

# "Ainsi Ma-da-mé-crit-son-journal ..." : écriture de soi et histoire selon Alice Rivaz

Autor(en): **Cossy, Valérie**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 1

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870291>

## **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.

« AINSI MA-DA-MÉ-CRIT-SON-JOURNAL... »  
ÉCRITURE DE SOI ET HISTOIRE SELON ALICE RIVAZ<sup>1</sup>

Nous aimerions montrer la récurrence du féminisme dans l'œuvre d'Alice Rivaz : comprendre comment un point de vue féminin sur le monde file les romans « du BIT » (*Nuages dans la main*, *Comme le sable*, *Le Creux de la vague*), structure certains essais (« Feu couvert », « Un peuple immense et neuf », « Face à Face »), résonne si clairement dans *Comptez vos jours* et dans *Traces de vie*. Deux pistes vont être suivies pour illustrer ce propos : la différence entre les sexes, d'une part, et, d'autre part, l'élaboration par Alice Rivaz d'un modèle d'écriture au féminin, que nous qualifierons, à sa suite, d'écriture du concret.

Cette petite phrase, « ainsi Ma-da-mé-crit-son-journal », est prononcée par le mari de Jeanne Bornand. Celle-ci la transcrit dans son cahier de manière à suggérer le ton de dénigrement misogyne sur lequel elle a été dite, cette « méchante petite ironie qui toujours [la] bouleverse » et, en l'occurrence, l'empêche d'écrire<sup>2</sup>. *La Paix des ruches* est le roman le plus explicitement féministe d'Alice Rivaz, le titre exprimant l'aspiration de la narratrice à une société pacifique organisée sur un mode féminin<sup>3</sup>. Nous aimerions montrer, dans cet article, la récurrence, sous des formes parfois plus

---

1. Nous tenons à remercier Silvia Ricci Lempen, responsable du module de formation continue en « études genre » de l'Université de Genève, de même que Verena Ehrich et Saba Bahar de l'Atelier de Recherches Féminin/Masculin de l'intérêt qu'elles ont porté à nos travaux sur Alice Rivaz et de leurs précieuses suggestions.

2. Alice RIVAZ, *La Paix des ruches* (1947), suivi de *Comptez vos jours* (1966), rééd. Lausanne, L'Âge d'homme, « Poche Suisse », 1984, p. 82.

3. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 108.

discrètes, du féminisme manifeste de Jeanne Bornand dans l'œuvre d'Alice Rivaz : comprendre comment un point de vue féminin sur le monde file les romans « du BIT » (*Nuages dans la main*, *Comme le sable*, *Le Creux de la vague*), structure certains essais (« Feu couvert », « Un peuple immense et neuf », « Face à Face »), résonne si clairement dans *Comptez vos jours* et dans *Traces de vie*.

Marcel Raymond avait relevé la nature « pamphlétaire » de *La Paix des ruches*, dont le caractère virulent s'explique en partie par la forme adoptée par l'auteur : un journal fictionnel, tenu par une femme mariée en l'absence de son mari<sup>4</sup>. Le mécontentement, les frustrations, mais aussi une vision du monde nous sont livrés sans fioriture, dans une logique d'affrontement entre les sexes et de solidarité féminine, Jeanne Bornand glissant constamment du « je » au « nous », un « nous » féminin. Sous sa plume, nous découvrons donc plus qu'un catalogue de récriminations : l'utopie d'une parole de femme affranchie des modèles et des manières de dire des hommes<sup>5</sup>.

La différence entre les sexes telle qu'elle apparaît dans l'œuvre romanesque constitue un bon point de départ pour envisager le lien entre le féminisme et l'écriture d'Alice Rivaz. La différence entre les hommes et les femmes est définie dans ses romans par ce qu'on pourrait appeler leur rapport à la modernité. Ainsi, pour les personnages masculins, la modernité représente une aliénation, une source de mal-être, alors que, pour les personnages féminins, cette même modernité signifie au contraire la maîtrise possible de leur destin, une émancipation par rapport à la vie domestique et sa logique patriarcale. On voit les héroïnes d'Alice Rivaz accueillir favorablement les manifestations de la vie moderne : Hélène Blum aime conduire sa voiture, Jeanne fait du « shopping » avec son amie, Claire-Lise Rivier entretient un lien affectif avec le lieu de son travail où s'alignent des machines à écrire, comme Jeanne. À l'opposé, Anne Rambert, dans *Nuages dans la main*, relève le côté incongru d'Alain Saintagne dans un bureau :

---

4. *Ibid.*, « Préface », p. 7.

5. À cet égard, deux sources d'inspiration importantes pour ce roman paru avant *Le Deuxième Sexe* et avant *Les Mémoires d'une jeune fille rangée* sont l'idée d'écrire une réplique aux *Jeunes filles* de Montherlant (cf. Roger-Louis JUNOD, *Alice Rivaz*, Fribourg, Éditions universitaires, 1980, p. 28) et la citation de RILKE par laquelle Jeanne conclut la deuxième partie de son cahier (A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 124), sur laquelle nous reviendrons.

Et c'était si disproportionné ce petit papier blanc coincé sur le rouleau de la machine, et ce grand gaillard au visage allongé et triste, aux joues creuses sous les pommettes saillantes, qu'on voyait tout de suite que quelque chose se passait là, entre cet homme et cette machine, quelque chose qui ressemblait à une lutte, peut-être à une erreur, peut-être à une défaite<sup>6</sup>.

La seconde piste que nous suivrons concerne l'élaboration par Alice Rivaz d'un modèle d'écriture au féminin, que nous qualifierons, à sa suite, d'écriture du concret.

Bien qu'appartenant à une génération dont les années de jeunesse ont été assombries par deux guerres mondiales, Alice Rivaz est une romancière qui a embrassé la modernité dans toute sa complexité sans nostalgie passéiste. En son nom ou par la voix de ses personnages, elle a toujours valorisé une conception séculière de l'existence, ici et maintenant, indissociable de ses manifestations et perceptions concrètes, sociales, techniques, physiques et corporelles, dans un contexte historique donné, situé dans le temps et dans l'espace. Comme en témoigne l'ouverture de la nouvelle intitulée « Une Marthe » dans le recueil *Sans alcool*, ce qui intéresse Alice Rivaz, ce n'est ni le mystère des origines ni celui de la vie après la mort que symbolisent à ses yeux les deux dates inscrites sur les pierres tombales des cimetières chrétiens. Son domaine à elle, ce serait plutôt le tiret entre les deux<sup>7</sup>. Renonçant à contenir l'être humain dans une définition globale ou totalisante, elle s'interroge sur sa nature et sur la possibilité même de le représenter. Une des notes éparses recueillies dans *Traces de vie* résume particulièrement bien sa recherche romanesque moderniste, à bien des égards comparable à celle menée par Virginia Woolf :

Par quoi définir un être ? Par ses actes passés ou par ceux d'aujourd'hui ? Par ses enthousiasmes, la qualité ou la médiocrité de son comportement, des jugements qu'il porte, selon le temps, sur les autres, la vie et les événements ? Par ses joies esthétiques, ses interrogations, son attention aux autres, non en paroles, mais en actes, qui changent selon l'âge ? Suis-je plus moi-même aujourd'hui qu'autrefois, et par exemple qu'il y a

---

6. Alice RIVAZ, *Nuages dans la main* (1940), rééd. Lausanne, L'Aire, 1987, p. 223.

7. Alice RIVAZ, « Une Marthe », *Sans alcool* (1961), rééd. Genève, Zoé, 1998, p. 41. Jean-Claude FONTANET se souvient qu'Alice Rivaz parlait de la mort sans emphase comme du « grand plouf » (Préface à *Creuser des puits dans le désert*, Genève, Zoé, 2001, p. 12).

vingt ans ? Suis-je définie par mes interrogations religieuses sans réponses ni répit ? [...] Ou encore par ma conduite et mes comportements apparents ? [...] Qu'est-ce qu'on est en définitive ? Et *quand* l'est-on ? Et *jusqu'à quand* l'est-on ?<sup>8</sup>

Le sujet, pour Alice Rivaz, est une confusion entre le dehors et le dedans (« Je ne suis pas un être pur. Où finit mon corps, où commence ce qu'on appelle l'âme », observe Jeanne<sup>9</sup>), une confusion entre ce que ce sujet peut croire qu'il est et le reflet qu'il est aussi, dans le regard des autres, une accumulation plus ou moins cohérente de réalités fragmentaires et passagères, un puzzle rarement complet et en perpétuelle transformation : « nous ne cessons de varier, de nous modifier », écrivait-elle déjà en 1943<sup>10</sup>. Sa recherche sur la représentation du féminin s'inscrit dans le contexte d'une mise en cause de la narration à la troisième personne. Elle relève aussi d'une interrogation générale sur la possibilité de contenir le sujet dans un énoncé.

Pour créer des personnages à partir de ce qui est pour elle une réalité insaisissable dans sa globalité — le sujet —, Alice Rivaz a renoncé au narrateur omniscient : « le style "narrateur" est très souvent ennuyeux », a-t-elle même écrit<sup>11</sup>. Lorsqu'elle évoque ses choix narratifs, elle parle de regard intérieur, lequel implique à la fois une vision dominatrice, certes, mais aussi une multiplicité de visions :

Dans mon cas, il est rare que je regarde de très loin ou de très haut. Je rapproche plus volontiers que je n'écarte. [...] Le regard est tantôt de curiosité, de conscience un peu ménagère et ordonnatrice, tantôt de respect et d'amour. Tantôt objectif, tantôt ému. [...] Le plus difficile, pour moi, c'est la pluralité des divers points de vue qui en arrivent à se chevaucher et à bloquer l'opération de l'écriture. Cette pluralité n'est que la manifestation de mon indétermination foncière, laquelle me fait zigzaguer d'une approche à une autre. Dans la vie concrète, c'est d'un moi à un autre<sup>12</sup>.

---

8. Alice RIVAZ, *Traces de vie* (1983), rééd. Vevey, L'Aire, 1998, p. 334, dans les « notes éparses ». Cf., par exemple, les réflexions de Virginia WOOLF sur la difficulté d'écrire des mémoires, de restituer un sujet dans « A Sketch of the Past », *Moments of Being*, ed. by Jeanne Schulkind, second edition, New York, Harcourt Brace, 1985, p. 65-74.

9. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 135.

10. A. Rivaz, *Traces de vie*, 1943, p. 32.

11. Alice RIVAZ, « Notes inédites », *Écriture* 48, p. 39-40 (12 mai 1953).

12. A. Rivaz, *Traces de vie*, printemps 1972, p. 258-59.

L'auteur de *Nuages dans la main*, de *Comme le sable* ou du *Creux de la vague* laisse en général s'exprimer — ou « regarder » — des narratrices et des narrateurs subjectifs. Quant aux interventions extérieures aux personnages, elles ne sont pas simplement celles d'un narrateur omniscient, mais celles d'une narratrice subjective dont la vision d'ensemble vise non pas à l'objectivité mais à l'équilibre entre le regard de chacun et de chacune. Dans *Nuages dans la main*, le lecteur accède à l'univers des personnages au travers de leurs sensations, par exemple. Alice Rivaz fait appel dans son premier roman aux sens de ses lecteurs, comme s'ils étaient la seule partie du sujet que l'on puisse atteindre de manière authentique. Dans sa préface de 1987, elle explique que son but était de recourir « au moyen des mots à la technique visuelle du cinéma », du cinéma muet en particulier (une démarche similaire à celle de Virginia Woolf dans *Mrs Dalloway*). Elle voulait que « les nuances les plus subtiles » des réactions des personnages puissent être perçues « non par ce qu'ils disent ou par des explications de l'auteur » mais par leurs expressions et leurs gestes<sup>13</sup>. Dans *Comme le sable* et *Le Creux de la vague*, Alice Rivaz adopte au contraire une démarche qui part du dedans : ces deux romans sont construits à partir d'une juxtaposition de monologues intérieurs.

À ses yeux, l'écriture romanesque est une recherche perpétuelle et ses romans ne sont pas traditionnels, comme on s'évertuait à le lui dire. En février 1968, elle note dans un carnet :

Le style [du *Creux de la vague*] n'est pas narratif, il s'agit de monologues intérieurs indirects. L'action est inexistante. Les personnages sont vus du dedans, précisément par le moyen de monologues intérieurs rapportés ou indirects. Ils sont « entre les actions » puis à l'intérieur de moments<sup>14</sup>.

Bien qu'elle prétende, dans ce même passage, laisser ses personnages se définir et se juger eux-mêmes, les mots « indirects » et « rapportés » impliquent néanmoins une présence diffuse de l'auteur. Les monologues de ces deux romans, en effet, ne sont pas directs à la manière de ceux créés par Virginia Woolf dans *Les Vagues*. Ils sont bien « indirects », ce qui nécessite une présence de son regard et de sa subjectivité à elle, Alice Rivaz. C'est ainsi que l'on découvre au fil de ces monologues intérieurs indirects, tout comme dans *Nuages dans la main*, un clivage caractéristique

---

13. A. Rivaz, *Nuages dans la main*, p. 14.

14. A. Rivaz, *Traces de vie*, février 1968, p. 241.

entre « eux », les hommes, et « nous » les femmes. Par le biais du style indirect libre, l'auteur rend possible une empathie avec ses personnages féminins : Christianne Auberson et Hélène Blum, les femmes modernes, dans lesquelles on ne peut s'empêcher de reconnaître des traits d'Alice Rivaz (toutes deux sont célibataires, l'une est pianiste, l'autre employée au BIT, toutes deux sont séduisantes), avec les femmes âgées, Mme Lorenzo et Mme Peter, de même qu'avec les personnages de bourgeoises comme Madeleine Saintagne (née Bornand) et Nelly Demierre, dont les souffrances n'apparaissent jamais moins dignes que les problèmes existentiels de leurs époux. Les personnages masculins, de leur côté, sont très souvent soumis à un traitement ironique : que l'on songe à Alain Saintagne, le personnage ramuzien de *Nuages dans la main*, qui rêve de retour à la terre et s'exprime dans un style qui confine parfois à la parodie de Ramuz (faut-il voir là le « goût des blasphèmes secrets » évoqué par Jeanne Bornand ?<sup>15</sup>). Que l'on songe encore à Chateney, l'esthète matérialiste de *Comme le sable* et du *Creux de la vague*<sup>16</sup>, qui s'apitoie sur sa soi-disant vocation manquée de chef d'orchestre tout en dictant des rapports sur la misère du monde. Que l'on songe enfin à Berthold qui, dans les mêmes romans, martèle à qui veut l'entendre son « besoin de grandeur ». Jeanne Bornand n'est jamais très loin de la narratrice pas tout à fait objective de ces romans.

En dehors des romans, il arrive souvent à Alice Rivaz de dire carrément « nous » comme Virginia Woolf dans *Three Guineas*. Ses « carnets », ses textes autobiographiques, ses essais et même ses romans sont émaillés de déclarations à la première personne du pluriel qu'elle emploie pour désigner non pas l'humanité tout entière mais nous les femmes, mes sœurs et moi. Lorsqu'elle veut parler d'elle, en effet, Alice Rivaz ne se compare pas à d'autres écrivains mais à d'autres femmes :

Qui suis-je ? Où est ma vie ? La rencontrerai-je jamais ? Où la chercher ? Comment est-elle par rapport à ce qui m'entoure dans le temps et dans l'espace ? Qu'est-ce qui, en moi et dans ma vie, se définit par rapport aux autres femmes ? Quelle est la part, en moi, qui se confond avec toutes mes sœurs ?<sup>17</sup>

---

15. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 103, cf. *Nuages dans la main*, p. 43-44, par exemple.

16. Notons que dans *Le Creux de la vague* l'orthographe du protagoniste est devenu Chatenay.

17. Alice RIVAZ, « Notes inédites », *Écriture* 48, p. 40 (11 juin 1953).

Souvent pessimiste sur les rapports entre les sexes, il lui arrive même d'inverser des propos misogynes. Sous sa plume, l'homme devient alors « l'autre » :

Ressens fortement ce rideau de fer, cette antipathie souvent irrésistible entre eux, les hommes, et nous les femmes, mais dans le sens contraire : « l'homme, c'est l'ennemi, l'étranger, qu'avons-nous à faire ensemble, à part l'amour ?<sup>18</sup> »

Dans « Un peuple immense et neuf », Alice Rivaz parle de la littérature comme d'un « empire » masculin, dont les « règles » ont été imposées « toutes faites » aux femmes, qui n'ont eu jusqu'ici d'autre choix que de les adopter et de les reproduire. Elle nous livre l'image d'une femme écrivant à son pupitre, « inévitablement prête à laisser sa féminité à côté de sa bouteille d'encre et à tremper sa plume dans celle de la vénérable culture masculine<sup>19</sup> ». Dans ce texte, elle oscille entre la troisième personne du féminin pluriel ou singulier — elle(s) — et la première personne du pluriel — nous —, ce qui montre à la fois son désir d'engagement et la conscience qu'elle a de la singularité de sa position, aux avant-postes d'une critique féministe de l'universalisme qui va bien au-delà encore des constats du *Deuxième Sexe*, que Simone de Beauvoir n'a pas encore écrit au moment où paraît « Un peuple immense et neuf » en 1945 :

C'est dans la langue masculine, selon les schémas, le moule de l'intellectualité masculine qu'elles ont appris à lire et à écrire. Le dressage est si bien accompli, le mimétisme si parfait, que nous ne nous en apercevons même pas. Les meilleures élèves admirent, vénèrent les chefs-d'œuvre virils en se référant à des critères intellectuels masculins. Nous admirons avec eux, en même temps qu'eux, et les mêmes choses qu'eux. Leurs engouements deviennent les nôtres<sup>20</sup>.

Alice Rivaz, on l'aura compris, ne se voit pas en bonne élève du génie masculin. Si la littérature universelle des grands auteurs existe, elle est en fait une imposture qui cache le silence des femmes, un silence qu'elle qualifie d'effrayant et auquel elle nous invite à prêter l'oreille<sup>21</sup>. *Traces de vie* témoigne à maintes

18. A. Rivaz, *Traces de vie*, mars 1977, p. 276.

19. Alice RIVAZ, « Un peuple immense et neuf » (1945), reproduit in *Ce nom qui n'est pas le mien*, Vevey, Bertil Galland, 1980, p. 66-67.

20. *Ibid.*, p. 67.

21. *Ibid.*, p. 66.

reprises de l'indignation que suscite chez elle ce pseudo-universalisme fondé sur une absence implicite des femmes<sup>22</sup>. « Un peuple immense et neuf » montre bien le lien étroit qui unit Alice Rivaz à sa narratrice de *La Paix des ruches*, Jeanne Bornand, notamment lorsque celle-ci se plaint que, la plupart du temps, les femmes se contentent d'être « les perroquets » des hommes, « et rien d'autre<sup>23</sup> ».

Dans son essai « Écriture féminine et écriture masculine », de même que dans ses carnets, l'auteur de *La Paix des ruches* s'est exprimée à plusieurs reprises sur la nécessité pour les auteurs et les critiques de tenir compte des critères liés au « genre ». Pour la romancière et la lectrice qu'elle est, il est bon que le roman soit féminin, pour autant que « des traits typiquement féminins ou masculins dans une œuvre soient [...] appréciés en tant que signes valorisants et irremplaçables d'une authenticité<sup>24</sup> ». Alors que le sujet moderne apparaît dans son œuvre comme une réalité complexe aux contours flous et changeants, la division entre les sexes s'impose à sa pensée comme une évidence, une donnée incontournable et irréductible, un clivage profond et essentiel de l'histoire de l'humanité. Dans une réflexion sur le roman féminin développée dans ses carnets en 1967, Alice Rivaz définit l'identité sexuelle comme « cet aspect premier de notre mise en condition d'être humain », « ce premier et essentiel sceau charnel gravé sur nous à l'aube de notre vie<sup>25</sup> ». Qu'elle se considère en employée de bureau, en citoyenne, en enfant, en amoureuse, en écolière, en personne âgée, elle se pense toujours en être sexué, femme, fille, romancière... et l'écriture — le roman en particulier — n'est pas pour elle un moyen de dépasser cette condition sexuée, mais, au contraire, un moyen de l'exprimer, de la faire accéder à la représentation littéraire dans son authenticité ; un moyen, surtout, de corriger des siècles de représentation des femmes par les hommes<sup>26</sup>.

---

22. Voir, par exemple, ses commentaires sur l'émission de radio « La Suisse 1964 » (p. 210), ou ceux portant sur une émission de l'ORTF consacrée à la littérature romande et aux journées littéraires de Fribourg (p. 269), ou encore sa remarque à propos d'un ouvrage marquant le 685<sup>ème</sup> [sic] anniversaire de la Confédération (p. 272).

23. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 107.

24. A. Rivaz, « Écriture féminine et écriture masculine », in *Ce Nom qui n'est pas le mien*, p. 60.

25. A. Rivaz, *Traces de vie*, mai 1967, p. 229.

26. Voir notamment A. Rivaz, « Un peuple immense et neuf », p. 70-71.

Dans « Feu couvert », par exemple, Alice Rivaz émet le souhait d'imposer de nouvelles représentations de femmes âgées<sup>27</sup>. Les personnages de M<sup>me</sup> Lorenzo dans *Nuages dans la main* et de M<sup>me</sup> Peter dans *Le Creux de la vague* réalisent en partie ce souhait. Alice Rivaz leur confère une voix, un regard, une intériorité. En un mot, elle les humanise. En leur assignant le rôle d'ouvrir et de conclure ces deux romans, elle leur attribue en outre une position symbolique importante. Dans le contexte de l'Europe en guerre, M<sup>me</sup> Lorenzo et M<sup>me</sup> Peter apparaissent comme les dépositaires d'une expérience et d'un humanisme au féminin, encore inexprimés et sous-valorisés. Présidant au début et à la fin des œuvres, les dames âgées d'Alice Rivaz ne ressemblent donc pas aux Parques de la tradition masculiniste, ces manieuses d'aiguilles et de ciseaux bornées et inflexibles, sans pitié pour la vie des hommes, cette caricature de vieilles qui a essaimé dans toute la littérature<sup>28</sup>.

Si elle invoque parfois une nature féminine ou des qualités typiquement féminines — telles que l'instinct, l'émotivité, la tendresse, le dégoût de la violence ou, dans l'écriture, une prédilection pour les images concrètes —, Alice Rivaz ne conçoit pas pour autant l'identité féminine comme une pure donnée biologique ni comme une abstraction romantique ou freudienne. À ses yeux, l'identité sexuelle des femmes s'est historiquement et culturellement construite dans une relation de pouvoir avec les hommes : « ces traits, note-t-elle dans ses carnets, ont très certainement été artificiellement cultivés et développés depuis des millénaires au sein des sociétés dominées par l'esprit et les intérêts masculins<sup>29</sup> ». Et de déconstruire la fameuse intuition féminine, par exemple, en termes, justement, de relation de pouvoir : si les femmes sont plus intuitives que les hommes, d'après Alice Rivaz, c'est parce que « nous sommes simplement des épieuses millénaires, modèles, occupées à scruter nos compagnons avec cette patience atavique et maniaque qui ne cède qu'avec la mort. Ainsi les maîtres sont épiés par leurs domestiques, les patrons par leurs employés<sup>30</sup> ».

---

27. A. Rivaz, « Feu couvert », in *Ce nom qui n'est pas le mien*, p. 31-33.

28. À ce propos, il est intéressant de noter qu'Alice Rivaz avait songé intituler son dernier roman (*Jette ton Pain*) *Les Vieilles Femmes ou l'amour de la vie* (*Traces de vie*, p. 222).

29. A. Rivaz, *Traces de vie*, mai 1967, p. 229.

30. A. Rivaz, « Face à face », in *Ce Nom qui n'est pas le mien*, p. 50.

Le féminisme d'Alice Rivaz, que Marcel Raymond a qualifié, dans sa préface à *La Paix des ruches*, de féminisme de la « dissemblance<sup>31</sup> », repose donc sur un différentialisme qui n'est ni biologique ni essentialiste mais inscrit dans une vision de l'histoire, celle des rapports de pouvoir entre les sexes. Sans être historienne, Alice Rivaz développe dans des textes comme « Face à face », « Un peuple immense et neuf », « Feu couvert », ou dans la première partie de *Comptez vos jours*, une conception de l'histoire des femmes, caractérisée par l'invisibilité — ou des représentations réductrices —, mais aussi, et c'est à partir de là qu'elle élaborera sa définition d'une écriture féminine, par des tâches répétitives et essentielles au maintien de la vie, des activités dévalorisées et d'ailleurs sous-rémunérées qui ont rarement eu droit aux honneurs d'une représentation symbolique valorisante. D'où, par exemple, une formule comme celle que l'on trouve dans un des articles qu'elle consacre, dans *Servir* en 1945, au travail féminin à domicile des couturières et des brodeuses : « Le petit point est éternel, comme le pain, comme le vin<sup>32</sup>. » (Le petit point, évidemment, n'est pas dans la Bible.)

Dans cette vision de l'histoire, Alice Rivaz se voit située, elle et ses « sœurs », à un moment de rupture majeure. La modernité signifie, dans cette perspective féministe de l'histoire, l'accès des femmes au monde des bureaux, des usines et des ateliers :

Par nos soins se dessinent le visage encore incertain de l'époque et celui que prendra peut-être une espèce féminine encore dans les limbes. Parfois, vouées aux tâches abstraites qu'exige l'administration des choses, nous voici conviées, de même, au service des machines miraculeuses qui bruissent et respirent sous le regard attentif et harassé des hommes, leurs créateurs<sup>33</sup>.

Comme ici, dans *Comptez vos jours*, cette rupture est envisagée dans ses romans et ses essais à partir d'une double perspective utopique et réaliste. L'utopie est celle d'un renouvellement futur de la société et de la littérature grâce à cette révolution dans la condition féminine. Le réalisme réside dans une analyse minutieuse et parfois désabusée du présent, des difficultés qui accompagnent au quotidien cette transformation dans les rapports entre

---

31. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 9.

32. A. Rivaz, *Écriture* 57, p. 40, article paru dans le journal *Servir*, le 12 janvier 1945.

33. A. Rivaz, *Comptez vos jours*, p. 168-69.

les sexes, entre des femmes qui se prennent à espérer et des hommes à court d'aspiration. Comme en témoigne ce passage, la division sexuelle du travail occupe une place centrale dans la vision de l'histoire et dans la réflexion féministe d'Alice Rivaz. Sa conception de l'identité féminine et son modèle d'écriture féminine sont intimement liés au sens qu'elle donne au verbe « faire ».

« Nous faisons, et ils défont », note laconiquement Jeanne Bornand, alors qu'elle rêve, précisément, à la « paix des ruches », « organisation si parfaite de la vie et du travail<sup>34</sup> ». Jeanne tient son journal en 1938-39 et ses propos s'inscrivent dans le contexte politique plus large du féminisme pacifiste qui a marqué l'entre-deux-guerres. Tout comme celle de Virginia Woolf, la réflexion féministe d'Alice Rivaz est indissociable du débat pacifiste<sup>35</sup>. C'est pourquoi les propos des hommes et des femmes qui s'expriment dans ses romans doivent aussi être compris dans le cadre de l'Histoire, par rapport au contexte militariste et à la culture virilisée de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Le Creux de la vague* (qui se déroule également en 1933), M<sup>me</sup> Peter, brave le ridicule, la nuit et le froid pour déposer dans les boîtes à lettres des habitants du Bourg-de-Four encore endormis des « paperolles anti-guerrières », c'est-à-dire une invitation à se rendre à la prochaine réunion du MFPJ, le mouvement féminin pour la paix et la justice. Elle a beau pressentir la vanité de sa tâche, elle n'en préfère pas moins « l'agitation d'une vieille fourmi qui va, qui vient, courageuse, tenace, pleine de vitalité » aux propos des hommes qui, tel son frère pasteur, se résignent à la guerre et lui trouvent même des explications<sup>36</sup>. Accusée de blasphémer contre le dieu chrétien qu'elle considère comme un modèle de va-t-en guerre, elle blasphème également contre les idoles de son premier mari, professeur de lettres, qui, elle le sait, aurait dénigré son

---

34. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 108, p. 110.

35. Pour se faire une idée de l'importance du pacifisme dans la pensée d'Alice Rivaz, de son caractère profond, évident et nécessaire, on lira sa réaction au chant de *Lily Marleen*, qu'elle réécoute à 80 ans en se souvenant que les soldats allemands le chantaient « dans les tranchées de la première guerre mondiale » : elle pleure « à en avoir le visage tuméfié », « comme si toutes les souffrances endurées par les soldats pris dans cet horrible engrenage étaient entrées dans ma poitrine » (*Traces de vie*, p. 314). À ce propos toujours, il serait intéressant de proposer une étude de *La Paix des ruches* à la lumière de *Three Guineas* de Virginia WOOLF.

36. Alice RIVAZ, *Le Creux de la vague*, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 18-19.

engagement et ses escapades nocturnes. Pour mener à bien sa tournée, M<sup>me</sup> Peter détourne une « vénérable relique », la serviette du professeur, dans laquelle ses « paperolles », ses tracts féminins et pacifistes, remplacent désormais les « projets de cours et de conférences sur Novalis et les romantiques allemands<sup>37</sup> ».

C'est également avec la montée du fascisme en toile de fond que Jeanne Bornand dénonce l'absence d'esprit critique des femmes vis-à-vis des définitions héritées des hommes :

Et ce que, en tant que mère, nous réprimons chez nos petits, nous l'admirons chez nos petits devenus des hommes. Le geste qui méritait le blâme, voire la fessée, il suffit que le petit garçon soit devenu adulte pour que les femmes lui donnent un autre nom. Ainsi les mots de « cruauté » et de « violence » qui tout à coup signifient courage ou héroïsme<sup>38</sup>.

Alice Rivaz adopte ici un procédé coutumier de la démarche féministe qui consiste à mettre en cause les oppositions binaires classiques, en l'occurrence celle entre sphère privée et sphère publique ou collective. Sa narratrice, Jeanne Bornand, est convaincue de « la responsabilité quasi totale des hommes dans le déclenchement et la poursuite des guerres » et c'est par rapport à un contexte historique guerrier et destructeur que la complicité des femmes dans le privé lui semble par moment inacceptable. Jeanne aimerait les encourager à ne plus écouter les hommes :

Et surtout nous ne les écouterions plus ! Nous ne serions plus ce vase qui se fait vide pour mieux se remplir de ce qui est eux. Nous ne serions plus ces manieuses d'éponges sur le tableau noir de leurs fautes, nous ne serions plus ce chœur laudatif de servantes<sup>39</sup>.

Sa petite phrase, « nous faisons et ils défont », s'applique donc aussi bien à la vie domestique qu'à l'Histoire. Pour ceux qui seraient enclins à traiter cette vision de simpliste, il n'est peut-être pas inutile de rappeler le genre de représentations littéraires que l'on pouvait rencontrer dans les chefs-d'œuvre virils de l'époque, en 1933 :

Il mourrait, comme chacun de ces hommes couchés, pour avoir donné un sens à sa vie. Qu'eût valu une vie pour laquelle il n'eût pas accepté de mourir ? Il est facile de mourir quand on ne

---

37. A. Rivaz, *Le Creux de la vague*, p. 11 et p. 13.

38. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 106.

39. *Ibid.*, p. 110, p. 109.

meurt pas seul. Mort saturée de ce chevrottement fraternel, assemblée de vaincus où des multitudes reconnaîtraient leurs martyrs, légende sanglante dont se font les légendes dorées ! Comment, déjà regardé par la mort, ne pas entendre ce murmure de sacrifice humain qui lui criait que le cœur viril des hommes est un refuge à morts qui vaut bien l'esprit ?<sup>40</sup>

Telles sont les réflexions de Kyo, un des héros de Malraux dans *La Condition humaine*. De tels propos ne sont pas sans rappeler la perplexité de Jeanne face à l'enthousiasme avec lequel son mari part pour le service militaire, le caractère incompréhensible pour elle et pour les femmes en général de ce « compagnonnage de l'aventure, des plaies, des hymnes, des serments ». Quant à Malraux, il fait peut-être partie de ces hommes d'une intelligence supérieure à la moyenne qui, « à chaque génération », sont « occupés à mettre un nom, des noms, sur le carnage, afin de l'expliquer et de le justifier<sup>41</sup> ».

Alice Rivaz, pour sa part, préfère parler, dans « Feu couvert », de « Destin féminin et humain<sup>42</sup> ». Radicalement différent de la « condition humaine » — masculine en fait — selon Malraux, ce destin ressemble à « un butinage continu » — encore les abeilles — et, ajoute Alice Rivaz, « il nous semble percevoir l'incessant, le long, le sourd bruissement de nos divers tâcheronnats, et surtout, immémorial, le chant secret de notre énergie à vivre<sup>43</sup> ». Le murmure des abeilles n'a rien à voir avec les gémissement des martyrs virils. Ce féminisme pacifiste et différentialiste se distingue non seulement de l'existentialisme de Malraux mais également, bien sûr, du féminisme existentialiste de Simone de Beauvoir qui, dans *Le Deuxième Sexe*, reproduit, dans la partie consacrée à l'Histoire, une analyse comparable à *La Condition humaine*:

La pire malédiction qui pèse sur la femme c'est qu'elle est exclue de ces expéditions guerrières ; ce n'est pas en donnant la vie, c'est en risquant sa vie que l'homme s'élève au-dessus de l'animal ; c'est pourquoi dans l'humanité la supériorité est accordée non au sexe qui engendre mais à celui qui tue<sup>44</sup>.

---

40. André MALRAUX, *La Condition humaine* (1933), Paris, Gallimard, « Folio », 1982, p. 304.

41. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 25.

42. A. Rivaz, « Feu couvert », in *Ce nom qui n'est pas le mien*, p. 25.

43. *Ibid.*, p. 41.

44. Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe* (1949), Paris, Gallimard, « Folio », 1986, t. I, p. 113.

Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir recourt également à la métaphore des abeilles mais pour les dénigrer. Dans sa vision de l'histoire, c'est l'homme seul qui, par des actes délibérés, « pose des fins », « se réalise comme existant » :

Le cas de l'homme est radicalement différent ; il ne nourrit pas la collectivité à la manière des abeilles ouvrières par un simple processus vital mais par des actes qui transcendent sa condition animale<sup>45</sup>.

Alice Rivaz est manifestement une moins bonne élève du génie masculin que Simone de Beauvoir puisqu'elle a choisi de valoriser et de donner un sens à ce « simple processus vital » par lequel les abeilles se maintiennent en vie et se perpétuent, à cette répétition, à ces gestes, à cette reproduction du même qui, dans la perspective du *Deuxième Sexe*, vouent les femmes à l'immanence et les empêchent d'accéder au bien suprême qu'est l'Existence, réservée historiquement aux hommes. Ce que Simone de Beauvoir appelle l'immanence n'est pas un bien inférieur pour l'auteur de *La Paix des ruches*. Elle est tout simplement notre condition moderne, sans dieu, dont les femmes, de par leur histoire, sont plus aptes que les hommes à prendre acte, pour autant qu'elles soient fidèles à cette expérience qui leur est propre et qu'elles parviennent à la faire reconnaître dans le domaine symbolique. Loin de dénigrer l'immanence, l'œuvre d'Alice Rivaz vise à lui donner un sens — en élaborant une critique féministe de l'Histoire — et une forme — grâce à une écriture qu'elle veut féminine. Cette écriture féminine doit remplir le programme ébauché dans la citation de Rilke qui a inspiré *La Paix des ruches* : « Un jour... la jeune fille et la femme auront paru, dont le nom ne sera plus seulement le contraire de virilité, mais quelque chose en soi<sup>46</sup> ». Alice Rivaz pense donc que, grâce à l'écriture, on peut définir la femme bien mieux que simplement comme l'Autre. On peut par l'écriture échapper à ce qui est présenté comme une fatalité dans *Le Deuxième Sexe*.

Pour mieux comprendre la démarche d'Alice Rivaz, nous nous pencherons encore brièvement sur une autre façon à elle de traiter le verbe « faire ». À part la dichotomie « faire-défaire » inscrite par elle simultanément dans le cadre de la vie privée et dans l'Histoire, l'opposition binaire classique entre « être » et « faire » figure éga-

---

45. *Ibid.*, p. 114, p. 112.

46. Cité dans A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 124.

lement en filigrane de ses romans, dans les aspirations de ses personnages masculins et féminins respectivement : « Ne pas faire, mais être », disait le père de Chateney qui était pasteur<sup>47</sup>. Dans la perspective de l'histoire des femmes développée par Alice Rivaz, une histoire marquée par les « tâcheronnats » et les besognes, cette manière de penser est typiquement masculine. Dans ses romans et ses nouvelles, elle montre que le « faire » prend une telle place dans la vie des femmes qu'il finit par se confondre pour elles avec l'« être ». C'est pour cette raison, par exemple, que Marthe, dans la nouvelle du même nom, ne peut s'imaginer arriver au paradis autrement « qu'un seau plein d'eau dans une main, une serpillière dans l'autre<sup>48</sup> ». Dans la vie des femmes, être et faire se définissent mutuellement et indissociablement. Vouloir les séparer aboutirait à écarter les femmes de la quête du sens et, sur le plan des représentations, à occulter leur expérience. À l'opposé de Marthe, on trouve Chateney qui, même s'il est incroyant, a bien hérité de son père pasteur une même manière de penser : son but, dans la vie, s'il était chef d'orchestre, ce serait de « servir de plus grands que lui ». La situation où il fait cette réflexion est ironique, puisque il est en train de dicter un rapport sur les conditions de travail des vendeuses en Grande-Bretagne et que le lecteur, évidemment, ne peut s'empêcher de penser que son job dans la vie ce serait plutôt de se consacrer à celles et à ceux qui sont égaux ou plus petits que lui<sup>49</sup>.

Dans ses romans du BIT, Alice Rivaz met en place des personnages masculins obsédés par la métaphysique et par des rêves de grandeur : Chateney qui rêve de consacrer un livre au génie de Schumann, Berthold et son « besoin de grandeur », et aussi, de manière caricaturale, Kodienski, le petit ami de Martha, en qui la jeune fille — une vraie Marthe — croit voir le génie pour lequel il se prend lui-même et accepte qu'il vive à ses crochets pendant qu'il consacre tout son temps à « l'élaboration d'un ouvrage sur l'histoire des rapports de la métaphysique et de la poésie », projet qualifié par Claire-Lise Rivier de « coûteuse fantaisie<sup>50</sup> ». Tous ces hommes sont des avatars de ce qu'Alice Rivaz identifie, dans « Un peuple immense et neuf », comme une propension masculine

---

47. Alice RIVAZ, *Comme le sable* (1946), rééd. Vevey, L'Aire, 1996, p. 164.

48. A. Rivaz, « Une Marthe », *Sans alcool*, p. 69.

49. A. Rivaz, *Comme le sable*, p. 239 et p. 233.

50. A. Rivaz, *Le Creux de la vague*, p. 261.

à désincarner : « Car les écrivains hommes, souvent, désincarnent et transcendent. » Alors que nous sommes celles qui faisons :

Notre transposition à nous sur le plan de l'expression sera essentiellement une transposition de ce que nous sommes, de ce que nous vivons et faisons. Enfoncées dans la matière, aux prises avec le limon originel, nous ne pouvons extraire nos moyens d'expression que du contact quotidien avec la créature terrestre. C'est ce contact, ce corps à corps, qu'il nous faudra dire, écrire. Trouver les mots de nos gestes, de notre démarche. Exprimer les pensées et le travail de notre corps et de nos mains<sup>51</sup>.

Pour être authentique, l'écriture des femmes doit, pour Alice Rivaz, tendre au concret et non à l'abstrait.

Pour comprendre ce qu'elle veut dire lorsqu'elle affirme que les hommes désincarnent, on peut, par exemple, songer à la manière dont Chateney et Saintagne aiment leur femme. Tous deux, en fait, aiment un cliché, musical pour l'un, pictural pour l'autre. Chateney aime en Nelly une voix « au timbre de cloche », c'est-à-dire une voix qui chante et non une voix qui parle. (On sait qu'Hélène Blum qui, justement, n'est pas une cloche, parle trop à son goût.) Qui plus est, la voix de Nelly chante au tempo dicté par lui et non à celui que la jeune femme, pourtant élève au Conservatoire, croit être le bon<sup>52</sup>. Saintagne, pour sa part, aime les cheveux défaits et la bouche charnue de Madeleine endormie, qui lui font penser à une vahiné de Gauguin. Mais, sitôt que celle-ci, réveillée, habillée et coiffée, ressemble à la femme moderne qu'elle est, alors il ne l'aime plus, elle devient l'ennemie, « cette femme qui refusait de croire en lui<sup>53</sup> », celle qui l'empêche de « donner sa mesure », une expression tirée bien sûr de *Besoin de grandeur*, et que ce personnage répète comme une litanie tout au long du roman<sup>54</sup>.

Alice Rivaz, elle l'a dit, admirait Ramuz dont elle aimait surtout les romans<sup>55</sup>. Il fut son modèle de grand écrivain, celui qui

---

51. A. Rivaz, « Un peuple immense et neuf », in *Ce nom qui n'est pas le mien*, p. 71.

52. A. Rivaz, *Comme le sable*, p. 34-35, 188, 200, 203.

53. A. Rivaz, *Nuages dans la main*, p. 39-40, 54, 181.

54. *Ibid.*, particulièrement les pages 126-135.

55. Cf. *Traces de vie*, août 1943, p. 33-35, où l'on voit Alice Rivaz au milieu d'une assemblée d'hommes de lettres chez Marcel Raymond, qui échangent des propos sur Ramuz essayiste et romancier.

avait montré qu'une vocation littéraire pouvait éclore et s'exprimer en Suisse romande. Mais cette admiration ne l'empêche pas, dans *Nuages dans la main*, de suggérer que l'auteur de *Besoin de grandeur* est un auteur masculin qui, à ce titre, désincarne. En insérant ce « besoin de grandeur » dans une situation romanesque, dans une relation de couple, elle en fait un besoin plus masculin qu'humain. Elle offre ainsi une réponse de femme à Ramuz. Elle montre, surtout à travers Saintagne, que même lorsque les hommes rêvent de retour à la matière, rêvent d'incarner le monde par un retour à la terre, ils opèrent ce retour à un niveau de réflexion pure. Ce retour demeure une vision qui n'est pas censée se concrétiser. C'est ce qui ressort de la scène dans la cuisine des Saintagne : Alain, une fois de plus, expose son rêve de retour à la terre, de contact direct avec la matière, alors que, relève la narratrice, « il ne savait pas ce qu'il mangeait ». Pendant ce temps, Madeleine court d'un bout à l'autre de la cuisine, remplit les assiettes des mets qu'elle a préparés elle-même, débarrasse les couverts, qu'elle jette « de toutes ses forces dans une casserole vide<sup>56</sup> ». Dans cette scène, Madeleine est bel et bien aux prises avec la matière, mais d'une manière qu'Alain ne songerait jamais à honorer d'une signification philosophique ou existentielle. Et c'est aussi dans la perspective d'une réponse féministe à *Besoin de grandeur* que l'on peut comprendre, dans *La Paix des ruches*, la remarque de Jeanne Bornand selon laquelle « le travail de la ménagère est comme celui du paysan<sup>57</sup> ».

Quant à *Comme le sable* et *Le Creux de la vague*, on peut considérer que, dans ces romans, le lieu même de l'action, le BIT pendant l'entre-deux-guerres, fonctionne comme une métaphore de la division sexuelle du travail et, partant, du rapport à l'écriture des hommes et des femmes. La métaphore ne va évidemment pas sans ironie puisqu'Alice Rivaz nous montre une institution censée faire autorité sur les conditions de travail dans le monde reproduire dans ses propres murs cette division sexuelle que personne, à part l'auteur, ne songerait à mettre en cause : les hommes — chefs et sous-chefs — dictent, les femmes, véritable essaim qui se retrouve sous le toit de l'immeuble, dans la salle des machines à écrire, transcrivent docilement les pensées des hommes, les

---

56. A. Rivaz, *Nuages dans la main*, p. 176.

57. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 89.

stockent avec de l'encre sur du papier. Entre ces deux mondes, se trouve un personnage proche de l'auteur de par l'ambiguïté de sa position, Hélène Blum, objectivement du côté des hommes dont elle partage les bureaux et autres privilèges du fait de son niveau hiérarchique et de sa formation intellectuelle, mais subjectivement proche des « abeilles » que sont les secrétaires, dont elle partage les confidences et les préoccupations de femme. Dans ce contexte, le pseudo-génie Kodienski n'est pas le seul personnage masculin à concentrer les défauts de « l'homme de lettres » auquel Alice Rivaz ne pourra jamais s'identifier<sup>58</sup>. Elle pousse l'ironie jusqu'à montrer Chateney renonçant à écrire son *opus magnum* sur Schumann parce que, masculinité oblige, il ne sait pas taper à la machine. Son besoin de grandeur à lui ne se heurte ni à des dilemmes cornéliens ni à des difficultés conjugales mais échoue simplement sur l'écueil de sa totale incompétence dans le monde matériel :

Recopier ? Comment ? Il n'avait pas de machine à écrire, et tout récrire à la main, quel boulot fastidieux et fatigant pour un homme habitué depuis si longtemps à dicter. Au fond il lui faudrait une secrétaire qui écrirait sous sa dictée et recopierait ses brouillons. De cette façon il pourrait consacrer tout son temps libre à la rédaction de son livre, à l'analyse et au commentaire des œuvres choisies, sans le gaspiller stupidement à des besognes de second ordre, purement mécaniques et matérielles. Du reste, tous ceux qui écrivent des ouvrages importants ont une secrétaire, c'est connu... ou bien leur femme les aide en recopiant leur manuscrit<sup>59</sup>.

Le monologue intérieur rapporté fait ici la part belle à l'ironie de l'auteur. Chateney, méprisant les « besognes de second ordre », est bien aux antipodes des modèles féminins admirés par Alice Rivaz, Simone Weil et Suzanne Aumont, deux universitaires qui, avant d'écrire, ont abandonné leur chaire pour travailler en usine. Dans ses carnets, Alice Rivaz parle de l'ouvrage *Femmes en usine* de Suzanne Aumont comme d'un modèle de par la continuité qu'il introduit entre la vie et l'écrit. Pour l'auteur de *La Paix des*

---

58. Cf. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 52 : Alice Rivaz s'insurge contre l'idée que « les poètes ont tous les droits » ; et, p. 161, constatant la liberté dont la retraite lui permet de profiter : « Me voici menant presque la vie "d'un homme de lettres", encore qu'un homme de lettres, je doute fort qu'il lave et repasse son linge, pèle ses légumes, nettoie ses sols... »

59. A. Rivaz, *Le Creux de la vague*, p. 275-276.

*ruches*, il ne s'agit pas tant de « joindre le geste à la parole » que d'échapper à la transmission purement abstraite et livresque des idées qui, historiquement, a déformé voire occulté certains acteurs, certaines réalités, celles des femmes et celles des humbles.

Alice Rivaz partage avec Ramuz le souci de « désapprendre », de sortir des livres. Pour lui, le souci identitaire était régional, pour elle féministe. Son commentaire du « bouquin » de Suzanne Aumont constitue un témoignage précieux sur sa propre vision de l'écriture. Grâce à ce livre, dit-elle,

nous touchons des traces de sueur, de larmes, de souffrances et parfois de sang. Une relation vivante, indiscutable, s'établit à notre insu entre nous et celles (et ceux) qui travaillent pour nous dans des conditions parfaitement intolérables<sup>60</sup>.

Pour Alice Rivaz, le modèle moral rejoint ici son modèle esthétique d'une écriture du concret et tous deux ont à ses yeux un genre : le féminin. Romancière, elle-même ne fut pas une femme de lettres, mais une femme laborieuse. Elle attendait de cette union de l'écriture et de l'expérience qu'elle lui permette d'ouvrir de nouveaux espaces en littérature.

Autodidacte, opérant librement dans ses choix de lecture et d'interprétation, Alice Rivaz est parvenue, grâce à l'écriture, à formuler une position épistémologique féministe et différentialiste que ses sœurs universitaires mettront une ou deux générations de plus à atteindre et à prendre au sérieux. Dans *Traces de vie*, on voit que les carnets d'Alice Rivaz lui ont parfois servi à recueillir des réflexions qu'elle présentait irrecevables auprès de ses interlocuteurs. Il fallait donc bien que Madame écrive son journal et même des romans pour que s'accomplisse la promesse de Rilke : faire que la femme existe en soi. En 2001, nous sommes en mesure d'apprécier le caractère novateur de son féminisme et de sa pensée historique. S'il faut, pour marquer un centenaire, faire des déclarations solennelles, nous n'avons pas peur de dire que sa contribution artistique et intellectuelle mérite de la faire figurer parmi les auteurs majeurs du XX<sup>e</sup> siècle. Faute de mieux, les manuels diront un jour d'Alice Rivaz qu'elle fut « un précurseur ».

Valérie COSSY  
Université de Lausanne

---

60. A. Rivaz, *Traces de vie*, juin 1954, p. 97.

