Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 46 (2003)

Artikel: Le figural au féminin : quelques poètes de Suisse romande : Alice de Chambrier, Marguerite Burnat-Provins, Edith Boissonnas, Claire Genoux

Autor: Kunz Westerhoff, Dominique

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-286089

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 01.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE FIGURAL AU FÉMININ
QUELQUES POÈTES DE SUISSE ROMANDE

(Alice de Chambrier, Marguerite Burnat-Provins, Edith Boissonnas, Claire Genoux)

« Moi celle-là ? peut-être mais où et quand ? » : c'est par cette épigraphe[1] que la poète romande contemporaine, Sylviane Dupuis, ouvre son recueil intitulé *Figures d'égarées*. Mettant en scène des héroïnes de la mythologie ou de la littérature, éperdues, l'auteur désigne une forme d'arrachement à soi et d'incertitude identitaire en les référant à la féminité. On connaît l'importance de cette question dans la littérature romanesque de Suisse romande[2], qui a consacré une large place à la représentation de *l'égarée*, dès l'émergence d'une écriture féminine dans l'entre-deux-guerres. La dénonciation d'une situation sociale marginale et contrainte, le refus d'une soumission aux normes morales assez strictes de la Romandie de l'époque, sont constitutives d'un accès des femmes à la création littéraire et à la

---

1 Empruntée à Mario Luisi, cf. Sylviane Dupuis, *D'un lieu l'autre. Creuser la nuit. Figures d'égarées*, Lausanne, éd. Empreintes, 2000, p. 111.

2 On se référera notamment au *Cahier Ritm* n. 12, intitulé *Littérature féminine en Suisse romande*, sous la direction de Danielle Deltel et Catherine Verdonnet, Nanterre, Université Paris-X, 1996. A l'*Histoire de la littérature en Suisse romande*, Roger Francillon dir., tome III, Lausanne, Payot, 1998 (cf. notamment « Autres voix féminines », par Catherine Dubuis), ainsi qu'au tome IV, 1999 (« Romancières d'aujourd'hui (1970-1997) : la narration dans tous ses états », par Jean-Luc Seylaz, et « *Ecoutez, je ne suis pas ce que vous croyez...*, Subjectivités féminines dans la littérature de Suisse romande », par Valérie Cossy). A l'article de Daniel Maggetti, « Alice Rivaz dans la littérature féminine romande des années 1930-1940 », in *Autour d'Alice Rivaz*, Actes du 1er colloque international de Lausanne, Françoise Fornerod et Doris Jakubec éd., *Études de Lettres*, 2001, n° 1.

publication. On se souvient de la tragique Thérèse dans *Pile ou face* de Catherine Colomb, de sa réponse à sa mère dépressive, « que veux-tu, maman, la vie d'une femme est injuste »[3] et de son suicide après la mort de la malade ; ou encore de Jeannette dans *La Mivoie* de Clarisse Francillon, basculant dans la folie après la trahison de son amant et internée dans une clinique pour malades mentaux : « au début, elle tenta de s'échapper ; elle fit des scènes violentes – puis, peu à peu, elle s'apaisa et devint tout à fait docile et inoffensive »[4]. L'acceptation d'un rôle social mineur, dont l'asile psychiatrique symptomatise tragiquement et redouble l'enfermement, ne semble se faire, chez ces héroïnes sacrifiées, que dans une dépossession subjective, tandis que la révolte conduit à la mort. Ainsi la « fille perdue », trop libre et charnelle, de Corinna Bille est-elle assassinée par les hommes de son village, soucieux de « détruire sa puissance »[5]. Plus communément, l'émancipation féminine se paie souvent par l'isolement, l'amertume, l'échec des aspirations personnelles : cette présence féminine est une « solitude surpeuplée », comme l'ont nommée Doris Jakubec et Daniel Maggetti dans leur étude sur les romancières romandes[6].

Qu'en est-il des poètes romandes ? Elles ont souvent articulé leur œuvre lyrique à une critique de la position sociale de la femme. Celle-ci se manifeste dans les écrits intimes et épistolaires d'Edith Boissonnas, témoignant d'une part refoulée de l'écriture poétique, ou peut-être de ce que le poème a pour vocation de dépasser dans l'existence personnelle. Quant au double volet, prose et poésie, des œuvres de Marguerite Burnat-Provins et de Monique Laederach, il illustre de manière plus explicite deux moyens différentiels d'appré-

---

[3] Catherine Colomb, *Pile ou face* (1934), rééd. *Œuvres complètes*, vol. II, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993, p. 165.

[4] Clarisse Francillon, *La Mivoie*, Paris, Gallimard, 1935, p. 253.

[5] Corinna Bille, « La fille perdue », *Douleurs paysannes* (1953), Paris, La Différence, 1995, p. 41.

[6] Doris Jakubec, en collaboration avec Daniel Maggetti, *Solitude surpeuplée. Femmes écrivains suisses de langue française,* Lausanne, Ed. d'en bas, 1990.

hender une situation historique et d'indiquer un pouvoir d'arrachement par la littérature : la représentation référentielle, sociale, qu'effectue le roman et la figuration métaphorique du genre lyrique. Contrairement à la transcendance absolue à laquelle on la renvoie volontiers, l'écriture poétique n'est donc pas moins concernée que l'écriture romanesque par une réflexion identitaire sur la féminité, et pas moins inscrite dans un contexte réel. Tout comme les romancières attaquent parfois férocement le milieu étroit dans lequel elles vivent, chacune des interrogations poétiques que nous envisagerons implique également une pensée et une réinvention de l'espace romand, comme si les complexes enjeux de la féminité devenaient dans le poème le miroir d'une identité collective problématique. La marginalité, l'interdiction frappant l'expression des désirs ou leur accomplissement déviant, le sentiment d'étouffement, le manque de participation à la vie publique, qui sont constamment désignés par les auteurs dans leurs écrits poétiques ou métapoétiques, valent aussi bien pour le malaise helvétique. La féminitude et la suissitude se métaphorisent l'une l'autre, mais permettent aussi une médiation libératrice. Roger Francillon a bien décrit, dans « Le bonheur ou la honte d'être suisse »[7], l'ambivalence identitaire qui affecte la Suisse et sa littérature, entre le mythe d'une heureuse exception et une volonté d'« échapper à l'étroitesse helvétique ». Le refus de l'enfermement dans une « Suisse prison » fait place, après la seconde guerre, à un « sentiment de culpabilité inconsciente ressentie par le fait d'avoir échappé aux horreurs de la guerre grâce à une neutralité » qui tient le pays isolé de l'Histoire. Ainsi, les symptômes d'un dérèglement et d'une dépossession identitaires que la poésie féminine désigne à travers ses « figures d'égarées » peuvent aussi réfléchir les symptômes d'un mal-être romand.

Le travail poétique présente cependant, à sa manière, la voie d'une résolution collective. Comme l'a écrit Claire Jaquier dans l'*Histoire*

---

[7] Roger Francillon, « Le bonheur ou la honte d'être suisse : problèmes identitaires dans la littérature de Suisse française », in *La littérature suisse, Les masques de l'identité*, Michel Reffet dir., Presses universitaires de Strasbourg, 1999.

de la littérature en Suisse romande, la littérature a le pouvoir de substituer à une identité essentialiste, dont les auteurs romands dénoncent tout le caractère mythique en Suisse[8], une « identité conçue comme construction, stratégie ou croyance opératoire »[9]. La poésie, selon ses moyens propres, peut redéfinir une identité, créer une féminité, mais aussi une Suisse, nouvelles et paradoxales. En effet, la situation d'écart à soi-même, le *qui suis-je ?* qui caractérisent la position féminine (rappelons cette ouverture si significative, « Moi, celle-là ? peut-être, mais où, et quand ? ») engagent les structures constitutives de la figuration poétique : être comme, être autre, ne pas être soi, tel est précisément le statut d'une métaphore. L'égarement féminin, la perte d'identité ou l'arrachement social trouvent une forme dans l'écriture poétique, et peuvent également s'y renverser, devenir le lieu d'une liberté, d'un transfert, d'une extraversion : ils sont alors l'opération même du déplacement figural[10]. La féminité, telle qu'elle est interrogée par un sujet lyrique, *effectue* ainsi la

---

[8] Cf. à ce propos l'intéressante enquête menée par Patrick Amstutz auprès d'une quarantaine d'auteurs romands, *La langue et le politique : enquête auprès de quelques écrivains suisses de langue française*, Vevey, L'Aire, 2001. Une position critique vis-à-vis de la Suisse y est exprimée de manière récurrente, dans un engagement politique chez Gaston Cherpillod (« Il y aura bientôt douze ans, je siégeais dans un conseil dont le souverain m'exclut ; j'avais offusqué ses sentiments de préférence nationale, insulté la suissitude », pp. 159-60), ou plus généralement dans un engagement littéraire, dans des traversées en nomade, par les « mots d'écrivain », du « lisse pays du silence » (Sylvie Chatelain, p. 110).

[9] Claire Jaquier, « Littérature romande et questions d'identité », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol. IV, *op. cit.*, p. 413.

[10] Je me réfère ici à la notion de « figural », telle qu'elle est apparue dans la critique ces trente dernières années : Jean-François Lyotard, dans *Discours, figure*, le définit ainsi : « une manifestation spatiale que le discours ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en signification » (Paris, Klincksieck, 1971, p. 13). Cf. entre autres : Jean-Louis Galay, « Esquisse pour une théorie figurale du discours », *Poétique*, n. 20, 1974 ; Michel Deguy, « Rhétorique généralisée », *La poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil, coll. Fiction et Cie, 1987 ; Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

poésie, en renvoyant la parole à ses propres pouvoirs d'ébranlement, de déplacement et de redéfinition métaphorique. Par la traversée des identités qu'elle instaure dans l'écriture, elle peut aussi reformuler la notion des genres sexuels et contester leurs valeurs culturelles.

Je propose ici un parcours historique à travers la poésie romande, qui présentera différentes *postures* d'un sujet lyrique féminin, de la fin du XIX^e^ siècle à nos jours. Il s'agira, chez Alice de Chambrier, d'une fée spectrale et voyante, capable de revenir parmi les vivants en une parole posthume ; chez Marguerite Burnat-Provins, d'un renversement des *topoï* de la littérature amoureuse par une adoration subversive et perverse du corps masculin ; dans l'étrange univers d'Edith Boissonnas, de l'élaboration d'un être neutre par les métaphores du sujet lyrique, et dans le monde contemporain de Claire Genoux, de l'ouverture du poème à la différence des sexes. Dans leur diversité et dans leur évolution historique, ces poétiques sont toutes celles d'un *sujet hanté par l'autre*, qui transfigure son aliénation en un espace d'images ; d'un sujet compris dans un espace restreint, qui par ses métaphores, imagine de nouveaux moyens d'habiter, de retracer *une* Suisse.

La figure fantomale : Alice de Chambrier

Alice de Chambrier, jeune poète neuchâteloise, décédée à l'âge de 21 ans en 1882, a connu dans les cercles romands une rapide et brève notoriété. Son ouvrage poétique posthume, intitulé *Au-delà*, est paru en 1884 (à la date de 1883) : il s'agit d'une collation de poèmes, pour certains déjà parus, pour d'autres restés en travail, que son mentor, le poète neuchâtelois Philippe Godet, a choisis et réunis lui-même. Cet auteur joue un rôle déterminant dans le parcours de la poète, l'infléchissant vers ce que Doris Jakubec a appelé « le culte de la beauté et de la perfection »[11]. Alice de Chambrier s'est ainsi

[11] Doris Jakubec, « L'atelier d'Alice », Liminaire à *Légendes et récits* d'Alice de Chambrier, Genève, Slatkine, 1990, p. XI. Je remercie vivement Doris Jakubec, directrice du Centre de recherches sur les lettres romandes, pour ses indications, ses conseils, et pour m'avoir transmis une édition d'époque de l'ouvrage.

inscrite dans l'académisme post-romantique qui imprégnait la Romandie littéraire à la fin du XIX[e] siècle ; en se plaçant elle-même sous la coupe de ce maître[12], elle n'a pas véritablement élaboré – ou du moins n'en a-t-elle pas eu le temps – une poétique, et surtout une forme, réellement originales. La question de sa propre féminité est également mise en veilleuse par ce canon dominant d'un romantisme post-hugolien. Dans la notice qu'il rédige pour la présenter à ses lecteurs posthumes, Godet juge sa poésie « virile et ferme »[13], et c'est ce contraste entre la figure d'une jeune fille pure, demeurée vierge (le poète écrit « qu'elle aimait à se représenter qu'elle ne se marierait pas ; d'avance, elle arrangeait son existence de demoiselle »[14]), et ses illuminations poétiques d'outre-tombe frappées dans une langue marmoréenne qui l'a intéressé, sans doute parce qu'il correspond déjà à un lieu commun romantique : celui de l'« ingénue », « tourmentée d'une fièvre créatrice » et consciente, dans un « pressentiment », de sa mort prochaine. Alice est une nouvelle Léopoldine, à cette différence près, non négligeable, qu'elle est elle-même poète, et que son survivant, plutôt que d'en être inspiré dans une poésie rédemptrice, ne fait plus que recueillir son œuvre, transmettre l'héritage.

Dans *Au-delà*, Godet capture cependant l'œuvre de la jeune fille pour imposer le mythe d'une jeune poétesse sublime, non sans succès. Le recueil a connu un retentissement immédiat, non seulement en Suisse, mais à Paris et en Europe (gloire éphémère cependant,

---

[12] Philippe Godet écrit ainsi en préface à *Au-delà* : « Elle acceptait avec une bonne grâce d'enfant toutes mes observations, mais elle corrigeait, recorrigeait et retravaillait ses vers jusqu'au moment où je me déclarais satisfait ; alors, l'œil brillant de plaisir, elle transcrivait la pièce ainsi achevée dans un livre spécial ». Alice de Chambrier, *Au-delà*, Notice de Philippe Godet, 1883, rééd. Paris, Librairie Fischbacher, 1891, p. 4.

[13] *Ibid.*, pp. 48. Godet s'interroge : « Sa tristesse même demeure digne et contenue, et ne glisse jamais dans la sentimentalité et la manière ; si ses vers n'étaient pas signés, combien de lecteurs attribueraient à une femme cette poésie calme et sereine jusque dans ses mélancolies ? »

[14] *Ibid.*, pp. 19-20.

puisque la jeune auteur a été par la suite passablement oubliée[15]). Il est précédé d'une lettre de Sully Prudhomme à qui Godet avait fait parvenir quelques poèmes d'Alice de Chambrier. En voici un extrait :

> La facture de ses vers n'est pas molle et banale comme l'est habituellement la versification des jeunes filles. (p. VI)

L'auteur entre donc, à titre posthume, dans une sorte de *topos* poétique : l'héroïne tragique, la « belle âme »[16] habitée de visions, traversée par une parole oraculaire ou voyante. Aussi sa mort, de ce point de vue, ne fait-elle que couronner son œuvre et faire d'elle-même une sorte de personnage vécu, de symptôme d'un état romantique, voué à une vie seconde, purement littéraire :

> Elle était poète dans le sens le plus complet, le plus absolu du mot : tout en elle était poésie[17].

Godet loue d'ailleurs la « retenue » de la jeune fille face à la publication de son œuvre, en considérant que c'est sa disparition seule qui la rend désormais légitime, à titre testamentaire : « savoir attendre, laisser mûrir son talent dans le recueillement et le travail, c'est une grande force, c'est même une des conditions du génie. [...] Maintenant qu'elle n'est plus – ou mieux, maintenant qu'elle est ailleurs – les siens ne sauraient hésiter »[18]. La parution posthume apparaît tout à la fois comme une convenance sociale propre aux femmes, une conformité à la modestie impartie à l'époque au deuxième sexe, et comme la consécration d'une nature fondamentalement poétique, tournée vers un « divin idéal ». Une nature qui ne semble pas connaître les impuretés de la vie et l'existence singulière :

---

[15] Elle a été republiée depuis une trentaine d'années aux éditions de la Baconnière à Neuchâtel, puis aux éditions Slatkine, notamment par Guy de Chambrier.

[16] *Ibid.*, p. 19.

[17] *Ibid.*, p. 41.

[18] *Ibid.*, p. 3.

« elle n'a pu trouver son équilibre qu'en mourant. [...] Une mystérieuse puissance l'attirait vers le pôle invisible : le mot de sa destinée était *au-delà* ! » Sa poésie revêt le statut de « relique » et de « témoignage suprême » : tout se passe en réalité comme si elle avait absorbé la vie de la jeune fille, comme si elle s'était faite vraie par la mort de son auteur. Tout se passe aussi comme si une femme ne pouvait être pleinement poète de son vivant, et assumer elle-même son œuvre.

De fait, Alice de Chambrier s'inspire du style hugolien, Hugo étant sa référence poétique maîtresse. Je commenterai ici la fin de l'un de ses poèmes les plus fameux, qui lui a valu un prix en France[19], intitulé « La belle au bois dormant ». On n'y verra pas beaucoup d'audaces romantiques dans la versification, mais plutôt une parenté avec la fin des *Contemplations* et leur vision fantastique d'un monde d'outre-tombe qui parlerait aux vivants :

> Alors, dans les clartés pâles du jour qui tombe,
> Elle voit l'étranger devant elle à genoux,
> Et les yeux pleins encor de lueurs d'outre-tombe,
> Elle lui tend les bras et murmure : « C'est vous ! »
>
> La Belle au bois dormant qui, radieuse et pure,
> Dut en son noir castel s'endormir pour longtemps,
> N'est-ce pas ton image, ô superbe Nature ?
> Et le beau fils de roi, c'est toi, joyeux Printemps !
>
> C'est toi qui viens chercher la terre ensevelie
> Sous les âpres linceuls des automnes glacés,
> Qui lui rends son sourire et sa splendeur pâlie,
> Et dis en la baisant : « Oh ! renais, c'est assez ! »

Ce passage pourrait apparaître comme la représentation d'un imaginaire de jeune fille, attendant passivement, dans les limbes, l'apport décisif du masculin, soit le personnage du prince charmant,

---

[19] A l'Académie des Jeux floraux de Toulouse en 1882.

pour venir à l'existence. Rien que de très conventionnel, sauf que le personnage du « beau fils de roi » est précisément produit par le poème comme un sujet fictif qui prendrait la parole (« renais, c'est assez ») face à l'héroïne, elle-même en souffrance de voix. En effet, on lit dans une strophe précédente :

> Elle n'a point perçu la voix enchanteresse
> Qui dira : « Lève-toi, le siècle est terminé ! »

où l'on retrouve l'eschatologie hugolienne de la *Légende des siècles*, lecture favorite d'Alice de Chambrier. La Belle au bois dormant, de princesse un peu fade, devient ainsi la figure inverse du siècle, qui renaît d'outre-tombe en une épiphanie (« Lève-toi »), pour incarner la fin des temps. Cette propriété que possède la figure de la Belle de passer la frontière de l'au-delà et d'en revenir, cette faculté de surgissement de la vie par-delà la mort, en font la figure centrale du poème, bien plus que le personnage du prince. Spectrale, elle est la féminité même, ou la mort faite femme : elle se césure pour donner naissance – comme le montre la personnification finale, maternelle, de la Nature, alternativement sépulcrale et printanière. Ainsi le figural devient le féminin même.

Par ailleurs, cette allégorie, si elle ménage la différence du féminin et du masculin (« La Nature » s'y oppose au « Printemps »), de même que le contraste entre un principe passif – « la terre ensevelie » – et un principe actif – le « joyeux Printemps » –, fait du personnage masculin l'un des éléments du personnage féminin. Le Printemps est compris dans la Nature elle-même, il l'anime moins de l'extérieur que comme une caractérisation de ses propres virtualités. On passe donc d'une dualité simple (la Belle et le Prince, féminin *vs* masculin) à un rapport de réciprocité amoureuse, puisque chacun reconnaît et fait exister l'autre (elle lui dit : « c'est vous », et lui-même dit « renais »). Il s'agit même d'un rapport de co-inclusion, puisque l'homme inculque à la femme un souffle vital, tandis que l'élément féminin, la Nature, comprend l'élément masculin, avec le dynamisme printanier qui la ranime. La dyade est donc assez

ambiguë. Le Prince, ou le principe énergique, est d'abord posé comme l'autre, « l'étranger », mais il est reformulé par l'allégorie comme une partie intégrante du principe féminin, comme l'*individuation* d'une de ses composantes. La Princesse apparaît certes comme une instance vacante, une *femme sans qualités*, en état de latence ; mais elle a la capacité de déterminer l'autre à partir d'elle-même. Sa première parole : « c'est vous ! », consacre l'altérité, dans une relation qui suppose un sujet « je » (par l'emploi de la deuxième personne), relation que la suite du poème définira comme intégrative. C'est le toi, pour moi, et en moi, qui fonde le sujet. C'est la reconnaissance de l'autre masculin en elle, ou à partir d'elle, qui ranime la femme et lui confère une existence.

Ainsi, la femme, ou son allégorie la Nature, possède la virtualité de se différencier, de se dédoubler en un principe passif et un principe actif. Elle a le pouvoir de produire des différences à partir de sa propre unité, et de les individuer, à la façon d'une auto-altération plus que d'une maternité. Le couple dissymétrique de la Nature et du Printemps ressaisit celui des amants en une étonnante dyadisation de l'un, en un porte-à-faux qui fait du féminin, de cette manière un peu bancale, un principe dynamique et paradoxalement fécond puisque la fin du poème relance le poème lui-même sur le mode cyclique du réveil printanier. De même, l'énonciation poétique se dialogise en une voix féminine et une voix masculine, s'ouvre sur le mode distributif en énonciations fictives, puis remodèle ces énonciations en images allégoriques (« n'est-ce pas ton image ? »). Cette fictivation de l'énonciation est d'ailleurs récurrente chez de Chambrier, et elle ne présente pas toujours un pouvoir positif puisqu'elle met en scène de nombreuses figures de princesses mourantes[20] : « Sophonisbe », « Le Serment d'Isolde », « La fille de Jephté » (Myriam), jusqu'à « L'Atlantide », comme s'il s'agissait de s'effacer, en tant que sujet poétique, derrière ces images elles-

[20] Parallèlement à un autre répertoire, inversement viril, celui des quatre spectres de sa très apocalyptique *Nuit du désert,* Jules-César, Attila, Charles-Quint et Napoléon.

mêmes tragiquement évanescentes. Ou comme si le défaut d'identité féminine, cette vacuité d'« elle » qui définit la Belle au Bois dormant, entraînait un processus d'identifications multiples, mais toujours négatives, à des suicidées[21].

Le statut de la féminité reste donc ambigu dans la poétique d'Alice de Chambrier, comme si son émergence demeurait entachée d'une censure : elle semble ne pouvoir exister que négativement, dans un au-delà précisément. Morte, c'est la figure masculine qui la rappelle à la vie, la fait renaître sur le mode fantomal. Voilà qui rappelle les paradoxes du destin littéraire d'Alice de Chambrier, sa précocité, sa chute et son implémentation posthume par son guide spirituel. A cet égard, l'absence d'un discours personnel est assez révélatrice puisque l'énonciation, si elle produit des voix féminines et masculines, demeure elle-même dans le neutre. La fin rédemptrice du poème pourrait inaugurer une parole de la princesse, qui n'apparaît pas, sinon dans cette seule phrase consacrant l'autre masculin : « c'est vous ! » (notons le tour présentatif, impersonnel de la parole féminine, que l'on retrouvera chez d'autres auteurs). Le poème entier relève ainsi de la troisième personne, c'est-à-dire de la non-personne : le « je » féminin reste voué au fantomal, comme s'il était l'instance spectrale que le poème peut figurer dans ses blancs, dans l'implicite, qui demeure dans le dehors du texte. Ce qui revient, comme absence, comme le négatif du surgissement allégorique, c'est donc le sujet féminin, ou le féminin en position sujet. La spectralisation de la femme est l'impasse de son émancipation, et elle correspond à une construction de la réception de l'auteur, à la condition de sa recevabilité dans un canon littéraire.

Alice de Chambrier n'associe pas explicitement cette élision du sujet féminin à une situation helvétique. Bien au contraire, certains

---

[21] Ph. Godet relate l'anecdote suivante : « Durant son court séjour à Toulouse, elle apprit qu'une figurante du théâtre de cette ville, qui avait joué la veille un rôle de princesse dans une féerie, venait de se donner la mort par le poison. Aussitôt elle écrit l'histoire de cette infortunée, brillante et parée sur les planches, misérable et pauvre en réalité », *op. cit.*, p. 44.

pans de son œuvre représentent une véritable glorification de la Suisse romantique[22], en quoi on retrouve l'apparente conformité de la jeune fille aux normes idéologiques de son temps. Il y a même chez elle une identification quelque peu masochiste à ce qui l'aliène – à la figure du père, celle que constitue précisément le maître Godet ? Son personnage de Belle au bois dormant me semble incarner un certain *éthos* romand, celui d'une parole de l'effacement et de l'identité négative, qui se redouble dans l'attribution d'une position mineure réservée aux femmes. Godet souligne d'ailleurs les qualités de « dévouement », de « serviabilité », de « retenue » de la jeune fille, si révélatrice de la place de la fille dans la famille. A cet égard, Alice de Chambrier incarne une perfection dans le renoncement à soi. Elle trouve cependant dans l'écriture une existence substitutive, toujours ambiguë, et invente une féminité *morte-vivante*, incapable de s'affirmer et de se définir positivement, mais susceptible de se manifester dans les symptômes figuraux du poème. Il y a une force négative dans la fée spectrale, mais aussi une puissance poétique, comme le montre le glissement des personnifications à la fin de ce poème. Si la revenante figure le sacrifice d'une existence individuelle et d'une voix propre au féminin, elle suscite un mouvement d'images : elle rend instables les identités, les creuse vers l'altérité ; elle brouille la différence des sexes, les fait vaciller, les redéfinit. A défaut de se réaliser, elle réalise le poétique...

Le trouble des genres : Marguerite Burnat-Provins

Quelques décennies plus tard, une figure plus déviante de la féminité impliquera, non plus une latence d'un sujet en attente de qualifications, mais une affirmation contestataire de l'écrivaine face aux rôles sociaux attribués à la femme romande. En effet, Marguerite Burnat-Provins, peintre et poète française, émigrée en Suisse après

---

[22] Cf. Alice de Chambrier, *Sibylle ou le Châtelard de Bevaix* (1884), préf. de Guy de Chambrier, rééd. Genève, Slatkine, 1983.

son mariage, revendiquera explicitement un lyrisme féminin, une parole personnelle qui soit aussi une parole de femme, quitte à provoquer le scandale. Son roman autobiographique, *Le cœur sauvage* (1909), met en scène une « exilée » de Paris à Vevey, qui se prénomme d'ailleurs Françoise, comme pour souligner cette différence d'origine. Elle décrit sa vie dans la Suisse protestante comme un « enlisement », une « véritable mort mentale » (p. 27) :

> Le milieu rigoriste, hostile à toute liberté, où [son mari] amena cette jeune femme incrédule et cultivée, soucieuse de s'instruire et de se réaliser, tuait celle-ci de lassitude morale et d'ennui. La petite ville de Suisse qu'elle vint habiter, riveraine d'un grand lac et banalisée par le cosmopolitisme, n'était intéressante et animée qu'en apparence, grâce au va-et-vient des touristes, mais le noyau restreint qui en constituait la société, plein de morgue étriquée, sous un abord bienveillant, se cantonnait dans l'étroitesse du plus intransigeant calviniste[23].

Au désir de « se réaliser » s'opposent les rigidités, « le noyau restreint », « l'étroitesse » du moralisme bourgeois. La fonction des femmes, en particulier, se voit récusée par l'héroïne :

> Beaucoup d'entre elles, qui n'en auraient jamais convenu, cherchaient à tromper leur ennui, à combler le vide de leur existence par un semblant d'agitation philanthropique, toutes à de bonnes œuvres, comités, réunions, où il s'agissait surtout de passer une heure en se payant de mots, sans grand résultat[24].

Quand elle fait la connaissance de Bruno, un Valaisan avec lequel elle vivra une immédiate passion, Françoise se sent d'emblée reconnue dans sa différence :

---

[23] Marguerite Burnat-Provins, *Le Cœur sauvage* (1909), Savièse, Editions Valmédia, 1989, p. 27.

[24] *Ibid.*, p. 29-30.

> Lui, avec une curiosité sans déguisement, considérait cette Française qu'on disait bizarre, parce que vivant à sa guise. Il la trouvait lointaine et charmante, foncièrement différente de l'élégant féminin de son entourage[25].

Ce roman pose explicitement la question du féminisme, objet de nombreuses discussions entre les amants. Françoise rejette elle-même cette étiquette :

> Ne crois pas que j'aime les femmes savantes ! Non, je ne les prise pas davantage que les femmes prêcheuses, revendicatrices, émancipées, dans le sens féministe. Le mot féminisme, seul, me fait dresser les cheveux sur la tête[26].

Pourtant, elle tient un discours ouvertement novateur, en revendiquant une existence féminine, « pour son propre compte » :

> La femme, qui se sent des capacités aujourd'hui, prétend être mieux qu'un outil entre les mains d'un maître[27].

Si Bruno préférerait la voir « une broderie entre les doigts », elle répond :

> Tu n'as pas tort en ce sens qu'une broderie convient à une femme, elle lui donne une attitude normale. Mais ma tête travaille en même temps que je tire l'aiguille, et comme je te le disais tout à l'heure, aujourd'hui on ne peut pas empêcher une femme de penser[28].

Le sentiment d'être déplacée, en tant qu'étrangère, dans une Suisse puritaine, se double chez l'héroïne du sentiment d'une « indiscipline » quant aux rôles sexuels socialement établis. Mais à l'image de

---

[25] *Ibid.*, p. 34.
[26] *Ibid.*, p. 89.
[27] *Ibid.*, p. 91.
[28] *Ibid.*, p. 98.

cette brodeuse qui, tout en tirant l'aiguille, affirme exercer librement sa pensée, le féminisme de Burnat-Provins paraît marqué d'ambiguïtés. Son personnage, Françoise, se montre déchiré entre deux modèles antagonistes, celui de son père, qui symbolise ses aspirations intellectuelles et artistiques, et celui de sa mère, d'ailleurs très tôt décédée, figure traditionnelle de la femme puisqu'elle incarne « l'économie, l'ordre, un sens de l'harmonie ». Tout se passe comme si la jeune femme avait intériorisé ces deux références contradictoires, ces deux pôles sexuels, qui la tenaillent désormais au point d'en faire une « nerveuse », une « fiévreuse »[29], et qui l'empêchent de se définir elle-même autrement que par ce décalage. « Deux femmes opposées, vivaient et luttaient en elle »[30]. On reconnaît là les traits de l'hystérie[31] : la transposition d'une représentation introuvable dans la conscience du sujet à des symptômes physiques, et une identification imaginaire au père qui problématise l'identité féminine.

C'est par l'amour que Françoise met en jeu cette contradiction : en devenant « l'adoratrice païenne » de son amant, promu lui-même au rang d'idole, elle « se venge du sort par la volupté ». L'accomplissement de la passion, qui l'arrache au moralisme familial, opère cette émancipation désirée tout en la ramenant paradoxalement à un rôle qu'elle considère elle-même comme spécifiquement féminin : celui du « dévouement » amoureux.

> Ce qu'elle cherchait ainsi, c'était la responsabilité, absente jusqu'alors de sa vie stérile, nulle chez cette ignorante de la maternité et qui avait été si peu épouse. Elle voulait se décharger comme d'un fardeau de ce que toute femme, même la plus dévoyée, porte en elle et doit offrir un jour, ne fût-ce que pour se convaincre qu'elle est vraiment une femme : le dévouement. La seule perspective de l'entourer, de le rendre

---

[29] *Ibid.*, p. 10.

[30] *Ibid.*, p. 21.

[31] Cf. Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Etudes sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, Paris, PUF, 1978, et Jacques Lacan, « La question hystérique » I et II, « Qu'est-ce qu'une femme ? », *Le Séminaire* III, *Les psychoses*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1981, p. 193.

> heureux, d'être à la fois sa reine et sa servante, l'enrichissait d'inépuisables trésors[32].

C'est par le biais de l'homme aimé que la femme rompt avec « l'honneur et le devoir », reniant le conformisme des fonctions sociales, et qu'elle réalise étrangement sa féminité en s'oubliant dans son culte de l'autre. Elle devient femme par la négative, en entrant de plain-pied dans les figures mythiques de l'amour, de la « reine » à la « servante ». Il s'agit donc d'une émancipation ambiguë, empreinte d'aliénation, d'une émancipation par l'imaginaire également, qui consiste à littéraliser des représentations collectives en s'y projetant entièrement. Le sujet féminin ne se définit pas en s'inscrivant dans la réalité sociale mais en s'engouffrant dans une configuration stéréotypée, qui est mise au service d'une mythification de l'autre masculin, en même temps que d'une automythification masochiste. Ce dernier point demeure toutefois dans l'implicite, comme l'aspect inavoué de l'opération salvatrice.

De fait, Marguerite Burnat-Provins quittera son époux et vivra au grand jour sa passion avec le Valaisan Paul de Kalbermatten, qu'elle épousera et avec lequel elle résidera par la suite en France. Comme l'indique la présentation biographique de Monique Laederach[33], cette rupture générera également chez la jeune femme une longue période d'errance et de déséquilibre, allant jusqu'à des crises d'hallucinations. On voit que l'ambiguïté qui marque sa définition féminine imprègne également son parcours vis-à-vis de la Suisse. Il n'y a pas véritablement de détachement en vue d'un cheminement personnel, mais une incorporation de l'altérité, à la fois masculine et helvétique, qui

---

[32] *Ibid.*, p. 113-14.

[33] Monique Laederach, « Monique Burnat-Provins, sa vie et son œuvre », in Marguerite Burnat-Provins, *Le livre pour toi* (1908), Lausanne, Ed. Spes, 1971, pp. 147-173. Cf. également la présentation de Doris Jakubec, en collaboration avec Daniel Maggetti, dans *Solitude surpeuplée, Femmes écrivains suisses de langue française*, *op. cit.*, p. 13.

fonde en retour sa propre différence sans la référencer, qui la voue donc à une quête sans fin de son être et de son lieu propres.

Ce mouvement de déshérence identitaire, accompagnant une tentative d'auto-création mythique, est particulièrement patent dans le recueil poétique qui célèbre l'union amoureuse, *Le Livre pour toi* (1908). Un sujet poétique féminin y glorifie un personnage masculin nommé Sylvius, alors qu'il apparaît lui-même comme errant et dépossédé, en proie à la divagation (« je ne veux pas me pencher sur le vide de ton absence, j'y sens remuer la folie »[34]). Sylvius reste muet, sauf pour dire, au cœur de l'ouvrage, l'attendu « Viens », conférant à la femme en mal d'être un sentiment d'existence. La toute fin du recueil cède une seconde fois la parole au héros masculin, sur un mode particulier cependant puisqu'il est délégué :

> Il est proche le jour où ton front s'inclinera vers le mien, où tu me diras de la voix tendre et basse et enivrée qui fait trembler mon âme : Tu es là[35].

Ce « tu es là », prononcé par l'homme mais sans les guillemets qui lui attribueraient clairement la parole, institue l'existence de la femme tout en mettant fin à son discours, puisque ce sont les *ultima verba* de son grand hymne au désir. Au terme de l'amour, le sujet féminin trouverait ainsi consacrée sa présence, comme les déclarations de Françoise dans *Le Cœur sauvage* le laissent entendre. Cependant, il n'est pas certain que cet amour présente toutes les caractéristiques du « dévouement » féminin, car l'entreprise d'idolâtrie de l'amant s'y retourne étrangement en une surpuissance de sa fondatrice. L'adresse flottante que l'on a relevée pourrait être également interprétée comme l'accomplissement performatif du poème, comme son acte magique : présentifier l'absent (« tu es là ») et en quelque sorte l'enfermer dans le livre, ainsi qu'un substitut de son corps dérobé. Cette fois, ce serait encore la femme qui parlerait, qui reprendrait *in fine* ses paroles à

---

[34] Marguerite Burnat-Provins, *Le Livre pour toi*, *op. cit.*, p. 69.

[35] *Ibid.*, p. 144.

l'autre masculin, lui-même complètement dépouillé de son altérité, enchâssé dans le discours du sujet expressif et assurant sa suture conclusive. Une ambiguïté dialogique, où deux paroles différentielles peuvent coexister dans le même énoncé et co-fonder leur émetteur, se substitue ainsi à la douloureuse binarité des amants ; une ambiguïté qui comble le discours érotique en résorbant le hiatus du désir, mais qui le rouvre également à l'indécision. C'est désormais au-delà du texte que se poursuit, non plus le monologue affolé de l'amoureuse en quête de l'autre voix, mais le discours bicéphale, ou plus exactement acéphale, d'une instance qui serait pleine de l'autre : *androgyne*.

Ce mouvement apparaît plus particulièrement dans la figuration du corps masculin :

> Je dirai l'emprise de tes mains longues qui font à ma taille une ceinture frémissante ; je dirai ton regard volontaire qui anéantit ma pensée, ta poitrine battante soudée à ma poitrine, et tes jambes aussi fermes que le tronc de l'érable, où les miennes s'enroulent comme les jets onduleux des houblons.
>
> Telle qu'une idole, mon adoration couvrira ta nudité superbe des lys odorants et des phlox cueillis dans mon jardin.
>
> Je te regarderai dormir dans leur parfum.
>
> Contre ton flanc apaisé, j'écouterai ton sang couler dans le mystère de ta vie, comme j'écoute, dans le soir, le ruisseau qui descend de l'obscure forêt.
>
> Sylvius, quand je ne serai plus, quand les saisons sur ma tombe ouvriront les passeroses et les giroflées d'or, dans la pureté du matin bleu, des voix passionnées rediront le chant de mon amour.
>
> Alors nos âmes ne seront plus qu'une âme et tu me posséderas pour l'éternité[36].

Ici, fort conventionnellement, l'élément mâle est associé à l'idée de fermeté, de dureté (« tronc d'érable », ailleurs ce sera un « pilier d'ivoire » aux « genoux de marbre »), tandis que l'élément femelle

---

[36] *Ibid.*, p. 11-12.

est courbe, ondoyant et floral. Les métaphores convenues sont rapidement subverties ; les images féminines encadrent la figure masculine de manière proliférante et presque inquiétante, l'embaumant véritablement en une « idole » endormie et quasi morte. Ce rêve d'une intégration du corps masculin par la femme – rêve d'une réitération de l'étreinte sexuelle, ou de manière plus perverse, d'une appropriation phallique – est récurrent dans le recueil, et se voit souvent détourné sur ce mode morbide en une *réification de l'autre au sein du moi*, qui l'enclôt désormais, et à jamais. On y verra même du sadisme, à la manière d'Hérodiade dans cette phrase : « J'ai tenu ta tête sous mon regard ému, elle s'éclairait comme un joyau sans prix »[37]. C'est désigner l'acte même de la parole poétique, qui fait sienne la figure de l'autre et la produit de façon autonome, qui dresse la statue d'un dieu masculin capable de légitimer en retour un sujet féminin. La sublimation affichée du masculin se renverse ainsi, dans le jeu des figures, en une omnipotence du sujet féminin et de son discours lyrique.

Certes, l'homme s'incorpore lui aussi le principe ondoyant de la féminité, puisque le sang « coule » dans son flanc comme un ruisseau. La métaphorisation érotique permet alors d'effectuer le fantasme d'un enchâssement réciproque et mortel des amants, niant leur distinction réelle. Elle réalise également une transitivité des genres, non seulement à l'intérieur des poèmes, mais à l'échelle du recueil, en un contrepoint des analogies d'un sexe à l'autre :

> [...] mon regard, où ton image persiste, enchâssée dans un cristal ; elle flotte légère et voluptueuse[38].

Dans cet exemple, l'homme s'incruste imaginairement dans le cristallin de l'œil féminin. La même image réapparaîtra cinquante pages plus loin, renversée, puisque c'est la femme qui se trouvera

---

[37] *Ibid.*, p. 47.
[38] *Ibid.*, p. 18.

cette fois incorporée par l'homme comme l'eau fantôme d'un cristal immémorial :

> Et que ta vie se referme sur ma vie, comme le cristal sur la goutte d'eau prisonnière qu'il garde depuis des milliers d'années[39].

Ailleurs, une métaphore évidente de la puissance phallique (« l'épervier de ton désir ») fait place aux doigts scarificateurs de la femme : « Laisse mes ongles tracer sur tes reins de fer de vivants hiéroglyphes »[40]. Cette dernière image est réflexive : elle désigne un sujet poétique écrivant à même la chair statufiée de son amant, endossant ses qualités viriles et les transmuant en signes susceptibles d'éterniser l'acte de la pénétration, de le pérenniser et de le réactualiser sans fin. Les « vivants hiéroglyphes » écriraient alors, non plus le pouvoir masculin, mais la toute-puissance d'une jouissance féminine.

Tout se passe donc comme si le poème occupait la fonction de *fétiche*, comme s'il contenait un reflet de l'autre en miniature et redoublait à l'infini l'enchâssement des deux principes féminin et masculin. Le livre joue le rôle de substitut satisfaisant et de « sanctuaire » pour le sujet, délivré de l'altérité de l'autre qu'il possède à présent en propre, et dès lors rendu à l'indéfinition fondamentale de sa double identité : « Que mes pieds soient las, il n'importe, je dois errer. J'ai emporté la statue que j'adore ». Il s'agit de poursuivre un objet fantôme qui puisse résorber la faille des genres, la comprendre et la rejouer sans fin, sur le mode plein de la virtualité, plutôt que sur celui, manquant, du désir ou de l'incertitude sexuelle. Cet objet susceptible d'intégrer le féminin et le masculin, qui n'est autre que le signifiant poétique, trouve une incarnation provisoire dans le personnage d'Eros : « Eros, te voici penché au bassin de la fontaine où se doublent tes boucles d'or »[41]. Il faut signaler que Sylvius, le héros, est blond, solaire, tandis que la femme se décrit au contraire

---

[39] *Ibid.*, p. 65.
[40] *Ibid.*, p. 36.
[41] *Ibid.*, p. 58.

comme dotée de boucles brunes. Eros confond donc leurs deux figures en une apparition hermaphrodite[42]. Son reflet dans l'eau de la fontaine réalise le fantasme, éminemment narcissique, d'une fusion des opposés et de leur duplication miraculeuse. Eros confond les genres, et comme un Narcisse qui ne mourrait pas, institue la figure du double, en lieu et place d'une inassimilable dualité différentielle. Le jeu des images permet ainsi au sujet féminin d'absorber l'être masculin et de le projeter en des allégories qui ne réfléchissent que ses propres pouvoirs figuraux : à la douloureuse séparation des êtres et des sexes, le poème substitue l'ambiguïté de ses propres représentations imaginaires.

Dans un recueil plus tardif, *Poèmes troubles* (1916), Marguerite Burnat-Provins rendra explicite cette tentation narcissique d'une autocréation androgyne. Dans cet ouvrage, le sujet lyrique semble rechercher un état qui dénierait la castration symbolique de l'Œdipe, un sexe total, ou nul, un sexe imaginaire qui intégrerait les deux possibilités féminine et masculine sans se voir césuré par la présence de l'autre comme dans *Le Livre pour toi*. Le poème parvient en effet à une véritable ontogenèse puisqu'il invente la figure de « Dolly », double de l'auteur, être à la fois phallique et femelle. « Poupée » vivante, Dolly fait exister le sujet féminin comme s'il était lui-même poupée entre des « mains d'homme » : la non-présence à soi multiple ainsi les dédoublements. Les descriptions érotiques de ces accouplements paradoxaux brouillent toute référence générique en ne relevant que des éléments neutres du corps (« mes yeux », « votre visage », « mon cœur », « ma main », « votre nuque »). Le sexe lui-même, tel qu'il apparaît dans le poème central de l'ouvrage, y est évoqué de manière parfaitement transgénérique, et sans être attribué au sujet lyrique ou à son/sa partenaire, comme s'il devenait la métaphore de leur identification : « Attendez, je veux sentir encore s'impatienter dans une mousseline grise, la forme mince et précise, sous mon étreinte couchée ». Le contexte dandy du décor, les « perles noires

[42] « Boucles d'or » rappelle d'ailleurs l'héroïne d'un conte d'enfant.

d'opium », les tenues raffinées (« mousseline grise ») indiquent l'homosexualité féminine, mais aussi le travestissement masculin. Et l'orgasme qui s'accomplit dans ce poème n° 24, au cœur du recueil, consacre cette oscillation et cette réversibilité des sexes en un quatuor amoureux. Le double Dolly incarne l'introjection du masculin dans le sujet féminin, qui peut dès lors passer d'une position à l'autre en un auto-érotisme :

> Mon mâle plaisir pétrit, impérieux et sûr, ta forme mâle et quand tu crieras, ma Dolly, c'est un cri de femme en folie qui répondra à mon cri de femme[43].

On voit que la parole féminine s'est finalement passée de son relais masculin pour affirmer son existence autonome, et qu'elle aboutit à une auto-jouissance poétique en adoptant simultanément les fonctions actives, scripturales, du masculin (« mon mâle plaisir pétrit... ») et les fonctions passives, ou expressives, de la féminité (« mon cri de femme »). Contrairement au sujet fantomal d'Alice de Chambrier, à la « voix enchanteresse » toujours en défaut, c'est le fantasme d'une plénitude du sujet que poursuit Marguerite Burnat-Provins. Régressif, son mouvement vise à annuler la différence des sexes et à la reproduire en une auto-duplication toute-puissante. Au discours à la 3e personne s'est substitué un « cri de femme », dont *l'envie du pénis* est clairement exhibée, et qui institue le poème en guise de fétiche triomphal d'une féminité autarcique. Le sujet poétique, égaré par sa propre genèse littéraire, se passe désormais de tout lieu, hors le livre qui fonde sa nouvelle réalité : « Aussi, debout, et retenu encore sur la grève de chair, vous me regarderez, m'éloigner, m'éloigner... »[44].

---

[43] Marguerite Burnat-Provins, *Poèmes troubles* (1916), prés. par Catherine Dubuis, Bordeaux, L'Escampette, 1999, p. 53.

[44] *Ibid.*, p. 98. Ce sont les mots conclusifs du recueil.

LA DÉFIGURATION DU FÉMININ : L'ÉCRITURE DU NEUTRE CHEZ EDITH BOISSONNAS

On identifiera moins immédiatement à la Suisse romande Edith Boissonnas, puisqu'elle a publié tous ses recueils de poésie à Paris, chez Gallimard. Née à Baden en 1904, elle est en effet genevoise et fait partie, par son mariage, d'une grande famille bourgeoise de Genève. Or ce nom, dont elle signe ses ouvrages, suffit en réalité à la situer pour un public averti. A ce propos, il faut rapporter une anecdote qu'Edith Boissonnas consigne le 25 mars 1939 dans son *Journal pour moi seule*[45] :

> Arrive Fargue, un homme gros, au visage romain, un œil à demi fermé, couvert des cendres de sa cigarette [...] Il me regarde de son regard inégal, hautain, gouailleur. Je ne trouve rien à lui dire, absolument vidée, paralysée, je dirais presque effrayée. [...]
>
> Fargue me toise :
>
> – Alors vous écrivez, c'est bien cela. [...]
>
> Je bafouille : « Est-ce bien. Pourquoi me dites-vous cela ? »
>
> Il me demande si je suis parente du photographe.
>
> Le nom Boissonnas : vous êtes suisse, vous habitez Genève.
>
> Il veut s'en aller tout de suite. Paulhan le retient.
>
> (25 mars 1939)[46]

C'est là une scène très caractéristique, celle de l'introduction dans le Paris littéraire d'un jeune auteur romand à l'œuvre encore balbutiante, voire inexistante, et « paralysé » de timidité, inapte à la conversa-

---

[45] Journal partiellement édité à titre posthume, avec d'autres inédits, dans un recueil d'hommage portant sur les premières années de sa carrière littéraire, par l'Université de Neuchâtel à laquelle Edith Boissonnas a légué ses archives, ses biens et sa bibliothèque : *Hommage à Edith et Charles Boissonnas, Autour de la NRF et du Collège de Sociologie*, réalisé par Cyrille Gigandet sous la direction de Jean Borie, Genève, Université de Neuchâtel et Librairie Droz, 1998.

[46] Edith Boissonnas, *Journal pour moi seule*, in *Hommage à Edith et Charles Boissonnas*, *op. cit.*, p. 100.

tion ; une scène primitive qui traverse la littérature romande, de Jean-Jacques Rousseau à Philippe Jaccottet, et qui signale peut-être, paradoxalement, le début d'un effacement de l'origine helvétique. Ici, la seule mention de l'identité suisse, par le biais du photographe Frédéric Boissonnas[47], semble suffire à provoquer la fuite de Léon-Paul Fargue, du moins dans les associations implicites de la diariste...

En 1939, Edith Boissonnas commence à s'introduire dans les milieux littéraires de Paris, grâce à l'aide de Jean Paulhan qui publie ses premiers poèmes[48] dans la revue *Mesures*, puis dans la *NRF*[49]. Dès le début de la guerre, elle est refoulée en Suisse, n'ayant pas de passeport français, et y restera pendant six ans, loin de ses nouvelles relations littéraires et provisoirement déçue dans ses aspirations, puisque la publication de son premier recueil, *Paysage cruel*, dans la collection Métamorphose chez Gallimard, est suspendue *sine die* (il ne sera publié qu'en 1946). Elle parvient tout de même à faire paraître quelques poèmes dans les revues de la Résistance (*Confluences*, *La France libre*), et demeure en contact épistolaire avec Paulhan, avec lequel se dessine le début d'une relation amoureuse. Son retour à Genève est vécu comme une véritable épreuve. Elle souffre de dépression, puis d'une grave pneumonie. Tout se passe comme si elle se sentait emprisonnée dans les frontières de la Suisse, et éloignée de l'Histoire telle que la vivent, sur un mode tragique ou du moins exposé, ses proches amis qui prennent part à la Résistance, comme l'indique le *Journal pour moi seule* :

---

[47] Cf. Nicolas Bouvier, *Boissonnas, une dynastie de photographes : 1864-1983*, Lausanne, Payot, 1983.

[48] Dont le grand poème « Civilisations », repris dans *Paysage cruel*, Paris, Gallimard, 1946.

[49] Cf. Cyrille Gigandet, « Biographie d'Edith Boissonnas », *Hommage à Edith et Charles Boissonnas*, *op. cit.*, p. 41-48, et la bibliographie des écrits d'Edith Boissonnas, *ibid.*

– 1er septembre 1939 : Me sens coupée d'avec tout ce que j'aime. La France, Paulhan. Ne sais comment leur écrire dans cette grande inquiétude. De là vient ma tristesse. [...]

– 3 septembre 1939 : Tous mes réflexes sont français. Je dois à la France mes joies les plus profondes, les plus rares. Pays qui atteint à une perfection délicate dans toutes ses manifestations. Mon propre pays dont j'aime certains côtés, me heurte le plus souvent, me froisse. Jamais je ne me sens en communion avec sa vie, son activité, ses manifestations. J'ai de l'affection pour la Suisse, de la sympathie, mais pour la France de l'amour.

Ce qui me rattache à la Suisse, ce n'est pas d'y avoir vécu plus de la moitié de ma vie, c'est d'y aimer. C'est considérable[50].

Assez rapidement, le regret de la France et le sentiment d'une appartenance personnelle aux valeurs françaises, fait place à une critique explicite de la politique de la Suisse face à l'Allemagne nazie, en particulier de la censure qui s'exerce sur la presse et qui suscite chez elle un « sentiment d'irréalité » :

17 octobre 1939 : Les événements. Sentiment d'irréalité, de mensonge : impossible d'être renseigné.

Ce n'est plus cette mort de tout bonheur, cette grave maladie de l'âme, comme dans tout septembre.

Grand et profond chagrin d'avoir perdu contact avec Paulhan[51].

Et le 2 février 1940 :

Samedi dernier, j'ai vu Bopp. Outrée de son attitude, froide et lâche peut-être, au milieu des événements. Il écrit comme s'il était français, publie en France, mais n'a pas une hésitation à agir, à raisonner comme un neutre. [...] Les caractères se révèlent dans une guerre comme celle-

---

[50] Edith Boissonnas, *Journal pour moi seule, op. cit.*, pp. 126-27.

[51] *Ibid.*, p. 133.

> ci. Pourquoi cette neutralité des gens, inadmissible, que je ne soupçonnais pas, me fait-elle tant souffrir ?[52]

Cependant, ce rejet d'une Suisse déférente face aux Nazis, d'une Suisse à la « neutralité » mensongère, est également pour elle le miroir d'un rejet bien plus personnel, celui de sa famille, de sa belle-famille, de la société bourgeoise et des valeurs qui lui sont liées. Revenant en Suisse, Edith Boissonnas est replacée sous la coupe d'une Romandie protestante, dont elle dénonce – avec une certaine drôlerie dans le passage suivant – toute l'hypocrisie :

> 10 septembre 1939 : Trop déchirée pour écrire au jour le jour ce journal des événements.
>
> Dimanche matin : Des (*sic*) horribles bouffées d'hymnes protestants s'échappent de l'église de Champel, et envahissent l'air de leur lourdeur.
>
> Une voix prêcheuse entre par toutes les fenêtres : on ne peut échapper à cette T.S.F. Le désaccord est trop pénible entre ce bruit et la réalité, la vraie angoisse.
>
> Tous les gens que je rencontre, si « confortables », me font mal[53].

La voix du prédicateur se substitue à la T.S.F. qu'elle aimerait entendre et qui l'inclurait dans les événements de l'Histoire. Un peu plus tard, elle écrit : « Je hais d'être épargnée ». Et dans une lettre à Paulhan : « L'inaction nous pèse ici ». « Dans un pays neutre, on se sent vraiment honteux » (7 février 1940).

Si son séjour à Paris visait à lui permettre de s'échapper de ce qu'elle ressent comme un carcan familial, son retour en Suisse la replie en une sorte de « mort » :

> Si j'écris, je vis, je suis sauvée, comme écrire m'a sauvée de ma famille. Sinon c'est la mort, pire que la mort. (2 février 1940)

---

[52] *Ibid.*, p. 134.
[53] *Ibid.*, p. 130.

Edith Boissonnas, face à la guerre qui constitue pour elle une réclusion sans fin, se représente donc en enterrée vive, dans l'étouffant caveau familial. L'auteur est restée très discrète[54] sur ce rôle négatif, mais aussi incitatif dans la contradiction, joué par la loi familiale dans son entreprise poétique. Toutefois, un poème tiré de son dernier recueil, *Etude* (datant de 1980, alors qu'elle a 76 ans), en donne peut-être quelques indices :

> A l'âge où les jeunes filles rêvent
> A quoi rêvent-elles bien sûr
> Je rêvais de pouvoir discuter sans trêve
> Avec un grave précepteur d'âge mûr.
> On me mit au pas, à l'ouvrage
> Dans le dédale sans fin de la maison
> Je haïssais cordialement mon entourage
> Et je frappais aux murs de ma prison.
> Personne ne répondit je fus l'hôte
> Des plus étranges pensers de leurs répons.
> Bientôt m'apparut à revers un monde
> Aux lacunes fascinantes où jeter la sonde[55].

Le « je » s'y démarque clairement des personnages de « jeunes filles » (« à quoi rêvent-elles ? » *vs* « Je rêvais de pouvoir discuter sans trêve... »), confinées dans l'espace de la « maison », réduites à se taire (le sujet lyrique rêve de « discuter ») et à leur « ouvrage ». Le refus du rôle attribué aux femmes est patent, et il conduit le sujet lyrique à une certaine indéfinition sexuelle. Le sentiment d'une « prison » ou le rejet réciproque par la famille entraînent également un *exil intérieur*, une exploration de son propre « revers » : le monde des « pensers », dont le « je » fait un espace à la profondeur infinie (« où jeter la sonde »), un espace auquel il est lui-même étranger. Reclus dans l'entourage qu'il « haïssait », il devient le passager clandestin de ses propres profondeurs. Il se découvre alors *autre*, y

---

[54] Du moins à ce qu'on peut en juger aux écrits publiés à ce jour.

[55] Edith Boissonnas, *Etude*, Paris, Gallimard, 1980, p. 24.

met au jour sa propre altérité. On remarque qu'au silence exclusif de la famille (« personne ne répondit »), s'oppose un dialogue intérieur, une *polyphonie de l'intime* (« Des plus étranges pensers de leurs répons »), qui naît semble-t-il des failles mêmes de l'identité, des « lacunes fascinantes » du moi.

Le poème figure à la fois un enfermement intérieur – une réclusion dont la famille peut aussi ne constituer qu'une image, celle d'un moi conventionnel, d'une identité sociale dans laquelle le « je » ne *se reconnaît pas* – et l'opération d'un arrachement salvateur. *L'auto-altération* et *l'auto-dialogisation* sont deux principes essentiels et solidaires de la poétique boissonnienne. La non-reconnaissance familiale, ou la non-reconnaissance de soi, seront également métaphorisées, dans ce même recueil *Etude*, par le refus qu'oppose au sujet lyrique un photographe, découragé par l'aspect « impossible » de son visage :

> Le photographe me dit vraiment vous avez
> Un visage impossible, je refuse
> De faire le portrait d'un être délavé
> Moi qui possède toute science infuse. [...]
> Je n'ai rien vu qui ressemble à vos traits[56].

Ce jugement de non-ressemblance, cette dissolution des traits caractéristiques d'une figure (« un être délavé ») sont révélateurs d'une auto-exclusion par le sujet de tout cercle social. Ils servent aussi d'indices d'une *poétique de la défiguration* : le *je* s'y objective (« me dit »), regardé par un autre « je » qui le réfère à « l'impossible », au « rien ». Or, cette saisie d'une part inconnue du moi, d'une part qui résiste à la fixation en des images susceptibles de la rendre recon-naissable, aux autres et à soi-même, oriente toute l'œuvre d'Edith Boissonnas. Elle-même la présente de manière très forte, dans l'un de ses essais en prose, « Une approche indirecte », paru dans la *NRF* en juin 1967. Il s'agit d'un véritable manifeste poétique :

---

[56] *Ibid.*, p. 26.

> Un frémissement intérieur décèle obscurément la vie de ce qui peut être un poème. [...] Ne pas vivre au-dehors, ne pas faire, ne pas dire, ne pas exister dans le groupe, [...] afin que s'élève et s'affirme en nous ce qui n'est plus nous, [...] jusque dans notre défaut le plus intime[57].

Arpenter son propre dehors, *son intimité comme dehors* : cet exil intérieur par l'impersonnalisation de soi sera la résistance muette, mais écrite, qu'opposera l'auteur, résistance également à l'interdiction de parole helvétique qui vaut cependant pour toute Résistance.

Dès la fin de la guerre, Edith Boissonnas retournera à Paris, où elle connaîtra une liaison avec Paulhan et de nombreuses amitiés littéraires et esthétiques, comme le montre son abondante critique d'art. Elle y vivra jusqu'en 1985, tout en demeurant attachée à la Suisse et à son époux, effectuant donc d'incessants allers-retours entre Genève, Neuchâtel (où Charles Boissonnas est professeur) et la France. Un poème de *Paysage cruel* peut figurer ce dédoublement où le sujet poétique déserte le tombeau familial dans lequel il était retenu prisonnier, et revient pourtant le hanter, traversant les « murs de sa prison » qui définissent une identité menacée. Le texte réfléchit ainsi une permanence réfractaire du nom propre, qui maintient une forme pure en lieu et place d'un *moi* éclipsé, comme si l'identité ne tenait plus que dans un signifiant (« *je* demeure ») :

> IDENTITÉ
> Quel est votre nom ?
> Le même que tout à l'heure.
> Sur l'escalier de feutre pas un son.
> Au loin les lumières meurent.
>
> A-t-on assez cherché à me chasser
> Hors de moi ! mais je demeure
> Mon nom toujours profondément tracé
> Le même que tout à l'heure[58].

---

[57] Edith Boissonnas, « Une approche indirecte », *NRF,* n. 174, juin 1967, p. 1178.
[58] Edith Boissonnas, *Paysage cruel*, Paris, Gallimard, 1946, p. 73.

Le poème est ambivalent : il dit à la fois la persistance (« je demeure »), et l'arrachement à soi, comme le montre l'antépénultième vers (« Hors de moi ! »), qui peut également apparaître, par le rejet métrique, comme une injonction faite à soi-même, une exclamation personnelle. Le sujet en porte-à-faux dialogue avec un inconnu – ou est-ce un auto-dialogue ? –, éprouvant également l'altération que le passage du temps, la mort, imposent à l'être (« le même que tout à l'heure », « les lumières meurent »), tandis que son nom demeure « profondément tracé » dans l'écriture. Le poème devient la demeure formelle du moi, tenant lieu d'une identité précaire, constamment défaussée d'elle-même dans l'expérience intérieure et dans l'épreuve temporelle. Dans « Une approche indirecte », Edith Boissonnas décrira explicitement ce phénomène de vampirisation du sujet par la forme qui le représente, celle-ci « absorbant toute la vie et la substance, jusqu'à l'apparence humaine du poète »[59]. Chez elle, c'est la forme poétique qui invente le *moi.*

Jean Paulhan désigne l'amour clandestin qu'il vit avec Edith Boissonnas dans un texte autobiographique paru à titre posthume (*La vie est pleine de choses redoutables*). Il y donne à Edith le nom de Diane de Versepuy, un pseudonyme qui réalise cette altération de soi si désirée chez l'auteur, et qui la ramène également à une indécision sexuelle très révélatrice de sa poétique. Outre la dimension androgyne de « Diane », la déesse chasseresse, on peut ainsi entendre le nom « Versepuy » comme « vers ce puits », puits sans fond d'une identité troublée qui visiblement fascine Paulhan chez la jeune femme, autant dans son comportement que dans son œuvre.

L'écrivain fait dans ces carnets une étonnante description de leurs premiers baisers :

> Je croyais sentir à la fois vos deux lèvres, et vos dents et votre langue toute proche que j'ai senties brusquement animées d'un mouvement qui m'était mystérieux, qui était au-delà du plaisir, qui agitait à chaque instant différemment vos dents et la face intérieure de vos lèvres, d'un

---

[59] Edith Boissonnas, « Une approche indirecte », *op. cit.*, p. 1179.

> mouvement inexplicable et qui donnait un plaisir d'autant plus perçant que vous ne le recherchiez pas[60].

Ceux-ci témoignent d'une étrange extériorité à soi, d'une distance entre l'émotion et le contact charnel, distance en laquelle les amants, paradoxalement, communiquent. L'un et l'autre explorent ainsi le fond paradoxal de leur propre identité, se rencontrant dans leur « intime impersonnalité » (Blanchot).

Leur dissociation, entre corps et sujet, est telle qu'elle conduit également à un échange de leur identité sexuelle : il s'agit d'éprouver une ambiguïté intérieure, par un partage avec l'ambiguïté de l'autre, Paulhan vivant sa féminité à travers Edith Boissonnas autant qu'elle-même lui apparaît masculine[61]. Dans un texte qui la présente, parmi d'autres « amis et voisins », Paulhan parle « *du* » poète, et souligne sa « colère virile ». Il écrit d'elle à la fin de l'article :

> On est tenté d'ajouter qu'avec Edith Boissonnas c'est enfin la voix d'une femme que nous entendons. Puis on s'aperçoit que c'est

---

[60] Jean Paulhan, *La vie est pleine de choses redoutables*, édité par Claire Paulhan, Paris, Seghers, coll. Pour Mémoire, 1989, p. 270. Dans une note, Claire Paulhan tait, « par correction envers cette personne », le nom d'Edith, mais cite un extrait de l'article de Paulhan mentionné dans la note suivante, qui présente Edith Boissonnas.

[61] Cf. les notes suivantes de Paulhan dans *La vie est pleine de choses redoutables*, mentionnant quelques jours plus tard des souvenirs d'enfance : « 6 septembre 1945. Le plus vif souvenir que je garde de mon enfance est la frayeur. A l'école des demoiselles Prade, les garçons avaient l'habitude de tirer les nouveaux par les pieds en les bourrant de coups. J'ai passé trois jours dans l'angoisse de ce traitement. [...] N'est-ce pas là une crainte de jeune fille, plutôt que de garçon ? Quelque chose comme la crainte d'être violée ». « 7 septembre 1945 : Vers sept ans, j'élevais (si je peux dire) cinq à six poupées. Est-ce que je montrais trop d'affection pour elles ? Elles disparurent un jour. [...] J'avais à cette époque le vague rêve d'être entouré de petites filles, que j'aurais entourées de soin comme des poupées. Peut-être ai-je poursuivi ce rêve un peu trop longtemps. Etait-il, pour une part, l'effet de la crainte que j'ai dite ? – En tout cas, je suppose, d'un certain manque de virilité » (*ibid.*, p. 272).

> n'importe quel humain qui nous dit dans ses poèmes ce que n'importe quel humain n'avait pas encore dit[62].

Le poète Boissonnas dépasse donc le particulier du féminin pour accéder à l'universalité de « l'humain », à une neutralité où la division des genres, mais aussi l'identité du moi, sont rendues constamment instables. Cette *indifférenciation des genres*, si caractéristique de la poétique boissonnienne, est également évoquée par Etiemble dans *Les Temps modernes*[63], citant le poème « Infidèle » comme faisant partie de ces « beaux livres inconnus », et ne révélant qu'après coup l'identité féminine de leur auteur. Il en relève également « la puissante allitération des si dures dentales », dans les vers « Le temps titubant et têtu / frappe tant et tant qu'il se fêle », ce qui contribue à troubler la spécificité sexuelle de l'énonciation. Dans cette poésie, l'être semble donc vaciller entre les genres. L'auteur elle-même parle de soi au masculin dans ses essais en prose, se définissant comme « l'homme » (p. ex : « la vie paraît remodeler un homme »[64]), « le poète », ou même « l'opérateur »[65], ou recourant encore à des formules impersonnelles telles que « la personne », « je » ou « on ».

L'expérience des « zones inconnues » de soi suppose ainsi *l'expérience du neutre* : un passage à l'impersonnel, où se clandestine le sujet. Il est intéressant d'observer ce paradoxe dans les différents poèmes. Le second recueil d'Edith Boissonnas, intitulé *Demeures* (1950), s'ouvre sur un texte emblématique, intitulé « Le jeu », où s'opère une véritable *mise en jeu du « je »* poétique ; aussi bien dans son genre, puisqu'il s'agit d'une énonciation masculine – la plus courante dans ce recueil – que dans son identité. Ce que joue aux cartes le sujet lyrique, ce qu'il troque au poker, c'est son être même :

---

[62] Jean Paulhan, « Edith Boissonnas », *Les Amis, les Voisins, Œuvres complètes* vol. IV, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 298.

[63] Etiemble, « *Habeant sua fata libelli* », *Les Temps modernes*, n. 65, Paris, 1951.

[64] Edith Boissonnas, « Une approche indirecte », *op. cit.*, p. 1176.

[65] *Ibid.*, p. 1174.

Mais ce mort c'est moi-même, moi, que j'abandonne
Pour me sentir plus neuf enfin qu'un nouveau-né.

La césure enjambante de l'alexandrin (moi-mê/me) manifeste ce dépassement vital de soi, qui marque tout le recueil. Le moi devient un espace fermé que l'énonciation poétique peut quitter comme une dépouille dont elle se serait dédoublée, et qu'elle peut réinterroger, comme un « abîme où l'on ne peut pas voir »[66] et « qui jamais ne répond » :

Ainsi dans la mort la question que je pose
A l'autre moi-même tapi dans les bas-fonds
Qui jamais ne répond.

La liberté dont use Edith Boissonnas, de parler tantôt au masculin, tantôt au féminin, relève de ce même processus de dépossession libératrice :

C'était elle, et ce n'était pas elle.

Bien souvent, le genre du sujet lyrique demeure indéterminé. Son choix semble relever parfois du hasard, comme s'il était attribué par la forme poétique plutôt que par une essence. C'est le cas, par exemple, d'accords au féminin apparemment motivés par la rime : une « feuille rongée » appellera la rime féminine « m'a plongée ».

Boissonnas élabore ainsi la figure inconnaissable du neutre, comme s'il s'agissait d'échapper au « passé rassurant d'un être naturel » :

Ne pourrais-je échapper à mes traces,
Personnage plus pur, personnage sans clef.

Le « personnage » représente cette fonction mixte où le moi peut s'oblitérer puisqu'il demeure « sans clef », perdant sa référence dans

---

[66] *Ibid.*, p. 1177.

le réel. L'écriture poétique a le pouvoir de distribuer les identités comme autant de rôles fictifs et de les convertir en des personnages de cartes à jouer. Cette dimension ludique et matérialiste – dont Paulhan a relevé le caractère grotesquement « baroque »[67] – est importante dans l'œuvre de Boissonnas. C'est par cette matérialité défigurante que pourra apparaître *l'objet non-naturel, informe et transversal*, susceptible d'irréaliser le moi tombal de l'identité sociale et de réaliser le moi ouvert, celui qu'invente le poème lui-même :

TU

Je ne vous connais pas. Vous m'avez reconnu.
Dans un crime lointain quel rôle as-tu tenu ?
Des traits humains serait-ce la monotonie ?

Ne pourrais-je échapper à mes traces, bâcler
Tout à rebours une nouvelle vie,
Personnage plus pur, personnage sans clef.

Vrai, je reconnais votre visage. Ce nez
Ce front, ces oreilles, sont tous apocryphes,
Marqués au siècle d'or d'une terrible griffe.

Cessez de me fixer ! Un brouillard bienfaisant
Bientôt dérobera ces traits avec les ans[68].

Il s'agit là d'un dialogue entre deux instances indéfinies. On notera le jeu de la reconnaissance et de la non-reconnaissance, dans une non-réciprocité qui est caractéristique du recueil. Il pourrait aussi s'agir d'un dialogue intérieur, d'un découplage désiré et demeuré inachevé, imparfait, de soi d'avec soi. Le « tu » – l'indice de ma conversion souterraine en l'autre – est donc également tu (au sens du

---

[67] Jean Paulhan, « Edith Boissonnas », *Les amis, les voisins*, *op. cit.*, pp. 296-98. Paulhan fait le parallèle avec l'art baroque et avec Rutebeuf.

[68] Edith Boissonnas, « Tu », *Demeures*, Paris, Gallimard, 1950, p. 26.

participe passé du verbe taire), c'est-à-dire inaccompli : le sujet se voit ramené au moi, à un moi « apocryphe », ni autre, ni lui-même. Un moi faux, bientôt appelé à une disparition définitive, par le « brouillard » du vieillissement qui altère les traits et qui le libérera de lui-même. La ressemblance est là encore métaphorisée par une image de soi, image que se fait l'autre de moi ou image spéculaire (s'il s'agit d'une scène devant le miroir), ou encore image photographique, dissoute par la labilité d'un visage aux traits « dérobés ». La fin du poème est révélatrice : « Cessez de me fixer ! » C'est le passage du temps qui viendra accomplir la défiguration attendue.

Cette précarisation de l'identité affecte également la forme poétique. Il s'agit d'ébranler la fixité prosodique pour actualiser le neutre. Si le moi est faux, le vers l'est également : on remarque les strophes impaires de trois vers, la dissymétrie de la strophe finale, composée de deux vers – au moment même où le dédoublement du moi échoue –, ainsi que le vers faux (de 11 pieds) au point d'apparition du mot « apocryphe » (« Ce front, ces oreilles, sont tous apocryphes »). L'aspect « gauche » d'une prosodie décalée dérègle ainsi la structure métrique du poème, sans s'en émanciper tout à fait puisqu'il s'agit malgré tout d'alexandrins ; de même, le sujet tente d'échapper à soi par un passage à la deuxième personne, qui pourtant le renvoie à lui-même (« vous m'avez reconnu »).

Ce processus qui rend méconnaissable toute identité se manifeste encore dans les descriptions du corps, qui ont pour effet de particulariser, de miniaturiser et d'indifférencier. Le corps s'y décompose sur le mode de la synecdoque, en éléments sexuellement non-identifiables (« ce nez », « ce front », « ces oreilles »), de sorte que toute ressemblance est rendue problématique par *excès de détail*, jusqu'à la défiguration du dernier vers. Une entité à la fois neutre et monstrueuse se constitue dans le poème, par une extrême matérialité ; si le « je » est labile, le corps, lui, se fragmente et se réifie, s'atomisant en une crudité charnelle qui ne permet plus de définir un être :

> Un corps sans tête, une tête sans corps

La fin du recueil effectue non seulement une telle neutralisation du moi, mais encore une véritable *objectivation du neutre*. Le poème intitulé « Glissement » présentera à partir d'une étreinte sexuelle la germination d'un corps fantastique, à la fois non-naturel et matériel ; un corps segmenté qui est aussi un corps d'images :

> Ô plis, plis de la chair, innommables replis
> Où se lovent délicatement l'amour, les veilles.
> Il y a tant de pieds, mais aucun n'a sa trace.
> Puis à gauche et à droite un sombre espace
> Intestinal voûté qui digère des astres[69].

L'expérience de l'amour conduit donc à ces lieux paradoxaux où, écrit Boissonnas dans « Une approche indirecte », « un rapport inconnu » doit « se mettre insidieusement à nu »[70]. Ici, le rapport de l'image poétique, « Intestinal voûté qui digère des astres », déjoue la notion d'espace en intégrant l'immensité cosmique dans l'internalité organique. En ce corps impersonnel (on note la disparition de tout pronom) où se brouillent les catégories du haut et du bas (l'intestin et les astres), du masculin et du féminin, du moi et de l'autre, l'entremêlement amoureux donne forme à un irreprésentable dans la confusion des chairs. La particularisation dégradante du corps (« il y a tant de pieds »...) procède ainsi à la naissance d'un illimité.

Enfin, la démesure est métrique. « Il y a tant de pieds », effectivement, dans le vers « Où se lovent délicatement l'amour, les veilles » : treize. La forme du vers épouse l'amplification monstrueuse de ce corps hybride, qu'elle actualise également. De la même manière, la transgression totale de la césure (« déli/catement ») va dans ce sens d'une *distorsion du deux*, où le couple d'amants se dissout en une entité informe et inconnue. La différence des genres, et la notion même de dualité, se convertissent dans la forme poétique en un être nouveau, qui défigure les identités et qui désoriente également tout

---

[69] Edith Boissonnas, « Glissement », *Demeures, op. cit.*, p. 90.
[70] Edith Boissonnas, « Une approche indirecte », *op. cit.*, p. 1178.

lieu. L'involution narcissique, dans la poétique boissonnienne, conduit au surgissement souterrain d'un *infini intérieur*[71].

DIFFÉRENCE ET AIMANTATION DES SEXES : L'ESPACE DE LA MÉTAPHORE. CLAIRE GENOUX, *SAISONS DU CORPS*

Après avoir montré cette clandestination du sujet dans une écriture du neutre, je propose d'ajouter un dernier jalon à ce bref historique de la poésie féminine romande. A rebours des exemples que nous avons parcourus, le récent recueil de Claire Genoux intitulé *Saisons du corps* (1999) présente la possibilité pour la différence des sexes d'exister et de trouver une forme poétique. La jeune poète y cite en épigraphe un extrait de la *Salutation à la Savoie* de Ramuz, amenant l'un des motifs littéraires les plus caractéristiques de la littérature romande : le paysage lémanique. Le lac, qui est également, faut-il le rappeler, une zone-frontière, y est envisagé en tant qu'ouverture et rapprochement fusionnel avec l'autre rive :

> Et vous dire, vous citer, vous énumérer, vous compter, choses de là-bas, chères choses qui sont en face de moi, et me porter vers vous encore à travers l'eau avec mon cœur comme sur une barque, vous saluant d'abord du large, et puis le large est supprimé, la distance n'existe plus[72].

Chez Claire Genoux, l'étendue aquatique est ressaisie en un espace amoureux, séparant et rapprochant d'un sujet féminin une instance masculine référée au lac lui-même. C'est le lieu du désir, et le lieu de germination du poème puisque l'élément liquide, métaphorisé en salive ou en sperme, y représente la source vive de la parole féminine.

---

[71] Pour reprendre un intitulé d'Henri Michaux, que l'auteur a bien connu.

[72] Cité par Claire Genoux, *Saisons du corps*, Moudon, Empreintes, 1999, p. 11.

Cette masculinité s'incarne ensuite dans le personnage de l'amant français résidant de l'autre côté du lac, avec sa famille, comme on le lit à cette page emblématique :

> Quelle solitude
> m'a poussée à vouloir me confondre dans ton paysage
> toi mon lac qui frôles sans cesse le ciel de ta chair inquiète ?
> ton visage disparu
> ta voix basse de vagues essoufflées
> qui toujours noue les heures à ma lèvre bleutée
> où les ai-je connus ?
>
> j'ai appris à boire ta salive comme un alcool
> tant de fois j'ai désiré ta langue d'eau entre mes dents
> puissante et dure comme une langue d'homme
> ta langue de métal
> ta mâchoire de montagne contre la mienne
> et ton pelage de brume raidi entre mes cuisses
>
> ce soir je veux encore m'enivrer à ton ventre
> qu'un petit air cendré excite[73]

L'aire flottante du lac prend métaphoriquement chair par le biais d'une intermittence rythmique, celle du mouvement répété des vagues (« mon lac qui frôles sans cesse », « qui toujours noue »), comparée aux battements d'un rapport amoureux. On est là au cœur d'une sensibilité romande, telle qu'elle s'est d'abord exprimée dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, où la contemplation du flux et du reflux harmonisait le temps intérieur avec un rythme du monde[74]. Ici

---

[73] *Ibid.*, p. 13.

[74] « Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser ». Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Cinquième promenade.

cependant, le rythme est plus éminemment charnel, puisqu'il renvoie aux mouvements de l'étreinte sexuelle, et par-delà cette métaphore érotique, au souffle de la parole poétique et à l'irrégulière scansion des vers libres (« ta voix basse de vagues essoufflées »). Tout se passe comme si la vision d'un paysage mobile *excitait* la sensibilité du sujet lyrique, et l'instituait comme féminine en se métaphorisant elle-même en une stimulation masculine, toujours plus explicitement sexuelle à mesure que le poème se développe.

A travers la vue du paysage et sa figuration en une rencontre érotique, c'est la genèse même de la parole poétique qui se réfléchit. En effet, les deux instances du *je* féminin et de son adresse masculine, le lac imagé en une figure d'amant, peuvent être envisagées, spéculairement, comme les deux pôles d'une métaphore. L'attraction érotique y représenterait la tension à l'œuvre dans toute association, entre deux éléments distincts amenés à entrer en rapport. Ici, cette différenciation des genres s'ancre dans *l'aimantation* des termes de la métaphore : plus la figure virile *prend*, faisant du lac l'élément phallique d'une « langue d'homme » « puissante et dure », et du sujet féminin le réceptacle désirant de cette sollicitation masculine (« j'ai appris à boire ta salive », « j'ai désiré ta langue d'eau entre mes dents », « contre la mienne », « entre mes cuisses »), plus elle se rapproche jusqu'à l'interpénétration. Les termes se distinguent ainsi, sexuellement, dans leur confusion même. Le raidissement viril du lac (« ta mâchoire de montagne », « ton pelage de brume raidi ») ne se fait qu'à raison de son intrusion dans l'élément féminin, et les deux instances finissent par s'identifier : « j'ai désiré ta langue d'eau entre mes dents ». La « langue » de l'homme fait alors parler le *je* féminin dans sa bouche même, comme en un seul corps fondu dans le souffle amoureux : l'eau du lac devient une « voix », tandis que l'énonciatrice se décrit la « lèvre bleutée », comme si l'union des amants permettait l'échange métonymique de leurs attributs. Cette réciprocité aboutit à la fin du poème à une véritable réversibilité. En effet, le sujet féminin semble cette fois adopter un rôle actif (« je veux encore m'enivrer à ton ventre »), tandis que le destinataire masculin devient à son tour réceptif (« qu'un petit air cendré

excite »), en occupant la position d'objet. On relèvera d'ailleurs le caractère mixte du terme « ventre », qui peut connoter l'un et l'autre sexes.

Ainsi, le désir amoureux entre les genres peut représenter le mouvement même de la métaphore poétique, dans ses rapports d'attraction entre des identités différentielles. Mais elle implique également un rapprochement géographique : dans l'image « ta mâchoire de montagne contre la mienne », ce n'est plus le lac qui s'avance vers le sujet féminin, mais l'autre rive elle-même au loin pour l'embrasser, de sorte que, comme l'écrivait Ramuz, « le large est supprimé, la distance n'existe plus ». La différence de l'étranger s'éprouve et se résorbe dans cette alternance propre à l'éros, entre proximité et éloignement. Par la *médiation lyrique*, c'est aussi une réouverture de la référence helvétique qui s'imagine, à partir d'une solitude initiale du sujet lyrique (« Quelle solitude... »). La situation de l'amoureuse, en souffrance de l'autre et en communication physique avec lui jusqu'à l'échange de leurs instances, peut figurer une Suisse accessible, consciente d'une altérité, à ses frontières et en elle-même, engagée dans un échange avec cette part inconnue et désirée. Le poème réinvente une identité relative, fondée sur la différence et sur la réversibilité. Il présente également une véritable jouissance, une jouissance de femme et une jouissance du lieu, éprouvé dans toute sa présence sensorielle.

*
* *

On insistera pour finir sur la dimension inquiète et vagabonde de ces postures féminines dans l'histoire de la poésie romande, qui constituent autant d'images d'une Suisse en devenir. D'une revenante à une errante, d'une passagère clandestine désertant un lieu sépulcral à une amante accueillante, ce sont des aspects problématiques de l'Helvétie qui s'y incarnent. Le sujet lyrique au féminin, *hors de soi*, pourrait exposer toute l'ambivalence du repli et de l'ouverture, de la fuite et de la réclusion, qui marquent le destin de la Suisse moderne.

Une double évolution s'y manifeste cependant : la parole d'un sujet féminin commence par s'auto-censurer, s'affirmant sous le couvert du linceul chez de Chambrier ; elle se fait androgyne ou neutre dans des *poétique de la déviance*, délire lyrique chez Burnat-Provins ou altération glacée de soi chez Edith Boissonnas. Ce n'est que plus tardivement, semble-t-il, que le sujet féminin peut s'inventer une figure positive, susceptible d'exprimer son existence propre et de l'articuler à une altérité. De la même manière, on est passé du mythe romantique d'une Suisse sublime à une vive critique du moralisme romand du début du XX^e^ siècle, tout comme à un refus des compromissions helvétiques vis-à-vis des Nazis lors de la seconde guerre mondiale. L'extrait de la « Salutation à la Savoie » de Ramuz en introduction au recueil de Claire Genoux représente à cet égard une réouverture significative, en même temps qu'une réalité très simple et quotidienne, celle des échanges frontaliers et des relations de voisinage. C'est donc une Suisse en mouvement qui se figure à travers ces recueils poétiques, analogue à la « Suisse nomade » ou « pérégrine » que désignait Nicolas Bouvier pour arracher la littérature romande à sa réputation de clôture intimiste[75] ; une Suisse souvent négative, hystérisée par ses ambiguïtés, une Suisse en défaut, mais qui ne se prive pas toujours de s'inscrire dans le réel.

Ce lyrisme féminin peut ainsi constituer un *cas de figure* pour l'auto-représentation culturelle. Il en propose une forme symptomatique et cherche à en résoudre les crises identitaires. Par un travail poétique d'illimitation de soi, de dérèglement énonciatif, de glissement entre les genres, ou encore de réversibilité des différences, il accomplit un « devoir de désobéissance » (Corinne Desarzens), à la fois critique et créatif, qui apparaît, d'hier à aujourd'hui, comme l'une des sources vives de la littérature romande. Il affirme les pouvoirs de la figuration poétique, même si c'est souvent au prix d'une césure subjective, et renverse une menace d'aliénation en un *tracé libérateur.* Il met également en œuvre une *réinvention communautaire,* une

---

[75] Nicolas Bouvier, « Eloge d'une Suisse nomade », *L'Echappée belle, Eloge de quelques pérégrins*, Genève, Métropolis, 1996, p. 13.

nouvelle façon d'être deux et d'être ensemble, dont la relation linguistique qui se noue dans l'écriture pourrait constituer un *essai poétique.*

Dominique KUNZ WESTERHOFF
Université de Genève