à l'inverse de la plupart des romanciers). Tout ce que j'imagine de mes personnages, c'est toujours l'entre-deux, le moment avant, ou le moment après... Celui où l'on rêve sa vie, non celui où on la vit [...]. Nos actions ne sont que l'ombre de nos rêves posée sur le monde des apparences[11].

---

10. Font partie de cette catégorie les romans d'Hélène CHAMPVENT, ceux de Cilette OFAIRE, le premier roman de Monique SAINT-HÉLIER.

11. Alice RIVAZ, *Traces de vie* (1983), rééd. Vevey, L'Aire, 1998, p. 16.

Entre l'art romanesque esquissé ici, et les pistes ouvertes par les romancières de langue anglaise, en particulier par Virginia Woolf, la convergence est nette ; elle a souvent été rappelée. L'action et les péripéties reléguées à l'arrière-plan, la rêverie, la sensation, la remémoration deviennent les moteurs de l'écriture. En Suisse romande, parmi les romans que j'ai retenus, on pourrait distinguer, en simplifiant quelque peu, deux groupes de textes : ceux dans lesquels la mémoire est première, ceux qui se fondent sur la restitution de sensations immédiates[12].

Chemins de mémoire, êtres de sensation

Plusieurs auteures ont choisi la voie de la mémoire, qui est à l'origine de récits à plus ou moins forte composante autobiographique (*La Cage aux rêves*, de Monique Saint-Hélier, *Sylvie Velsey* et *Chemins*, de Cilette Ofaire, *Châteaux en enfance*, de Catherine Colomb), et qui structure aussi des textes à demi plongés dans les brumes de l'âge tendre, comme *Enfance et Destinée*, d'Hélène Champvent, voire racontés, à la première personne, par des narratrices enfants ou proches de leur enfance, comme celle de *Théoda* de Corinna Bille. Cette dimension, à laquelle se trouvent souvent mêlées des réminiscences rilkéennes, intervient peu dans les premières publications d'Alice Rivaz, qui en fera la clé de voûte de *Jette ton pain*; les romans rivaziens des années 1940 n'accordent d'ailleurs guère de place au monde enfantin (il faudra attendre pour cela *L'Alphabet du matin*). Le lecteur a certes accès par moments aux souvenirs de Madame Lorenzo, de Saintagne, d'Hélène Blum, d'André Chatenay ou de Claire-Lise Rivier ; mais il s'agit davantage d'un contrepoint destiné à conférer au présent l'épaisseur voulue, que d'un flux débordant, imposant ses propres enchaînements et déterminant une construction et des formes de narration. Chez Alice Rivaz, comme chez Clarisse Francillon et Alice Curchod, la sensation et le discours intérieur sont les piliers d'une logique qui aboutit à d'autres solutions romanesques. Si l'on voulait hasarder une typologie des récits féminins de cette période, on gagnerait à mon sens à étudier d'une part les effets produits, dans les romans où la mémoire est dominante, par la généralisation de l'analepse et la progression par association

12. La distinction est parfois difficile à établir ; il s'agit d'accents que l'on constate, plutôt que de catégories fixes.

d'idées, et en relevant, d'autre part, les conséquences d'une vision discontinue basée sur la perception individuelle et la focalisation interne. Il est bien entendu des œuvres, comme les premiers romans du cycle des Alérac de Monique Saint-Hélier, qui jouent à la fois de l'irruption du passé et des changements de focalisation et de point de vue ; mais si l'on place, aux points extrêmes de ce qu'il faut envisager comme des tendances, le texte originellement d'une seule coulée, sans chapitres ni paragraphes, de *Châteaux en enfance*, et les scènes isolées et juxtaposées de *Nuages dans la main*, il est clair que l'on a affaire à deux types de récit, dont le fonctionnement et les règles d'organisation interne sont bien distincts. Dans une réflexion sur le roman, Alice Rivaz — qui ne parle pas d'elle-même, mais qui se rapproche ici implicitement de Monique Saint-Hélier — a bien senti l'existence de cette ligne de partage :

> Au fond, le vrai romancier, le plus accompli, serait celui qui saurait unir les faits de Balzac et les perceptions de Virginia. Proust [...] a réussi le mieux cette merveilleuse fusion. Et plus près de nous, dans un cadre plus limité, une Monique Saint-Hélier. L'univers de Catherine Colomb est autre, et surtout génialement visuel[13].

La cohérence d'Alice Rivaz

Sans nous arrêter davantage aux romancières de la mémoire, regardons d'un peu plus près la production d'Alice Curchod, d'Alice Rivaz et de Clarisse Francillon, qui, comme je l'ai déjà suggéré, ont abordé le genre romanesque de manière semblable : même propension à écrire au présent, mêmes barrières au commentaire et à l'explication, même défiance des narrateurs omniscients, même limitation des transitions — il n'est dès lors pas étonnant que les critiques se réfèrent, à leur endroit, au récit cinématographique, comme le fait Edmond Jaloux dans son commentaire de *Coquillage*:

> Le ton du récit est celui qui convient à notre temps ; nous sommes habitués aux images rapides du cinéma ; nous aimons voir les circonstances se former et se déformer sous nos yeux, de façon directe, précise, — ou bien alors il faut qu'on nous entraîne dans une façon de rêve, où les choses nous apparaissent

13. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 207.

> sous l'angle du visionnaire. [...] Enfin, le roman est fait d'une série de tableautins, dont le charme, même isolé, est très grand[14].

On sait qu'Alice Rivaz a été proche d'Alice Curchod : amitié personnelle, mais affinité esthétique aussi, et doublée d'une sincère admiration, comme le prouvent l'hommage inséré dans *Ce nom qui n'est pas le mien* et des notes reprises dans *Traces de vie*[15]. Quant à Clarisse Francillon, Pierre Girard ne la mettait-il pas « sur "le même tablar"»[16] que Rivaz ? Stylistiquement, néanmoins, la différence est grande entre les trois œuvres. Alice Curchod a trouvé en Ramuz un modèle de dépouillement et de simplicité, voire de maladresse ou de gaucherie voulue ; sa fidélité à cette référence, qu'on a relevée et qu'on lui a reprochée[17], a fait écran à ses qualités propres, à savoir l'art de l'ellipse, le minimalisme narratif, le réalisme stylisé des évocations, la fraîcheur des images. Clarisse Francillon, peut-être la moins inventive des trois dans ce domaine, use le plus souvent d'une langue somme toute plutôt conventionnelle, quoiqu'elle parvienne, grâce à son traitement du dialogue, à prêter à chacun de ses personnages un langage bien à lui, dont les particularités accentuent le caractère à la fois varié et fragmenté du récit. Pour ce qui est de la démarche d'Alice Rivaz, elle repose notamment sur un emploi parcimo-

---

14. Edmond JALOUX, compte rendu de *Coquillage*, de Clarisse FRANCILLON, paru dans *Les Nouvelles littéraires* du 1er janvier 1938. Les propos que ce critique, dans le même périodique, en date du 19 novembre, consacre à *Sylvie Velsey*, de Cilette OFAIRE, nous invitent à rapprocher les deux œuvres : « La vie ? C'est à peine une vie que cette promenade somnambulique à travers un destin. Nous comprenons à peine ce qui se passe, — et souvent pas assez. Nous connaissons l'héroïne à travers des épisodes isolés, qui ne sont pas toujours les plus importants, mais ceux qui l'ont frappée parce qu'ils lui ont révélé quelque chose. »

15. Voir la note (de 1962) qui porte sur les avantages, dans le roman, de la note suggestive et non analytique, telle que la pratique Alice Curchod, par rapport aux démarches plus explicatives (A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 194).

16. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 269.

17. Voir par exemple ce qu'en dit M. Weber-Perret, qui incrimine dans la foulée Alice Rivaz : « Il est amusant que des écrivains comme Alice Curchod, comme Alice Rivaz, qui n'ont pas compris que le style de Ramuz servait à créer un drame grandiose, irréaliste et tragique, aient utilisé ses procédés pour composer des œuvres simples, réalistes et sentimentales. Sans doute est-ce parce qu'elles ont emprunté au maître ce qu'il avait de plus extérieur, une gaucherie voulue, l'emploi souvent abusif de l'impersonnel. » (*Écrivains romands 1900-1950*, p. 99).

nieux des discours directs, et sur la mise au point progressive de ce qui caractérisera ses textes plus tardifs, à savoir l'abandon du psychorécit au profit d'un mélange de monologue intérieur et de monologue narrativisé, où l'indirect libre est fréquemment utilisé. Cette écriture résulte d'un choix délibéré et de la conscience aiguë que la romancière a des effets qu'elle veut atteindre, et qui transparaît lorsqu'elle s'exprime au sujet de *Nuages dans la main*:

> Qui se douterait du nombre de refus, d'interdits, dont est finalement né mon petit roman : refus d'écrire en style coulant, refus d'employer des termes abstraits, refus de quitter le ton initial, refus d'user de la conversation, de recourir à l'analyse psychologique, à des commentaires « intellectuels », à des références culturelles ; refus de laisser s'exprimer l'auteur lui-même, tout ça qui aurait enrichi le roman, l'aurait développé en surface, aurait gonflé son volume, lui aurait donné un vernis culturel et intellectuel, mais aurait diminué, à mon sens, en proportion inverse, le poids, la densité émotive et l'unité que j'espérais lui donner[18].

Cette réflexion est selon moi essentielle, dans la mesure où elle rend manifeste la haute cohérence de la quête romanesque d'Alice Rivaz : une cohérence qui relie entre eux tous les aspects inhérents au genre choisi, et qui les pense dans une complète interdépendance. Tout en partageant implicitement sa vision du monde, ses vues sur la construction narrative, ses idées quant au décalage entre l'intériorité et l'action, et tout en essayant de traduire cela dans leurs textes, Alice Curchod, Clarisse Francillon, voire Suzanne Delacoste n'en tirent pas, comme Alice Rivaz, toutes les conséquences sur le plan du traitement du temps romanesque et de la conception de l'intrigue. Pour être abordée de manière originale, la trame des romans de Clarisse Francillon n'en reste pas moins une, avec ce que cela comporte d'évolution chronologique, de coups de théâtre à ménager, de progression dans la connaissance des personnages. Cette appréciation vaut aussi pour Alice Curchod, qui veut relater des destinées : d'où des phases, des paliers, des épisodes faisant office de pivots de l'action. Chez Alice Rivaz, le désir d'adéquation entre la forme et le fond est si radical qu'il la pousse à proscrire ce qu'on pourrait appeler « le romanesque », et qui n'est pas pareillement bridé par ses sœurs en écriture. La concentration extrême du temps de l'histoire

---

18. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 33.

(souvenons-nous de la journée unique de *Nuages dans la main*, des trois soirées de *Comme le sable*) rend crédibles à la fois l'enchevêtrement et l'inachèvement de ces intrigues qui en sont à peine, tout en laissant en suspens l'avenir des personnages, ce qui est un gage d'ouverture et qui correspond bien à la nature des êtres évoqués. Ramuz, un des premiers lecteurs de *Nuages dans la main*, l'a d'emblée souligné :

> J'ai été un peu inquiet au commencement, me demandant comment vous alliez faire tenir ensemble ces deux ou trois intrigues qui me semblaient un peu piétiner sur place : vous avez résolu la difficulté en ne les faisant pas aboutir, ce qui est tout à fait conforme aux caractères des personnages[19].

Si Ramuz a apprécié les débuts d'Alice Rivaz, c'est sans doute aussi parce que la solitude et l'incommunicabilité entre les êtres, thèmes centraux du roman, l'obsèdent depuis longtemps ; sa protégée ne développe-t-elle pas, à sa façon, le propos de *Posés les uns à côté des autres*, le projet romanesque maintes fois abandonné et repris par l'auteur de *La Beauté sur la terre*? Cette convergence se double, chez l'un et l'autre écrivain, de la commune recherche d'une forme adéquate, tant sur le plan de la composition que sur celui de l'écriture. Alice Rivaz répète du reste à plusieurs reprises que c'est en fin de compte dans ce domaine-là seul que se décide la qualité d'une œuvre : « en dernier ressort,» rappelle-t-elle dans *Ce nom qui n'est pas le mien*, « c'est par la manière dont un roman est mis en forme, écrit, qu'il sera doué ou non d'existence. C'est toute la question du "faire" qui importait tant à Ramuz[20]. »

À Ramuz insistant sur le fait que « On ne fait de la poésie qu'avec l'anti-poétique[21]», Alice Rivaz répond par une quête qui s'apparente souvent, nous l'avons vu, à celle de « l'anti-romanesque ». En désignant plus ou moins explicitement Ramuz et Proust comme ses deux modèles en écriture, la romancière place par ailleurs l'apport des femmes en littérature sous un autre éclairage que dans ses textes militants, « Feu couvert » ou « Ce peuple immense et neuf ». Certes les femmes ont à ses yeux le devoir

---

19. Lettre du 17 août 1940, déjà citée.

20. Alice RIVAZ, « Ce qui arrive au romancier... », *Ce nom qui n'est pas le mien*, Vevey, Bertil Galland, 1980, p. 92.

21. C. F. RAMUZ, « Anti-poétique », *Salutation paysanne*, repris dans *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1973, t. III, p. 368.

d'exprimer leur vision du monde, trop longtemps négligée. Mais si leur position décalée constitue à bien des égards un avantage de départ — une sorte de « plus-value d'originalité » —, elle ne saurait à elle seule conférer à leurs œuvres le cachet de la réussite artistique, qui découle d'un travail d'un autre ordre : la vraie romancière, comme le vrai romancier, est celle qui parvient à inventer sa propre forme d'expression, à faire entendre une voix dont le timbre ne se confond avec nulle autre. L'appartenance à la catégorie de l'écriture féminine apparaît dès lors comme une condition nécessaire, mais non suffisante, et en tout cas pas uniformisante : Catherine Colomb, Monique Saint-Hélier, Alice Curchod ont chacune apporté au roman une formule personnelle, dont la réalisation les a conduites dans des directions très différentes, et a fait de chacune d'entre elles non pas l'épigone, mais l'égale de Ramuz. Dans *Ce nom qui n'est pas le mien*, Alice Rivaz insiste sur l'aboutissement de ces œuvres :

> En Suisse romande, le climat de liberté créatrice et de libération à l'égard de la littérature traditionnelle, suscité par la présence et l'expérience de Ramuz, comme celui, sur un plan plus intellectuel, par la présence d'un Edmond Gilliard, a certainement contribué à l'éclosion d'œuvres romanesques extrêmement originales autant sur le plan de la composition que dans l'écriture (même si ces œuvres ne subissaient pas l'influence de Ramuz), tels par exemple les romans de Monique Saint-Hélier, de Catherine Colomb, voire d'Alice Curchod, qui ont été en quelque sorte des « nouveaux romans » avant la lettre, quoique très différents du « nouveau roman » français[22].

« Nouveaux romans avant la lettre » : cette désignation ne convient-elle pas tout aussi bien à *Nuages dans la main* ou à *Comme le sable* ? Ce n'est donc que justice, me semble-t-il, que d'intégrer Alice Rivaz au trio d'écrivaines qu'elle a lues et admirées, relevant à chaque fois, par-delà la « féminité » de leur apport, la *littérarité* de leurs romans, leurs bouleversantes potentialités d'ouverture — celles-là même dont témoigneront de manière magistrale *Le Creux de la vague* et *Jette ton pain*.

Daniel MAGGETTI
Université de Lausanne

---

22. A. Rivaz, « C. F. Ramuz et le romancier d'aujourd'hui », *Ce nom qui n'est pas le mien*, p. 107-108.

FEMMES ÉCRIVAINS DES ANNÉES 1930-1940 : CORPUS DE TEXTES

BILLE Corinna	*Théoda*, Porrentruy, Aux Portes de France, 1944 (diverses rééd., dont Cossonay / Lausanne, Plaisir de lire / Empreintes, 1994)
CHAMPVENT Hélène	*Enfance*, Neuchâtel, La Baconnière, 1941 *Destinée*, Neuchâtel, La Baconnière, 1941
COLOMB Catherine	*Pile ou Face*, Neuchâtel, Attinger, 1934 (sous le pseudonyme de Catherine Tissot), rééd. dans C. Colomb, *Œuvres complètes*, t. II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993 *Châteaux en enfance*, Lausanne, La Guilde du livre, 1945 ; rééditions disponibles : Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Poche suisse », 1983 ; *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993, t. I
CURCHOD Alice	*Le Pain quotidien*, Lausanne, Bonnard, 1936 *L'Amour de Marie Fontanne*, Lausanne, Bonnard, 1942
DELACOSTE Suzanne	*Les Jardins clos*, Genève, Le Cheval ailé, 1945 *Fédora et la solitude*, Paris, Flammarion, 1948
FRANCILLON Clarisse	*Chronique locale*, Paris, Gallimard, 1934 *La Mivoie*, Paris, Gallimard, 1935 *Béatrice et les insectes*, Paris, Gallimard, 1936 *Coquillage*, Paris, Gallimard, 1937 *Le Plaisir de Dieu*, Paris, Gallimard, 1938 *Les Fantômes*, Fribourg, LUF, 1945

OFAIRE Cilette *Sylvie Velsey*, Paris, Stock, 1938
Chemins, Paris, Stock, 1945

RIVAZ Alice *Nuages dans la main*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1940
Comme le sable, Paris, Julliard, 1946 (les deux rééd. L'Aire)
La Paix des ruches, Fribourg, LUF, 1947 ; rééditions disponibles : Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Poche suisse », 1984 (publié avec *Comptez vos jours*), et L'Aire bleue, Vevey, 1999.

SAINT-HÉLIER Monique *La Cage aux rêves*, Paris, Corrêa, 1932 ; rééd. Lausanne, L'Aire, 1985
Bois-Mort, Paris, Grasset, 1934 ; rééd. Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Poche suisse », 1985
Le Cavalier de paille, Paris, Grasset, 1936 ; rééd. Lausanne, L'Aire, 1988

Moi, femme sans
enfants, sans homme
depuis longtemps
qui remmêle les mailles
écoulées du linceul
de son Temps
~~En~~ suivant son lait
chaud, les noms
d'enfance sur le
tabouret à la cuisine
tituberant de vieux
papiers
cachés dans sa tête
Sans même allumer
la lampe
seule entourée de
chaises de fauteuils
qu'on ne voit pas
du plus personne -
ne vient s'asseoir