

La "parole silencieuse" : quelques notes pour une typologie narrative des nouvelles d'Alice Rivaz

Autor(en): **Amado Laurel, Maria Hermínia**

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: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870294>

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.

LA « PAROLE SILENCIEUSE »:
QUELQUES NOTES POUR UNE TYPOLOGIE NARRATIVE
DES NOUVELLES D'ALICE RIVAZ

Notre analyse propose de systématiser les occurrences narratives qui aident à l'édification d'une typologie des récits brefs d'Alice Rivaz. Cette tentative, de nature formelle, demande cependant une attention toute particulière au contexte de ce que nous appelons l'esthétique du silence qui semble caractériser la notion même d'écriture littéraire chez Alice Rivaz.

Écrire, c'est de toute façon tenter une manière de lecture d'un texte encore caché, mais qui existe préalablement et qu'il s'agit d'amener au jour.

Alice Rivaz, *Traces de vie*.

La notion de « typologie narrative » renvoie, selon les auteurs du *Dicionário de Narratologia*¹, « à toute classification ou tentative de classification systématique des modalités du récit, établie à partir du repérage de dominantes de nature thématique ou du repérage d'options techniques et littéraires ». Restreignant le champ opérationnel de cette notion à celui de la narratologie, C. Reis et A. C. Lopes considèrent que « la typologie narrative consiste dans la classification des situations narratives générées par de spécifiques options narratives et par les situations semionarratives qui en découlent² ».

1. Carlos REIS et Ana C. MACÁRIO LOPES, de l'Université de Coimbra, publié au Portugal en 1987 et au Brésil l'année suivante, et ayant subi de successives actualisations jusqu'à la présente édition.

2. Carlos REIS et Ana C. MACÁRIO LOPES, *Dicionário de Narratologia*,

Orientée par ces propositions méthodologiques et par les notions théoriques qui leur sont sous-jacentes, l'étude qui va suivre se propose de systématiser des occurrences techniques (narratives) qui aident à l'édification d'une typologie des récits brefs d'Alice Rivaz dans cette modalité génologique narrative spécifique que constitue la nouvelle. Cette tentative, de nature formelle, demande cependant une attention toute particulière au contexte de ce que j'appellerais *l'esthétique du silence* qui me semble caractériser la notion même d'écriture littéraire chez Alice Rivaz. C'est dans le contexte de cette esthétique que les nouvelles de cette écrivaine me semblent prendre forme ; c'est ce contexte qui me semble également les motiver. C'est encore dans l'implication mutuelle entre ce que nous appelons traditionnellement la *forme* et le *fond* que ces textes affirment leur singularité, la prise en compte autonome de ces deux perspectives d'étude ne pouvant être que réductrice.

Je me situerai donc au niveau de la configuration discursive du récit et j'appuierai mes réflexions à propos de *l'écriture du silence* chez Alice Rivaz sur la constatation de deux modalités discursives de base dans ses nouvelles : le récit à la première personne et le récit à la troisième personne, en ce que ces modalités me semblent conjuguer en elles non seulement une spécificité énonciative mais aussi une « attitude » narrative (pour employer la terminologie genettienne), quitte à devenir l'enjeu d'une « thématisation du geste narratif³ ».

Traces de vie, recueil de textes constitué par des notes et des réflexions personnelles prises par Alice Rivaz entre 1939 et 1982 — ses *Carnets* —, s'ouvre sur une citation de la *Bagavad-Gita*, l'écrivaine étant séduite alors par la spiritualité soufie : « *Le commencement des êtres est insaisissable, nous saisissons le milieu, car leur destruction aussi est insaisissable. Y a-t-il là sujet de pleurs ?⁴* »

Coimbra, Livraria Almedina, 1996, p. 413. Notre traduction.

3. Wladimir KRYSINSKI, *Carrefour de signes : essai sur le roman moderne*, La Haye / Paris / New-York, Mouton Éditeurs, 1981, p. 105. Approche intégrée de l'analyse structurale et de l'herméneutique dans l'étude des « voix narratives » et des « voix narratrices » dans le roman moderne.

4. Alice RIVAZ, *Traces de vie* (1983), rééd. Vevey, L'Aire, 1998, p. 9. C'est nous qui soulignons.

Ces mots qui auraient accompagné sa vie « en sourdine » (de l'aveu d'Alice Rivaz elle-même dans l'*incipit* des *Carnets* mentionnés), demandent à être lus dans le cadre de la réflexion sur l'écriture poursuivie par l'auteure non seulement dans ses textes de nature autobiographique (bien que fictionnels encore), tels que : *L'Alphabet du matin*, *Traces de vie* ou *Ce nom qui n'est pas le mien*, ou dans son essai sur Jean-Georges Lossier, mais aussi dans son œuvre romanesque ou de nouvelliste.

Comme pour nombre d'écrivains modernes, la réflexion métapoétique s'exerce souvent chez Alice Rivaz à l'intérieur du texte fictionnel lui-même, en dehors de celle qu'elle développe dans ses *Carnets*. Ceux-ci semblent tenir lieu, dans certains passages, d'un vrai journal d'écrivain...

« Thématisée⁵ » plus explicitement dans des nouvelles telles que « L'oubli », « On dira », « La poussette », « Le canari » parmi d'autres, ou « Lorsque viendra ce jour de décembre » (seule nouvelle entièrement écrite à la deuxième personne), cette réflexion me paraît se révéler à l'analyse des procédés narratologiques mis en œuvre dans chaque nouvelle, chacune présentant pourtant des caractéristiques qui l'individualisent par rapport à l'ensemble dans lequel elle s'insère.

Si, d'une part, la co-présence de l'acte réflexif à l'intérieur du texte fictionnel peut constituer le texte comme le lieu d'un affrontement entre l'écrivain et la langue — recherche de la forme qui configurera sa poétique —, elle atténue, d'autre part, la distance entre texte fictionnel et texte métapoétique, instituant un rapport d'intégration entre les deux : écriture autoréflexive, qui s'écrit et se regarde écrire, et que je désignerais par « écriture comme recherche ». Ainsi, le lecteur qui s'initie à la lecture d'Alice Rivaz devra-t-il accepter ce pacte de lecture très curieux, énoncé par l'auteure dans le corps même de la nouvelle « Le méchant homme » : « Et là je tiens à avertir le lecteur : les pages qui suivent ne lui donneront pas la solution de l'énigme⁶ ».

Revenons à la citation empruntée à la *Bagavad-Gita*.

Le « milieu » qui se présente à l'écrivaine, dans l'*incipit* de *Traces de vie*, comme « sa matière brute », est identifié par Alice

5. Pour employer l'expression de Françoise FORNEROD dans l'étude indispensable *Alice Rivaz, pêcheuse et bergère de mots*, Genève, Zoé, 1998.

6. Alice RIVAZ, *De mémoire et d'oubli* (1973), rééd. Lausanne, L'Aire, 1992, p. 39.

Rivaz à la « vie » des êtres, qu'elle choisit de « saisir » (et j'emploie le verbe d'Alice Rivaz) par ce qui n'est pas saisissable : le silence.

La façonnant, la pétrissant, à sa manière, Alice Rivaz nous fait entendre la « vie » (quitte à la faire crier) à travers le silence qui remplit l'existence de ces êtres « sans histoire » qui peuplent ses pages et auxquels elle prête sa voix. Ayant exprimé dans ses *Carnets* sa « répugnance à décrire des personnages vivant des événements importants, voire spectaculaires (à l'inverse de la plupart des romanciers) », l'écrivaine privilégie « l'entre-deux, le moment avant, ou le moment après⁷ » qui a bouleversé leur existence, sans qu'ils aient pu (ou voulu), en changer le « fatum ».

Un « fatum » parfois pressenti dans des titres très succincts, construits à l'image des situations ambiguës dans lesquelles s'enlisent les personnages ; des titres devenus témoins muets de destinées qui se rejoignent dans une ronde silencieuse (pour quelques-uns la dernière « chance ») régie par le clavier à jamais condamné du vieux piano de Mademoiselle Lina...⁸. L'isotopie de la « privation » pourrait relier entre eux des titres comme « Sans alcool », « L'oubli », « Cendres », « La poussette », « Au fond d'un lit-cage », « Le veuf » ou « Distance », et être confirmée par l'adjectif dans les titres « Le méchant homme », « Le vieillard méprisé » ou « Le vieux militant ».

Un « fatum » qui semble pourtant contredit par quelques-uns de ces éléments péritextuels mêmes qui déjouent souvent notre horizon d'attente : tels « Le chemin des amoureux », « L'accomplissement de l'amour », « Apprendre l'anglais », « Chante Fanny » ou « La belle vie ».

Silence de l'autre filtré par le silence de soi — expression du « flux » et du « reflux »⁹ des autres sur elle-même —, le silence s'affirme chez un auteur qui prend « la peine » de l'« écouter »

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

8. Les titres des recueils *Sans alcool* et *De mémoire et d'oubli* ayant repris les titres des deux nouvelles qui les ouvrent, nous n'insisterons pas sur leur portée symbolique. Ajoutons seulement que la référence à la « vie intérieure » — dont le récit de la mémoire est une modalité — ne peut pas être plus explicite dans le titre construit sur deux réalités complémentaires, *De mémoire et d'oubli*.

9. *Le flux et le reflux*, titre auquel Alice Rivaz avait pensé pour un projet de roman, comme elle le dit dans *Traces de vie*, p. 164.

pour l'instituer comme projet primordial d'écriture¹⁰. L'expression du silence caractérise ainsi les situations narratives les plus marquées des nouvelles.

Dit par une seule ou par plusieurs voix narratives, ce silence se fait entendre dans l'équivoque des discours à la première personne qui ne font pas toujours coïncider dans une même entité le sujet et l'objet de l'histoire, ou dans des discours à la troisième personne, qui n'éluent pas la proximité (euphorique ou dysphorique) entre le sujet de l'énonciation narrative et les personnages principaux, majoritairement féminins, qui peuplent ses nouvelles. Les diverses modalités narratives de celles-ci semblent confirmer ainsi le désir de l'écrivaine de privilégier la *prise de conscience* des situations davantage que le *récit* des situations en elles-mêmes. « Ce ne sont pas des histoires que je cherche à raconter, mais des êtres¹¹ », déclarera l'auteure dans ses *Carnets*¹².

Devenu forme d'énonciation lui-même, ce silence devient aussi « parole ».

Considérant précisément les récits à la première personne — conjugués par un narrateur qui s'exprime au féminin —, nous constatons que sept nouvelles seulement dans un ensemble de quatorze textes situent la narratrice autodiégétique face à sa propre destinée. Chaque nouvelle présente pourtant des particularités concernant sa structure formelle et discursive qui la différencie par rapport au groupe de nouvelles dans lequel elle se situe.

Partageant toutes un récit de type rétrospectif — avec toutefois des structures temporelles différentes —, et une même situation d'écriture — le recueillement d'une narratrice face à elle-même¹³

10. « Si je prends la peine d'écouter le silence lui-même », affirme encore A. Rivaz dans ce même *incipit*, daté de 1939, *Traces de vie*, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 166.

12. Alice Rivaz, se rapprochant des nouveaux romanciers français qui refusent également de « raconter des histoires », me semble se démarquer de ceux-ci, peu intéressés par le « personnage », et se créer un espace d'écriture propre : celui de l'émergence de la parole intérieure — seul *bien* qui reste au personnage (arrivé *trop tard* sur le chemin du bonheur), et sur lequel il bâtit toute son « histoire » ; seule marque qui lui confère une identité.

13. Situation concrétisée, dans la nouvelle « La clairière », par l'image que renvoie à Marie la grande glace suspendue contre le mur de sa chambre dans laquelle elle ne se reconnaît plus, mais où elle se cherche tout de même chaque matin (*De mémoire et d'oubli*, p. 206).

—, « Sans alcool », « L'oubli » et « Distance » se présentent comme les trois seules nouvelles où la coïncidence entre le « je » de l'histoire et le « je » énonciateur du récit est parfaitement accomplie au long de celui-ci.

Les nouvelles « Une Marthe », « Sœur Olga », « Le petit compagnon » et « Le canari » présentent à leur tour des cas très intéressants de dédoublement de l'instance énonciatrice « je », caractéristique du discours autobiographique : elles constituent ce que j'appellerais les nouvelles où le « je » *est une autre*.

Une autre fictionnalisée par l'attribution d'un prénom au personnage principal dans les trois premières nouvelles (et aussi au niveau du titre pour le cas de « Une Marthe » et « Sœur Olga »), *une autre* dans laquelle se retrouvent et se rejoignent toutes ces Marthe que « les hommes font de nous » pour après nous donner « Marie en exemple¹⁴ » : *une autre* qui exprime le « je » multiple du personnage féminin¹⁵.

Mais aussi *une autre*, devenue « voix » du récit.

Celle-ci peut se manifester, de manière assez brutale, au niveau du « bruit intérieur », mécanique et insupportable, qui scande la vie du personnage, tout en consommant la frêle personne qu'est cette Mademoiselle Adèle dans « Le petit compagnon » ; ou, par contre, se faire entendre grâce à des tonalités plus subtiles. Elle deviendra alors une voix intérieure, non localisée, aux interventions tout à fait imprévisibles, personnifiée par un « quelqu'un » anonyme et mystérieux qui se met « à parler dans [la] tête » de la narratrice de la nouvelle « Le canari ». D'une emprise absolue sur celle-ci, corps dans lequel elle se matérialise, cette entité fait le récit « à travers » la narratrice et au « nom » de celle-ci d'une

14. Alice RIVAZ, *Sans alcool et autres nouvelles* (1961), rééd. Genève, Zoé, 1998, p. 52.

15. La multiplicité du moi et de ses diverses formes narratives a constitué un souci majeur d'Alice Rivaz. Citons un passage significatif de sa réflexion, tiré de ses carnets : « Songé de nouveau à l'idée de multiplier des "je" (dans un roman) lesquels, apparemment, se référeraient à des personnages différents, à des situations de caractères variés, alors qu'il s'agirait d'un seul personnage, mais s'exprimant et agissant à des moments très différents de son existence (ce dont le lecteur ne s'apercevrait que peu à peu). Peut-être prendre le personnage à un âge avancé, et faire tourner sa vie autour de son "je" multiple, comme les rayons d'une roue autour d'un moyeu » (*Traces de vie*, p. 169-170). Situation que semblent illustrer les nouvelles en question, en particulier « Une Marthe », par le passage du « je » au « nous » dans le passage cité.

« histoire insane » et monstrueuse, dont elle ne sera que la rapporteuse. À l'écoute d'une parole qui lui est étrangère mais à laquelle elle donne forme, soigneusement, tout aussi intriguée que curieuse et amusée, la narratrice se retrouve alignant « un à un, les mots qui se prononçaient d'affilée dans [sa] tête, et [qu'elle ne pouvait s'empêcher] d'écouter », et de transcrire. Elle les isole alors de son propre discours par des caractères typographiques différents (en italiques) et une distance calculée qui les situent dans un espace propre — l'espace des « mondes possibles » de la fiction.

La situation narrative particulière de cette nouvelle nous invite à réfléchir dès lors sur la gratuité et le caractère aléatoire de toute identification immédiate entre *la femme et l'œuvre* à laquelle semble nous convier, de par sa nature fusionnelle même, l'écriture autobiographique d'Alice Rivaz. La nouvelle « Le canari » me semble thématiser ainsi le caractère fictionnel de l'écriture littéraire, tout en amenant au premier plan la soumission de l'écrivaine au *pouvoir* envoûtant des mots. Celle-ci se laisse conduire par eux au risque de se méconnaître elle-même :

J'ai vraiment aligné un à un, dans l'ordre où je les ai entendus, les mots qui se prononçaient d'affilée dans ma tête et que je ne pouvais m'empêcher d'écouter, curieuse dès le premier de ceux qui allaient suivre, surprise, bien sûr, dès le premier [...] serait-ce que les mots eux-mêmes existent de manière autonome, réunis en essais invisibles, mus par une force inconnue qui les transporte, les agglomère en un point, puis les mélange en d'infinies combinaisons [...]¹⁶

Considérant maintenant les textes, encore à la première personne, mais où la narratrice n'en est plus la seule protagoniste, la nouvelle « Lorsque viendra ce jour de décembre » présente un type d'énonciation particulier. Entièrement adressée à une destinatrice désignée par la deuxième personne du singulier, elle s'apparente à un texte épistolaire — l'épigraphe « À une amie » semble en être un indice —, bien que le sujet énonciateur n'y soit qu'implicitement pressenti. Omniprésent pourtant, tout le récit est constitué par les paroles qu'il adresse, bien qu'il n'en entende jamais la réplique, à une destinataire qui n'est pourtant pas une auditrice passive, mais à laquelle il prête aussi une voix, *in absentia*, par la

16. A. Rivaz, *De mémoire et d'oubli*, p. 199.

transcription, sous la forme interrogative indirecte, des questions que celle-ci aurait pu s'être posées elle-même, hypothétiquement.

Voix de la narratrice devenue voix de l'autre, cette voix deviendra, finalement, le récit d'une conscience partagée — celle de soi et celle de l'autre —, où se rejoignent la narratrice et sa narrataire et leur « méditation¹⁷ », énoncée par ce double d'elles-mêmes que véhicule la deuxième personne.

Faisant intervenir d'autres personnages que la seule narratrice sur scène¹⁸, les nouvelles à narrateur homodiégétique¹⁹, au lieu de décrire un épisode de leur vie, privilégient les *traces* que l'un de ces épisodes, relevé au hasard d'une rencontre ou d'une exigence professionnelle, a laissées sur la conscience de la narratrice. Leur étude implique donc une attention particulière à leur structure temporelle et à la formulation de leur champ de perception.

Considérant leur structure temporelle, nous constatons que ces nouvelles sont axées sur un récit cadre énoncé à une distance temporelle variable de l'épisode décrit, sous la forme du récit de mémoire. La durée de cet épisode s'échelonne selon plusieurs niveaux temporels.

Si la distance entre le récit cadre et le récit de mémoire est déterminable dans certaines nouvelles, elle est à peine suggérée dans d'autres, grâce à l'emploi d'expressions itératives accompagnées de l'imparfait, comme dans cet exemple :

Chaque matin, de mon balcon, je la voyais traverser l'avenue, [...] et en hiver²⁰;

ou de « sommaires », comme dans l'exemple suivant :

Durant toute la période où le malheureux hanta la maison, on ne vit jamais ces trois êtres que *séparément* [...] ²¹.

17. A. Rivaz, *Sans alcool et autres nouvelles*, p. 181.

18. L'action rapportée n'implique normalement qu'un rapport privilégié entre la narratrice et un autre personnage, d'autres personnages éventuels ne jouant qu'un rôle d'adjuvants ou d'opposants au sujet, et dont celui-ci éprouve les « effets », qui constituent, eux, la vraie matière du récit.

19. Nous n'avons pas repéré cette modalité de nouvelles dans le recueil *Sans alcool*. Nous en avons identifié sept dans le recueil *De mémoire et d'oubli*: « Le méchant homme », « Le vieillard méprisé », « Monsieur Lémory », « Mon fils ne le permettra pas », « La machine à tricoter », « La nouvelle blanchisseuse », « Dans le train ».

20. A. Rivaz, *De mémoire et d'oubli*, « Le méchant homme », p. 37.

21. *Ibid.*, p. 47.

Ces solutions techniques, tout en faisant l'économie du récit d'événements diégétiques passés, s'accordent également avec le caractère vague et imprécis du discours de mémoire. Citons le caractère singulier de quelques épisodes :

La première fois que je l'aperçus dans l'escalier, je le pris pour un très vieux colporteur à demi impotent²².

Un jour le malheureux dut s'enhardir à prendre l'ascenseur comme tout le monde [...] ²³

ou celui de l'épisode central :

Ils disparurent de notre horizon de locataires²⁴.

Le discours de mémoire est mis en évidence dans le contexte d'un récit au passé simple, dont les effets se prolongent dans le présent, pouvant impliquer soit le retour à l'imparfait :

Ainsi devions-nous ressembler à une statue [...] ²⁵

soit au plus-que-parfait :

comme si, à l'instar des autres, moi aussi je l'avais chassé, moi aussi je lui avais crié [...] ²⁶

Annoncé par l'*incipit* du texte, c'est normalement le dénouement de celui-ci — démarqué parfois du reste du récit par des astérisques — qui précise, ou complexifie, cette distance temporelle, re-situant le récit, par une métalepse, dans le temps présent de l'énonciation. L'espace de la nouvelle s'ouvre ainsi aux interrogations existentielles, à tendance souvent édifiante, de son auteur textuel, dans lesquelles le lecteur ne peut s'empêcher de se sentir impliqué :

Vingt ans ont passé depuis la confidence que m'a faite Mme Lémory. Et il a fallu ces vingt années pour que, de passage à V., je retrouve une Mme Lémory méconnaissable que son mari promène dans une poussette où la ligoté à jamais les crochets invisibles d'une paralysie progressive²⁷.

Après le départ des deux femmes et de leur hôte singulier, je me demandais souvent [discours itératif] [...] ainsi que la petite fille d'une voisine qui, un jour, [discours singulatif qui déclanchera

22. *Ibid.*, p. 39.

23. *Ibid.*, p. 43.

24. *Ibid.*, p. 47.

25. *Ibid.*, p. 49.

26. *Ibid.*, p. 49.

27. *Ibid.*, « Monsieur Lémory », p. 74.

la prise de conscience de la narratrice et ses commentaires auto-culpabilisants] dans l'escalier de l'entresol, s'était précipitée dans mes bras en hurlant. [...] Ainsi devons-nous ressembler à une statue allégorique de style pompeux figurant la Protection de l'Enfance contre les entreprises du Méchant²⁸.

Considérant maintenant le champ de perception de cette modalité de nouvelles²⁹, nous constatons que la représentation de l'autre se construit normalement à partir d'une focalisation externe — ainsi s'explique l'importance du regard et des verbes « regarder », « voir » —, laquelle évolue, par un retournement du point focal, vers une vision tout intérieure du personnage. Celui-ci reste présent dans la conscience de la narratrice, qui continue de le voir, malgré l'absence du personnage de son champ visuel.

L'*incipit* de « Dans le train »: « J'ai gravi les marches du train, je suis entrée dans un non fumeur et tout de suite je l'ai vue de loin, assise à l'autre bout du wagon³⁰ », et son dénouement: « Je préfère ne pas revoir de près ce visage qui a fini d'interroger l'avenir. Mais j'ai beau m'asseoir à bonne distance, ne plus même apercevoir sa silhouette, les dossiers des banquettes me la cachent, c'est cependant en elle, auprès d'elle que je vivrai durant le trajet qui, une fois de plus, me conduit à L.³¹ », pourraient l'illustrer.

Le déplacement du plan focal peut d'autre part éloigner la narratrice du personnage et la conduire vers son propre monde intérieur. La nouvelle « Le vieillard méprisé » opère un mouvement de spécularité proleptique entre l'épisode dont elle est le témoin et son propre cas personnel qu'elle voit s'y projeter. Si « Le méchant homme » se clôt sur des réflexions auto-culpabilisantes de la narratrice, postérieures au départ des trois personnages mystérieux, et si la narratrice de « Monsieur Lémory » met en doute l'existence même du personnage masculin du même nom³² ne décou-

28. *Ibid.*, « Le méchant homme », p. 48-49. À remarquer l'ambiguïté du titre de cette nouvelle.

29. Ces nouvelles concernent un nombre légèrement supérieur de personnages féminins que masculins (malgré son titre, la nouvelle « Monsieur Lémory » porte surtout sur le souvenir de la narratrice au sujet de Madame Lémory).

30. *Ibid.*, « Dans le train », p. 105.

31. *Ibid.*, p. 113.

32. « C'est vrai, comment est-il ce Lémory que j'ai rencontré plusieurs fois dans des vernissages ? Mais j'ai beau me torturer les méninges, impossible de m'en souvenir. C'est à douter qu'il existe » (*Ibid.*, « Monsieur Lémory », p. 72).

vrant son « vrai visage » qu’aux toutes dernières lignes de son récit, vingt ans après leur dernière rencontre, la nouvelle « Le vieillard méprisé » réunit dans le même silence existentiel le personnage masculin et le personnage féminin représenté par la narratrice. Ceux-ci s’y rejoignent dans une « même espèce », situation qui n’est pas paradigmatique dans les nouvelles d’Alice Rivaz où les valeurs qui régissent l’univers féminin et l’univers masculin sont, le plus souvent, inconciliables³³: « Et je me demandais avec angoisse ce que j’éprouverais plus tard, c’est-à-dire bientôt — car combien cela viendra vite pour moi désormais — quand un inconnu se croira autorisé à m’interpeller et me tutoyer en public : “Hé, vieille Mémé, ouste, dépêche-toi !...”³⁴ ».

La chute de la nouvelle « La machine à tricoter » me semble occuper une place à part dans le contexte des nouvelles homodiégétiques, car elle révèle — comme « L’oubli » ou « Le canari », qui sont, elles, des nouvelles autodiégétiques — une profonde réflexion sur l’écriture même de la nouvelle, en particulier sur la possibilité d’une écriture « objective » dans un récit formulé à la première personne³⁵.

Bien qu’adoptant la focalisation externe, le narrateur homodiégétique mis en œuvre dans cette modalité de nouvelles s’écarte vite de cet idéal de neutralité et d’impersonnalité. La narratrice des récits virtuels « La croix » et « Un déménagement » ou la narratrice de « La machine à tricoter » sont finalement loin du « regard objectif du témoin » qui se bornerait à « dire simplement ce

33. Accordant le point de vue au personnage masculin, les nouvelles « Les salauds » et « L’homme et son enfant » sembleraient partager le même regard compatissant de la narratrice sur ce personnage. Remarquons toutefois que sa « sympathie » s’adresse implicitement au personnage féminin de la deuxième nouvelle, dont la lucidité, au sacrifice de son confort personnel, contraste avec le vague désir de devenir « un autre homme » manifesté par son mari, personnage principal de cette nouvelle.

34. A. Rivaz, *De mémoire et d’oubli*, « Le vieillard méprisé », p. 64.

35. « La démarche narrative est inconcevable sans un investissement subjectif de l’auteur. Cette subjectivité est axée soit sur l’auto-représentation, soit sur la représentation d’un micro-univers sémantique dont le caractère fictionnel au niveau superficiel du texte ne manifeste pas la subjectivité investie. Celle-ci affleure pourtant à la démarche narrative. Elle donne à voir la narration dans la perspective citationnelle ouverte-cachée du “moi” de l’auteur. Chaque narration est une métonymie du sujet de l’énonciation saisi dans son investissement subjectif » (W. Krynski, *Carrefour de signes*, p. 130).

qu'il a vu et appris au hasard de son travail professionnel et de ses rencontres³⁶». En voyant l'autre et en nous le disant, le narrateur homodiégétique se voit et se dit également.

L'ambiguïté des rapports entre le « je » et le « il » sur laquelle réfléchit Alice Rivaz encore dans ses *Carnets* devant la « renaissance du “je”, du moi, [et le] recul de la romancière », s'interrogeant sur l'« union » de ces deux personnes discursives³⁷, me semble particulièrement mise en valeur par les nouvelles énoncées à la troisième personne. Cette modalité énonciatrice constituerait l'aboutissement logique du « je » « impersonnel et descriptif de l'écrivain de chroniques³⁸ », qui ne cesse de rester, dans le silence de soi, l'entité responsable du discours énonciatif.

Trois situations narratives me semblent se présenter dans ce type de nouvelles :

1. L'énonciation du récit par le pronom personnel indéfini « on ».
2. Le « récit d'auteur ».
3. Le récit du personnage.

1. Considérant la première situation, nous constatons que par l'usage de ce pronom s'estompent les frontières discursives et focalisatrices entre :

- le sujet énonciateur du récit et la collectivité dans laquelle il s'insère : « On dira », « La poussette »;
- le sujet énonciateur du récit et ses personnages : « Au fond d'un lit-cage »;
- le sujet énonciateur du récit, ses personnages et son lecteur, « voyeurs » de « Film muet » (véritable mise en abyme de toutes les rencontres amoureuses sans lendemain qui accentuent la solitude de tant de personnages chez Alice Rivaz), nouvelle admirablement construite à partir d'un point focal externe, fixe, uniquement sensible aux glissements silencieux du regard de personnages / metteurs en scène déshumanisés de l'histoire « sans pa-

36. A. Rivaz, *De mémoire et d'oubli*, p. 98.

37. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 41.

38. Réflexion qui me semble renvoyer très clairement au problème de la subjectivité / objectivité sous-jacent à l'écriture fictionnelle : « Renaissance du “je”, du moi, recul de la romancière. Comment unir le “je” au “il”, réapprendre à me quitter quand je m'encombre et me déborde de toutes parts, au point d'éprouver, la nuit, une sorte de souffrance entre les deux épaules, par manque de place pour contenir ce qui s'y rue et m'envahit » (*ibid.*).

roles » qui se déroule et prend forme sous leurs yeux. Personnages que nous retrouverons dans la nouvelle « La belle vie » décomposés, à la manière du nouveau roman, selon la même technique de dépiècement objectal dans ses parties constitutives — le regard, ou le visage et la tête, les mains et la voix³⁹.

2. La deuxième modalité de nouvelles, davantage présente dans le recueil *Sans alcool* que dans *De mémoire et d'oubli*, pourrait s'inscrire dans la tradition du « récit d'auteur⁴⁰ », où le narrateur hétérodiégétique adopte la focalisation externe, tout en détenant les ficelles du récit.

Accordant une large place à la description de la situation vécue par le personnage solitaire, le narrateur épouse souvent le point de vue de celui-ci et y projette son code de valeurs sociales, éthiques, politiques et affectives. Des nouvelles telles que : « La bonne », « Chante Fanny », « La petite fille de la rue du Simplon », « La belle vie », « Le vieux militant », « Les salauds », « Le veuf », « L'homme et son enfant », « Le piano de Mademoiselle Lina », pourraient illustrer cette situation narrative.

3. Si cette modalité de nouvelles est surtout centralisée sur le discours et la présence claire du narrateur, quelques nouvelles énoncées à la troisième personne accordent, d'un autre côté, un rôle narratif important au personnage. Celui-ci, tout en restant l'objet du récit — c'est encore l'histoire de quelques personnages individualisés qui en constitue la matière —, en devient également le sujet de la parole silencieuse.

Trois circonstances structurelles me semblent caractériser la situation narrative dans ce type de nouvelles, situation qui se constitue autour de l'émergence de la parole intérieure du personnage. Ces circonstances agissant de manière intégrée, s'impliquant mutuellement dans le contexte du récit de mémoire, ce n'est que par un souci méthodologique que nous nous permettons de les considérer individuellement :

La première, de nature temporelle, oriente le récit sur un épisode particulier de la vie du personnage, pris « in medias res » :

39. Relisons l'incipit de *L'Alphabet du matin* : « Les hommes, les femmes, les petits enfants, ce furent d'abord des visages, des voix, parfois des mains » (Alice RIVAZ, *L'Alphabet du matin* (1968), rééd. Lausanne, L'Aire, 1992, p.11).

40. Voir à ce propos F. STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

« Le piano de Mademoiselle Lina », « Les salauds », « La bonne », « Le vieux militant », « La clairière », mais plus souvent dans le contexte d'un rapport amoureux : « Le chemin des amoureux », « L'accomplissement de l'amour », « Apprendre l'anglais », « Cendres », « La poussette », amical : « Soirée chaude », filial : « L'homme et son enfant », « Au fond d'un lit-cage », « Devine qui est là », « Chante Fanny » ou purement circonstanciel : « Le veuf », « Film muet », « La montre », « La petite fille de la rue du Simplon », « On dira », « La belle vie »⁴¹.

Re-situant le personnage à l'occasion de cette occurrence, le récit s'intéresse à la *perception* que ce personnage a pu en avoir, et se déploie au rythme d'une temporalité complexe, à dimension humaine⁴², dans laquelle se joue le passé (proche ou lointain) du personnage mais se projettent aussi ses rêves, ses illusions (si souvent auto-protectrices), ses doutes, ses hésitations et ses questionnements, dans un jeu de correspondances savamment équilibrées, dans le contexte du présent historique, entre les diverses temporalités du passé (analepses et prolepses). Le lecteur semble ainsi partager la simultanéité des événements et du récit qui en est fait, tout en accédant à une dimension temporelle qu'une conception purement événementielle de la nouvelle ne saurait lui accorder.

Il en est ainsi pour la nouvelle « La montre », construite sur une dimension minimale du temps de l'histoire — celle d'une question posée à Emma par sa patronne au sujet de la montre que celle-ci a offerte à son amoureux — sur laquelle vient s'inscrire le récit intériorisé du personnage.

Il en est ainsi pour la nouvelle « Le chemin des amoureux », dont le « chemin » est presque entièrement parcouru par la parole intérieure d'Elizabeth qui trace un parcours parallèle, selon la perception qu'elle en a.

Traditionnellement, le début « in medias res » précipite le récit vers une fin qui coïncide avec celle de l'histoire. La chute de ces nouvelles est parsemée d'indices qui en annoncent silencieusement le dénouement tragique, mais dont le personnage ne perçoit pas la présence insidieuse. Voyons quelques exemples :

41. Le nombre de personnages étant tout aussi réduit dans cette modalité de nouvelles que dans celles à narrateur de première personne.

42. « Temps hors de la durée », conjugué avec une majuscule, « [...] telle une dimension intérieure non mesurable et subdivisible sur le cadran des montres », ainsi qu'Alice Rivaz le dira dans le roman *Jette ton pain* (1979), rééd. Vevey, L'Aire, 1998, p. 178.

Bien sûr, si ses jambes flottaient ainsi dans ses bas, c'était qu'elle portait des bas bon marché⁴³.

Un si beau morceau ! Si beau qu'autrefois elle le jouait plusieurs fois chaque jour. Elle avait dix-sept ans, une robe en toile de Vichy bleu avec un col empesé, et elle ne savait pas encore si elle deviendrait jolie ou laide⁴⁴.

Quand Mlle Lina se mit à jouer, la chambre était pleine de soleil. [...] Mais dans le coin du piano, le soleil ne pénétrait pas, et Mlle Lina était assise dans la pénombre. Elle avait une robe noire qui descendait le long de ses bas jusqu'aux pédales. Sur le clavier, ses doigts maigres tremblaient un peu⁴⁵.

Ou, situation plus intéressante, qui présente, à l'inverse, des indices que le personnage prend pour des signes rassurants :

« Certes, il y a tant d'hommes qui portent des bérets basques [...] », se dit Elizabeth⁴⁶.

La chute de ces nouvelles ne démentira pas toujours l'ambiguïté de la situation vécue, se constituant, à l'image de quelques chutes de nouvelles à la première personne, grâce aux interrogations et aux points de suspension fréquents, aux expressions de doute et d'hésitation, en des fins « ouvertes », mais d'autant plus troublantes, comme dans les exemples suivants :

Mais sera-ce vraiment là, à ce moment qu'elle saura, qu'elle pourra vraiment être sûre... ?

Comme si on était jamais sûre de quoi que ce soit dès qu'il s'agit d'un garçon. Et que l'on aime⁴⁷.

Pourtant elle le suivit avec docilité dans la verdure et dans la nuit⁴⁸.

La deuxième circonstance, de nature modale, est illustrée par le glissement subtil de la focalisation externe, qui permet au narrateur de situer (bien que très brièvement, dans les nouvelles en question) les personnages et l'action dans un contexte déterminé :

Il était assis sans bouger devant son bureau, un stylo dans une main et l'autre main sur son genou⁴⁹.

43. A. Rivaz, *Sans alcool et autres nouvelles*, « Le piano de Mademoiselle Lina », p. 77.

44. *Ibid.*, p. 82.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, « Le chemin des amoureux », p. 29.

47. *Ibid.*, p. 40.

48. *Ibid.*, « Apprendre l'anglais », p. 126.

49. *Ibid.*, « Le veuf », p. 89.

Parce que c'était bientôt midi, Alain s'était mis à ranger ses affaires — tous les crayons dans un tiroir, son tas de fiches bien classées dans une grande boîte, prêtes pour lundi. Puis il avait promené la petite brosse à poils courts sur les caractères de sa machine à écrire et un chiffon à poussière sur l'encrier et le pot de colle⁵⁰.

Puis de passer à la focalisation interne, le personnage devenant ainsi le personnage principal, par le transfert du champ visuel du narrateur au champ de perception du personnage. Ce passage est parfois introduit par des verbes tels que « penser » : « [...] et regardait vers la fenêtre [...]. Mais c'était à tout autre chose qu'il pensait⁵¹ », ou par de subtiles marques de transition (le passage au conditionnel et l'incise nominale soulignés dans l'exemple suivant) où le récit des pensées du personnage le transporte d'un lieu à un autre, ou d'une situation à une autre, tout en introduisant les causes de ses soucis majeurs :

Puis il avait promené la petite brosse à poils courts sur les caractères de sa machine à écrire et un chiffon à poussière sur l'encrier et le pot de colle. *Il ferait bien* de le prendre à la maison, *ce chiffon sale*, pour que Madeleine le mette à la lessive⁵².

Restreignant le champ de vision à celui du seul personnage, et identifiant ce champ à celui de sa conscience perceptive, cette modalité focalisatrice (au-delà des restrictions de nature informative qu'elle implique sur l'intrigue, sur les autres personnages et sur le développement de la diégèse), accentue la singularité du personnage et sa solitude. Elle le situerait ainsi dans le contexte du tragique contemporain : celui qui est vécu par des personnages anonymes dans le silence de leur vie quotidienne. Nouvelle forme d'« héroïsme moderne », auquel nous avait initiés Baudelaire, joué par des *héros* errant dans la foule citadine... parfois simplement désignés par un pronom — « il », « elle » — qui les rapproche de nous peut-être davantage que ceux qui affichent un nom véritable.

Dans le silence de soi, ou de l'autre, très souvent subi dans une vie à deux ou familiale, dans le silence d'un doute, d'une angoisse, d'un rêve brisé ou d'un espoir déçu, et même de l'aveuglement devant des signes qui ne font que s'accumuler, mais aux yeux des autres — surtout de nous, lecteurs, qui les percevons bien autre-

50. *Ibid.*, « L'homme et son enfant », p. 137.

51. *Ibid.*, « Le veuf », p. 89.

52. *Ibid.*, « L'homme et son enfant », p. 137. C'est nous qui soulignons.

ment que le personnage, le silence s'affirme progressivement comme dénominateur commun de la destinée des personnages des nouvelles, et les exemples en deviendraient innombrables :

« Elle » trouve « bizarre » que Tobie lui parle en anglais... (« Apprendre l'anglais »).

Elizabeth n'arrive pas à se rassurer sur Denis ... (« Le chemin des amoureux »).

Emma croit au sortilège d'un beau cadeau et ne voit pas la situation si prosaïque dont elle est la dupe, devant cette sommelière qui la regarde « d'un air narquois », derrière son comptoir, un « petit bouquet de fleurs en soie » épinglées « sur son tablier blanc »...⁵³

La troisième circonstance structurelle référée, de nature énonciative, se manifeste par l'attribution de la voix narrative au personnage, qui devient ainsi le principal support du récit, en tant qu'objet (le récit de « La bonne » porte sur l'histoire de la bonne), et en tant que sujet (le récit de « La montre » revient presque entièrement à la voix intérieure d'Emma).

Le discours du personnage se définit toujours dans le récit en fonction des modalités suggérées par le rapport qu'il entretient avec le discours du narrateur. Dans le cas des nouvelles à la troisième personne, le récit du narrateur semble

- tantôt l'autonomiser, lui prêtant un « je » garant de son individualité, et qui met en valeur son inscription sociale. La citation transcrite ci-après de la nouvelle « La bonne » le confirme,

- tantôt assimile les pensées du personnage à son propre discours⁵⁴ en narrativisant ses monologues et les extraits des rares dialogues qu'il transcrit, comme dans l'exemple suivant :

53. *Ibid.*, « Apprendre l'anglais », p. 111; « Le chemin des amoureux », p. 29; « La montre », p. 130-131.

54. « Du reste, arriverai-je jamais à écrire quoi que ce soit sans faire entendre en sourdine ma propre voix, ou bien — autre possibilité — celle d'un personnage [ce qui est mieux illustré par la nouvelle], voire d'une ou plusieurs personnes avec lesquelles je m'identifierais [dans les romans]. Dès lors, prisonnière de cette voix qui ne serait pas tout à fait la mienne, je la chargerais à mon insu de ma propre tension intérieure et l'enflerais finalement de tout ce que je lui ferais exprimer » (*Traces de vie*, p. 74), affirme Alice Rivaz dans ses *Carnets*. Cette citation explique l'usage si fréquent du monologue narrativisé dans ses nouvelles ; il constitue une voix qui n'appartient en propre ni au narrateur ni au personnage, tout en les impliquant tous les deux, rendant souvent difficile (serait-elle nécessaire ?) la distinction entre l'un et l'autre, aussi engagés qu'ils sont dans la découverte de la vérité.

C'est pas vrai ! C'est pas possible ! se murmure-t-elle toute chavirée. Est-ce qu'elle a bien ou mal entendu ? Non, elle a très bien entendu, au contraire⁵⁵.

Le récit intérieur est souvent déterminé par la constatation de l'impossibilité de la communication entre les personnages. Le nombre réduit des dialogues dans les nouvelles d'Alice Rivaz, malgré la mise en scène récurrente de deux personnages, pourrait le confirmer. « Mon fils ne le permettra pas » est une nouvelle entièrement construite sur un faux dialogue, supporté difficilement par une narratrice qui n'a pu l'éviter et dont les répliques ne nous sont accessibles que par les réactions de son interlocuteur, dont les paroles seront elles-mêmes rapportées plus tard... Mise en abyme qui confirmerait l'échec de la parole verbalisée...

L'émergence de la voix intérieure du personnage configurera ainsi :

- d'une part, sa perception du réel, a) le lui rendant intelligible : la bonne cessera d'être un « personnage » (dont parle le narrateur) pour devenir une « personne » (qui parle), en accédant à sa propre voix, énonciatrice du récit :

Et moi alors ? Et moi alors ? Qu'est-ce que je suis ? Serait-y qu'une bonne ce serait personne ? Ou simplement, deux mains pour poutzer ? Et rien d'autre ?⁵⁶

b) ou lui permettant de s'interroger sur son intelligibilité : « Mon Dieu ! serait-ce de nouveau possible ? » se demande Nicole dans la nouvelle « Cendres »⁵⁷;

- et, d'autre part, l'organisation temporelle du récit : cette circonstance particulière accorde en effet au récit des possibilités d'expansion que la concision temporelle à laquelle est soumise la nouvelle en tant que forme de récit bref ne saurait lui accorder.

Focalisé sur le personnage, le récit de ses pensées effectue des passages constants entre des temporalités différentes : dans sa per-

55. A. Rivaz, *Sans alcool et autres nouvelles*, « La bonne », p. 196.

56. *Ibid.*, p. 196-197. L'émergence de la parole intérieure dans les nouvelles d'Alice Rivaz ne saurait être comparée à l'émergence des « tropismes » où se définit la parole « silencieuse » de Nathalie Sarraute. Plus que le partage de cette parole souterraine qui caractérise les personnages sarrautiens et les fait se distinguer à peine les uns des autres, c'est la condamnation au silence qui semble unir les personnages d'Alice Rivaz. Son expression individualisée, toujours ancrée dans une situation particulière, en fait, à l'opposé, un trait distinctif.

57. *Ibid.*, « Cendres », p. 161.

ception de l'instant présent (ou de l'instant passé) se projette, par analepse ou par prolepse, toute une temporalité antérieure ou anticipée, qui renvoie, à son tour, vers d'autres situations vécues ou imaginées par le personnage.

Le récit se fait alors au rythme non d'un récit fait par un narrateur, voix monologique, sur un personnage, mais au rythme d'une voix dialogique, celle par laquelle le personnage s'entend lui-même organiser sa perception du réel et qui en assurera l'unité de ton et la cohérence interne.

L'émergence de cette parole intérieure me semble rythmer encore la structure interne même de nouvelles telles que « Le chemin des amoureux », dont le parcours est scandé par le retour de la question obsessionnelle — « Comment savoir ? » — formulée dans ses diverses modulations, à chaque nouvelle étape.

Expression d'expériences individuelles qui restent identifiables au niveau d'une histoire dont on pourrait reconstituer le film quotidien — support diégétique nécessaire, sur lequel s'ancre la narrativité propre à la nouvelle en tant que genre narratif, mais qu'il ne faudrait pas situer au niveau de la « vraisemblance » chronotopique réaliste —, la parole silencieuse d'Alice Rivaz me semble révélatrice des potentialités esthétiques et poétiques d'un « réalisme » tout subjectif, voire « magique » (rappelons-nous la transfiguration du réel opérée par Françoise dans la nouvelle « Soirée chaude ») qui valorise l'intériorité humaine et les voix polyphoniques d'un « je » démultiplié dans ses « doubles » narratifs qui se disent leur solitude profonde. Auto ou homodiégétiques ou simples personnages sans nom, les voix narratrices des nouvelles d'Alice Rivaz me semblent, pour cela même, accéder plus facilement à l'universalité.

Vécue à sa manière par chacun des personnages — qui en remplirait les pages d'un journal intime non chronologique, à l'image de la narratrice de *Sans alcool* —, et par là irréductible à toute uniformisation typologique, l'expérience du temps humain dépasse les limites du texte et de l'épisode dans lequel elle a eu lieu, constituant peut-être le meilleur portrait, parce que le seul qui ne puisse être reproduit, du personnage. Plus que le nom, l'âge, le métier, ou le visage, très souvent réduits à une énumération d'éléments corporels disloqués, c'est par la manière dont chaque personnage perçoit le temps de son rapport à soi, à l'autre et au

monde, qu'il devient unique et reste dans notre mémoire, elle aussi, domaine secret de notre passage (et peut-être, de notre parole silencieuse) au monde.

Maria Hermínia AMADO LAUREL
Université d'Aveiro, Portugal