

Entrelacs littérature / musique : ré-union langagière des arts dans les romans d'Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz

Résumés

Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty, auteures suisses romandes, se caractérisent par des écritures empreintes d'une grande musicalité. Les notions de rythme et de scansion sont au cœur de leurs projets littéraires, il s'agit d'insuffler une scansion particulière à l'écriture – et donc à la lecture – afin de permettre à la langue de signifier *autrement*. Leurs œuvres romanesques recèlent de nombreuses intermédialités entre littérature écrite et musique sonore. De ce dialogue naissent des poétiques tout à fait intéressantes, qui convoquent les mots comme autant d'éléments sonores : jouant de la découpe des phrases, de leurs mises en page ou encore des syllabes qui les composent, elles en viennent à hybrider les arts. Si la musique tient une place importante en tant que *topos*, c'est surtout au niveau des textes eux-mêmes que la musique prend tout son sens : elle vient littéralement compléter le scripturaire, rendant possible l'inscription du langage. Ainsi, nous consacrerons notre étude aux écritures de ces auteures qui en viennent à articuler *texte* et *musique*, faisant ainsi advenir le langage dans la langue et donnant ainsi un accès plus direct aux émotions et aux ressentis.

Alice Rivaz and Anne-Lise Grobéty's texts, both French-speaking Swiss authors, are broadly filled with musicality. The concepts of rhythm and scansion are at the heart of their literary projects. Both authors instil a specific scansion in their writings– and thus in the reading, so that their language sounds *differently*. Their novels contain many intermedialities between written literature and musical sounds. From this dialogue, emerges an interesting poetics in which the words are used for their sonorities : by playing with the cutting of sentences, with their layouts or with syllables that compose them, the authors make a hybridization of arts. If music plays an important role as a *topos*, it makes sense especially in the texts themselves, in so far as it completes the scriptural literature, making possible the inclusion of language. Thus, my study will deal with the writings of these authors who come to articulate *words* and *music*, introducing language in the speech, and giving a direct access to emotions and feelings.

Mots-clefs : Anne-Lise Grobéty, Alice Rivaz, langue au féminin, rythme, oralité

Keywords: Anne-Lise Grobéty, Alice Rivaz, Feminine language, rhythm, orality

Toutes deux passionnées de musique, Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty, auteures suisses romandes, se caractérisent, chacune à sa manière, par des écritures empreintes d'une grande musicalité. Les notions de rythme et de scansion sont au cœur de leurs projets littéraires, il s'agit pour elles d'insuffler une scansion particulière à l'écriture – et donc à la lecture – afin de permettre à la langue de signifier *autrement*.

Leurs œuvres romanesques recèlent de nombreuses relations entre littérature écrite et musique orale. De ce dialogue naissent des poétiques particulières, qui convoquent les mots comme autant d'éléments sonores : jouant de la découpe des phrases, de leur mise en page ou encore des syllabes qui les composent, elles en viennent à hybrider les arts qui, dès lors, procèdent d'une unité intermédiaire. Si la musique tient une place importante en tant que *topos* (le titre *La Corde de mi* (2006) d'Anne-Lise Grobéty est à lui seul évocateur de ce phénomène), c'est surtout au niveau des textes eux-mêmes que la musique prend tout son sens : elle vient littéralement compléter le scripturaire, rendant possible l'inscription du langage. En cela, la voix, premier instrument de musique, tient une place privilégiée dans leurs œuvres. Elles inscrivent la voix parlée dans tous ses registres comme élément pleinement textuel, nuancant ainsi finement la tonalité des textes, jusqu'à traduire le ressenti et l'émotion. Ce phénomène a été étudié sous l'angle de l'écriture au féminin, notamment par Hélène Cixous et Julia Kristeva, qui ont analysé le recours des femmes à l'oralité et, plus spécifiquement, aux sonorités et à la musicalité.

Ainsi, nous consacrerons notre étude aux rythmes si particuliers qui scandent leurs textes et à la polyphonie qui les caractérise. Les écritures de ces auteures en viennent à articuler *texte* et *musique*, faisant ainsi advenir le langage dans la langue et donnant ainsi un accès plus direct aux émotions et aux ressentis. En effet, ces deux auteures sous-tendent leurs écritures romanesques de nombreuses réflexions critiques quant à l'*œuvre en train de se faire*, apportant ainsi un éclairage auctorial sur la visée de leurs romans ; c'est ce à quoi nous consacrerons la première partie de notre analyse car elles élaborent une véritable critique génétique dans laquelle la nature des œuvres est éminemment plurielle. Il s'agira ensuite d'analyser de quelle manière et avec quels enjeux se construisent ces textes pluriels – qu'il conviendrait d'ailleurs de nommer des *textes-partitions* dans le cas d'Anne-Lise Grobéty – avant de nous attacher à la notion de rythme comme trait définitoire de leurs esthétiques si particulières.

Musique de fond : une poétique

Nous le disions en introduction, ces deux auteures suisses ont été de ferventes passionnées de musique. Alice Rivaz, férue de piano, est une ancienne élève du conservatoire de Lausanne, où elle obtient son diplôme d'enseignement musical. Du fait de la grande précarité inhérente à cette vocation, elle renonce, non sans regret, à l'exercer et se tourne vers la dactylographie qui lui permettra de gagner sa vie au sein du Bureau International du Travail (BIT) à Genève.

Ses journaux intimes sont l'occasion pour elle de revenir sur ces deux domaines artistiques que sont la littérature et la musique, ainsi que de développer le lien profond qui unit travail scripturaire et langage musical dans son œuvre. « La musique, c'était bien là ma vraie vocation, à tout le moins la première [...], la littérature m'apparaissant aujourd'hui comme une sorte de transfert »¹ déclare-t-elle en 1978 dans son journal, publié par Bertil Galland sous le titre *Traces de vie : Carnets 1939-1982* (1983). Nous pouvons donc envisager avec Sylviane Dupuis que ce que « cherche à exprimer Alice Rivaz dans l'écriture est comparable à ce qui se tient au cœur de la musique² ». Il s'agit pour notre auteure de saisir et de traduire en texte des impressions, fugaces certes, mais centrales dans son esthétique³. Quant à Anne-Lise Grobéty, elle aussi unifie la littérature et la musique autour du concept de rythme et de scansion, allant pour sa part jusqu'à travailler la langue d'expression. Comme le précise Alice Mignemi en préambule de l'entretien que lui a accordé Anne-Lise Grobéty en 2009 :

Longtemps, elle avait été partagée entre la musique et la littérature. Enfin, elle avait fait son choix. Mais ses livres sont toujours composés de rythmes particuliers, de mots choisis et pesés avec attention, de vibrations, d'échos. Elle faisait de la musique à travers les mots. Pour Anne-Lise, l'enjeu était toujours dans le comment dire, dans la forme.⁴

Ainsi, ces auteures se tiennent sur la ligne de faille entre deux moyens d'expression, qui, nous le verrons, n'apparaissent pas antagonistes dans leurs œuvres. Au contraire, musique et littérature se complètent, en cela qu'elles sont toutes deux « combinaison harmonieuse »⁵, l'une de sons, l'autre de mots. Et ce parallèle semble sous-tendre les esthétiques romanesques de nos auteures. La grande réflexivité dont elles font preuve non seulement dans leurs œuvres fictionnelles, mais aussi dans les interviews accordées ou les échanges épistolaires, nous amène à considérer leurs œuvres dans leur ensemble. Relevons à ce stade qu'il s'agit dans la présente étude d'explorer les entrelacs que tissent Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty en conjuguant écriture et musique. Si les éléments musicaux sont inscrits au cœur-même de l'écriture de Grobéty – cette dernière allant jusqu'à bâtir une esthétique à part entière –, les textes rivaziens font montre d'un travail certes plus diffus, mais néanmoins bien présent, tant cette auteure convoque non seulement la musique en tant qu'élément thématique, mais aussi en tant que travail stylistique.

1 Rivaz, 1983 : 309. Dorénavant suivi de *Traces* et du numéro de page.

2 Dupuis, 2002 : 8.

3 Voir à ce sujet, les « Dossiers "Alice Rivaz" », in *Écriture 17, Le temps d'Alice Rivaz*, Lausanne, Éditions Bertil Galland, 1982 ; ou encore, Maria Clara Ferreira, *Les personnages féminins dans les romans d'Alice Rivaz* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Maria Hermínia Amado Laurel et de Daniel Maggetti, Universidade de Aveiro, Departamento Línguas e Culturas, 2005.

4 Mignemi, 2009.

5 *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne].

Et moi, qui crois déjà ne plus rien attendre de personne, qui ai bien trop peur pour oser prendre le risque du choix, le risque de l'engagement.

Le risque du bruit et de la fureur du cœur.

Le risque d'être croquée toute crue par de grandes dents.

Loup, y es-tu ?...⁶

Dans ce premier extrait, issu de *La Corde de mi*, il s'agit d'une intermédialité manifeste à la fameuse chansonnette pour enfants : « Promenons-nous dans les bois pendant que le loup n'y est pas. » À l'instar de la comptine, un danger mal identifié inquiète la narratrice, Luce ; danger devenu latent par la référence au conte enfantin. Outre cette mention, c'est surtout le travail rythmique, par la mise en page, qui vient modifier en profondeur l'écriture, et donc la lecture de ce passage. De même, Alice Rivaz va user d'un procédé analogue dans son œuvre, de manière certes moins présente, mais tout aussi significative :

Mais, porté par le chant des violons et la voix des flûtes, en plein adagio, il resplendissait comme au premier jour :

Et Esäu dit : Voici, je m'en vais mourir, à quoi me sert mon droit d'ânesse ?

Et ce qu'il n'avait pas pensé autrefois en écoutant le fameux sermon lui vint brusquement à l'esprit : c'était qu'il ressemblait à Esäu.

La musique devient donc évocation, et c'est finalement un chant polyphonique qui sous-tend les œuvres. Dans *Comptez vos jours* (1947), Alice Rivaz précise d'ailleurs par le biais de sa narratrice principale, « combien fût tenace et fort (son) goût pour tout ce que l'homme crée, cultive, invente : les dessins, la musique, les jeux de scène, la poésie, la peinture⁷ ». Ainsi, son écriture s'appuie sur un fort entrelacement entre texte et musique pour signifier et faire ressentir les identités.

Effectivement, la question du « comment *dire* et *se dire* » se fait obsédante, car il s'agit pour elles de tendre vers de nouvelles possibilités d'expression, qui dépassent les limites de la langue elle-même. Pour ce faire, elles se tournent vers le langage, dont la musique est un des moyens d'expression. Allant par-delà le sens des mots et les règles en vigueur, elles tendent à transformer la langue d'écriture en lui adjoignant la musique, l'hybridation démultipliant les possibilités d'expression. Le dialogue entre les arts ainsi créé permet finalement un accès au langage qui, antérieur à l'acquisition de la langue, vient traduire le ressenti et l'affect. Ainsi, il s'agit pour ces deux auteures d'amener leur lectorat à dépasser l'indicible de la langue en inscrivant une expression autre, au demeurant orale et sonore, dans le texte littéraire. Ce métissage se fait particulièrement fécond et créateur, car il met en relation deux moyens de

6 Grobéty, 2006 : 346. Dorénavant suivi de *Corde* et du numéro de page. Nous reproduisons ici, aussi fidèlement que possible la mise en page originale.

7 Rivaz, 1947 : 225.

communication reposant sur des transcriptions. Comme le souligne Algirdas Julien Greimas, l'invention de l'écriture, repose sur « une transposition du code utilisant la substance sonore dans un code de type visuel⁸ ». Et ce premier type de codage se voit augmenté par nos auteures qui y adjoignent à nouveau une dimension esthétique et stylistique. Alice Rivaz stipulait dès les années soixante ce besoin d'une expression juste dans *Ce Nom qui n'est pas le mien* (1980) en précisant que « nos impressions mentales, toutes si étroitement personnelles et circonstanciées (sont) quasiment incommunicables⁹ ». C'est bien la transmission, et peut-être plus encore la traduction littéraire, de l'émotion – ce qu'elle a d'indicible et d'insaisissable – qui se fait le *punctum* de l'écriture. Se pose donc la question de savoir quelles théories pour quelles pratiques sont développées par Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz.

Dans le cas d'Anne-Lise Grobéty, les entretiens qu'elle a donnés à Valéry Cossy et à Alice Mimegni se révèlent être des sources précieuses dans l'analyse intermédiaire de son œuvre romanesque. Les métaphores qu'elle file à plusieurs reprises, liant étroitement écritures littéraire et musicale, nous permettent d'envisager son esthétique si particulière comme un dialogue entre la feuille et la partition. Elle déclarera d'ailleurs au sujet de ses romans *Infiniment plus* (2006) et de *Zéro positif* (1975) :

Avec *Infiniment plus*, assez vite, j'ai fini par comprendre que j'étais (excusez du peu !) dans une des dernières grandes sonates de Schubert, cinq parties avec chacune son *tempo* particulier. Pour *Zéro positif*, j'ai brusquement démarré après avoir écouté un mouvement d'un quatuor de Schubert, inachevé d'ailleurs.¹⁰

Ainsi, la musique ne se contente pas de colorer une œuvre ou une autre, elle en pénètre la structure même. L'esthétique romanesque d'Anne-Lise Grobéty quitte la linéarité de l'écriture/lecture pour en arriver à privilégier les mouvements, les circonvolutions ou encore les variations. « Bien sûr, quand j'écris, je me tiens d'abord dans la pente de la gravité. Mais justement, être grave n'empêche ni la douceur ni la gaieté. On est là en pleine musique baroque, non ?¹¹ » explique-t-elle au sujet de son style d'auteure, cherchant à en définir la tonalité. Quant à Alice Rivaz, l'auteure se montrera généreuse de réflexions et de commentaires sur sa propre écriture, notamment dans ses carnets (*Traces de vie*) et dans sa prolifique correspondance avec des écrivains suisses romands¹². Dans son journal, elle déclare s'attacher à saisir :

8 Greimas, 1968 : 4.

9 Rivaz, 1980 : 95. Cet article a connu une première parution dans *Prix des écrivains genevois* (1967), et a donné son titre au recueil d'articles paru en 1980 sous le titre *Ce Nom qui n'est pas le mien*. Cet ouvrage s'attache à la théorisation de l'écriture et à la condition féminines. Citons, entre autres, « Un peuple immense et neuf » qui a paru dans *Suisse contemporaine*, n° 12, en 1945 sous le titre original « Présence de femmes ». Dorénavant suivi de *Nom* et du numéro de page.

10 Cossy, 2010 : 104-116. Nous soulignons.

11 *Ibid.*

12 Trois de ses nombreuses et riches correspondances sont parues aux éditions Zoé : *Les Enveloppes bleues, Correspondance 1944-1951* (2005) qui reprend les lettres échangées avec Pierre Girard ; ses échanges épistoliers avec Jean-George Lossier intitulés *Pourquoi serions-nous heu-*

les zones innommées, les franges, les intervalles secrets de la vie intérieure, avec l'espoir d'atteindre les nappes souterraines où plongent les racines de l'être, tout ce champ de conscience [que] j'ai négligé d'exprimer [...]. Le moment ne sera-t-il pas venu de procéder à d'autres forages pour atteindre les nappes de silence et de lumière où je sais que repose l'indicible. (*Traces*, 261)

Ainsi, les mots sont un des moyens d'accéder aux identités profondes des êtres – composites et plurielles –, de parvenir à exprimer leurs « “parlerie” intérieure¹³ ». Cette volonté qui vise à saisir la vérité des individus est une des caractéristiques de l'ensemble des œuvres de Rivaz et de Grobéty, *i.e.* une recherche scripturaire passant par un important travail de la langue d'expression¹⁴. Dès lors, la musique des mots devient une composante à part entière de la quête identitaire. En 2002, le site *culturactif.ch* présente *L'Abat-jour*, un inédit de Grobéty, qui place une nouvelle fois le langage au cœur de l'écriture de l'auteure ; le premier chapitre intitulé « *Im wunderschönen Monat Mai* » introduit le lecteur à une véritable réflexion quant à la musicalité des mots, lorsque la narratrice en vient à achopper sur le terme « *glühend* » :

L'adjectif jailli en étincelles sur la table, elle savoure dans la pénombre l'épouvante du brasier qu'elle vient d'allumer dans le regard en face d'elle, le laissant une bonne demi-seconde léché par les flammèches avant de souffler de toutes ses forces pour éviter le retour de flamme : « Ho, Gérard, je suis stupide, il doit bien exister un mot approprié en français ou en anglais pour dire cela, mais je ne le trouve pas, ça doit être l'âge ! »

(Eux qui se sont bien fait comprendre à quel point ils ont tout oublié de l'autre langue.)¹⁵

La musicalité trouve aussi une résonance spécifique chez ces auteures. La musique, langage à part entière, traverse les œuvres ; elle en rythme la narration tout en faisant naître un nouvel imaginaire et en apportant une nouvelle signification au texte, comme nous le verrons¹⁶.

C'est une même idée que nous retrouvons dans *Jette ton pain* (1979) d'Alice Rivaz. L'auteure y narre deux époques, distantes d'une dizaine d'années, de la vie de Christine Grave. Ce personnage féminin, auquel s'attache la narration malgré l'intrication de différentes voix, se désespère de voir un jour ses

reux ? Correspondance 1945-1982 (2008) ; et *Creuser des puits dans le désert. Lettres à Jean-Claude Fontanet* (2001), où ne sont reproduites que les lettres émanant d'Alice Rivaz.

13 Rivaz, 1987 [1940] : 14. Cet avant-propos fut ajouté par Alice Rivaz à l'occasion de la réédition de ce roman en 1987 par les éditions de L'Aire.

14 Au sujet de l'élaboration d'une esthétique d'écriture par Alice Rivaz, on pourra se référer à Valéry Cossy (2002) : « Ainsi-Ma-damé-crit-son journal... Écriture de soi et histoire selon Alice Rivaz ». *Études de Lettres*. 1 : 75-93. 2002.

15 Grobéty, 2008 : 10.

16 Notons que l'ouvrage *À cordes et à vent* du célèbre Claude Lebet (2002) portant sur la lutherie en Pays de Neufchâtel est préfacé par Anne-Lise Grobéty. (Bernard Viret, *Journal de Sainte-Croix et Environs*).

« Carnets bleus »¹⁷, ses journaux intimes, détruits. En effet, elle y livre ses aspirations artistiques, son besoin d'expression par les arts et surtout l'interdit maternel qui plane sur ses désirs personnels : pour une femme, ce ne sont – au mieux – que des occupations, et non un travail à part entière, comme le souligne Alice Rivaz dans le discours parental :

[...] – Tu comprends parfaitement ce que je veux dire... tes parents sont prêts à faire tous les sacrifices pour que tu fasses des études sérieuses... non, mademoiselle veut étudier le piano, la musique... avoue que... » Oui, c'est vrai, ç'avait été une écharde qu'elle avait plantée dans leur chair. « Non, hélas, notre fille n'a pas voulu faire des études universitaires alors que nous l'aurions tant souhaité... elle n'avait que le piano en tête, et quand ce n'était pas le piano, alors c'était la poésie et même la peinture... Toujours des choses qui ne permettent pas de gagner sa vie décemment. Des activités plaisantes, des arts d'agrément... »¹⁸

Les revendications identitaires de Christine passent par des espaces d'expression de Soi qui échappent au contrôle social. Loin d'entrer dans une dialectique violente, elle (re)découvre les modes d'expression et (re)définit l'identité féminine, car c'est bien la notion d'inscription qui se joue également dans ce texte. C'est dans ce roman, *Jette ton pain*, que l'omniprésence de la musique et de la joie¹⁹ qu'elle procure demeure la plus marquée. Christine se remémore l'enchantement ressenti lorsque ses parents, enfin, lui ont offert le piano tant rêvé :

Cet instrument si longtemps et follement désiré, venu là exprès à son intention, devenu son bien, son prisonnier pour toujours – il lui avait semblé ne plus avoir rien à désirer au monde. Comblée à la limite de ce qu'un être peut supporter de félicité sans périr, et au-delà même des joies de l'amour qu'elle connaîtrait plus tard – celles-ci toujours si proches de l'absolu désespoir (*Jette*, 189).

Pourtant, l'objet si ardemment souhaité deviendra rapidement une source de tensions et de conflits. Christine ne pourra en jouer qu'à la condition de ne faire aucun bruit (*sic*) ; en effet, une vieille voisine de la famille frappait au plafond quand la jeune femme s'exerçait, les patients de son père, médecin, ne devaient rien entendre, et enfin ses parents prenaient soin de lui rappeler de ne « jamais oublier que les amusements venaient après le travail et les devoirs scolaires. » (*Jette*, 197) Car, en effet, la pratique d'un instrument de musique ne sera jamais considérée comme une activité sérieuse, et ce d'autant plus que la

17 Ces carnets de Christine Grave ne sont bien sûr pas sans rapport avec les carnets intimes d'Alice Rivaz, ses *Traces de vie. Carnets 1939-1982*.

18 Rivaz, 1979 : 160. Dorénavant suivi de *Jette* et du numéro de page.

19 Ce thème des joies profondes liées à la musique, que ce soit la pratique ou l'écoute, se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre rivazienne. Voir par exemple : *Comme le sable* (1946), p. 209 ; *Le Creux de la vague* (1967), p. 62, 325 ; *Jette ton pain*, p. 189, 328.

famille vit le choix de Christine comme une trahison, car son père aurait préféré qu'elle le seconde dans son activité professionnelle. Ainsi, ses proches lui rappellent sans cesse qu'« il ne faudrait tout de même pas, Christine, que ce piano [...] nuise à tes études [...] les arts d'agrément, c'est bien joli, mais ça ne mène à rien ». (*Jette*, 202) Si le piano parvient tout de même à être une source de joie, la nature elle-même en viendra à contrarier la vocation de Christine car « ses mains étaient restées trop petites, ce qu'elle n'avait pu prévoir au moment de son choix. » (*Jette*, 213).

Musique vocale : le texte-partition

De même que l'entrelacement des langues vivantes dans une œuvre caractérise une écriture et son auteur(e), le dialogisme peut prendre un autre visage et tendre à faire se rencontrer *lettre* et *parole*. Il nous semble que la distinction entre écrivaine féministe et « écrivain-poète »²⁰ que dresse Sylviane Dupuis au sujet d'Alice Rivaz ne se justifie pas réellement, car l'une des dénominations n'exclut pas l'autre. En effet, la poétique particulière de notre auteure s'attache, selon ses propres termes, à faire advenir le genre féminin dans le texte ; et ce, de manière à rendre compte d'un vécu particulier et indicible :

En dernier ressort, ce qui me paraît souhaitable, l'adjectif « féminin » et l'adjectif « masculin » ne soient plus des termes impliquant sournoisement une référence à une échelle traditionnelle de valeur d'ordre esthétique où ce qui est qualifié de Féminin se situe quelques échelons en-dessous de ce qui est nommé Masculin [...]. Leur bon aloi est d'être ce qu'ils sont.²¹ (*Nom*, 62-63)

Cette réflexion touchant aux écritures genrées se retrouve dès 1945, date à laquelle Alice Rivaz rédige l'article « Un Peuple immense et neuf » qui s'attache à la catégorisation des écritures masculine et féminine – notons que cette réflexion portant sur les spécificités de l'écriture féminine est donc antérieure à la révolution amorcée par Simone de Beauvoir en 1949 avec *Le Deuxième sexe*. Une même préoccupation caractérise l'œuvre d'Anne-Lise Grobéty, soulignant « l'urgence de dire et de se dire » (Grobéty, 1983 : 16) pour les écrivaines. Pour ces deux auteures, les écritures genrées sont envisagées hors de toute volonté de hiérarchisation, de manière à faire advenir une expression particulière dans les textes littéraires. Or, il semble que cette esthétique susceptible d'inscrire le genre féminin repose sur l'entrelacement texte / musique, qui permet de faire advenir le langage dans la langue d'expression. L'écriture littéraire et la musique ont le même enjeu, car il s'agit de faire advenir les identités féminines, composites²² :

20 Dupuis, 2002 : 3

21 Rivaz, 1980 : 62-63.

22 Barthelmebs, 2013 : 167-181.

Qu'est-ce que la musique pour moi ? L'accès à ce qui ne se voit ni ne se touche, totalement absente en tant que forme visible, mais souverainement présente dans cette invisibilité qu'elle remplit à ras bord de sa présence, laquelle nous pénètre en ruisselant dans tous les conduits de notre être... (*Traces*, 248)

Cet indicible nous amène à envisager la manière dont la voix de ces auteurs infiltre le texte littéraire. L'« écriture-femme » de Béatrice Didier, tout comme le « sexte » d'Hélène Cixous, se définit par le recours à l'oralité comme trait définitoire. Comment, donc, adjoindre des éléments sonores au texte écrit, et plus généralement comment est inscrite la voix féminine²³ dans ces œuvres ?

Tout d'abord, la voix humaine est avant tout un instrument de musique, c'est-à-dire « objet entièrement construit ou préparé à partir d'un autre objet naturel ou artificiel, conçu pour produire des sons et servir de moyen d'expression au compositeur et à l'interprète²⁴ ». En cela, il convient également de la rapprocher du chant ; rapport qui fonde l'écriture féminine telle qu'elle est conçue dans la théorie cixousienne²⁵. C'est le corps tout entier qui investit l'écriture en se faisant littéralement entendre, comme en témoigne cet extrait de *La Corde de mi* :

Presto : Après tout ce qu'elle s'est sacrifiée pour lui pour qu'il soit professeur et savant *crescendo* : il veut quoi ce petit môsieu ? Perdre son temps à gratouiller du bois *forte* : comme un gamin, pas question ! *diminuendo et lamentango* : son pousson, son garçon magnifique, élevé avec tant d'amour et de déraison, d'admiration, promis aux avens les plus chantants, qui devait être physiquien, comme le fils de M^{me} Lugin... *recrescendo* : et qu'est-ce qu'il veut faire ? Aller moisir chez deux vieux qui doivent être tout sauf propres sans une femme à la maison ; et pleinement *fortissimo* : en tout cas il ne faut pas compter sur elle pour mettre les pieds dans leur bouge ! Ah, *castrato*, si ton pauvre papa voyait ça... *mezzo-voce* : s'il y avait eu un homme ici, les choses ne se passeraient pas comme ça... (*Corde*, 169)

Un mouvement fait de grandes avancées lentes entrecoupées de turbulences, cela s'est mis très exactement en contact avec ce que je portais au fond de moi sans le savoir depuis plusieurs mois. C'est cette musique qui a permis le *déverrouillage du texte*. Mais pour chaque instant de l'écriture il y a un geste d'artisane – déjà lors du premier jaillissement, affiné encore lors de reprises sui-

23 La critique précise que la « vocation de la voix, du chant, de la tradition orale [...] a été assumée par les femmes » (Didier, 1981 : 17).

24 *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne].

25 Voir, par exemple : Cixous, 1994. Dès 1975, Hélène Cixous développe sa pensée selon laquelle, « les femmes sont corps » (Cixous, Clément, 1975 : 175), déclaration qui a soulevé maintes polémiques. L'auteure-critique met en avant les notions de voix et de corps dans l'écriture féminine, et ce en tant que traits distinctifs.

vantes du texte – pour que tout le « corps » des mots agencés soit le plus proche possible – visuellement sur la page et dans le rythme – de ce qui est en train de se dérouler soit à l'intérieur du personnage, soit autour de lui²⁶.

Du côté d'Alice Rivaz, tout comme d'Anne-Lise Grobéty, l'utilisation des « genres du *Je* », que ce soit dans des journaux intimes ou des pseudo-journaux (tel *Jette ton pain*, dans lequel les deux parties ne sont pas sans rappeler l'écriture des diaristes), vient marquer la présence d'une voix féminine dans le texte. Se rapporter soi et inscrire le genre féminin dans les textes se concrétisent, dans cette optique, par un entrelacs de voix qui se répondent et se complètent, reproduisant finalement le dialogue entre langue patriarcale et oralité :

Le discours est par conséquent interactif : cette caractéristique du discours comme étant interactif est évidente sous sa forme orale (le dialogue entraîne une interaction) mais elle ne s'y réduit pas. Il y a une interactivité fondamentale (ou dialogisme) dans tout texte car le discours qu'il met en place prend en considération un destinataire.²⁷

L'inscription de l'oralité, en tant que présence du corps féminin, dans le texte littéraire est un des fondements de l'écriture au féminin qui nous sert d'outil d'analyse dans cette étude. Déjà dans *Une Chambre à soi* (1929), Virginia Woolf plaçait le corps, féminin, en tant que support du texte littéraire :

Pourquoi aucune femme, quand un homme sur deux, semble-t-il, était capable de faire une chanson ou un sonnet, n'a écrit un mot de cette extraordinaire littérature, reste pour moi une énigme cruelle. Quelles étaient les conditions de vie des femmes ? me demandai-je ; car la fiction, œuvre d'imagination s'il en est, n'est pas déposée sur le sol tel un caillou, comme le pourrait être la science ; la fiction est semblable à une toile d'araignée, attachée très légèrement peut-être, mais enfin attachée à la vie par ses quatre coins. Souvent les liens sont à peine perceptibles.²⁸

Ainsi, la langue d'expression, écrite, retranscrit l'intonation du discours parlé. N'appartenant pas au champ symbolique, la stylisation de la langue orale dans le texte renvoie directement à une rupture avec le langage social sur-moïque. Par ce biais, les auteures rendent compte d'une réalité vécue, échappant aux identités prescrites. Le Différent se mêle à l'unité première, réfutant les clivages traditionnels, réducteurs, et conférant une dimension identitaire plurielle aux œuvres. Les moyens d'expression s'entrelacent dans les œuvres et se répondent mutuellement, formant une langue d'écriture qui s'apparente à une voix, à un chant, qui nous ramène vers la philosophie d'Hélène Cixous :

26 Cossy, 2010 : 104-116. Nous soulignons.

27 Voir le séminaire : Béatrice Didier (page consultée le 21 avril 2012) : « Littérature et musique ». <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1228.php>.

28 Woolf, 2002 [1929] : 64.

« “C’était un chant !” N’y a-t-il pas un rapport entre l’évocation, l’insufflation, ce parc vibrant (parcouru d’intensités complexes, de passions s’altérant, cherchant refuge) pépinière, et notre gestation ? (de chants en peine de c(h)œurs où se loger, de graines princières en quête de seins où piquer un somme, d’enfants kidnappés à revendre)²⁹ ». La langue devient un lieu vivant d’exploration de Soi, le refus de l’unicité et l’inscription de l’oralité amènent à repenser l’ancrage de l’identité dans la langue et à explorer une nouvelle voie : le travail de l’écriture par le biais du langage.

L’extrait d’Anne-Lise Grobéty reproduit ci-dessous illustre ce double travail, qui tend à la théorie littéraire. Non seulement l’auteure tend à élaborer une véritable poétique, mais elle expérimente le fruit de ses réflexions sur ses œuvres :

En attendant,
j’étais muette devant ces jeux de brouillards se travaillant au ventre,
faisant vaciller tout le paysage au rang de lémure, les squelettes de
sapins brassant la brume de leurs basses branches, ces ombres me
travaillant au corps et m’y enfonçant l’insoutenable sensation de la
dissolution des mots dans l’espace, de l’enfoncement dans le sol, à
fonds perdus, de la parole...³⁰

L’allitération en [b], *brassant la brume de leurs basses branches*, permet justement de faire entendre à la lectrice et au lecteur les sonorités de la prééminence de la signification sur le sens, du langage sur la langue, sans que jamais le travail poétique ne vienne altérer la compréhension de l’histoire. Nous retrouvons un travail similaire dans *La Corde de mi* où le son [mi] se voit développé tel un motif sonore. Rémi, le frère autiste de Marc-Gaston, responsable de la disparition de la corde de mi, est maltraité par leur mère et finira par être placé dans une institution spécialisée, laissant le jeune Mongarçon dans un état de solitude, marqué par le silence :

Le rapport entre l’âme et son placement au pied du chevalet, juste là où passe la corde de mi ne cesse de l’éreinter : comment Rémi a-t-il réussi le tour de force de faire disparaître ensemble ces deux éléments liés en paire, comme eux deux ?... Et si, par miracle, il ne lui avait pris qu’une moitié de son âme ? Avec une mi-âme, sûr qu’on est encore condamné à la vie – mais à vivre à demi ? – et avec quel désastre en visée, quel coup prêt à partir à l’improvisiste ? (*Corde*, 210)

Comment ne pas entendre les notes de solfège *Ré* et *Mi* dans le prénom du frère autiste ? « Deux notes en cadence ré-mi » (*Corde*, 451) précise l’auteure. Ayant fait disparaître la corde et l’âme du violon, et ayant lui-même disparu de la vie de son frère, il ne laisse qu’une mi-âme à Marc-Gaston. Surnommé d’abord Frère Qui, il deviendra le Frère Silence que le père de Luce s’acharnera

29 Cixous, 1975 : 35.

30 Grobéty, 2006 [1989] : 27. Dorénavant *Infiniment* suivi du numéro de page.

sa vie durant à transformer en Frère Musique, en lui rendant l'usage des notes, à défaut des mots. C'est une même esthétique qui pousse Alice Rivaz à filer les sonorités, comme on filerait les métaphores :

[Il] n'est pas jusqu'à l'étrange et combien cocasse similitude entre les initiales des trois hommes qu'elle a aimés, entre le P. de Puyeran – elle le désignait toujours par son nom de famille – le P. de Pierre Urtaise et le P.R. de Pierre Romancelli, exact renversement des initiales de Raoul Puyeran – de ces P. ou P.R. ou R.P. émaillant ses carnets bleus selon les époques, qui ne lui donne l'impression d'avoir recommencé sans cesse les mêmes itinéraires amoureux, infiniment variés et différenciés dans leurs accidents particuliers, mais se recouvrant dans l'ensemble comme trois décalques de la même histoire. Ne laissent-ils pas paraître une alternance de deux motifs indéfiniment repris et développés ? Présence et absence d'un homme aimé ? Qui se douterait, à les lire sans être prévenu, qu'il s'agit d'hommes différents selon les dates ? (*Jette*, 57)

L'auteure nous semble jouer de la musicalité de la langue, les initiales jouant ici le rôle de notes de musique et esquissant un motif homophonique, qui lie les personnages masculins en un même ensemble. Les sons [p] et [r] initient des jeux de langue reposant sur les initiales des trois « grandes Amours » qu'à connues Christine, les reliant en un même ensemble. Au-delà de l'aspect sémantique de ce passage, les variations, presque musicales, autour de ces deux consonnes, soulignent leur vacuité : interchangeable malgré leurs différences, finalement, c'est bien une récurrence de l'écriture rivazienne qui s'est développé tout au long du roman, et plus généralement de son œuvre. L'écriture elle-même se voit travaillée de manière à rendre compte d'un rythme particulier : la scansion des mots renvoie vers la musique des mots elle-même³¹. Dans *Infiniment plus*, ce travail scripturaire de la musicalité de la langue se voit développé plus loin encore. Le lectorat d'Anne-Lise Grobéty assiste à la retranscription d'un mouvement binaire, lent et lancinant :

Par chance, la grande horloge dans le vestibule n'avait pas modifié son rythme, tirant au flanc son balancier au reflet d'or, pesant épaisse sur le silence, disant

pour – quoi
faut – il
tu – jours
mou – rir ?
pour – quoi
faut – il

31 Dans *Oralité subversive* (2004), Anne Douaire précise que « (l'étymologie, sinon les seuls proverbes, nous en assurent suffisamment : l'indoeuropéen *sker, "gratter, inciser" a donné, outre "scarification", "inscription" et "scripteur"). » (Douaire, 2004 : 7).

tou – jours
 mou – rir ?...
 mou – rir...
 mou – rir... (*Infiniment*, 64-65)

Figurant le mouvement de balancier d'une vieille horloge, la lecture de ce passage induit une réflexion sur le temps, et plus particulièrement sur le lent décompte des secondes vers une mort inéluctable. Phénomène que nous retrouvons analysé avec subtilité dans *Infiniment plus* :

précautionneusement
 (chaque syllabe comme autant de gestes décomposés en mouvements pour éviter les à-coups, les secousses) (*Infiniment*, 10)

Blancs, silences, soupirs : du rythme dans l'écriture

L'écriture d'Anne-Lise Grobéty et celle d'Alice Rivaz tendent donc à faire advenir un « chant secret » (*Jette*, 372). Ainsi, la littérature parle sous la plume de nos deux auteures. La musicalité des textes nous ramène vers les théories de Julia Kristeva qui, sans adhérer aux théories d'une écriture genrée au profit d'une prise en compte de la singularité du sujet³², démontre que le langage, lorsqu'il est utilisé par des femmes, viendrait du corps féminin. Elle met en opposition le langage social (qui appartient au Masculin et au langage symbolique) et la sémiotique maternelle qui est constituée de musicalité et de rythmes particuliers³³. Comme le souligne Anne-Lise Grobéty, « la forme se défait. Il y a une chorégraphie, une architecture, des rythmes dans la page. La poésie, elle est partout dans mes œuvres. C'est une composante d'écriture³⁴ ». De la *chora* aux *musiques*, la pensée de Julia Kristeva nous renvoie vers la phase pré-verbale qui précède la signification, c'est-à-dire l'ordonnement symbolique régi par le social :

la chora elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité. Notre discours – le discours – chemine contre elle, c'est-à-dire s'appuie sur elle en même temps qu'il la repousse, puisque, désignable, réglemtable, elle n'est jamais définitivement posée : de sorte qu'on pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l'axiomatiser.³⁵

32 Voir notamment ses études sur *Le Génie féminin*, où la sémiologue dépasse la notion de particularité de l'écriture genrée pour tendre à la singularité, *i.e.* une pensée qui va au-delà de la différence sexuée et refuse donc toute stigmatisation – considérée comme réductrice.

33 Kristeva, 1977 : 69.

34 Mignemi, 2009.

35 Kristeva, 1974 : 23.

Si nos auteures utilisent la langue pour dire et se dire, elles mettent néanmoins en place des stratégies d'évitement de la parole directe dans le texte, en privilégiant l'oralité et la musicalité. Sa (re)transcription est, à cet égard, un autre élément fondateur de l'analyse de la musicalité des textes, comme autant de confrontations à la norme.

À cet égard, le premier élément à relever repose sur la prise en charge de l'énonciation dans leurs œuvres. On assiste à une vraie intermittence du pronom *Je* de la première personne, qui oscille entre présence et absence :

Refaire une femme de chair, une existence concrète, réelle, voilà la tâche que les femmes auteurs n'ont plus pu différer, avec le véhicule qui met le moins de distance possible entre ce « elle-de-fiction » et ce « elle-réel » : le « je »...

Unifier enfin, par le regard intérieur, ce que le regard descriptif des hommes avait, pendant si longtemps, morcelé !

Pourtant, il ne faut pas croire que c'est *plus facile* de parler de soi. Souvent, ça fait très mal, la plume soulève d'un coup une vieille croûte qui se remet à saigner ; le bec appuie avec trop d'insistance sur l'épiderme tendre³⁶

Et, effectivement, si nos auteures font le choix d'une écriture intimiste, et qu'elle soit à la première ou à la troisième personne, dans la majorité de leurs œuvres, cette écriture apparaît comme instable, mouvante. De plus, elle est souvent complétée par d'autres voix qui viennent, et c'est là tout l'enjeu, pallier le monolithisme des identités féminines.

Ces polyphonies narratives³⁷ renvoient le lectorat vers des référents multiples, vers une pluralité émotionnelle. Alice Rivaz entretient, notamment dans *Jette ton pain*, une illusion réaliste de mise à distance dans la narration où le Je-féminin se fait instable ; ce procédé narratif nous paraît relever d'une écriture éminemment féminine en cela qu'il inscrit un vécu féminin particulier, évitant tout essentialisme de la pensée donc, sans jamais basculer vers un féminisme militant. Ce phénomène caractérise l'écriture romanesque d'Alice Rivaz, qui tend à composer l'unité de son œuvre sur une pluralité de voix et de visions. Ainsi, ce que Béatrice Didier a nommé le *foisonnement du moi* est l'enjeu majeur de l'œuvre rivazienne : l'écart entre les deux Christine – la première décrite par une narratrice omnisciente usant du « elle » et la seconde dépeinte par une voix ténue utilisant le « je » –, qui ne sont néanmoins qu'un seul et même personnage, marque l'évolution hors des contraintes imposées par l'extérieur. À la lecture, les deux parties du roman *Jette ton pain* ont des connotations différentes : si la première entrée tend à décrire un monde intérieur en tension, presque au point de rupture, la deuxième recèle l'émancipation. De la sorte, l'écrit procède

³⁶ Grobéty, 1983 : 20.

³⁷ Voir par exemple : Barthelmebs (2015, à paraître) : « Incarner la parole dans le texte écrit. Pour une esthétique de l'oralité chez Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty ». *Le Corps dans les écritures francophones : incarner et décharner les mots*, Actes de colloque. Paris, Presses de la Sorbonne.

du miroir en cela qu'il fige, en des instantanés, des portraits qu'il est possible de juxtaposer. De même, Alice Rivaz déstructure la syntaxe traditionnelle dans *Jette ton pain* pour conférer un sens nouveau à la langue, des voix autres venant infiltrer la narration à la première personne : tout d'abord la voix de la mère hante le récit-cadre de la diariste, intervenant directement dans la narration, puis une voix off, acerbe et réaliste, rythme, elle aussi, la narration à la troisième personne. Cette voix s'adresse directement à Christine, en se livrant à des digressions et des commentaires intempestifs :

(entre nous, ni moins, ni plus farouche que celui d'autrefois, de toujours devant lequel Christine a toujours fini par plier, bien commode aujourd'hui de lui adjoindre ce qualificatif « sénile » qui le dévalorise). (*Jette*, 40)

Sorte de conscience, la voix off ne renvoie pas à un personnage physique : elle est la transcription d'une voix intérieure. Plus encore que des monologues intérieurs, ce sont de véritables monologues narrativisés empreints d'une grande polyphonie³⁸. Christine s'adresse finalement à elle-même dans un processus de dédoublement narratif, qui crée une distance et un recul salutaire. C'est un même phénomène que nous retrouvons dans *La Corde de mi*, dans lequel la narration de la jeune Luce donne naissance au *Je* la désignant, au *Tu* s'adressant à son père, tout en étant elle-même investie par des fragments du journal intime tenu par le maître luthier qui forma Mongarçon :

15 août (...). Certains êtres vivent intensivement le présent en cigale des sentiments, d'autres s'accrochent au passé simple, d'autres encore thésaurisent pour le futur – et MG (Marc-Gaston), lui, ne vit qu'au plus-que-parfait. En quoi refuser les joies terrestres pourrait-il bien vous apporter du céleste, je vous le demande !³⁹

Ce sont ces mêmes extraits du journal d'Aubin qui viennent guider la narration de Luce, qui s'attache à imaginer, au plus près de la réalité, quelle a été la vie de son père. Ainsi, chez nos deux auteures, l'incorporation de voix, parlées ou écrites, au sein de l'unité de l'œuvre en vient à construire des métadiscours sur l'écriture de soi.

Paradoxalement, Anne-Lise Grobéty comme Alice Rivaz organisent des polyphonies qui ont pour thème l'absence de mots, car les paroles sont envisagées comme étant « mortelles » (*Jette*, 46). C'est bien le silence oppressant qui entoure Iona d'*Infiniment plus* et Luce de *La Corde de mi* qui amène les narratrices à interroger des racines identitaires volontairement tues, les jetant inexorablement dans la solitude et l'angoisse. Dans *Jette ton pain*, c'est le silence qui entoure le décès imminent de sa mère qui vient assourdir les personnages.

38 À ce propos, on consultera l'excellent article de Joy Charnley (2009).

39 Grobéty, 2006 : 356. L'auteure souligne.

Christine finira par avouer à sa mère la nécessité d'une maison de retraite, avant de s'enfermer dans le mutisme :

Mais Christine garde le silence et Mme Grave pénètre en enfer [...]. Non, Christine ne desserre pas les lèvres, elle laisse sa mère pénétrer de plus en plus profondément en enfer. [...]. Cette fois encore, Christine reste muette. Et pourquoi ? Parce que si Mme Grave pénètre en enfer, elle-même croit sortir du sien (*Jette*, 282-283).

82

Christine ne comblera pas ce silence par des mots qui aideraient sa mère, le silence devient une arme de défense, extrêmement violente et destructrice. Ces non-dits accélèrent le déclin maternel, mais aussi la délivrance de Christine. Le silence de la fille conduit à faire taire définitivement la mère, par la mort. On les retrouve aussi au niveau narratif :

Tu ne vas pas garder toutes ces vieilleries... Voyons, Maman, il faut les jeter... ça ne peut plus servir à rien... – Les jeter ? Tu n'y penses pas... Je m'y remettrai dès que je pourrai de nouveau tenir une aiguille... Cela ne saurait tarder... Je ne vais pas rester encore longtemps dans cet état... Rappelle-toi, Christine, je me suis toujours tirée de mes mauvais pas... Dès que je pourrai tenir une aiguille, je m'y remettrai... cela me fera tellement plaisir !... (*Jette*, 74)

Cet extrait ne retranscrit que la moitié du dialogue, alternant les réponses de Christine et de Mme Grave, tout en omettant le plus souvent les questions. L'écriture rivazienne présente comme caractéristique de donner à voir et à entendre, grâce aux points de suspension, les silences et les soupirs. Ainsi, la communication n'apparaît jamais plus efficace qu'au moment où elle est silencieuse : dans *Jette ton pain*, Alice Rivaz s'attache à décrire « ce besoin de communion silencieuse avec autrui, sans mots – la seule communion possible » (*Jette*, 60). Là où les langues achoppent, le langage s'épanouit : « Voir juste. Exercer l'œil et la main dans son trajet sur la feuille. Les formes avant les notes ou les mots. La convoitise des mots, l'envie d'assumer la responsabilité de leurs parcours sur la page, elle est venue plus tard, c'est sûr. » (*Corde*, 353)

Si les œuvres d'Alice Rivaz paraissent être écrites sur un mode traditionnel, nous y trouvons néanmoins de nombreuses, mais subtiles, déstructurations de la narration s'appuyant justement sur le recours à la sonorité comme trait stylistique fort. Nous l'avons vu, musicalité et poésie deviennent donc indissociables des textes littéraires, et ce qu'il s'agisse d'œuvres romanesques, d'articles critiques ou de journaux intimes. Dans *Traces de vie*, Alice Rivaz ponctue ses réflexions portant sur l'écriture par des poèmes issus, entre autres, de l'œuvre de Jean-Georges Lossier, poète genevois avec qui elle a entretenu une longue correspondance, notamment axée sur leur amour réciproque de la musique :

« nous avons fouillé le sable

Jusqu'à l'eau profonde
Où boivent les racines du cœur. » (*Traces*, 299)

Ce poète, à qui elle avait consacré une étude en 1986 intitulée *Jean-Georges Lossier, poésie et vie intérieure*, vient donc colorer le journal intime d'Alice Rivaz, qui intègre ses poèmes à son propre récit de vie, à ses réflexions personnelles. La poésie devient un élément constitutif de *Traces de vie*, dont le genre littéraire est éminemment hybride. Par ailleurs, notre auteure joue de la sonorité des mots, créant ainsi un parallèle entre *syllabe* et *note de musique* :

Ainsi font les lettres de l'alphabet qui se rencontrent pour former des syllabes et des mots. Ces mots sont les mêmes qui s'échappent des lèvres, éclatent de joie ou d'impatience, sifflent de colère entre les dents, coulent comme du miel ou du sirop, et qu'on prononce du matin au soir. Les écrire, c'est faire leur portrait. Dès lors, il n'est même plus nécessaire de les prononcer. Il n'y a qu'à regarder sur la page. C'est comme si la page parlait ; on l'écoute avec les yeux.⁴⁰

Comme elle le souligne, l'espace de la page ainsi noirci de syllabes/notes parvient finalement à rendre compte de l'oralité, à permettre « d'écouter avec les yeux ». Ce que développe Anne-Lise Grobéty en inscrivant des comptines dans la narration principale :

Mais frère Qui ne revient pas. Et il y a une chanson qu'il ne chante jamais à la maison. C'est la seule, sûrement, qui dit des choses essentielles, il ne la répète que pour lui, dans son lit, la tête dans l'antre du duvet : *Qu'il est difficile kirikirikan kirikirikan, Qu'il est difficile de tromper sa maman, L'on aura beau faire kirikirikère, La maman l'apprend kirikirikan, Kirikiriki-kikiki son p'tit doigt lui a dit, Kirikirikou-koukoukou son p'tit doigt lui dit tout...* (*Corde*, 69)

Tendre au langage est donc une des caractéristiques de leurs œuvres. Nous retrouvons ici la pensée de Theodor Adorno qui précise dans « Fragment über Musik und Sprache » (1978) que « *Musik ist sprachähnlich [...]. Aber Musik ist nicht Sprache*⁴¹ ». Nous retrouvons un même phénomène chez Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz car, comme le stipule cette dernière, il s'agit de transcrire dans le littéraire « les notes d'une mélodie ». *Chant intérieur* qui, modifiant la structure monolithique de l'œuvre traditionnelle, vient traduire (au sens étymologique du terme, *trans/ducere* « conduire au travers ») une vérité profonde que nous pouvons lier à la notion d'*identités*, tel que le laisse entrapercevoir cette

⁴⁰ Rivaz, 1994 : 114.

⁴¹ Adorno, 1978 : 251. « La musique est tel un langage [...]. Mais la musique n'est pas langue. » [Traduction personnelle]

déclaration d'Alice Rivaz datant d'« après la publication de *L'Alphabet du Matin*, en 1968⁴² ».

Vous vous apercevrez alors que ce langage, cette écriture ont fini par extraire de vous une vérité jusque-là cachée parce que n'existant que de manière éparse, à l'état de molécules dispersées dans l'argile grossière de la réalité apparente, ou encore telles les notes jamais encore réunies et entendues d'un chant profond, – est-ce bien le vôtre ? il vous arrive d'en douter – lequel, sans l'écriture, ne parviendrait jamais à vos lèvres (*Nom*, 78).

84

Ainsi, le corps de l'auteure produit non seulement l'histoire narrée, mais l'inscrit également en retour dans sa propre chair. Les mouvements de l'écriture hybridée avec la musique nous renvoient vers les mouvements physiques, le corps devient écriture à part entière ; il dépasse le rôle de support pour accéder à une expression de Soi à part entière, en cela l'indicible, ce qui ne peut ou ne doit être formulé par les mots, devient dicible par cet *espace subversif*. Nos auteures en arrivent peu à peu à une écriture corporelle et psychologique, visant à analyser les tensions que révèle cette même écriture.

La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même [...]. On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples.⁴³

Le corps physique se fait réceptacle, révélateur mais aussi résonateur des tensions intérieures ; il est à même de traduire les identités en une forme corporelle d'expression de Soi. En effet, nos deux auteures développent des réflexions sur le double mouvement entre écriture et corps, rendant indissociables ces deux notions :

Naturellement, à ce stade je pourrais encore renoncer à frictionner mon corps avec l'onguent brûlant de cette histoire et laisser ma peau sans l'odeur de ces événements ; ce serait accepter d'être, comme tant d'autres, quelqu'un qui n'a rien à raconter,
rien,

42 Fornerod, 1998 : 187.

43 Didier, 1981 : 35.

et me taire. (*Infiniment*, 19)

L'étroite intrication de voix, exclusivement féminines, construit une véritable langue au féminin, qui crée une généalogie et une inscription du Féminin dans la structure narrative. Nous retrouvons ici les notions d'oralité et d'hybridation qui permettent, selon la définition de l'académicienne Assia Djebar, qu'« écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses airs⁴⁴ ». Prenant à contrepied la théorie lacanienne de l'illusion de l'autonomie du sujet et de son discours, il nous semble au contraire que nos auteures s'emploient à tisser leurs discours sur des trames autres ; c'est l'entremêlement du Soi et de l'Altérité, certes féminine, qui donne naissance à l'écriture :

La femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. Flouant. Et on ne l'écoute pas, sauf à y perdre le sens (du) propre. D'où les résistances à cette voix qui déborde le « sujet ». Qu'il figera donc, glacera, dans ses catégories jusqu'à la paralyser dans son flux. « Et voilà, Messieurs, pourquoi vos filles sont muettes ».⁴⁵

Il nous semble que les éléments relevant de l'altérité, qui procèdent d'autant de discours rapportés, qui apparaissent constitutifs (et non surnuméraires) de l'intégrité des textes, façonnent une écriture en strates propre à transcrire le genre féminin, les discours autres se faisant le reflet de la pluralité identitaire.

Conclusion

Pour l'une comme pour l'autre de nos auteures, leurs œuvres apparaissent comme autant de variations autour du thème de l'expression de Soi ; plus que l'histoire, c'est le processus même de création qui est donné à voir dans ces romans. À l'obsédante question « comment se dire ? », Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty paraissent répondre par la démultiplication des possibilités d'expression, en faisant se rejoindre littérature écrite et musique sonore. Si Alice Rivaz ne modifie pas matriciellement son écriture en recourant à la musique, elle n'en travaille pas moins l'écrit comme un matériau propre à accueillir le langage et la pluralité. Tout comme Anne-Lise Grobéty, Alice Rivaz s'appuie dans son œuvre sur un travail du langage par les mots. Et c'est en ces points que les œuvres de ces deux auteures convergent vers une même esthétique. Leurs écritures se font éminemment plurielles, s'appuyant sur de nombreuses intermédialités, et nous donnant finalement à entendre la voix des auteures.

La littérature au féminin, loin d'être une sous-catégorie, se propose ainsi – nous empruntons ses termes à Assia Djebar – comme une « langue hors

44 Assia Djebar, 1990 : 76.

45 Irigaray, 1977 : 110-111.

les langues⁴⁶ » et un « dedans de la parole⁴⁷ » qui brouillent les catégories traditionnelles d'écriture : les genres littéraires imposent sous l'impulsion d'un Féminin pluriel et mouvant, qui vient retravailler l'écriture, tant au niveau de la structure formelle des œuvres qu'à celui de la narration. C'est finalement un usage spécifiquement oral de la langue qui semble soutenir l'écriture au féminin, détournant ainsi la valeur masculine de l'écrit et investissant la littérature dans un espace interstitiel. Pour clore cette réflexion, laissons la parole à Victor Hugo qui soulignait déjà que « ce qu'on ne peut pas dire et ce qu'on ne peut pas taire, la musique l'exprime⁴⁸ ». C'est bien dans cet équilibre entre dicible et indicible que prennent naissance les œuvres de nos deux auteurs qui en viennent à circonscrire un genre à part entière, le Féminin.

Hélène Barthelmebs

Université Paul-Valéry – Montpellier III (RIRRA 21 / ILLE)

helene.barthelmebs@gmail.com

Œuvres citées

Corpus d'étude

- Grobéty, Anne-Lise, 2006 [1989] : *Infiniment plus*. Orbe, Bernard Campiche, « Campoche n° 17 ».
- 2012 [2001] : *Le Temps des mots à voix basse*. Genève, La Joie de lire, « Encrage ».
- 2008 [2006] : *La Corde de mi*. Orbe, Bernard Campiche, « Campoche n° 23 ».
- 2008 : *L'Abat-jour*. Délémont, D'autre part, « Lieu et temps ».
- Grobéty, Anne-Lise, Laederach, Monique, Plume, Amélie, 1983 : *Écriture féminine ou féministe ?*. Genève, Zoé.
- Rivaz, Alice, 1947 [1999] : *La Paix des ruches* suivi de *Comptez vos jours*, L'Âge d'homme.
- 1967 : *Le Creux de la vague*. Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue ».
- 1979 [1999] : *Jette ton pain*. Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue ».
- 1980 [1998] : *Ce nom qui n'est pas le mien*. Vevey, Bertil Galland.
- 1983 : *Traces de vie. Carnets 1939-1982*. Vevey, Bertil Galland.
- 2001 : *Creuser des puits dans le désert. Lettres à Jean-Claude Fontanet*. Genève, Éditions Zoé.
- Rivaz, Alice, Girard, Pierre, 2005 : *Les Enveloppes bleues, Correspondance 1944-1951*. Genève, Éditions Zoé.
- Rivaz, Alice, Lossier Jean-Georges, 2008 : *Pourquoi serions-nous heureux ? Correspondance 1945-1982*. Genève, Éditions Zoé.

46 Djebbar, 1995 : 245.

47 *Ibid.*

48 Hugo, 2014 [1864] : 73.

Corpus critique

- Adorno, Theodor W. (1978) : « Fragment über Musik und Sprache ». *Gesammelte Schriften*, n° 16, *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Amado Laurel, Maria Hermínia (2004) : « Le rapport à l'écriture vécu par Nathalie Sarraute et Alice Rivaz, ou la rencontre exigeante entre une plume et une page ». *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Porto : Universidade do Porto.
- Bainbrigg, Susan, Charnley, Joy, Verdier, Caroline, Dirs. (2010) : *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien : Peter Lang, « Belgian Francophone Library ».
- Bourdieu, Pierre (1982) : *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- Charnley, Joy (2009). « Le travail féminin en Suisse au fil du temps : une étude de *Comme le Sable* (1946), *La Paix des ruches* (1947) et *Hélas nos Chéris sont nos ennemis* (1995) ». *Versants : revue suisse des littératures romanes*. Fascicule français. 56 : 177-198.
- Cixous, Hélène (1994) : « Contes de la différence sexuelle ». *Leçons de la différence sexuelle*, Actes de colloque, Ed. Mara Negron. Paris : Des Femmes : 31-69.
- Cixous, Hélène (1975) : *Souffles*. Paris : Des Femmes.
- Cossy, Valérie (2010) : « Dossier Auteur : Anne-Lise Grobéty ». *Viceversa Littérature*. 4 : 101-116.
- Didier, Béatrice (1981) : *L'Écriture-femme*. Paris : P.U.F., « Écriture ».
- Djebar, Assia (1990) : « Aux étudiants de l'Université à Cologne ». *Cahier d'études maghrébines, Maghreb au féminin*. 2 : 76-100.
- Djebar, Assia (1995) : *Le Blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel.
- Douaire, Anne, Dir. (2004) : *Oralités subversives*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Plural ».
- Dupuis, Sylviane (page consultée le 17 juillet 2014) : « Sur Alice Rivaz : Transposer dans l'écriture le cinéma muet ». *Études de lettres : bulletin de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne* (2002). 3. <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:14388>.
- Fornerod, Françoise (1998) : *Alice Rivaz : pêcheuse et bergère de mots*. Carouge : Zoé.
- Greimas, Algirdas Julien (page consultée le 30 septembre 2014) : « Conditions d'une sémiotique du monde naturel ». *Langages, Pratiques et langages gestuels* (1968). 10 : 4. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458726X_1968_num_3_10_2546.
- Hugo, Victor (1864) : *William Shakespeare*. Paris, Librairie internationale, p. 120.
- Irigaray, Luce (1977) : *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Kristeva, Julia (1974) : *La Révolution du langage poétique*. Paris : Le Seuil.
- Kristeva, Julia (1977) : *Polylogue*. Paris : Le Seuil.
- Mignemi, Alice (page consultée le 20 mars 2014) : « Entretien inédit avec Anne-Lise Grobéty ». <http://www.campiche.ch/pages/auteurs/Grobety.html>.
- « Musique » (page consultée le 30 septembre 2014) : *Trésor de la Langue Française informatisé*. <http://atilf.atilf.com>.
- « Instrument » (page consultée le 30 septembre 2014) : *Trésor de la Langue Française informatisé*. <http://atilf.atilf.com>.

