

dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-
LAFARGE (dir.), ⁽²⁰⁰⁴⁾ Constructions de la modernité
au Québec. Actes du colloque tenu à Montréal les
6, 7 et 8 novembre 2003, Outremont, Lanctôt

FRANCES FORTIER ET FRANCIS LANGEVIN

De la modernité à la postmodernité? Le trajet de Nicole Brossard ou l'expérience du lieu commun

Trois «moments» de l'œuvre de Nicole Brossard, saisi sur trois décennies, servent ici de prétexte à une mise en perspective des notions de modernité et de postmodernité, menée sur le mode spéculatif. *Un livre*¹, *Le Désert mauve*² et *Hier*³ peuvent-ils se lire comme autant de jalons d'une expérience littéraire québécoise qui sanctionnerait un éventuel passage de la modernité à la postmodernité? Quels principes permettent sinon de les départager du moins de les articuler l'un à l'autre? Comment la réception critique joue-t-elle de ces catégories, quelle valeur leur accorde-t-elle? L'esthétique de Brossard, un temps figure emblématique de la modernité québécoise, a-t-elle dû s'apostasier pour se voir qualifiée de postmoderne? Qu'est-ce qui a changé? L'œuvre ou le regard sur l'œuvre? Autant de questions qui permettront d'évaluer la fécondité des modèles interprétatifs visant à rendre compte de sa pratique narrative.

Il ne s'agit donc pas d'enfermer Brossard dans une trajectoire unidimensionnelle — qui nous mènerait de la revendication initiale d'une modernité textuelle à l'étiquette postmoderne qu'on lui

accorde et qu'elle récuse —, mais plutôt de voir dans quelle mesure sa prose fictionnelle s'infléchit au gré des lectures qu'elle suscite. Ce parcours de la critique, par hypothèse, pourrait laisser soupçonner chez Brossard l'existence d'une pratique autoréflexive, qui prend acte du paradigme interprétatif auquel elle appartient pour en investir autrement les lieux communs, voire les recatégoriser.

Une fausse modernité ou une modernité contestée:

Un livre

On connaît les débats suscités par le statut supposément moderne de l'œuvre de Brossard: la reconnaissance unanime de son caractère formaliste n'engage pas pour autant l'adhésion au projet moderne porté par *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour*, qui fera l'objet de critiques virulentes. Si le numéro de *Voix et Images* préparé par André Gervais et Joseph Bonenfant⁴ célèbre l'avènement d'une «ère de l'écriture» se substituant à l'âge de la parole, l'engouement sera bémolisé à partir de trois arguments majeurs. On reproche à Nicole Brossard, par exemple, ses stratégies d'autoproclamation, comme s'il ne s'agissait pas là du processus inhérent à toute avant-garde⁵. Faute encore plus grave semble-t-il, on fera valoir l'incompréhension fondamentale, à la *BJ/NBJ*, des concepts qui fondent la modernité: une sorte de «fétichisme du texte», mal compris il va sans dire, dénature une entreprise où, pour reprendre les termes de Jean Larose, «[l]es signifiants de la modernité: déconstruction, indécidable, sur-moi, inconscient, imaginaire, symbolique, réel, rêve, fantasme, etc. zizaguent dans les textes comme des soucoupes volantes⁶». Nicole Brossard, dira Jean Larose, est «celle qui a le plus péché dans le genre. [Elle] s'est en

1. Montréal, Éditions du Jour, 1970; repris en 1980, chez Quinze éditeur.

2. Montréal, l'Hexagone, 1987.

3. Montréal, Québec/Amérique, 2001.

4. Vol. X, n° 2, hiver 1985. Pour une lecture critique de ce numéro de *Voix et Images* consacré à *La Barre du jour* (1965-1977) et à *La Nouvelle Barre du jour* (depuis 1977), on lira Jean Larose, «Une modernité bien de chez nous», *La Petite Noireur*, Montréal, Boréal, 1987, p. 141-171; texte déjà paru dans *Liberté* (n° 159, juin 1985).

5. Voir, par exemple, Robert Melançon, «Prière d'insérer ou pourquoi Nicole Brossard est un grand écrivain?», *Liberté*, n° 155, octobre 1984, p. 98-103.

6. *La Petite Noireur*, op. cit., p. 163.

effet dotée d'une quantité de locutions détournées de la modernité, soi-disant théoriques mais théoriquement inutilisables, sans valeur articulatoire⁷. Ailleurs, on dénoncera l'impasse devant laquelle elle se retrouve alors qu'elle s'aventure du côté de la représentation, voire de la revendication féministe. Selon Louise Milot, qui nuancera plus tard son propos, les romans *Un livre*, *Sold-Out*⁸ et *French Kiss*⁹ sont d'indéniables productions modernes, dans la mesure où le référent est « produit et généré par le travail de l'écriture » alors que *Picture Theory*¹⁰ représente l'aboutissement d'une « déviance progressive de sa prose¹¹ ». Brossard semble déroger à tous les dikrats de la modernité, peu importe de quelle conception de la modernité on se réclame, qu'on l'envisage dans son rapport à l'institution, au savoir ou au référent.

La querelle fait aujourd'hui sourire, tant elle accuse une posture judiciaire désormais obsolète. Sans doute s'agissait-il là d'une réaction à l'ambition normative de cette « nouvelle écriture », qui entendait régir son lecteur. Une étude de Pierre Nepveu, « *BJ/NBJ*: difficile modernité¹² » met en lumière le dilemme fondamental du groupe, partisan de la négation absolue et de l'illisible, mais qui exige du même souffle « une lecture sans ailleurs, ici-maintenant, "précise" et "en surface"¹³ ». [...] En ce sens, dira Nepveu, la « nouvelle écriture » est une écriture de pouvoir : le texte ne dérouté son lecteur que pour mieux le maîtriser, pour le forcer à « bien lire », et il se lit lui-même de peur qu'on ne le lise « ailleurs » ou « autrement ». [...] L'hyper-rationalisme de la modernité débouche, suprême ironie, sur une religion¹⁴ ».

7. *Ibid.*, p. 164.

8. Montréal, Éditions du Jour, 1973.

9. Montréal, Éditions du Jour, 1974.

10. Montréal, Nouvelle Optique, « Fiction », 1982.

11. « Margaret Atwood et Nicole Brossard : la question de la représentation », *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, automne 1985, p. 56-61.

12. *Voix et Images*, vol. X, n° 2, hiver 1985, p. 159-165.

13. Une étude de Robert Dion (« Écrire ce qui donne à lire. Nicole Brossard lectrice », *Voix et Images*, n° 50, hiver 1992, p. 250-263) pousse plus loin l'analyse et retrace la pensée littéraire de Brossard en l'envisageant comme « une lectrice du projet moderne des deux dernières décennies » (p. 250).

14. Pierre Nepveu, art. cité, p. 161.

Si on voulait filer le paradoxe, on pourrait faire valoir que la lecture d'*Un livre*, trente-trois ans après sa parution, ne peut que mettre en évidence, en quelque sorte, le classicisme de la modernité de Brossard. Son premier roman, présenté en quatrième de couverture comme « une des plus belles expériences québécoises d'une écriture moderne qui interroge la réalité des mots, les mots de la réalité », joue à fond de l'antireprésentation. Délinéarisé, constitué de 99 fragments, *Un livre* est narré et analysé d'un même mouvement : les personnages, sans épaisseur diégétique, servent une histoire qui raconte l'engendrement du livre. L'aventure de l'écriture et de la lecture sont au cœur du propos : l'ouvrage s'amorce sur ces mots « Un texte qui commence ainsi » et se clôt sur « Quelqu'un lit. Et referme doucement l'objet¹⁵ ». Un tel texte, consacré tout entier à raconter l'histoire de sa fabrication, apparaît, à distance, forcément daté ; en un sens, il marque moins l'émergence d'une modernité — envisagée dans une perspective « essentialiste » — que l'appropriation, en l'occurrence réussie, des codes de la modernité, du moins ceux d'une certaine modernité romanesque. On pourrait ajouter, avec Peter Bürger, qu'il s'agit là de la

position du modernisme programmatique, tel que l'ont représenté les auteurs du Nouveau Roman dans les années 50 et au début des années 60 [...] Les différentes catégories de l'œuvre narrative (fable, description, personnage) sont intégrées à un processus d'auto-

15. *Un livre*, op. cit., p. 1 et 99. *Un livre* paraît en 1970, aux Éditions du Jour. La pagination renvoie ici à la réédition, en 1980, chez Quinze éditeur. Notons ici quelques procédés de la « modernité » du texte : a) un dispositif narratif qui réinstalle ses cinq personnages dans une série de variantes d'un même schéma de base : « Henri et Mathieu chez Dominique C. » (p. 58) ; « Tous les cinq parmi les variantes qui défilent sous les réverbères et les néons » (p. 50) ; « Dominique et Mathieu au Snack-Bar du coin » (p. 76) ; « O.R. et Dominique C. à la Place Ville-Marie » (p. 77) ; « O.R. ou Dominique ou Henri ou Mathieu ou Dominique C. Un seul et même personnage, image première et dernière d'une jeune collectivité qui s'enfonce doucement au cœur d'une réalité toute marginale » (p. 51) ; b) mise à l'avant-plan d'une écriture qui progresse dans la fabrication du livre : « Les mots ont lieu. Sur une surface. Dans un temps précis » (p. 43) ; « Mais le reste demeure chose à écrire. Quelques mots de plus — malgré le vocabulaire restreint — toujours les mêmes, répétés dans un contexte différent » (p. 93) ; « Henri dans le texte, entre les mots. Un personnage révélé après plusieurs pages d'écriture mais présent dès les premières lignes du livre » (p. 35). Les exemples surabondent.

destruction progressive qui, en fin de roman, ne laisse plus rien d'autre que la dénomination (vide) du genre¹⁶.

On ne peut pour autant, comme il le propose encore dans *La Prose de la modernité*, «décrire la modernité littéraire ni comme somme de thèmes et de motifs, ni comme un complexe de procédés et de techniques¹⁷». De fait, dira-t-il,

[u]ne confrontation des différents contenus sémantiques qu'a reçus ce concept peuvent aussi donner naissance à un tissu inextricable de contradictions. Tandis qu'Hugo Friedrich définit la modernité littéraire comme un mouvement anti-romantique, Karl Heinz Bohrer le considère comme romantique. Et tandis qu'Adorno pense que la révocation des procédés de représentation réalistes est le signe décisif de la prose moderne, on ne cesse ces derniers temps de souligner la modernité du réalisme¹⁸.

En contexte québécois, une telle imprécision est garante d'une relecture féconde de l'héritage littéraire¹⁹. Dans le cas de Brossard,

16. *La Prose de la modernité*, en collaboration avec Christa Bürger, traduit de l'allemand et préfacé par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1994, p. 399 et 401.

17. *Ibid.*, p. 399.

18. L'hétérogénéité des œuvres et l'imprécision du concept ne laissent pratiquement aucun espoir à une théorie de la modernité esthétique. L'emploi du concept de modernité dans l'histoire littéraire et dans l'histoire de l'art n'est pas homogène. L'unanimité ne règne ni sur la question des débuts de la modernité, ni sur ses possibles définitions, ni finalement sur les auteurs qui relèvent d'elle. Si, en histoire de l'art et dans l'histoire de la littérature anglaise, on date, le plus souvent, le début de la modernité, de la première décennie du XX^e siècle, la tradition des théoriciens allemands (aussi bien Benjamin et Adorno que Hugo Friedrich) considère 1848 comme la coupure décisive et voit en Baudelaire le premier auteur important de la littérature moderne. Des théoriciens comme Sartre et Barthes soulignent eux aussi la coupure historique de 1848, mais placent Flaubert comme premier écrivain moderne en prose à côté de Baudelaire. Hans Sedlmayr, en revanche, situe ces débuts plus tôt, notamment autour de la Révolution française. Ce concept englobant de modernité n'est pas jusqu'à aujourd'hui tombé dans l'oubli : il implique que l'on interprète non seulement le romantisme, mais aussi le réalisme, comme des mouvements modernes (*ibid.*, p. 390-391).

19. À côté de larges synthèses qui partagent la production romanesque québécoise en quatre périodes, telle celle de Jacques Allard qui retient «le grand récit colonial (1534-1837)», «le roman canadien (1837-1904)», «le roman moderne (1904-1965)» et «le roman postmoderne (1965-2000)» (*Le Roman du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 2000), on pourrait envisager la modernité narrative québécoise à partir des problématiques qui se sont succédées pour donner sens à la pratique contemporaine.

les expérimentations formalistes traduisent une perception critique très au fait des formulaires discursifs de la modernité textuelle. En prise directe sur l'énonçable de son temps, elle prend acte d'une nouvelle modernité, urbaine celle-là, nourrie des idéologies et théories «à la mode». Le fantôme de Meschonnic vient ici nous hanter : «Le danger, pour le moderne, n'est pas la tradition. C'est le nouveau. Parce qu'il est ce qui lui ressemble le plus. Il tend à se faire prendre pour lui, à se rendre indiscernable de lui. Et peut ne pas être lui. Si quelque chose est nouveau, comment savoir si c'est moderne²⁰ ? » Le problème est-il réversible ? Pourrait-on être moderne sans être à la mode ? Une telle boutade manque de sérieux, sauf à considérer que c'est précisément dans la mise à l'épreuve des discours de son temps que réside la modernité de Brossard. Cette mise à l'épreuve prendra diverses formes et aura des fortunes diverses : du pur calque formaliste des débuts, l'écriture narrative de Brossard interroge aujourd'hui les espaces de la mémoire, sous l'angle des relations générationnelles. Mais n'anticipons pas : on ne saurait passer sous silence son engagement féministe. Ce féminisme, reconnu comme une inflexion majeure de la culture québécoise, aura recentré une modernité égarée dans ses impasses formelles. De la déconstruction du récit, posture moderne par excellence, à la construction culturelle au féminin, le passage de la modernité au féminisme semble aller de soi. Voyons comment.

Pensons ici à quelques jalons majeurs, illustrés par *Le Roman à l'imparfait : essai sur le roman québécois d'aujourd'hui* de Gilles Marcotte (Montréal, La Presse, 1976), *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois* d'André Belleau (Québec, Nota Bene, «Visées critiques», 1999), *Le Je(u) illocutoire : forme et contestation dans le nouveau roman québécois* d'Agnès Whirfield (Québec, PUL, «Vie des Lettres québécoises», 1987), *Stratégies du vertige : trois poètes, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret* de Louise Dupré (Montréal, Remue-ménage, «Itinéraires féministes», 1989), *Moments postmodernes dans le roman québécois* de Janet M. Paterson (Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2^e édition 1993), *Le Moment critique de la fiction : les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines* de Robert Dion (Québec, Nuit Blanche, «Essais critiques», 1997), *L'Absence du maître : Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme* de Michel Biron (Montréal, PUM, «Socius», 2000) et *Réjean Ducharme : une poétique du débris* d'Élisabeth Nardour-Lafarge (Montréal, Fides, «Nouvelles Études québécoises», 2001).

20. *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 77.

Le féminisme comme piste interprétative :

Le Désert mauve

La réorganisation épistémique engagée par les théories de l'énonciation, en réintroduisant la subjectivité au cœur du langage, redessine autrement le clivage, à première vue irréconciliable, entre la modernité et le féminisme. Comment, de fait, concilier une posture revendicatrice qui ferait coïncider le sujet littéraire et le sujet social alors même que la modernité récuse toute prétention au contenu de vérité de la représentation ? Comme le montre Louise Dupré dans « Quelques Mots sur la critique-femme », la pensée féministe « a contribué à réhabiliter la notion d'auteur, à la repenser, à la redéfinir. Elle a remis en question la *mort de l'auteur*, l'effacement du sujet, elle a réitéré le lien étroit existant entre le sujet et son énoncé, à partir de l'affirmation suivante : le sujet n'est pas neutre²¹ ». La modernité autoréférentielle et métatextuelle s'accommodera de la sexuation du discours par le biais de la médiation littéraire, qui autorise tant la remise en question de la subjectivité que le brouillage des formes génériques. Brossard joue à l'envi de ce brouillage, déployant ses expériences d'écriture sur divers fronts, de la « théorie-fiction » à l'écriture autobiographique, dont elle revoit les codes²². Qu'en est-il de sa pratique narrative ?

Le Désert mauve, présenté comme le premier roman post-moderne québécois, est salué unanimement par la critique, qui y voit « un grand roman courageux et lucide²³ », un texte « d'une richesse, d'une densité et d'une complexité exceptionnelles²⁴ ».

21. *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 146.

22. On lira à cet égard Barbara Havercroft, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard » (*Voix et Images*, n° 64, automne 1996, p. 22-37) et Julie LeBlanc, « Langage de l'espace et sexuation dans les journaux de Brossard », dans *Sexuation, espace et écriture*, Louise Dupré, Jaap Linvelt et Janet M. Paterson (dir.), Québec, Nota Bene, 2002, p. 72-91.

23. « Revenue des utopies : Nicole Brossard devant l'histoire contemporaine », *Voix et Images*, n° 39, printemps 1988, p. 496.

24. « L'imagination créatrice dans *Le Désert mauve* : transfiguration de la réalité dans le projet féministe », *Voix et Images*, n° 57, printemps 1994, p. 586.

Comme si le texte, cette fois, l'autorisait, les pistes de saisie seront plurielles, moins univoques : retenons ici deux lectures, pour le contraste intéressant que leur mise en regard suscite. La première, signée Susan Holbrook, est publiée en 2001 dans la revue *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*²⁵. On s'attendrait à y trouver un appareil critique contemporain, susceptible de rendre compte de la posture féministe/lesbienne affichée dans le texte : l'analyse situe plutôt *Le Désert mauve* dans le droit fil de la « modernité » telquellienne, convoquant Kristeva et Barthes pour lire tout le texte sous la double figure du délire et du désir ! La seconde, signée cette fois par une universitaire française, Charlotte Sturges, estime plutôt que « *Le Désert mauve* se donne pour horizon une réécriture féministe radicale²⁶ ». À l'appui de ses dires, elle convoque les notions de conscience lesbienne comme défi au discours patriarcal, évoquant au passage le démantèlement des formes épistémologiques coloniales. « Écrire le corps, dira Sturges, devient donc une stratégie délibérée visant à inscrire la différence dans un espace postcolonial fracturé²⁷ ». Une Américaine qui exhausse chez Brossard la modernité littéraire française, une Européenne qui lit la radicalisation du discours féministe, voilà qui nous en apprend davantage sur les transferts culturels de la critique que sur le texte lui-même.

À l'écart des lieux communs d'une telle critique doxologique, s'esquissent d'autres modes d'appréhension du texte. Je pense ici, entre autres, à la traduction en hypertexte, disponible sur CD-ROM du *Désert mauve* réalisée par Adriene Jenik²⁸. Ce document multi-média entrecoupe l'anecdote du récit d'extraits de sa correspondance avec Brossard, de segments vidéo où elle discute de son travail et d'un journal de la fabrication même du disque,

25. « *Delirium and Desire in Nicole Brossard's Le Désert Mauve/Mauve Desert* », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 12, n° 2, p. 70-85.

26. « *Le Désert mauve* de Nicole Brossard : polysémie de l'écriture, engagement politique, voyage au féminin », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 38, p. 83.

27. *Ibid.*, p. 77.

28. *Mauve Desert: a CD-ROM*, Twenty Nine Palms, A. Jenik/Shifting Horizons Productions, 1997.

reproduisant à la fois le propos et sa facture en une lecture de connivence qui en amplifie les enjeux. Moins spectaculaires mais tout aussi renouvelées seront les lectures de l'œuvre de Brossard qui montreront que le féminisme n'est pas seulement thématisé mais inscrit dans le code narratologique même. C'est le propos par exemple de Susan Lynn Knutson dans *Narrative in the Feminine: Daphne Marlatt and Nicole Brossard*²⁹ ou encore celui de Barbara Havercroft³⁰ qui se fait le relais de toute une série d'études portant sur *Le Désert mauve* et qui ont distingué l'interdiscursivité, la pluralité de voix féminines, la critique du sujet unique, le refus de l'histoire linéaire, l'incrédulité à l'égard des méta-récits et le mélange de genres littéraires comme autant de procédés indexant le féminisme postmoderne de Brossard.

Janet M. Paterson, dans un article examinant les tendances actuelles du postmodernisme québécois, montrait que « les jeux des formes, des signes et des genres ne pouvaient se réaliser qu'en se greffant à une donnée référentielle qui est souvent problématisée³¹ ». Cette référentialité, omniprésente chez Brossard, marque la tension entre le moderne et le postmoderne, telle que définie par Guy Scarpetta : là où le « mot d'ordre moderniste était

29. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1999. Dans son commentaire de cet ouvrage, Claudine Porvin montre que Knutson retient « l'interprétation de Teresa de Lauretis qui perçoit la structure de la quête elle-même comme un mécanisme de la culture dominante qui favorise la reproduction sémiotique de la généricité m/f et surbordonne tous les éléments du *telos* au désir du héros » (« Toutes les approches critiques mènent au féminisme? », *Voix et Images*, n° 81, p. 582).

30. Art. cité, p. 36. L'étude de Havercroft, qui s'intéresse au renouvellement du genre autobiographique réalisée dans *Journal intime* de Nicole Brossard convoque diverses études de sa pratique narrative postmoderne : entre autres, celles de Janet M. Paterson (*Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit. et « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994) et celles de Karen Gould (« Féminisme/postmodernité/esthétique de lecture : *Le Désert mauve* de Nicole Brossard », dans *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Louise Milot et Jaap Linvelt (dir.), Québec, PUL, 1992, p. 195-211, et « *Rewriting "America": Violence, Postmodernity and Parody in the Fiction of Madeleine Monette, Nicole Brossard and Monique LaRue* », dans *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Mary Jean Green, Karen Gould et al. (dir.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 186-209).

31. Janet Paterson, « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles », art. cité, p. 77.

le refus de l'illusion, le postmoderne est une revendication des procédés de l'illusion, non pour produire un leurre, mais pour faire triompher les simulacres. Pousser l'illusion à son paroxysme, jusqu'au point où c'est la réalité même qui apparaît comme une illusion³² ». La référentialité marque aussi, pour le dire dans les termes de Wladimir Kryszinski cette fois, la réécriture des « opérateurs de la modernité (subjectivité, fragmentation, discontinuité, ironie, autoréflexivité) » et « présuppose un rapport actif, fonctionnel et créateur du postmoderne au moderne³³ ».

Si « les revendications féministes font [indéniablement] partie intégrante des jeux formels³⁴ », l'œuvre autorise néanmoins d'autres lectures, délibérément à l'écart de ces axes majeurs³⁵. Robert Dion, par exemple, dans *Le Moment critique de la fiction*³⁶, propose une étude fouillée de l'acte herméneutique figuré et thématisé dans *Le Désert mauve* par la traduction³⁷. Sans doute, comme il le dit lui-même à la suite de Sherry Simon et de Karen Gould, « la traduction entre-t-elle "dans le répertoire des figures postmodernes de la répétition",

32. *L'Artifice*, Paris, Grasset, « Figures », 1988, p. 63.

33. « Au-delà du dialogisme », *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 117-118.

34. Barbara Havercroft, art. cité, p. 24.

35. Un commentaire de Louise Milot abonde dans ce sens : « La facture du livre est pensée avec une telle recherche et, disons-le, avec une telle audace et une telle originalité par rapport à la production québécoise courante que Nicole Brossard, que cela plaise ou pas, et indépendamment des incidences idéologiques qu'on lui connaît et qu'elle tient encore dans ce récent roman, fait de nouveau la preuve d'une perspicacité de premier ordre, face aux courants contemporains d'écriture, et d'une très grande intelligence des faits de langage. » (« Telle qu'en elle-même Nicole Brossard », *Lettres québécoises*, n° 49, printemps 1988, p. 21).

36. *Le Moment critique de la fiction*, op. cit.

37. Rappelons pour mémoire la structure complexe du texte, divisé en quatre parties : « Le désert mauve » (p. 11-53), livre reproduit dans le texte et signé Laure Angstelle aux Éditions de l'Arroyo et portant sa propre pagination (p. 1-41) ; « Un livre à traduire » (p. 55-166), portant lui aussi sa propre pagination (p. 1-112), divisé en quatre sections (« Lieux et objets », « Personnages », « Scènes », « Dimensions ») dont l'une présente un « dossier » contenant cinq photographies de « l'homme long » ; « Un livre à traduire (suite) » (p. 167-178), avec sa propre pagination (p. 115-124) ; « Mauve, l'horizon », (p. 181-220) livre reproduit dans le texte sous sa propre jaquette, qui le présente comme un texte de Laure Angstelle traduit par Maude Laures, paru aux Éditions de l'Ange et paginé de 1 à 40.

imposant la silhouette de la Traductrice à côté de celle de l'Écrivaine à titre de "représentation de la conscience créatrice"³⁸. Cependant, en s'intéressant surtout au faire interprétatif mobilisé dans la traduction fictive, Dion inscrit *Le Désert mauve* parmi une série d'auteurs qui ont peu à voir avec la question féministe: Jacques Brault, Monique LaRue, Normand Charette, Victor-Lévy Beaulieu, Gérard Bessette et Rober Racine.

D'autres recatégorisations s'opèrent, décelables par les réseaux littéraires auxquels on associe Brossard en la détachant complètement des paradigmes habituels; ainsi, une thèse de doctorat américaine la fait figurer aux côtés d'Anne Hébert, Louise Labé, Montaigne, Jacques Godbout et Marguerite de Navarre, dans une comparaison entre la Renaissance française et la post-Révolution tranquille québécoise³⁹; ailleurs, deux récents séminaires de Mireille Calle-Gruber, à Paris 8 proposent l'un d'interroger l'énigmaticité de la littérature à partir des œuvres de Brossard, Butor, Chéidid, Djébar, Memmi, Ollier, Ponge et Quignard et l'autre les notions de spectralité/sérialité de la narration avec Ben Jelloun, Brossard, Cixous, Duras, de Maupassant et Tabucchi⁴⁰. On ne saurait mieux affirmer la réinscription de

38. *Le Moment critique de la fiction*, op. cit., p. 112.

39. Douglas Leonard Boudreau, *Conceiving the Nation: Literature and Nation Building in Renaissance France and post-Quiet Revolution Quebec* (Nicole Brossard, Anne Hébert, Louise Labé, Michel Eyquem de Montaigne, Jacques Godbout, Marguerite de Navarre), University of Ohio, thèse de doctorat, 1999.

40. Leurs descriptions se lisent ainsi: «(2002-2003) Mireille Calle-Gruber, "Les littératures colorées ou Je vous aime en rouge": le séminaire s'attachera à repérer, dans un corpus contemporain, les formes que prend le travail des contraintes de la prosodie. Ainsi, champs hybrides, corps conducteurs, tactilité de l'écrire, polyphonie, collage narratif sont quelques-uns des aspects qui permettront d'appréhender de façon neuve l'énigmaticité de la littérature [...] et de reconsidérer les textes littéraires dans la perspective d'une poétique de l'étrangeté: un désir de détournement des langues. [...] (1998-1999) Mireille Calle-Gruber, "Le roman au travail des différences: le spectre de la narration: les autres personnages II": déplacer les interrogations de la critique du roman, entreprise dans les années 50, notamment celles qui touchent à "la mort du personnage", "la fin de l'histoire" ou "la fin de la littérature" vers les notions de spectralité/sérialité de la narration et d'altérité/altération du personnage.» (Informations publiées dans le site <http://margaux.ipt.univ-paris8.fr/~etudfem/>, consulté le 22 août 2003.)

l'œuvre dans une culture globale où les notions de spécificité nationale se voient transcendées, du moins aime-t-on le prétendre, par la revendication d'une identité plurielle, sans frontière, ouverte aux expériences de l'altérité.

Au-delà de la référentialisation même des textes de Brossard, au-delà de ses relations avec les écrivaines anglophones, au-delà de sa thématization d'une marginalité sexuelle, au-delà des métissages génériques de l'œuvre — qui conjuguent divers lieux, diverses langues, diverses généricités et divers genres —, il nous semble que c'est dans l'investissement critique de son écriture, où la faillite de la narrativité émancipatoire est constamment réaffirmée, que se marque le mieux la singularité de l'œuvre, portée par une acuité analytique qui lui fait reconnaître les moteurs de la réflexion contemporaine et les expérimenter dans sa propre écriture. La postmodernité, selon Gilbert Hottois, «prend ses distances par rapport à toute revendication de la Raison, de l'Absolu, de la Vérité⁴¹». À cet égard, le roman *Hier*, qui reconfigure quelques lieux majeurs de la sensibilité postmoderne⁴², peut se lire comme une sorte de manifeste poétique qui ne renie pas ses postures antérieures mais les met au service d'une nouvelle transitivité.

La postmodernité d'*Hier*⁴³

À titre d'hypothèse de lecture, une phrase prononcée par un des personnages du roman retient ici notre attention: «[s]avoir regarder l'art reste un art. Savoir détecter une transgression, une anomalie, un clin d'œil fait partie intégrante de mon métier, de

41. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris et Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, p. 446.

42. Pour une lecture de cette sensibilité postmoderne, on pourra lire *Postmodernité et sciences humaines*, Yves Boisvert (dir.), Montréal, Liber, 1998, de même que Frances Fortier, «Archéologie d'une postmodernité», *Tangence*, n° 39, mars 1993, p. 21-36 et «Le récit de la postmodernité», dans *Postmodernité et sciences humaines*, op. cit., p. 23-46.

43. Nicole Brossard, op. cit. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *H*, suivi du numéro de la page.

mon plaisir devrais-je dire» (*H*, 67). Doit-on comprendre que cette histoire relativement lisse⁴⁴, qui réunit quatre femmes engagées dans divers scénarios de la mémoire, laisse affleurer des inflexions dans l'écriture de Brossard? L'histoire d'*Hier* met en scène quatre femmes dont les activités ont partie liée avec la mémoire: Simone Lambert, directrice du Musée de la civilisation à Québec; sa petite-fille Axelle Carnavale, chercheuse de pointe en génomique, qu'elle n'a pas revue depuis vingt ans; Carla Carlson, une romancière saskatchewannaise de passage à Québec et un personnage nommé «la narratrice», chargée de rédiger les notices qui «servent à décrire, à dater et à situer géographiquement la provenance des objets exposés» (*H*, 14) au dit Musée.

À première vue, la démultiplication des structures autoreprésentatives⁴⁵ joue à plein de la porosité de la frontière entre la réalité et la fiction. Le personnage désigné sous le nom de «la narratrice» se révélera en bout de course l'auteure de cet artefact qui

44. Si la diégèse est relativement simple, la structure l'est moins; ici encore, des parties relativement hétéroclites sont juxtaposées. «Hier» (*H*, 11-197), texte fragmenté, entrecoupé de la page en italiques reprise 5 fois, qui présente l'histoire des personnages, se termine sur une Axelle qui se réfugie au bar du Clarendon; «Les urnes» (*H*, 201-215), texte en continu qui présente les souvenirs amoureux de Simone, qui l'amènent au bar du Clarendon; «Hôtel Clarendon» (*H*, 219-268), texte scénarisé qui nous montre les quatre femmes dans des scènes numérotées de 1 à 8; «La chambre de Carla Carlson» (*H*, 271-326) montre les quatre femmes toujours en représentation, devant l'écran-miroir, jouant la scène de la mort de Descartes en latin; «Chapitre cinq» (*H*, 329-336), qui justifie la narration du roman par la narratrice; «Quelques notes trouvées dans la chambre de l'Hôtel Clarendon» (*H*, 337-351) présente une liste de 13 notes numérotées, des définitions, des commentaires, le texte original en français dont on dit qu'il a été «traduit» en latin, la traduction du poème d'Homero Adjiris cité dans le texte, la désignation sans référence de quelques auteurs cités dans le texte et enfin la liste complète, cette fois avec les noms de leurs auteurs, des 59 titres évoqués dans «La chambre de Carla Carlson».

45. Nous ne retenons ici que l'autoreprésentation énonciative. Au plan de l'énoncé, on ferait aisément valoir le miroitement de la diégèse, alors que mises en abyme, reduplications, métaphores et figurations jouent à plein (le motif du lion, par exemple, aurait beaucoup à dire à cet égard): le code est pareillement autoreprésenté: structures de surformalisation, avec l'insertion de séquences scénarisées, avec dialogues et didascalies, la partie intitulée «Quelques notes trouvées dans la chambre de l'Hôtel Clarendon» qui renvoient, de manière ludique, aux «excentricités» du texte, à savoir le texte français de la scène en latin et la liste complète, cette fois avec les noms de leurs auteurs, des 59 titres évoqués dans «La chambre de Carla Carlson» (*H*, 314).

nous est donné à lire, ponctué de notes laissées là délibérément comme des marques d'approximation, d'urgence: inscrites entre parenthèses et en italiques — «(*Écrire trois pages sur la Loi des mesures de guerre*)» (*H*, 190), «(*Voir au dictionnaire le mot blessure*)» (*H*, 170), «(*Description de la salle à manger*)» (*H*, 52) —, ces notes laissent croire que nous avons affaire à un texte qui devait paraître avant de n'être plus vrai, à un instantané de la pensée inachevée, à un texte qui n'avait pas le temps d'en perdre. Ce témoignage imparfait d'un temps présent, laissé par une narratrice métaleptique à l'identité indécidable⁴⁶, «qui note tout ce qui pourrait passer pour une histoire» mais «sans chercher à tirer une conclusion» (*H*, 336), traduit son mode de lecture équivoque du monde: transcription des conversations qu'elle a enregistrées lors de ses rencontres avec la romancière, relecture d'une page trouvée par hasard et dont le sens lui paraît tantôt évident, tantôt flou (*H*, 49, 89, 115, 135 et 187), manipulation des dates et des artefacts qu'elle doit décrire (*H*, 96) apparaissent comme autant d'illustrations d'un acte herméneutique jamais définitivement assuré.

L'activité interprétative menée d'ailleurs par tous les personnages de la diégèse est liée dans le texte à une surdétermination du raconté. Les multiples registres du narratif — autobiographique, romanesque, scénique, virtuel — renvoient à autant de modes de transmission du savoir, qu'il soit intime, culturel, historique ou scientifique. Les quatre femmes se souviennent, racontent, sans pour autant que s'instaure une trame événementielle: pas de tension sexuelle entre les personnages, qui évoquent les facettes de l'amour entre femmes, qu'il soit lesbien ou filial; pas de tension dramatique non plus, les morts et disparitions servant plutôt ici à illustrer l'universalité de la peine. *Hier* joue plutôt de la tension entre le représenté et son décodage, comme s'il nous enjoignait de revoir nos attitudes de lecture, mais sur un mode ludique⁴⁷. Ainsi en est-il de la scène de la mort

46. Une étude plus approfondie interrogerait le syncrétisme de la narratrice, dont on ne sait plus bien si elle n'est pas un mixte de la romancière Carla Carlson et de la rédactrice des notes du Musée.

47. Ce ludisme se laisse lire sur tous les plans du texte, du jeu de mots au clin d'œil parodique. Un seul exemple, les titres des expositions du Musée de la civilisation:

de Descartes. Littéralement jouée sous nos yeux par les quatre protagonistes qui s'expriment en latin, cette séquence ramasse en faisceau plusieurs enjeux textuels : elle vient rédupliquer des scènes précédentes où la romancière se racontait enfant, en train de reprendre, dans de multiples variantes, cette histoire de la mort de Descartes qu'elle tenait de sa mère ; elle désamorce le discours patriarcal dans la mesure où Descartes, emblème de toute une généalogie de penseurs, est montré agonisant dans sa sénilité et sa déchéance ; elle peut enfin apparaître comme un clin d'œil autoparodique, par l'évocation du travail de traduction qui n'est pas sans rappeler celui du *Désert mauve*⁴⁸.

Mais c'est sans doute dans le traitement de l'espace-temps que s'appréhende le mieux la facture postmoderne du texte. Le « Musée de la civilisation », comme un signe-transit, désigne ici le lieu d'exercice de l'activité des femmes, à la jonction du passé et du présent, mais qui torpillent le devoir de mémoire en reconfigurant les articulations généalogiques ; il autorise en outre, au plan textuel, la mise en relation d'espaces-temps à plusieurs dimensions, ordonnés selon plusieurs axes littéraire, culturel, artistique comme autant de ruines qui ne témoignent que de l'impossibilité de faire sens : « Ici et là des colonnes brisées, renversées ou s'élevant dans la chaleur du jour comme un grand œuvre mathématique dompté par les rayons du soleil. Le silence des civilisations. Et toujours l'herbe qui repousse » (*H*, 61). De Mexico à Délos en 1950, de Québec à Stockholm, entre un tableau de Carlo Maratta et un miroir du XVII^e siècle, un texte de Marie de l'Incarnation et un poème d'Homero Aridjis, *Hier* est un livre en quelque sorte transgénique, un « livre ouvert à l'idée de vestiges » (*H*, 240), à l'image « des paysages mélancoliques des véduristes dont les ruines fictives et artificielles déplacées dans l'espace et le temps cachent un goût de bizarrerie, dira la narratrice, que je ne parviens pas à élucider » (*H*, 85).

« Siècles lointains », « Le Québec au Vatican », « Ruines : temps mort temps fort du désir », « Cuillères à répondre et bonnes fourchettes ».

48. Cf. *infra*, 44. De fait, cette scène donnée à lire en latin, initialement, sera reprise en traduction à la fin du texte, aux frontières du paratexte.

Si le Musée de la civilisation représente le lieu anthropologique par excellence, qui renvoie à l'idée de culture localisée dans le temps et l'espace, il ne faudrait pas négliger le rapport qu'il entretient, dans le texte, avec ce que Marc Augé identifie comme des non-lieux⁴⁹ et qui seraient au cœur de la surmodernité. La chambre d'hôtel et l'autoroute⁵⁰, pour ne nommer que ceux-là, jouent un rôle prédominant dans *Hier* en ce qu'ils viennent modaliser la relation à l'espace-temps de chacune des femmes en présence. De fait, l'expérience surmoderne, au sens de Augé, repose sur une intelligence du temps compliquée par la surabondance événementielle du présent et sur une intelligence de l'espace subvertie par la surabondance spatiale du présent⁵¹. Sautant d'un continent à l'autre, circulant sur des autoroutes désolées, revisitant au présent des temporalités révolues, les protagonistes d'*Hier* semblent concrétiser, de manière tensive, cette notion de surmodernité.

49. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. Le non-lieu, selon ce dernier, est représentatif de la surmodernité : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés, promus "lieux de mémoire", y occupent une place circonscrite et spécifique » (p. 100).

50. L'autoroute qui relie Montréal à Québec est ainsi décrite : « Une allée de pylones dessinés sur le ciel, des antennes paraboliques au-dessus de rectangles-entrepôts de tous matériaux, des terrains de camping remplies de roulottes dans lesquelles on imagine des femmes et des hommes en train de jouer aux cartes et de fumer ; ou un solitaire appuyé contre une fenêtre d'aluminium, se masturbant pour chasser un ennui plus beige qu'une goutte de sperme sur un prélat de cuisine ou qu'un caleçon oublié sur un comptoir de lavoir. Et tout au long du parcours, dispersé ici et là au fil de la route comme une apparition répétée, le même arbre isolé au milieu des champs, assigné là pour braver le destin et la foudre des dieux anciens qui refusent désormais de veiller sur le nouveau mais transgénique » (*H*, 171).

51. *Op. cit.*, p. 47.

Pour conclure

Le trajet de Nicole Brossard, tout singulier qu'il soit, témoigne des tensions qui informent toujours la culture québécoise. La distinction de trois moments ne visait pas tant à l'inscrire dans un quelconque parcours téléologique qu'à esquisser une cartographie des enjeux d'une littérature savante, portée par une interrogation essentielle de ses mécanismes et de ses visées. Cette œuvre, à la fois assuré et en marche, donne à lire une quête lucide, en prise directe sur les interrogations de son temps. Moderne, Brossard l'est sans doute par sa revendication d'un identitaire collectif, féminin puis lesbien; la facture autoréférentielle de ses fictions et la participation active exigée du lecteur accusent chez elle la postulation d'un *ethos* postmoderne au sens où l'entend Linda Hutcheon⁵²; enfin, sa prédilection pour les espaces qui sont des « non-lieux » peut être qualifiée de surmoderne.

Modernité, postmodernité, surmodernité, comme autant de schémas interprétatifs, permettent de saisir certaines facettes de l'écriture narrative de Brossard. Doit-on en faire des principes taxinomiques, des vecteurs de cloisonnement? Nous préférons y lire plutôt les fondements d'une pratique en dialogue constant avec les lectures qui l'interprètent, qui sait reconnaître, s'approprier et expérimenter les postures légitimées par la critique contemporaine. Cette écriture lucide, prenant acte des lieux communs qui servaient à condamner ses propres balbutiements modernes, se fait le vecteur d'une reconduction parfois ironique des lieux communs poétiques ou idéologiques.

Ce faisant, elle propose une nouvelle définition de l'auteure, à mille lieues de la conception moderne qui en faisait un sujet rationnel, maître de son univers discursif; ses stratégies de

52. Dans *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York/Londres, Routledge, 1988), Linda Hutcheon parle d'une poétique de la postmodernité qui englobe à la fois le discours critique et la fiction, en une même sensibilité complice. La participation du lecteur au jeu de réécriture et l'activation du volet spéculaire de toute écriture sont au cœur même de cet *ethos*, qui renvoie à la construction, par le lecteur, d'une structure textuelle adéquate.

connivence la font plutôt apparaître comme un relais discursif qui réagit aux propositions critiques et les réinvente, qui aménage littéralement le lieu commun de l'*ethos* postmoderne.

Une telle poétique du présent, qui relève en quelque sorte d'une modernité constamment relancée, Brossard l'assume en ces termes :

Comment faire synthèse, à quelque époque qu'on appartienne, que cette époque soit réactionnaire ou révolutionnaire, de transition ou de consolidation, comment donc faire synthèse du passé, du présent de manière à avoir une vision sur l'avenir? Ce que je désire et me souhaite, en somme, c'est une lucidité créatrice qui me permette en tout temps de mon histoire adulte de comprendre le changement, nos résistances, nos enthousiasmes, nos illusions à l'égard du changement⁵³.

53. Gérald Gauder, « La passion de la beauté. Entretien avec Nicole Brossard », *Lettres québécoises*, n° 87, printemps 1990, p. 16.