

---

# La textualisation des langues et l'écriture féminine. L'exemple de *Jette ton pain* (1979) d'Alice Rivaz

Hélène Barthelmes  
Université de Haute-Alsace

Alice Rivaz<sup>77</sup>, auteure suisse de langue française, connut sa véritable consécration littéraire avec la publication de *Jette ton pain* (1979)<sup>78</sup> ; et, bien qu'elle apparaisse encore aujourd'hui comme peu connue hors des frontières de son pays, son œuvre est pourtant vaste et riche. Quatorze ans avant la publication de ce roman, elle mentionnera dans ses carnets (*Traces de vie*) que la première version fut écrite « presque d'un jet, sans souci de style et de composition » (1983 : 7 octobre 1965) ; par la suite, elle le reconnaîtra comme le plus autobiographique de ses écrits. De ce fait, nous avons choisi de consacrer la présente étude à cette œuvre.

Le roman est constitué de deux parties, dont l'amorce est similaire : la narratrice rédige son journal par « une nuit de décembre [...] réveillée [apparemment] sans cause » (*Jette*, 11, 183). Ce diptyque, dont les réflexions sont distantes d'un an, met en scène Christine Grave – âgée respectivement de cinquante-six et de cinquante-sept ans – faisant rétrospectivement un bilan de sa vie passée et un portrait de ses aspirations. Le roman se focalise avant tout sur la relation mère / fille : après le décès de son mari, Madame Grave viendra s'installer chez Christine. Cette dernière ne parviendra pas à se défendre des intrusions

---

<sup>77</sup> De son vrai nom, Alice Golay (1901- 1998). Son pseudonyme est le nom d'un village vaudois. Elle a été une écrivaine très active dans de nombreux domaines littéraires (romans, nouvelles, articles journalistiques...), dans lesquels la réflexion sur la condition féminine constitue un des fils conducteurs. Elle obtiendra par deux fois le Prix Schiller, en 1942 et en 1969, pour l'ensemble de son œuvre, ainsi que le Grand Prix Ramuz pour *Ce Nom qui n'est pas le mien* (1980).

<sup>78</sup> Désormais *Jette* dans les citations, suivi de la page.

et des abus maternels, pas plus qu'elle ne sera capable d'annoncer le diagnostic médical qui signera pour sa mère une condamnation à mort. L'attachement d'Alice Rivaz à décrire les personnages féminins est une caractéristique essentielle de son œuvre. Claire-Lise Tondeur rappelle au sujet de la littérature suisse de langue française :

Comme fréquemment chez les auteurs romands, on découvre un univers désespéré et désespérant de femmes soumises qui étouffent sous le carcan des habitudes familiales et des codes sociaux car elles ont intériorisé leur prison. Il s'agit là d'un phénomène typiquement romand, un avatar de ce que Jean Vuilleumier nomme le « complexe d'Amiel » qui mène un être écorché à vif par la vie à se retirer constamment dans sa coquille, et à devenir prisonnier de lui-même, de son impuissance, et à « ajourner de vivre ». (Tondeur, 1998 : 156)

Féministe avant l'heure, Alice Rivaz a très tôt l'intuition d'une « langue au féminin<sup>79</sup> » ; elle rédige dès 1945 *Un Peuple immense et neuf* dans lequel elle s'attache à la catégorisation des écritures masculine et féminine. De même que l'entrelacement des langues vivantes dans une œuvre caractérise une écriture et son auteur, le dialogisme peut prendre d'autres visages. Le texte, et de fait la langue dans laquelle il est écrit, sont le lieu privilégié de l'individuation et de l'identité. Dans une perspective féministe constructiviste<sup>80</sup>, c'est cette notion de langue en tant que processus identitaire qui a retenu notre attention. Cette dernière n'est en effet qu'un des langages possibles ; en ce sens, elle est avant tout une pratique culturelle qui se fait à la fois le reflet et le moteur de nos visions du Monde.

Ainsi, les mécanismes de textualisation laissent transparaître les processus identitaires genrés dans l'écriture même. Pour Carolyn Burke (1978 : 844), l'écriture représente pour les femmes « the place to begin : a prise de conscience [capture of consciousness] must be followed by a prise de la parole [capture of speech] »<sup>81</sup>. *Jette ton pain* nous offre à cet égard un champ d'investigation particulièrement

<sup>79</sup> En 1980 seront réunis dans *Ce Nom qui n'est pas le mien* une série d'articles ayant trait à l'écriture et à la condition féminine. Citons, entre autres, *Écriture féminine et écriture masculine* écrit dans les années 1970.

<sup>80</sup> Les *Gender studies*, apparus aux États-Unis dans les années 1970, envisagent l'identité comme la résultante d'une construction sociale qui n'est pas liée au sexe anatomique – qui n'est qu'une donnée biologique. On parle dès lors de la notion de *Genre* et non plus de *Sexe*.

<sup>81</sup> Cet extrait a été traduit comme suit par Ting Fang Yang dans *Du Silence au vol : Essai sur les écrits des femmes* (2007) : « le lieu même du changement, là où s'offre la possibilité d'une transformation des structures sociales et culturelles ».

intéressant : Alice Rivaz met en place une écriture au féminin, distincte de l'écriture masculine qu'elle qualifie d'« une forme d'esprit et d'intelligence purement cérébrale, privée de chair et de sang, vide de toute substance humaine » (1980 : 58).

C'est sur cet aspect que nous avons choisi de nous arrêter : la textualisation nous paraît désigner, bien sûr, les langues vivantes, mais qu'en est-il des langues – au sens où les *Gender studies* l'entendent – masculine et féminine ?

## 1. LA POLYPHONIE ET L'INTER-LOCUTION

Le premier aspect qui frappe le lecteur découvrant *Jette ton pain* est la polyphonie des voix narratives... polyphonie qui confine parfois à la cacophonie. En effet, le récit est ponctué par des changements impromptus et soudains de narrateurs. Le roman est rédigé majoritairement à la troisième personne, ce qui appelle généralement une focalisation externe ou absolue. Le récit-cadre est effectivement assuré par un narrateur (une narratrice ?) *a priori* omniscient, mais surtout subjectif ! Le lecteur est amené à suivre les pérégrinations d'un narrateur qui semble suivre le fil de ses pensées, sans chercher à unifier ni spatialement ni temporellement le récit. Dès lors, l'écriture de *Jette ton pain* se rapproche singulièrement d'une écriture autobiographique à la première personne. De plus, l'auteure suisse n'utilise pas d'une narratologie unique dans ce roman, elle joue des différentes diégèses et de leurs niveaux, les démultipliant et les enchâssant. Le lecteur assiste à de nombreux glissements vers la focalisation interne, le récit-cadre laissant la place à de nouvelles instances narratives. Les voix, qui se relaient et s'entremêlent, apportent une profondeur et un relief particulièrement humain à l'histoire, chacune conférant un nouveau niveau au récit. Cet « esthétique du fragment » se fait sur la base de l'alliance d'une narration principale subjective et de monologues intérieurs.

On peut dénombrer au moins quatre narrateurs différents, dont les voix sont intriquées les unes dans les autres : le narrateur principal homodiégétique qui utilise paradoxalement le *elle*, la mère qui utilise le *je* dans le discours rapporté, la voix de Christine et une *voix-off* qui commente le récit et interpelle les personnages. Chaque « fragment » étant constitutif de l'unité de l'œuvre et offrant un prisme complémentaire aux autres, la langue d'Alice Rivaz se fractionne, et

paraît se faire violence pour se détacher du patriarcat. De plus, ces voix s'enchaînent, se coupent la parole ; la narration à la troisième personne est interrompue par des diégèses différentes :

(Dès le moment où elle avait cessé de l'aimer parce que, avoue-le donc, tu étais tombée amoureuse d'un autre, oui, mais ne m'avait-il pas trop déçue ?) [...] Ne s'apercevait-elle pas de sa mine épouvantable dont leurs amis communs s'avoient effrayés ? (*Jette*, 113)

Les marques typographiques, telles que les guillemets, les parenthèses ou encore les tirets, permettent de marquer visuellement le(s) changement(s) de narration. Dans cet extrait, le passage du *elle* au *je* en passant par le *tu* se fait de manière abrupte, balayant ainsi les règles classiques – masculines – du roman, et ce à l'intérieur-même d'une incise. Notons que les voix ne s'identifient pas : les paroles des protagonistes sont, au contraire des règles canoniques, glissées dans le texte sans qu'il ne s'établisse un dialogue entre elles :

Non, puisque même à l'âge de cinquante-six ans tu ne sais même pas si tu crois ou si tu ne crois pas en Dieu, si ta vie a un sens ou non, et si oui, quel sens ? Est-ce vrai ? Oui, c'est vrai, je l'avoue. Elle l'avoue. Alors, pourquoi cette conviction s'est-elle gravée sur sa matière grise [...] (*Jette*, 66)

Ce pseudo-dialogue semble mettre en scène un tribunal dans lequel la conscience se fait instructeur à charge du *Moi* : le *Féminin* se fragmente pour parvenir à se saisir.

### 1.1. L'ORALITE

La voix de l'auteure ne se fait entendre que tardivement dans le texte, Alice Rivaz interpelle son lecteur en écrivant : « laissons-la à ce travail » (*Jette*, 230). Néanmoins, sa voix semble omniprésente dans l'œuvre. En effet, la voix qui prend en charge le récit-cadre fait preuve d'une intériorité manifeste, rattachée à la mémoire et à l'affect... ce qui nous amène à penser que le narrateur est en fait une narratrice.

*Jette ton pain* semble être traversé par de nombreuses tonalités, phénomène qui renforce encore l'impression d'intrication des voix narratives. Le récit-cadre est écrit dans un style littéraire qui contraste avec l'oralité des personnages – et de la *voix-off*. L'absence de marques typographiques semble être compensée par ces repères linguistiques :

[...] le bahut qui contient ce qu'elle croit parfois (comment, parfois ? n'est-ce pas *toujours* qu'il faudrait dire ?) ce que, si abusivement, elle

prétend être son trésor, sa raison d'exister, plus précisément d'exister encore.<sup>82</sup> (*Jette*, 13)

L'effet est encore renforcé par l'utilisation des italiques, qui retranscrivent l'intonation du discours parlé. Julia Kristeva définit le style oral comme une « modalité hétérogène au sens », n'appartenant donc pas au champ symbolique : la stylisation de la langue orale dans le texte renvoie directement à une rupture avec le langage social surmoïque.

## 1.2. LES VOIX DES PERSONNAGES

L'amour filial est le thème principal de l'œuvre. La critique Małgorzata Szymańska (2007 : 119) parle de « l'amour vertical » en opposition au sentiment amoureux. Du fait de ce *topos*, Mme Grave tient une place prépondérante : sa voix ponctue le récit. Cette présence massive de la voix maternelle fait ressentir très vite que les deux *imagos* parentaux ne sont pas représentés de la même manière. Le père, bien que présent au niveau thématique, n'a pas la parole ; seule la voix de la mère est présente narrativement. Hélène Cixous développe dans *La Jeune née* (1975) l'importance du langage – chant – maternel dans les écritures féminines, car ce dernier est antérieur à l'acquisition de la langue et sous-tendrait donc les écrits des femmes grâce à un rapport moins sublimé à la mère.

Alice Rivaz quant-à elle transcrit la voix de la mère dans le texte-même : le lecteur assiste à une intrusion du *Féminin-maternel* dans le moindre fait quotidien. Au niveau typographique, Madame Grave intervient dans le récit sous la forme de citations mises entre parenthèses et introduites par des guillemets :

Mais cette fois, ne pas donner l'alarme (« Je serai toujours ta mère, c'est moi qui commande, c'est moi qui ai le droit de te surveiller et pas le contraire... »), s'extraire du lit [...] (« Tais-toi, je n'en suis pas là, dans quelques jours je pourrai de nouveau marcher comme avant ») Christine ne pourra dormir que d'un œil [...] (*Jette*, 92, 93)

À l'instar d'Hélène Cixous, Alice Rivaz déstructure la syntaxe traditionnelle pour conférer un sens nouveau à la langue. La voix de la mère hante le récit-cadre, ce qui pose d'emblée la question du rapport mère / fille dans la construction de l'identité féminine. D'un point de vue psychanalytique, ce lien est sous-tendu par le fait que la fille soit un

<sup>82</sup> L'auteure souligne.

double de la mère tout en devant s'en distinguer. On retrouve ces problématiques de similitude dans *Jette ton pain* :

[...] aujourd'hui elle craint moins qu'autrefois la naissance en elle de la vieille femme qui l'attend avec patience au bout du chemin, porte le même nom qu'elle, excipe de la même date de naissance et finira par se confondre avec elle, devenir la chair de sa chair, et dont rien ne pourra plus la différencier au regard d'autrui. (*Jette*, 79)

Le *Je* référant à Christine, personnage qui est au cœur-même du récit, reste marginal : sa voix ne se fait que très rarement entendre... à peine répond-elle aux allégations et aux critiques de sa conscience. Néanmoins, c'est la fille qui produit la voix de la mère : il y a appropriation par elle de la parole maternelle. La mère n'intervient que par l'effet de la mémoire, elle n'accède pas à la parole dans le récit : la fille engendre donc la mère.

### 1.3. LA VOIX-OFF

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 :

C'est ce qui explique la présence dans son bahut placé sous la glace que lui avait offerte Puyeran autrefois, la présence dans ce bahut de ce qui importe tant pour elle, de ce qui importe – à ce qu'elle prétend, et peut-être à ce qu'elle croit – plus que tout au monde,

(Oui, plus que tout, Christine, avoue, plus que la santé de ta mère, encore que ta manière d'agir pourrait faire croire le contraire, mais n'est-ce pas bien dans les habitudes de faire fi de tes propres besoins pour mieux te conformer à ce que les autres attendent de toi ?)

Et se présente jusqu'ici sous la forme de papiers, de cahiers, de carnets remplis d'ébauches, de brouillons, de fragments de livres destinés à être achevés plus tard. (*Jette*, 118)

Sorte de conscience, cette *voix-off* ne renvoie pas à un personnage physique : elle est la transcription d'une voix intérieure. Véritable *Surmoi* censeur, elle pousse Christine dans ses retranchements et cherche à lui faire avouer la réalité – souvent douloureuse – de ses choix : plus encore que des monologues intérieurs, ce sont de véritables monologues narrativisés empreints d'une grande violence. Christine s'adresse à elle-même dans un processus de dédoublement narratif, qui vise à créer une distance et un recul salutaire. Il nous semble que cette *voix-off* est avant tout celle de l'auteure, qui interrompt sa propre narration en portant un regard objectif et distancié sur l'histoire, contrairement à celle prenant

en charge le récit-cadre. Ce dédoublement narratif constitue une esthétique spécifiquement féminine, développée par Luce Irigaray dans *Sexes et genres à travers les langues* (1990). La linguiste insiste sur la nécessité d'un dialogue dans lequel un *Je-féminin* répond à un autre *Je-féminin* – et non à un *Je-masculin*.

Il en résulte un manque de passage tu-elle-je pour les femmes, une perte d'identité sexuelle dans le rapport à soi et à son genre, notamment généalogique [...] C'est la transition entre tu-elle-tu qui manque dans le langage. Cela correspond à l'économie syntaxique des discours analysés et aux conclusions sur notre ordre linguistique où s'effacent le *tu* maternel et le *je* féminin. (Irigaray, 1990 : 459)

Par ailleurs, outre le fait que les incursions sont destinées à l'attention du lecteur, elles le prennent directement à parti. Cet effet de style se retrouve aussi, et de manière plus diffuse, dans les commentaires des faits et gestes de Christine. Cette narratrice « dévoile » les motivations et les intentions du personnage, ainsi que les tenants et les aboutissants de ses actions.

Il n'est pas jusqu'à l'étrange et combien cocasse similitude entre les initiales des trois hommes qu'elle a aimés [...]. Ne laissent-ils pas apparaître 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)

À la manière d'une critique littéraire, cette voix revient sur l'écriture de Christine, la commente et l'analyse. Les questions, posées en rafales, n'attendent cependant pas de réponses de la part de la protagoniste.

#### 1.4. UN SILENCE ASSOURDISSANT

Néanmoins, ces deux parties du journal mettent en scène le silence. D'un point de vue thématique, Christine ne parvient pas à prendre la parole pour expliquer à sa mère que cette dernière est gravement malade. Alice Rivaz organise une polyphonie qui a pour thème, paradoxalement, l'absence de parole, car ces dernières sont « mortelles » (*Jette*, 46). 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)

Christine ne comblera pas ce silence 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. 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 !...* »<sup>83</sup> (*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 ! Cette mise en scène invite à combler cette absence : l’auteure laisse à son lecteur le soin de remplir ce vide avec son propre imaginaire. Lynne Pearce (1994 : 7) précise ce mécanisme dont la « signification dépend de la présence d’un autre qui nous retourne la parole : c’est un contrat ... reposant sur la notion de réponse possible ». Ainsi, le dialogue s’établit non plus entre les personnages, mais bien entre l’auteure et son lecteur. Le silence – le vide – fait partie intégrante de cette esthétique du fragment.

Par ailleurs, notons qu’un seul dialogue est retranscrit dans le texte au style direct et à l’aide des repères typographiques qui lui sont propres :

- De toute façon Stéphane ne sera jamais pour moi autre chose qu’un bon camarade...
- Qu’est-ce que tu en sais... ?
- Parce que je suis déjà engagée secrètement...
- Engagée secrètement ? Qu’est ce que tu me racontes... Engagée... Avec qui ?
- Avec Raoul Puyeran... (*Jette*, 209)

Mais, cette unique mise en scène du dialogue a essentiellement pour but de dénoncer l’impossibilité de la communication. Plus que le contenu verbal de cet échange, c’est la démultiplication des points de suspension qui montre l’absence d’échanges réels tant les non-dits sont écrasants.

Ainsi, Alice Rivaz enchevêtre étroitement plusieurs narrations, plusieurs trames, plusieurs langues. En marquant une telle rupture avec la langue traditionnelle, l’auteure se livre à une quête de l’identité littéraire féminine.

---

<sup>83</sup> L’auteure souligne.

## 2. À LA RECHERCHE DU GENRE !

En langue française, les mots *texte* et *tissu* ont une étymologie commune : le verbe *tessere* et l'adjectif *textus* en latin. Le glissement sémantique confond les deux notions dans des expressions du type : « trame du texte »... Le corps féminin, et plus spécifiquement la peau (qui est le « tissu organique »), deviennent le tissu dans / sur lequel s'inscrit l'histoire personnelle. Ainsi se crée un pont entre les notions de *Corps* et de *Littérature*, que l'on retrouve dans le concept homophonique de *Genre*, qui désigne aussi bien « la construction sociale des sexes » que « les catégories d'analyse textuelle ».

### 2.1. LE GENRE LITTÉRAIRE

La critique littéraire conçoit le genre comme une « catégorie utile d'analyse » ; dès lors, le jeu sur les genres devient porteur de sens. Mêler différents genres littéraires, troubler les grilles d'analyse, revient à donner une nouvelle dimension au texte. Bien entendu, *Jette ton pain* est avant tout un roman ; néanmoins, l'entremêlement des voix narratives tend à induire un questionnement quant au genre littéraire de l'œuvre. Le roman devient dès lors difficile à catégoriser : le jeu sur les focalisations brouille les pistes. Tout d'abord, Alice Rivaz use de la mise en page pour développer l'aspect poétique du texte. Cette mise à contribution de la typographie lui permet de créer une nouvelle dimension au texte :

[...] elle pourrait alors user au maximum de quelques années

De totale liberté

De parfaite solitude

Dans la pleine intégrité de ses dons [...] (*Jette*, 63)

En brisant le rythme de la narration – et de la lecture – par une disposition poétique dans un texte en prose, Alice Rivaz attire l'attention de son lecteur sur des éléments précis, et connote ces passages. De plus, la quatrième de couverture ne parle pas du « roman d'Alice Rivaz », mais de sa « méditation ». Cette œuvre se place à mi-chemin entre une psychanalyse et un journal intime. La narratrice principale prend la parole par le biais du journal, qui n'est initialement écrit que pour soi. La mise en exergue de la deuxième partie insiste sur le genre du « journal intime », ne laissant aucun doute sur la nature de

ce texte. Cependant, les carnets bleus sont justement au cœur de la narration ; il y a donc mise en relief du procédé cathartique.

## 2.2. L'INTERTEXTUALITÉ

Dans une telle optique d'intrication des voix et des genres littéraires, l'intertextualité tient bien évidemment une place prépondérante. Le roman débute et s'achève sur le texte de *L'Éclésiaste* (11 : 1 – « Jette ton pain sur la face des eaux, car avec le temps tu le retrouveras ». Traduction de Louis Segond) : le titre de l'œuvre est une allusion manifeste à la Bible, et la dernière phrase reprend l'idée principale.

Car, après moisson finie, blé vanné et engrangé, vient le moment de moudre le grain, puis de pétrir et de cuire son pain, quitte à jeter ce pain « sur la face des eaux », selon la parole de la Bible si belle et si énigmatique. (*Jette*, 372)

Les références bibliques sont nombreuses dans le texte, elles l'émaillent tout en le rythmant : « (*Le salaire du péché c'est la mort*, dit la Bible) » (*Jette*, 120) : « (*Ce que je demande avant tout à Dieu*, a écrit Edmond de Goncourt à la date du 3 octobre 1875, *c'est de mourir dans ma maison, dans ma chambre. La pensée de la mort chez les autres m'est horrible* – vœu poignant qui ne devait pas être exaucé) » (*Jette*, 346). Par ailleurs, de nombreux renvois vers des auteurs, des compositeurs, et des œuvres artistiques majeures se retrouvent au fil des pages : « Certains personnages de Tchekhov » (*Jette*, 77), « Comme dans une peinture de Chagall » (*Jette*, 84), « Les *Lieder* de Schumann » (*Jette*, 87), « *Le penseur* de Rodin » (*Jette*, 125), « Les Diderot et les Montaigne, les Montesquieu et les Anatole France, les Léon Bloy et les Rémy de Gourmont ». (*Jette*, 252)

Ces nombreuses références connotent Christine en renvoyant à des « identités secondaires », à des prismes faisant partie intégrante de l'unité. Ainsi, les Arts deviennent le moyen par excellence de l'expression de *Soi*. Ces renvois incessants semblent être une forme d'exégèse, de commentaire perpétuel d'un texte initial qu'il faudrait sans cesse sonder. Pourtant, l'intertextualité – présence d'autres voix d'auteurs dans une même œuvre – apparaît aussi comme problématique :

[...] elle espère écrire un roman, des romans, et cela en dépit de l'existence de milliers de romans déjà écrits par d'autres et qui contiennent à peu près tout ce qu'elle voudrait mettre dans les siens. (*Jette*, 67)

Cette réflexion traverse l'œuvre et pose la question de la création, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Les références aux Arts dans *Jette ton pain* sont donc nombreuses. « Les cahiers de musique » (*Jette*, 82) font écho aux « petits carnets bleus » : la transcription de soi en une langue, que cette dernière soit musicale, picturale ou linguistique, permet de figer l'identité en une sorte d'« arrêt sur image ».

### 2.3. LA TEMPORALITÉ

Les personnages de ce roman sont mus par les seules dérivations de la mémoire : la quête identitaire de Christine a lieu dans un cadre exigu et confiné (deux nuits dans une unique pièce). Cette claustration du récit-cadre contraste vivement avec les mouvements incessants des diégèses et des jeux narratifs qui altèrent la temporalité du roman. Alice Rivaz élève d'ailleurs la notion proustienne de temps au rang de véritable personnage / allégorie ; ce qui tend à être prouvé par l'usage de la majuscule dans les différentes occurrences du « Temps ». Ce *topos* prend un sens nouveau après la mort de Mme Grave ; la notion de « temps qui passe » scande le texte et devient un *leitmotiv* entêtant. La mort oblige Christine à réfléchir sur le temps et à questionner ce qu'a été sa vie ; c'est seulement après avoir accepté ce regard sur elle-même qu'elle pourra écrire : « Et peut-être cette sorte de temps d'arrêt était-il nécessaire pour qu'elle se mît enfin à écrire [...] » (*Jette*, 352).

L'écriture d'Alice Rivaz semble paradoxalement répondre aux règles qui sous-tendent l'écriture patriarcale, où le *Féminin* est soumis à un temps cyclique et à un espace clos, mais la mémoire permet aux personnages de s'extraire de ce temps figé. On retrouve ici une caractéristique des littératures postmodernes, où la narration se place en dehors des préceptes temporaux. Dans cet *imbroglio* de voix et de genres se pose la question de l'identité. La pluralité étant au cœur de l'écriture de *Jette ton pain*, la textualité de cette œuvre recèle dans son cœur-même les notions d'altérité et de mouvement.

### 2.4. L'IDENTITÉ PLURIELLE

Il semble que la notion d'*Identité* sous-tend le roman : identité narrative, identité de Christine, mais aussi identité féminine. Avant d'être elle-même, Christine est avant tout une fille, une employée, une femme sans enfant (et donc, incomplète)... l'identité personnelle

apparaît comme noyée au milieu de différents prismes. Bien entendu, l'éducation reçue joue un rôle prépondérant dans la construction identitaire. Les parents – la société – façonnent l'enfant selon les attentes qu'ils ont de lui. Christine a « failli à ses devoirs filiaux », bien qu'elle ait abandonné progressivement toutes ses volontés propres :

Ah ! tu ressembles à ton père, tout le monde le dit, c'est indéniable alors même que tu n'as suivi aucun de ses avis, réalisé aucun des espoirs qu'il avait mis en toi, et comme lui tu ne peux jamais te résoudre à faire quelque chose qui t'ennuie sans y être contrainte par une absolue Nécessité. (*Jette*, 54)

Ainsi, Christine s'inscrit dans sa lignée familiale, même si pléthore de reproches lui sont adressés. Pourtant, l'accès au *Je* se fait tardivement, il aura fallu à Christine attendre la mort de sa mère pour accéder à l'affirmation de son identité personnelle : elle ne pourra se mettre en mots qu'au moment où toute contrainte aura disparu – la censure maternelle n'ayant plus voix au chapitre, Christine peut enfin se réaliser elle-même. Néanmoins, la littérature est un *topos* présent dans l'ensemble du roman, même si « la quête du *Je* » paraît vaine avant le décès de Mme Grave. La mention récurrente des « petits carnets bleus » (*Jette*, 47) fait apparaître l'écriture comme le lieu privilégié de la quête de l'identité : permettant un retour sur soi, elle offre aussi la possibilité d'explorer des « possibles ».

[...] il lui arrive de les relire, non pour juger de leur éventuelle valeur « littéraire » – car ils ne valent rien ces carnets – mais plutôt pour prendre à distance d'années sa température de l'époque, juger du chemin parcouru, des progrès possibles, non certains, dans sa conduite, sa propre discipline, la maîtrise d'elle-même, et la recherche de cet équilibre intérieur qui lui a manqué jusqu'ici. (*Jette*, 56)

Ainsi, « *Je* est une autre » : l'identité est d'autant plus insaisissable qu'elle est mouvante. Christine se définit entre protention et rétention, le temps seul étant garant de la pérennité de l'être. Les « Carnets bleus » sont les instantanés et les projections du *Moi*, ils permettent de figer le Temps grâce à la langue. Le philosophe allemand Martin Heidegger stipulait à ce propos dans *Brief über der Humanismus* : « Die Sprache ist das Haus des Seins » (1946 : 5), c'est-à-dire, « la langue est la demeure de l'être ».

Dans l'optique d'une « langue au féminin », Hélène Cixous exprime la même notion de lien étroit entre langue, corps et identité. Selon elle, le corps est présent dans l'œuvre littéraire écrite de la main d'une femme : « un corps textuel féminin se reconnaîtra au fait que c'est

toujours sans fin [...] C'est sans bout, ça ne se termine pas, c'est d'ailleurs ce qui rend le texte féminin si difficile à lire, souvent » (Cixous, 1976 : 18). Pour elle, il s'agit de se réapproprier le langage par le biais de la déstructuration de la langue. Alice Rivaz use d'un procédé similaire : elle trouble les normes et les conventions littéraires pour s'approprier le texte. Delphine Naudier explicite la visée polémique et subversive de cette démarche identitaire :

Cette traduction littéraire des revendications féministes est érigée au rang de thématique esthétique subversive. Cette focalisation sur le corps comme territoire littéraire singulier va être théorisée. La transposition littéraire de cette revendication politique s'effectue en définissant une « écriture du corps » emblématique d'une spécificité féminine. La théorisation d'une esthétique du corps en écriture tend à affirmer la tentative d'autonomisation des femmes à l'égard des canons définis par les hommes. (Naudier, 2001 : 64)

Il s'agit donc de se dire, de se (ré)inventer pour être à même « d'accoucher » de soi. Luce Irigaray dans le *Spéculum de l'autre femme* a démontré que l'expérience corporelle féminine induit un « être-au-monde » spécifique dans les perceptions du temps et de l'espace. De même, Hélène Cixous (1975 : 167) distingue elle aussi le vécu féminin de la corporéité masculine, car les femmes seraient, du fait de la maternité, enclines à « une subjectivité se divisant sans regret », parfois jusqu'à l'antagonisme. En parallèle, Luce Irigaray insiste dans *Sexes et parentés* (1987) sur l'importance du *Nom* en tant qu'identité : une fille porte d'abord le nom de son père – le nom qui est donné à l'ensemble de la famille – puis de son mari (Ce n'est que depuis 1986 qu'une femme peut apposer son nom de famille à celui de son époux). Les lignées sont avant tout masculines, et les femmes ne conservent pas leur identité lors du changement de « propriétaire ». L'inconstance du nom est évoquée avec beaucoup d'humour dans *Jette ton pain* par le biais de la religion :

Dès lors, pourquoi ne pas se faire une raison, pourquoi s'accrocher encore à cette idée, en faire le centre de sa vie, à laquelle elle rapporte tout ce qui lui arrive, comme certains ordonnent leur existence en fonction d'un être aimé (dont le nom peut changer plusieurs fois au cours d'une existence, comme cela lui est arrivé), de devoirs stricts à accomplir, de vertus à acquérir, d'une religion (qui elle aussi peut changer de nom), de Dieu (qui, Lui seul, ne change pas de nom), de l'attente de la Grâce (elle non plus ne change pas de nom, mais peut-être de contenu), en fonction, de même, d'un idéal social ou politique, d'une action à entreprendre qui

« sera utile aux autres et leur fera du bien », comme disaient ses parents avec tant de conviction ? (*Jette*, 167)

Ce refus d'une identité unique et figée marque l'écriture de cette œuvre. Le personnage de Christine est pluriel : dans la tension qui s'établit entre rétention (du passé) et protention (du futur), son identité est fluctuante. Comment ne pas penser au philosophe Parménide qui démontrait qu'« on ne se baigne jamais deux fois dans la même eau » ?

### 3. ÉCRITURE FÉMININE OU FÉMINISTE ?

Cette pluralité de voix narratives et de genres littéraires amène à une nouvelle esthétique d'écriture. En ne privilégiant pas les codes traditionnels romanesques, l'auteure suisse efface les frontières et les critères d'analyse. Dès lors se crée une homogénéisation de la langue – féminine – d'expression. Alice Rivaz use d'une écriture qui accentue l'unicité d'un *soi-féminin*, et qui de fait, se différencie de l'écriture masculine patriarcale : cette prise de position vise à inclure et à unifier le *Féminin*. On retrouve ici la notion de *Différance* développée par Jacques Derrida puis par Hélène Cixous : il s'agit de percevoir l'*Autre* dans sa différence, et non plus de réduire les distinctions à un seul genre – dans le cas qui nous intéresse : *Masculin* et *non-Masculin*, les femmes étant perçues comme entité « non-masculines », inférieures ou au contraire, sublimées.

L'écriture d'Alice Rivaz ne se veut pas agressive ; au contraire des féministes de cette époque qui visaient à investir le champ littéraire masculin, l'auteure s'approprie un espace laissé libre, celui de l'intime et du sensuel, et y développe une écriture nouvelle. Dès la mise en exergue de l'œuvre, Alice Rivaz met en avant un *topos* typiquement féminin en citant le critique irlandais George Russel :

... Nous n'en devons pas moins user de mots, ne serait-ce que pour être guidés vers ce point au-dedans de nous où l'univers entier fait converger sa lumière sur un seul et unique centre de feu ardent.

George William Russel,  
*Le chant et ses Fontaines*. (*Jette*, 9) <sup>84</sup>

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'étroite relation entre *Corps* et *langue / langage* est au centre des questionnements des *Gender studies* et des

---

<sup>84</sup> L'auteure souligne. Cette citation d'écrivain George William Russel (1867-1935) provient du recueil intitulé *Song and its Fountains* (1932). Signant ses écrits sous le pseudonyme *Æ*, *Aeon*, l'auteur retrace dans ses poèmes des voyages intérieurs mystiques.

*Women studies*. Il n'est pas question ici d'une perspective essentialiste, mais bien d'une vue féministe différentialiste : la quête d'une expression qui soit propre aux femmes. Il ne s'agit pas de renverser « l'ordre établi » ou d'entrer dans une compétition intersexuée, mais bien de développer une identité à part, qui soit reconnue et considérée comme égale. La critique Małgorzata Szymańska synthétise les enjeux du féminisme différentialiste, rappelant que :

C'est en premier lieu un féminisme que nous pourrions appeler « intimiste », qui ne manifeste pas, qui n'élève pas non plus le ton mais qui va néanmoins au fond des choses. C'est aussi un féminisme « différentialiste » ou, selon les paroles de Marcel Raymond que rappelle dans son article Valéry Cossy, celui de la « dissemblance ». (Cossy, 2002 : 84). Son postulat majeur n'est pas celui de permettre aux femmes de faire concurrence aux hommes dans tous les domaines de la vie sociale et de les évaluer dans tous leurs droits. Il s'agit avant tout de faire reconnaître et de faire accepter, au lieu de la dévaloriser, la différence qui existe entre les hommes et les femmes, d'y voir quelque chose de normal et de positif, de faire reconnaître la spécificité féminine, entre autres en littérature. (Szymańska, 2007 : 116)

L'écriture et la littérature sont par ailleurs au cœur de ce roman ; Christine rêve d'écrire et de se réaliser dans cette activité, mais il lui faudra attendre l'âge de cinquante-sept ans pour franchir ce pas. Cette vision n'est pas sans rappeler les propos de Virginia Woolf dans – pour ne citer que son essai – *Une Chambre à soi* : le fait d'écrire reste, pour les femmes, une transgression de l'ordre patriarcal. Cette vision culpabilisée de l'écriture est probablement encore renforcée par la nationalité d'Alice Rivaz. Pour les auteurs suisses romands « [...] l'acte d'écrire est souvent lié à la notion de faute. Le temps consacré à la création est dérobé au temps que la société exige que l'on consacre à s'occuper de son prochain. » (2002 : 117), comme le précise Yasuko Shoda-Fujizane. Faute d'autant plus grave que l'auteur est une femme :

Car oui, a-t-elle été assez découragée et principalement par l'homme dont elle a longtemps prisé et placé très haut la culture et les jugements esthétiques, Puyeran, certes, très entier et tranchant dans ses opinions et ses goûts, n'admettait que le génie d'un Shakespeare, d'un Goethe, d'un Marcel Proust. (*Jette*, 67)

Seuls des hommes font partie de cette petite liste d'écrivains majeurs de la littérature européenne ! Par ailleurs, Puyeran restera muet après avoir lu son manuscrit, fuyant la demande de Christine. Le silence de ce professeur de Lettres à lui seul symbolise la mésestime dont sont entourés les écrits féminins. Le portrait que dresse Alice Rivaz de

Puyeran tend à montrer une certaine condescendance envers l'écriture non-masculine : « En somme, une sorte de beau mufle, imbu d'une supériorité prétendue qu'il ne jugeait pas opportun de développer au menu fretin appelé à écrire sous sa dictée » (*Jette*, 109).

L'acte créateur se réduirait à la procréation dans le cas du *Féminin*, le *Masculin* conservant le pouvoir de création artistique. Cette division sexuée de l'acte créateur se retrouve dans l'allusion à l'étymologie du mot « texte » : la mère s'attache à la conception d'un *patchwork* (fragments de tissus) et Christine se cache pour « coudre » ses différents écrits (fragments de textes), ses moments de vie. Le fait-même de se cacher rappelle le premier pré-requis de Woolf qui consiste en un lieu dédié à l'écriture :

Christine se sent baigner non dans un espace quelconque limité par quatre parois, un plancher et un plafond, mais dans une substance qu'elle-même y aurait secrétée jour après jour, année après année. Elle y macère comme dans une sorte de résidu de ce qu'elle a vécu, de ce qu'elle est peu à peu devenue au cours de la plus longue période de son existence. C'est à la fois un prolongement d'elle-même, et un réceptacle de sa propre personnalité [...] (*Jette*, 48)

Pourtant, cet espace intime sera insuffisant pour lui permettre d'écrire. La pression parentale l'a amenée à renoncer progressivement à la musique, à la peinture, à la poésie... le dernier bastion, celui de la littérature romanesque, est défendu par le secret dont elle l'entoure. Néanmoins, la littérature féminine reste marginale et souvent décriée ; seules les productions masculines sont perçues comme importantes et dignes d'intérêt. 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... (*Jette*, 160)

Les revendications identitaires d'Alice Rivaz 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.

## CONCLUSION

L'écriture d'Alice Rivaz fait montre d'une esthétique romanesque dans laquelle les personnages sont au centre-même de l'œuvre, au-delà de l'histoire racontée, des événements ou de l'intrigue. L'auteure dépeint avec beaucoup de finesse les vies individuelles, les affects et les pensées intérieures. Son approche intimiste du temps et des êtres lui a valu d'être mise en parallèle par la critique avec des auteurs majeurs, tels que Marcel Proust, Monique Saint-Hélier ou encore Katherine Mansfield. L'auteure suisse développe dès 1945 une écriture dans laquelle les femmes auraient leur propre langue :

C'est dans la langue masculine, selon les schémas, le moule de l'intellectualité masculine qu'elles ont appris à lire et à écrire. Le dressage est si bien accompli, le mimétisme si parfait, que nous ne nous en apercevons même pas. (Rivaz, 1998 : 65)

La notion de « langue féminine » est le *punctum* de son écriture. Les femmes n'ont pas leur propre langue, elles adoptent la langue masculine patriarcale, ce qui les empêche, de fait, de se dire et surtout de se saisir. Monique Wittig (1969 : 162) dira à ce propos la fameuse phrase : « le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent ». Ainsi, la textualisation des différentes langues qui traversent *Jette ton pain* vise à en créer une nouvelle, qui serait celle-là même de l'auteure. On rejoint ici les théories bakhtiniennes dans lesquelles le critique russe démontre que le mouvement de fragmentation d'une œuvre littéraire permet paradoxalement son unification. Ginette Michaud précise dans son article « Bakhtine lecteur de Bakhtine » :

Ainsi, paradoxalement, une poétique ruinée – une poétique de la ruine (du fragmentaire, des restes, de l'inachèvement) – peut devenir, contre toute attente, le signe d'une nouvelle forme de totalité, le lieu d'émergence et de formation d'une totalisation plus subtile et complexe dans ses effets. Il y aurait lieu, en tout cas, d'examiner comment ce double mouvement de fragmentation / totalisation travaille de près (au corps, pourrait-on dire) le concept bakhtinien. (1984 : 142)

Ce morcellement unificateur se retrouve dans les « Carnets bleus » de Christine : fragments de pensées, de vécu, d'identités... chaque parcelle de son être ayant été consignée avec soin. Sous une cacophonie et un désordre apparents apparaît en filigrane l'identité même du personnage principal, car elle est à la croisée de ces différents éléments. En 1974, cette volonté d'une langue féminine avait déjà été développée par Annie

Leclerc dans *Les Nouvelles littéraires*. Son article « Paroles de femme » démontre que, au-delà d'un espace d'expression, c'est bien le mode d'expression qui est l'enjeu d'une identité au féminin :

Ils ont dit que la Vérité n'avait pas de sexe. Ils ont dit que l'art, la science, la philosophie étaient des vérités pour tous. (...) Non, non, je ne demande pas l'accès à la Vérité, sachant trop combien c'est un puissant mensonge que les hommes détiennent là. Je ne demande que la parole. Vous me la donnez d'accord, mais ce n'est pas celle-là que je veux. C'est la mienne que je veux (...) Car il ne me suffit pas de parler de moi pour trouver une parole qui soit mienne. Littérature de femme : littérature féminine, bien féminine, d'une exquise sensibilité féminine. (...) Un homme parle au nom des hommes. Une femme, au nom des femmes. (Leclerc, 1974 : 11-12)

La textualisation apparaît donc comme une esthétique permettant aux femmes de s'inscrire dans le texte littéraire.

---

## Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théories du roman*. Paris : Gallimard, 1978 [E.O. 1975].
- BURKE, Carolyn.. « Report from Paris : Women's writing and the women's movement ». *Signs*, n 3, 1978. 843-855
- CIXOUS, Hélène. « Textes de l'imprévisible : Grâce à la différance ». *Les Nouvelles Littéraires*, n° 54, 1976. 18-19
- CIXOUS, Hélène et Catherine CLÉMENT. *La Jeune née*. Paris : UGE, 1975.
- FORNEROD, Françoise et Doris JAKUBEC. *Autour d'Alice Rivaz*. Lausanne : Études de Lettres, 2002.
- LECLERC, Annie. *Parole de femme*. Paris : Babel, 2001.
- IRIGARAY, Luce. *Sexes et parentés*. Paris : Éditions de minuit, 1987.
- . *Sexes et genre à travers les langues*. Paris : Grasset & Fasquelles, 1990.
- KRISTEVA, Julia. « Le sujet en procès ». *L'Identité*, séminaire interdisciplinaire, 1974-1975. Paris : Grasset, 1977.
- MICHAUD, Ginette. « Bakhtine lecteur de Bakhtine ». *Études françaises*, n° 20, 1984. 137-151.
- NAUDIER, Delphine. « L'Écriture-femme, une innovation emblématique ». *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001. 57-73.
- RIVAZ, Alice. *Jette ton pain*. Vevey : Éditions de l'Aire, 1979.
- . « Écriture féminine et écriture masculine ». *Ce Nom qui n'est pas le mien*. Vevey : Bertil Galland, 1980.
- . *Traces de vie, carnets (1939-1972)*. Vevey : Bertil Galland, 1983.
- SZYMAŃSKA, Małgorzata. « Alice Rivaz ou de l'accession des femmes à l'écriture ». *Synergie*, n° 4, 2007. 115-122
- TONDEUR, Claire-Lise. « Recherche identitaire, relation mère/fille, écriture et libération : *Jette ton pain* d'Alice Rivaz ». *Cincinnati Romance Review*, n° 17, 1998. 155-162
- WITTIG, Monique. *Les Guerrillères*, Paris : Editions de Minuit, 1969.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own* [trad. de Clara Malraux, *Une Chambre à soi*]. Paris : 10-18, 2002 [1929].