Document generated on 08/05/2025 11:34 a.m.

Arborescences
Revue d'études françaises

« J'écris avec mes yeux »
Écriture du soi et photographie chez Nicole Brossard

Julie St-Laurent

Number 4, November 2014

Le dispositif texte/image

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1027433ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1027433ar

See table of contents

Publisher(s)

Département d'études françaises, Université de Toronto

ISSN

1925-5357 (digital)

Explore this journal

Cite this article

St-Laurent, J. (2014). « J'écris avec mes yeux » : écriture du soi et photographie chez Nicole Brossard. *Arborescences*, (4), 84–98. https://doi.org/10.7202/1027433ar

Article abstract

This article addresses the role of photography in a short autobiographical narrative from Nicole Brossard. While the text's visual archives appear to confine the author to reality, from which she tries to escape throughout her whole work, Brossard uses those pictures to reinforce the rhetoric of the self central to her feminist project. However, the writer cannot bring completely into subjection what photography reproduces: more than ever, it opens her writing to different forms of otherness, producing a constant dialogue between reality and imagination.

Tous droits réservés © Département d'études françaises, Université de Toronto, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

« J'écris avec mes yeux »

Écriture du soi et photographie chez Nicole Brossard

Julie St-Laurent. *Université de Toronto*

Résumé

Cet article s'intéresse au rôle de la photographie dans un court récit autobiographique de Nicole Brossard. Alors que les archives visuelles du texte semblent confiner l'auteure au réel auquel elle tente d'échapper dans son œuvre en entier, Brossard utilise ces images pour renforcer la rhétorique du soi qu'elle met en place, qui est au cœur de son projet féministe. Néanmoins, l'écrivaine ne peut tout à fait assujettir ce que reproduit la photographie, si bien que cet art ouvre plus que jamais son écriture à différentes formes d'altérité, d'où un dialogue constant entre le réel et l'imaginaire.

L'écriture de Nicole Brossard fait appel à l'expérience de la vue de différentes manières. Que ce soit à travers un lexique lié au cinéma, des hypotyposes formées par la description de nombreux espaces, la figure de l'hologramme ou encore l'aspect plastique du matériau poétique, il s'agit toujours de faire voir, de donner à voir, de se voir. Comme l'indique le titre d'une de ses œuvres majeures, *Picture Theory*, Brossard désire rendre visible, à la façon d'un résultat, ses aspirations de lesbienne féministe, sa « théorie ». Ainsi, commentant l'apport de la culture visuelle au sein de la production brossardienne, Sophie Mayer affirme que la poète « develop[s] a language in which to summon, rather than merely describe, the visual image, whose equation with the female body is deconstructed and critically deployed » (Mayer 2008 : 98). L'image, telle que Brossard l'emploie, à de rares exceptions près, ne relève donc pas vraiment de l'image traditionnelle, représentant une réalité donnée, concrète.

Suivant cette idée, le court récit autobiographique de Brossard dont il sera question ici, texte sans titre, peut sembler un peu fade à première vue : il est ponctué de photographies assez conventionnelles, montrant des souvenirs de famille, de voyage, d'amour, de carrière. Composé d'une quinzaine de pages, publié en 1992 uniquement dans une traduction anglaise de Susanne Lotbinière-Harwood, il raconte, d'une façon linéaire, l'histoire de la venue à l'écriture de Brossard et son univers lesbien, amoureux, littéraire. Les clichés se proposent comme illustrations des divers événements évoqués chronologiquement.

Dans ce récit autobiographique, l'image sert à renforcer le caractère réel du sujet qui s'y décrit, semblant ne rien devoir à un jeu de langage : les archives visuelles intégrées se présentent comme un arrière-plan documentaire étayant l'écriture. Le recours à la photographie a dû être imposé par la *Contemporary Authors Autobiography Series* à laquelle le texte appartient, mais la pratique intersémiotique qui s'y développe permet à Brossard d'envisager d'une nouvelle façon une dualité qui lui importe et qui se retrouve au cœur de la photographie : l'affrontement de la contingence et de la subjectivité, de la réalité et de l'imaginaire.

Pour cette raison, il conviendra d'étudier quels rapports de complémentarité se mettent en œuvre dans le récit de Brossard entre l'image et le texte, afin de comprendre ce que l'auteure parvient à exprimer à travers la photographie, qui déborde le projet formaliste qui la préoccupe le plus souvent. Les propos tenus par Brossard dans son *Journal intime*, entre autres, permettront de déplier le sens ce texte à l'apparence naïve. Nous verrons qu'il se joue une dialectique entre identité et altérité dans ce récit autobiographique, parce que, même si l'énonciatrice s'y met en scène de façon ostentatoire, il est impossible de faire abstraction de la part de réel qui compose les photographies, en tant qu'images du dehors.

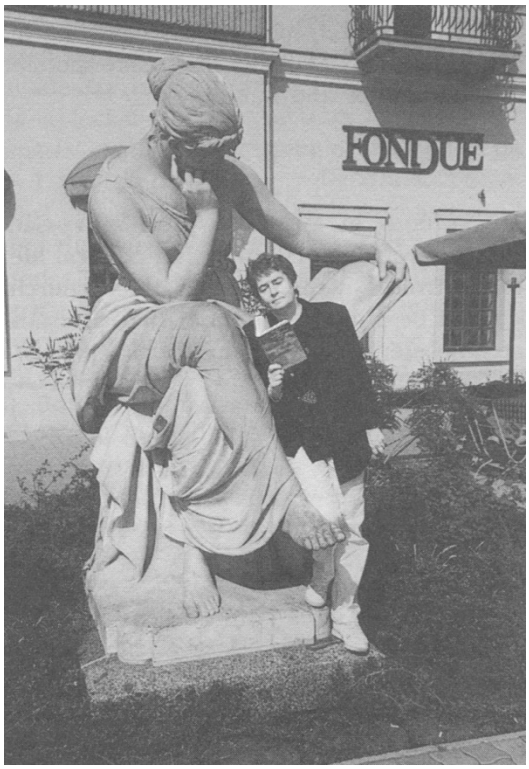
1. L'identité

Tel que l'envisage Françoise Simonet-Tenant, « l'intime reste rebelle à la définition, et contradictoire puisqu'il recouvre, à la fois, l'insignifiant et l'anecdotique des petits riens quotidiens – un dicible dérisoire –, et les profondeurs secrètes de l'être – un indicible inaccessible » (Simonet-Tenant 2004 : 13). L'écriture intime de Brossard prend tout à fait acte de cette dualité, à tel point qu'elle exprime ses réticences quant à l'autobiographie avant même d'entreprendre son récit : « I have always kept my distance from autobiographical writing, as if this raw matter of life called lived experience has no relevance until it has been transformed by creative energy, by the questions and the imaginary landscape it generates » (NB : 39). Ainsi le réel, «this raw matter of life called lived experience», serait-il mis de côté dans l'expérience de la création, puisque ce n'est pas là que réside l'intérêt de l'être, de la vie, pour Brossard.

De même, vers la fin de son *Journal*, qui fait voir de maintes façons « la résistance, voire la méfiance de l'auteure à l'égard de l'écriture autobiographique » (Havercroft 1996 : 25), Brossard explicite le sentiment de manque qu'elle éprouve à l'égard des formes de l'intime : « Le journal ne me suffit pas. Ne me convient pas. C'est assez une forme d'écriture qui exige trop de moi et pas assez de ce que je suis » (J : 74). L'opposition entre un « moi » figé de l'objet et le « je suis » du sujet doté d'un prédicat, mis en action, donc entre le sujet empirique et le sujet du texte, synthétise bien la tension autour

de laquelle l'écriture autobiographique se construit chez Brossard. Au vu de ces considérations métaréflexives, il est certain que l'usage de la photographie est problématisé dès son apparition dans le récit ici étudié, puisque l'auteure veut se garder de toute référentialité facile où le sujet serait captivé dans sa trivialité. Dès lors, la qualité indicielle des archives visuelles se révèle déstabilisée d'entrée de jeu, parce qu'elle gagnerait à être transformée par la « creative energy » de celle qui écrit.

Cette énergie est actualisée dans le texte en question, qui s'ouvre sur la phrase suivante : « I have just finished writing this short autobiography and now I feel like starting all over again, in the present tense this time, because the present is the only time space where I have the impression of existing, of enjoying myself, of using all my faculties » (NB : 39). Le récit à venir sera linéaire, mais cet appel à un recommencement instaure dans la narration une circularité qui évoque le motif de la spirale, capital chez Brossard : « Figure permettant de dépasser le discontinu, de l'investir dans le continu, la spirale deviendra donc, pour les femmes, le symbole d'une textualité qui échappe à la rupture moderne en la réinvestissant à un autre niveau, ce qu'on a nommé précédemment la *postmodernité* » (Dupré 1989 : 117, l'auteure souligne). Ainsi la fragmentation n'est-elle plus le signe d'une négativité à éviter, puisque, au contraire, elle participe de la redéfinition d'un ordre symbolique et temporel, apte à dire la complexité de l'expérience du monde et du langage au féminin, qui se vit dans le maintenant du ressenti, du plaisir. De fait, la première photographie du texte montre Brossard deux ans avant la publication de ce dernier, ce qui accentue la contemporanéité du regard sur soi mis en place. « What has been lived is lived » (NB : 39), si bien que le récit autobiographique qu'elle propose s'affiche d'emblée comme une relecture de ses souvenirs à partir du présent, parce que le corps n'oublie pas, parce que la subjectivité ne peut se contraindre à la prétendue fixité du passé : l'acte de « mémoire a la fonction de transcender le passé » (Havercroft 1996 : 29).



La rupture de la chronologie linéaire traditionnelle de l'autobiographie invite à penser le texte en tant que construction plutôt qu'en tant que simple représentation d'une vie structurée par le temps du monde, un temps objectif. L'ajout des photographies laisse lui-même supposer d'entrée de jeu un choix effectué dans les représentations du soi. Aussi la poète affirme-t-elle, dans son journal, que « [t]out est question de cadrage dans le paysage du réel » (J : 63), car il s'agit de savoir ce qu'on veut montrer. Brossard cherche à

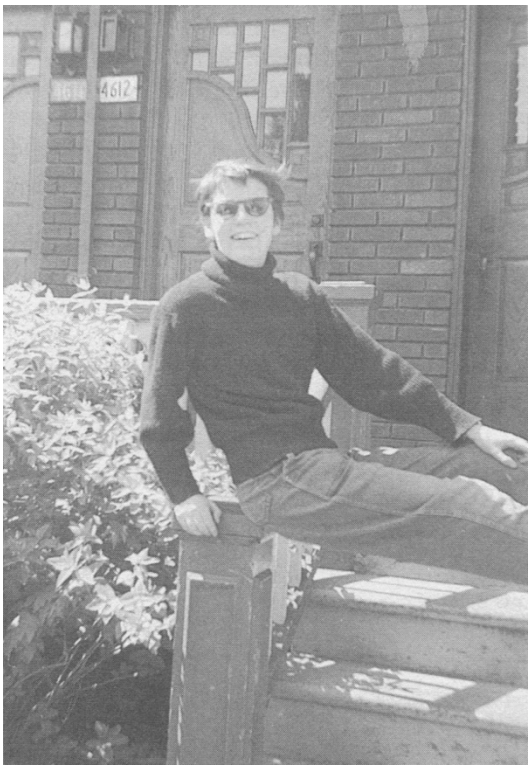
contrôler l'expression de son intimité, se retenant de tomber dans les épanchements faciles : « Je sens que je vais finir par tout dire et ÇA, ça n'est pas très intéressant. De toute manière, on ne peut jamais tout dire. Il y a les blancs. […] Le blanc est indissociable et de la fiction et de la réalité » (J : 57). De fait, l'écriture de son texte autobiographique est parsemée de sauts temporels qui, même s'ils ne sont pas toujours marqués graphiquement comme de réels fragments, font obstacle à la linéarité du discours qui se développe. Or, les silences constituent la condition de réalité du reste, ils en sont « indissociable[s] » parce qu'ils mettent en valeur ce que l'auteure a jugé digne d'écrire. De surcroît, comme des points de repère dans l'histoire d'une personnalité, les photographies intégrées collaborent à l'effet de cohérence recherché : « photographic images are pieces of evidence in an ongoing biography » (Sontag 1977 : 166). « [P]ieces of evidence », elles sont des preuves d'une vérité de l'individu qui se dévoile dans l'écriture, inscrit dans la réalité du temps par la photographie. Le pouvoir de représentation du réel de l'image devient une stratégie d'invention pour qui veut masquer le caractère fictif du sujet mis en scène dans la création.

Dans cette idée, l'apport de la photographie au texte de Brossard ne vise en aucun moment à briser le corps linéaire du récit : il en enrichit le propos, le confirme. Alors que la sensibilité postmoderne de l'œuvre en général de Brossard n'est pas à démontrer, il convient de remarquer ici que le visuel convoqué ne sert pas à refléter la diffraction de la subjectivité, comme on aurait pu s'y attendre : Jan Baetens note que souvent l'utilisation de la photographie, à l'époque contemporaine, exprime « l'effondrement de l'idée moderne du moi comme entité autonome et cohérente, produit de l'assemblage de différents fragments » (Baetens et Streitberger 2011 : 7). Au contraire, l'auteure vise ici à actualiser son identité à travers la matérialité qui compose l'image photographique. De fait, les archives visuelles du récit autobiographique exposent l'écrivaine à des âges différents, ce qui permet de retracer l'évolution de ce corps se manifestant et s'explorant au contact du monde. Cela met en place une métonymie significative : le corps en tant que partie représente l'individu en sa totalité, c'est « l'essentielle, matière intuitionnée » (ES : 38) qui se cherche dans cette autobiographie, « l'essence-femme » (Dupré 1989 : 96). Louise Dupré note à ce sujet que les textes de Brossard, tout déconstruits soient-ils, témoignent d'une « vision du sujet […] marquée par un certain classicisme » (Dupré 1989 : 85). C'est dire que le sujet s'y révèle constituer un être plein, uni, avec une essence, d'où « l'essentielle » que l'auteure vise à retrouver par le langage et dans celui-ci également – mais sans pouvoir la saisir de façon absolue. Le motif de la spirale est évoqué à nouveau, car la spirale, c'est le centre qui ne peut se renfermer sur lui-même, à l'image du sujet qui ne peut complètement se saisir lui-même : « there is in me a *too much to touch life as it should be approached when time comes to talk about myself* » (NB : 39, l'auteure souligne). Fondamentalement un surplus de sens, le soi est un point de vue dont on ne

peut atteindre l'origine. C'est ce qu'indique la photographie, puisqu'elle ne parle pas, elle ne dit rien du monde réel, malgré l'appel à l'interprétation qu'elle induit. Néanmoins, en exploitant l'archive photographique comme possibilité de créer une histoire de sa personne, l'auteure choisit de faire confiance en la référentialité, en la réalité, dans ce qu'elle a de sûr et d'harmonieux, puisqu'elle pourrait apporter quelque chose de nouveau à l'exploration de sa propre identité.

C'est pourquoi les images incluses dans le récit autobiographique de Brossard tablent sur une rhétorique du vrai : marquées par des compositions traditionnelles, le sujet étant la plupart du temps centré, peu ou pas de recherche artistique ne les caractérise, jouant le rôle de reflets innocents du réel. À ce sujet, Susan Sontag croit que « [t]he less doctored, the less patently crafted, the more naive – the more authoritative the photograph [is] likely to be » (Sontag 1977 : 52), puisque l'effet de réel demeure dominant. Dans cette perspective, Brossard n'exploite pas la photographie pour sa qualité hétérogène dans l'espace du texte, alors que les illustrations pourraient y constituer des figures de disjonction : elle s'efforce plutôt d'atténuer la distance entre les formes de représentation, pour montrer sa présence, y faire valoir son identité-femme et imposer son unité, car « [é]crire c'est se faire voir. En faire voir de toutes les formes et de toutes les couleurs. S'imposer au regard de l'autre avant qu'il ne s'impose » (EM : 55), pour affirmer la subjectivité souveraine.

Aussi remarque-t-on que le regard de Brossard est toujours triomphant dans les clichés insérés : c'est un regard plein de passion et de défiance qu'elle adresse à l'autre à travers la caméra, tout autant qu'à elle, s'observant déjà à travers la représentation du soi en train de se faire. Voilà ce qui l'intéresse dans l'autobiographie : «I play this game of anecdote for myself first of all, a woman of the present, attracted by the *spectacle* of the child, of the teenager, and of the young woman I was» (NB : 39, l'auteure souligne). Croyant au pouvoir de métamorphose du sujet par la création, puisqu'il se donne en « *spectacle* », elle explore « ce qui se joue dans l'objectif » (Lejeune 1995 : 10), c'est-à-dire à ce qui se passe dans l'appareil, certes, mais aussi dans l'objectivation du soi. Il en résulte une image où est chéri le travail qui a mené à la réalisation de sa propre personne, où se contempler.



La photographie, ainsi, relance la mémoire et la crée, dans une certaine mesure, parce que l'image du sujet, esthétisée, se propose toujours comme remplacement du réel.

La mise en scène de l'énonciatrice dans les différents portraits de l'autobiographie, son regard triomphant, la position centrale qu'elle occupe dans les clichés créent une tension dans la représentation, comme si ce qui déborde le sujet – le dehors – était devenu malléable. Alors que «[p]hotographing is essentially an act of non-intervention» (Sontag 1977 : 25), Brossard joue avec cette limite imposée par le média. Le monde extérieur se transforme en monde intérieur, ambiguïté qui était déjà mise en place dans sa pratique des écritures de l'intime. La première photographie du récit montre l'auteure dans sa contemporanéité, tel qu'il a été dit plus tôt. Elle y est en train de lire, appuyée contre une statue de pierre d'inspiration antique figurant une lectrice : cette mise en abyme souligne qu'il existe une réciprocité entre la Nicole Brossard vue et lue, entre l'être empirique et l'être représenté. L'écriture autobiographique rend possible une transformation du sujet écrivant : « Writing an autobiography, no matter how short, is interesting to me only insofar as I can attest to the enigmatic process by which I become what I write » (NB : 39). La photographie joue un rôle d'autant plus important dans ce processus qu'elle témoigne, étant donné sa valeur d'autorité, de la réussite du sujet, de sa réalité, à la fois réelle et imaginée : elle est performance.

L'auteure cherche à dépasser la dichotomie entre réalité et fiction, car le paradoxe appartient à un ordre symbolique qui ne la concerne pas, selon ce qu'elle envisage dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman* :

> Dans une certaine mesure, nous sommes condamnées à élucider l'insoutenable posture qui est la nôtre au milieu des images qui reflètent notre exclusion, notre fragmentation, au cœur des contradictions qui ne sont pas les nôtres, mais dont nous faisons les frais et qui nous plongent dans l'ambivalence […]. Nous existerons dans le récit que nous inventerons (ES : 96-98).

« [D]es contradictions qui ne sont pas les nôtres » : ce sont celles d'un monde fondé sur une pensée dualiste, c'est le monde patriarcal où domine l'opposition de l'Un, l'homme, et de l'Autre, la femme. Suivant un principe féministe partagé par plusieurs écrivaines, Brossard se trace une troisième voie, exploitant la capacité qu'a la poésie d'énoncer des contraires sans créer de rupture logique, peu importe les formes que l'écriture emprunte : la prose et la photographie, en l'occurrence.

Prenant racine dans l'intimité du sujet, où s'affrontent désirs et résistances, l'art, la littérature donnent à voir un geste réparateur visant ici à évoquer un univers où la femme pourrait évoluer librement, où serait parlé un langage qui ne fait pas taire le féminin. Ainsi, la parole console de ce monde

qui ne demeure que virtuel. Brossard travaille la langue de l'intérieur pour la féminiser et reste à distance dans l'écriture de toute réalité donnée d'avance, marquée par sa misogynie : « Je ne cèderai pas à la vraisemblance là où le malheur est toujours trop près des femmes » (ES : 138). Voilà le parti pris qui innerve toute la démarche brossardienne, laquelle, dans un mélange de force aveugle et de sensibilité extrême, cherche à remplacer l'expérience déceptive du monde qu'on a offert à l'écrivaine tout autant qu'aux autres femmes.

C'est pourquoi l'auteure cultive dans son écriture des façons d'échapper au réel brut, ménageant la latitude nécessaire à l'expression du soi. Bien que le ton du récit autobiographique ici étudié soit tout à fait posé, on y devine une combativité latente, puisant dans la même agressivité que celle du *Journal* à l'égard des contraintes des genres de l'intime, qui forcent à un enfermement : « Qu'est-ce que vous me voulez au juste ? De la littérature qui n'en aurait pas l'air ? De l'écriture qui n'en serait pas ? Do you want me to look cute ? Mémoires, autobiographie, journal, fiction. Oh !, bien sûr, il faut nuancer, mais c'est à qui de faire ce travail ? » (J : 55) L'altérité vers laquelle est orientée l'écriture dans cet extrait se révèle pleine d'adversité, elle est « cet antagonisme misogyne et phallocentrique qui assigne à la dimension féminine un statut d'infériorité » (LeBlanc 2008 : 52), si bien qu'elle empêche pour toujours la docilité de l'énonciatrice, qui ne se pliera pas aux attentes, qu'elles aient trait aux genres littéraires ou sexuels, puisqu'elle ne veut pas avoir l'air « cute », comme la femme traditionnellement confinée à l'épanchement de sensibleries dans son journal intime.

Dans le même ordre d'idées, le seul passage qui parle directement de photographie dans la courte autobiographie de Brossard exprime de façon allusive comment elle désire se faire sujet autonome du discours, plutôt qu'objet de contemplation répondant à quelque conception du féminin. Elle repense à son premier voyage en Europe où elle a découvert l'histoire de l'art : « Everywhere males looked for females – "cherchez la femme" – but women, Frauen, donne were in reality teenagers, wives, mothers, or old women. Yet men were finding woman for she was there, everywhere, sculpted, painted, photographed, well framed » (NB : 45). L'expression « cherchez la femme » est une locution populaire selon laquelle derrière toutes les affaires des hommes se trouve une femme : Brossard s'en moque, désirant se mettre au premier plan, le plan de l'activité où elle ne serait pas confinée à une image stérilisante comme l'ont été maintes muses dans l'art pictural, dont les nus ont attiré pendant des centaines d'années le regard des hommes. En opposant l'aspect singulier de « females » « la femme » et « woman » à l'aspect multiple des femmes de tout âge évoquées, des « women », « Frauen » et « donne », l'auteure montre son souci de se défaire du mythe féminin tel qu'il est exploité par l'art, revendiquant une identité féminine qui serait plurielle. De fait, elle-même présente, grâce à la photographie, une expérience de femme qui ne répond pas aux conventions, devenant, sans contradiction, l'objet actif de la photo, objet insoumis affirmant son propre désir.

Le corps, bien sûr, est d'une importance capitale chez Brossard, puisqu'il est au centre de son vécu sensuel, intellectuel et humain. C'est lui qui donne la possibilité d'être dans la vie qu'elle repense au féminin, tel qu'elle l'envisage dans *Picture Theory* : « C'est au bout de la nuit patriarcale que le corps s'anticipe à l'horizon que j'ai devant moi sur un écran de peau, la mienne, dont la résonance perdure dans ce qui tisse le tissu *la lumière* lorsque sous ma bouche la raison du monde ruisselle » (PT : 167, l'auteure souligne). L'utilisation féministe que Brossard fait de la photographie permet de lutter contre « la nuit patriarcale », qui empêche la visibilité du sujet. À la fois réalité et symbole de l'existence réappropriée, le corps devient l'image de l'être, « écran de peau » et l'archive visuelle en constitue la réalisation ultime, puisqu'elle immortalise le corps vécu, de la façon que la poète désire le faire dans l'écriture : « la langue reproduira avec toi dans les plis de la peau cette version sans fin de ton corps désormais inaltérable » (PT : 205), comme dans la photographie.

C'est cette immédiateté du corps, sa pulsion qui préoccupe la femme du présent que l'écrivaine retrouve avec puissance dans l'art photographique, qui procure une expérience sensuellement esthétique, selon Sontag : «Poignant longings for beauty, for an end to probing below the surface, for a redemption and a celebration of the body of the world – all these elements of erotic feeling are affirmed in the pleasure we take in photographs» (Sontag 1977 : 38). Ces images de soi, de l'autre, des rencontres se présentent ainsi, d'une façon intime et toujours un peu secrète parce que muette, comme un échange extatique avec le monde.

2. L'altérité

Dans l'autobiographie de Brossard, « [l]e "je" féminin mis en scène est non seulement narcissique, mais également relationnel » (LeBlanc 2008 : 50), si bien que c'est au contact des autres qu'il se définit, dans un mouvement de réflexion. Depuis longtemps, tel que l'envisage Henri Bouillier dans son livre sur les représentations visuelles de différentes figures de la littérature française, « les portraits photographiques sont des actes d'amour » (Bouillier 1979 : 8), surtout les photographies prises de façon amateur, puisqu'elles sont réalisées par des êtres qui font partie de la vie intime du sujet. Quand l'auteure n'est pas seule capturée, les clichés du récit étudié montrent ses proches, ses parents, ses grands-mères maternelles, sa fille, ses amantes, ses amies, ses collègues, et on imagine que ce sont eux en retour qui l'ont photographiée. De cette façon, l'affectivité se révèle déterminante, donnant sens à l'image ; l'altérité en face du sujet n'est plus ennemie, elle est aussi condition de libération de celui-ci. Elle octroie à l'être photographié son existence, sa présence unique au monde, ce pour quoi la reconnaissance par les proches est importante. C'est ce qu'envisage Paul Ricœur à propos de la mémoire en

général, qui ne prend forme que si on donne au sujet la possibilité d'être, qu'on l'accepte :

> mes proches sont ceux qui m'approuvent d'exister et dont j'approuve l'existence dans la réciprocité et l'égalité de l'estime. […] Ce que j'attends de mes proches, c'est qu'ils approuvent ce que j'atteste : que je puis parler, agir, raconter, m'imputer à moi-même la responsabilité de mes actions (Ricœur 2000 : 162).

Cette reconnaissance inscrit le sujet dans une existence partagée, sociale aussi, et lui permet de situer sa réalité au confluent de la mémoire personnelle et la mémoire collective.

Cela s'avère très significatif pour Brossard, puisque la constitution d'un passé, sa compréhension et la possibilité de s'y insérer sont garantes d'une postérité pour la femme qui veut toujours répondre à la menace d'être invisible. C'est pourquoi Brossard n'hésite pas à analyser avec son regard adulte et assumé des photographies de toute sa vie pour en faire des métaphores de sa trajectoire de poète féministe. Entre autres, une image montre une petite fille assise dans une brouette et la légende l'accompagnant donne une saveur particulière au souvenir des très jeunes années de la poète : « About 1947, already trying to move the earth » (NB : 43), donnant un sens connotatif à la terre du jardin, comme dans l'expression française « remuer ciel et terre ». Ce jeu du commentaire souligne la réversibilité entre passé et présent, comme celle qui avait été mise en place dès le début du texte. De cette façon, le sujet féminin s'insère dans une continuité, non pas celle du temps mais plutôt celle d'un ordre symbolique marqué par sa durabilité, par sa cohérence.

Il est certain que la photographie, bien qu'elle s'applique à montrer ce qui a été, peut néanmoins servir à repenser ce monde figé dans le visuel. Ainsi, l'autobiographie de Brossard profite de la trace documentaire que constitue l'archive photographique pour l'utiliser comme geste de pouvoir : « As photographs give people an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of a space in which they are insecure » (Sontag : 9). Alors que le récit développé par Brossard met en scène la découverte euphorique d'un Québec en changement, de son homosexualité et d'un itinéraire féministe, il est sûr que certains moments plus difficiles du

parcours de l'écrivaine restent délibérément dans l'ombre, puisque les clichés insistent sur la victoire du sujet, inséré dans une réalité choisie.

À travers la photographie, l'auteure possède pleinement son existence de femme, de féministe lesbienne libre, et la signifie, au lieu de montrer de quel asservissement les femmes ont souffert dans le Québec de la Grande Noirceur. Elle consacre à ses parents ensemble une seule image, les autres portraits de famille représentant plutôt un matrimoine, qui reflète l'utopie lesbienne au centre du féminisme radical de Brossard : ses grands-mères maternelles, sa mère, sa sœur, puis sa fille sont celles avec qui elle grandit, vieillit. Brossard fait valoir la sororité au cœur de son existence et de son projet intellectuel, si bien qu'on la voit aussi, à d'autres moments, entourée de ses amantes de même que des écrivaines et artistes de l'époque. Cela rappelle le monde de proximité et d'échanges que l'auteure a mis en place dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*.

L'écriture intime brossardienne semble moins proche de la représentation de la vie quotidienne que de la création d'une image de soi, pour inventer l'histoire de sa propre subjectivité tout autant que pour se communiquer. De la même manière que le *Journal intime* avait été demandé par Radio-Canada et qu'*Elle serait la première phrase de mon prochain roman* est la version écrite d'une somme de conférences prononcées aux États-Unis et en Europe, l'autobiographie dont il est question ici est le fruit d'une sollicitation. Cette pratique de la création commandée montre que l'autre éclaire immanquablement le sens de ces textes de l'intimité chez Brossard, puisqu'il est leur raison d'être. Parce qu'elle souhaite retenir « only the essential of [her] relations to others » (NB : 39), l'auteure peut afficher les relations qu'elle chérit de façon déterminante avec la photographie. Et elle s'y révèle tout autant vue elle-même, capturée dans l'image.

La possibilité d'objectiver, de partager dans sa forme la plus concrète ce à quoi l'écriture permet d'accéder constitue l'ambition même de Brossard. Elle l'exprime ainsi dans le *Journal* : « j'écris avec mes yeux » (J : 63). Ce qui est énoncé deviendrait visible, perceptible enfin, et ce par tous. De même, assimiler l'écriture au regard met en valeur une instantanéité dans le geste et un embrassement du dehors qui réitèrent le goût de Brossard pour le présent. Comme « la matière à sensations ne laisse rien passer dans l'oubli » (J : 70), la photographie réactive la présence du sujet au monde et permet de garder le passé vivant, le resituant dans l'immédiat du corps : c'est aussi ce que signifie le « what has been lived is lived » (NB : 39) qui ouvre le texte, lui-même parsemé de plusieurs références à des souvenirs sensoriels qui font échec à l'aspect figé, fixé du discours autobiographique que ne peut supporter l'auteure.

Ainsi, grâce à la photographie, le corps de la poète est engagé dans une relation heureuse et continuelle avec le monde. Mais ce monde qu'elle décrit dans son récit intime ne se révèle pas seulement un univers physique avec lequel entrer en contact. Tel qu'il a été évoqué plus tôt, Brossard en présente

également la nature sociale, ce qui participe de la vraisemblance de cette autobiographie illustrée : « Moments of the political and cultural real collide to create the "tridimensionnalité" of Brossard's text, the hologrammatic effect that she posits will more completely realize feminine biography » (Mayer 2008 : 105). Le sujet de l'écriture, de cette façon, situé dans un espace-temps, acquiert une profondeur et une consistance, d'où la référence de Mayer à l'hologramme, cher à Brossard, image projetée ayant un relief.

Cela dit, dans cet espace de référentialité qui se met en place, l'auteure ne jouit pas de la même liberté que dans la poésie, qui « est tout à fait [s]on genre » (J : 87). De fait, ses poèmes s'élaborent au fil d'un travail patient du langage où contrôler le hasard : ils « appara[issen]t comme une construction de l'esprit par laquelle on objective le réel » (Dupré 1989 : 101). Brossard se sent moins sûre d'elle dans l'exercice de la prose, obligatoirement ouverte sur le monde, moins à même de construire un portrait satisfaisant d'elle-même, puisque les points de repère de cette écriture débordent la langue, si on s'en tient à ce qu'elle évoque dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman* : « Dans la prose, il y a toujours quelqu'un qui nous ressemble, qui nous échappe » (ES : 26). Situant le sujet entre l'intérieur et l'extérieur du langage, caractérisée par sa nature référentielle, la prose ne peut donner totalement corps à la pulsion, à l'urgence qui autrement anime l'écriture de Brossard. On peut ainsi rapprocher la prose de la photographie, dont « l'indice répond de la dispersion et de la dissimulation » (Létourneau 2009 : 253), toujours en proie à un surplus de sens : l'artiste n'y est pas maître.

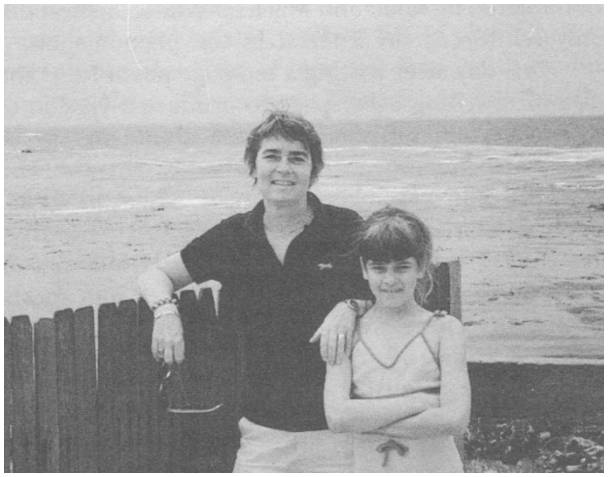
De fait, Brossard se révèle préoccupée par les non-dits, par ce qu'elle ne désire pas exposer mais tout autant par ce qui déborde la création, comme si « la quête de l'absolu » (Dupré 1989 : 83) qu'elle mène dans la langue rencontrait quelquefois sa limite. Malgré le projet enthousiaste de (ré)invention du soi, du réel qui traverse son écriture, une lassitude se laisse parfois entrevoir, dans un éclair. Par exemple, en parlant de la femme avec qui elle partage sa vie, l'auteure évoque le fait que l'unicité de leur relation ne peut s'exprimer dans le langage : « I remain relatively discreet about this love for a very simple reason: I have not yet found the words to express, to describe the fine fiber linking us together » (NB : 51). Dans le *Journal intime*, la remémoration d'un moment avec sa fille de deux mois provoque le même sentiment de désarroi : « Un bouquet de fleurs rouges dont je n'oublierai jamais le parfum. Il y a aussi dans la maison des odeurs de lait, de couches et de poudre pour bébé. Des odeurs qui se répandent mal dans un texte formaliste » (J : 83). En décrivant des souvenirs dont la nature incarnée est manifeste, l'écrivaine dévoile les limites de son projet « formaliste », qui peut difficilement rendre une émotivité, une sensorialité qui prennent racine dans l'expérience la plus directe du monde. Il n'est donc pas anodin que l'autobiographie de Brossard présente des photographies qui la montrent en compagnie de ces deux êtres aimés dans des lieux qui sont très chargés sensoriellement : un bord de mer de Californie avec sa fille Julie, un jardin

luxuriant de Bar Harbor avec sa conjointe Marisa. L'image évoque ce qui ne peut se restituer dans l'écriture complètement, d'où la « [p]hotographic [i]ntimacy » (Mayer 2008 : 97) qui est mise en place dans cette autobiographie.

Que la nature profonde de l'identité soit inaccessible, que la vie intime ne se rende pas vraiment en langage, cela n'empêche pas de tenter de les cerner par diverses stratégies. Pourrait s'expliquer ainsi la passion que Brossard éprouve à l'égard de la traduction, pratique qui implique d'affiner la signification d'un texte pour pouvoir la transposer dans une langue nouvelle. Grâce à une minutie qui évoque l'amour au cœur de l'acte photographique, ce passage d'un idiome à un autre demande d'aller plus loin dans le discours que l'écrivaine tient sur elle-même, en l'occurrence, et de s'approcher de la subjectivité mise en scène d'une façon inédite, comme Susanne Lotbinière-Hartwood a dû le faire pour traduire le récit dont il est question ici. On peut imaginer que l'intérêt que l'auteure manifeste pour la traduction serait le même qui la porterait vers l'usage de la photographie :

> I thought that, in life, we were always translating our emotions, our sensations, our values, […] that part of life escaped us because we did not have the words to name, to translate, that is to embed into our experience the sensations, the feelings, the concepts which seemed so obvious in another language (NB : 53).

Cette autobiographie ponctuée de photographies apparaît alors comme un espace d'expérimentation, où le sujet tente de se saisir à travers différentes formes : le texte lui-même rencontre sa traduction simultanée dans l'image, dans une altérité, d'où la surdétermination de l'expérience féminine, lesbienne au centre du récit[1].



L'archive visuelle affirmant par la force de l'évidence l'existence de féministe libre, de femme heureuse que Brossard mène, elle assure une présence au sein de l'extériorité du monde. Elle s'y ménage une

[1] Dans *L'horizon du fragment*, autre texte autobiographique de Brossard, apparaît une nouvelle forme de traduction visuelle de la subjectivité : un dessin réalisé par l'auteure. Il représente de façon naïve un sexe féminin formé de traits fins et de couleurs chaudes (aubergine, rouge, rose, jaune). Au centre, le trait devient une spirale, exprimant le vertige et l'ivresse chers à l'écrivaine. Ainsi, ce dessin ressemble aux photographies de Brossard, plaçant le corps au centre, le féminisant, en faisant le cœur de la jouissance, de l'expérience, de la création.

place effective, car « peut-être s'agit-il surtout de prendre un espace et de l'occuper » (EM : 65), ce qui n'est pas toujours évident avec la poésie. Parce qu'elle est négociation avec la réalité, la photographie se révèle une autre façon de prendre la mesure de soi, tel que Brossard l'a fait avec ses carnets personnels : « Je n'ai jamais eu de journal intime. Tout au plus trois cahiers noirs dans lesquels j'inscris une fois ou deux par année un quelque chose qui me permet de vérifier que j'existe encore » (J : 15). Opposant l'existence à l'écriture (J : 52), l'auteure désire parfois prendre acte de sa vie hors de l'imaginaire, ce qu'un certain type de création rendrait possible, suggère-t-elle sans donner plus de détails.

De la même façon que la plupart des entrées des journaux intimes, les photographies, ancrées dans une deixis particulière, ne prennent leur signification totale que dans un contexte spatiotemporel précis, d'où le caractère indiciel de la photographie. C'est le « ça a été » de Barthes (1980 : 176), fondateur de tous ces instantanés du passé, qui paradoxalement signe la réalité d'un moment tout autant que sa mort. L'autobiographie comme la photographie forcent l'auteure à s'inscrire dans le temps, bien que toute son œuvre se veuille un travail du maintenant, d'« un présent hors temps spécifique » (Havercroft 1996 : 29). Dès l'introduction, cette entreprise d'écriture du soi se range sous le signe d'un destin immémorial, inscrit dans la matière même du corps : la vieille statue de lectrice contre laquelle Brossard est appuyée dans la première photographie suggère que « the body never forgets that other very ancient body which obliges us to sign our very brief story in history » (NB : 39). Les photographies représentent ce passage dans la vie, matérialisent la « very brief story » de chacun, témoignant de sujets en évolution, en transformation, qui prennent âge et qui, finalement, appartiennent à une histoire plus large que celle de leur seule individualité. Dès lors, l'image photographique n'est jamais complètement fiction, c'est-à-dire que les instants immortalisés qu'elle donne à voir ne peuvent camoufler ce qui est au fond de la condition humaine : « [the] most brutally moving, irrational, unassimilable, mysterious – time itself » (Sontag 1977 : 83), forme ultime d'altérité inscrite en creux dans la photographie.

Mais qu'à cela ne tienne, Brossard ne s'y résout pas si facilement. Vers la fin du texte, le récit du passé se termine soudainement pour laisser place au présent de l'énonciation : « Now let's go and have a drink. I'm really fed up with this autobiography where the years follow all in a row like at a funeral » (NB : 54). Ainsi le temps se révèle-t-il associé au tragique, ce qu'exprime la comparaison funèbre. Les derniers souvenirs que l'auteure raconte, combinaison des soirées vécues avec celles et ceux qu'elle aime, est une façon d'éviter de mettre en valeur le passage du temps : « La fête finds its full meaning at the heart of enjoyment, when we suddenly become aware of belonging to a short, very precise time in history » (NB : 54). Brossard retrouve dans le plaisir de la fête l'énergie comme une spirale au centre même de la photographie : le sentiment d'appartenir à un moment dans le temps, si

court soit-il, et d'apprécier ce moment infiniment. De la sorte, l'écrivaine approfondit à travers les instants photographiés l'« enjoyment » au cœur de sa vie comme de l'écriture, pour intensifier sa relation au monde.

Ainsi, la photographie constitue pour Brossard une nouvelle façon de réinventer son identité à travers la création, tout en prenant en considération ce qui la déborde : les autres, l'espace et sa sensorialité, le temps. Ces formes d'altérité renforcent la vraisemblance du discours autobiographique, à la fois textuel et photographique, empêchant que l'imaginaire ne prenne le pas sur le réel. Cette dualité n'est pas abolie dans la photographie, devenant plutôt le lieu d'un mouvement dialectique que d'un affrontement, propre à énoncer une expérience du monde au féminin. En effet, l'auteure « écri[t] avec [s]es yeux », le regard faisant entrer le dehors en soi et son écriture y affirmant la place qu'elle revendique. L'intimité du quotidien et l'intimité profonde ne s'opposent plus, réunies dans l'image du sujet appartenant à une forme nouvelle, dont l'immédiateté, l'évidence permettent d'embrasser au présent l'existence représentée et d'embrasser le présent lui-même à travers elle. La femme n'y est plus objet mais sujet au corps et au désir réappropriés, s'étant dérobée aux attentes traditionnelles masculines.

Les photographies incluses dans le récit de Brossard, alors que ce dernier semble détonner au sein de l'œuvre de la poète formaliste, ne s'en trouvent que d'autant plus touchantes en raison de l'éloge de l'instant qu'elles mettent en valeur, sorte de présent tangible qui fait écho au présent fantasmé dans l'écriture de l'auteure. Grâce à l'interaction de l'image et du texte, elle peut exprimer sa subjectivité féminine libérée, son corps lesbien, la femme accomplie qu'elle est sans que ne plane la menace de « l'illysybilité » (PT : 32), à laquelle font face quelques autres écrits de sa production. Cela confère un caractère presque antimoderne à cette courte autobiographie qui voudrait affirmer la conjonction du sujet empirique et du sujet représenté. Et pourtant, parce que « l'image photographique se conforme au réel jusqu'à l'excès tout en lui offrant un lieu de résistance » (Létourneau 2009 : 71), on ne peut oublier que la photographie demeure faite d'un langage qui somme toute n'est que potentiel, puisqu'une image vaut mille mots, tout comme la poésie dont la force réside dans l'évocation. Aussi le texte de Brossard procède-t-il d'un subtil mélange de dit et de non-dit, d'où la mélancolie au cœur de ce récit qui veut dire vrai.

Références bibliographiques

Textes de Nicole Brossard

Brossard, N. 1982. *Picture Theory; Hologramme*. Montréal : Nouvelle optique. [PT]

Brossard, N. 1984. « E muet mutant ». Dans *Double impression : poèmes et textes 1967-1984.* Montréal : L'Hexagone : 51-70. [EM]

Brossard, N. 1984. *Journal intime* ou *Voilà donc un manuscrit*. Montréal : Les Herbes rouges. [J]

Brossard, N. 1992. « Nicole Brossard. 1943- ». Traduit par S. de Lotbinière-Harwood. Dans *Contemporary Authors Autobiography Series*, Volume 16. Détroit : Gale : 39-57. [NB]

Brossard, N. 1998. *She would be the first sentence of my next novel / Elle serait la première phrase de mon prochain roman*. Traduit par S. de Lotbinière-Harwood. Toronto : The Mercury Press. [ES]

Brossard, N. 2004. *L'horizon du fragment*. Notre-Dame-des-Neiges (Québec) : Éditions Trois-Pistoles.

Études

Baetens, J. et A. Streitberger, dir. 2011. *De l'autoportrait à l'autobiographie*. Caen : Lettres modernes Minard.

Barthes, R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard / Seuil.

Bouillier, H. 1979. *Portraits et miroirs : études sur le portrait dans l'œuvre de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet, les Goncourt, Proust, Léon Daudet, Jouhandeau*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur.

Dupré, L. 1989. « Nicole Brossard : la quête de l'absolu ». Dans *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon et France Théoret.* Montréal : Éditions du remue-ménage : 83-152.

Havercroft, B. 1996. « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard ». *Voix et images* 22 (1) (64) : 22-37.

LeBlanc, J. « Écriture et réécriture au féminin : les journaux de Nicole Brossard ». Dans *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines.* Montréal : Éditions du remue-ménage : 2008 : 45-72.

Lejeune, P. 1995. « Mémoire et photographie ». *La faute à Rousseau* (8) : 10.

Létourneau, S. 2009. *La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes*. Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Mayer, S. 2008. "Picture Theory: On Photographic Intimacy in Nicole Brossard and Anne Carson". *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 3 (1) : 97-117 : http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/11211/11951 [4 mai 2013].

Ricœur, P. 2003. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil [2000].

Simonet-Tenant, F. *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris : Tétraède : 2004.

Sontag, S. 2001. *On Photography*. New York : Picador [1977].