

L'écriture « énigmatique » de Nicole Brossard

Frances Fortier

Number 46, December 1991, January–February 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21676ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Fortier, F. (1991). L'écriture « énigmatique » de Nicole Brossard. *Nuit blanche*, (46), 36–41.

L'ÉCRITURE «ÉNIGMATIQUE»



photo : A.M. Guérineau

E» DE NICOLE BROSSARD

Nicole Brossard



Le prix Athanase-David vient de couronner la carrière littéraire de Nicole Brossard. Une carrière aux multiples postures, où la poésie formaliste s'accommode de l'inscription d'un JE féminin et s'achemine, avec les écrits récents, vers une nouvelle lisibilité. Quel sens donner à ce parcours d'écriture? *Nuit blanche* a rencontré Nicole Brossard, question de dénouer quelques énigmes de cette écriture que l'on dit souvent hermétique.

Nuit blanche : Les divers champs d'expérimentation de votre écriture sont-ils si cloisonnés qu'on ne puisse y distinguer un fil conducteur?

Nicole Brossard : Je ne pense pas qu'ils soient étanches. La vision que j'ai de mon rapport à l'écriture m'oblige à constater que quelque chose revient constamment dans cet acte : un désir d'exploration de la pensée. C'est fondamentalement un désir d'essayer de comprendre, à la fois, la société à laquelle j'appartiens, mon rapport à la réalité et, surtout, les différentes postures qu'autorise l'écriture.

Quels que soient les stratégies et les comportements dans l'écriture, la question demeure : qui écrit? Je peux répondre minimalement, bien sûr, parce que je ne sais pas exactement qui je suis, mais, chose certaine, la personne qui écrit est une exploratrice. Quand j'écris, je veux toujours pousser plus loin ma propre exploration, mon propre questionnement de l'acte de l'écriture et de la réalité. Explorer, parce que des choses ne peuvent être pensées ni même énoncées ailleurs que dans l'acte de l'écriture, parce que commandées par ses possibilités, c'est-à-dire la rature, le retour en arrière, la relecture, le temps écoulé entre deux mots, entre le moment où l'on commence le manuscrit et celui où on le termine.

La traduction comme acte de passage

N.B. : Pourrait-on établir un parallèle entre cette «traduction» de l'acte de pensée dans l'écriture et la traduction d'une langue à une autre?

N.Br. : Dans la mesure où je suis fascinée par l'écriture, en tant que passage de la réalité à la fiction, où l'acte de lecture, moment transitoire au cours duquel la réalité devient *notre* réalité, m'intéresse au plus haut point, il me semble à peu près normal que j'aie été attirée, sous son aspect théorique, par la traduction qui *fait passer* d'une langue à une autre. Mais, concrètement, pratiquement, j'ai beaucoup travaillé avec les traductrices de mes textes, dont, entre autres, Barbara Godard qui a traduit trois de mes livres, Suzanne De Lotbinière-Harwood, Patricia Claxton, Marlène Weederma aussi pour *La lettre aérienne*. À mes yeux, ces séances de travail sont plus épuisantes que si j'avais moi-même écrit trois ou quatre pages durant cette journée, parce que la traductrice, somme toute, nous demande de refaire, de redonner une partie de l'inconscient déjà dans notre texte. Quand on connaît bien la langue traduite, l'anglais par exemple, on est ramené au choix des mots, à la difficulté de rendre ce qui a été conçu dans une langue compréhensible dans une autre. C'est pour moi

une belle énigme dont la fascination a trouvé preneur, si je puis dire, dans *Le désert mauve*.

N.B. : *Le désert mauve* joue précisément de ces trois axes que sont la lecture, la traduction et la relecture. Vous obligez littéralement votre lecteur à relire la traduction qui est faite par la narratrice, inscrivant de ce fait la problématique de la qualité de la lecture.

N.Br. : C'est exact. La traductrice fictive du *Désert mauve* est d'abord et avant tout une lectrice. Elle va donc commettre les mêmes erreurs que nous faisons lorsque nous lisons, c'est-à-dire qu'elle va surinvestir certains passages pour en omettre d'autres. Lorsque j'ai écrit le premier récit, la première partie du *Désert mauve*, j'étais telle que je suis normalement dans l'écriture de création : le monde m'appartient et c'est moi qui vais aller chercher ce qui est essentiel pour mon propos, dans la langue et dans la façon dont je perçois la réalité. Pour la troisième partie, celle de la traduction — et en dépit de toutes les permissions que je m'accordais par les erreurs de la traductrice — j'étais quand même dans une posture de traductrice. Et je me suis vue, alors, laborieuse, en plein travail, non pas artisanal même s'il y a quelque chose qui relève de l'artisanat dans cette matière première à transformer, je me suis donc vue dans une autre posture, car je devais respecter le récit initial malgré toute la liberté que je m'étais ménagée dans la deuxième partie.

« Ici dans le désert, la peur est précise. Jamais obstacle. La peur est réelle, n'a rien d'une angoisse. Elle est nécessaire comme une journée de travail bien accomplie. Elle est localisée, familière et n'inspire aucun fantasme. Ici, il n'y a que du vent, des épines, des serpents, des lycoses, des bêtes, des squelettes : la nature même du sol. »

Au Motel par contre, la peur est diffuse, télévisée comme un viol, un meurtre, un accès de folie. Elle tourmente le versant crédule du cerveau, obstrue le rêve, tuméfie le tracé de l'âme.

J'avais quinze ans et je parle de la peur car la peur on n'y pense qu'après coup. La peur précise est belle. Peut-être après tout peut-on le fantasmer comme une tache aveugle qui donne envie d'éternité, comme un moment creux, imaginaire qui laisse dans le ventre une sensation forte, un effet renouvelé de l'ardeur. »

Le désert mauve, p. 24.

N.B. : Cette seconde partie où la traductrice opère un découpage traditionnel du récit en scènes, personnages, lieux et les réinvestit en quelque sorte autrement.

N.Br. : Après avoir terminé le premier récit, je savais que le défi de ce livre était de me traduire du français au français, mais je réalisais très bien que je ne pouvais le faire sans médiation. Je me suis alors posé la question : qu'est-ce qu'on trouve dans un roman ? Des dialogues, des descriptions, un peu de philosophie, un peu de réflexion. J'ai donc reconstruit les objets, les personnages, les dialogues, en m'interrogeant sur le contenu du premier récit, en recréant des dialogues, etc. En d'autres termes, j'ai approfondi ce que j'avais écrit dans le premier récit.

« Dans le désert, la peur est exacte, bien proportionnée, n'affiche pas de masque. Elle est utile, précise, fait du beau travail. La peur, ici, se fréquente comme une histoire naturelle. Elle est exceptionnellement sommaire, quelques illustrations : becs, crocs, dards, langue bifide. »

Au Motel par contre, la peur épouvante. À l'écran comme en pensée, fragmente les corps, assassine quotidiennement. La peur renifle l'ennui et fait froid dans le dos. La peur insiste, amplifie le tourment de vivre, permute dans le cerveau les certitudes et les galéjades.

J'avais 15 ans et je parle encore de la peur car elle me surprend toujours à l'improviste. Mais la peur exacte est belle. Chaque nuit, on peut la voir errer, relent d'éternité dans la forêt pétrifiée. Oui, la peur exacte allume le plexus et tresse d'étranges soleils dans les yeux. »

Le désert mauve, p.194.

La post-modernité a un genre

N.B. : Cette facture particulière est à l'origine, semble-t-il, du qualificatif post-moderne accolé à l'ouvrage. De quelle post-modernité s'agit-il ?

N.Br. : Il y a eu beaucoup de confusion, en anglais et en français, à propos de la post-modernité. Au Québec, on dit la modernité alors qu'en anglais, pour qualifier les mêmes textes, on emploierait l'adjectif *post-moderne*. En fait, en français on a de plus en plus utilisé *post-moderne* pour signifier une attitude devant le monde, devant un monde rempli de catastrophes, qui perd son relief pour ne devenir que surface, superficialité, sans ce désir, fondamental peut-être, de transcendance. Dans ce sens-là, *Le désert mauve* a quelque chose de post-moderne avec, en filigrane, un effet d'érosion de ce désir de transcendance, de lumière et d'espoir. Érosion produite par une culture qu'on peut qualifier de décadente, où l'être humain s'est aventuré très loin dans l'orgueil. Et on se rapproche du nucléaire, d'un potentiel de destruction relativement facile, accessible. On y retrouve également une sorte d'ambiguïté, d'ambivalence, avec toute la beauté, toutes les dimensions positives du désert mises en face de toutes celles,

négatives, que sous-entend l'invasion du culturel dans ce paysage. C'est une confrontation du culturel décadent et de cette beauté exigeante du désert.

N.B. : Cette post-modernité, entendue au sens philosophique, renvoie-t-elle nécessairement à ce qu'on pourrait appeler, avec Scarpetta, un baroque de formes ?

N.Br. : La post-modernité donne nécessairement lieu à une distorsion des formes. Je l'entends plutôt dans le sens d'une nostalgie, parce que la modernité est accélération de l'histoire. Pour moi, la post-modernité est comparable à l'état d'apesanteur : on ne sait plus où est le haut, la gauche, la droite, les points de repère habituels n'existent plus. Il faut donc réapprendre, en quelque sorte, à vivre dans ce nouvel état que constituerait la post-modernité.

C'est important de distinguer aussi l'attitude des écrivains masculins et des femmes en regard de la post-modernité. Pour les écrivains masculins, c'est un désastre, une défaite de la pensée, un désespoir profond, alors que pour les femmes qui veulent inscrire une pensée nouvelle, dans l'écriture, c'est un début. C'est un recommencement, en fait, de l'espoir.

Je suis poète

N.B. : Votre pratique textuelle est plurielle : incursions au théâtre, propos théorisants autour de votre écriture, pratique autobiographique aussi (qui n'a pas eu l'air de vous séduire plus qu'il ne faut), et deux stratégies majeures, narrative et poétique. Vous dites, justement dans *Journal intime* : « La poésie j'y reviens, elle ne me quitte jamais, la poésie, c'est tout à fait mon genre ». Cette affirmation se voulait-elle provocatrice ?

N.Br. : Ce n'est pas une affirmation provocatrice. Si j'avais à le faire, je me définirais d'abord comme poète. La poésie c'est un état de disponibilité où, à mon avis, on va bien au-delà de nos anecdotes personnelles et même de l'anecdote sociale. Je me sens beaucoup plus près de la poésie, dans la mesure où la poésie, pour moi, c'est essentiellement du présent. Et je suis bien dans l'écriture, moi, lorsque j'écris au présent, lorsque la rature se fait maintenant et non pas dans trois mois. Je suis une femme du présent, et je dois dire que, du point de vue du *je* qui écrit, la poésie fait éprouver des émotions bien différentes de celles que le roman peut procurer parce que le roman c'est avant tout du temps, de la longueur. Quiconque écrit un roman change forcément en cours de route car cela peut prendre un an, deux ans, quatre ans. On change, soi-même, tout en restant la même, mais il y a une évolution, une transformation. Et le livre lui-même s'écrit parce que le temps est un des éléments-clé, si je puis dire ...

N.B. : Cette distinction temporelle nous amène vers une problématique qui vous est chère, celle de la mémoire, indissociable de l'intertextualité. Il me semble qu'on peut constamment lire dans votre écriture une synthèse à la fois des réflexions féministes américaines et d'un paysage théorique européen ?

N.Br. : Si on pense aux textes écrits, portés par une conscience féministe et une émotion lesbienne, il est très certain que je me sens infiniment plus près des penseuses américaines, que ce soit de certains textes d'Adrienne Rich, de Mary Daly et, bien sûr au début, ▶

de ceux de Sheila Firestone, de Kate Millet, de Ti-Grace Atkinson, que des femmes françaises dites féministes qui se sont intéressées au féminin plus qu'au féminisme. Par conséquent, les influences sont surtout américaines parce qu'il n'y a pas de féministes françaises. Quant aux modèles théoriques, il est certain que je pourrais facilement me situer dans la lignée de Mallarmé, de Blanchot, de Roland Barthes.

PAYS

**au québec imaginer est littéraire
et pleurer, errer, recommencer
au québec, être une femme
et pleurer, errer, recommencer
mourir est bien facile, très souvent
on retrouve une femme blessée
au niveau du bonheur**

Installations, p. 52.

RAFLE

**car avec cette vie, je me dis
l'œil
urgence, émotions < embranchement
superposition**

**planètes/visages
ça passe impeccable de vitesse
emporte tout, les odeurs, les chiffres
sans tri
des sourires, affres, l'absolu
les yeux collés au poème
j'observe la lumière épargnée**

Installations, p. 70

«Ce que nous voyions converger dans nos verres, cette nuit-là, parfaite et claire, était une forme arbitraire et concluante qui nous permettait d'entrevoir, mais très distinctement, comment l'esprit de l'homme était parvenu à se concevoir à même la seule forme de la flèche, écarlate, dans la nuit des temps; droit sur le corps des femmes pour endormir leur esprit: l'homme-flèche.»

Picture theory, p. 113.

N.B. : Peut-on lire l'intégration de la photographie, du dessin, du graphisme dans la presque totalité de vos ouvrages comme une forme différente d'inter-textualité?

N.Br. : Je ne me suis jamais arrêtée à cette question-là. C'est un fait pourtant que, dans la plupart de mes textes, spontanément, naturellement j'ai un désir fou d'intervention visuelle. Je m'intéresse beaucoup aux arts visuels. Pour moi l'œil a toujours été un élément important: le désir passe par l'œil, le regard, c'est par l'œil qu'on a accès à la réalité. Tout ce qui est d'ordre visuel vient créer des interruptions de lecture en même temps que la guider très sérieusement. Prenons l'homme dans

Picture theory, cet homme avec un petit h: en fait, le H majuscule est là, mais, dessiné en blanc, il perd de sa visibilité. Il y a donc des interventions de cet ordre et puis celles, bien sûr, du *Désert mauve*, où on voit le mâle, seulement la barbe et une partie du visage, sur un fond illuminé. Pour moi, cette photo est importante, signifiante, parce qu'elle montre la contradiction de la vie quotidienne des femmes, étroitement liées à celui qu'on appelle aussi l'homme avec un grand H. On ne sait pas exactement ce que c'est, mais c'est lumineux et on peut tout investir dans cet espace dit lumineux. Or ça, à mon sens, c'est une grande énigme. Une énigme qui a été très présente dans mes textes, que ce soit dans *Picture theory*, dans *La lettre aérienne*, dans *La théorie, un dimanche*, c'est l'énigme de la haine et du mépris portés sur les femmes pendant des siècles et des siècles. J'en ai dénoué quelques réseaux, mais l'énigme demeure: pourquoi et comment fonctionne le système patriarcal pour toujours se replacer en position favorable à l'égard des hommes.

Énigme(s) et certitudes

N.B. : Vous dites, dans Double impression: «Pour moi un livre c'est un temps, un système nerveux alerté simultanément par une intuition et une certitude».

N.Br. : J'ai présentement un projet de roman qui aura pour thème la notion de spectacle et dans lequel il sera question du spectacle de l'intimité non pas anecdotique, mais de l'intimité pensante qui fait que naissent en nous des projets, des certitudes.

Un livre est la rencontre des certitudes intérieures et des énigmes qui surgissent tout au long de la vie, toujours belles, puisqu'une énigme demande à être dénouée et offre un projet de réflexion. Il y a donc deux types d'énigmes: celles qui fonctionnent, qui commandent une attitude, qui sont plutôt de l'ordre de la fascination, et d'autres types d'énigmes qui se transforment en roman.

N.B. : Vous venez de faire paraître, avec Lisette Girouard, une Anthologie de la poésie des femmes au Québec. L'introduction donne à penser que les «filles de l'utopie» sont nées et que la parole des femmes est désormais chose acquise, fait accompli. Est-ce exact?

N.Br. : L'*Anthologie* m'a permis de vérifier un principe: à chaque fois qu'il y a du féminisme dans l'air, la créativité des femmes est beaucoup plus audacieuse, beaucoup plus forte, beaucoup plus désirante si je puis dire. Dès que le milieu culturel féministe disparaît ou s'atténue, les femmes retournent à leur isolement ou à leur *je* isolé comme matière première. Même si l'on est inévitablement seule dans l'écriture, il faut absolument avoir des lieux de reconnaissance. L'écrivain masculin qui écrit à toute l'histoire derrière lui, il n'est pas obligé d'aller chercher les quelques hommes qui y ont introduit des œuvres importantes. Les féministes ont fait ça parce qu'une de leurs tâches consiste à valoriser les femmes qui ont produit des œuvres marquantes, en plus de créer cet environnement socio-culturel symbolique qui est nourrissant, stimulant. Quand ceci disparaît, comme présentement, la motivation à l'écriture, à la création d'une manière générale, est beaucoup moins forte pour les femmes. Bien sûr, certaines trouvent en elles cette énergie-là. Dans l'*Anthologie*, on montre très bien que vient d'abord ma génération, avec les textes de Louky

Bersianik, de France Théoret, puis une deuxième génération de femmes nées autour des années 1949-50 qui savent très bien de quoi ma génération parlait, qui ne sont pas assez vieilles pour avoir oublié, et qui sont suffisamment jeunes pour essayer de réinterroger la réalité d'une autre manière. Il y a donc deux générations où on sent que la conscience féministe a travaillé les textes dans le sens de la solidarité.

N.B. : *La formule que vous empruntez pour caractériser les diverses paroles des femmes est celle du «rapport d'adresse». Un rapport d'adresse vers l'homme d'abord, ensuite un rapport d'adresse vers la mère, les autres femmes. Est-ce à dire que ce rapport d'adresse, dans les années 1990, serait sans objet?*

N.Br. : Dans l'introduction, on dit qu'il s'agit d'un *je* qui ressemble étrangement au *tu* qu'il utilise; en d'autres mots, un *je* narcissique utilise parfois le *tu* qui, on le devine, n'est que le double du *je*. Il faudrait attendre les 5 ou les 10 prochaines années pour voir ce qui adviendra de l'écriture des femmes d'aujourd'hui. On en est à présumer. Je ne désespère pas. On note que les femmes ont eu leur propre vie comme matière première, parce que la culture ne leur en fournissait pas dans laquelle elles puissent se voir refléter ou qui fasse écho à leurs espoirs, à leurs projets. Je pense que, sans cet espace culturel qui est à la fois porteur et soutien du projet de chaque femme, c'est certainement plus difficile.

Or, tout est possible. Tout est possible pour les jeunes femmes qui veulent écrire. Reste à savoir si elles vont se renfermer, enfermer leur écriture autour d'un *je* très narcissique? Si oui, ce serait un peu triste. Cela s'applique aux hommes aussi. Il y a des périodes formalistes, des périodes où le *je* biographique est important,

mais il y a des excès. L'enfance ne suffit pas quand on vit au milieu des planètes et du mensonge. Il faut mettre en relation notre *je* biographique et l'univers socio-culturel contemporain d'une manière plus vaste, parce que l'on parle au niveau de la Terre tout entière.

N.B. : *Cet univers socio-culturel vient de vous décerner le prix Athanase-David. Comment réagissez-vous à l'attribution de ce prix?*

N.Br. : Je vous avoue que j'ai été très émue. C'est une reconnaissance québécoise, et c'est extrêmement important d'être reconnue par ses pairs. J'avoue que je me demande parfois: «Est-ce bien vrai?». Parce qu'on peut avoir fait beaucoup de choses depuis les 25 dernières années... J'ai beaucoup écrit, pris des positions... Comme je vis dans le présent, j'ai tendance à oublier ce qui s'est accumulé dans le passé, mais les autres n'oublient pas et ça fait plaisir... Comme je le dis, ça fait plaisir mais, surtout, je trouve ça... très émouvant... quelque part. ■

Entrevue réalisée par
Frances Fortier

Nicole Brossard a fait paraître, entre autres ouvrages: *Suite logique*, l'Hexagone, 1970; *Mécanique jongleuse*, l'Hexagone, 1974; *La partie pour le tout*, Les Herbes rouges, 1975; *L'amer*, Quinze, 1977 (épuisé), (Typo, 1988); *Le centre blanc*, l'Hexagone, 1978; *Les stratégies du réel*, NBJ, 1979 (en collaboration); *Amantes*, Quinze, 1980; *French kiss*, Quinze, 1980; *Le sens apparent*, Flammarion, 1980; *Sold-out*, Quinze, 1980; *Un livre*, Quinze, 1980; *Les têtes de pioche*, remue-ménage, 1980 (en collaboration); *Picture theory*, Nouvelle Optique, 1982 (Typo, 1989); *Journal intime*, Les Herbes rouges, 1984; *Double impression*, l'Hexagone, 1984; *Mauve*, NBJ, 1985 (en collaboration); *Domaine d'écriture*, NBJ, 1985; *La lettre aérienne*, remue-ménage, 1985; *Installations*, Écrits des Forges, 1989; *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, remue-ménage, 1991 (en collaboration).

**Nicole Brossard
et Lisette Girouard**
**ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE
DES FEMMES AU QUÉBEC**
Remue-ménage, 1991,
379 p.; 25,95 \$

De façon générale, je trouve les anthologies fastidieuses à lire. On aligne page après page les auteur(e)s en essayant de mettre en évidence une partie de leur vie par une biographie succincte, nourrissant l'espoir de résumer leur œuvre par un ou quelques textes. Malgré cela, j'ai toujours aimé consulter les anthologies à cause de leur caractère rétrospectif et de la perspective historique qui les sous-tend. *L'anthologie de la poésie des femmes au Québec* répond bien à ces critères en plus d'être centrée sur une intention bien précise que Nicole Brossard et Lisette Girouard énoncent clairement dans l'introduction: « (...) en ces temps où la poésie se voit de plus en plus refoulée dans le silence par les médias, espérons-nous que cette anthologie... contribue, au-delà

de la mémoire littéraire qu'elle contient, à garder vive, jusqu'à nous surprendre encore, cette énigme qui, née de la rencontre du langage et du sentiment, s'offre depuis toujours comme un espace privilégié où la pensée et l'imagination débordent la convention pour affirmer le vivace, encore».

Cette parole, ce vivace dont il est question sont, bien sûr, ceux du trajet de la mémoire des femmes poètes du Québec, en regard des courants de pensée et de l'évolution de l'écriture d'ici.

À travers l'écriture et la parole poétique de 128 auteures, on dresse le bilan d'une voix ayant cherché à s'imposer en toute légitimité. Cette anthologie n'a pas été réalisée pour rien. Ce n'est pas un livre comme les autres, dans la mesure où on l'envisage comme une preuve évidente de l'existence d'un réel qui s'exprime désormais par une écriture ayant ses traits distinctifs et sa sensibilité unique. C'est un beau cadeau à se faire pour jouir d'agréables heures de lecture lente et pour connaître un peu plus les femmes poètes qui, depuis des siècles, militent en faveur de la vie. ■

Christian Bouchard