

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
CURSO ESTUDOS DE LITERATURA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURAS FRANCESA E  
FRANCÓFONAS

TRADUCTION ET AMÉRICANITÉ DANS *LE DÉSERT*  
*MAUVE* DE NICOLE BROSSARD

ANA LÚCIA SILVA PARANHOS

Porto Alegre, julho de 2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
CURSO ESTUDOS DE LITERATURA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURAS FRANCESA E  
FRANCÓFONAS

TRADUCTION ET AMÉRICANITÉ DANS *LE DÉSERT MAUVE* DE  
NICOLE BROSSARD

ANA LÚCIA SILVA PARANHOS

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Zilá Bernd (UFRGS)

Co-Orientador: Prof. Dr. Robert Dion (UQÀM)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Porto Alegre, julho de 2004

Nous travaillons dans les ténèbres - nous faisons ce que nous pouvons - nous donnons ce que nous avons. Notre doute est notre passion, et notre passion, notre tâche. Le reste est la folie de l'art.

Henry James, *L'Âge mûr*

À mes parents, Rosa Maria et Becklerc, qui m'ont  
appris l'essentiel.

À Régis, Lívia et Otávio, mes compagnons de voyage.

## REMERCIEMENTS

Au «Programa de Pós-Graduação em Letras» de l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS;

À mes professeurs Zilá Bernd, Robert Ponge, Maria Luiza Berwanger da Silva, Rita T. Schmidt, Gilda Bittencourt, Márcia Ivana de Lima e Silva, qui m'ont prêté un nouveau regard sur la littérature;

À mes collègues Ana Cecília Gaspar Seganfredo, Andréia Schneider Gregório, Didier R.D.Martin, Paola Felts Amaro, Vanessa Costa e Silva Schmitt et Dominique Boxus, pour les moments heureux que nous avons eu ensemble;

À Angelo de Sousa, pour la collaboration apportée à la présentation graphique du texte;

Au Conseil National de Recherche / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, dont la bourse m'a permis d'accomplir la présente recherche;

Au Conseil International d'Études Canadiennes / International Council for Canadian Studies - CIÉC/ICCS, dont le «Programme de bourses de rédaction de thèse» m'a permis de prendre contact direct avec la réalité culturelle canadienne et québécoise;

Au co-Directeur de recherche, Prof. Dr. Robert Dion, de l'Université du Québec à Montréal, qui m'a fait découvrir l'œuvre brossardienne, pour son assistance précieuse;

À la Directrice de recherche, Prof. Dr. Zilá Bernd, pour son orientation lucide, son encouragement et sa présence dynamique tout au long de la recherche;

À l'écrivaine Nicole Brossard, un remerciement spécial, pour m'avoir accordé la permission de consulter ses archives à la Bibliothèque Nationale du Canada et pour sa générosité, toujours en accord avec ses principes.

## TABLE DE MATIÈRES

<b>RESUMO .....</b>	<b>IX</b>
<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>X</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 .....</b>	<b>5</b>
<b>LA MISE EN CONTEXTE QUÉBÉCOISE</b>	
1.1 LA PAROLE ET SON ESPACE : QUELQUES RÉFLEXIONS À L'ÉGARD DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE.....	5
1.2 LA PAROLE SUIVANT LE TEMPS : LA SPÉCIFICITÉ DU POSTMODERNE AU QUÉBEC .....	16
1.3 LA PAROLE <i>AU FÉMININ</i> ET LE FÉMINISME AU QUÉBEC .....	21
<b>1.3.1 Les premières manifestations de l'utopie féministe au Québec.....</b>	<b>25</b>
<b>1.3.2 Le discours féministe au XX<sup>e</sup> siècle.....</b>	<b>26</b>
<b>1.3.3 L'écriture au féminin et son accessibilité .....</b>	<b>28</b>
<b>1.3.4 Le féminisme et la scène postmoderne.....</b>	<b>31</b>
<b>CHAPITRE 2 .....</b>	<b>34</b>
<b>LA VOIX BROSSARDIENNE : UNE VOIE À PLUSIEURS SENS</b>	
2.1 UNE APPROCHE THÉORIQUE D'UN LANGAGE A-TEMPOREL .....	37
2.2 LA PRODUCTION DU TEXTE .....	39
2.3 LA FÉMINISTE ENGAGÉE.....	44
2.4 SENS ET FORME DE L'ÉCRITURE BROSSARDIENNE : LA VISION DE LA CRITIQUE.....	47
2.5 LA MATIÈRE AUTOBIOGRAPHIQUE ET LE TEXTE BROSSARDIEN.....	50

<b>CHAPITRE 3</b> .....	<b>53</b>
<b>UN LIVRE INTITULÉ <i>LE DÉSERT MAUVE</i></b>	
3.1 LE RÉCIT « LE DÉSERT MAUVE » .....	55
<b>3.1.1 Le parcours de la narratrice vers l'auto-connaissance</b> .....	<b>58</b>
<b>3.1.2 Le désert</b> .....	<b>64</b>
3.1.2.1 <i>Le désert en tant qu'image mystique: l'espace de matérialisation de l'écriture</i> .....	64
3.1.2.2 <i>Le désert et la route en tant qu'espaces sexués</i> .....	72
3.1.2.3 <i>Le désert en tant qu'image picturale : la couleur dans <i>Désert Mauve</i></i> .....	74
<b>3.1.3 L'identité de l'Amérique dans <i>Le Désert Mauve</i></b> .....	<b>79</b>
3.1.3.1 <i>L'Amérique coloniale et l'Amérique moderne/postmoderne: quelques considérations à propos d'une mise en dialogue</i> .....	80
3.1.3.2 <i>Les références culturelles nord-américaines (québécoises, états-uniennes et mexicaines)</i> .....	84
3.2 LA TRAVERSÉE: L'ACTE DE TRADUIRE ET SES ENJEUX .....	89
<b>3.2.1 L'intérêt brossardien à la traduction</b> .....	<b>89</b>
<b>3.2.2 Traduire, c'est savoir lire, savoir écrire</b> .....	<b>91</b>
<b>3.2.3 Traduire un texte français en français</b> .....	<b>93</b>
<b>3.2.4 Le récit «Un livre à traduire»: la traduction selon le regard brossardien</b> .....	<b>94</b>
<b>3.2.5 L'activité scripturale selon ses deux «moteurs»: l'écriture par nécessité et l'écriture par provocation</b> .....	<b>96</b>
<b>3.2.6 La traduction vue comme «un instrument de résonance» de l'original</b> .....	<b>99</b>
<b>3.2.7 L'investissement de la traductrice dans le texte</b> .....	<b>101</b>
<b>3.2.8 La «positionnalité» du traducteur/de la traductrice</b> .....	<b>103</b>
3.3 «L'AUTRE RIVAGE» : LA TRADUCTION ACCOMPLIE .....	105
<b>3.3.1 La traduction comme «négatif» de l'original</b> .....	<b>106</b>
<b>3.3.2 Entre «l'audace et la prudence»</b> .....	<b>108</b>
<b>3.3.3 La traduction aujourd'hui: considérations à propos des cadres canadien et québécois</b> .....	<b>109</b>
<b>3.3.4 La traduction comme négociation transculturelle</b> .....	<b>113</b>
<b>4 CONCLUSION</b> .....	<b>116</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>119</b>
<b>ANNEXE</b>	

## RESUMO

Este estudo sobre o romance *Le Désert mauve*, da escritora quebequense Nicole Brossard, foi desenvolvido tendo, como instrumentos de análise, a tradução e a identidade da América ou a americanidade. Esses temas foram determinados levando-se em conta a estrutura e o tema da obra, focalizados na figura do(a) tradutor(a), figura essa representativa da era pós-moderna. Os aspectos relacionados às questões feministas foram, até certo ponto, também abordados, principalmente pelo fato de a autora ocupar posição de destaque no meio feminista.

Tendo-se em vista as especificidades do corpus, apresentamos, em um primeiro capítulo, uma contextualização do Quebec, abordando a literatura, o pós-modernismo e o feminismo quebequenses. O segundo capítulo é dedicado à obra brossardiana e seu impacto sobre o meio literário, a partir do Quebec. Nossa análise propriamente dita do romance é apresentada no terceiro capítulo.

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a problemática da tradução partindo-se de uma abordagem transcultural, isto é, dando-se ênfase à transformação que ela provoca. Esses traços do « novo » serão colocados em diálogo com os elementos próprios da América, como as referências culturais, a mescla de gêneros, a linguagem dos espaços abertos, as utopias, as buscas. Nosso estudo fundamenta-se basicamente nas teorias de Julia Kristeva, no que diz respeito à linguagem, ao texto; nas teorias de Henri Meschonnic e Sherry Simon, para os estudos da tradução e de Gérard Bouchard, quanto às questões que se referem à americanidade.

## RÉSUMÉ

Cette étude du roman *Le Désert mauve*, de l'écrivaine québécoise Nicole Brossard, a été réalisée ayant comme instruments d'analyse la traduction et les questions sur l'identité de l'Amérique ou l'américanité. Ces domaines ont été choisis en fonction de la structure et de la thématique de l'oeuvre, ciblées sur la figure du traducteur / de la traductrice, figure représentative de l'époque postmoderne. À un certain degré, les aspects qui ont trait au féminisme ont été considérés en raison de la position occupée par l'auteure dans le projet féministe.

Visant à rendre compte des spécificités du corpus, nous présentons au premier chapitre une mise en contexte québécoise, traitant de la littérature, du postmodernisme et du féminisme dans le cadre québécois. Le deuxième chapitre est dédié à l'oeuvre brossardienne et son impact sur le milieu littéraire, à partir du Québec. Notre analyse du roman proprement dite est présentée au troisième chapitre.

Ce travail a pour but de réfléchir sur la problématique de la traduction suivant une approche transculturelle, en d'autres mots, en mettant en valeur la transformation qu'elle entraîne. Ces traits du « nouveau » seront mis en rapport avec les éléments propres à l'Amérique: les références culturelles, le mélange des genres, le langage de l'espace, les utopies, les quêtes. Notre étude s'appuie fondamentalement sur les théories de Julia Kristeva, en ce qui a trait au langage, au texte; d'Henri Meschonnic et de Sherry Simon, par le biais de la traduction et de Gérard Bouchard, en ce qui concerne les questions sur l'américanité.

## INTRODUCTION

Les travaux qui se rapportent à la connaissance, à la sensibilité, ne peuvent pas être mesurés de la même façon que les activités qui ne concernent pas les choses de l'esprit. La littérature, existant en raison de ce qui fait appel à la connaissance ou à l'entendement, exige de ceux qui s'en occupent une dévotion sans mesure. Un travail tel qu'un mémoire de maîtrise, en tenant en compte sa structure et sa portée, peut nous poser d'innombrables difficultés ou exigences. Un travail qui a pour objet la complexe littérature québécoise, ciblé sur un roman de Nicole Brossard, ouvre les portes au monde de l'inédit, de l'étrangeté, d'autant plus qu'en général, les québécois eux-mêmes ne s'encouragent pas souvent à entreprendre une telle tâche. Pour l'écrivaine, concevoir et écrire *Le Désert mauve*, c'était un défi. Explorer ce livre comme lectrice et puis comme chercheure, c'était pour nous aussi un défi, un défi que nous avons accepté dès la première lecture du roman en 2002.

Notre formation universitaire, au niveau de la licence, a été poursuivie dans le domaine de la traduction (Licence ès Lettres - Habilitation Traduction). Au niveau de la Maîtrise, nous avons fait des études de littérature dans le but d'obtenir le diplôme de Maître ès Lettres (domaine Littératures Française et Francophones). Les deux formations s'allieront dans le présent mémoire, même si ici la traduction ne sera pas traitée à partir d'un point de vue théorique, étant donné le caractère strictement littéraire des études entreprises. Quoique cela puisse sembler paradoxal, la théorie ne sera considérée que pour un meilleur éclaircissement de la problématique de la traduction vis-à-vis du texte littéraire.

Ayant comme métier l'étude et la pratique de la traduction, nous avons été fort touchée par *Le Désert Mauve (DM)*, ouvrage en prose écrit par l'écrivaine

québécoise Nicole Brossard, publié en 1987, à Montréal. La problématique de la traduction y est présentée au niveau de la fiction et, en tant que lectrice, nous avons suivi le personnage de la traductrice dans son parcours plein de découvertes, de questionnements et d'émerveillements, parcours qui continue à hanter tous ceux qui s'engagent dans la «mission» de la traduction. Tout en analysant ce domaine lié strictement à la langue, nous aborderons aussi les questions qui se rapportent à l'américanité, concept qui constitue l'objet de nombreuses études à l'heure actuelle. L'américanité s'occupe de tout ce qui a trait à l'identité des Amériques, à l'imaginaire américain ainsi qu'à la vision américaine du monde.

Pourquoi concilier ces deux univers - la traduction et l'américanité - qui semblent être, au premier abord, si éloignés l'un de l'autre?

Nous croyons, et telle est notre première hypothèse, qu'au cœur de ces deux univers il y a des traits du « nouveau ». Le renouvellement inhérent à toute traduction, dans sa conception la plus actuelle, va de pair avec « le grand mythe du renouvellement » des Amériques, selon la vision de Jean Morency. Cela revient à dire que l'Amérique continue de se faire, de se construire, de chercher sa raison d'être, elle ne s'achève pas, car l'identité elle-même se fait continuellement, dans une quête éternelle du « nouveau », dans l'esprit inquiet de se comprendre soi-même, de connaître son propre soi. Ce désir d'exploration est en plein accord avec l'écriture brossardienne qui s'affirme comme une éternelle quête de l'inédit à travers l'exploration de la pensée.

Notre deuxième hypothèse relève du caractère transculturel de la traduction : l'Amérique s'est constituée en ayant toujours, sous-jacent et/ou derrière soi, l'image de l'Autre, en ayant toujours été hantée par l'Autre. Si les questions concernant l'identité américaine passent par la dialectique culture inscrite (américaine)/culture prescrite (européenne), nous notons que les références culturelles relevées dans le corpus telles que le féminisme, la québécutude et/ou l'américanité tâchent de s'affirmer aussi vis-à-vis de l'Autre. En suivant l'esprit du *Désert Mauve*, nous nous demanderons donc comment travaille la traduction, en tant que moteur de la fiction, dans ce rapport culturel?

En tenant toujours compte du fait que tout texte est produit à partir de tous les autres qui l'ont précédé, renforçant ainsi l'idée qu'il n'y a pas de texte proprement originel, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle en mettant en valeur la face transculturelle de la traduction - développée d'une façon on dirait presque didactique dans *le Désert Mauve* -, à travers un intense et profond rapport avec l'Autre, on serait capable d'arriver à une meilleure compréhension des questions identitaires : le personnage de la traductrice, comme tout(e) exilé(e) québécois(e) par exemple, sort de soi-même, plonge dans l'âme de l'Autre et retourne chez lui (elle) changé(e) et renouvelé(e), selon la conception de Pierre Nepveu, en faisant ainsi le chemin de l'innovation et de la création.

Notre « traduction », ce « nouvel original » serait fait à partir du parcours transculturel, en suivant les modes d'inscription propres à l'Amérique tels que le mélange de genres, les spécificités linguistiques ou le langage de l'espace. Nous croyons donc à l'existence de rapports, de similitudes entre le processus de la traduction - comme rituel de passage du Même à l'Autre - et la quête identitaire au Québec.

Envisageant l'analyse des questions ci-dessus, nous proposons les chapitres suivants : un premier chapitre, divisé en trois sections, sera dédié à la mise en contexte québécoise et traitera des axes concernant la littérature québécoise contemporaine, ainsi que le postmodernisme et le féminisme au Québec. Il nous semble clair que les considérations à propos du postmodernisme sont capitales en ce qui concerne le roman à l'étude, considéré par la critique québécoise comme un roman postmoderne. En ce qui a trait au féminisme, il a été choisi, parmi tant d'autres aspects propres à la littérature québécoise, en considérant le fait qu'il constitue une partie intégrante de la thématique de l'œuvre et aussi parce que son auteure est une féministe engagée. Un deuxième chapitre sera consacré à la présentation de l'écrivaine Nicole Brossard, ainsi qu'à la position qu'elle occupe au sein de la littérature québécoise. Cette section portera aussi sur l'analyse critique-théorique de l'écriture et de l'esthétique brossardienne; un troisième chapitre introduira l'analyse du *Désert Mauve* (DM). Ce chapitre sera divisé en trois sections qui reprennent celles du roman : premièrement, « Le Désert Mauve », dont l'auteure

fictive est Laure Angstelle et la narratrice, Mélanie : l'analyse de ce fragment de texte sera menée au niveau du discours, de l'écriture et des références culturelles, en mettant en valeur les questions portant sur l'américanité; deuxièmement, « Un livre à traduire » et « Un livre à traduire (suite) », récit à la troisième personne : l'analyse du texte portera sur le discours et l'écriture, en mettant en valeur les questions portant sur la problématique de la traduction; et finalement « Mauve l'horizon », correspondant à la traduction accomplie par le personnage Maude Laures de la première section: l'analyse du texte se concentrera sur la traduction en tant que processus transculturel et sur son rapport avec l'identitaire de l'Amérique. Il s'agira surtout d'analyser le rôle de la traduction dans l'Amérique francophone, notamment au Québec.

## **CHAPITRE 1**

### **LA MISE EN CONTEXTE QUÉBÉCOISE**

#### **1.1 LA PAROLE ET SON ESPACE : QUELQUES RÉFLEXIONS À L'ÉGARD DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE**

Avant toute considération, n'oublions pas que, si la littérature québécoise s'écrit en français, elle s'écrit d'abord en Amérique. Nous traiterons donc ici d'une réalité autre que la réalité européenne.

Si le Québec n'est pas un pays, son peuple constitue une nation, dans l'acception de la conscience d'une unité. Cette unité a été d'abord suscitée par l'usage d'une langue en commun, en frayant un chemin particulier à travers le cours de l'Histoire et, justement parce que la Province du Québec ne se trouve pas dans une situation d'indépendance politique, son parcours s'est révélé fort spécifique surtout dans le champ littéraire. La langue française, une des langues officielles du Canada - l'anglais étant l'autre langue en usage dans le pays -, est parlée par environ quatre-vingt-cinq pourcent de la population du Québec. Mais la littérature québécoise n'est pas seulement une affaire de langue car, pour appartenir au monde des lettres, il ne suffit pas d'écrire en français, il faut aussi vivre au Québec. C'est ainsi que beaucoup d'écrivains venus d'horizons linguistiques et culturels les plus divers deviennent des écrivains québécois.

Pour mieux parvenir à saisir cette posture dans le champ des Lettres, nous évoquerons quelques traces laissées par l'histoire du Canada et du Québec.

L'exploration du fleuve Saint Laurent par Jacques Cartier, pendant ses voyages en 1534-1536 et en 1541-1542, a marqué le début de la présence française

dans le Nouveau Monde. Cette colonisation, cependant, n'a commencé vraiment qu'en 1608 avec la fondation de la ville de Québec. Les guerres successives avec l'Angleterre ont interrompu les premiers progrès et, en 1763, le Traité de Paris accorde le Canada aux Anglais; le Québec sera désormais le plus important territoire occupé par les descendants des Français<sup>1</sup>. Sans changer de langue et de religion - le catholicisme -, ces derniers s'opposent à l'Anglais protestant et c'est cette opposition qui donnera à la Province du Québec, jusqu'à nos jours, son caractère distinct.

Selon Samira A. Iunes, professeur à l'Université de São Paulo, l'opposition français/anglais, « bouleversant l'équilibre national et obligeant le gouvernement fédéral à prendre des décisions conciliatoires pour éviter une rupture plus profonde », est attestée par plusieurs événements<sup>2</sup>, dès le début de la Conquête anglaise jusqu'à plus récemment, plus exactement durant les années 1960, quand les Canadiens-français adoptent l'appellation Québécois, montrant publiquement leur « québécoité ». Cet acte peut être mieux compris lorsque nous considérons quelques faits historiques. Rappelons que l'époque du Premier ministre Maurice Duplessis (1939-1959) a été marquée par une politique traditionaliste qui renforçait le pouvoir de l'Église catholique, retardant ainsi d'une certaine manière la croissance économique de la province, puisque l'agriculture et la vie rurale étaient favorisées. Cette période a été connue comme « la grande noirceur ». Après 1959, c'est-à-dire après la mort du Premier ministre, tout a changé. La santé et l'éducation, qui étaient sous la tutelle de l'Église, seront désormais sous la tutelle de l'État. L'économie se modernise et la société se transforme radicalement : c'est la « Révolution tranquille » sous le gouvernement libéral de Jean Lesage (1960-1966). À partir de ce mouvement, ni le Québec, ni le Canada ne seront plus les mêmes : il provoquera une

---

<sup>1</sup> Aujourd'hui, la langue française est encore parlée dans certains endroits comme la province du Nouveau Brunswick, le nord de l'Ontario et dans la petite localité de Saint Boniface, près de Winnipeg, au Manitoba. (Entretien avec Zilá Bernd. Site: [www.estadao.com.br/ext/frances](http://www.estadao.com.br/ext/frances), consulté le 04/01/04)

<sup>2</sup> « Pour une première opposition, dans un passé historique plus lointain, nous avons, en 1790 la division de la colonie en Haut Canada (actuel Ontario) et Bas Canada (actuel Québec), à cause des discussions politiques, division annulée en 1840, après la Révolte de Patriotes, en 1837. Le 1er juillet 1867, le Canada se voit doté d'une Constitution, par la loi du Parlement britannique. Le Dominion du Canada a été créé. Plus près de nos jours, c'est l'année 1960 qui marque la rupture la plus définie du Québec ». (Site: [www.estadao.com.br/ext/frances](http://www.estadao.com.br/ext/frances), consulté le 04/01/04)

série d'autres événements dont le plus important sera le premier référendum, en 1980, sur la volonté du peuple québécois d'être ou non indépendant du Canada. En 1992, un autre référendum, pan-canadien celui-là, a rejeté la proposition d'une réforme constitutionnelle; finalement, en 1995, un nouveau référendum a été réalisé sur l'indépendance du Québec : l'autonomie de la Province a été refusée suivant un résultat de 50,56% contre 49,44% des votes. Une certaine liberté concernant les politiques d'immigration, d'habitation, de tourisme et de loisir peut être observée à partir de ce moment historique dans le cadre des différentes provinces. Au Québec, considérant l'existence du bilinguisme et de la spécificité francophone<sup>3</sup>, la politique migratoire sera à l'origine d'une société beaucoup plus hétérogène que celles des autres provinces canadiennes.

### 1.1.1 Littérature ou écriture québécoise?

Progressivement, le peuple de la colonie française en Amérique - la Nouvelle France - commence à s'affirmer en tant que groupe identitaire; petit à petit, les désirs et les volontés d'unité et d'indépendance se laissent entrevoir et comprendre à travers ses écrits<sup>4</sup>.

Une partie de la critique littéraire voit l'acte de naissance de la littérature québécoise après la Deuxième Guerre Mondiale; il y a cependant des chercheurs qui ne croient pas au surgissement d'une génération seule ayant tout transformé, mais plutôt à un changement progressif et continu, comme nous le verrons ci-dessous. Les classifications, nous le savons, tendent à être généralement artificielles. Néanmoins, il importe ici de faire appel à la littérature engagée des années soixante (Gaston Miron, incontestablement le plus grand poète québécois, et Hubert Aquin, auteur de *Prochain Épisode*, peut-être le livre fondateur du renouveau de la

---

<sup>3</sup> Selon Zilá Bernd, «le français transplanté au Nouveau Monde s'est aussi modifié en contact avec les langues autochtones [...]». De plus, la colonisation anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle fait que «les colons français sont donc restés environ 100 ans sans prendre contact avec la France. [...] La conséquence, sur le plan linguistique, a été le maintien de plusieurs archaïsmes.[...] Autres différences concernent les tentatives de transcrire en français des expressions courantes en anglais [...]». (Site: [www.estadao.com.br/ext/frances](http://www.estadao.com.br/ext/frances). Consulté le 04/01/04).

<sup>4</sup> «S'il y a un rapport privilégié entre la nation et la culture, il ne se donnerait plus sous la forme de l'unicité, d'un recouvrement parfait, mais bien, comme l'a montré Régine Robin pour l'histoire [...], par la médiation d'une multiplicité de discours et de mémoires». (SIMON, Sherry. «Espaces incertains de la culture». In: SIMON et al., 1991 p. 22-23).

littérature québécoise), à la popularisation de l'imaginaire québécois (Jacques Ferron), aux tentatives de déstructuration du langage (Réjean Ducharme), à la ré-introduction du formalisme dans les années soixante-dix (Nicole Brossard) et ainsi de suite. Cette ébullition d'idées, de styles et de personnalités s'est accentuée dans les années quatre-vingt-dix, nuancée toutefois par un certain désenchantement. Il est vrai qu'à l'époque de la Révolution tranquille il était clair que l'écriture avait un rôle à jouer. La littérature a su comment bien refléter les contrastes, les différents vecteurs d'imaginaire collectif, l'imaginaire de la Révolution tranquille elle-même. Les littéraires, connaissant très bien les axes familiers de tension, comme la question de la souveraineté, se demandent encore aujourd'hui s'il y a quelque chose qui s'annonce. Ils se sont rendu compte que, finalement, la société québécoise passe par un moment de transition. À ce propos, Gérard Bouchard soulignait récemment<sup>5</sup> que, de temps en temps, il y a l'émergence d'une pensée tragique: c'est le face à face entre le sujet et son destin.

En admettant que notre intérêt primordial ne soit pas ici une analyse de la formation des lettres au Québec, il faut quand même avoir en tête qu'une littérature ne se fonde pas en un instant, surtout dans le cas où la société qui l'a formée est, à l'origine, le résultat d'une double colonisation et aujourd'hui le résultat d'une société hétérogène.

De nombreuses analyses critiques menées au Québec se sont intéressées à l'irruption de la littérature québécoise. Nous parlons d'«irruption», mais nous pourrions aussi parler de formation. Nous avons dégagé de toutes les études réalisées jusqu'à présent la vision de deux critiques bien connus au Québec, au Canada et ailleurs : l'écrivain et critique Bernard Andrès et le romancier, poète et essayiste Pierre Nepveu.

Le premier croit que, à cause de l'absence d'autonomie politique, le Québec s'est constitué en objet privilégié dans le cadre d'une analyse institutionnelle du champ littéraire. Analyser certains textes-jalons et se demander comment s'est

---

<sup>5</sup> Communication présentée dans le cadre du 72<sup>e</sup> Congrès de l'ACFAS - La société des savoirs, du 10 au 14 mai 2004, à l'UQAM,

fondé l'écrit au Québec, de la Nouvelle-France à *La Nouvelle Barre du Jour*<sup>6</sup>, tel est le parcours proposé par le critique dans *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété* (1990). Son étude de la fondation des lettres québécoises, tout en considérant le problème des limites historiques et esthétiques, a tourné ses regards vers les premiers balbutiements littéraires de l'ancienne colonie : les récits de voyage, la dramaturgie naissante, le roman des origines, les mémoires, les discours épistolaire, pamphlétaire, parodique et d'avant-garde (Andrès, 1990, p.17). Cela met en évidence le fait que la littérature au Québec était présente dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Les premiers textes sont plus proches des règles établies par la métropole (française e/ou anglaise) et les textes qui suivent, plus marqués par la subversion de ces règles. Le critique parle donc de « contrainte » et de « contrariété », de moments dans l'Histoire où les oeuvres littéraires seront plus conformes à la norme, c'est-à-dire, à la présence de la continuité, et de moments où elles révéleront une « outrance libératrice » assimilable à des vrais moments de rupture. Les sociétés du Nouveau Monde ont sûrement adopté les normes littéraires et culturelles des « vieux pays », mais elles ont aussi adapté les statuts en cours à l'époque en les modifiant. À mesure que les « contraintes » se désagrègent, la « contrariété » se fonde en tant que « principe d'écriture » : c'est la période des textes marginaux tels que le pamphlet, la parodie, la polémique. L'originalité de cette analyse de Bernard Andrès réside dans la période et dans le point de vue envisagé. Le critique l'affirme :

Au lieu de faire naître les lettres québécoises dans les années 1960, ou au mieux avec *Le Chercheur de trésor* (1837), je tente de remonter aux premières manifestations littéraires de l'ancienne colonie (Andrès, 1990, p.17).

L'idée principale de cette « archéologie littéraire » est de privilégier le processus complexe de la légitimation de l'objet littéraire au détriment de la question de l'institution littéraire proprement dite, du texte légitimé.

Si nous regardons la question des Lettres québécoises d'une perspective disons postmoderne, ne serait-il plus légitime de parler d'une écriture québécoise plutôt que d'une littérature québécoise? Le terme « littérature » étant fort lié à l'idée d'institution, ne semble-t-il pas s'éloigner de l'esprit de nos jours - une époque où

---

<sup>6</sup> Revue littéraire fondée en 1977.

tout semble être à la fin? C'est la vision de Pierre Nepveu dans son *Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécois*, livre dont la première publication date de 1988. Si la littérature a été idéalisée comme un projet basé sur une mémoire collective et une intention totalisante, l'écriture avec un « e » majuscule a surgi pour représenter le pluriel et le divers :

[c]omme l'eau toujours changeante d'un même fleuve : le fleuve sans fin de l'Écriture, utopique et extatique, s'écoulant éternellement vers le Nouveau et l'Inconnu, répétant éternellement son murmure et son incantation (Nepveu, 1999, p.14).

La métaphore s'affirme comme une vision bien américaine de la question, puisqu'en faisant appel à un des éléments de la Nature - l'eau, le fleuve -, cet extrait évoque l'idée de l'écriture comme dérive, continuellement en devenir, sans jamais s'arrêter, telle que les flux des eaux.

Les mouvements de modernisation lancés par la Révolution tranquille ont suscité surtout l'engagement des écrivains, et dire modernité c'est dire lucidité et action. C'est l'heure de la prise de conscience qui, dans ce cas-là, allait de pair avec la crise existentielle<sup>7</sup>. Cette prise de conscience a provoqué à son tour le surgissement d'une vérité douloureuse. D'après Nepveu, la lucidité à l'époque de la Révolution tranquille fait apparaître une conscience du temps : la foi dans le progrès, mais aussi le sentiment de cette éternité du mal québécois empêchant le progrès. Désormais, la littérature éveillera l'idée de destruction<sup>8</sup>, de malaise - destruction dans le sens de détruire pour transformer. Pour les écrivains de la Révolution tranquille, la littérature « canadienne-française » parlait de la réalité, à peu près passivement; la littérature « québécoise » - cette conscience qui s'est formée à partir des années 1960 -, voulait à son tour transformer la réalité.

---

<sup>7</sup> «[...] en y nouant la crise existentielle où l'on reconnaît que l'on porte en soi une carence fondamentale, un manque à être qui vient du passé et persiste dans le présent» (NEPVEU, 1999, p. 18).

<sup>8</sup> «[...] on rappellera qu'il y a toujours eu dans le roman québécois une solide tradition de l'échec.» (BUSNEL, François. «Voyage dans la littérature québécoise». Supplément Spécial Québec. *Magazine littéraire*, n° 374, Mars 1999. p. 102).

### 1.1.2 Une société hétérogène

La littérature québécoise, où se reflète la complexité historique du Québec, porte avec elle les traits d'une société qui n'est pas organiquement homogène. Au tout début de l'histoire de la Province, la situation a déterminé une quête d'affirmation identitaire fondée sur le repli sur soi et sur le retour nostalgique; avec le temps ce questionnement exalté a fait place « à une ouverture du débat identitaire, avec l'inclusion d'un nombre plus important d'interlocuteurs, représentés par nombreuses vagues d'immigrants qui n'ont cessé d'arriver au Québec au fil des années » (Bernd, 2002, p.15). Cette expérience de l'altérité, de la différence faisant partie du noyau de la société québécoise - premièrement vis-à-vis des conquérants anglais et plus récemment vis-à-vis des immigrants et des communautés diverses, en opposant cette fois-là les Québécois « de souche »<sup>9</sup> et les Néo-québécois - a fait que le regard vers l'Autre existe depuis toujours dans l'âme québécoise. La récente intégration des diverses communautés (italienne, chinoise, irlandaise, juive, etc.) a produit une société hétérogène. L'hétérogénéité nous mène à la notion d'hybridité, terme que nous croyons nécessaire de préciser.

Selon Zilá Bernd, les littératures nées en situation coloniale ont dû exprimer dans la langue de l'Autre (l'Européen) une nature et un imaginaire propres (aux Américains). Par conséquent, le littéraire devient inséparable de l'identitaire dans le contexte américain. Dans son article *Identités composites : écritures hybrides* (1999), la chercheure évoque le concept de créolisation travaillé par Patrick Chamoiseau dans *L'éloge de la créolité*, avec Raphaël Confiant et Jean Bernabé (1989) et *Écrire en pays dominé* (1997) où il affirme que, dans le contexte de la Caraïbe, la synthèse devient impossible et que l'identité ne peut être aperçue que comme une mosaïque. Cette vision de l'identitaire comme « espace de confluence du multiple définit l'écriture comme un lieu de déstabilisation et l'écrivain comme impérativement ouvert au multilinguisme, même s'il écrit toujours dans une seule langue » (Bernd, 1999, p.24). L'expression « créolisation » évacuerait donc toute idée d'immobilité. Ainsi la langue littéraire dans le contexte américain serait faite

---

<sup>9</sup> Les descendants de premiers colons qui se sont établis dans la colonie.

d'entrecroisement des discours, elle serait le résultat hybride de toutes les variantes (langue maternelle, du pays d'adoption, de la communauté d'origine).

Cette étude fait aussi appel aux travaux de Néstor Garcia Canclini<sup>10</sup>, un des premiers à utiliser le concept d'hybridité pour caractériser la culture des Amériques. Selon lui, si nous considérons les intersections et les interpénétrations des peuples et des cultures, après les conquêtes et les migrations, l'identité sera nécessairement « polyglotte, multiethnique, migrante, faite d'éléments croisés de différentes cultures » (Bernd, 1999, p. 25).

### 1.1.3 La littérature migrante au Québec

Depuis les deux dernières décennies, la production de textes signés par des écrivains néo-québécois dont l'écriture est traversée par plusieurs langues et langages a eu un grand impact sur le public. Il s'agit de textes qui mettent en scène le multiple, le pluriel, puisqu'ils sont issus justement de réalités diverses : les auteurs y travaillent les apports de leur culture d'origine en les mélangeant avec ceux du pays d'accueil.

Quelle est la raison d'un tel impact? Il peut bien être un symptôme de la problématique identitaire au Québec : le public s'identifie avec l'instabilité identitaire expérimentée par l'immigrant, l'exilé. En se posant les questions « Où suis-je? », « Qui suis-je? », le migrant montre qu'il éprouve une confusion des lieux «actuels» et des lieux de mémoire. L'écriture migrante confond toujours les lieux, ces récits se caractérisant par l'opposition entre l'ici et le là-bas.

Pour Zilá Bernd, l'écriture migrante constitue ce qui se publie de plus vigoureux actuellement au Québec : les derniers récits de Dany Laferrière, Gérard

---

<sup>10</sup> \**Culturas híbridas:estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989.

\*\*»Stratégies de recyclage, arts culte et populaires en Amérique latine», dans Walter Moser et alii (dir.), *Recyclages - économies de l'appropriation culturelle*, Montreal: Balzac, 1997, p. 281-291.

\*\*\**Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo, 1995.

Étienne, Nancy Huston, Sergio Kokis, Régine Robin, Ying Chen, Fulvio Caccia, entre autres. Pour la chercheuse, ces textes inscrivent :

des segments culturels issus de différentes stratifications avec un haut degré d'imprévisibilité; [...] ils déstabilisent les certitudes de la critique et son obsession de tout vouloir classer, ranger et immobiliser. Le geste traditionnel d'associer un auteur à un seul cadre de référence comme l'ethnie, la nation, le genre ou même la langue s'avère insuffisante pour rendre compte d'autres facteurs constitutifs du texte (Bernd, 1999, p.26).

Pendant le séminaire donné à l'UFRGS en 2003, Simon Harel, en discutant la réalité de la littérature migrante, nous a présenté un concept qui fait l'objet de ses études et réflexions : le concept d'«habitabilité psychique». Il correspond à la notion d'*unhomely* de Bhabha<sup>11</sup>. Ce dernier terme fait référence à la transitionnalité du sujet hybride qui reprend l'inquiétante étrangeté freudienne : c'est la rencontre entre le monde et la maison, les sphères du public et du privé. En ce qui concerne l'inquiétante étrangeté, nous nous permettrons de relever ici quelques repères tirés de l'essai de Miriam Chnaiderman (1998, p.47-67).

Freud a publié « Das unheimlich » en 1919. La première difficulté de travailler ce texte vient des problèmes de la traduction du terme. Le *unheimlich* est le sentiment résultant d'un effet d'étrangeté qui touche ce qui est connu, familier, provoquant ainsi l'angoisse. Freud a cherché diverses versions du terme dans plusieurs langues, ayant trouvé beaucoup de termes similaires et synonymes. Il a affirmé que l'italien ainsi que le portugais n'ont aucune expression correspondante. Son texte commence par une recherche minutieuse dans les dictionnaires du mot allemand *heimlich*. La curieuse étymologie du mot révèle que *heim* (maison/demeure) signifie intime, familier, et aussi secret, clandestin, ce qui ne doit pas être montré. Freud a conclu que dans tout ce qui est familier il existe aussi l'idée d'occultation. *Unheimlich* et *heimlich*, suivant une sorte d'ambivalence, seront enfin liés : à partir de la notion du familier, le concept du secret se développe. Pour Lacan, le *heim* du *unheimlich* c'est la maison de l'homme : « l'homme trouve sa demeure dans un point situé chez l'Autre, au-delà de l'image dont nous sommes faits [...] » (Chnaiderman, 1998, p.67 - nous traduisons).

---

<sup>11</sup> «The unhomely is the shock of recognition of the world-in-the-home, the home-in-the-world». (BHABHA, Homi. The World and the Home, *Social Text* 31/32 (1992):141-153).

À propos de la recherche dans les dictionnaires menée par Freud, Lacan est ravi de l'importance donnée à l'analyse linguistique. Freud avait déjà remarqué que, dans tout ce nous est familier, il y a beaucoup de l'inconnu. Nous ouvrons ici une parenthèse pour dire que, d'une façon identique, l'écrivaine Nicole Brossard a comme méthode de travail la vérification du mot le plus simple ou banal dans le dictionnaire, en sachant que chaque mot a un potentiel étymologique, sémantique, analogique considérable :

Je travaille à la loupe. [...] puisqu'une bonne partie de mon écriture se nourrit de la matière même de chaque mot. Je vérifie et contre-vérifie constamment le sens des mots. J'ai toujours le nez dans le dictionnaire parce que je ne prends pas de chance avec aucun mot. Je vérifie le sens le plus simple comme table, étoile, arbre. Je passe un temps fou dans le dictionnaire, une folie obsessionnelle du sens (Brossard in Yoken, 1989, p.121).

La vision de l'*unhomely* traduit l'hybridité identitaire qu'est la demeure postcoloniale. Simon Harel rappelle qu'Adorno, lui, il réfléchissait déjà sur cette notion comme le prouve l'extrait suivant : « For a man without a homeland, writing becomes a place to live » (Adorno, 1974, p.87 in Macgregor Wise, 2000, p.307).

La littérature migrante, se produisant dans l'univers d'une littérature minoritaire telle que la littérature québécoise, témoigne d'un autre discours minoritaire, le discours des diverses communautés telles que la chinoise, la juive, l'italienne, etc. Nous pourrions donc positionner l'univers québécois hétérogène comme société postmoderne particulière dans le plus vaste ensemble de toutes les autres sociétés postmodernes.

Le sens de l'espace joue, d'une manière décisive, un rôle significatif dans le monde actuel. L'histoire du peuple québécois est justement le récit d'une migration, c'est la méditation, la réflexion sur l'espace, la discussion sur les hors-lieux<sup>12</sup>, c'est donner naissance aux espaces imprécis, indéterminés, aux espaces qui font partie d'un « tout » nébuleux, flou. La littérature migrante, représentative d'une

---

<sup>12</sup> Hors-lieux: concept d'abord présenté par l'écrivaine/essayiste Régine Robin, discuté dans plusieurs oeuvres dont *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu* (Longueuil, Le préambule, collection « l'Univers des discours », 1989). L'écriture du hors-lieu révèle l'écriture de la marge, l'esthétique du trauma, le hors territoire, ce qui est hors représentation, un lieu qui ne peut pas être décrit. Selon Simon Harel, il s'agit d'une « contradiction logique ».

diversité culturelle spécifique au Québec, parle de l'imaginaire des lieux, de la façon dont ils habitent la littérature; cette littérature parle d'une altérité faite de la rencontre des identités diverses; c'est la négociation du sujet dans l'écriture. Peut-être que, par la voie de l'écriture migrante, les Québécois pourront mieux comprendre leur trajectoire en tant que peuple, car « o Mesmo só pode se definir em relação ao Outro, na multiplicidade dos outros. Se o Mesmo permanecer fechado sobre si mesmo, não há pensamento possível »<sup>13</sup>.

### *En guise de conclusion,*

L'incroyable évolution, accomplie en quelques décennies, de la littérature québécoise s'est faite sur un chemin qui commence par la quête d'identité et d'identification et continue à travers « une littérature du désir et du libre déplacement des imaginaires » (L'Hérault, 1991, p.55). Comment en reconnaître le changement et à partir de quand? Selon Pierre L'Hérault, ce point de changement pourrait bien être l'élargissement du domaine du pensable, de l'opposable, de l'argumentable québécois, sous l'irruption de l'hétérogène qui, dans la réflexion et dans la fiction identitaire, n'intervient pas avant la fin des années 1970. Jusque-là l'identité ne se détache pas facilement du fond d'homogène que la soutient. Pour le dire autrement, le chercheur croit que le parcours de la littérature québécoise a mené d'une littérature circonscrite à une littérature libre, pour l'écrivain et pour le lecteur. Il propose que la littérature s'articule désormais sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène et ajoute :

[la littérature québécoise] ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture, la diversité n'y étant plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple. Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulation des imaginaires (L'Hérault, 1991, p. 56).

---

<sup>13</sup> « le Même ne peut se définir que par rapport à l'Autre, dans la multiplicité des autres. Si le Même continue caché, fermé dans soi-même, il n'y a pas de pensée qui soit possible » (Chnaiderman, 1998, p.52 - nous traduisons).

Pierre Nepveu souligne, pour sa part, trois positions esthétiques essentielles de cette littérature: la première, l'esthétique de la fondation (le réel comme exigence, l'impératif de l'origine); la deuxième, l'esthétique de la transgression (marquée par la contreculture, l'avant-garde formaliste et le premier féminisme où le rapport au réel s'établit dans un contexte de normes et d'idéologies à subvertir) et la troisième, l'esthétique de la ritualisation (où les figures de l'énergie, de l'ange, de la migration en sont les plus typiques et où l'étrangeté et l'altérité présentent la possibilité d'une nouvelle répartition des formes et des forces) (Nepveu, 1999, p.212).

## 1.2 LA PAROLE SUIVANT LE TEMPS : LA SPÉCIFICITÉ DU POSTMODERNE AU QUÉBEC

Beaucoup a été déjà dit sur le postmodernisme, ce qui ne nous exempte pas de l'aborder en le circonscrivant au cadre québécois.

Les questions concernant le postmodernisme recouvrent tantôt les domaines de l'architecture et de l'art, tantôt les domaines de la philosophie et de la littérature. Les origines du terme étant liées à l'architecture, c'est dans ce domaine que nous trouverons les premiers traits<sup>14</sup> d'une physionomie qui petit à petit se manifestera dans d'autres secteurs, parmi lesquels la littérature. Une définition du terme - fût-il considéré comme courant ou code littéraire - nous obligerait à le situer dans le temps chronologique ainsi que dans l'espace. En ce qui a trait à l'emploi du terme, il est lu et compris différemment selon le contexte littéraire où il est employé. Nous nous expliquerons. Commençons par une brève définition du postmoderne.

Un courant littéraire, on le sait, traduit une vision du monde à une époque donnée. Les courants rendent compte des tendances textuelles ou thématiques, permettant des rapprochements entre différentes oeuvres et éclairant leurs particularités. Lors de l'analyse d'un texte postmoderne, le lecteur fera ressortir des caractéristiques même sans en avoir conscience. Antoine Compagnon remarque que

---

<sup>14</sup> «L'architecture postmoderne veut rompre avec le style fonctionnel international: elle revendique le droit à l'éclectisme, au localisme et à la réminiscence; elle se réclame d'un syncrétisme tolérant contre le purisme géométrique» (Compagnon, 1990. p. 147).

les figures et les dispositifs de cette littérature - l'indécision du sens, son caractère indéterminable pour le lecteur, la mise en cause de la narration, l'exhibition de l'envers du décor, la rétraction de l'auteur, l'interpellation du lecteur et l'intégration de la lecture - peuvent être trouvés au cœur même du modernisme - « la phrase de Proust, avec ses méandres d'hypothèses, ses cascades de conditionnels » (1990, p. 160) -, ce qui montre que la frontière entre le modernisme et le postmodernisme littéraires est toujours repousée. En ce qui a trait à la notion du temps à l'ère postmoderne, par exemple, l'auteur qui a le plus contribué à l'invention et à l'acceptation du nouveau code a été, selon Fokkema, Jorge Luis Borges dont justement « le traitement de l'image du temps a établi un paradigme pour le postmodernisme » (Fokkema, 1983, p.61-62). Mais le postmodernisme n'est-il pas caractérisé par l'absence de tout paradigme?

Nous ne définirons pas le postmoderne comme une opposition au moderne; il serait recommandable de suivre la prémisse d'un postmoderne participant du moderne, suivant le paradoxe lyotardien qui affirme qu'une oeuvre « ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne » (Lyotard, 1982, p. 365 in Dion, 1993, p.90). En laissant de côté les visions classiques de « courant littéraire », nous caractérisons le postmoderne dans la scène québécoise plutôt comme une « attitude », une « posture » (Dion, 1993, p. 91), une « catégorie spirituelle » (Eco, 1985, p. 74 in Havercroft, 1993, p. 27). Cette même idée est partagée par Nicole Brossard qui s'était déjà prononcé sur la question. Elle disait qu'« en fait, en français on a de plus en plus utilisé postmoderne 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 » (Brossard in Fortier, 1992, p. 2-3). La vision de catastrophe évoquée par l'écrivaine trouve son écho dans la pensée d'Antoine Compagnon qui reprend cette idée de crise, « une crise essentielle de la conscience de l'histoire dans le monde contemporain, une crise de la légitimité des idéaux modernes de progrès, de raison et de dépassement. En ce sens il représente peut-être l'avènement retardé de la vraie modernité » (1990, p. 169). Car, selon lui, il y a un postmoderne a-critique qui est le kitsch éternel et un postmoderne critique qui retrouverait à son tour la véritable modernité.

Par ailleurs, la valeur philosophique ou idéologique accordée au terme postmodernisme a engendré chez les Anglo-américains des querelles philosophiques qui ont eu peu de répercussion chez les intellectuels québécois. Ceux-ci sont beaucoup plus intéressés à l'étude du texte littéraire à travers le mot considéré comme un propulseur - « tremplin ou catalyseur » (Paterson in Magnan et Morin, 1997, p. 10) - interrogeant les pratiques textuelles ou abordant les problématiques inédites -, ce qui n'empêche pas qu'ils aient leurs propres idées sur la question. Selon Brossard, par exemple, la postmodernité, entendue au sens philosophique, donne nécessairement lieu à une distorsion des formes. Elle l'entend plutôt dans le sens d'une nostalgie, parce que la modernité est accélération de l'histoire. Pour l'écrivaine,

la postmodernité 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 qui constituerait la postmodernité (Brossard in Fortier, 1992, p.3).

Mettre en valeur les particularités du postmoderne au Québec n'est pas inutile, car c'est en analysant les choix faits par les Québécois et les parcours qu'ils ont choisis que nous pourrions mieux saisir leur notion du monde. Le vaste cadre théorique du postmodernisme oblige les chercheurs, tout comme les théoriciens, à choisir. Janet M. Paterson, dans son article *Le Postmodernisme québécois : tendances actuelles* (1994), détache du grand nombre d'études existant sur ce sujet<sup>15</sup> les concepts de Lyotard et de Scarpetta, qui seraient ceux auxquels la critique québécoise se réfère le plus volontiers. La notion lyotardienne d'hétérogénéité, qui s'oppose aux notions de centre, d'homogénéité et d'unité est couramment utilisée par la critique. Scarpetta fournit aussi des outils d'analyse précieux en situant le postmodernisme dans l'impureté des formes et des contenus et dans les manifestations de l'art et de la pensée hybrides. Les Québécois se reportent à lui aussi pour étudier le phénomène du cosmopolitisme : « On définira volontiers 'l'écriture' comme une traversée des frontières, comme migration et exil » (Scarpetta, 1981, p.

---

<sup>15</sup> Nous rappelons surtout les concepts utilisés par Lyotard (philosophe français); Scarpetta (critique d'art français); Baudrillard (sociologue français); Vattimo (philosophe italien), Habermas (philosophe allemand); Fokkema (critique néerlandais); Jameson (théoricien marxiste américain); Rorty (philosophe américain); Hutcheon (théoricienne canadienne anglophone) ou Kroker et Cook (critiques montréalais et torontois).

183 in Paterson, 1994, p. 79). Cela permet de conclure qu'en ce qui a trait aux liens et aux influences, le postmodernisme québécois est influencé par la pensée française, au contraire des postmodernismes américains et canadien-anglais, influencés par Jameson, Hassan et Hutcheon. Cela montre une « attitude critique sensiblement différente de celle qui se manifeste, depuis trente ans, au Canada anglais et aux États-Unis » (Paterson, 1994, p. 79).

Un autre aspect à remarquer concerne les liens étroits entre les textes et leur contexte socioculturel. Janet Paterson souligne qu'au contraire des romans français et américains qui donnent plus d'importance à l'écriture du signifiant au détriment de la représentation du réel, « le roman postmoderne québécois inscrit toujours le sujet et le social dans ses stratégies discursives » (Paterson, 1994, p.77). Le sujet, soit-il individuel ou collectif, prend son sens dans un contexte politique, culturel ou social.

Nous signalons de même l'importance du discours féministe sur la scène postmoderne québécoise, ce qui sera commenté plus en détail dans une section consacrée au féminisme; nous y reviendrons donc.

Ajoutons encore un mot sur l'articulation des pratiques discursives, caractéristique de ce scénario. Selon Paterson, les contours du postmodernisme québécois ne se dessinent pas dans un seul discours mais plutôt « dans l'articulation réciproque des pratiques théoriques, critiques et narratives » (1994, p.78). La chercheuse affirme que, dans le contexte québécois, il est impossible de faire l'économie des discours critiques qui, en privilégiant certaines problématiques et en écartant d'autres, contribuent à définir les paramètres de ce postmodernisme. Parmi les éléments envisagés par la littérature que nous sommes en train d'aborder, nous signalons la problématique identitaire et les questions de genre.

Le postmodernisme attribue une valeur particulière à la lecture. Les textes postmodernes sont en général des textes qui peuvent être lus et saisis en « plusieurs » dimensions : ils sont susceptibles d'être lus à un premier niveau, mais ils nous appellent à une lecture beaucoup plus riche. L'incidence du postmodernisme sur la lecture est explorée par Magnan et Morin. Selon ces auteurs, le texte

postmoderne offre des références multiples à d'autres textes et à d'autres réalités artistiques - ce que nous appelons plus couramment l'intertextualité. Nous retrouvons constamment dans ces textes des notions de lecture et d'écriture, des appels à la connaissance du lecteur, des allusions aux mondes qui l'ont précédé, voire à ceux qui lui survivront. Parce qu'il se met à représenter la lecture et l'écriture, le texte postmoderne intègre différentes clés qu'il propose à celui qui l'aborde. Il implique donc une lecture particulière, poussant le lecteur à explorer toutes les dimensions de l'œuvre qu'il est en train de lire autant que celles des autres textes qui lui sont proposés à travers ce dernier. Faire une lecture postmoderne, c'est donc « faire des lectures multidimensionnelles basées en grande partie sur l'intertextualité. Nous pourrions même parler de lectures paradigmatiques » (Magnan et Morin, 1997, p. 12). Pour ces auteurs, et notre expérience personnelle le confirme, une lecture linéaire ne suffira pas à faire ressortir l'essence et à épuiser le sens du texte.

Selon Barbara Havercroft, le corpus postmoderne américain, surtout états-unien et québécois, est considéré comme le plus cohérent et visible, si comparé au corpus postmoderne européen, dans son ensemble. De ce corpus, la critique détache les oeuvres de Barth, Barthelme, Coover, etc., pour les États-Unis, et les oeuvres d'Aquin, Ducharme, Brossard, etc., pour le Québec (Havercroft, 1993, p. 54 - note 14).

En guise de conclusion, nous garderons en tête les observations faites par Janet Paterson à propos du concept de postmoderne : concept polysémique, il relève des champs esthétique et philosophique. Comme pratique discursive, il pose de problèmes d'analyse et d'interprétation au niveau des stratégies textuelles (l'énonciation fragmentée, l'intertextualité hétéroclite, la discontinuité narrative et le mélange des genres). À travers les théories philosophiques, il ouvre la lecture à la problématisation du sens dans de vastes contextes socioculturels, en s'attachant aux questions du sujet féminin, de l'identitaire, de la légitimation et du savoir. Paterson note aussi que la critique québécoise n'est pas postmoderne<sup>16</sup>, puisqu'elle se réclame de certaines théories structuralistes et adopte des méthodes cohérentes. Si elle était

postmoderne, elle serait inscrite dans le courant de la déconstruction de Jacques Derrida et de Paul De Man, tendance qui est pratiquée surtout aux États-Unis et au Canada anglais, et ayant eu très peu d'influence au Québec. L'essayiste croit, finalement, que le postmodernisme au Québec représente « moins une nouvelle *doxa* qu'un espace multiple et ouvert de réflexion et d'interprétation » (Paterson, 1994, p.84-85).

Nous mettrons encore deux visions en parallèle. L'une se base sur ces mots de Compagnon: « la postmodernité propose simplement une manière différente de penser les rapports entre la tradition et l'innovation, l'imitation et l'originalité, qui ne privilégie plus par principe le second terme » (1990, p.175), ce qui renvoie à l'objet même du présent mémoire - déterminer les enjeux de la traduction dans le cadre du postmoderne québécois. Selon Compagnon, la conscience postmoderne permettrait de réinterpréter la tradition moderne « sans la grande aventure du nouveau ». Quant à notre vision, elle prend acte du fait que cette réinterprétation porte déjà avec elle des traits du nouveau, tel le mouvement de la spirale<sup>17</sup>, en mêlant tradition et innovation, en suivant le déplacement de la langue, qui bouge à l'infini.

### 1.3 LA PAROLE *AU FÉMININ* ET LE FÉMINISME AU QUÉBEC<sup>18</sup>

L'horizon, pour nous, n'aura jamais  
fini de se cerner [...]  
Nous n'aurons jamais accompli notre parcours [...]  
nous avons tant de dimensions [...]  
nous sommes faites pour le changement sans arrêt.  
Luce Irigaray, *Quand nos lèvres se parlent*

Serait-il utopique d'évoquer l'unité dans la diversité, même si nous reconnaissons, à l'instar d'Edward Said, l'existence de « histórias profundamente complexas e entrelaçadas das experiências específicas, [tais como as histórias] - das

<sup>16</sup> «[...] elle est, pour reprendre l'expression de Robert Dion, «moderne». En effet, comme le signale Dion, elle demeure 'attachée à une rigueur ennemie de tout éclectisme (trop) apparent' (p.98)» (Robert Dion, 1993, p.89-101 cité par Janet M.Paterson, 1994, p. 85).

<sup>17</sup> Voir le chapitre sur l'esthétique brossardienne.

<sup>18</sup> Il importe de souligner ici que le thème du féminisme a été choisi parmi d'autres domaines d'étude et de recherche propres eux aussi à la littérature québécoise parce que Brossard est une féministe engagée.

mulheres, dos ocidentais, dos negros, dos Estados e culturas nacionais »? <sup>19</sup> C'est de l'une de ces histoires que nous parlerons maintenant, une histoire qui a commencé par l'usage de la parole.

La parole, nous le savons, n'est pas seulement un instrument de communication; employée d'une façon plus ou moins habile, elle peut aussi engendrer des situations, des circonstances à son gré; la parole dirige, gouverne; la parole peut acquérir force de loi. Comme l'observait Michel Foucault, les sphères où l'usage de la parole - la production du discours - se révèle comme une procédure d'exclusion ou d'interdiction sont les sphères de la sexualité et de la politique. Les interdictions qui atteignent le discours révèlent tout de suite leur liaison avec le désir et le pouvoir (Foucault, 1996, p. 9-10).

La parole des femmes, ainsi que celle des minorités, a subi tout au long de l'histoire de l'humanité - et subit encore - beaucoup de répression. Si nous contemplons les sociétés des diverses régions du globe, il y en a certaines où les femmes sont écoutées, respectées, ayant les mêmes droits des hommes; par contre, il y en a d'autres où les femmes sont vues et traitées comme des êtres mineurs. Il s'agit évidemment d'une question culturelle qui auparavant était considérée comme une affaire du domaine de la sociologie ou des études culturelles et qui apparaît aujourd'hui, d'une façon croissante, comme sujet et objet d'étude des domaines du langage et de la littérature.

Nous allons voir, dans les pages qui suivent que l'écriture *au féminin* porte en soi des traits spécifiques. Insérée dans un monde masculin, ce langage a acquis au cours des dernières décennies une force toute particulière, représentative d'un lieu et d'une époque où les femmes ont appris à chercher leurs propres chemins par les moyens d'une parole particulière. C'est la parole de la marge, de celles qui continuent à parler et à écrire en ce nouveau siècle éclaté en produisant - chacune dans un style distinct - une littérature qui, il y a peu, était considérée comme inexistante malgré le nombre significatif d'auteures recensées. Les femmes

---

<sup>19</sup> « histoires profondément complexes et entremêlées d'expériences très spécifiques, telles que les histoires des femmes, des Noirs, des occidentaux, des États, des cultures nationales [...] » (SAID, 1995, p. 65 - nous traduisons).

québécoises n'ont sans doute pas été les seules ni les premières à se préoccuper des questions de genre (*gender*) en littérature<sup>20</sup>, mais elles ont certainement joué un rôle important dans l'évolution de la pensée féministe contemporaine, chose qui peut être constatée si l'on s'arrête à la qualité de la production théorique/critique et artistique<sup>21</sup>. Il nous semble opportun d'ouvrir ici une parenthèse pour quelques considérations allusives à la notion de genre.

Les précurseurs de l'étude du genre dans la littérature sont Virginia Woolf et Simone de Beauvoir. La catégorie du genre a été dégagée en 1970 à partir du courant marxiste, mais c'est seulement dans les années 1980 qu'un travail traitant de la représentation de cette catégorie dans le discours littéraire a véritablement été amorcé. En tant que concept, le genre correspond à un système de représentations - donc à un système sémiotique - où les oppositions binaires iront produire un système de contrôle des rôles masculin/féminin. Cela entraînera dans la vie réelle et textuelle des présupposés divers. À titre d'exemple, la «nature» féminine correspondrait soi-disant à l'image de la personne qui reste chez soi, à la sédentarité, à la passivité, à l'émotion, à la nuit, à la lune. Pour sa part, la «nature» masculine évoquerait l'action, le mouvement, le soleil, le jour. Néanmoins, il ne s'agit ici pas d'une opposition considérant la différence, mais plutôt d'une opposition par asymétrie. Les représentations de genre ont été construites dans la culture occidentale, nous parlons de quelque chose d'acquis et non pas d'une représentation innée ou naturelle. Les questions de genre peuvent ainsi altérer la tradition et - dans la littérature qui est notre domaine d'intérêt - les paradigmes d'ordre esthétique.

Le concept de genre en tant que différence sexuelle - la différence entre la femme et l'homme, le masculin et le féminin - rend difficile l'articulation des différences qui existent entre les femmes et la Femme. Dans une telle perspective, il n'y aurait pas de différence et toutes les femmes seraient, d'après les mots de Teresa de Laurentis, « ou diferentes personificações de uma alguma essência arquetípica da

---

<sup>20</sup> Ne désirant pas faire ici une liste exhaustive ni commettre aucune injustice à l'égard des écrivaines/théoriciennes, mentionnons les écrits de Virginia Woolf (RU), Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Claudine Herrmann, Marina Yaguello, Annie Leclerc, Julia Kristeva, Lucy Irigaray, Toril Moi (France), Betty Friedan, Mary Daly, Kate Millett, Adrienne Rich, Elaine Showalter, Teresa de Laurentis (États-Unis), Nicole Brossard, Louky Bersianik, France Théoret (Canada/Québec).

<sup>21</sup> Voir Chapitre 1 du présent mémoire, section dédiée à la littérature québécoise contemporaine.

mulher ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva».<sup>22</sup>

À titre d'illustration, signalons une lecture faite par Barbara Havercroft de la vision de la supplémentarité de Derrida et qui correspond à une illustration claire de la relation de supplémentarité qui existe entre sexe et genre (*gender*). La théoricienne, en faisant appel à un conte de Christa Wolf, note que la femme protagoniste, après être soumise à une expérimentation scientifique, perd son corps de femme et acquiert un corps d'homme, mais son esprit demeure toujours « féminin » (au moins au début du texte). Dans un langage littérairement nuancé, le corps représenterait le sexe, et l'esprit représenterait le genre (Havercroft, 1993, p.56-57).

Les écrits féministes des années 1980 ont suscité le surgissement d'un autre « sujet ». Le sujet social et les rapports de subjectivité/sociabilité commencent à être vus d'une autre façon : comme un sujet fondé suivant le genre mais pas seulement en ce qui a trait à la différence sexuelle, puisqu'il est plutôt constitué selon les codes linguistiques et les représentations culturelles; un sujet « en-gendré », pas seulement suivant les expériences de rapports sexuels, mais aussi suivant les relations de classe et de race; un sujet multiple et pas univoque, un sujet contradictoire et pas simplement partagé. L'imbrication genre/différence(s) sexuel(les) a dû être défaite et déconstruite : le genre a donc commencé à être pensé à partir d'une vision selon laquelle la sexualité est vue comme une « technologie sexuelle ». Ainsi, d'après Teresa de Laurentis, le genre - en tant que représentation et auto-représentation - est le produit de différentes technologies sociales, de discours, d'épistémologies et de pratiques critiques institutionnalisées, ainsi que de pratiques de la vie quotidienne (1994, p.208).

Ces théories ont été inculquées dans la culture et écriture féminine/féministe récente, en favorisant le développement d'un nouveau langage, un langage expérimental et symbolique spécifique. Les questions de genre se situent

---

<sup>22</sup> «[...] ou des personnifications différentes de quelque essence archétypique de la femme ou des personnifications sophistiquées d'une féminité métaphysique-discursive» (DE LAURENTIS in HOLLANDA, 1994. p. 207 - nous traduisons).

ainsi à la croisée de plusieurs voies, soit celles qui concernent les liens entre les stéréotypes sociaux et les formes linguistiques, celles qui ont trait aux différences culturelles ou encore celles qui correspondent à l'acte de faire accéder les lecteurs contemporains aux mots incompréhensibles d'un passé lointain.

### **1.3.1 Les premières manifestations de l'utopie féministe au Québec**

Afin d'offrir un tableau élargi de la question féminine/féministe, nous croyons qu'il serait utile de reculer dans le temps pour mieux saisir la marche des femmes au Québec, car « il faut être responsable devant l'histoire, ne pas la laisser nous engloutir dans l'oubli » (Brossard, 2001, p.16).

Même si nous comprenons les faits qui se sont produits dans le passé, même si nous avons une idée très claire du temps qui s'écoulé, nous ne pouvons isoler ces faits définitivement, car notre passé existe dans notre présent même. En fait, « a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente »<sup>23</sup>.

Plusieurs éléments propres à l'utopie féministe traversaient déjà les discours féminins dès l'époque des fondations. Julie Roy, dans une étude sur les manifestations de l'utopie féministe à l'époque de la Nouvelle-France (2001, p.35-69), atteste la présence d'une fiction narrative autonome qui met en scène des femmes émancipées de la tutelle patriarcale. La chercheuse dégage un fait curieux : les premières missionnaires hésitaient de plus en plus à recruter des Françaises dont elles craignaient la faiblesse. Cette conception de la Canadienne comme femme forte et déterminée marquera fortement l'imaginaire canadien. Les premières femmes de la Nouvelle-France assumeront des tâches et des comportements qui ne leur sont pas naturellement reconnus et qui sont généralement dévolus aux hommes. Elles prendront de grandes responsabilités et occuperont des rôles clé dans la fondation du Nouveau Monde en dérangeant l'ordre établi. Ces femmes fortes semblent avoir

---

<sup>23</sup> « la manière selon laquelle nous formulons ou représentons le passé, cette manière façonne [...] notre compréhension et nos conceptions du présent » (SAID, 1995. p.34-35 - nous traduisons).

transmis cette fierté féminine aux Canadiennes et cette certitude d'être hors du commun.

Les femmes des époques antérieures au XX<sup>e</sup> siècle s'engageaient plutôt dans le genre épistolaire, le genre le plus porteur d'une prise de conscience de soi à l'intérieur des liens qu'il doit entretenir avec l'autre. Selon Roy,

[...] C'est dans le point de contact entre le réel et l'imaginaire que réside l'intérêt du discours utopique pour la pensée féministe et c'est ce dernier qui sera le plus présent dans l'expression de l'argumentation féministe (Roy, 2001, p.38).

La lecture des textes montre une remise en question des caractéristiques attribuées au féminin par le patriarcat; certaines y répondent avec humour, tandis que d'autres en feront un objet de contestation ou du moins un thème obligé de leurs interventions privées ou publiques. Cet acte de contestation était surtout lié à la notion d'utopie du Nouveau Monde et ces femmes ont construit à leur manière une utopie propre, en nourrissant dès cette époque l'idée d'une Amérique au féminin. La recherche révèle que, pour un certain nombre de Françaises du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est la Nouvelle-France qui deviendra le lieu de réalisation de cette utopie.

Ces données nous permettent de constater la vigueur des manifestations féminines au Canada et plus particulièrement au Québec durant la période de la fondation et l'importance du discours féminin voire féministe de l'époque. De même, nous pouvons noter que ce même discours, dans le cadre envisagé, était déjà entremêlé de manifestations de l'ailleurs.

### **1.3.2 Le discours féministe au XX<sup>e</sup> siècle**

La critique féministe, ainsi que les théories lesbiennes, ne sont pas nées dans l'espace circonscrit des institutions académiques mais plutôt dans les rues, à partir des mouvements radicaux des années 1960. Cette critique s'est assimilée, tout au long des trente dernières années environ, à la rupture, à la transgression, en affrontant non seulement d'autres théories (mâles) mais aussi ses propres croyances et propositions. Car la théorie critique féministe n'est pas homogène, bien au

contraire. Mais, malgré les différences, les divers courants s'interpénètrent et ont certains points en commun. Nous pourrions ainsi dire qu'il n'y a pas un seul « grand récit » féministe mais beaucoup de « petits récits », chacun naissant dans un milieu culturel et politique déterminé.

Dans un sens large, nous pouvons affirmer que la critique féministe correspond à un discours théorique-critique contemporain opérant un déplacement radical de perspective dans la représentation des objets de la culture et de ses procès de signifiante. Selon Rita T. Schmidt (1999, p. 23-40), la légitimité de cette critique provient justement de sa force d'intervention dans les représentations et les discours hégémoniques qui ont privé les femmes de leurs fonctions de signifiante en tant que sujets de l'Histoire, du savoir et de la production culturelle. La catégorie « femme » comme catégorie analytique a émergé de ce tableau, se faisant présente dans des recherches dont l'axe central est la logique de l'exclusion et dont l'horizon est l'émancipation, l'égalité des droits, la démocratie et la liberté de représentation. Son introduction dans le domaine de la littérature, continue la chercheuse, a déterminé l'étude des représentations de la différence suivant deux points de vue : en premier lieu, l'affirmation positive de l'identité « femme » à partir de sa reconstruction à travers l'axe identité/subjectivité, ce qui contribuait à rendre visible un imaginaire jusqu'alors caché et silencieux. Dans cet imaginaire, l'amour, la sexualité, le corps, le désir, le travail, la maternité, l'amitié, la mémoire, l'Histoire et la nationalité gagnent des nouveaux sens, dessinent des nouveaux paysages, en recomposant l'autre côté de l'Histoire et en soulevant la question du rapport entre langage, pouvoir et résistance. En second lieu, il y a le conflit avec la négativité d'une subjectivité au masculin qui oblige les femmes à faire face à la vision (négative) qui leur a été imposée par le discours patriarcal. Dans ce cas, l'attention est portée aux représentations normatives de la femme, aux limitations fictionnelles et aux suppressions idéologiques (la réduction au silence, l'invisibilité, l'exclusion) dans les processus de construction symbolique, surtout dans le domaine de la tradition littéraire.

Avant d'examiner de plus près l'impact du discours féministe au Québec et plus particulièrement dans la littérature québécoise, ce qui constitue notre centre

d'intérêt, nous nous attarderons à l'évocation de termes qui nous semblent primordiaux dans la présente analyse : les expressions *écriture au féminin*, *écriture féminine* et *écriture féministe*. Nous mettons donc en perspective les définitions suivantes :

[...] l'expression *au féminin* [...] viendra souligner que le travail de la langue a été sous-tendu, chez les auteures, par l'investigation d'une langue-femme, investigation portée par une attitude féministe.

Les *écritures féminines* [...] montrent les traces d'une féminité dans la textualité, sans qu'il y ait volonté d'une recherche sur le féminin ni aucune perspective féministe.

Il y a aussi les *écritures féministes*, celles qui inscrivent un « discours manifestaire », une parole qui se donne pour but de transformer l'Institution en y intégrant des valeurs féministes (Dupré, 1989, p.24).

Le discours féministe s'introduit dans la littérature au Québec par la brèche de l'hétérogène, c'est-à-dire par la question de l'identité dans la perspective de l'hétérogène. Au début des années 1980, « à la faveur de la déconfiture des dogmatismes modernistes, des questionnements du discours féministe, des repositionnements exigés de tous les groupes de la société, puis par le résultat référendaire, l'hétérogène s'introduit par trois brèches : celle de la critique du *discours nationaliste*, celle de *l'écriture immigrante* et celle de *l'écriture au féminin* » (L'Hérault, 1991, p.57).

### 1.3.3 L'écriture au féminin et son accessibilité

Nous avons souligné auparavant que l'écriture *au féminin* présente des caractéristiques très spécifiques. Nous parlons d'une écriture à travers laquelle les femmes essayaient de montrer leur propre vision du monde, une écriture résultant de nouvelles expériences avec la langue. La lecture de l'œuvre de Nicole Brossard par exemple, pour nous borner à notre domaine de recherche, est exigeante car elle interroge radicalement la langue. L'écrivaine nous dit:

Je ne publie pas pour être lue par des gens conventionnels mais par ceux et celles qui aiment prendre des risques, qui aiment l'exploration, les sensations fortes et qui remettent en question les clichés et le ronron quotidien (Brossard in Yoken, 1989, p.112-113).

Cette écriture - comme toute autre écriture littéraire, bien entendu -, reflète d'une façon presque directe, le scénario culturel d'où elle advient, autrement dit, elle a des liens très forts avec ses propres références culturelles. Ce fait peut suggérer qu'elle risque de ne pas être comprise de la même façon par tous les lecteurs du monde, dans toutes les régions du globe. Comme elle évoque directement les questions de genre (*gender*), et que ces questions sont abordées et comprises différemment dans divers pays, nous nous trouvons face à des problèmes d'ordre culturel. Ainsi, nous ne nions pas l'existence de particularités qui peuvent occasionner des difficultés de lecture et de compréhension.

Lorsqu'il s'agit de traduction, la question s'aggrave. L'écriture *au féminin* ou *féministe* peut poser de réels problèmes aux traducteurs, surtout quand nous parlons de « textes expérimentaux »<sup>24</sup> comme ceux de Brossard. Aurions ces textes une importance significative pour les sociétés de la langue à traduire? La notion de féminisme serait-elle conçue de la même façon par les femmes du « premier monde » et celles du dit « tiers monde »? Par ces questions, nous voyons que nous nous trouvons déjà dans un autre domaine, un domaine où il faut considérer les approches sociologiques et politiques. Ne voulant pas cependant nous éloigner de notre centre d'intérêt, nous nous contentons de souligner l'aspect culturel soulevé par le texte *au féminin*, entraînant de véritables problèmes de lecture.

Les points présentés ci-dessus, ainsi que beaucoup d'autres, ont été largement discutés dans *Translation and gender : translating in the 'Era of feminism'* (1997), par Luise von Flotow. En ce qui concerne l'expérimentation avec le langage, von Flotow note que les écrivaines féministes peuvent subvertir les exigences de genre propres à une langue déterminée en appliquant différemment le système grammatical. Cela veut dire mettre au féminin certains mots de façon à évoquer un nouveau sens, comme les termes de Brossard « *maternell* », « *homoindividuell* », « *essentielle* », ou son expression « *ma continent* », lesquels sont tous des néologismes au féminin (von Flotow, 1997, p.22).

---

<sup>24</sup> Voir *L'Amèr ou Le chapitre effrité*. Montréal: l'Hexagone, 1988.

Les codes allusifs au sexe, l'emploi du silence et l'expérimentation avec la syntaxe sont des stratégies utilisées par l'écriture au féminin ainsi que le recours à l'intertextualité. À propos du terme « intertextualité », Julia Kristeva y a renoncé en faveur du terme *transposition* qui « a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiqne », c'est-à-dire « de la positionnalité énonciative et dénotative »<sup>25</sup>. Donc, en créant ces transpositions, l'écriture féministe propose des nouveaux amalgames, injectant dans la fiction les discours théoriques féministes, les éléments autobiographiques, les matériaux journalistiques, etc. Dans le cas de l'écriture féministe ou lesbienne, l'intertextualité en tant que stratégie permet de discuter comment les textes en général adoptent, embrassent l'hétérosexisme et comment un (nouveau) texte pourrait rejeter ou subvertir ses règles.

Encore selon von Flotow, l'écriture féministe radicale des années 1970 était expérimentale dans la mesure où elle cherchait la subversion voire la destruction du langage conventionnel quotidien maintenu par les institutions telles que les écoles et universités, les maisons d'édition et les médias, les dictionnaires, les manuels et les oeuvres littéraires. Les féministes voyaient ce langage comme un instrument contre l'oppression et la soumission. Elle poursuit:

Nicole Brossard (Quebec) published a number of books that fit this radical deconstructive mode during the 1970s and early 1980s. Her book *L'Amèr, ou le chapitre effrité* (1977) takes as one of its themes 'the patriarchal mother' and examines it in highly experimental prose poetry. The patriarchal mother is the woman reduced to reproduction, the woman whose creativity and individuality is suffocated by this forced, unrecognized labor, and who is prone to suffocating her own children as a result (von Flotow, 1997, p. 15).

Nous croyons que ce « laboratoire du langage », pour employer un terme brossardien, cette expérimentation avec la langue, trouve son écho dans la théorie

---

<sup>25</sup> «Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de «critique des sources» d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiqne - de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transpositions de divers systèmes signifiants (une inter-textualité), on comprend que son «lieu» d'énonciation et son «objet» dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires» (KRISTEVA, 1974. p. 59-60).

kristéviennne, surtout dans l'œuvre *La Révolution du langage poétique* (1974) dont les principaux présupposés nous évoquerons au chapitre deux.

#### 1.3.4 Le féminisme et la scène postmoderne

Comme nous l'avons vu auparavant, un des fondements du postmodernisme réside dans les interrogations éternelles qui viennent avec lui : tout est remis en question. Il jette un regard critique sur tout ce que nous avons tenu pour vrai. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant que le féminisme - qui remet en cause les valeurs masculines et l'ordre établi par un rapport particulier au langage - soit associé au postmodernisme. Cette association ou cette liaison étroite joue cependant un rôle très particulier au Québec, car le postmodernisme, dans d'autres contextes culturels, semble exclure le discours féministe des textes littéraires, critiques et théoriques. Au Québec, le discours féministe enrichit le postmodernisme d'une forte dimension éthique :

Tout en déployant les multiples stratégies de l'écriture postmoderne, de l'éclatement du langage jusqu'au mélange des genres, de la jouissance de la parole jusqu'à celle du sujet, le discours féminin remet en cause le métarécit patriarcal. Aussi la quête de nouvelles formes se conjugue-t-elle étroitement à une visée téléologique qui inscrit dans le texte même la reconnaissance de l'altérité de la femme (Paterson, 1994, p.77-78).

Le discours féministe au Québec élargit donc l'étendue du postmodernisme québécois et sa valeur significative. Brossard examine aussi, pour sa part, la question du postmoderne en regard de la question des genres. Elle distingue l'attitude des écrivains masculins et des femmes: « 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 » (Brossard in Fortier, 1992, p.3).

Les textes théoriques et artistiques féministes, éloignés à l'origine de la scène critique postmoderne (occupée seulement par des auteurs masculins), se voient ensuite déplacés de la marge au centre du débat postmoderne. Les études sont nombreuses qui se sont penchées sur une sorte d'alliance du féminisme et du postmodernisme. Certains voient des jonctions et des intersections et d'autres ont

observé des différences insurmontables. Plusieurs articles portent sur les stratégies subversives de l'écriture féminine postmoderne dont le corpus comprend différents genres, comme par exemple le journal intime, le théâtre et la traduction.

L'analyse menée par Barbara Havercroft relève les points communs entre les textes considérés comme postmodernes et les écrits théoriques et pratiques féministes. Ces textes se proposent de faire une critique des grands récits (de Dieu, de la Raison, de l'Homme, etc.) et des idéaux datant du siècle des Lumières sur lesquels repose notre culture; ils se fixent le but de faire aussi une critique de la représentation et des oppositions binaires; ils tentent de combler la brèche entre théorie et pratique. Les textes féministes et postmodernes se servent de la représentation pour contester les idéologies dominantes et « pour donner des voix, voire des voies, à de nouvelles formes et 'normes' plurielles » (Havercroft, 1993, p.53). L'étude en question observe très lucidement que la fiction postmoderne fait partie d'un féminisme qui tente de démystifier une idée métaphysique et essentialiste de la Femme en la remplaçant par la catégorie plurielle et hétérogène des femmes; au lieu d'être figée et essentialiste, l'identité doit être conçue en fonction de son contexte, du *gender*, et à partir des systèmes de pouvoir et de signification qui l'entourent.

Havercroft souligne enfin que les résultats d'une telle rencontre entre postmodernisme et féminisme peuvent bien apporter aux théories et pratiques postmodernes la force politique qui leur manque; cependant elle attire notre attention sur le fait suivant: « non seulement le postmodernisme risque de retirer du féminisme sa force politique (par la voie de la détotalisation), mais on pourrait également se demander si les femmes sont en mesure d'épouser une conception de la pluralité décentrée, étant donné qu'elles ne se sont jamais définies comme sujets stables » (Havercroft, 1993, p.53-54).

Les réponses, nous ne les avons pas en ce moment. Les dangers sont réels, toutefois il est sûr que les femmes ont toujours trouvé les réponses en suivant leur propre chemin.



Je ne consens à livrer mes rêves que dans l'absolu du plaisir, dans le degré zéro qui menace toutes les interprétations et qui pourtant les initie comme autant de rêves.

Nicole Brossard, *Journal Intime*

## CHAPITRE 2

### LA VOIX BROSSARDIENNE : UNE VOIE À PLUSIEURS SENS

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*

Transformer le réel correspond à habiter radicalement le présent, l'ici-maintenant. C'est à quoi Nicole Brossard s'est engagée depuis toujours : vivre son présent et transformer la réalité.<sup>26</sup> Une femme à plusieurs présents, toujours réagissant par l'accueil comme par le rejet, toujours curieuse, dynamique.

En vertu de notre connaissance de l'œuvre brossardienne jusqu'à maintenant, des chemins que nous avons suivis après le passage de l'écrivaine<sup>27</sup> et des nouveaux parcours que nous avons faits à cause d'elle, nous aussi pourrions dire, comme l'a déjà bien remarqué Louise Dupré, qu'elle est une écrivaine « en quête de l'absolu » (1989, p. 86). Être toujours en quête, résoudre ses « énigmes », ses « équations » : expressions qui sont suggérées, voire littéralement évoquées à chaque poème, à chaque nouveau roman. Pour Nicole Brossard :

[...] un livre est la rencontre des certitudes intérieures et des énigmes qui surgissent 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 (Brossard in Fortier, 1992, p.4).

---

<sup>26</sup> «[...] Je suis une femme du présent.» (GAUDET, 1990 - nous avons consulté l'entrevue à travers le site: [http://felix.cyberscol.qc.ca/LO/auteurB/brossa\\_n/entrev\\_b.html](http://felix.cyberscol.qc.ca/LO/auteurB/brossa_n/entrev_b.html), - le 14/05/03).

<sup>27</sup> «La forme féminine 'écrivaine' utilisée de plus en plus de nos jours, est un néologisme inventé par Colette». Note de Louise Forsyth, dans *Journal of Canadian Fiction*, 25-26, 1979, p. 211.

La vie elle-même est une énigme, il faut s'armer de tous les instruments possibles pour trouver les réponses. Et l'écriture est l'instrument choisi par Nicole Brossard pour « sortir de la réalité » (Brossard, 1987, p.36).

Née en 1943, à Montréal, son enfance et une partie de l'adolescence coïncident avec la période connue comme « la grande noirceur »<sup>28</sup>; elle a grandi dans la classe moyenne du Québec catholique d'après-guerre. À cette époque, les valeurs rurales dominaient dans un Québec provincial et traditionnel. Pendant une première période, qui a commencé en 1965 - avec la publication de son premier livre de poésie « Aube à la saison » - jusqu'à 1970, Brossard tâche de trouver sa propre voix. Licenciée en lettres de l'Université de Montréal (1968) et bachelière en pédagogie de l'Université du Québec, elle enseigne pendant deux ans et puis choisit l'écriture. En travaillant particulièrement la grammaire et la syntaxe, elle trouve les origines de sa recherche littéraire dans le formalisme et ensuite dans le féminisme, le premier revenant à partir de 1985. Ces deux moments seront comme « une recherche de la perfection » (Dupré, 1989, p.86).

L'écriture brossardienne - instrument travaillé avec méthode, continuellement - se déploie dans divers champs d'expérimentation, soit dans le domaine de la poésie, de la prose, de la théorie, voire du théâtre. Dans ces différents domaines d'écriture, le texte brossardien demeure toutefois fort lié à une intention majeure toute particulière et pas toujours consciente : « un désir d'exploration de la pensée » (Fortier, 1992). Selon Brossard, ce désir revient constamment dans son acte d'écriture de sorte que chaque travail représente un nouveau pas vers sa propre exploration, son 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 (Brossard in Fortier, 1992, p.1).

Ce parcours qui dure déjà depuis trente-neuf ans s'est tout d'abord consacré à la poésie. Il fallait dire qu'au Québec la poésie a toujours été vigoureuse,

---

<sup>28</sup> Cette période est décrite plus en détails au Chapitre 1 du présent mémoire.

sans doute parce qu'elle correspond à l'être profond des Québécois, à leur façon de se représenter le monde. Alors que la prose exigerait, pour s'installer dans un pays, une certaine maîtrise de la langue, la poésie se manifesterait de façon sauvage, directe (Dupré, 1989, p.14).

La poésie restera toujours présente dans l'œuvre brossardienne, soit dans ses textes hybrides - mêlant poésie, prose et théorie - comme *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977) ou *Amantes* (1980), soit encore dans les images, le rythme, cette musique de la langue que nous apercevons dans ses textes en prose car Brossard n'hésite pas à mélanger les genres et même à les inventer : pensons à ses « théories/fictions », par exemple. L'écrivaine le répète toujours : la poésie, « elle ne me quitte jamais. C'est tout à fait mon genre » (Brossard, 1998, p.74), ou encore: « la poésie est ma façon privilégiée d'exister » (Brossard in Yoken, 1989, p.125). La poésie, subversive presque par définition, devient le lieu laboratoire, comme le dirait l'écrivaine, pour faire « communiquer le féminin et ' l'herméneutique du soi et de son autre' » (Joubert, 2003, p.173).

Pour une raison ou une autre, la prose et le roman seraient associés, selon Brossard, à l'ennui, à la répétition, à la linéarité, à tout ce qui n'est pas « exaltant, surprenant, inédit, excitant ». Elle préfère aller à l'essentiel, au poétique. Cela veut dire qu'elle a une «façon bien personnelle d'élire le poème» (Gaudet, 1990) car, dans l'ensemble de son oeuvre, ses recueils de poésie constituent les deux tiers de ses publications, de *Mordre en sa chair* (1966) au *Musée de l'os et de l'eau* (1999). Dans les oeuvres récentes, l'écriture devient plus intime, surtout à partir de *Journal Intime*, texte écrit pour la radio et qui montre le langage en transformation, « entrecoupé de la respiration nécessaire au poème » (Yoken, 1989, p.112).

## 2.1 UNE APPROCHE THÉORIQUE D'UN LANGAGE A-TEMPOREL

Nous ferons alors appel à quelques considérations sur la théorie kristévienne qui peuvent être mises en rapport avec le processus de l'écriture de Nicole Brossard. Lorsque nous évoquons la pensée de la théoricienne, nous parlons plutôt en termes de convergences que d'influences.

Les propositions majeures de la théorie de Julia Kristeva<sup>29</sup> associent le féminin à la production poétique, avec les mouvements psychosomatiques rompant la tyrannie d'un sens unique et du discours logocentrique (et donc phallogentrique). Kristeva a formulé le concept central de polarité entre le système « rationnel », « fermé », et le système « irrationnel », « ouvert ». Elle croit que le poétique occupe un lieu privilégié parce qu'il se situe entre les deux types de systèmes et aussi parce que, parfois, le langage poétique s'ouvre à des pulsions de désir et de crainte qui fonctionnent en dehors du système « rationnel ». Cette distinction du « sémiotique » et du « symbolique » se trouve à l'origine de beaucoup d'autres polarités :

Nous garderons le terme de *sémiotique* pour désigner ce fonctionnement logiquement et chronologiquement préalable à l'instauration des symboles et de son sujet (...). Le terme de « sémiotique » se donne comme une partie d'un processus plus large qui l'englobe et qui est le procès de la signifiante.

Nous distinguerons le sémiotique (les pulsions et leurs articulations) du domaine de la signification, qui est toujours celui d'une proposition ou d'un jugement; c'est-à-dire un domaine de positions. Cette positionnalité (...) se structure comme une coupure dans le procès de la signifiante, instaurant l'identification du sujet (...). Nous appellerons cette coupure produisant la position de la signification, une phase thétique (Kristeva, 1974, p.40-41).

La théoricienne affirme que toute signification se produit à travers ces deux éléments. L'élément sémiotique est associé aux rythmes, aux flux et aux marques dans le procès de la signifiante. Il est aussi associé au corps maternel, la première source de rythme et de mouvement de tous les êtres humains<sup>30</sup>. À son tour,

---

<sup>29</sup> Julia Kristeva est une sémiologue, théoricienne, psychanalyste et écrivaine née en Bulgarie en 1941. Même si elle n'est pas considérée comme une féministe, elle a élaboré une politique de la marge et s'est élevée contre tout discours monologique.

<sup>30</sup> «Tous ces processus et relations, pré-signe et pré-syntaxe, viennent d'être placés dans une optique génétique, comme préalables et nécessaires à l'acquisition du langage avec lequel ils ne se confondent pas. Or, si la théorie peut ainsi les «localiser» diachroniquement dans le procès de la constitution du sujet, c'est parce qu'ils fonctionnent synchroniquement dans le procès de la signifiante du sujet lui-même. [...] Ce n'est pourtant que par la logique du *rêve* qu'ils ont pu attirer l'attention, et ce n'est que

l'élément symbolique correspond, dans le procès de la signifiante<sup>31</sup>, à la grammaire et à la structure de la signification. C'est cet élément qui rend la référence possible. Les mots ont un signifié référentiel dû à la structure symbolique du langage. Par contre, les mots ont un signifié « de vie » (valeur non-référentielle) à cause de leur contenu sémiotique. En d'autres termes : selon la notion kristévienne, le procès de signifiante exige tantôt l'élément sémiotique tantôt le symbolique; nous n'aurions pas de signification sans la combinaison de ces deux éléments.

Le sémiotique est donc associé au corps de la femme, tandis que le symbolique est lié à la Loi du Père; celle-ci réprime pour que le discours soit possible. La femme est le silence ou l'incohérence du pré-discours : elle est l'Autre, celle qui est en dehors et qui menace de rompre l'ordre (rationnel) du langage. Par contre, comme la phase pré-édipienne n'indique pas les différences de sexe, Kristeva n'identifie pas le « féminin » avec la femme biologique, ni le « masculin » avec l'homme biologique. Le poète d'avant-garde, femme ou homme, entre dans le Corps de la Mère et résiste au Nom du Père.<sup>32</sup>

Dans la littérature, la rencontre du sémiotique et du symbolique provoque un « jeu » linguistique. C'est la jouissance qui en résulte qui rendra possible une sorte de rupture. Pour Kristeva, cette révolution poétique n'évoque pas l'idée d'une révolution politique comme nous la connaissons : « it is neither an expression of simple existential anguish nor contesting a socio-political order, but re-establishment of things which we start again »<sup>33</sup>.

---

dans certaines pratiques signifiantes, comme celle du texte, qu'ils dominent le procès de la signifiante » (KRISTEVA, 1974, p. 28).

<sup>31</sup> « Julia Kristeva remplace le concept statique de 'signification' par le concept dynamique de 'signifiante'. La signification est emprisonnée (dans l'imagination) par le sujet dans son discours pouvant ainsi être communiquée à un autre sujet sans l'occurrence de pertes importantes dans l'information. La signifiante, au contraire, c'est le sens qui excède le discours et le sujet, en tant que production infinie » (PERRONE-MOISÉS, 1993. p.49 - nous traduisons).

<sup>32</sup> Un bon exemple d'une telle écriture est donné par Selden et al.: « Mallarmé, for exemple, by subverting the laws of syntax subverts the Law of the Father, and identifies with the mother through his recovery of the 'maternal' semiotic flux » (SELDEN et al., 1997. p.142).

<sup>33</sup> Entretien donné à Nina Zivancevic, à Paris, Avril 2001. (Site: <http://nyartsmagazine.com/57/juliakristeva.html>, consulté le 03/04/03).

## 2.2 LA PRODUCTION DU TEXTE

Toucher la réalité, le ruban déroulé des mystères de l'écriture. Effleurer ça qui altère le temps et alimente l'espoir, hausse le volume des cris et des hurlements [...].  
Nicole Brossard, *Baroque d'aube*

Le livre qui ouvre le cycle d'exploration qui concerne la question de l'inscription du sujet féminin dans le symbolique et dans l'imaginaire est *L'Amèr ou le chapitre effrité*. Il s'agit d'un effort tout particulier de trouver la langue maternelle. À ce propos, Brossard nous parle de ce qu'elle entend par cette expression :

Si par langue maternelle, on entend une langue familière, accueillante et rassurante, alors, je dirais qu'on n'écrit jamais dans la langue maternelle. Car dans la mesure où la langue (que nous utilisons en écrivant) est une langue déjà marquée par la subjectivité masculine, déjà chargée d'une mémoire d'homme, cette langue n'est pas maternelle. Il faut apprendre à creuser son espace, à y faire entendre sa voix. Je dirais plutôt que nous écrivons pour trouver notre langue maternelle (Brossard in Gaudet, 1990).

Nous dégageons du corpus brossardien une manifestation claire du sémiotique, du pulsionnel (dans le sens kristévien). La pulsion passe en effet par le « souffle », la « respiration », le « rythme » (Dupré, 1989, p.92). Comme nous le verrons plus loin en détail, tout au long du chapitre dédié à l'œuvre objet de notre étude, le sémiotique est une présence évidente et sans équivoque dans *Désert Mauve*. Cette présence, elle est sans doute un moyen d'affaiblir le côté patriarcal représenté par l'élément symbolique. Il s'agit aussi de mettre du jeu dans le langage, de retrouver « une langue d'avant la langue, une langue-femme, une langue-mère » (Dupré, 1989, p.21-22). Brossard évoque très fréquemment cette « langue d'avant la langue », cette période d'émerveillement, de jouissance car, pour elle, « la beauté est avant la réalité » (Brossard, 1987, p.36).

Il faut aussi remarquer que la pratique brossardienne de la prose romanesque est marquée, comme le dit l'écrivaine, « par le rapport qu'elle a au langage, rapport qui passe par la poésie » (Yoken, 1989, p.125). Son écriture romanesque est donc abstraite, synthétique, elliptique, réduisant le champ descriptif ou anecdotique. En ce qui a trait aux phrases elliptiques, elles étaient déjà présentes pendant les années 1920 dans l'œuvre de l'étatsunienne Dorothy Richardson, aussi

préoccupée des questions de genre (*gender*) dans l'écriture. Selon Selden et al., à l'époque où Joyce et Proust écrivaient leurs textes centrés sur la conscience et la subjectivité, Richardson faisait appel à la conscience féminine dans son roman *Pilgrimage*. Sa vision de l'écriture féminine (*Women in Arts*, 1925) évoquait déjà les théories féministes les plus récentes, particulièrement la « multiple receptivity » qui refusait les opinions trop objectives. Cette écrivaine essayait de consciemment produire des phrases fragmentées et elliptiques qu'elle croyait représenter la forme et la texture de la pensée féminine (Selden et al., 1997, p.136 ).

La littérature est forme. La littérature, c'est travailler le langage, la textualité : des idées transformées en matière discursive écrite. Il nous reste à découvrir comment Brossard a personnalisé ses textes, comment « ses citations peuvent-elles être reconnues sans nom d'auteur » (Théoret in Dupré, 1989, p.86): c'est justement là qui travaille le sémiotique, le côté personnel et vif de la langue, le côté de la subjectivité révélée dans l'écriture. L'observation qui affirme qu'il y a « une *manière* Brossard, sans que l'écriture brossardienne s'en voie arrêtée, immobilisée » (Dupré, 1989, p.86) est tout à fait pertinente. Voyons d'abord ses aspects les plus évidents.

Souvent considérée comme difficile d'accès, la production brossardienne a un public fidèle. Ce public marginal, d'après les mots de l'écrivaine (Brossard in Yoken, 1989, p. 122), se caractérise en tant que tel en fonction de l'écriture elle-même et du radicalisme de certains textes féministes et lesbiens.

L'écriture brossardienne a été vue tout au début comme formaliste. Rappelons que le formalisme met en valeur les rapports de jeu, il cherche à «concentrar-se em sua relação jocosa, de paródia ou de ruptura com formas literárias, códigos e convenções». <sup>34</sup> En ce qui a trait plus précisément au Québec, Gérald Gaudet note que le formalisme a été un mouvement d'avant-garde où l'impersonnel et la subversion du langage étaient à l'ordre du jour. La forme sera toujours un concept primordial chez Brossard, puisqu'elle fera sens : « s'il va de soi que toute

---

<sup>34</sup> «Le formalisme [...] met en valeur les rapports de jeu, de parodie ou de rupture avec les formes littéraires conventionnelles ou codes établis» (CULLER, 1997, p. 25-26 - nous traduisons)

forme fait sens, la formule marque pourtant le désir profond d'atteindre à un essentiel par le biais de la textualité, à une vérité qui n'est pas exempte de sacré» (Dupré, 1989, p.86).

Cette ligne de pensée nous conduit au texte proprement dit et le texte est ce qu'il devient, autrement dit, il traduit sa propre textualité en une structure ou un système de signifiante particulier. En nous appropriant des mots d'Irène Duranleau (1981, p.110-111), disons que le texte développe une auto-génèse scripturale où le noyau générateur propulse le sens dans toutes les directions. Le texte se présente, alors, comme une théorie s'affirmant dans sa pratique. Cette théorie inscrite dans une fiction éparse, diluée, tente de dévoiler son fonctionnement générateur<sup>35</sup>. Chez Brossard, les vocables produisent un entrecroisement de différents parcours de sens qui permet des lectures plurielles. Le vocable engendre à la fois une fiction discontinue et un parcours textuel instable.<sup>36</sup>

Les textes polysémiques, ceux qui peuvent être lus en plusieurs « dimensions », sont, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent, une des tendances du texte postmoderne. Dans le carrefour des théories du texte et du discours, Brossard nous confie qu'elle se situe dans la lignée de Mallarmé, de Blanchot, de Roland Barthes (Fortier, 1992, p.4). Dans son modèle théorique, Barthes a maintes fois fait appel au « texte pluriel ». Pour lui, le texte pluriel serait le texte idéal dont les réseaux seraient multiples et joueraient entre eux; ce texte constituerait une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'aurait pas

---

<sup>35</sup> Selon la théorie de Ricardou, un générateur est constitué d'une base (vocable, fragment, métaphore, etc.) et d'une opération (similitude, antinomie, transfert par analogie, par contiguïté, etc.). Par une prolifération du générateur, au niveau du récit, la narration-fiction est engendrée. Jean Ricardou a tenté d'élaborer, avec les théoriciens-écrivains de la revue *Tel Quel* et des éditions de Minit, une théorie du texte moderne. (Jean Ricardou, *La révolution textuelle*. Paris:Seuil, 1978).

<sup>36</sup> Comme nous le verrons plus tard, le mot « peur » dans *le Désert Mauve* représente un vocable-clé, provoquant une fiction disloquée et parfois contradictoire. Si nous prenons en tant qu'exemple l'œuvre *Un Livre*, nous constaterons que son intérêt est de « faire de la pure textualité une manière d'être » (Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*. Montréal :Boréal, 1999. p.147); dans *French Kiss*, « le texte devient une machine déchaînée, un faisceau de circuits survoltés [...] » (*Ibidem*). Ainsi, à chaque nouveau pas, soit dans le domaine de la poésie, de la prose ou même du théâtre, Brossard laisse entrevoir un élément, une pièce de son puzzle, de son projet majeur, car son oeuvre « est une entreprise qui n'a cessé de faire sa propre théorie » (*Ibidem*, p.141).

de commencement et serait réversible; selon Barthes, on y accéderait par plusieurs entrées, ce qui illustre très bien la réalité du texte brossardien. Barthes poursuit:

[...] les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés); de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage (Barthes, 1970, p.11).

Cet effet de pluralité évoqué par Barthes peut être associé à « l'idée d'autrui faisant partie d'un corps », autrement dit, à la notion explorée par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* (1964). Autrui, comme le sens de la phrase, serait immanent au texte et, pourtant, selon l'écrivain, serait plus que la somme des signes ou des significations véhiculées par la phrase. Autrui serait donc une image partielle et non exhaustive de la somme de ces significations transmises par la phrase et qui, pourtant se révélerait en entier en chaque signification. « Autrui, non pas comme 'conscience', mais comme habitant d'un corps », serait « toujours en cours d'incarnation inachevée. Au-delà du corps objectif comme le sens du tableau est au-delà de la toile » (Merleau-Ponty, 1964, p.263).

Ainsi, le texte pluriel rend possible une nouvelle interprétation à chaque nouvelle lecture, ce texte soit-il transporté/transposé (dans le sens kristévien de transposition, donc d'intertextualité) dans un contexte divers, dans un temps ou dans une culture différente, soit-il lu ou traduit dans le même contexte culturel et historique. Pour rendre cette affirmation plus précise, nous empruntons ces mots à Hans-Georg Gadamer : « la signification d'un texte n'est jamais épuisée par les intentions de son auteur. Toute interprétation est contextuelle. » (Gadamer in Compagnon, 1998, p.66) Nous dirions donc qu'en ce qui a trait au texte postmoderne, cet effet d'interprétation polysémique et éclatée se voit accentué en fonction de lectures multidimensionnelles basées en grande partie sur l'intertextualité.

Dans l'exploration des mots, en suivant le désir de mieux connaître l'écriture brossardienne, nous découvrons aussi que notre auteure écrit par nécessité. Une nécessité ludique, expressive, intellectuelle. Pour elle, sa vie c'est écrire. Elle écrit pour comprendre ce qui lui arrive en tant qu'individu, femme, Québécoise :

J'écris pour comprendre comment le cerveau fonctionne, pour comprendre comment nous sommes façonné(e)s par le langage et comment en retour nous pouvons transformer notre rapport à l'univers, aux êtres, à la réalité. C'est en essayant de comprendre que nous tissons dans l'espace imaginaire sur lequel nous projetons le possible réel (Brossard in Yoken, 1989, p. 119).

Ce commentaire de Brossard est un exemple de la vision selon laquelle les femmes ont toujours besoin d'écrire pour comprendre, ayant toujours besoin de « traduire » dans un langage particulier, dans une forme de discours spécifiquement féminine lorsqu'elles se déplacent du privé au public, autrement dit, lorsqu'elles s'introduisent dans le cercle public: «des formes mystérieuses ombrageaient le miroir. J'imaginai, je traduisais en mes propres mots ce qui pour d'autres aurait alors été intraduisible» (Brossard, 2001, p.150). Cette « nécessité d'écrire » correspondrait à l'écriture comme « activité organique », donc une activité nécessaire à la vie. «Ces formes mystérieuses» sont vus par Luise von Flotow comme un matériau flou, nébuleux, inconnu qui une fois concrétisé en écriture correspondrait aux textes réprimés ou cachés et traduits dans une forme plus conventionnelle. Cette idée évoque la difficulté d'accès des femmes aux formes conventionnelles d'expression et de publication (von Flotow, 1997, p.12).

Une autre vision de la nécessité d'écrire, de l'activité organique de l'écriture, est fournie aussi par Simon Harel lorsqu'il considère que l'acte d'écrire fonctionnerait comme une tentative de se refaire une identité, un désir réel de renaître à soi. Écrire serait donc, pour lui, une façon de régler ses comptes, une forme traumatique du deuil de l'origine, enfin, une réparation psychique. Ainsi, l'écriture au féminin, faite/traduite à partir de l'inconnu, se caractérise par une expérience de l'étrangeté en soi et hors soi. C'est l'expérience de la migration comme sujet.<sup>37</sup>

Cette nécessité de l'activité scriptural des femmes sera examinée aussi dans la première section du chapitre trois.

---

<sup>37</sup> Notes de cours. Séminaire *L'imaginaire des lieux habités dans l'écriture migrante au Québec*, donné par Simon Harel (UQAM), 17-21 novembre 2003, Porto Alegre: PPGLetras -UFRGS.

### 2.3 LA FÉMINISTE ENGAGÉE

Le nom de Nicole Brossard demeure lié à une des plus grandes entreprises féministes des années soixante-dix et quatre-vingt au Québec. Son écriture a toujours été associée à un féminisme engagé non pas seulement par le contenu, le propos ou la thématique, mais beaucoup par sa forme, comme nous l'avons déjà observé. Ce féminisme a été appuyé par une énergie politique qui demeure aussi une passion politique car Brossard croit que chaque génération a des questions à poser, des solutions à trouver. Elle ajoute à ce propos :

Le problème c'est que j'ai parfois l'impression que les générations se succèdent en moi et que je voudrais en être de toutes lucidement, pouvoir hausser le ton quand je m'adresse à moi-même, à l'indépendantiste des années 60, à la féministe des années 70, à l'écrivaine des années 80 (Brossard in Fortier, 1992).

Afin de voir le rôle joué par le discours féministe dans son oeuvre, la façon dont elle travaille la question de l'intertexte, nous préférons d'abord choisir un extrait et ensuite présenter nos observations. Dans un poème intitulé «Ma continent», *Amantes* (1980), Brossard évoque les noms féminins qui ont eu, pour elle, une signification toute spéciale :

[...] ma continent multiple de celles qui ont signé : Djuna Barnes, Jane Bowles, Gertrude Stein, Natalie Barney, Michèle Causse, Marie-Claire Blais, Jovette Marchessault, Adrienne Rich, Mary Daly, Colette et Virginia, les autres noyées, Cristina Perri Rossi, Louky Bersianik, Pol Pelletier, Maryvonne si attentive, Monique Wittig, Sande Zeig, Anna d'Argentine, Kate Millet, Jeanne d'Arc Jutras, Marie Lafleur, Jane Rule, Renée Vivien, Romaine Brooks,  
écrire : le réel/la peau clairvoyante  
prunelle essentielle dans le déploiement  
de ma conscience et expression : mon double  
une singulière mobilité et le continent  
certes une joie  
(Brossard, 1991, p.212).

Cet extrait nous permet d'examiner maints aspects. Un premier se rapporterait au niveau éthique : ce fragment, ainsi que le texte brossardien d'une manière générale, présente des indices qui témoignent de la solidarité de classe, soit

vers ses compagnes féministes, soit vers les écrivains/écrivaines.<sup>38</sup> Un deuxième point correspond aux influences d'ordre théorique, autrement dit l'action intellectuelle marquante du féminisme américain sur ses écrits<sup>39</sup>; un troisième point concerne la présence importante de la mémoire dans ses textes, ce qui peut être associé à l'intertextualité. Globalement, l'extrait cité évoque l'image fantasmatique d'un continent monumental à valeur mythique, renvoyant à la notion de formation d'un peuple (féminin) unique et en même temps divers. Sur ce même passage, il a été déjà observé que:

[...] quelque chose de gigantesque, de mythique vient imager le texte : la figure lesbienne de la femme-continent, figure baroque une et multiple, puisqu'une foule de têtes se greffent sur un seul corps, prend force d'hypermétaphore; c'est une image déréalisée, car aucune projection, aucune identification n'est possible. Il s'agit en fait d'une figure mythique qui pourrait être apparentée, si on lisait le poème de façon prosaïque, aux 'portraits' de la science-fiction (Dupré, 1989, p.125).

L'extrait de «Ma continent» peut être lu aussi selon l'image archétypique du récit allégorique. Si, d'une part, l'allégorie naît à partir d'une conscience du manque, d'autre part, le mouvement inscrit le désir de récupérer ce qui a été perdu ou fracturé à l'origine<sup>40</sup>.

Ainsi, considérant les différents contextes culturels et linguistiques, il est possible de marquer la continuité de thèmes dans une littérature dont les frontières se présentent comme mouvantes et floues, littérature qui se démarque d'un chemin frayé dans le but de bâtir un sujet féminin en continuité. Tel un grand tableau composé de fragments plus petits, l'exploration du multiple vient composer le nouveau tout; dans le cas de «Ma continent», la recomposition ne suit pas une

---

<sup>38</sup> À ce propos, nous ouvrons une parenthèse pour dire que Brossard s'interroge souvent si les jeunes écrivaines d'aujourd'hui vont se renfermer ou enfermer leur écriture autour d'un « je » narcissique, ce qu'elle considère comme étant fort triste.

<sup>39</sup> «[...] il est certain que je me sens infiniment plus près des penseuses américaines, que ce soit de 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.» (FORTIER, F. *op.cit.*)

<sup>40</sup> D'après la lecture faite par Rita T. Schmidt des romans de Clarice Lispector et de Margaret Atwood, la structure de la quête - en assurant une promesse de sens -, en même temps qu'elle tente de récupérer la rupture à l'origine, rend possible la représentation de récits historiques-mythiques d'une histoire/anecdote réprimée par la culture, c'est-à-dire l'histoire de filles qui tentent de reconstituer le rêve-vision d'un territoire perdu, utopiquement imaginé dans la représentation d'un monde féminin en contiguïté. (SCHMIDT, 2003, p. 188-189 - nous traduisons).

conception univoque, mais débouche plutôt sur un nouveau divers, comme cette figure mythologique du « continent-femme ».

Dans son article intitulé *Pour une esthétique de la différence sexuelle* (1996), Hélène Gaudreau affirme que les caractéristiques en général reconnues à l'écriture des femmes – qui bouscule temporalité et espace, transgresse les limites entre les genres, prend des libertés par rapport à la syntaxe et au lexique – ne contredisent pas le postulat selon lequel la féminité se traduirait par une attitude de méfiance devant l'infondé du langage, bien au contraire. L'écriture brossardienne est naturellement une manifestation nette du féminin puisqu'elle est l'expression de la subjectivité, une subjectivité sensible à l'arbitraire de la Loi et travaillée par une jouissance qui excède le signifiant, étant un discours « au service de l'individualité, de la personnalité » (Hamon, 1981 in Gaudreau, 1996, p.112). En même temps, l'écrivaine est consciente de vouloir subvertir la langue, pour elle porteuse de valeurs patriarcales. Là, il est question d'un choix idéologique, d'une option de vie, de la manifestation d'une volonté. Dans l'esthétique brossardienne, les deux écritures - féminine et féministe - se présentent enchâssées, voire concaténées dans le tissage du texte.

La vision de Pierre Nepveu de l'utopie féministe est particulièrement éclairante. Chez Brossard, un des sens de cette utopie, dit-il,

[...] est d'être une « catastrophe québécoise ». Par là il faut comprendre que l'écriture au féminin est le produit d'un parcours qui a saisi ce qui entretenait un rapport nécessaire et vital au non-sens, à l'irréel, voire à la mort. [...] À l'origine, rien d'autre que l'énergie parlante, la voix physique rythmant le rien. Voix « privée », de tout sinon d'elle-même. Voix qui dès lors peut infiniment se dire et s'écrire, se projeter en réseaux illimités, en vidangeant tout ce qu'elle rencontre (Nepveu, 1999, p.152).

Nepveu ajoute que cette « énergie parlante », cet « énergétisme » est à la fois catastrophe et salut car il y a reconnaissance de la perte, du néant, mais en même temps le sentiment qu'au milieu de ce rien il y a encore de l'être, une intensité ou une électricité de l'être.

## 2.4 SENS ET FORME DE L'ÉCRITURE BROSSARDIENNE : LA VISION DE LA CRITIQUE

Étant donné que le texte postmoderne emploie stratégiquement l'intertextualité, étant donné qu'il entremêle les genres, comme, dans le cas brossardien, la poésie, le texte journalistique, la théorie littéraire/l'essai, le texte scientifique, ce texte constitue un site favorable à l'analyse critique, puisqu'il travaille conjointement avec la critique, pour ainsi dire. Brossard pratique sa propre théorie, elle théorise sa fiction. Prenons, comme exemple de ce que nous venons de dire un des mots clé de l'écriture brossardienne : le « centre ».

*Le centre blanc*, livre publié en 1970, a eu un important impact sur la littérature québécoise, étant considéré comme le « moment symbolique » même d'une « prise de conscience du caractère cyclique, insensé et fugitif de toute fondation, de toute présence ou identité à soi » (Nepveu, 1999, p.189). Origine, centre, fondation : termes qui seront travaillés par Nicole Brossard tout au long de sa trajectoire. Cependant, la notion d'origine chez Brossard n'évoque pas quelque chose de statique, perdu dans le temps, évoquant plutôt la notion de mouvement, d'énergie. Pierre Nepveu affirme que « centre » et « énergie », dans l'œuvre brossardienne, renvoient à une poétique de la fondation. Pour lui, tout dans cette poésie manifeste une hantise de l'origine, de l'être, de la présence, du « centre », même si c'est pour constater l'impossibilité de s'y maintenir. L'obsession de l'origine, du fondement, de la naissance « y apparaît d'abord et avant tout comme une formidable quête non pas du sens mais de la force » (1999, p.145). Dans *Le centre blanc* même, il constate déjà un changement de modèle :

En cernant, en activant 'le centre blanc', Brossard met à nu toute la thématique de la fondation, particulièrement en montrant ce qu'il y a d'indépassable dans la « dépossession ». Au mode dialectique succède un mode cyclique, rythmique; la 'présence' est 'centrifuge', l'origine est inhabitable (Nepveu, 1999, p. 143).

La notion travaillée par Brossard en 1970, c'est-à-dire celle « du caractère insensé et fugitif de toute fondation », trouve son écho dans la culture postmoderne. Lorsque les Québécois parlent d'eux-mêmes comme d'un peuple dépaycé, ce dépaysement coïncide avec celui qui caractérise la culture postmoderne :

« une culture centrifuge, hors-territoire, multi-média et multiforme » (Nepveu, 1999, p. 189).

En tant que mot clé, le « centre » apparaît dans plusieurs oeuvres. Il est présent aussi dans *Baroque d'aube*, livre paru en 1995.

[...] L'image multiplie l'image. Le nombre des naissances n'égale pas le nombre des histoires d'amour. Il y a plusieurs *centres* en chaque femme. Un seul de gravité. Dans chaque phrase. On emploie de moins en moins le mot exquis et souvent sporadique. Le fleuve détruit l'idée de *centre*. Raconter ne suffit pas. Jouer est un indice de liberté [...] (Brossard, 1995, p.70 - nous soulignons).

Une fois de plus l'écrivaine fait appel au « centre ». Cependant, la valeur et la force sémantique de ce mot ne sont pas exactement les mêmes d'autrefois, ayant acquis une nouvelle connotation, étant lié à l'idée de diversité, multiplicité : il y a un seul centre de gravité, mais plusieurs femmes (centres) dans une seule (femme). En plus, l'eau en mouvement, le fleuve qui coule détruisent la notion d'un centre unique, statique. Ce vocable « fleuve » déséquilibre les forces et les valeurs établies auparavant, cela en fonction de la force sémantique qu'il évoque : ce vocable éveille le « nouveau ». L'extrait cité renvoie de même à la dialectique des figures du sédentaire (le centre) et du nomade (le fleuve), surtout dans le passage: « Raconter ne suffit pas. Jouer est un indice de liberté », comme si l'idée du « centre » avait été abandonnée en faveur de celle du « fleuve ».

D'une manière certaine, le « centre » n'est pas le seul mot clé de Brossard. Dégageons donc du corpus quelques autres exemples tels que la « spirale » et l'« hologramme ».

La citation de Nepveu avait déjà fait référence à une nouvelle posture qui se dessinait : « du mode dialectique au mode cyclique ». Une nouvelle façon de faire face au réel est représentée par la figure de la « spirale ». La notion barthésienne de la spirale évoque « le retour de la différence », le « cheminement de la métaphore » (Barthes, 1975, p.92), le renouvellement. Louise Dupré considère la spirale comme le symbole d'une textualité qui échappe à la rupture moderne en la réinvestissant à un autre niveau, ce qui pourrait être entendu comme la postmodernité. Pour elle, la

figure représente « l'intégration du nouveau à l'ancien, la jonction entre l'éternel retour, figuré par le cercle, et le progrès, figuré par la droite » (Dupré, 1989, p.117). Évoquant le mouvement cyclique et renvoyant à une idée autre que la pensée linéaire et sans épaisseur propre du symbolique<sup>41</sup>, l'image de la spirale éveillée dans l'écriture au féminin produit de nouveaux réseaux métaphoriques. D'autre part, l'horizon illimité propre à l'idée de la spirale correspondrait, en tant que figure, à l'expérience lesbienne (Parker, 1990, p.109).

La spirale, en tant qu'« intuition », « concept utopique » (Dupré, 1989, p.120), est plus proche du concret, du réel, à travers l'hologramme - une autre figure chère à Brossard - dont le procédé a permis de rendre plausible l'intuition spirالية. L'hologramme nous permet d'avoir une idée d'ensemble et en même temps d'apercevoir tous les détails de ce même ensemble; à travers cette figure l'écrivaine tente de saisir l'image tridimensionnelle des mots poursuivie depuis longtemps; d'où l'importance, pour Brossard, de cette image dans le processus de son écriture. À ce propos, l'écrivaine, lorsqu'elle parlait « de l'impossible adéquation entre le réel et l'écrit », avait conclu « qu'il y aura toujours une improportion entre le réel et l'écrit. Toutefois, l'écriture demeure encore le seul acte par lequel on puisse momentanément avoir conscience d'une synthèse du réel, de l'imaginaire et du symbolique » (Brossard in Gaudet, 1990).

En ce qui a trait à l'hologramme, Dupré croit qu'il rend admissible et fondée la vision de l'écriture comme « géométrie spatiale ». La trajectoire entre la spirale et l'hologramme révèle l'intention de faire sortir le langage, l'écriture, voire la pensée de la bidimensionnalité. En ce sens, le féminisme - considéré plutôt comme un *mouvement* que comme une *idéologie* -, permettrait de :

[...] laisser passer le désir, la subjectivité : il rend possibles le *je* et le *jeu* de la poésie, il se place en dehors d'une logique de la contradiction soumise au couple vrai-faux. Car il n'y a pas qu'une seule vérité féministe, comme il n'y a pas qu'une seule réalité des femmes (Dupré, 1989, p.121).

---

<sup>41</sup> Pour une définition du « symbolique », voir le chapitre 2 (Une approche théorique d'un langage a-temporel).

Néanmoins, cette écriture ne va pas sans paradoxes : un des principaux paradoxes brossardiens réside d'ailleurs, suivant Dupré, entre le dire - du côté de la spirale - et le faire - du côté du rhizome. On s'interroge si l'écriture de Brossard ne tient pas « d'un arrangement plus rhizomatique que circulaire, soit un arrangement qui relève d'avantage de l'anarchie, du désordre, que d'une organisation régulière, hiérarchisée comme la spirale » (Dupré, 1989, p.123). Elle conclut que l'image de la spirale - évoquant celle de la perfection et malgré sa modernité - serait plutôt liée à celle du classicisme, alors que le rhizome correspondrait à une multidirectionnalité, celle de la postmodernité.

## 2.5 LA MATIÈRE AUTOBIOGRAPHIQUE ET LE TEXTE BROSSARDIEN

Quiconque a fait l'expérience du texte brossardien et connaît un peu la biographie de l'écrivaine ne doute pas que ses romans présentent une série de traits autobiographiques, depuis ses premiers textes fictionnels jusqu'aux plus récents. Tant dans la voix de la femme québécoise indépendantiste que dans celles de la femme féministe, solidaire des femmes, de la femme lesbienne, audacieuse et ludique ou de la femme écrivaine, créatrice et responsable du corps à corps avec la langue, les apports d'un « moi » autobiographique sont perceptibles au niveau du récit.

La matière autobiographique a toujours intéressé l'écrivaine, même lorsqu'elle s'interroge, dans des entrevues, sur les positions prises par ses personnages en faveur d'une conscience féministe, d'une conscience politique, de l'émotion lesbienne, etc. Cependant, l'insertion du « je » autobiographique, la conscience du « moi » au niveau de l'énonciation ne se présente pas suivant un agencement classique, conventionnel, canonique du texte autobiographique. Cette manifestation du « moi » dans la fiction se fait plutôt par un dérangement du canon, c'est-à-dire que Brossard essaie de « déconstruire » le discours autobiographique tel que nous le connaissons.

Une étude menée par Julie LeBlanc sur l'écriture autobiographique de Brossard nous offre une mise en cause des traits canoniques d'une telle écriture, ainsi

que des pouvoirs normalisateurs du français. Pour elle, le texte brossardien s'éloigne considérablement de l'autobiographie classique qui pourrait être décrite comme « un récit rétrospectif réalisé par un sujet qui en est à la fois l'auteure, le narrateur et le protagoniste central » (LeBlanc, 2003, p.115). Comme nous le savons, le récit autobiographique représente le domaine du récit à la première personne, ce qui n'empêche pas qu'il y ait des discours autobiographiques à la deuxième personne ainsi qu'à la troisième personne - la troisième personne étant souvent employée comme une « figure d'énonciation qui sert à l'autobiographe à exprimer des problèmes d'identité » (Lejeune, 1980 in LeBlanc, 2003, p.115).

D'une façon générale, le récit autobiographique laisse apparaître des éléments destinés à peindre le sujet en son intimité. Brossard agit sur cette sorte d'activité scripturale en transgressant le modèle. D'abord, nous trouvons dans son écriture des glissements de formes pronominales, autrement dit, l'écrivaine glisse de la première à la troisième personne, ce qui a pour effet de mettre en cause le « fonctionnement référentiel de l'histoire racontée, accentuant l'écart entre le sujet d'énonciation et le sujet de l'énoncée »<sup>42</sup>.

Les exemples sont multiples qui peuvent illustrer ces assertions. L'essai de Julie LeBlanc est basé surtout sur *Elle serait la première phrase de mon prochain roman* (1999). Pour notre part, nous avons dégagé de la production brossardienne des extraits exemplaires de la mise au point autobiographique, à savoir :

Cybil se souvient d'une conversation qu'elle avait eue, il y a cinq ans passés, avec Nicole Brossard, une romancière rencontrée à Londres à l'occasion d'un colloque sur l'autobiographie. [...] Elles passaient des heures à converser, parlant de leurs lectures et de ce que l'écriture représentait pour elles (Brossard, 1995, p. 55)

D'où venait donc ce besoin contemporain d'aller là, en pleine fiction, se faire voir et participer à l'action? Fallait-il s'offrir en garantie au cas où ça tournerait mal dans le récit? [...] Pourquoi mettre son nom là où de toute manière le personnage vieillira? (Brossard, 1995, p. 102).

---

<sup>42</sup> Selon LeBlanc, la posture déconstructionniste de Brossard est actualisée par un jeu narratif qui oscille entre ce que Benveniste désigne comme les pôles de la « personne subjective » (le « je ») et la « non-personne » (le « elle ») (LEBLANC, 2003, p. 117).

Ainsi, à travers son texte (postmoderne) stratégiquement conçu - représentatif d'une époque « centrifuge » et « multiforme » -, Brossard construit peu à peu son grand récit. L'année dernière, invitée à ajouter encore quelques mots avant la conclusion de son entretien<sup>43</sup>, elle disait que le mot qui se trouve à la fin d'un récit n'est pas cependant le dernier, si on pense que les mots sont en principe des rhizomes, donc quelque chose qui commence. Alors, si elle avait un dernier mot à prononcer, il dirait son amour pour l'idée de continuité à travers les générations.

- Tu ne t'es jamais demandé pourquoi je viens terminer mes manuscrits à Québec?
- Sans doute pour profiter d'un dépaysement. Je n'en sais rien.
- Je viens ici pour m'obliger de continuer. Pour m'assurer que le fantôme de mon père et l'histoire de ma mère sont choses vivaces et viables partout où je vais (Brossard, 2001, p. 43).

---

<sup>43</sup> Silvia Pratt. Horizontes de Nicole Brossard. *Arena Suplemento Cultural de Excelsior*, Ciudad de Mexico, año 5, tomo 5, n° 237, agosto 2003 (entrevue consultée à travers le site: [www.suplementoarena.com](http://www.suplementoarena.com) le 13/10/03).

## CHAPITRE 3

### UN LIVRE INTITULÉ *LE DÉSERT MAUVE*

Nicole Brossard a publié *Le Désert Mauve (DM)*<sup>44</sup> en 1987, à Montréal, aux Éditions de l'Hexagone. L'œuvre, saluée comme le premier roman postmoderne au Québec en raison de sa structure et de sa présentation innovatrice, a connu un grand succès, comme en témoignent les nombreuses études dont il a fait l'objet.<sup>45</sup> Comme l'observe Alice Parker, «for the first time in Brossard's work, the status of the text as text, its primacy and materiality, is displaced in favor of a more fluid conception of (postmodern) fiction»<sup>46</sup>, ce qui a procuré l'émergence d'un texte presque insaisissable.

Outre la proposition claire d'évoquer la problématique de l'acte de traduire en «travaillant» chaque étape du processus, l'œuvre est un exemple de ce que peut produire l'art littéraire. L'esthétique textuelle fait appel à la sensibilité, en fusionnant harmonieusement les facultés et en rendant difficile l'identification de l'origine de sentiment esthétique: si c'est de la sonorité des mots, si c'est des sens des

---

<sup>44</sup> Toutes les citations proviendront de l'édition (Montréal:l'Hexagone, 1987) et les références seront indiquées par l'abréviation *DM* suivie du numéro de la page.

<sup>45</sup> Ce roman a aussi été traduit sous forme de cédérom, une première pour un texte littéraire québécois: MAUVE DESERT (CD Rom Mac - version originale anglaise et française) est le récit interactif d'Adrienne JENIK sur le roman *Le Désert Mauve*, de Nicole Brossard. C'est un exemple rare de la façon dont la fiction interactive peut être aussi passionnante qu'un roman. MAUVE DESERT a été présenté au Festival International du Nouveau Cinéma et des Nouveaux Médias de Montréal (Canada), au Virginia Film Festival (USA), au second Festival annuel de l'Art du Conte Numérique (USA), au Festival International du Film de Melbourne (Australie), au World Wide Vidéo festival d'Amsterdam (Pays Bas). (site: [www.exquise.org](http://www.exquise.org) consulté le 04/01/04)

<sup>46</sup> «La première fois dans l'oeuvre brossardienne, le statut du texte en tant que text - sa priorité et sa concrétude - sera déplacé en faveur d'une fiction (postmoderne) plus fluide» (PARKER, 1990, p. 108 - nous traduisons).

mots ou des images créées par le son, le sens, le rythme. Ces moments d'insoutenable beauté scripturale, menant le lecteur, dirions-nous à défiler au long de vraies galeries d'art pictural, sont liés à de profonds dialogues entre les mondes intérieur et extérieur des personnages, même si l'auteure met en cause le roman psychologique<sup>47</sup>. Le cycle d'exploration concernant l'écriture brossardienne, et qui se rapporte à la question de l'inscription du sujet féminin dans le symbolique et dans l'imaginaire, s'ouvre avec *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977) et continue en quelque sorte avec *Le désert mauve, Baroque d'aube* (1995) et *Hier* (2001). Ce cycle, selon l'écrivaine

rend compte des stratégies et de l'énergie qu'il faut pour inscrire un sujet femme dans la langue patriarcale qui, bien qu' accueillante à l'égard de certaines images dans lesquelles ont a confiné les femmes (mère, amante, etc.), ne tolère pas celle qui écrit pour effacer la trace symbolique de l'Un masculin, qui écrit d'une autre souche (Brossard in Gaudet, 1990, p.2).

Comme nous l'avons remarqué auparavant, les textes québécois sont, d'une façon générale, étroitement liés à leur contexte socioculturel. Pour sa part, Brossard croit qu'il faut mettre en relation le « je » biographique et l'univers socioculturel contemporain d'une manière plus vaste, « parce que l'on parle au niveau de la terre tout entière » (Brossard in Fortier, 1992, p.5). *Le désert mauve*, comme un échantillon d'une oeuvre vaste et complexe, part en quête de l'absolu à travers l'expérience du langage, ce qui constitue finalement le projet brossardien.

Ce livre a été conçu comme un « défi » que l'écrivaine s'est donné : toujours intéressée par le processus d'écriture et de lecture, elle croit que celui de la traduction fait partie de l'ensemble. Pour elle, récit et personnages sont toujours « des prétextes qui lui permettent de raconter la véritable 'histoire' : celle de l'écriture en train de se faire » (Brossard in Yoken, 1989, p.24). L'écriture sera donc au « centre » de la scène, pour employer un terme cher à Brossard.

*Le désert mauve* comprend trois sections dont les titres « Le Désert Mauve », « Un livre à traduire » et « Mauve, l'horizon », désignent chacun un récit autonome; autrement dit, chaque récit pourrait bien être pris à part et être compris

---

<sup>47</sup> «Je crois que dans chacun de mes romans, il y a une contestation du roman psychologique,

comme un corps indépendant. À la deuxième section du *Désert mauve*, donc au début du récit « Un livre à traduire », nous découvrons que le personnage Maude Laures décide de traduire un livre trouvé dans une librairie d'occasion.

Notre analyse sera réalisée suivant les sections mentionnées de façon à mieux explorer les trois récits séparément en leurs aspects formels et littéraires.

### 3.1 LE RÉCIT « LE DÉSERT MAUVE »

L'auteure fictive du premier fragment « Le Désert Mauve » est nommée Laure Angstelle. La narration se déroule à la première personne. À un premier niveau de lecture, nous découvrons l'histoire de la narratrice Mélanie, adolescente de 15 ans qui vit avec sa mère et la compagne de sa mère, Lorna, à Tucson, au milieu du désert de l'Arizona, aux États-Unis. L'époque où se déroule l'action correspond à l'époque contemporaine, et nous avons comme balise déictique<sup>48</sup> la décennie 1950, après la deuxième guerre mondiale: « Ce motel acheté en 1950, ma mère l'avait rénové puis passé quinze ans à le payer à coups de gestes polis [...] » (*DM* 19-20). L'adolescente se voit « seule comme un personnage émondé de l'histoire » (*DM* 13), « sans avenir » (*DM* 11); ses yeux « fous d'arrogance » (*DM* 12) aiment la lecture. Sa mère, « femme sans expression » (*DM* 19), affairée à gérer le motel dont elle est propriétaire, parle peu, ne pleure jamais et passe son temps devant la télévision. Elle n'aime pas les robes et porte toujours un tablier et un petit peigne en argent aux cheveux. Sa compagne, Lorna, n'a pas connu d'enfance. Elle invente, décrit des paysages et dit « des mots rudes et impensables ». Elle a l'habitude de griffonner et, pour Mélanie, sa présence est liée à son apprentissage de l'écriture et lecture.

Les autres personnages sont Angela Parkins, géomètre bavarde âgée de 40 ans qui visite de temps à autre la région pour des raisons de son travail et qui joue un rôle décisif dans le processus d'auto-découverte de Mélanie; Grazie, la cousine de Mélanie, qui vit au Nouveau-Mexique et qui, un jour, reçoit la visite de la protagoniste. Finalement, il y a le personnage présenté comme « l'homme-long ».

---

historique, sociologique» (Brossard in Yoken, 1989, p. 124).

<sup>48</sup> Marqueur qui renvoie à la relation du sujet dans l'espace (notion temporel).

Ce personnage est un bon exemple de la conjonction entre sens et forme. Le texte fragmentaire, qui met en relation les fragments du discours, de l'espace et du temps et qui est représentatif de l'esthétique moderne et postmoderne, fait valoir l'interaction des idées qui s'opposent. Tout appel à l'homme-long se présente comme détaché du reste du récit, autrement dit, la description et l'action de ce personnage, dans l'agencement du récit, sont mises à part de celles qui concernent les autres personnages (féminins). De même, ce personnage n'a pas reçu de nom propre. Cette stratégie féministe qui consiste à placer l'homme dans une position hiérarchiquement inférieure veut aussi affaiblir l'image masculine, surtout en ce qui a trait aux questions identitaires. Janet Paterson remarque qu'une des stratégies les plus importantes dans la mise en discours de l'Autre est incontestablement la dimension spatiale.<sup>49</sup> Ainsi, dans *Le désert mauve*, seul les textes qui font appel à l'homme-long sont indiqués par chapitres. Selon Magnan et Morin, cette condensation, cette sorte de message codé dont les liens avec l'action sont peu perceptibles, annonce la mise en abyme : le plus petit représente le plus grand. Cette mise en abyme, caractéristique du récit postmoderne, « se révèle annonciatrice : elle devance le récit et en devient un super-indice » (Magnan et Morin, 1997, p. 35). Le personnage de « l'homme-long » s'intéresse aux formules, aux équations, au sanscrit. Il est hanté par l'image d'une explosion, d'une catastrophe.<sup>50</sup> Ses habitudes - telles que celles de fumer, de porter un stylo -, ses goûts, son apparence, ainsi que la citation de l'expression « I/am/become/Death » font appel au réel puisque tous ces traits évoquent le nom de Julius Robert Openheimer (1904-1967), né à New York, expert dans le domaine de la physique nucléaire et connu dans le monde entier comme l'homme qui a construit la bombe atomique. Ici, on trouve un exemple de plus de la présence effective d'un texte dans un autre : « les intertextes perturbent la trame narrative, créent un effet de tension discursive et nous incitent à une lecture rétroactive qui met à l'épreuve nos capacités prévisionnelles » (LeBlanc, 2002, p.77).

---

<sup>49</sup> «Il est intéressant de constater, à cet égard, que le personnage Autre est presque toujours situé dans un espace différent de celui du groupe de référence ou bien il est marqué par un dispositif spatial originaire distinct» (PATERSON, 2002, p.294).

<sup>50</sup> «Pour d'aucuns, la postmodernité se rattache moins à une esthétique plurielle et à une revendication des 'petits récits', historiques ou féministes, qu'à *des images et des thématiques de décadence, de ruine et de mort*. Influencés par la pensée nihiliste de Nietzsche, plusieurs théoriciens et critiques littéraires - tels Baudrillard, Kroker et Cook et Pierre Nepveu - mettent de l'avant une conception essentiellement apocalyptique du postmodernisme» (PATERSON, 1994. p. 83 - nous soulignons).

Dans *Le désert mauve*, l'homme-long dont les murs de la chambre sont entourés de formules et de citations en sanscrit, songe à l'art du spectre énergétique. Cette figure représente le chaos, le malheur, l'ombre, la face noire du monde : « Un jour j'aurais devant la nécessité de l'aube tout oublié de la civilisation des hommes qui venaient dans le désert voir éclater leurs équations comme une humanité » (DM 13).

À la terreur nucléaire inspirée par cette figure, à « l'histoire comme menace, en risque de disparition » (Nepveu, 1999, p.89), s'oppose l'histoire vue sous l'angle du commencement, du recommencement selon une nouvelle perspective : l'engendrement d'une nouvelle parole, la parole *au féminin*.

En explorant l'hétérogénéité, dans ce cas-là l'hétérogénéité sexuelle, la thématique de l'œuvre se dirige vers la réécriture de l'Histoire et la contestation du pouvoir à travers l'émergence d'un discours féminin qui concrétiserait la perte du discours patriarcal. Comme tout autre texte postmoderne, les frontières de ce texte sont moins nettes en raison des stratégies discursives employées: «discontinuité, citation, multiplication des voix narratives, fragmentation, intertextualité, mélange de genres» (Paterson, 1994, p. 84). En tant que texte hétérogène, indéterminé et exploratoire, ce roman est un exemple de texte de fiction dont les interrogations ont trouvé écho dans la critique, en créant ainsi l'espace d'un nouveau discours (Paterson, 1994, p.83). Ce «nouveau discours», selon Robert Dion, ne se réduit pas à un ornement, en d'autres mots, il est en soi un art et un moyen de connaissance (Dion, 1997, p. 188).

En ce qui concerne le dispositif sémiotique du texte, nous remarquons, à l'instar des observations faites par Julia Kristeva à propos des *Proses* de Mallarmé, la suppression de divers constituants syntaxiques, compensés par la répétition de phonèmes ou de groupes phoniques<sup>51</sup>. Les exemples prolifèrent; nous en avons détaché quelques-uns:

---

<sup>51</sup> «Ces phonèmes ou groupes phoniques remplacent la proposition agramaticale ou discutable par un 'rythme' - un dispositif sémiotique - fonctionnant comme une nouvelle 'unité' sémiotique, non-phrastique. En même temps, les déplacements et les condensations qui s'opèrent à partir de ces phonèmes ou groupes phoniques vers d'autres lexèmes du même texte ou d'autres textes, remplacent l'univocité du sens propre, théoriquement, à la phrase grammaticale, par une *ambiguïté chargée* qui atteint un *polymorphisme sémantique*» (KRISTEVA, 1974, p. 219 - nous soulignons).

J'appuyait sur l'accélérateur et heurt, sueur, peur, ô c'est fragile le corps quand il fait *si* chaud, *si* noir, *si* blême, *silence immense* (DM 25).

Mais la nuit, l'aube déjà rayonnait *spectrale* dans le *spectacle* du sable tourbillonnant (DM 25).

Parle-moi, *volatile* et *fébrile*, sois *serpent* et *lenteur* dans la beauté, sois feu et *rigueur* [...] (DM 31).

Elles parlèrent de *mille merveilles*, du *mois* de *mai* et de la *mousse* au *sommet* des *montagnes* [...] (DM 93).  
(Nous soulignons)

Suivant la théorie kristéviennne, les groupes phoniques et le rythme que nous avons dégagés du corpus brisent l'univocité du sens caractéristique du symbolique (le domaine de la position et du jugement), ouvrant la porte au processus de signifiante sémiotique. C'est ce sujet partagé entre le symbolique et le sémiotique - ce sujet parlant<sup>52</sup> - qui constitue en fait l'enjeu de cette théorie du langage et c'est justement cette femme partagée entre ces deux processus de signifiante qui sera envisagée par Brossard. Dans le but de chercher une voix que lui soit propre, l'héroïne brossardienne essaie de se détourner du discours patriarcal caractérisé par le symbolique et de trouver dans le sémiotique les recours, les dispositifs pour l'émergence d'un nouveau langage, d'une nouvelle écriture.

### 3.1.1 Le parcours de la narratrice vers l'auto-connaissance

L'âge de Mélanie n'a pas, à notre avis, été choisi par hasard. L'adolescence est l'âge du questionnement, de la révolte, de la passion, de la critique, de l'énergie: « antithétique, la jeunesse rivalise avec les protocoles et les poncifs auxquels adhèrent les adultes. Ce faisant, elle met en question les principes que l'entourage lui a inculqués » (Guillemette, 2000, p.286). Cette période de la vie éveille, de même, les questions identitaires puisqu'elle porte en elle les diverses

---

<sup>52</sup> «[...] she often refers to the 'speaking subject'. The activities and performances of the speaking subject are the result of a dialectical process. [...]. To state this in different terms, the object of her investigations is no longer language (as in structuralism), or discourse (as phenomenology would have it), or even enunciation; rather, it is the discourse of a split subject - and this again involves her in psychoanalysis. Allowing her to account for such splitting, J.K. has posited two types of signifying processes to be analysed within any production of meaning: a 'semiotic' one and a 'symbolic' one» (Préface par L.S.Roudiez à l'oeuvre: KRISTEVA, 1980, p. 6-7).

transformations subies par le corps, en démarquant nettement les phases d'hier et d'aujourd'hui: c'est donc l'âge où le jeune revendique sa singularité. Ainsi, l'adolescence se présente-t-elle comme l'âge idéal pour la déconstruction du discours patriarcal.

Dans le récit postmoderne, le personnage est « plus qu'un sujet agissant : son action transforme son être» (Magnan et Morin, 1997, p. 28). À un deuxième niveau de lecture, cette section du *Désert mauve*, à la fois fragment et complétude, sera analysée en suivant le parcours de la narratrice Mélanie à partir d'un état initial où elle se trouve « pliée sur elle-même ». Nous voyons donc Mélanie dans son monde particulier: « [je] sais être isolée de tout, concrète et irréalité tel un personnage» (DM 18), isolée du monde qui l'entoure. La narration dévoile son monde intérieur, ses peurs et ses questionnements : « J'appuie légèrement deux doigts sur chaque paupière et je regarde au-dedans de l'espèce intime, tout au fond de mon cerveau s'écouler le temps» (DM 19). Les termes « espèce *intime* » et « *mon* cerveau », frayaient déjà le chemin vers les champs sémantiques qui ont trait au genre et à la situation des femmes dans le monde. Dans sa préface à *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977), Louise Dupré observe que « la phrase [brossardienne] 'ce corps a le genre de son cerveau : féminin comme à l'origine' signifie d'ailleurs que le féminin n'est pas attribuable à un destin génétique, mais bien à une situation culturelle » (Dupré in Brossard, 1988, p.11).

Le processus de transformation de la protagoniste a comme élément déclencheur sa soif d'auto-connaissance. Comment répond-t-elle à cette volonté de mieux se comprendre? Son action se reflètera dans l'écriture :

Un jour peut-être, je raconterai ma vie. Un jour quand je n'aurai plus quinze ans et le cœur à l'esprit qui s'émerveille. C'est tout dire quand je parle de la nuit et du désert car en cela même je traverse la légende immédiate de ma vie à l'horizon (DM 25).

Ce jour arrive finalement, « une fin d'après-midi de mai » (DM 26), quand tout change dans sa vie lorsqu'elle fait l'expérience de l'écriture et sent « la peur pénible » (DM 26). C'est le renversement d'une situation, un passage à un ordre inverse, l'entrée dans le symbolique, dans la langue patriarcale. Ce passage ne

s'accomplit pas sans conséquences<sup>53</sup> : la narratrice désormais aura « peur de mots ». Nous nous attarderons sur quelques considérations à propos de la représentation de la « peur » dans *Désert mauve*.

La mère de Mélanie a toujours eu peur, « une peur blême, disait-elle, une peur lente » (*DM 24*). Dans le roman, la peur est différemment décrite selon les moments de vie de la narratrice. Dans un premier moment, avant l'expérience de l'écriture, la peur dans le désert était, pour Mélanie, quelque chose de réel mais pas angoissant; au motel au contraire la peur empêchait le rêve, tourmentait l'âme :

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 tracas de l'âme (*DM 24*).

La peur éprouvée par la mère de Mélanie est une peur qu'elle n'arrive pas à comprendre, il s'agit d'un sentiment nébuleux, incertain: « Je me souviens qu'à l'arrivée de Lorna ma mère parlait souvent de la peur. [...] une peur qui la rendait fébrile et qui transformait sa voix » (*DM 24*). Le récit élabore, en filigrane, la notion de la peur féminine comme représentative d'un constructum, donc d'une situation culturelle.

Dans un moment différent de sa vie, après avoir fait l'expérience de l'écriture, Mélanie « connaît maintenant la peur en différé » (*DM 27*). Désormais, elle passe des heures devant le téléviseur (tout comme sa mère); alors elle connaît la réalité, elle entre dans le monde du symbolique : « je connais l'humanité si soudainement comme une ombre dans mes yeux » (*DM 27*). Alors elle comprend qu'auparavant elle était toujours certaine de tout (« des visages, de l'heure, du ciel, des distances, de l'horizon »), sauf des mots. « La peur des mots. Peur lente. Peine à prononcer » (*DM 26*). Cette peur des mots, en faisant appel à l'initiation dans le

---

<sup>53</sup> «[...] l'accès à l'écriture est la constitution d'un sujet libre dans le mouvement violent de son propre effacement et de son propre enchaînement. Mouvement impensable dans les concepts de l'éthique, de la psychologie, de la philosophie politique et de la métaphysique classiques» (DERRIDA, 1997, p.193 - nous soulignons).

symbolique, sera reprise en prose, par Brossard, en 2001 lors de la parution du roman *Hier* : « Au fond, tu sais, les mots m'ont toujours fait peur. C'est peut-être pour ça que je les déplie et replie sur eux-mêmes, en moi-même » (Brossard, 2001, p.259).

C'est donc en connaissant la peur, en l'éprouvant à travers l'acte de l'écriture que la narratrice continue sa trajectoire vers son auto-découverte. À ce propos, Barthes avait déjà remarqué qu'un chemin initiatique pourrait bien partir de la peur; à son avis, la peur, placée à l'origine, acquiert une valeur de « méthode » :

À l'origine de tout, la Peur. [...] Parodie du *Cogito*, comme instant fictif où, tout ayant été rasé, cette *tabula rasa* va être réoccupée: 'J'ai peur, donc je vis'. Une remarque: selon les mœurs d'aujourd'hui (il faudrait une éthologie des intellectuels), on ne parle jamais de la peur: elle est forclosée du discours, et même de l'écriture (pourrait-il y avoir une écriture de la peur?). Placée à l'origine, elle a une valeur de *méthode*; d'elle, part un chemin initiatique (Barthes, 1994, p.870).

Même si l'auteur observe qu'à l'époque où il écrivait ce passage les mœurs n'acceptaient pas un texte dont la thématique était la peur, il faut reconnaître la valeur du thème, capable de mouvoir, de transformer le personnage/l'être. Nous attirons cependant l'attention sur le fait qu'une écriture *au féminin* telle que le texte brossardien, au contraire de ce que Barthes pensait, fraye un chemin vers une écriture dite de la peur. Cela veut dire que les textes *au féminin* font appel à un ordre différent de l'ordre jusqu'alors établi.

Fermant cette parenthèse, reprenons la trajectoire de la narratrice qui, à un état initial, vit dans son monde intérieur, en dialogue avec la nature, l'unique encouragement à l'écriture venant de la compagne de sa mère :

La présence de Lorna sera toujours liée dans ma mémoire à mes premières années d'école et de la lecture. J'aimais lire mais je ne me souviens pas d'avoir lu autrement qu'en présence de Lorna. Elle m'observait, vigie statique, surveillant chaque battement des mes paupières, épiait toute trace d'émotion, le moindre signe qui pouvait trahir sur mon visage une émotion (*DM 20*).

Sa soif d'auto-connaissance l'amène à l'écriture dont l'expérience provoque une prise de conscience de la réalité qui l'entoure. Rappelons que, suivant la conception brossardienne, la «réalité» correspond au monde tel que nous le connaissons, le monde dominé par le langage patriarcal. Cette prise de conscience, à

son tour, ouvre ses yeux à la possibilité d'une vie autre que la vie menée par la majorité des femmes au monde. Mélanie sort donc de son monde circonscrit et dirige son regard vers l'Autre, le divers, et décide de partir en voyage jusqu'au Nouveau-Mexique, à Albuquerque, ville où vit sa cousine Grazie. En retrouvant sa cousine, elle essaie de retourner à son enfance «pour que le désert s'abîme en nous et que renaissent les ultrasons de notre enfance» (DM 31). Retourner au désert c'est retourner aux origines, au temps d'avant l'écriture. Son voyage de l'Arizona au Nouveau-Mexique sera une sorte de marche arrière dans le temps et l'espace, vers l'Est, en quête de ses origines. Grâce à ce processus de remémoration, le personnage plonge dans un passé d'avant sa naissance et acquiert une sorte de mémoire anticipatrice qui lui permet, aujourd'hui, de prendre conscience d'un futur au-delà de son corps. Ce long parcours dans le désert, à vrai dire, a été « une épuisante solitude que je m'infligeais comme pour retrouver ce temps d'avant l'écriture, d'avant la réalité » (DM 30). Ce moment se traduit par un voyage d'auto-découverte, de réflexion et d'émergence d'une subjectivité féminine qui a comme perspective la création, le surgissement d'une nouvelle parole *au féminin*. La narratrice reconnaît qu'elle a « perdu le désert » de son enfance, de son adolescence « dans la nuit de l'écriture », car « il y a toujours une première fois, une première nuit qui confond notre sens d'orientation »(DM 32). À travers l'écriture, le sujet est (violemment) inséré dans le symbolique.

Et pourtant le projet brossardien - l'inscription d'un sujet femme dans la langue patriarcale - reflète tout l'espoir de sa créatrice, qui envisage un changement, un renouvellement dans la conception du monde:

Maintenant il faut que l'évidence ranime le désert et qu'à nouveau la couleur soit donnée aux troglodytes, aux serpents corail, aux lynx roux. Il faut qu'à nouveau le lièvre antilope puisse faire alterner du roux au blanc la couleurs de ses flancs, il faut que les mystérieuses pierres qui marchent dans la vallée de la Mort laissent dans l'argile la trace de leurs passage [...]. Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes (DM 32).

Le parcours Tucson (Arizona) - Albuquerque (Nouveau-Mexique) constitue donc un voyage à travers le réel/l'irréel, un voyage de maturation et de résolution, de décision: «[...] il me fallait un corps devant l'impensable et ce corps je

le produirais [...]» (*DM* 37). La narratrice se rend compte du chemin qu'elle a fait, qu'elle a traversé, «l'impression d'une ultime compréhension de la nuit, du désert et des hasards intimes qui se succèdent en nous comme une loi de la réalité. Ma main serait lente. L'humanité ne pourrait pas se répéter. J'existerais alerte dans le questionnement» (*DM* 42). C'est la fin des oppositions propres à l'adolescence, la naissance d'une nouvelle vision, d'une nouvelle façon de vivre, d'une nouvelle écriture, c'est une porte ouverte à la création, à l'invention. À son retour au motel, elle n'est plus la même: elle rentre «comme un personnage dans la vie de [ses] quinze ans» (*DM* 44). L'adolescente, la femme-créature du début du livre devient, à la fin du roman, après son parcours solitaire d'auto-découverte à travers les plaines du désert, la femme-sujet alerte «dans le questionnement».

Mélanie, la narratrice du fragment «Le Désert Mauve», se présente d'emblée avec «les yeux dessinant des ombres, des calculs, des trous comme des grandes négations» (*DM* 118); sa figure est «soutenue», donc constante, régulière, présentant «quelques traits indécidables de la solitude», «vivant vite au présent» (*DM* 117). Son visage, «bien que jeune, est un visage habité, multiplié, non pas commun, mais portant la marque de ce qui remplit le sens abondamment et en renouvelle ainsi la théâtralité» (*DM* 118). Si nous poussions un peu plus l'analyse en gardant en tête ces particularités, nous pourrions penser aux traits, à l'identité des Québécois. Nous ferions l'hypothèse que ce parcours solitaire d'auto-découverte à travers les plaines du désert, lieu de la rencontre de l'être avec soi-même, pourrait bien être celui métaphoriquement fait par le peuple québécois depuis le début de son histoire. En paraphrasant Maximilien Laroche, c'est par le fait d'avoir appris à se voir comme changeant, transformable que certains peuples ont appris à situer les transformations dans une perspective historique: «[...] apprendre à se regarder, c'est apprendre à se voir dans une histoire» (Laroche, 1981, p. 68). Dans le va-et-vient entre le réel et la fiction, les personnes et les personnages se rendent compte que leur essence est loin de constituer quelque chose de stable. Ils découvrent, au contraire, qu'ils vivent dans un constant et ininterrompu devenir.

Ainsi, le «je» féminin de la protagoniste, assumé comme sujet à la fin du récit, se propose de changer sa vie et sa façon de penser:

Tout ce temps, mon regard serait ailleurs tourné vers l'impensable, et je serais attentive à tout. Je ne m'évanouirais pas devant la réalité. Je ne céderais en rien devant l'aura tragique. Un jour, je connaîtrais le moment parfait de l'exaltation et de l'indifférence en synchronie. Un jour, je connaîtrais le silence et le secret qui se prolonge dans les êtres afin que naissent d'autres civilisations (*DM* 40).

### 3.1.2 Le désert

#### 3.1.2.1 *Le désert en tant qu'image mystique: l'espace de matérialisation de l'écriture*

[la] modernité [...] épopée malheureuse, procession des fils orphelins dans le désert du monde qui est le désert de la pensée enfin responsable d'elle-même.  
Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*

La première phrase du roman *Désert mauve* fait mention du désert. Le premier nom et la première image évoqués sont le désert et son caractère inexprimable : « Le désert est indescriptible » (*DM* 11). Quiconque a fait l'expérience de regarder au loin un objet au milieu du désert, sait que cet objet, malgré le fait qu'il est perceptible, n'est pas net; « le regard fond » (*DM* 11), l'image qu'on croit voir ne correspond pas à la réalité. C'est la notion de l'existence d'un corps, de la chose réelle et de l'impossibilité de la décrire, de la caractériser. L'intérêt brossardien pour le décentrement a trouvé dans l'imaginaire du désert un recours métaphorique pour briser le réel, car dans le désert la lumière peut compromettre l'image, le réel risque d'être « meurtrit » par la lumière: « la lumière déchire en tous sens le tissu fin des couleurs, supprime la forme » (*DM* 154). Cette idée d'imprécision, de glissement, lancée au tout début du roman, témoigne d'un vif intérêt pour le langage et pour sa nature changeante, pour l'arbitraire du signe linguistique, pour l'écriture. La notion de décentrement éveille de même le caractère insolite de la littérature, car elle surprend, elle étonne toujours. Soudainement pris par l'inattendu, par ce qui n'a jamais été vu ou décrit auparavant, nous voyons

perplexes, émerveillés, le miracle des mots changeants se produire devant nos yeux. Cette nature indécidable de la littérature peut être mise en relation avec la pensée déconstructive :

[...] le texte n'est pas le produit d'un code identifiable ou une entité présente à soi, mais un processus sémantique qui se rapporte continuellement à ce qui sans cesse se soustrait à ce code et à cette présence. [...] Le texte de la déconstruction serait le produit d'un processus de production de sens qui ne saurait pas se stabiliser (Bessière et. al., 1997, p. 476).

C'est donc le désert que Brossard a choisi comme décor pour le parcours d'auto-connaissance de son personnage Mélanie et son initiation à l'écriture, un décor qui favorise la création, qui inspire des tableaux de couleurs vivantes, des fleurs qui évoquent le féminin<sup>54</sup>. Le désert éveille l'image d'un espace infini, sans repères :

Desde sempre, o homem interior sabe que habita um universo infinito. A cultura mística dos séculos XVI e XVII mostra uma tendência a «especializar» a infinidade da alma - a dimensão da transcendência - através de metáforas tiradas do mundo sensível. As figuras dos desertos e abismos, de mares profundos e de céus incomensuráveis, são familiares à escritura mística. E se o imaginário científico de uma dada época é chamado a oferecer novas e melhores figuras do infinito, o místico poderá apropriar-se delas, com de um bem que lhe cabe de direito[...] (Papasogli, 1994, p.255 in Peterson, 2003, p.41).<sup>55</sup>

Dans le cas du *Désert mauve*, l'art littéraire - en faisant un appel intertextuel aussi à la culture mystique et à l'imaginaire scientifique - crée un effet d'écriture « en conformité avec l'esthétique postmoderne où sont valorisées la fragmentation, l'hétérogénéité et la discontinuité » (LeBlanc, 2002, p.77). Selon Brossard elle-même, «on y retrouve [dans l'image du désert] 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» (Brossard in Fortier, 1992, p.3).

<sup>54</sup> La couleur de la fleur de *senita*, citée au long du roman, est mauve/rose.

<sup>55</sup> «Dans son intime, l'homme a depuis toujours été conscient d'habiter un espace infini. La culture mystique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles a une tendance à «spatialiser» l'infinitude de l'âme - la dimension de la transcendance - à travers les métaphores dégagées du monde sensible. Les figures du désert et des abymes, des mers profondes et des ciels incommensurables sont familières à l'écriture mystique. Et si l'imaginaire scientifique d'une époque donnée est appelé à offrir des nouvelles et meilleures figures de l'infini, le mystique peut s'en approprier» (Nous traduisons).

L'image de l'espace mystique du désert est imprimée dans la foi juive et dans la foi catholique<sup>56</sup> comme le tout début « d'un échange de parole d'où se dégage l'étonnante justice de la réciprocité » (Blanchot, 1959, p.119). Ce n'est pas par hasard que Jean Baptiste parlait dans le désert (Mt 3,1) pour annoncer l'arrivée de Jésus Christ: lieu propice aux révélations, le désert favorise les projets des bons et mauvais prophètes. À notre avis, le désert a le meilleur potentiel symbolique pour représenter le site d'où émergerait la parole *au féminin*. Comme nous l'avons déjà souligné, la parole *au féminin* correspondrait à «une langue d'avant la langue», selon l'expression de Dupré, ce qui pourrait en quelque sorte trouver écho dans le sémiotique de Kristeva. Or, selon le *Dictionnaire des Symboles*, le désert se trouve au-delà de Dieu même, car il représente «la indistinción del principio»<sup>57</sup>.

Nous avons déjà remarqué que Mélanie, initialement, est « sans avenir », « cherchant une lueur de vie dans le désert » car le désert, dans son sens biblique, est le lieu de la rencontre de l'être avec soi-même. Selon l'Ancien Testament, «a travessia do deserto é um símbolo de provação e purificação»<sup>58</sup>. Cette impuissance initiale est néanmoins bien compréhensible puisque sa parole - une langue-femme, une parole *au féminin* - n'avait pas encore pris corps, l'adolescente n'en ayant pas encore fait l'expérience. Pour elle, le désert est un espace d'errance (« J'ai toujours pris la route du désert » *DM* 3), et malgré le fait qu'elle soit perdue dans l'infini du désert, elle s'y sent à l'aise (« Je ne panique jamais dans le désert » *DM* 18). Il convient de signaler ici que les fuites de Mélanie dans le désert ne lui sont pas imposées, le désert et ses routes étant un espace marginal délibérément choisi.

La narratrice cherche ailleurs une réponse, elle erre en quête d'une langue d'avant la langue. Selon Blanchot,

---

<sup>56</sup> «[...] *um vento de Javé subirá do deserto*» - Osée, vers.13,15 ( "*Le souffle de Dieu monte du désert*" - nous traduisons).

<sup>57</sup> «[...] Pour Angelus Silesius, parler de Dieu, c'est parler du désert, et il ajoute: 'Je dois aller bien au-delà de Dieu, jusqu'au désert', c'est-à-dire jusqu'au trouble, le désordre du principe de l'univers» (CHEVALIER, 1986. Terme consulté: (le) Désert - nous traduisons).

<sup>58</sup> «[...] la traversée du désert est un symbole de probation et purification» (LURKER, 1997, p. 194 - nous traduisons).

Le désert, ce n'est encore ni le temps, ni l'espace, mais un espace sans lieu et un temps sans engendrement. Là, on peut seulement errer, et le temps qui passe ne laisse rien derrière soi, est un temps sans passé, sans présent, temps d'une promesse qui n'est réelle que dans le vide du ciel et la stérilité d'une terre nue où l'homme n'est jamais là, mais toujours au-dehors. Le désert, c'est ce dehors, où l'on ne peut demeurer, puisque y être c'est être toujours déjà au-dehors [...]. (Blanchot, 1959, p.119)

L'image du désert que nous avons devant nous à ce moment précis de la vie de la protagoniste, c'est une image a-temporelle, car le temps de l'image n'est pas celui de l'histoire. C'est une image qui surpasse le temps et l'espace, ce serait plutôt un désert biblique qu'un désert géographique<sup>59</sup>. Cet aspect de l'a-temporalité du désert est aussi remarqué par Alice Parker: au désert, le transitoire tombe toujours sur l'a-temporel.<sup>60</sup>

Blanchot, dans sa vision du désert citée plus haut, suscite de même les questions d'ordre ontologique. Selon Nepveu, « la quête ontologique est synonyme d'une quête énergétique, le sujet est pulsation, contradiction, émission : désœuvré, sans histoire, sans finalité, il se déploie, se met en marche 'vers'» (Nepveu, 1999, p.145). L'adolescente presque tous les jours part en grande vitesse dans l'auto de sa mère vers les horizons lointains et infinis du désert, en quête de ses réponses : « J'avais 15 ans et devant moi l'espace, l'espace au loin qui m'amenuisait comme une civilisation à rebours, cité perdue dans l'air tremblant» (*DM* 19). Cette inquiétude, cette volonté de se précipiter vers quelque chose dont elle ne sait pas exactement ce que c'est, remplit une fonction dans le récit et, en même temps, une fonction d'ordre esthétique. Le mouvement du corps physique représente donc une

---

<sup>59</sup> «Le monde où nous vivons et tel que nous le vivons est heureusement borné. Il nous suffit de quelques pas pour sortir de notre vie. Mais supposons que, dans cet étroit espace, soudain obscur, soudain aveugles, nous nous égarions. Supposons que le désert géographique devienne le désert biblique : ce n'est plus quatre pas, ce n'est plus onze jours qu'il nous faut pour le traverser, mais le temps de deux générations, mais toute l'histoire de toute l'humanité, et peut-être davantage. Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini, même s'il sait qu'il ne l'est pas et d'autant plus qu'il le saura» (BLANCHOT, 1959, p.139-140).

<sup>60</sup> «In the desert the transitional (tourists moving through, the motel with its continuously blinking television) meets the timeless (ancient geophysical phenomena, seemingly primal flora and fauna) without accomodation» (PARKER, 1990, p.108).

compensation formelle aux espaces vides et immobiles tels que le désert ou la plaine.<sup>61</sup>

Nous sommes donc face à un texte dont la narratrice intradiégétique, le « je » qui est le personnage principal du récit, est aussi « un sujet écrivant, conscient de la pratique de l'écriture » (Paterson, 1993, p.18 in Magnan et Morin, 1997, p.45). Cependant, dans *Désert mauve* nous remarquons une gradation dans cette pratique : Mélanie, la protagoniste du « Désert mauve » écrit par nécessité, l'acte de l'écriture représentant à ses yeux un point de repère dans sa vie : elle essaie de « trouver ce temps d'avant l'écriture » (DM 30); elle a « perdu le désert dans la nuit de l'écriture » (DM 32). Sa « nécessité d'écriture »<sup>62</sup> est révélée dans le passage suivant :

Une fin d'après-midi de mai, alors que j'avais quitté la route pour examiner de plus près un vieux *saguaro* à la silhouette mi-blessée, mi-agonique et que je chantais comme à l'accoutumée [...] je sentis la peur pénible. Le *saguaro* vacillait, réel et irréel. Le *saguaro*, les mots, tous mes réflexes étaient au ralenti et bientôt il n'y eut plus de jour, plus d'aube, plus de route, plus de cactus, à peine l'instinct de penser que les mots ne sont pourtant que des mots.

Dans la boîte à gants, [...], un crayon [...]. Alors j'ai écrit sur ça, j'ai écrit *ça et encore ça et plus, ça m'excitait, ça m'a pris comme ça s'peut pas d'écrire tout ça avec des explosions dans ma tête, de petits sentiers crayeux dans les canyons. Je connais l'épiderme parcheminé des grands cactus à l'agonie, tout ça, l'animal creusant sa trace.* La peur s'en va, la peur dévale (DM 26).

Cet extrait nous remet en esprit deux considérations sur l'acte d'écriture qui méritent une brève réflexion.

La première considération fait appel à la notion d'écriture comme jouissance, idée explorée par Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*. Dans sa postface à l'œuvre barthésienne *Leçon*, Leyla Perrone-Moisés présente son commentaire sur la traduction du vocable *jouissance*. Trouvant ses origines dans la psychanalyse (à travers les écrits de Lacan), le sens du mot serait directement lié à la libido. La jouissance donc correspondrait au plaisir dans le sens sexuel du terme, un sens qui serait considéré comme métaphorique. Le plaisir, dans un tel contexte,

<sup>61</sup> Brossard commente cette stratégie de compensation formelle à la page 41 de son roman *Hier*, paru en 2001. Un exemple de plus à illustrer ses textes de « théories/fiction ».

<sup>62</sup> Voir à ce sujet le commentaire sur l'écriture comme « activité organique » au chapitre 2 - p. 43.

correspond à ce que le sujet atteint dans le revers même du rapport sexuel - qui jamais ne peut satisfaire le désir, ainsi que rien ne le peut; qui jamais ne peut faire de deux parties une seule (l'Un). Perrone-Moisés ajoute que:

Todo o sabor da palavra *jouissance*, em Barthes como em Lacan, está nessa conotação sexual, orgástica, que se afirma ao mesmo tempo que se declara impossível, a não ser como metáfora. Em Barthes, a metáfora se faz no campo da escritura, mas conservando a mesma referência sexual (frustrada como tal, realizada como deslocamento) (Perrone-Moisés in Barthes, 1985, p.80)<sup>63</sup>.

Dans «Désert mauve», nous trouvons cette même connotation sexuelle dans l'extrait décrivant la première expérience d'écriture de la narratrice, de par les expressions, les mots employés dans ce passage (« ça m'excitait » *DM* 26), ainsi que par la situation au motel lors du retour de Mélanie (« Je rentre au Motel. Je brûle le dernier feu pleine du désir du visage de ma mère et de Lorna. [...] Folle lueur dans ma chambre et mes doigts là, c'est ça, là, *yet* vacille, m'amuse, m'*envas* » *DM* 26).

La deuxième considération concerne l'image de l'écriture comme frayage, comme *picada*<sup>64</sup>, un chemin étroit violemment ouvert dans la forêt impénétrable, évoqué par Jacques Derrida dans *De la grammatologie*. Dans son oeuvre, Derrida fait des observations sur le séjour de Claude Lévi-Strauss parmi les Indiens Nambikwara<sup>65</sup>, séjour qui a été décrit par l'ethnologue dans *Tristes Tropiques*. La description faite par Lévi-Strauss de « la petite bande d'indigènes nomades qui sont parmi les plus primitifs qu'on puisse rencontrer dans le monde », habitant « un territoire grand comme la France », traversé par une *picada*, éveille en Derrida une analogie entre l'histoire de la route et l'histoire de l'écriture qu'il décrit de la façon suivante:

<sup>63</sup> «Tout le goût du mot *jouissance*, selon Barthes ainsi que d'après Lacan, réside dans cette connotation sexuelle, orgastique qui s'affirme en même temps qu'elle se déclare impossible, sauf comme métaphore. En Barthes, la métaphore s'accomplit dans le champ de l'écriture, en conservant néanmoins la même référence sexuelle (frustrée en tant que telle et pourtant accomplie en tant que déplacement) » (Nous traduisons).

<sup>64</sup> Ce terme, en portugais dans l'original, correspondrait à une piste grossière dont le «tracé» est presque «indiscernable de la brousse». Dans son oeuvre (1997, p. 157), Derrida décrit ce vocable en faisant usage de quelques expressions employées par Lévi-Strauss lui-même.

<sup>65</sup> L'ethnologue Claude Lévi-Strauss a consacré une de ses thèses au sujet de *La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara* (1948).

il faudrait méditer d'ensemble la possibilité de la route et de la différence comme écriture, l'histoire de l'écriture et l'histoire de la route, de la rupture, de la *via rupta*, de la voie rompue, frayée, *fracta*, de l'espace de réversibilité et de répétition tracé par l'ouverture, l'écart et l'espacement violent de la nature, de la forêt naturelle, sauvage, salvage. La *silva* est sauvage, la *via rupta* s'écrit, se discerne, s'inscrit violemment comme différence, comme forme imposée dans la *hylè*, dans la forêt, dans le bois comme matière; il est difficile d'imaginer que l'accès à la possibilité des tracés routiers ne soit pas en même temps accès à l'écriture (Derrida, 1997, p.157-158).

Cette image d'un milieu sauvage comme décor de l'écriture ou évoquant l'acte de l'écriture ne s'éloigne pas de l'image biblique du désert, primitive elle aussi et évoquant le surgissement de la parole. L'extrait du texte de «Le Désert mauve» où Mélanie vit sa première expérience de l'acte d'écriture représente de façon analogue l'écriture qui se fait comme « [...] de petits sentiers crayeux dans les canyons », « l'animal creusant sa trace » (*DM* 26).

Ainsi, la jouissance invoquée par Barthes et l'écriture comme frayage, l'inscription violente de quelque chose de nouveau dans un milieu vierge, inexploité - les deux notions ayant des rapports avec l'écriture - correspondent à des actes, sensations et émotions éprouvés par Mélanie aux occasions où la narratrice fait l'expérience de l'écriture en tant que nécessité organique.

Nous pourrions de même rappeler les observations faites par Simon Harel à propos du désir d'écriture<sup>66</sup>. Selon lui, la notation est une façon de lutter contre la mort. Le thème de la mort est éveillé dans le texte par le personnage d'Angela Parkins qui, à son tour, personnifie le projet bossardien de l'insertion d'un sujet femme dans le monde patriarcal. Ce personnage symbolise justement le contraire de la mort: elle est vibration, son visage est marqué et énergique, ses yeux sont d'un noir vif, son corps est matière à sensation, atome, chair vive. À la fin du récit «Le Désert mauve», l'homme-long, considéré par tous comme «un homme de génie» (*DM* 50), est le responsable de la mort d'Angela Parkins, celle qui est considérée comme le symbole de la vie. Nous sommes donc face à un paradoxe: l'homme qui a du génie, ayant donc une aptitude supérieure de l'esprit qui le rend

---

<sup>66</sup> Notes de cours. Séminaire donné par Simon Harel, «L'imaginaire des lieux habités dans l'écriture migrante au Québec», Porto Alegre, PPG-Letras UFRGS, 17-21 novembre 2003.

capable de création, d'inventions extraordinaires, tue la création, l'invention, l'utopie représentées par la figure d'Angela Parkins dans «Le Désert mauve». Les yeux fixant le mur, elle s'interroge: «Qu'est-ce que la vérité? Aléthéia, aléthéia» (DM 101). À travers les méandres de l'intertextualité, cette question nous conduit à la pensée philosophique, ce qui révèle la portée du rôle joué par l'intertexte dans le récit postmoderne. Telle une piste, le mot grec *aléthéia* nous conduit aux *Dialogues* de Platon. L'idée de la mort émane aussi du texte platonicien comme un écho<sup>67</sup>. À ce propos, nous nous permettons d'ouvrir ici une parenthèse.

La traduction la plus courante du terme *aléthéia* est «vérité», mais il pourrait être traduit suivant l'acception de non-voilement (a-lantánein), non-occultation ou encore non-oubli, suivant un sens plus moderne du terme, d'après la vision de Heidegger (a-léthè)<sup>68</sup>. Aujourd'hui, le sens de vérité pourrait être vu, en suivant les mots de Bernard Sichère, comme la «splendeur d'un dévoilement qui ne se dévoile jamais qu'en partie, d'une ouverture qui tout en ouvrant demeure en réserve et en retrait» (Sichère, 2002, p.127). En rapprochant le sens le plus actuel du terme *aléthéia* - celui de non-oubli - de la figure d'Angela Parkins, nous pourrions finalement mieux comprendre les derniers mots prononcés par ce personnage avant de mourir, qui exhorte l'adolescente Mélanie à ne pas occulter, à ne pas oublier tout ce qui avait déjà été accompli (par les femmes) et à continuer son parcours vers des nouveaux horizons, vers la vérité:

Elle dit que tout va recommencer, paroles, sentiers, sentiments, elle dit que pleurer oblige à ralentir [...] et que s'il fallait recommencer le monde, il faudrait encore des orages, de l'électricité partout dans le cerveau, elle dit qu'il faut espérer, que la mémoire peut encore accomplir de beaux ouvrages, mais les yeux, Mélanie, elle dit qu'en réalité il suffit de quelques mots concis pour changer le cours de la mort, pour effrayer les petites douleurs, elle parle et réveille en moi l'horizon (DM 220).

---

<sup>67</sup> L'extrait auquel nous faisons référence se situe dans la première partie du *Phédon* (66b-67b), drame qui correspond aux dernières heures de Socrate avant sa mort. Entouré de ses amis, Socrate y présente ses réflexions sur la mort ou sur le moment de la mort, sur le désir du vrai et ce que cela représente pour les vrais philosophes (COOPER, John M. (ed.) *Plato/Complete Works*. Indianapolis:Hackett Publishing Company Inc., 1997. p. 57-58).

<sup>68</sup> Selon Sergio A. Sardi, professeur à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, spécialiste de la Philosophie Antique et doctorant en Philosophie à l'Université de Campinas - Unicamp/SP.

Le désir d'écriture dans *Désert mauve* pourrait donc être compris comme une façon d'effacer de l'histoire ce moment où la voix des femmes est réduite au silence, empêchée de se manifester. Ayant en mémoire les mots de Simon Harel, écrire, c'est une façon de régler ses comptes, une forme néo-traumatique du deuil de l'origine, une réparation psychique.

L'activité scripturale, action qui fonctionnerait dans ce contexte comme une réponse à la nécessité de changement, voire un acte de survie, représente chez Brossard le moyen le plus efficace pour intervenir dans la mémoire collective. Dans son essai *The Visibility of the Utopian Form in the Work of Nicole Brossard*, Winfried Siemerling reproduit la vision brossardienne en ce qui a trait à l'importance de l'écriture et de la publication de livres pour une effective participation des femmes dans le contexte littéraire historique mondial. Pour Brossard, la parole de la femme «est sans conséquence... elle ne s'insère pas dans l'histoire»; l'écriture et le livre, au contraire, «entrent dans l'histoire». <sup>69</sup> En paraphrasant Janet Paterson, pour survivre et se créer une identité, il faut donc témoigner et témoigner signifie questionner:

Questionner notamment le rapport du sujet sexué au langage et à la réalité spatiale et sociale qui, en partie, le définit; questionner, dans un même souffle, les concepts d'identité et d'altérité. Bref, ce qui se parle [...] et ce qui se donne à lire, c'est la relation symbolique du sujet féminin, de son identité, de son altérité, aux espaces réels et métaphoriques de l'écriture (Paterson, 2002, p. 310).

### 3.1.2.2 *Le désert et la route en tant qu'espaces sexués*

L'image de la route éveille les choses mouvantes, les choses qui changent sans cesse de place, de forme, d'aspect. Car les routes mènent toujours quelque part, à un endroit autre que le lieu d'origine. Les routes de notre enfance sont gardées tendrement dans nos mémoires ainsi que celles de notre adolescence: l'âge de la

---

<sup>69</sup> « 'La parole de la femme est sans conséquence... elle ne s'insère pas dans l'histoire' (*Double Impression* 55). Writing, however, is seen as an effective means of intervening in the constructed collective memory [...] Writing and publication participate thus for Brossard in a kind of geography of historical dimensions that has kept woman's words off the map: 'Mais il n'en va pas de même pour ce qu'elle écrit et publie ... D'abord parce que son geste est inscrit, concret: le livre ...il entre dans l'histoire. Il participe à la mémoire collective' (*Double Impression* 55)». (SIEMERLING, 1994, p. 173-174).

recherche, de la poursuite conçoit toujours une route devant soi. Que ce soit une simple piste poussiéreuse partant vers le désert ou une route dont le bitume étourdit le regard, les routes sont toujours les mêmes puisqu'elles apportent toujours un changement, une évolution peut-être, dans le temps et l'espace.

Dans l'ensemble de notre corpus, l'image de la route dans le désert est celle d'un espace «sexué». Dans son essai *L'espace sexué de l'Autre dans 'La petite fille qui aimait trop les allumettes'*, Janet Paterson analyse les stratégies textuelles reliant altérité, espace et sexualité. La route, et par extension le désert, en tant qu'espace ouvert, acquièrent facilement des connotations de liberté sexuelle; dans un espace non civilisé, un monde non claustré, la sexualité se joute à la nature sauvage pour exprimer l'interdit du désir (Paterson, 2002, p.296). À l'espace délimité et contraint du motel où habite Mélanie s'oppose l'ailleurs et la route. L'adolescente a l'habitude de prendre l'auto de sa mère et de filer dans le désert:

J'aime rouler vite dans la Meteor de ma mère. J'aime la route,  
l'horizon en fuite, sentir le vide frais de l'aube (DM 18).

Je roulais avide. Je choisissais la nuit le désert pour ainsi m'exposer à la violence de l'instant qui meut la conscience. J'avais quinze ans et devant moi l'espace au loin qui m'amenuisait comme une civilisation à rebours, cité perdue dans l'air tremblant (DM 19).

Par le biais du personnage Autre, considéré d'un point de vue sexuel, et de l'espace qu'elle habite (la route), Mélanie s'oppose au monde claustré, fermé, en évoquant «le monde irrationnel d'une sexualité non conformiste» (Paterson, 2002, p. 297). À l'instar de Paterson, nous concluons donc que c'est par le biais d'ensembles d'espaces différents qu'un régime identitaire peut prendre forme et sens: du désert lumineux d'un paradis perdu («J'ai perdu le désert dans la nuit de l'écriture» DM 32) à celui d'une utopie féministe alliée aux richesses de la nature («Il me fallait un corps devant l'impensable et ce corps je le produirais, omniprésente à l'aube, les nuits d'orage écartant la foudre» DM 37) en passant par le domaine sombre et claustré du patriarcat («L'homme long qui avait inventé l'explosion comme un espoir de beauté savait qu'il ne pourrait pas survivre à la beauté des équations» DM 35).

### 3.1.2.3 *Le désert en tant qu'image picturale : la couleur dans Désert Mauve*

Tout crépuscule porte une aurore  
Il suffit de connaître le passage de la nuit  
Jacques Lenoir

Dès les premières pages, *Le Désert mauve* salue le lecteur avec un décor, un kaléidoscope de couleurs qui constituera un de ses traits les plus frappants. Cette succession de couleurs nuancées demeurera jusqu'à la fin du récit et sa valeur ne sera pas restreinte au seul domaine esthétique. L'emploi des couleurs dans *Désert mauve* aura une valeur de signe.

La sémiotique étant la théorie générale des représentations, en tenant compte de tous les signes sous les formes les plus diverses, et la sémiologie pouvant être définie canoniquement comme «a ciência dos signos»<sup>70</sup> (Barthes, 1978, p.30), nous concluons à l'instar de Maximilien Laroche que la sémiologie, «ce discours des signes et son interprétation par nous, situe l'être humain comme récepteur du message des choses» (Laroche, 1981, p. 79). L'œil a toujours été, pour Brossard, un élément très important. Elle s'est toujours intéressée aux arts visuels et ses textes révèlent son grand désir d'intervention visuelle : « le regard et la vision sont pour moi très importants, concrètement et métaphoriquement, l'invisible stimule ma curiosité, mon enthousiasme, plutôt que l'angoisse» (Brossard in Gaudet, 1990). Dans *Désert mauve*, l'image picturale du désert est exploitée tout au long de la narration, ce qui fait largement place au langage de l'espace et à l'emploi des couleurs.

En ce qui concerne ce dernier aspect, nous nous permettons ici de détacher quelques termes pour illustrer ce que nous venons d'affirmer. Ainsi, nous voyons se déployer devant nos yeux la lumière, les mauves, le rose, le roux, le gris, la lueur, les reflets étincelants, l'argent, le jaune, le soleil aveuglant, le crépuscule, la nuit, les reflets brûlants, l'ombre, les visions blanches et oranges, le jade, l'obscurité, le bleu Pacifique, les cicatrices argentées, le feu du ciel, la foudre, les illuminations, le cuivre, les blessures. Tous ces mots décrivent le regard de Mélanie sur les environs comme si le paysage était un prolongement de son corps. Remarquons que la série de

mots éveillant la gradation des couleurs se déploie au long du récit tel un arc-en-ciel, telle une gamme de nuances (comme si elle était produite par un prisme). Si nous pensons au prisme<sup>71</sup>, surtout dans son sens abstrait, nous observons que voir à travers un prisme, c'est voir la réalité déformée, c'est voir la réalité en différé. Dans ce sens, qu'est-ce que le *Désert mauve* nous révèle? Nous avons remarqué d'une part que tous les personnages féminins suscitent l'emploi de couleurs diverses:

Très jeune, j'appris à aimer l'orage, le feu, la foudre [...] (DM 190)

La lumière est vive, glisse sur les tuiles, se décompose arc-en-ciel dans le regard. Les bras, les cuisses, les dos, les poitrines. La lumière assaille l'infiniment précieux désir de vivre. (DM 214)

D'autre part, le seul personnage masculin - l'homme-long - évoque l'utilisation du blanc et du noir dans le récit:

Puis le noir et le blanc des photos transforment toute la chambre en un immense instantané. L'hom'oblong regarde la fenêtre. *Dehors*, tout est couleur. (DM 213 - Nous soulignons).

Il allonge son corps sur une serviette rayée de noir et de blanc. (DM 214)

Maximilien Laroche nous rappelle qu'il faut distinguer le côté objectif et subjectif des couleurs. D'une part, le côté objectif du noir est bien celui de la couleur qu'on voit; d'autre part, son côté subjectif serait évoqué par quelqu'un qui apprend à voir du noir en lui, sur lui et autour de lui-même (Laroche, 1981, p.63). Nous rappelons aussi les rapports dialectiques que l'ombre et la lumière jouent dans le symbolique des couleurs, ce qui mènerait à l'opposition entre pessimisme et optimisme: pendant que l'homme-long reste dans le passé, («[il] était perdu. La poussière était là, raison froide qui retombait sur ses épaules. Il ne guérirait jamais de l'hiver [...]» DM 29), Mélanie, elle, préfère se tourner vers l'avenir: «un jour, je connaîtrais le silence et le secret qui se prolonge dans les êtres afin que naissent d'autres civilisations» (DM 40).

---

<sup>70</sup> «la science des signes» (Nous traduisons).

<sup>71</sup> Selon le *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, «prisme» dans le domaine de la physique, correspond à: prisme triangulaire de matière transparente, qui décompose les rayons lumineux; corps transparent de forme quelconque, au moyen duquel on produit la décomposition de la lumière (*Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*. Tome 5. Paris: Librairie Larousse, 1932. p. 793).

Le déploiement des couleurs dans *Désert mauve*, à partir d'une source (prisme) qui pourrait bien être *Le centre blanc*, œuvre déjà citée aux chapitres précédents et qui évoque la fondation, est une réponse à l'état de fait: «le noir et le blanc de la réalité» (DM 50), un monde net, sans couleur ou même transparent. La diversité des couleurs employées dans *Désert mauve* représente dirions-nous l'exubérance de vie, ce que Jean Morency voit comme «le kaléidoscope d'une réalité pluridimensionnelle» (Morency, 1994, p.64).

Revenant à notre proposition initiale, nous postulons que le recours aux couleurs dans *Désert mauve* a plus qu'une fonction purement esthétique, il a une fonction d'ordre sémiotique. Si nous arrêtons un moment à *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977), par exemple, nous constatons que l'élément «couleur» y est déjà présent:

La différence, c'est que je ne puis vivre en différé. Surseoir à la transformation, la synthèse d'une même femme seule. Et c'est cette même différence que je cherche sur ton corps, autre, de femme au même regard que le mien. Identique au tien. Pareilles comme une équation différentielle. Dérivées de nos fonctions. De but en blanc dans le spectre lumineux. Projetées l'une contre l'autre ainsi qu'un rêve polysémique (Brossard, 1988, p.45 - Nous soulignons).

La couleur, selon Julia Kristeva<sup>72</sup>, est l'un des matériaux sémiotisables, en d'autres mots, l'un de ces matériaux pouvant servir d'indice de tout ce qui a été gardé dans l'être humain dès le tout début de sa formation, bien avant les contraintes des structures sociales. Ainsi l'usage de certaines couleurs au détriment d'autres présente un grand potentiel sémiotique.

La représentation du désert implique les couleurs qui lui sont propres, surtout les tonalités du mauve. À l'aube ou lorsque le soleil se couche, le mauve est une couleur dominante dans le paysage du désert. La couleur féminine<sup>73</sup> du mauve évoque l'atmosphère même du *Désert mauve*, un monde vraiment féministe où

<sup>72</sup> «Freinée par les contraintes des structures biologiques et sociales, la charge pulsionnelle subit donc des stases: son fraying se fixe provisoirement et marque des «discontinuités» dans ce qu'on peut appeler les différents matériaux sémiotisables - la voix, les gestes, les couleurs.» (KRISTEVA, 1974, p.28).

<sup>73</sup> Le mauve est la couleur de l'identification avec le côté énigmatique de la vie. Elle rend possible une union intime résultant de la combinaison des êtres. C'est une couleur féminine qui éveille le

l'image de l'homme suscite la destruction («Puis l'hom'oblong traça des chiffres sur le mur. Traça compulsivement la mort» *DM* 199), un monde où la figure lesbienne apparaît comme une «allégorie»<sup>74</sup>. De même, Alice Parker remarque que «[...] orchid, lavender and mauve are charged terms in the lesbian lexicon» (Parker, 1990, p.113).<sup>75</sup> Lorsque Brossard évoque allégoriquement les femmes, elle le fait pour leur apprendre à se voir comme changeantes, transformables, permettant de situer cette transformation dans une perspective historique.

En contrepartie à une littérature dite «d'idées» qui, concernant la littérature occidentale, a eu son jaillissement en Europe, la production littéraire des Amériques correspondrait à une littérature «d'images». Cet argument est soutenu par Pierre Nepveu lorsqu'il affirme, à l'instar d'Arthur Buies, que «nous habitons l'Amérique [...] et nous n'avons pas la moindre idée de l'Amérique», mais en ajoutant toutefois, «mais des images, beaucoup d'images» (Nepveu, 1998, p.183). Nous amplifierons ici nos commentaires précédents sur l'emploi des couleurs dans *Désert mauve* en tenant en compte leur hiérarchisation réelle et historique plutôt que leur imaginaire mythologique, conformément à ce qui a déjà été fait par Maximilien Laroche lorsqu'il a analysé le rôle des couleurs dans le cadre de la littérature haïtienne. À son avis, toute expérience des couleurs que nous avons vient «de notre expérience concrète, matérielle, des hommes et des choses. De la nature principalement, du cycle des saisons, des espèces d'animaux, de minéraux et de végétaux» (Laroche, 1981, p.66).

L'imaginaire québécois contemporain a subi un curieux passage de l'hiver à l'été, surtout dans la littérature des années quatre-vingt, «comme si l'hiver n'offrait plus une identification valable, comme si on en avait épuisé en bonne partie

---

mysticisme, l'identification avec le cosmos, l'intimité sensible, l'enchantement et l'irréalité (BONTEMPO, Márcio. *Medicina Natural*. São Paulo: Nova Cultura, 1992).

<sup>74</sup> Louise Dupré, dans sa préface à *L'Amèr ou le chapitre effrité*, voit la figure lesbienne comme «l'allégorie d'une évacuation du réel: elle soumet l'écriture à l'abstraction d'un corps figuré en dehors de tout réalisme, un corps de femme mutante, déssexualisée, aérienne, corps utopique d' 'un futur asexué, vague comme l'espace', corps fictif, présent/absent, livré en dernier ressort à l'irreprésentable, à la géométrie de la spirale, favorisant de nouvelles perceptions, 'une nouvelle configuration propre à infléchir le sens commun» (DUPRÉ in BROSSARD, 1988. p. 11).

<sup>75</sup> «[...] l'orchidée, la lavande et le mauve correspondent à des termes très significatifs dans le lexique lesbien» (Nous traduisons).

le potentiel symbolique »<sup>76</sup>, « la chaleur étant un indice, dans la littérature québécoise contemporaine, d'une excitation qui surgit au milieu même du non-sens » (Nepveu, 1999, p.150). *Le Désert mauve*, par la voix de la traductrice fictive, témoigne aussi de cette traversée: «Car ici [à Montréal], pensait-elle [Maude Laures], ici, il n'y a rien pour enfiévrer l'imagination. L'imagination est tout entière consacrée à nous sortir du doute et du froid» (DM 174)<sup>77</sup>.

Examinons donc de plus près le couple espace-image dans le cadre de notre corpus. Connaissant déjà le décor du premier fragment «Le Désert Mauve», le désert états-unien, précisément le territoire de l'Arizona et Nouveau-Mexique, les références à l'espace évoqueront le désert et ses tempêtes de sable, l'érosion, les pierres et la poussière, le sol aride; la végétation typique avec ses fleurs de senita, ses cactus épineux, ses saguaros; les animaux qui habitent ce milieu tels que le lièvre antilope, la tourterelle, le serpent corail, le crotale cornu, le lynx, les ocotillos, les mariposas. Le monde matériel d'un territoire donné transmet une expérience de l'espace physique toute particulière qui, à la longue, constituera des références culturelles propres. Dans «Le Désert Mauve», nous avons ainsi les références culturelles états-uniennes et mexicaines propres à cet environnement. Si nous considérons cependant le deuxième fragment du *Désert mauve*, le récit «Un livre à traduire», le décor correspondra à l'espace montréalais. Nous sommes donc face à une opposition topographique, l'ici, ou le lieu natif, et le là-bas. Dans le cadre de ce fragment, les yeux montréalais essayeront de traduire un espace autre que le leur, un lieu divers. Cette dualité d'espaces rend possible le regard vers l'Autre et l'expérience de l'Autre.

---

<sup>76</sup> Pierre Nepveu attire l'attention sur le fait qu'un grand nombre de textes des années quatre-vingt, romans ou poésie, comportent un mouvement vers le sud et cite, en tant qu'exemple, les oeuvres *Neige Noire* (1974) d'Hubert Aquin et *Le Désert Mauve* (1987) de Nicole Brossard. Le théoricien souligne d'autre part que ce modèle fondé sur l'exil, l'errance, le désert, et comportant un certain nihilisme apocalyptique, aurait probablement plus de validité que celui de la «négritude», largement thématiqué dans les années soixante (NEPVEU, 1999, p.230 - Note 11 et p.231 - Note 3 ).

<sup>77</sup> Nicole Brossard elle-même l'affirme: «[...] nous refusons de devenir des Nordiques. Nous continuons à regarder vers le Sud, là où il fait chaud. Dans la littérature québécoise c'est incroyable ce que nous avons pu fantasmer sur l'espace au sud de notre frontière, en particulier la Californie et la Floride» (BROSSARD in DURAND, 2003, p.3).

### 3.1.3 L'identité de l'Amérique dans *Désert Mauve*

L'écriture brossardienne, selon Siemerling, «[...] offers one of the most articulate and persistent efforts to think otherness and the implications of otherness that have been produced in Quebec and Canada since then».<sup>78</sup> Cette entreprise est confirmée par le fait d'avoir inclu le thème de la traduction et ses défis, car l'acte de traduire demande un profond dialogue avec l'Autre. Notre intérêt pour la notion d'américanité<sup>79</sup>, dans le cadre du présent mémoire, résulte du fait que ce concept aborde justement les dimensions de l'altérité et les réflexions sur l'identitaire dans un décor qui correspond exactement à celui qui fait l'objet de notre étude: le paysage américain<sup>80</sup>.

Pour Yvan Lamonde, l'américanité est la conscience de vivre dans le Nouveau Monde, le consentement à l'appartenance au continent américain et la volonté d'en tirer les conséquences économiques, politiques et culturelles. Gérard Bouchard, pour sa part, dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* (2000), emploie le concept d'américanité dans le sens d'une résistance à la tendance de chercher ses références en Europe. Pour lui, l'américanité désigne les marques que la culture et le parler populaires acquièrent en prenant leurs distances avec les normes de la langue cultivée dictée par la France. D'après sa vision, les métissages seraient les figures de l'américanité; dans le contexte latino-américain, le créole et le métis seraient les figures américaines les plus authentiques. Selon Zilá Bernd, l'utilisation que Bouchard fait du concept est positive au point que «la littérature québécoise n'émerge que quand la culture devient véritablement américaine: quand elle se laisse imprégner de néologismes, impuretés, anglicismes et transgressions associées à la redécouverte de l'Amérique» (Bernd, 2002, p. 16).

En ce qui concerne le Québec, la quête d'affirmation identitaire était au début fondée sur le repli sur soi, sur le retour nostalgique et sur une délimitation

---

<sup>78</sup> «[L'écriture brossardienne] représente l'un des efforts les plus intelligibles et tenaces qui ont été produits au Québec et au Canada pour concevoir l'altérité et ses implications» (SIEMERLING, 1994, p. 173 - nous traduisons).

<sup>79</sup> Selon Pierre Nepveu, le terme «américanité» est un néologisme québécois (NEPVEU, 1998, p.7).

<sup>80</sup> Dans le cadre du présent mémoire, le terme 'américanité' et le qualificatif 'américain(e)' correspondent à l'idée d'une appartenance au continent américain, ne s'appliquant pas uniquement aux États-Unis.

territoriale circonscrite aux limites de la province. La réflexion sur l'américanité, qui a cours depuis une quarantaine d'années, a commencé lorsque les Québécois se sont rendu compte qu'après cette longue période d'un repli sur soi-même dans l'espoir de sauver les valeurs, les coutumes et surtout la langue française, ils étaient en train de perdre la richesse des valeurs, des figures et des mythes populaires propres à l'Amérique. Ils se sont donc attachés à regarder de plus près les autres nations américaines qui, ainsi comme eux, avaient vécu les mêmes expériences d'un passé colonial et expérimentaient de façon analogue la réalité américaine. Ce mouvement vers l'Amérique, au lieu de tourner les yeux vers l'Europe, a été défini par Bouchard comme le *débordement*, en d'autres mots, la consolidation des liens avec l'Amérique.

À ce stade de notre mémoire, nous savons déjà comment l'œuvre de Brossard se présente dans le milieu littéraire québécois et quel est son intérêt primordial: celui d'écrire l'Autre (la femme), en l'insérant dans la mémoire collective. Cette écriture, en partant du Québec, se produisant dans l'espace nord-américain à l'époque contemporaine, porte en soi des traits qui révèlent ce qu'on appelle l'identité américaine ou l'américanité. Voyons donc ce qui pourrait bien caractériser cette écriture, en ce qui concerne, par exemple, le paysage ou l'espace physique.

### *3.1.3.1 L'Amérique coloniale et l'Amérique moderne/postmoderne: quelques considérations à propos d'une mise en dialogue*

Dans le cadre de la littérature québécoise, la revendication d'une appartenance américaine ne se fait plus comme avant les années 1980, époque où les personnages étaient projetés hors du cadre familial, le sujet québécois toujours exposé à l'acculturation et à la menace identitaire; à partir des années 1980-90, cette revendication a eu comme nouveauté et comme particularité, selon Józef Kwaterko<sup>81</sup>, la dynamisation de la mémoire interculturelle, action qui a été faite d'une manière plutôt dialogique qu'antagonique. Nous constatons ainsi que le texte brossardien, en assurant la représentation d'une société de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, peut être mis en dialogue avec d'autres textes américains datés d'une époque lointaine. Tous ces textes

---

<sup>81</sup> Józef Kwaterko est professeur à l'Université de Varsovie (Pologne) et Directeur du Centre de Recherche sur la Civilisation Canadienne-française et sur la littérature québécoise à l'Institut d'Études Romaniques.

partagent l'identité américaine et, en raison de cela, nous osons dire que *Désert mauve*, en tant que modèle représentatif de la postmodernité, pourrait bien être inscrit comme un des textes fondateurs de l'identité des Amériques. À titre d'exemple de ce que nous venons de dire, nous établirons donc un parallèle entre *Désert mauve* et *La lettre écarlate*, de Nathaniel Hawthorne. Nous attirons particulièrement l'attention sur ce texte littéraire états-unien d'un passé lointain à cause de ses dispositifs spatiaux et des rapports symboliques à l'identité sexuelle et sexuée qu'il met en scène. En tant que texte représentatif de la littérature des Amériques, cette oeuvre a été analysée par Jean Morency dans son livre *Le Mythe Américain dans les fictions d'Amérique*.

Quel dialogue pourrions-nous établir entre ces deux oeuvres?

En ce qui concerne *La lettre écarlate*, le décor se dévoilera comme « l'univers imaginaire de l'Amérique des commencements : celui des colonies fondées par les puritains anglais en Nouvelle-Angleterre, et qui constituèrent dans un certain sens la première 'frontière' » (Morency, 1994, p.62). Ce dialogue se fait en plusieurs niveaux, se produisant tout particulièrement sur deux plans : celui de l'emploi des couleurs et de leur symbolisme, et celui qui a trait à l'espace occupé par la femme dans les différents contextes historiques.

Examinons d'abord la question de l'emploi des couleurs dans l'un et l'autre roman : dans *Désert mauve*, comme nous l'avons déjà vu, la présence de la couleur est inscrite avec une intensité telle que le texte serait tout autre sans cette référence. Notre corpus - précisément le premier récit signé par l'auteure fictive Laure Angstelle - s'articule autour de l'esthétique de la couleur.

À titre de comparaison, nous nous permettons de revoir rapidement quelques repères. Nous voyons Mélanie, l'adolescente voyageuse, solitaire, sans avenir, qui décide de voir le monde à travers un prisme, cette matière transparente qui peut colorer la réalité, la décomposer suivant une gamme de nuances et ainsi la transformer, la rendre plus douce, moins aiguë. Ses pas - comme ceux de l'auteure, de la lectrice, de la traductrice - sont guidés par la lumière en tant que source, à partir du blanc qui est la somme de toutes les couleurs. Dans cet espace « où tout se réduit à l'essentiel » (Smart, 1988, p.496), nous voyons - de façon antagonique - « l'homme

long » défait dans un monde idéalisé par lui-même; l'homme impuissant face à sa propre création, abattu par sa propre écriture - le monde des équations et des formules - , et l'atmosphère qui l'entoure avec toutes les nuances du noir et du blanc, qui représentent une zone sombre : la destruction, la catastrophe, le mal, la mort.

Si nous reculons dans le temps, que trouvons-nous dans *La lettre écarlate*? Là, « tout se trouve réduit à l'essentiel : la vie et la mort, le bien et le mal. Il en résulte une impression de sécheresse : un décor où la lumière, dans un éclat à peine soutenable, côtoie d'insondables ténèbres. » (Morency, 1994, p.64). Dans ce monde plein d'ombre, l'ordre établi sera transgressé par le symbolisme du rouge, de la lettre écarlate; on a ainsi affaire à « un monde de symboles où seul le rouge vient trancher sur le blanc et le noir ». Ce monde semble « fragile comme du verre, on le sent perpétuellement menacé, toujours au bord de l'effondrement, de l'anéantissement »; du côté du *Désert mauve*, le qualificatif « fragile » est utilisé ou suggéré plus d'une fois: fragilité du monde, de la civilisation, des mères; car « les mères sont fragiles comme la civilisation » (DM 18), le monde tout entier plongé dans la destruction, au bord de la catastrophe : « [l'homme long] pense à l'explosion. La moindre erreur pouvait avoir des conséquences catastrophiques » (DM 17).

Hester, le protagoniste de *La lettre écarlate*, tout comme Mélanie, « semble également marquée par une certaine expérience du *wilderness* ». C'est « [g]râce à sa solitude forcée dans la frange du *wilderness* », qu'elle « pourra communier avec la vie du continent neuf ». Vivant à l'écart du *settlement*, exclue de la société, elle vivra ce « châtiment » comme un moyen de libération: « de cette symbiose avec les forces vives du continent surgira le salut d'Hester: [...] elle se constituera un nouveau statut en ne comptant que sur ses propres forces ». Dans ces deux oeuvres, la distinction entre les espaces sauvages (le désert et la forêt) et les espaces civilisés (le motel/les villes contemporaines et le village d'autrefois) sera claire. Les espaces civilisés - les espaces fermés - correspondront à l'espace concret; les espaces sauvages - les espaces ouverts - correspondront à l'espace rêvé (Dupré, 2002, p.9). Morency signale que l'image de la forêt est le lieu « de la transformation, de la métamorphose », le lieu « d'une expérience initiatique au terme de laquelle il [l'être humain] découvrira une nouvelle réalité » (Morency, 1994, p.72). Le désert, dans

*Désert mauve*, évoquera aussi cette même image d'un lieu de transformation, où des nouvelles possibilités personnelles et culturelles peuvent se matérialiser.

Les deux personnages féminins, celui du passé et celui du présent, se confondent avec la nature, ils se sentent à l'aise au milieu de la nature. Ce sont là des similitudes étonnantes, si nous tenons compte du caractère et de la personnalité des deux protagonistes.<sup>82</sup>

Dans ce contexte, la colonie puritaine d'hier, «véritable incarnation de la culture considérée dans sa perfection», pourrait être mise en dialogue avec le monde patriarcal tel qu'il est vu par Brossard, en suivant son optique féministe contemporaine. L'américanité d'Hester se fonde sur la rupture entre le groupe social des puritains et le monde solitaire de la forêt. Le roman de Hawthorne attire notre attention sur le fait que «l'américanité ne peut se découvrir qu'en marge du groupe social» (Morency, 1994, p.71).

Le décor de l'action dans *Désert mauve* correspond à un lieu lui aussi éloigné du groupe social d'origine (le Québec), situé tout près de la frontière avec le Mexique, pays qui représente une altérité radicale. À partir du Québec, nous remarquons de même un parcours vers l'Ouest, comme si cela signifiait une marche vers les profondeurs du continent, vers l'inconnu, à l'instar de *La lettre écarlate*. Pour Hawthorne, «[...] l'Ouest est la signification même de l'Amérique [...]. L'Est est l'Europe, l'Ancien Monde, le passé; l'Ouest, c'est l'Amérique, le Nouveau Monde, le futur» (Fussel, 1965, p.93 in Morency, 1994, p.62).

Notre étude, comparant les univers en même temps si éloignés et si proches de ces deux oeuvres, n'a évidemment pas de visée strictement comparatiste, même si nous avons considéré certains traits sous un tel regard. Si nous avons eu recours à des tels exemples, c'est pour attirer l'attention sur les questions identitaires

---

<sup>82</sup> «Son cœur et son intelligence avaient pour ainsi dire leur chez-soi en ces lieux déserts où elle vagabondait aussi librement que l'Indien dans ses bois. Pendant des années, elle avait donc considéré toutes les institutions, tout ce que prêtres et législateurs avaient établi, du point de vue de l'étrangère, avec un esprit critique et guère plus de respect qu'un Indien n'en eût éprouvé pour le rabat du prêtre, la robe du magistrat, le pilori, le gibet, le foyer ou l'Église» (HAWTHORNE, 1982, p.225 in MORENCY, 1994, p.71).

qui les unissent, sur l'élément commun reconnaissable dans certains récits américains. Par le biais d'une étude comparatiste des oeuvres nord-américaines, Morency a identifié un mythe unificateur axé sur l'idée de renouvellement. Le chemin qu'il a parcouru a été celui des «confluences» imaginaires. Avec comme point de départ l'écrivain états-unien Washington Irving, l'auteur a voyagé à travers l'Amérique, distinguant une «forme de communion, pour ne pas dire une symbiose quasi parfaite» (Morency, 1994, p.225). Il croit donc à l'existence d'une mystique continentale qui se trouve en marge des contingences spatio-temporelles. *Le Désert mauve* vient, ainsi que tant d'autres textes, témoigner de la «résurgence ininterrompue du grand mythe du renouvellement», l'agent de la renaissance du monde étant joué par une adolescente dont l'écriture représente l'insertion d'un nouveau langage: l'écriture *au féminin*. Le parcours du personnage de Mélanie à travers le désert apparaît comparable au parcours effectué par Hester à travers la forêt: «une nouvelle lecture de la Genèse» (Morency, 1994, p.228). Selon la pensée de Jorge Luis Borges, le sens d'une oeuvre gagne un nouveau sens par ses relations avec d'autres oeuvres<sup>83</sup>. Ainsi, soit dans le plan de la thématique des frontières, qui établit déjà ses rapports à l'espace occupé par les femmes, soit dans le plan des couleurs, nous saisissons des analogies entre les oeuvres citées, ce que nous permet de conclure que leur sensibilité esthétique témoigne de la prégnance de l'imaginaire des frontières et des grands espaces dans la littérature américaine.

### 3.1.3.2 *Les références culturelles nord-américaines (québécoises, états-uniennes et mexicaines)*

Après avoir analysé le premier fragment «Le désert mauve», nous nous attarderons maintenant à une autre sorte de référents. Au long du deuxième fragment du *Désert mauve* dont le titre est «Un livre à traduire», la traductrice Maude Laures, «plongée» dans l'oeuvre objet de ses soucis et préparant une esquisse de son travail de traduction, note une série d'indications au sujet des habitudes et coutumes locales et

---

qui font partie de la vie quotidienne des personnages. C'est ainsi que le lecteur voit défiler devant lui une série de repères servant d'outils de travail. La traductrice fictive a donc recours à une «exploration interprétative» des lieux et des objets, des personnages, des scènes et des dimensions qui font partie de l'œuvre à traduire. À ce moment de notre analyse, nous nous attarderons à la description des lieux et des objets puisqu'ils jouent un rôle important dans la composition des références culturelles. Le texte détache précisément «le motel», «la piscine», «l'auto», «le téléviseur», «le tatouage», «le revolver» et «le bar».

Tout au long de ces passages, on trouve un amalgame de référents soit états-uniens, soit mexicains, à savoir: les cactus, l'agave<sup>84</sup> (*DM 70*), la femme de ménage qui prononce «*Buenos dias*» (*DM 70*), le motel avec son «toit métallique» (*DM 69*) typique de la région, le néon «*MOTEL Mauve*» installé sur le toit du bâtiment, l'homme qui lit le journal *Convention Globe* près de la piscine (*DM 72*), l'auto poussiéreuse avec «une bande de cuir noir usée par la sueur» entourant le volant (*DM 73*), le téléviseur fonctionnant toute la journée, «attirant l'attention, transformant la raison d'être dans la pièce» (*DM 76*), la femme qui habite au sud près de la frontière mexicaine et qui fait des tatouages (*DM 77-78*), les revolvers toujours «placés, tel que la loi l'exige, à la ceinture des commerçants» (*DM 80*), le «juke-box jouant à tue-tête» (*DM 82*), les affiches et ses images d'«un orage au-dessus de Tucson, un parterre de lupins, des oponces sauteurs dans les Santa Catalinas et le spectacle rare des grands *sagueros* sous la neige» (*DM 81*)...

Dans sa section «Un livre à traduire», le texte est prodigue de références culturelles, puisque le fait de les explorer constitue le propos même de la traductrice fictive. Nous n'avons pas l'intention de les citer toutes, simplement d'attirer l'attention sur ce qu'elles représentent. Considérons, à titre d'exemple, le «néon».

Le gaz néon, employé dans l'éclairage, constitue le signe d'une époque, étant représentatif des temps postmodernes. Pour l'écrivain et dramaturge Jean-

---

<sup>83</sup> «Loin de concevoir les langues comme des univers symboliques fermés, Borges les voit plutôt comme des répertoires de procédés poétiques et narratifs que tout auteur a le droit de s'approprier, quel que soit le pays qu'il habite» (DELISLE; WOODSWORTH, 1995, p.99).

Christophe Bailly, le néon est «l'effet moderne [<sup>85</sup>] par excellence, signant le XX<sup>e</sup> siècle sans même y prendre garde et presque naïvement» (1997, p.134). L'enseigne lumineuse en mauve «MOTEL *Mauve*» (DM 69) correspondrait à un idéogramme, c'est-à-dire il aurait une valeur de symbole, un symbole a-phonétique représentant une idée ou une image. Même si cet idéogramme ne constitue pas vraiment une phrase, cette image fluorescente acquiert une étrange objectivité, en clignotant à l'infini. Ce signe, répété sans cesse sur le fond sombre de la nuit, évoque «une légende lumineuse couvrant la Terre comme un poème à la fois pauvre, honnête et trompeur» (Bailly, 1997, p. 135).

L'allusion à la télévision permet d'observer la portée conférée au média dans de la société états-unienne postmoderne. Signalons d'abord tout simplement la localisation du meuble dans le foyer : «Le téléviseur est dans la *pièce adjacente à la cuisine. C'est le premier meuble que l'on voit ...*» (DM 75 - nous soulignons). Le texte est explicite également sur les valeurs idéologiques suscitées par ce moyen de communication: «[...] la forme et les visages des assassins, des politiciens, des *comiques*<sup>86</sup> qui occupent l'écran la majeure partie du temps. Leur forme est parfaite, unidimensionnelle, plate. Les parties les plus visibles sont la cravate et la pomme d'Adam» (DM 76). Ce passage évoque clairement le langage univoque du discours patriarcal, selon la vision brossardienne, en employant les symboles propres au sexe masculin. De plus, «[...] le téléviseur attire l'attention, transforme la raison d'être dans la pièce, [...] dévie la conversation ou l'interdit ...» (DM 76). Dans la vision brossardienne, la télévision est un moyen de transmission continue de la catastrophe («le téléviseur reste ouvert pendant des heures et des heures») qui met en valeur l'enjeu de la pensée et de la parole au masculin.

Ainsi le motel, la piscine, l'auto, le tatouage, le revolver et le bar définissent le décor d'une société états-unienne typique des années 1950-60 et continuent encore aujourd'hui à en «signer» le paysage. Ces figures pourraient même

---

<sup>84</sup> La couleur de l'agave est bleuâtre. Il y a des fois où les agaves se confondent avec le bleu du ciel, à l'horizon.

<sup>85</sup> Ici, un autre exemple de l'écart qui existe entre l'Europe et l'Amérique, en ce qui concerne la compréhension et la définition du postmoderne. L'auteur de la citation, en se référant au gaz néon, évoquait plutôt les temps «*postmodernes*» puisque l'époque ciblée était le XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>86</sup> Mot en italique selon l'original.

être considérées comme des tropes soit de la société états-unienne contemporaine, soit d'une partie de la civilisation occidentale actuelle.

L'image de l'adolescente rebelle, ayant devant soi la route du désert à perte de vue, roulant vite en voiture, avec son épaule tatouée et un revolver toujours chargé, reste gardée dans notre mémoire comme une image mythique des Amériques, tel le mythe des Amazones, par exemple. Selon Julie Roy, l'une des utopies du Nouveau Monde correspondait à «L'Île des femmes», située dans la région de l'Amazonie et dont la société contrastait avec celles de l'Ancien Monde, surtout par la position hiérarchique occupée par les femmes.<sup>87</sup> C'est entre le réel et l'imaginaire (la fiction) que se situe le discours utopique féministe. À quoi tient l'américanité - l'américanité québécoise précisément - de ce roman postmoderne?

Yvan Lamonde a suggéré de «considérer l'américanité québécoise à la lumière des éléments de catholicisme, de francité, d'anglicité et d'«étatsunienité» qu'elle contient» (Lamonde in Côté, 2001, p.34). La version québécoise de l'hybridité culturelle pourrait donc être traduite par la somme des éléments ci-dessus, auxquels s'ajoute l'élément fondamental des cultures autochtones.

En ce qui concerne les traits identitaires américains, il ne faudrait pas oublier, outre la nature hybride de la protagoniste, le caractère féministe du texte, révélateur d'une «positionnalité»<sup>88</sup> nord-américaine explicite. Luise von Flotow a bien insisté sur le rôle joué par les féministes nord-américaines (anglo-saxonnes, en

---

<sup>87</sup> «Il existe [...] trois modèles de fiction utopique féministe. Ils relèvent également des mythes qui font figure de discours d'autorité mais s'affirment de manière antinomique. Un premier type expose les sociétés essentiellement féminines, puisées au mythe des Amazones. Il permet de montrer que les femmes peuvent également aspirer aux valeurs masculines. Un second type esquisse des sociétés androgynes [...] et un troisième modèle tente de faire abstraction des mythes pour ancrer le féminin et le masculin à l'intérieur de sociétés égalitaires qui proposent des univers où les deux sexes coexistent, mais où le *gender* n'est pas un déterminant absolu. Ces trois types de sociétés ne sont possibles que dans un futur à inventer» (ROY, 2001, p. 37).

<sup>88</sup> Terme cité par Luise von Flotow dans son article «Le féminisme en traduction», dans la revue *Palimpsestes*, n°11: Traduire la culture. Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 128. Selon von Flotow, «In translation, the translator's 'positionality' is undeniable. The translator writes from a specific moment, from within a specific culture and usually sub-culture, and often in dialogue with the social and political culture of the moment. Inevitably, there is an ideological slant on the texts» (FLOTOW, 2000, p.18).

majorité). Nous reviedrons à cet aspect de la positionnalité lors de notre analyse sur la traduction.

Écrire sur un lieu, sur une région déterminée, sur les habitudes d'un peuple et sur sa façon de voir le monde, c'est donner un statut littéraire à ce lieu, à cette région ou encore à ce peuple. Nicole Brossard a déjà commenté le tant que Borges a fait pour la ville de Buenos Aires, le tant que Joyce a fait pour Dublin. Partant de cette même idée, Brossard veut lier la ville de Montréal à la littérature, «pas seulement à ma propre écriture, mais aussi à d'autres auteurs québécois» (Brossard in Durand, 2003, p.1). Le regard littéraire, lorsqu'il dévoile les références culturelles d'un peuple, d'une région, il révèle beaucoup de l'identité de ce peuple, de cette région. L'écriture constitue donc un moyen de faire des espaces physiques, par exemple, un motif littéraire, l'espace physique étant traduit en espace littéraire. Il fallait remarquer de même que dans l'ensemble de son oeuvre romanesque, l'écrivaine souvent présente comme décor les villes américaines. Dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, le décor sera la ville de Montréal; dans *Baroque d'aube*, la ville de Buenos Aires ainsi que Rimouski (Québec); dans *Le Désert mauve*, Tucson (Arizona) et Albuquerque (Nouveau-Mexique), ainsi que Montréal; dans *Picture Theory*, New York et Paris, celle-ci la seule ville qui n'est pas américaine.

Nous concluons notre analyse de l'américanité en reconnaissant que les références culturelles (québécoises, états-uniennes et mexicaines), le point de vue nord-américain par rapport au féminisme, les paysages naturels, les images rêvées, les mirages qui hantent encore les voyageurs de ce nouveau millénaire, bref, que tous ces éléments révèlent une vision intrinsèquement américaine. Nous, qui voyons le monde à partir de la perspective américaine, nous reconnaissons - en suivant les mots de Brossard - que «[...] dans nos yeux, plus de remous, seulement l'Amérique sonore et distante qui se confond à la couleur des peaux» (DM 219).

### 3.2 LA TRAVERSÉE: L'ACTE DE TRADUIRE ET SES ENJEUX

Sometimes you know you have brought something into the world that didn't exist when you woke up that morning, and this newborn document brings you pure joy. [...] For me, the excitement and power of creation is much stronger than any negative experience. I know when I have produced a thing of beauty.

Eileen Brockbank, *The translator is a writer*

#### 3.2.1 L'intérêt brossardien à la traduction

Rappelons que Nicole Brossard est Québécoise, née dans une Province où l'acte de traduire fait partie de la vie quotidienne. Les Québécoises et les Québécois, dès leurs premiers âges, ont toujours eu l'habitude de traduire et de se traduire sans cesse<sup>89</sup>, cela en raison des binarismes français/qubécois et Canada anglophone/Canada francophone. En outre, le fait d'être née à Montréal - une ville qu'auparavant avait été divisée en deux parties: l'ouest anglophone et l'est francophone; une ville aujourd'hui cosmopolite dont la matrice culturelle est le français; une ville où les accents se confondent au point de ne pas être possible de déterminer leur origine - a peuplé l'imaginaire des écrivains et écrivaines montréalais(es) et québécois(es). À ce propos, Sherry Simon affirme que

Montreal's literature has also been shaped by these divisions and their changing configurations. And that is why it is possible to speak of a 'translational sensibility' in the work of many writers and artists, both in English and French. To live in Montreal is to experience a double consciousness (Simon, 2003, p.2).

Les soucis brossardiens vis-à-vis de la traduction se sont graduellement intensifiés à mesure que l'écrivaine suivait la traduction de ses propres textes, activité

---

<sup>89</sup> «Peut-être que l'auto-traduction est une chose naturelle pour un Québécois. C'est ce qu'on fait quand on traduit notre différence par rapport aux Français de France. Nous passons constamment du français au québécois et vice-versa; et ce mouvement crée de nouveaux espaces où la langue française peut se renouveler. Je suppose que ce genre de renouvellement arrive également en ce qui concerne le français, l'anglais, l'espagnol, ou le portugais au niveau des régions, de pays ou de continents entiers.

d'ailleurs qu'elle respecte beaucoup puisqu'elle la connaît bien. Lorsqu'elle prépare des textes pour une audience pré-déterminée, par exemple, il lui arrive de les écrire en mélangeant l'anglais et le français.<sup>90</sup>

Outre la question de son origine et son statut d'écrivaine, nous voyons, comme facteurs servant aussi à rendre plus intense l'attention de Nicole Brossard à l'activité de la traduction, son projet d'écriture *au féminin* et sa condition de lesbienne. Nous apercevons que l'intérêt brossardien à la traduction s'appuie sur son intérêt primordial au langage, sur le potentiel de transformation entraîné par le langage. Comme l'affirme Louise Dupré, «l'émergence d'une pensée *au féminin* ne puisse passer que par un travail du langage» car «l'écriture peut modifier la façon de voir les choses, transformer le symbolique pour en arriver à créer une féminité positive» (Dupré in Brossard, 1988, p. 11). Brisant les constructions grammaticales déjà établies, l'écrivaine tente de briser aussi les rapports de pouvoir qui existent dans la langue: «she introduces blanks, gaps, ruptures, deconstructing the text so that meaning is negotiated through a perpetual process of interaction» (Godard, 1984, p. 15). À titre d'exemple, nous avons remarqué qu'au long du *Désert mauve*, Brossard emploie le mot «comme» en établissant un rapport entre un objet et un autre terme, en tant que comparaison métaphorique. Ainsi, la profusion, l'abondance des «comme» dans le texte constitue une stratégie discursive dans le projet de l'auteure pour la construction d'un nouveau langage, envisageant la création d'une idée, d'une image, d'une expérience nouvelle, peut-être jamais éprouvée par le lecteur. La comparaison métaphorique ouvre ainsi une porte aux nuances des idées et des symboles possibles dans cette nouvelle écriture. La volonté de l'écrivaine de créer un corps métaphorique et pulsionnel confond l'écriture avec sa propre incarnation. Le projet ou l'utopie féministe et lesbienne de Brossard trouve donc son écho dans le processus même de la traduction. L'extrait ci-dessous de son oeuvre *L'Amèr ou le*

---

Le fait d'être isolés de l'Europe nous a fait parler différemment, bouger différemment, nous considérer différemment par rapport aux autres» (BROSSARD in DURAND, 2003, p.3).

<sup>90</sup> "Quand cela arrive, cela crée beaucoup de difficultés parce que j'essaie de sauter des étapes en injectant dans le texte des phrases en anglais, ou bien je m'arrête au milieu d'une idée, essayant de dire quelque chose en français mais désirant déjà également le dire en anglais», et ajoute, «comme l'a si bien dit Goethe, on ne connaît sa propre langue qu'à travers une autre car c'est en comparant qu'on s'interroge sur l'utilisation qu'on fait de chaque mot" (BROSSARD in DURAND, 2003, p.2).

*chapitre effrité* reflète le Même et l'Autre dans l'Un, dans un corps seul, ce qui pourrait représenter le résultat de l'acte de traduire, la traduction en tant que figure:

La différence, c'est que je ne puis vivre en différé. Surseoir à la transformation, la synthèse d'une même femme seule. Et c'est cette même différence que je cherche sur ton corps, autre, de femme au même regard que le mien. Identique au tien. Pareilles comme une équation différentielle. Dérivées de nos fonctions. De but en blanc dans le spectre lumineux. Projetées l'une contre l'autre ainsi qu'un rêve polysémique (Brossard, 1988, p.45).

Selon Louise Dupré, la figure lesbienne, figure du double dans laquelle le «je» se retrouve semblable et différent, apporte au langage une autre dimension: la logique binaire est délaissée au profit d'une logique tridimensionnelle, rassemblant la partie et le tout, le fragment et la totalité (Dupré in Brossard, 1988, p.11). Rappelons que cette logique, de l'image de l'hologramme<sup>91</sup>, va de pair avec l'esthétique postmoderne dont *Le désert mauve* en est un exemple. Pour sa part, Sherry Simon signale enfin que la traduction a été considérée comme « particularly important to feminist interchange in Canada and Quebec, and an important motor of creation and cultural exchange» (Simon, 1995, p. 54).

### 3.2.2 Traduire, c'est savoir lire, savoir écrire

Soulignons que *Le désert mauve* correspond à un texte écrit en prose dont «la qualité se mesure à elle-même non pas par rapport à autre chose mais par rapport à sa transmission du poétique» (D'Alfonso, 1998, p.70). Là, le code linguistique n'est pas tout simplement un moyen de transmission d'information. Différemment des textes pragmatiques ou scientifiques, le code linguistique dans le poème ou dans la prose poétique

deixa de ser mero suporte de sentido para tornar-se parte integrante da «mensagem»; onde o significante sofre alterações em sua linearidade, ganha terreno sobre o significado, com tendência à diluição ou ao apagamento das fronteiras entre prosa e poesia<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Voir Chapitre 2, Sens et forme de l'écriture brossardienne: la vision de la critique.

<sup>92</sup> «[le code linguistique] n'est plus un support du sens pur et simple; il s'avère plutôt une partie intégrante du 'message'; où le signifiant subit des modifications dans sa linéarité, gagne du terrain sur

Conformément à Ignacio Antonio Neis, le texte poétique présente différents degrés de traductibilité lesquels résultent en degrés d'équivalence différents<sup>93</sup>. La prose romanesque brossardienne est marquée par le rapport que l'écrivaine a au langage et ce rapport passe par la poésie (Yoken, 1989, p.125). Ce texte est donc chargé d'éléments qui ont trait à l'univers poétique; nous pourrions même dire qu'il avance à travers un vrai voyage des sens: selon Brossard, «on écrit un mot, une phrase et on la laisse voyager à travers les connotations visuelles, homophoniques, les ressemblances sémantiques» (Brossard in Durand, 2003, p. 1). Or, de la même façon que le texte poétique n'a pas pour but la transmission d'information ou la communication, «la traduction n'a pas pour destination essentielle de *communiquer*. Pas plus que l'original [...]» (Derrida, 1998, p. 215).

La traduction ne serait pas possible d'exister sans deux autres activités concurrentes qui, quoique indépendantes et capitales, y travaillent conjointement: la lecture et l'écriture. La lecture nous mène à l'interprétation - à l'herméneutique<sup>94</sup> - et nous voilà à nouveau face au terme *traduire*. Néanmoins, ce cercle ne se ferme qu'à travers le processus de l'écriture, car la traduction ne correspond pas à une interprétation orale, elle constitue un *espace littéraire*.

---

le signifié, tendant à diluer ou à effacer les frontières entre le poème et la prose» (NEIS in PONGE, 2002, p. 124 - nous traduisons).

<sup>93</sup> Ignacio A. Neis fait appel à une étude d'Efim Etkind (*Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Traduit du russe vers le français par Wladimir Trubetskoi avec la collaboration de l'auteur. Lausanne : L'Age d'Homme, 1982.) où il établit la typologie suivante de traductions poétiques: la traduction-information; la traduction-interprétation; la traduction-allusion; la traduction-approximation; la traduction-récréation et la traduction-immitation. Selon Etkind, seule la traduction-récréation représente la vraie traduction, dans le cas de la poésie (NEIS in PONGE, 2003, p.132).

<sup>94</sup> À ce propos, Robert Dion attire l'attention sur le fait que, dans l'étymologie du mot *herméneutique*, nous trouvons les significations suivantes: exprimer, interpréter et traduire. Il souligne de même le fait que la traduction ainsi que l'herméneutique «ont en commun d'avoir longtemps été considérés comme de simples techniques adventices, sans véritables enjeux cognitifs» (DION, 1997, p.61-62).

### 3.2.3 Traduire un texte français en français

*Le désert mauve*, en mettant en scène le passage fictif d'un texte en anglais (par Laure Angstelle) à un texte traduit en français (par Maude Laures), n'utilise en fait qu'un seul code linguistique, c'est-à-dire l'œuvre entière est écrite en langue française - et «à l'intérieur du même état de cette langue»<sup>95</sup>. Pour Jacques Derrida, «cette traduction intralinguistique»<sup>96</sup> s'opère immédiatement; ce n'est même pas, au sens strict, une opération», car, il ajoute, «dans la langue même du récit originaire, il y a une traduction, une sorte de translation [...]» (Derrida, 1998, p.208).

Quel est donc l'enjeu de ce livre qui fait appel à la traduction sans pour autant énoncer au moins deux codes linguistiques, sans faire appel à l'opération interlinguistique, en d'autres mots sans «reproduire» un texte «original» dans une langue étrangère? Dans *Le désert mauve*, le processus du traduire est fictionnalisé, il ne s'agit pas ici d'une traduction réelle d'une langue dans une autre. Pour Robert Dion, ce livre «illustre le faire interprétatif mobilisé dans une traduction fictive» (Dion, 1997, p. 20). La fiction joue son rôle en dévoilant maints aspects qui entourent l'acte du traduire: en n'utilisant qu'une seule langue dans ce processus, Brossard montre que les enjeux de la traduction ne sont pas sans exception concentrés sur les questions langagières, sur les codes linguistiques différents. Ils se trouvent aussi - surtout, dirions-nous - dans le produit culturel du texte, du discours.

D'autre part, selon le point de vue de l'écriture *au féminin* ou féministe, cette traduction interlinguistique se fera d'une langue de femme à l'autre, «puisque chaque femme possède sa propre langue, un mode d'expression à elle seule» (Perry, 1994, p. 590). D'après Catherine Perry, cette sorte d'idiolecte pourrait bien s'insérer de façon subversive dans la langue patriarcale pour en déplacer le centre de contrôle.

---

<sup>95</sup> Dans le cadre du *Désert mauve*, Robert Dion souligne que «ce n'est par métaphore qu'on peut parler de traduction; on touche bien plutôt aux notions de *transcription* et d'*interprétation*, au sens des «arts d'interprétation», c'est-à-dire de «répétition originale» (Steiner, [1975] 1978:36), de «recréation» (*Nachbildung*) - laquelle est répétition et innovation, acte d'interprétation, [...] et acte d'expression» (DION, 1997, p.71).

<sup>96</sup> Dans son essai *On linguistic aspects of translation*, Roman Jakobson décrit trois types de traduction: la traduction intralinguale ou «reformulation» (*rewording*) ,interprétant les signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue; la traduction interlinguale (la traduction proprement dite) et la traduction intersémiotique ou transmutation, interprétant des signes

La chercheuse conclue que le concept de la traduction intralinguistique, d'une écriture féminine à l'autre, prend un sens à la fois de communication, d'interprétation et d'invention.

Ainsi, entre «l'original» («Le Désert mauve») et la traduction ou le textible («Mauve, l'horizon»), Nicole Brossard nous présentera un texte médiateur investi de tous les moyens, de toutes les ressources, de toutes «les forces» qui iront finalement constituer un nouvel «être», un nouveau texte à la fois différent et semblable. Ce travail transformateur sera décrit dans les pages suivantes.

### 3.2.4 Le récit «Un livre à traduire»: la traduction selon le regard brossardien

Nous arrivons donc au récit «Un livre à traduire» qui suit directement la conclusion du récit «Le désert mauve», désormais considéré comme l'original. Au regard du terme *original*, il fallait noter que ce vocable évoque une idée paradoxale: selon la conception postmoderne, l'hybridité, la répétition, le recyclage et la parodie jouent un rôle très important, ce qui vaut dire qu'il n'y aurait pas de texte proprement original en tenant en compte le fait que tout texte serait construit vis-à-vis des textes qui l'ont précédé.

À ce propos, rappelons que «dans sa survie, [...] l'original se modifie. Même les mots bien définis continuent à mûrir. [...], des tendances immanentes peuvent surgir à neuf de la forme créée» (Benjamin, 2002, p.249). Même le texte considéré comme le plus original garde en soi des expressions qui ne sont pas complètes, car, selon Maurice Merleau-Ponty «tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence» (Merleau-Ponty, 1960, p. 54). Il fallait observer de même que la traduction se bénéficie de recherches, commentaires, études et relectures et acquiert à la fin une «densité significative» (Simon, 1994, p. 84) qui dépasse l'original. Signalons, pour mémoire, le texte *Pierre Ménard, auteur du 'Quichotte'*,

---

linguistiques au moyen de signes non linguistiques (JAKOBSON in SCHULTE et BIGUENET, 1992, p. 145).

de Jorge Luis Borges, qui évoque justement cette question de la densité significative. Maurice Blanchot, dans son analyse de l'œuvre de l'écrivain argentin, soulignait:

Lorsque Borges nous propose d'imaginer un écrivain français contemporain écrivant, à partir des pensées qui lui sont propres, quelques pages qui reproduiront textuellement deux chapitres de *Don Quichotte*, cette absurdité mémorable n'est rien d'autre que celle qui s'accomplit dans toute traduction. Dans une traduction, nous avons la même œuvre en un double langage; dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'en est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine (Blanchot, 1959, p.149).

Or, si nous adaptons ce commentaire au corpus de la présente étude, nous aurons de même, nous insistons, «deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'en est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles».

Ce texte médiateur intitulé «Un livre à traduire» dévoile un tout nouveau paysage, un décor tout autre - l'espace montréalais - passant à encadrer l'action qui désormais se déroule à la troisième personne. Le narrateur intradiégétique, le «je» comme personnage principal représenté par Mélanie dans la première section du *Désert mauve*, donne lieu au narrateur extradiégétique, qui raconte à la troisième personne, ce qui rend le personnage principal l'objet privilégié de la narration. Selon Magnan et Morin, ceux deux types de narration sont les plus fréquents dans les textes postmodernes puisqu'ils sont les plus indiqués à la quête de soi-même et à la recherche d'identité, caractéristiques de cette fiction (Magnan et Morin, 1997, p. 44).

Dans ce nouveau récit, nous irons contempler l'émergence d'une figure qui, d'une façon générale hors du contexte postmoderne, n'apparaît que dans les coulisses: la figure de la traductrice/du traducteur. Dans *Le désert mauve*, cette figure joue un rôle sur la scène en constituant le personnage de Maude Laures.

Le fonctionnement de l'illusion référentielle sera en quelque sorte «troublé» par l'activité de la traductrice, ce qui sollicitera «constamment un nouveau décodage de la part du lecteur» (Magnan et Morin, 1997, p.44). Le questionnement de l'illusion référentielle est une caractéristique de l'attitude postmoderne et Brossard elle-même le confirme, lorsqu'elle dit: «j'essaie de réduire au maximum ce que Rifaterre appelle l'illusion référentielle» (Brossard in Yoken, 1989, p. 125).

Le lecteur voit se dévoiler devant soi le déroulement fictionnel du processus de la traduction, ce processus étant vu à la façon d'une évolution, d'une maturation dès les premiers regards sur le livre-objet et les premières impressions éprouvées par la traductrice, telle que l'attraction exercée par l'œuvre, jusqu'aux dernières touches qu'elle réalise sur la «toile» du texte. Encadrant «la tâche de la traduction» dans la fiction et, par ce procédé, mettant en valeur son allure littéraire, Brossard favorise une ré-discussion ou une ré-évaluation de l'acte de traduire par le biais du regard littéraire - donc de la création - sans oublier cependant tant de soumission que cette activité entraîne. «Un livre à traduire» représente donc le témoignage, le point de vue brossardiens sur cette épuisante et en même temps passionnante activité qui est le traduire.

L'acte du traduire est dévoilé dans «Un livre à traduire» à la façon d'un cheminement qui se fait suivant les mouvements des forces de la nature, en s'emparant de l'image des saisons de l'année, comme une traversée continue et graduelle vers la maturation, ou en saisissant l'idée de la traduction comme une gestation dans son sens le plus abstrait, c'est-à-dire la préparation de la naissance d'une création de l'esprit. Ainsi, déjà dans les premières lignes de ce fragment du récit, nous voyons l'évocation du mois de décembre: «C'était un matin de décembre, d'une blancheur spectrale ...» (*DM* 55), lorsque tombe la première neige.

### **3.2.5 L'activité scripturale selon ses deux «moteurs»: l'écriture par nécessité et l'écriture par provocation**

Rappelons que Mélanie, protagoniste du fragment «Le Désert Mauve», écrit par nécessité, en suivant la formule de l'écriture comme «activité organique»<sup>97</sup>. L'activité scripturale, action qui fonctionnerait dans le contexte du premier fragment comme une réponse à la nécessité de changement, pourrait être mise en parallèle avec le processus de la traduction. Mélanie, en illustrant le processus d'écriture, illustre de même «la femme comme processus» ou le processus de la gynésis, selon

---

<sup>97</sup> Voir à ce sujet chapitre 2 - p.43 et chapitre 3 - p.68 du présent mémoire.

Alice Jardine<sup>98</sup>; Maude Laures, protagoniste du fragment dont l'attention est concentrée sur les défis de la traduction, illustre le processus de l'acte de traduire aussi comme un processus de transformation à soi, en tant que femme. Chacun des personnages va au fond de soi-même, pour en sortir changé et renouvelé. Cette plongée dans l'écriture comme une façon d'auto-connaissance peut atteindre des situations extrêmes. Voyons que, dans le cas de la narratrice-je (narration intradiégétique), Mélanie *mentionne* qu'elle écrit et *commente* son écriture, en arrivant même à faire appel au sens de l'écriture dans sa propre vie. Dans le cas de la narration extradiégétique, l'écriture *prend toute la place*. Il y a donc une sorte de «gradation dans l'endossement de l'écriture» (Magnan et Morin, 1997, p. 45). Ainsi, encore selon ces auteurs, «la narration qui s'écrit» - l'auto représentation - «constitue un autre lieu privilégié de la remise en question généralisée propre au postmodernisme» (*Ibidem*, p.51).

Le processus de la traduction en tant qu'écriture prend corps dans «Un livre à traduire» à la suite d'une «provocation». Qu'est-ce que nous comprenons par cela? Maude Laures ne comprend pas bien ce qui l'a fait tout laisser pour ne penser qu'à ce livre dont elle avait trouvé dans une librairie d'occasion: «Elle ne saura jamais pourquoi tout son être s'est enfoncé dans un livre, [...]» (*DM* 55). Elle aperçoit la force d'attraction que ce livre a exercée sur elle lors du premier regard lancé sur l'ouvrage; c'est l'époque du premier contact traductrice/livre: décembre est le «mois fragile» (*DM* 62), le temps du risque, le temps du livre «innocent» (*DM* 55), quand tout semble concourir à l'émergence d'un événement, d'une transformation. C'est le moment magique du jeu d'attraction entre l'œuvre et la lectrice/le lecteur, le livre comme un monolithe, comme quelque chose de mystérieux, de puissant, d'énigmatique. Rappelons que «la traduction est au départ curiosité de l'Autre, ouverture vers l'Autre» (Bednarski, 1999, p.126). C'est le moment comparable aussi aux jeux d'attraction et de séduction entre les individus, «le lancinant désir que ne la quittait pas» (*DM* 55), le tout début de quelque chose qui s'annonce grande et «pleine

---

<sup>98</sup> Barbara Havercroft cite la définition qu'a fait Alice Jardine de la gynésis comme «la mise en discours de 'la femme' comme *processus* [...] ou encore la valorisation du féminin, de la femme et de ses connotations obligatoires, c'est-à-dire, historiques, comme faisant partie intrinsèque de nouveaux modes nécessaires de penser, d'écrire et de parler» (JARDINE, Alice. *Gynésis: Configurations de la femme et de la modernité*. Paris: PUF, 1991, p.24 cité par HAVERCROFT, 1993, p.54).

de conséquences», pour employer une expression propre à Brossard. Le travail latent qui donne vie au texte en voie de traduction - tout comme un être en gestation, car la traductrice s'y prépare pendant plus d'un an - voit son dénouement à l'époque du printemps: «Encore une aube. Il fallait s'attendre au printemps» (*DM* 176). Le lendemain annonçait que c'était alors temps de faire apparaître la traduction: «C'était maintenant le printemps. La lumière était éclatante [...]» (*DM* 178): c'était le temps de la naissance... Cet extrait correspond à une formule de plus de l'antinomie vision féminine et féministe / vision masculine présentée tout au long du roman: «la blancheur spectrale de décembre» vis-à-vis de «la lumière éclatante du printemps», toujours le blanc ou le noir (ou tous les deux à la fois) s'opposant à la lumière, au déploiement de toutes les couleurs.

De même, nous voyons déjà dans ces premiers passages du récit, dans la voix de la protagoniste, le premier esquisse des questions controverses et discutables entourant l'acte du traduire, en avançant les premières notions théoriques vis-à-vis de cette activité: «Elle [Maude Laures] était une présence minimale, un espace embué devant la fenêtre. Un jalon peut-être entre ce livre et son devenir dans une autre langue» (*DM* 55). La figure de la traductrice est montrée d'abord comme «une présence minimale», presque imperceptible, pouvant ou non s'affirmer à mesure que, peu à peu, la traduction prend corps. Cet «espace embué», pas clair, est représenté par le corps physique de la traductrice même, en se présentant flou au tout début de l'acte du traduire, en ayant d'abord l'apparence «embuée» mais qui, progressivement, se matérialise comme quelque chose qui commence à se faire, à s'affirmer, devenant finalement nette, réelle, concrète, telle un «jalon», une marque, un repère qui vient changer pour toujours le paysage. Dans «Un livre à traduire», la figure de la traductrice émerge, à la longue, comme un repère dans le monde des Lettres. L'expérience de la traduction en tant que savoir-faire est étudiée ici par le biais du regard littéraire, ce qui met en valeur le point de vue phénoménologico-herméneutique, au détriment d'une approche technique proprement dite, dans le cadre de la théorie de la traduction.

### 3.2.6 La traduction vue comme «un instrument de résonance» de l'original

Outre le recours aux saisons et à la gestation comme images métaphoriques de l'acte du traduire, Brossard fait valoir aussi la représentation de cet acte par l'exécution des pièces instrumentales ou orchestrales. Ainsi, les premiers jeux d'attraction entre la lectrice et l'œuvre s'annoncent comme un prélude. Les premières notes jouées correspondront aux premières démarches pour l'organisation du travail, de façon à mettre la pièce dans le ton. La traductrice fictive fait donc appel à divers moyens d'exploitation du texte, elle le «déconstruit» dirions-nous, à travers la classification des éléments qui constituent le corps du texte. Tous les composants du récit sont mis à part l'un de l'autre et «mis en circulation», en commençant par une étude profonde des lieux et objets (le motel, la piscine, l'auto, le téléviseur, le tatouage, le revolver et le bar); un regard plus minutieux offrant plus de détails à la caractérisation des personnages et les rapports qu'ils entretiennent: Mélanie et Kathy Kerouac (rapport fille-mère); Lorna et Kathy (l'amour entre femmes); Laure Angstelle et Maude Laures (rapport écrivaines); Maude Laures (autoportrait, le double); Angela Parkins et l'homme-long (rapport femme-homme). La traductrice donne la parole aux personnages, ceux-ci ont plus d'espace pour se déplacer, pour bouger, pour se révéler; ils parlent les uns avec les autres; elle-même s'autorise à imaginer toutes les possibilités: «on peut tout à la fois imaginer ...» (DM 87); «on peut aussi penser que ...» (DM 87); «on peut croire aussi que ...» (DM 88); elle fait une investigation approfondie des dimensions (le désert, l'aube, la lumière, la réalité, la beauté, la peur, la civilisation). C'est le moment où la traductrice se permet le plus de liberté, lorsqu'elle défait le texte original: c'est le moment de la déconstruction. Brossard elle-même l'affirme qu'il faut «négocier avec la réalité, la discuter, l'étaler devant soi, sélectionner des lieux, des paysages, des émotions, des visages».<sup>99</sup> Sherry Simon, lors de son commentaire de l'œuvre, remarque que la traductrice se comporte tel un agent indépendant à ce moment précis, en donnant une vie nouvelle au récit. Elle écrit: «The translator fleshes out the skeleton of the narrative, imagining details

---

<sup>99</sup> Selon l'écrivaine, l'écriture d'un roman exigerait cette sorte de «négociation», tandis qu'en poésie, «il n'y a pas de négociations: l'émotion, les images, la voix s'imposent à nous» (BROSSARD in YOKEN, 1989, p.125).

which were barely suggested in the original, exploring hypotheses for unexplained enigmas» (Simon in Aubin, 1995, p. 54).

Dans ce processus de «déconstruction», la traductrice déstabilise le texte et libère la langue des amarres de celui-ci; la langue alors, tel un cœur réanimé, recommence à bouger. Octavio Paz signale que, malgré le fait d'être congelée dans le texte, la langue est encore vivante. Le procédé du traducteur est l'inverse de celui de l'auteur, on touche ici au caractère déconstructif de la traduction, en d'autres mots, le texte doit être défait et ensuite reconstruit dans l'autre langue:

he [the translator] is not constructing an unalterable text from mobile characters; instead, he is dismantling the elements of the text, freeing the signs into circulation, then returning them to language. In its first phase, the translator's activity is no different from that of a reader or critic: each reading is a translation, and each criticism is, or begins as, an interpretation» (Paz in Schulte et Biguenet, 1992, p. 159).

Ce n'est qu'après ce travail exhaustif de composition et d'organisation que la traductrice fictive sera prête à exécuter sa pièce orchestrale: «Maintenant le monde de Laure Angstelle avait en elle la portée d'une musique toute en durée qui la laissait devant sa table de travail comme un *bloc de concentration* [...]» (DM 64); «Elle eut soudain le sentiment qu'elle allait bientôt n'être qu'un instrument de résonance. Elle se vit tour à tour lyre, théorbe, viole» (DM 170). Cette même représentation de la traduction selon les propriétés physiques du son a été utilisée par Walter Benjamin dans «La tâche du traducteur». Pour lui, la traduction éveille, dans le texte-cible «l'écho de l'original», la traduction «fait *résonner* l'original [dans] la forêt alpestre de la langue» (Benjamin, 2002, p.254 - nous soulignons).

Nicole Brossard, connaissant très bien les questions autour de la traduction - puisque participant elle-même de beaucoup de traductions de ses propres textes<sup>100</sup> -, a fait apparaître le labeur qui entoure cette activité. Comme le montre le fragment « Un livre à traduire », il est clair que la traduction ne se fera que sans un travail précis et patient, cette idée de travail étant fondamentale à l'avance progressive de la traduction présentée dans *Désert mauve*. La démarche se fait en

---

<sup>100</sup> «J'ai consacré toute ma journée à lire la traduction anglaise de *L'Amèr* dont Barbara Godard vient de m'envoyer la version finale. Travail épuisant que celui de la lecture en traduction de l'un de ses propres textes» (BROSSARD, 1998, p.20).

plusieurs donnes. L'une correspond à suivre, attentive et soigneusement, les différentes orientations déployées ici et là tout au long du texte, des orientations vues en général comme des normes connues de tous les traducteurs.

Il lui faudrait aussi souligner ailleurs que là où le sentiment l'avait surprise, de l'étrange histoire arracher le sens et s'en tenir à l'acte ininterrompu de l'interprétation (DM 58).

«Lorsque deux mots sont identiques, il ne faut pas t'en formaliser outre mesure ou te croire lésée d'un choix. La simplicité est belle patience du sens». Maude Laures éprouvait parfois le besoin de se répéter à voix haute quelques recommandations (DM 172).

Une autre donne correspond à un jeu métaphorique où nous voyons l'acte du traduire comme un jeu de tennis dont les réussites et défaites correspondent aux enjeux entraînés par la traduction elle-même : « Tu frappes. La balle s'engouffre dans le filet, roule comme une petite tête. Ton adversaire esquisse un sourire » (DM 120). Ce jeu métaphorique nous permet de conclure que tout simplement suivre les normes prescrites ne conduit pas toujours à un résultat optimal. « Labeur », « concentration », « recueillement » sont des mots qui vont toujours ensemble dans la conception brossardienne de traduction.

### 3.2.7 L'investissement de la traductrice dans le texte

Cependant, le labeur, les savoirs seuls ne sont pas une garantie d'un résultat effectif lorsque nous parlons de traduction. Maude Laures investit ses affections, sa subjectivité dans le texte cible. Au tout début, autour d'elle, «tout était images à conquérir» (DM 56), le livre à traduire se montre «innocent», «mince tranche de papier» (DM 55). Elle résiste d'abord, comme si le réel la retenait, et l'expression «Ce n'est pas vrai» (DM 57) la hante pendant quelque temps. Mais les mots reviennent sans cesse et elle comprend, enfin, qu'il n'est plus possible de résister à l'appel de l'œuvre: «Par un retour incalculable des mots, elle savait ne plus pouvoir être en mesure de se soustraire à ce qui, bien bas sous la langue, voulait» (DM 57). *Bien bas sous la langue*, expression qui nous renvoie à la vision de Gaiatry Spivak selon laquelle la langue, en fait, ne représente pas tout, «it is only a vital clue

to where the self loses its boundaries» (Spivak, 1990, p. 178). Cette expression nous renvoie aussi au sémiotique kristévien, déjà commenté auparavant.

Après les premières lectures, le livre commence à exister, à prendre place: «[...] elle acquiesçait avec un certain soulagement à ce livre qui sans préavis avait sapé son équilibre, l'obligeait à répartir son énergie [...]» (DM 58). La traductrice «éprouve un sentiment diffus de réciprocité» (DM 64) envers le texte, comme s'il répondait à ses attentes, à ses attentes. Elle est complètement aveuglée par l'œuvre, émerveillée: «Maude Laures s'était laissé séduire, *ravaler* par sa lecture.» (DM 59). Par la suite, c'est la plongée dans la fiction, «l'entrée dans l'univers de la narratrice» (DM 56): elle se sent comme mêlée dans les mondes réel et irréel, «La nuit, Maude Laures rêvait de son livre et le jour [...], elle pensait à Laure Angstelle» (DM 61). Progressivement, toute concentrée, elle s'applique avec obstination à un seul objet: «tromper la langue» (DM 65) et finalement, «un matin de neige abondante», elle «décida de l'existence parmi les scènes [...]» (DM 66). Paraphrasant Gayatri Spivak, la traductrice entre dans le texte comme un acteur en scène et joue son rôle; «that takes a different kind of effort from taking translation to be a matter of synonym, syntax and local color» (Spivak, 1992, p. 172).

Un exemple très clair de cette plongée dans l'autre texte, dans l'autre identité, correspondant à la trajectoire faite de l'Un à l'Autre, est donné par l'écrivaine et traductrice brésilienne Ana Cristina Cesar. Elle parle ici des romans dont la conscience de l'usage des possibilités rythmiques est très forte, des romans dont les récits progressent suivant des vagues syntactiques intentionnelles. Selon l'auteure, celui-ci est bien le cas des récits qui se tournent vers le lecteur - le cas aussi du *Désert mauve* - quand il y a l'intention claire de séduire le lecteur à travers l'établissement de liens entre le lecteur et le narrateur (Cesar, 1988, p. 95). Elle dit:

Depois de lermos um romance durante toda uma tarde e nos deixarmos envolver pelo fascínio da leitura, pode se entranhar em nós uma espécie de melodia, um ritmo de narração, que flui e retorna como uma canção - e que pode até mesmo moldar o rumo do nosso pensamento. É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical que organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior.<sup>101</sup>

<sup>101</sup> «Après avoir lu un roman pendant tout un après-midi et nous nous laissés captiver par l'envoûtement de la lecture, une espèce de mélodie, de rythme du récit - qui émerge et revient telle une

Ces images nous permettent de conclure que le texte en voie de traduction ne peut pas être tout simplement «transporté» d'un lieu à l'autre, d'un rivage linguistique à un autre. Nous soulignons à nouveau que la traduction n'est pas uniquement une affaire de langue, d'échange de code linguistique. Dans cette trajectoire, le traducteur doit s'intégrer au texte, il doit se sentir comme qu'enveloppé par le texte à un point tel et à une «profondeur» telle que, pour en sortir, il doit en émerger changé, à un certain degré. Le stade où le traducteur émerge de sa «plongée» correspond à sa reconstruction du texte, un stade où la création peut - et doit, dirions-nous - se manifester, car «translation and creation are twin processes» (Paz in Schulte et Biguenet, p. 160). Ces deux opérations sont semblables, mais elles ne constituent pas la même chose. Selon Sherry Simon, les points qu'elles ont en commun constituent aujourd'hui un vrai domaine de recherche: «Translation is not an inferior mode of production, in total opposition to creative writing, but rather one of a number of modes through which texts can be produced.» (Simon in Aubin, 1995, p. 47).

### **3.2.8 La «positionnalité» du traducteur/de la traductrice**

Pour conclure cette section de notre étude, nous faisons encore appel à des questions idéologiques qui peuvent émerger dans le texte-cible, car celui ou celle responsable d'une traduction est toujours engagée aux réalités littéraire, sociale et idéologique de son temps et cet engagement est transmis par la traduction elle-même (Simon, 1995, p. 45). À ce propos, nous évoquons la notion de « positionnalité »<sup>102</sup> mise au point par Luise von Flotow et qui correspond au moment historique et culturel vécu par les traductrices/les traducteurs. D'un point de vue féministe, par exemple, nous soulignons qu'à un certain moment historique, la traduction a été un très important outil pour remettre en cause le côté patriarcal du langage:

---

chanson - peut s'insinuer jusqu'au plus fond de nous, pouvant même façonner les voies de notre pensée. C'est plus fort qu'une mélodie, c'est un courant syntaxique, une cohérence musicale qui organise le monde du roman et qui tient aussi à organiser notre propre monde intérieur» (CESAR, 1988, p. 95 - nous traduisons).

<sup>102</sup> Terme déjà cité à la page 88, note 88.

Barbara Godard, qui a traduit quatre de mes livres, a joué un rôle important à travers ses traductions mais aussi avec ses textes théoriques sur la traduction et le féminisme (Brossard in Durand, 2003, p.4).

Gaiatry Spivak, elle non plus ne doute pas que «the task of the feminist translator is to consider language as a clue to workings of gendered agency» (Spivak, 1992, p. 177).

Nous apercevons que, en ce qui a trait au féminisme, l'accent idéologique/politique présent dans la «traduction» par Maude Laures est déjà présent dans le texte source par l'auteure fictive Laure Angstelle. La question de la «positionnalité» donc ne peut pas être examinée dans toute sa portée dans le cas du *Désert mauve*. Toutefois, il fallait signaler ici que les questions concernant la «positionnalité» ne sont pas restreintes au cadre du féminisme. Sherry Simon, en analysant le livre *Poèmes de quatre côtés*, de Jacques Brault, souligne que l'auteur subvertit le texte lorsqu'il prend des positions d'ordre politique ou esthétique. Elle affirme:

[...] *Poèmes de quatre côtés* jingle déjà avec la perversion, dans la mesure où Brault ampute les poèmes de leurs titres, les coupe de leurs sources (mentionnées seulement en fin de volume), les enveloppe de son commentaire et les dispose selon les points cardinaux de son propre projet poétique. Pour Brault, le chemin vers l'autre passe par des considérations politiques autant qu'esthétiques (Simon, 2002, p. 309).

En ce qui concerne la vision brossardienne de l'acte de traduire, nous signalons qu'elle a comme prémisses le respect à l'original, autrement dit, le respect à la «vérité majeure» qui émane de l'original, le respect au «cœur» du texte. Brossard elle-même l'affirme que, lorsqu'elle travaillait le fragment «Un livre à traduire», «[...] je me suis vue, alors, laborieuse, en plein travail, [...], 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» (Brossard in Fortier, 1992, p.2 - nous soulignons). Même en se permettant de «transformer» le texte de toutes les façons possibles, la traductrice maintient l'intégrité de ce texte comme un noyau d'où tout émane. L'effort pour trouver cette mesure optimale correspond en deux mots à la

tâche<sup>103</sup> de la traductrice: le printemps arrivé, elle le savait déjà que «le temps était venu de se glisser *anonyme* et *entière* entre les pages» (DM 177 - nous soulignons).

### 3.3 «L'AUTRE RIVAGE»<sup>104</sup> : LA TRADUCTION ACCOMPLIE

Nous sommes enfin arrivée à la dernière partie du *Désert Mauve*, celle qui correspond à la traduction intralinguistique intitulée «Mauve, l'horizon». Il est clair que, dans ce contexte, les difficultés habituelles entraînées par l'étrangeté des codes linguistiques différents sont absentes, éliminant ainsi un grand problème à résoudre. Cependant, notre intérêt primordial est celui d'attirer l'attention pour ce qu'il y a au-delà et autour des différents codes, car, en fin de route, «ce qui importe n'est pas de faire passer. Mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté. Dans l'autre langue» (Meschonnic, 1999, p.17).

À un premier niveau de lecture, «Mauve, l'horizon» raconte la même histoire de «Le désert mauve». Au niveau du texte proprement dit, nous remarquons cependant des altérations en ce qui a trait au rythme, à la musicalité des mots. À nos yeux, l'«original» présente une charge plus intense du poétique. Dans la traduction, l'élément *couleur* est moins présent vis-à-vis de l'original, ce qui a produit un effet aussi sur le poétique. De même, nous remarquons des ajouts, des suppressions qui, selon Robert Dion, «à première vue totalement arbitraires, [...] ne transforment pas radicalement la portée du récit de Laure Angstelle»<sup>105</sup>. Dion signale que cela est dû au fait que

«la plupart des changements sont localisés et [qu'ils] ont tendance à s'annuler réciproquement et aussi parce que le cadre général du récit de Laure Angstelle est d'avance très énigmatique, [...] il ne propose pas de direction unique et n'hésite pas à se contredire lui-même» (Dion, 1997, p. 76).

---

<sup>103</sup> Selon Derrida, la «tâche» (*Aufgabe*) a été le terme choisi par Benjamin pour faire allusion à la mission à laquelle le traducteur est destiné (toujours par l'autre): «l'engagement, le devoir, la dette, la responsabilité» (DERRIDA, 1998, p. 211).

<sup>104</sup> *L'autre rivage* est le titre d'un ouvrage du poète italo-canadien Antonio D'Alfonso, paru en 1987.

À titre d'illustration, nous reproduisons des extraits correspondants de chaque récit:

L'ombre sur la route dévore l'espoir. Il n'y a pas d'ombre la nuit, à midi, il n'y a que certitude qui traverse la réalité. Mais la réalité est petite piège, petite tombe d'ombre qui accueille le désir. La réalité est un petit feu de passion qui prétexte. J'avais quinze ans et de toutes mes forces j'appuyais sur mes pensées pour qu'elles penchent la réalité du côté de la lumière.  
«Le Désert Mauve»

L'ombre au passage avale l'espoir. Il n'y a pas d'ombre la nuit, quand le soleil est au zénith. Tout est évidence et la réalité nous transit. Mais la réalité est enfermement, petite tombe qui trompe le désir. La réalité est un feu de paille qui prétend. J'avais 15 ans et de tout mon être j'appuyais sur le pan fragile des mes pensées pour qu'elles soient penchant de l'instant, pour que ça compte vraiment la réalité.  
«Mauve, l'horizon»

Mais ce qui vraiment importe dans ce passage de l'original à la traduction, c'est le processus d'enracinement et de maturation de chaque élément découvert dans l'original; ce qui importe, c'est comment se réalise cette traversée et comment ces éléments se présentent dans la traduction. Pour Patricia Smart, «les deux versions sont [...] l'expression de deux sensibilités différentes, et c'est dans la variation des mots et d'images de la première à la deuxième qu'émerge le mouvement vers une réconciliation avec le temps et le réel» (Smart, 1988, p. 497).

En poursuivant notre analyse des questions concernant la traduction, nous dégageons du corpus une image qui nous semble dominante: Nicole Brossard nous a laissé sa vision de la traduction comme un «négatif» de l'original.

### 3.3.1 La traduction comme «négatif» de l'original

Sherry Simon, dans l'un de ses articles, affirme que «traduire veut dire changer la direction du texte, le ré-orienter, lui donner une nouvelle perspective et une nouvelle aire culturelle [...], le texte doit basculer, mais ne cesser, de manière paradoxale, de rester lui-même» (Simon, 2002, p. 306). Nicole Brossard, pour sa part, donne la contrepartie littéraire de cette même vision dans *Désert mauve*. Signalons d'abord que l'illustration de la couverture du livre correspond à une photo

---

<sup>105</sup> Une liste avec les principaux modifications faites par Maude Laures est présentée par Robert Dion dans son analyse de l'oeuvre intitulée Traduction et interprétation: *Le Désert mauve* (DION, 1997, p.

du ciel du désert<sup>106</sup> pendant la nuit, enregistrant la lumière éclatante d'éclairs blancs. Le labeur de la traductrice fictive, sa concentration, sa technique sont décrits comme suit: «La *froidueur* de Maude Laures était un incommensurable désert blanc sillonné d'éclairs mauves» (*DM* 65 - nous soulignons). Le lecteur attentif se rendra compte que cette description est juste l'inverse de l'image de la couverture, produisant une image *négative* par rapport à la photo illustrée. La «froidueur» de la traductrice, c'est-à-dire son savoir-faire, sa technique produisent un texte dont la structure, dont la base continue inchangée en suivant toutefois une «direction opposée» et se présente avec une «coloration inverse», ce qui vaut dire: dans la traduction, il y a quelque chose à *maintenir* et quelque chose à *transformer*, «le texte doit changer de sens mais pas de signification» (Simon, 2002, p. 306).

Dans son analyse de l'essai «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, Jacques Derrida signale que «s'il y a bien entre texte traduit et texte traduisant un rapport d' «original» à version, il ne saurait être *représentatif* ou *reproductif*. La traduction n'est ni une image ni une copie» (Derrida, 1998, p. 215). En montrant la traduction comme un *négatif* de l'original, Brossard révèle une remarquable compréhension théorique de l'acte du traduire car, si l'auteur de l'original traite de construire son texte à partir de la matière première que lui offre la langue, la traductrice à son tour essaie de défaire cette construction - ce modèle - en essayant donc de déconstruire le texte original dans le but de le refaire dans la même langue (traduction intralinguale ou intralinguistique) ou dans une autre langue (traduction interlinguale ou interlinguistique). Il s'agit bien entendu de la même activité - la création d'un texte - en suivant des directions qui s'opposent. Cette image du négatif employée par Brossard va de pair avec la conception de Jacques Derrida de la traduction : l'acte de traduire ne correspondrait ni à un transport ni à une reproduction, mais plutôt à une transformation. Nous y reviendrons.

---

75-76).

<sup>106</sup> La photo de la couverture du livre a été prise à la ville d'Albuquerque, Nouveau-Mexique. Voir annexe.

### 3.3.2 Entre «l'audace et la prudence»

Cette activité qui entraîne du travail artisanal suscite de même les questions d'ordre éthique : nous arrivons dans le domaine de «la tâche de la traductrice» et nous avons affaire alors à des questions de responsabilité, ce sont « les principes de l'audace et de la prudence » dont parle Brossard (*DM* 61). D'un côté, l'audace d'oser, de créer, d'inventer: «Inépuisiblement trouver la faille, le petit endroit où le sens appelle quelques audaces» (*DM* 59); de l'autre, les principes de la prudence tels que répéter, faire passer: «Tout avait pourtant été possible dans la langue de l'auteure, mais dans la sienne, il fallait qu'elle s'arme de patience» (*DM* 59). Octavio Paz l'a bien remarqué qu'à mesure que l'auteur écrit, il ne sait pas jusqu'à où son texte lui emmènera; le traducteur par contre, à mesure qu'il traduit, il le sait que tout son effort sera mis dans le texte qu'il a devant lui (Paz in Schulte et Biguenet, 1992, p. 159).

Toujours présents dans la théorie de la traduction et éveillés par Benjamin dans son essai « La tâche du traducteur », les concepts de *fidélité* et *liberté* (Benjamin, 2002, p. 256) constituent le grand paradoxe de la traduction : « entre les plaisirs de la perversion et les dangers de la conversion » (Simon, 1994, p. 314); celle-ci serait la conception que mieux s'accorderait à la pratique de la traduction aujourd'hui. Nous attirons l'attention pour le fait que, lorsque nous considérons le travail de l'auteur(e) et du (de la) traducteur (trice), ce qui change surtout c'est la posture de l'un(e) et de l'autre face au texte:

Dans *Désert mauve*, [...] quand j'ai écrit la première partie, j'étais l'auteur, mais vraiment quand j'ai écrit la troisième partie j'ai vraiment eu l'impression d'être une traductrice. Je me sentais responsable. Je pouvais faire des fautes, mais j'avais quand même une responsabilité vis-à-vis du texte. J'avais l'impression que je travaillais, pas que je créais, et même si je créais, ça ressemblait à un travail.[...] Je devais vraiment me motiver parce que la création engendre une grande excitation, mais pour la traduction je devais adopter une attitude différente» (Brossard in Durand, 2003, p.3).

Pourquoi est-ce que la posture de l'un et de l'autre change? Nous signalons encore une fois que la matière première de l'auteur(e) est la langue, et celle du (de la) traducteur(trice) est le texte. S'orienter vers le texte, c'est comprendre la nature intrinsèque de la langue car, selon Merleau-Ponty, «la langue reste longtemps

prégnante des transformations qui vont advenir», et il ajoute: «la culture ne nous donne donc jamais de significations absolument transparentes, la genèse du sens n'est jamais achevée» (1960, p. 52).

### **3.3.3 La traduction aujourd'hui: considérations à propos des cadres canadien et québécois**

Dans la plupart des acceptions du mot traduire que nous trouvons répertoriées dans les dictionnaires de langue, nous y remarquons la représentation, exprimée ou en filigrane, d'un rapport entre deux choses, deux rivages, deux côtés. Partir d'un point et arriver à un autre; parcourir un chemin et toucher au terme du voyage: les idées évoquées par le vocable attirent en général l'attention sur l'image de l'«entre-deux»; celui-ci est, en fait, le champ sémantique qui l'emporte. Ce n'est pas par hasard que «la métaphore dominante de la traduction au Canada, surtout pendant les années 1960 et 1970, soit celle du pont» (Bednarski, 1999, p.126).

Ayant déjà été défini comme l'«art de l'approche et de l'effleurement», «pensée de l'esquive» ou encore «fréquentation de la trace» (Glissant, 1997, p. 26 in Gauvin, 2004, p. 283), l'acte de traduire représente un des moyens les plus efficaces de la perception de l'altérité, jouant un rôle impératif dans l'interaction des cultures. Gaiatry Spivak affirme que «one of the ways to get around the confines of one's 'identity' as one produces expository prose is to work at someone else's title, as one works with a language that belongs to many others» (Spivak, 1990, p. 177). Partant tout simplement d'un premier regard vers le monde d'autrui jusqu'aux formes les plus complexes de la compréhension de l'Autre, l'acte de traduire et son résultat - la traduction en tant que lieu littéraire - se confondent avec la trajectoire de l'être humain lui-même à travers les temps. Étant à la source de la communication humaine la plus élémentaire, l'acte de traduire a dépassé le niveau de communication, allant bien au-delà des frontières des langues et partant vers les chemins de l'altérité linguistique, culturelle et historique.

Le statut de la traduction change constamment puisqu'il se fonde dans l'activité dynamique du traduire et celle-ci, pour sa part, suit les mouvements des

langues car «la langue bouge», selon les mots de Nicole Brossard. Suivre la trajectoire du traduire au long des siècles, dans un sens rétrospectif, est fondamental pour comprendre son stade actuel. À ce propos, l'assertion ci-dessous nous paraît particulièrement éclairante:

La constitution d'une histoire de la traduction est la première tâche d'une théorie *moderne* de la traduction. À toute modernité appartient, non un regard passéiste, mais un mouvement de rétrospection qui est une saisie de soi (Berman, 1984, p.12).

Si nous considérons la trajectoire du traduire dans l'histoire occidentale, par exemple, nous observons, à l'instar d'Henri Meschonnic dans *Poétique du traduire*, qu'elle a commencé par le statut privilégié du mot sacré, à partir du monde religieux. La désacralisation du mot est venue avec la traduction massive des textes profanes de l'Antiquité, pendant la Renaissance. Le classicisme a suscité *les belles infidèles* et le romantisme a entraîné une «requête nouvelle d'exactitude», en tenant en compte, selon l'auteur, «l'aspect philologique d'une recherche des spécificités» (Meschonnic, 1999, p.16). Selon l'auteur, la transformation subie par la traduction à partir du XX<sup>e</sup> siècle élira des nouveaux préceptes; désormais la langue donnera place au discours, au texte:

On commence à découvrir l'oralité de la littérature, pas seulement au théâtre. Ce que les grands traducteurs savaient intuitivement, de toujours. On découvre qu'une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signifiante, comme une des formes de l'individuation, comme une forme-sujet (Meschonnic, 1999, p.16).

Tout comme la traduction, le rôle du traducteur a naturellement subi des transformations, dans le cadre mondial et très spécifiquement au Canada. Il faudrait souligner que le Canada contemporain n'a pas une littérature anglophone homogène, ni une littérature francophone homogène. Aux marges de cette dualité, il y a encore les écrits et les traditions orales des autochtones, des immigrants et encore l'écriture *au féminin*, féminine ou féministe. Cette effervescence de manifestations orales et écrites au Canada a fait que la traduction joue un rôle très important dans la création littéraire canadienne. De même, la traduction est capable de révéler les conflits existants entre les langues officielles et celles dites de la marge. Pendant les années 1970 et 1980, le traducteur jouait plutôt le rôle de médiateur; plus tard, avec

l'avènement des grandes mutations culturelles, résultat surtout des migrations, il n'était plus question seulement d'échanges linguistiques. Désormais, cette « impulsion traduisante »<sup>107</sup> se maintiendra dans l'acte même d'écriture et « la traduction se révèle[ra] ainsi une dynamique centrale dans la constitution de l'espace littéraire » (Simon, 2002, p.314). Notre corpus daté de 1987 constitue donc un texte prémonitoire de l'importance à être gagnée par la traduction dans les années qui suivent. Cette vision prémonitoire n'est pas gratuite car elle est le résultat d'une pensée et d'un travail toujours ciblé sur l'inédit, le nouveau. Comme le souligne Nicole Brossard, «le langage nous a colonisé, et nous avons ressenti le besoin de l'étudier avec soin pour trouver des moyens de le réinvestir avec notre propre subjectivité» (Brossard in Durand, 2003, p.4). La « vision » brossardienne va aussi - surtout, dirions-nous - de pair avec le mouvement féministe qui a mis en valeur le discours des différences: «Après tout, nous passons une partie de notre vie à 'traduire' nos émotions, notre pensée, à 'traduire' la réalité» (Brossard in Yoken, 1989, p. 124). Un des moyens de comprendre une écriture, c'est remarquer les spécificités de genre (*gender*) qu'elle révèle.

La traduction comme «forme-sujet» mentionnée en-haut, correspondrait à une vision plus descriptive de la traduction où la question primordiale ne serait plus «comment traduire?» ou encore «est-ce que celle-ci est une bonne traduction?», mais plutôt «quel est l'effet d'une traduction, comment les traductions se déplacent-elles dans le monde?», question soulevée d'ailleurs par Sherry Simon pendant un colloque, en 1994, à Winnipeg. Cette «forme-sujet» renvoie aussi à l'image de la traduction comme un document réel - existant dans toute sa matérialité - qui se déplace dans le globe, qui contribue à la connaissance du monde et aux transformations esthétiques. Ce moment historique, qui a fait émerger une nouvelle vision des questions qui concernent la traduction, est connu, selon la chercheuse, comme le «cultural turn» (Simon, 1995, p. 45).

---

<sup>107</sup> Ce terme a été d'abord décrit par Antoine Berman («L'essence platonique de la traduction». *Revue d'Esthétique. Nouvelle série*, vol.12, 1986, p.63-73) lors de son commentaire sur l'essai benjaminien «La tâche du traducteur». L'expression est citée aussi par Susana Kampff Lages, à la page 164 de son livre *Walter Benjamin - Tradução e Melancolia*. : «Pour lui (Berman), l'essai de Benjamin représente - tel un modèle - un stade équivalent à la sublimation, nécessaire mais pas totalement accomplie - de ce qu'il nomme *pulsion traduisante* dont l'assimilation et supériorité sont essentielles pour la formation de ce que l'auteur appelle *éthique* du traduire. [...]" (Nous traduisons).

Le terme traduction éveille les questions qui ont trait aux langues, mais aussi aux différentes cultures. Langue et culture sont des alliées lorsque nous parlons de traduction. Beaucoup a déjà été dit sur les aspects qui concernent la langue dans la traductologie, néanmoins nous ne pouvons dire la même chose lorsqu'il s'agit d'une approche culturelle à la traduction. Cette approche est présentée dans l'article «Delivering culture: the task of the translator» (Simon in Aubin, 1995) et soutient que la discussion contemporaine sur les questions d'ordre culturelle se fonde sur les deux réalités de notre contexte intellectuel et social, c'est-à-dire le postcolonialisme et le postmodernisme, tous les deux ayant en commun les traces de l'hybridité et du métissage. Le premier se rapporte aux conséquences du colonialisme culturel, économique, démographique et politique, en particulier aux migrations et aux déplacements, qui ont provoqué une croissante population métissée dans les pays occidentaux. En ce qui concerne le postmodernisme, rappelons encore une fois qu'il correspond à une esthétique culturelle spécifique où l'hybridité, la répétition, le recyclage et la parodie jouent un rôle très important. Ces deux réalités agissent sur la traduction: du côté du postcolonialisme, il façonne les réalités historique et sociale dans lesquelles la traduction opère; de l'autre côté, celui du postmodernisme, la traduction est considérée comme un moyen de production littéraire. Simon signale que la culture et l'identité culturelle ne constituent pas de réalités fixes et interchangeables; que les textes proposent des différentes versions d'identité culturelle et que les traducteurs agissent sur ces textes conformément à leurs projets personnels.<sup>108</sup> Le roman *Désert mauve* représente un de ces projets, où l'écrivaine introduit le personnage de la traductrice en tant que «moteur» de la fiction, envisageant la mise au point de l'altérité. Toute la complexité des rapports entre les gens, entre les textes et entre les cultures est présenté dans *Désert mauve*: «*Mauve Desert* is surely the most self-aware and fully-achieved reflection on translation in the contemporary Quebec fiction» (Simon in Aubin, 1995, p. 53).

---

<sup>108</sup> Nous rappelons ici les cas de «positionnalité» du traducteur dont nous avons fait appel dans une section précédente.

### 3.3.4 La traduction comme négociation transculturelle

Nous nous attarderons alors à examiner les tendances, les points de vue et les visions défendues par le Canada anglophone ainsi que par le cadre québécois en ce qui concerne le discours culturel et identitaire contemporain dans le pays. En même temps, nous essayerons d'établir un parallèle entre ce discours et l'acte de traduire, acte intrinsèquement lié à la manière d'être des Québécois et Québécoises, comme nous avons déjà pu constater de par notre analyse jusqu'à présent.

Des trois modèles d'intégration en cours depuis déjà quelques années<sup>109</sup> dans le cadre envisagé, nous avons détaché le modèle qui correspond à la *transculture*. Selon Robert Dion, le «trans», de transculture, évoque «translação, transgressão, transição, tudo que é lateral e tangencial»<sup>110</sup>. Il souligne que l'expérience transculturelle transforme tantôt le colonisé que le colonisateur, l'immigrant que la société d'accueil et signale que le concept de transculture renvoie à la notion de métissage qui, à son tour, croise celle d'hybridité<sup>111</sup>. Il conclut en affirmant que ces termes constituent aujourd'hui «[o] paradigma dominante do discurso cultural-identitário quebequense»<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Dans son article *Un Québec multi-, inter- ou transculturel? De l'ambiguïté de quelques volontés d'aménagement culturel* (DION in BERND, 2003, p. 195-213), Robert Dion présente deux modèles d'intégration en opposition: le modèle du Canada anglophone - le multiculturel, et le modèle québécois - l'interculturel. Le modèle multiculturel constitue à la fois une politique d'État et une idéologie, une représentation identitaire floue. Ce modèle correspond à un état de fait, autrement dit, le Canada est vraiment un pays d'immigration, et à une volonté, celle de fuir d'un provincialisme hérité d'un passé colonial britannique, en offrant l'image d'une nation moderne et dynamique, surtout différente des États-Unis. Le modèle interculturel met en valeur la notion d'échange, de partage des différences au lieu de sa manutention ou promotion. L'objectif ici est de favoriser le partage d'un patrimoine commun et d'intégrer les immigrants à la société commune. Selon encore l'analyse de Dion, cette opposition théorique entre le multiculturel et l'interculturel a suscité chez les intellectuels québécois, surtout ceux originés des communautés culturelles, une réflexion sur un pluralisme réel. L'espace le plus important de ces discussions a été la revue trilingue français-anglais-italien *Vice versa* (1983-1996) dont le courant a mis en scène, au Québec, le terme *transculture*. Ce terme trouve ses origines dans l'œuvre de l'auteur cubain Fernando Ortiz, autour de l'année 1930, et correspondait à un processus de déculturation-acculturation typique de la transition culturelle vécue par les populations de la Caraïbe. Ce concept sera repris au Québec par Lamberto Tassinari, Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso.

<sup>110</sup> «translation, transgression, transition, à ce qui est latéral et tangentiel» (DION in BERND, 2003, p. 209 - traduction).

<sup>111</sup> Concept référé au chapitre 1 - «Une société hétérogène».

<sup>112</sup> «[le] paradigme dominant du discours culturo-identitaire québécois» (DION in BERND, 2003, p. 212 - traduction).

Quel rapport pourrions-nous établir entre ce paradigme et l'acte du traduire? À la suite de cette mise en contexte de la transculture, nous apercevons que sa définition renvoie à l'idée de déplacement, de transgression du modèle par l'introduction de nouveaux éléments provenant d'une toute autre réalité. Cette déformation du «modèle» - de l'«original» dirions-nous, au regard de l'opération du traduire -, elle crée quelque chose de nouveau, elle réinvente donc.

Sherry Simon, dans son article *La traduction qui tourne mal: le texte hybride*, préfère examiner les déviations de la trajectoire traductionnelle au lieu de voir la traduction comme un passage assuré à un autre endroit où il n'y a que le souci de l'équivalence (2002, p. 308). En adaptant cette vision au discours culturo-identitaire québécois, elle examine les enjeux du traduire selon un point de vue transculturel, au détriment du point de vue interculturel - l'échange pur et simple:

Ces pratiques déviantes de la traduction n'ont pas pour fonction de 'rendre' un produit culturel équivalent à un autre mais d'effectuer un processus d'infection, de circulation, de juxtaposition, de pulsation. Elles ne visent pas à *échanger* ou à *transmettre* un produit culturel mais plutôt à exploiter l'espace ambigu entre traduction et écriture, espace où se conjuguent *reproduction et production, échange et création, contact et incorporation* (Simon, 2002, p. 308 - nous soulignons).

Or, cette position n'est-elle pas une défense claire de la traduction comme négociation transculturelle au détriment de la négociation interculturelle, pour reprendre le discours culturo-identitaire au Québec? N'est-t-il pas cet espace ambigu que Nicole Brossard cherche dans la troisième partie du *Désert mauve*? En empruntant les mots de Sherry Simon, la traductrice fictive reproduit et produit, change et crée, fait contact avec et en même temps s'incorpore au texte. Ce parcours, en générant la transformation du Moi et de l'Autre à travers le texte, constitue la traversée faite par le lecteur, partant d'un langage personnel à un autre ou par le lecteur en tant que traducteur, partant d'un rivage culturel à un autre. La différence entre ces deux espèces de lectures se révèle dans la production qui en émerge: dans les deux cas, la réalité du texte est mise en mouvement, mais seule la production du traducteur constitue vraiment un espace littéraire.

Finalement, il fallait souligner qu'il y a toujours une résistance à la traduction, une résistance qui advient de la base ethnocentrique de toute culture, comme si chaque culture représentait la voix univoque, le «Tout pur et non mélangé», comme le dirait Antoine Berman. Cette résistance existe parce que la traduction provoque un décentrement: en faisant face au *Même* (l'original), elle *ouvre un chemin* (l'acte du traduire) vers l'*Autre* (la traduction). Son essence est d'être «ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport ou elle n'est rien» (Berman, 1984, p.16).

Cet effort pour comprendre l'Autre, pour arriver jusqu'à l'univers de l'Autre - univers à la fois circonscrit et infini -, cet acte qui tente de vaincre les résistances de la voix immuable du texte représente ce qu'une fois a été appelé la «tâche» du traducteur / de la traductrice dont la voix, toujours renouvelée, continue à résonner à travers les temps.

## 4 CONCLUSION

Les écrivains et les écrivaines, les littéraires tout court, sont les premières personnes à sentir le vent, à «faire le vent». Quoique les différents critiques littéraires tendent à inclure le nom de Nicole Brossard dans l'un ou l'autre période de la littérature québécoise contemporaine, c'est-à-dire le moment de la fondation (vers 1960), le moment de transgression (vers 1970) ou le moment de ritualisation (vers 1980), nous croyons que son nom acquiert une représentativité importante aux trois moments distincts. Cela vaut dire que Nicole Brossard, même si son écriture est considérée par d'aucuns comme «élitiste», «difficile», «incompréhensible» ou encore «de la marge», est un nom majeur dans le cadre de la littérature du Québec, voire des Amériques. Chaque moment historique exige une parole propre en réponse à une situation donnée. Brossard a su comprendre la portée de chaque période et comment répondre à chacune; peut-être parce que, comme elle l'affirme toujours, elle «[est] une femme du présent», elle se présente à chaque moment avec une tournure d'esprit, une allure différente et qui est, tout au fond, la même, le noyau dur de son écriture, de son texte.

Pour répondre à la tendance de perte de sens totale entraînée par le postmodernisme, elle a conçu une vision plutôt positive, une action, une réaction au nihilisme et à la défaite propre au premier discours postmoderniste. Son projet vise à insérer la voix de la femme dans le discours patriarcal. Entre la désillusion et le rêve, elle a proposé un projet qui se constitue d'actes, d'attitudes, d'actions, de gestes, de regards vers l'Autre. Brossard a voulu «dire quelque chose» et elle l'a dit superbement.

*Le Désert mauve*, son septième roman, a constitué notre objet de recherche. La structure tripartite, la thématique d'une quête ontologique et l'imaginaire ayant rapport au mythe du renouvellement nous ont menés jusqu'aux domaines de la traduction et de l'identité de l'Amérique.

La traduction, abordée à un certain degré dans ses aspects théoriques, a été traitée surtout selon le regard du littéraire, en suivant le chemin de la création, comme le processus même de l'écriture artistique.

Les enjeux de la traduction ont favorisé la mise au point de l'altérité: la femme-québécoise-américaine, dans la figure de la traductrice, est l'agent du décentrement, la responsable de la déconstruction du *modèle* qui, suivant les différentes lectures possibles, correspond tantôt au langage univoque, à la culture ethnocentrique, à l'Européen, au texte «original», au Pur. La traductrice, protagoniste du récit «Un livre à traduire», ouvre un chemin vers l'Autre et, à travers ce mouvement, parvient à une meilleure connaissance de l'Autre et de soi-même, en fermant le cycle de la quête ontologique proposée par Brossard.

C'est l'analyse de la traduction suivant l'approche transculturelle: le mouvement qui se fait vers l'Autre, et l'Autre produisant, de forme analogue et inverse, le même mouvement. Là, s'insère de forme quasi parfaite l'image brossardienne de la traduction comme un «négatif» de l'original. Toute idée de transport ou de reproduction est ici abandonnée en faveur de la notion de transformation. Notre étude - traitant des opérations qui touchent l'acte du traduire, comme la lecture et l'écriture; traitant de la «translation» qui fait la traduction intralinguistique comme acte interprétatif; traitant des enjeux divers de la traduction interlinguistique, tels que «la fidélité/la liberté», la «positionnalité» du traducteur, l'investissement du traducteur dans le texte, le regard littéraire métaphorique et d'autres encore - signale la complexité de cette activité; cependant, nous allons plus loin lorsque nous affirmons, à l'instar d'Henri Meschonnic et Sherry Simon, que la traduction est un document qui existe comme «forme-sujet», étant révélatrice des conflits entre les langues et les cultures, telles que les tensions sociales.

Du côté de l'américanité, nous détachons surtout «le grand mythe du renouvellement» de l'Amérique, celui qui correspondait d'abord à la quête d'un espace mythique où tous les rêves seraient possibles d'être réalisés. Nous avons constaté cependant que cette quête, elle n'est pas restreinte aux époques lointaines. Même transformée à travers les siècles par les différentes circonstances historiques, sociales et culturelles, elle persiste encore aujourd'hui dans les différents paysages du continent américain. L'Amérique continue à fournir le monde en utopies comme le démontrent - au niveau des cultures - les récents mouvements migratoires et, au niveau de l'écriture - le propre projet brossardien de l'écriture *au féminin*, utopie qui tente de surmonter la mort, la violence, l'exclusion. Nous avons constaté aussi, par le parcours que nous avons fait, que le corpus américain - cette littérature des grands espaces, des images et des quêtes - s'affirme déjà comme un corpus constitué vis-à-vis de la littérature mondiale.

*Le Désert mauve* est aussi un roman d'une quête ou des quêtes: son auteure se traduit, car ils sont nombreux les indices autoréférentiels du texte; la traductrice traduit et se traduit en quête de soi-même; le texte s'écrit et se traduit, à travers l'écriture de Mélanie, à travers les dessins de Lorna. Tous les éléments indiquent le chemin de la création: la femme qui se crée et le texte qui se fait, ils se font comme un renouvellement du monde. Le désert est le décor, le lieu privilégié d'une nouvelle parole qui s'annonce.

La transculture est présente dans le métissage du texte traduit, dans l'hybridité de ce discours qui se fait vieux et nouveau à la fois.

Les écrivains et les écrivaines québécois(es), en se trouvant à la croisée des langues, ont développé une sensibilité pas commune qui leur permet d'apercevoir les traces, les marques de l'Autre, ce qui les a poussés à une définition constante de leur propre identité. La littérature québécoise a poussé le Québec à une position détachée dans le domaine des études sur l'identitaire, ayant conquis une place dans le contexte littéraire américain et mondial.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus et autres oeuvres de Nicole Brossard:

**BROSSARD, Nicole. *Le Désert mauve*. Montréal : l'Hexagone, 1987.**

1. BROSSARD, Nicole. *L'écho bouge beau*. Montréal: Estérel-quoi, 1968.
2. BROSSARD, Nicole; MARLATT, Daphne. *Mauve*. Montréal: nbj et Nicole Brossard, Daphne Marlatt, 1985.
3. BROSSARD, Nicole. *L'Amèr ou le chapitre effrité*. Montréal: l'Hexagone et Nicole Brossard, 1988.
4. BROSSARD, Nicole. *Journal intime suivi de Oeuvre de chair et Métonymies*. les Herbes Rouges, 1998.
5. BROSSARD, Nicole; GIROUARD, Lisette. *Anthologie de la poésie des femmes*. Montréal: Les Éditions du Remue-ménage, 1991.
6. BROSSARD, Nicole. *Baroque d'aube*. Montréal: l'Hexagone, 1995.
7. BROSSARD, Nicole. Vinte páginas entrecortadas de silêncio. (Trad. Maria Bernadette V.Porto). In: HANCIAU, Nubia; CAMPHELLO, Eliane T.A.; DOS SANTOS, Eloína Pratti. *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Editora FURG, 2001. p.19-40.
8. BROSSARD, Nicole. *Hier*. Montréal: Québec/Amérique, 2001.

### Oeuvres/articles versant sur:

#### La critique brossardienne:

9. ALLARD, Jacques. Écrire est un grand amour. In: ALLARD, Jacques. *Le Roman mauve*. Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1997. p. 288-290.

10. DION, Robert. Traduction et interprétation: "Le Désert mauve". In: DION, Robert. *Le Moment critique de la fiction - Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*. Montréal: Nuit Blanche Éditeur, 1997. p. 61-88.
11. DUPRÉ, Louise. Nicole Brossard - La quête de l'absolu. In: DUPRÉ, Louise. *Stratégies du Vertige - Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Montréal: Les Éditions du Remue-ménage, 1989. p.83-152.
12. DURAND, Marcela. *Entretien avec Nicole Brossard: de la traduction et d'autres sujets pertinents*. Site: <http://www.doublechange.com/issue2/brossardfr.htm>, consulté le 06/08/2003.
13. DURANLEAU, Irène. Le texte moderne et Nicole Brossard. *Études Littéraires*, Québec, vol 14, n° 1, (avril) 1981.
14. ERMAN, Michel. La poésie contemporaine - Nicole Brossard. In: ERMAN, Michel. *Littérature canadienne-française et québécoise - Anthologie critique*. Laval: Beauchemin Itée, 1992. p. 170-172.
15. FORTIER, Frances. L'écriture énigmatique de Nicole Brossard. Entrevue avec Nicole Brossard. Site: <http://www.nuitblanche.com/archives/b/brossard.htm> (consulté le 20/10/02).
16. GAUDET, Gérard. La passion de la beauté. Entrevue avec Nicole Brossard *Lettres Québécoises*, n°57 (printemps), 1990. (consultation à travers le site: [http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/auteurB/brossa\\_n/entrev\\_b.html](http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/auteurB/brossa_n/entrev_b.html), le 14/05/03).
17. GAUDREAU, Hélène. Pour une esthétique de la différence sexuelle. *Études Littéraires*, vol. 29, n° 1, (été)1996, p.107-120.
18. GODARD, Barbara. Translating and sexual difference. *Resources for Feminist Research*, vol.13, n° 3, 1984, p.13-16.
19. HAVERCROFT, Barbara. Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre: le 'Journal intime' de Nicole Brossard. *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64) (automne), 1996, p. 22-37.
20. JOUBERT, Lucie. Telles mères, telles filles?. *Voix et Images* . vol.84, n° 3, (printemps) 2003, p.170-174.
21. LEBLANC, Julie. Langage de l'espace et sexuation dans les journaux de Nicole Brossard. In: DUPRÉ, Louise; LINTVELT, Jaap; PATERSON, Janet M. *Sexuation, espace, écriture - La littérature québécoise en transformation*. Montréal: Nota bene, 2002. p. 67-91.

22. LEBLANC, Julie. Les postures déconstructionnistes de Nicole Brossard. In: BERTRAND, Jean-Pierre; GAUVIN, Lise. (dir.) *Littératures mineures en langue majeure - Québec/Wallonie-Bruxelles*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang/PUM, 2003. p. 113-122.
23. PARKER, Alice. The Mauve horizon of Nicole Brossard. *Québec Studies*, N°10, 1990, p. 107-119.
24. PRATT, Silvia. Horizontes de Nicole Brossard. *Arena - Suplemento Cultural de "Excelsior"*, Ciudad de Mexico, año 5, tomo 5, n° 237, (agosto), 2003. ([www.suplementoarena.com](http://www.suplementoarena.com), consulté le 13/10/03).
25. PERRY, Catherine. L'imagination créatrice dans 'Le Désert Mauve': transfiguration de la réalité dans le projet féministe. *Voix et Images*, vol. XIX, n° 3(57) (printemps), 1994, p. 585-607.
26. ROYER, Jean. Un état d'esprit: la modernité. Yolande Villemaire - Claude Beausoleil - Nicole Brossard. In: ROYER, Jean. *Introduction à la poésie québécoise - Les poètes et les oeuvres des origines à nos jours*. Leméac Éditeur, 1989. p. 117-121.
27. SANTORO, Miléna. Nicole Brossard: Vie/Oeuvre. (site: [www.georgetown.edu/faculty/santorom/Brossard01.html](http://www.georgetown.edu/faculty/santorom/Brossard01.html), consulté le 14/05/03).
28. SIEMERLING, Winfried. The visibility of the utopian form in the work of Nicole Brossard. In: SIEMERLING, Winfried. *Discoveries of the other*. Toronto: University of Toronto Press, 1994. p.173-204.
29. SMART, Patricia. Revenue des utopies: Nicole Brossard devant l'histoire contemporaine. *Voix et Images*. n° 39, (printemps), 1988, p. 496-499.
30. YOKEN, Mel B. Nicole Brossard. *Entretiens Québécois* Vol.II. Montréal: Pierre Tisseyre, 1989. p. 111-131.

### **La théorie littéraire**

31. BAILLY, Jean-Christophe. *Le propre du langage. Le voyage au pays des noms communs*. Paris: Seuil, 1997.
32. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
33. BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. (col. Écrivains de toujours). Paris: Seuil, 1975.
34. BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. In: BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes. Tome II - 1966-1973*. Paris: Seuil, 1994. p. 1495-1529.

35. BARTHES, Roland. Textes 1978. L'image. In: BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes. Tome I*. Paris: Seuil, 1994. p. 870-876.
36. BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
37. BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
38. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986. (versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez de la obra de Chevalier. Dictionnaire des Symboles. Paris: Ed. Robert Laffont et Ét.Júpiter, 1969).
39. COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.
40. COMPAGNON, Antoine. *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
41. CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução. Teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro : Rosa dos tempos, 1997.
42. DERRIDA, Jacques. La violence de la lettre: de Lévi-Strauss à Rousseau. In: DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1997. p. 149-202.
43. DION, Robert. Une critique du postmoderne. *Tangence* (La Fiction Postmoderne), Rimouski, n° 39, (mars) 1993, p. 89-101.
44. FORTIER, Frances. Archéologie d'une postmodernité. *Tangence* (La Fiction Postmoderne), Rimouski, n° 39, (mars) 1993, p.21-36.
45. FOKKEMA, Douwe W. *Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, 1983.
46. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
47. GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Seuil, 2004.
48. HAVERCROFT, Barbara. Féminisme, postmodernisme et texte-supplément. *Tangence* (La Fiction postmoderne), Rimouski, n° 39, (mars) 1993, p.51-61.
49. JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. (Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
50. KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
51. KRISTEVA, Julia. *Desire in language*. New York : Columbia University Press, 1980.

52. LAURENTIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. (trad.) In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.
53. LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia* (trad. Mario Krauss; Vera Barkow). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
54. MAGNAN, Lucie-Marie; MORIN, Christian. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec: Nuit blanche, 1997.
55. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
56. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
57. PATERSON, Janet M. Le postmodernisme québécois: tendances actuelles. *Études Littéraires*, Québec, vol.27, n° 1, (été) 1994, p.77-87.
58. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Ensaio*. São Paulo : Ática, 1993.
59. PETERSON, Michel. A língua chinesa de Clarice Lispector. In: SCHMIDT, Rita T. (org.) *A ficção de Clarice - Nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2003. p. 32-49
60. ROBIN, Régine. Postmodernisme, multiculturalisme et 'political correctness'. *Tangence*, Rimouski, n° 39, (mars) 1993, p.08-20.
61. SCHMIDT, Rita T. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristina (org.) *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: ELO, 1999. p.23-40.
62. SCHMIDT, Rita T. Clarice Lispector e Margareth Atwood. Nomear o não-dito. In: SCHMIDT, Rita T. (org.) *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre : Sabra Luzzato, 2003. p.178-203.
63. SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *Contemporary literary history*. London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1997.
64. SICHÈRE, Bernard. *Penser est une fête*. Paris: Léo Sheer, 2002.

#### **L'Américanité / les questions identitaires:**

65. ANDRÈS, Bernard. *Écrire le Québec: de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*. Montréal: XYZ, 1990.

66. BERND, Zilá. Identités composites: écritures hybrides. In: ANDRÈS, Bernard; BERND, Zilá. *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*. Montréal: Nota bene, 1999. p. 17-29.
67. BERND, Zilá. Américanité: les transferts du concept. *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre:UFRGS/ABECAN, vol.1, n° 2, 2002, p. 9-26.
68. BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo. *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
69. BERND, Zilá. Une promenade en Amérique. *Voix et Images*, vol. XXV, n°1 (73) (automne), 1999, p.164-175.
70. BERND, Zilá (org). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003 (col.Ensaio, vol. 54).
71. BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde - Essai d'histoire comparée*. Montréal: Boréal, 2000.
72. BOUCHARD, Gérard. Sur la structure et l'évolution des imaginaires collectifs: quelques propositions. *Interfaces Brasil/Canadá*, Belo Horizonte, v.1, n° 3, 2003, p. 09-27.
73. BUSNEL, François. Voyage dans la littérature québécoise (spécial Québec) *Magazine Littéraire*. n° 374, (mars) 1999, p. 100-120.
74. CHNAIDERMAN, Miriam. Língua(s) - Linguagem(ens) - Identidade(s) - Movimento(s): uma abordagem psicanalítica. In: SIGNORINI, Inês. (org) *Língua(gem) e identidade*. São Paulo: FAEP/Unicamp/Mercado de Letras, 1998. p.47-67.
75. CÔTÉ, Jean-François. Le renouveau du grand récit des Amériques: polyphonie de l'identité culturelle dans le contexte de la continentalisation. In: CUCCIOLETTA, Donald; CÔTÉ, Jean-François; LESEMANN, Frédéric (dir.). *Le Grand récit des Amériques*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2001. p. 9-37.
76. DION, Robert. Um Québec multi-, inter- ou transcultural? Sobre as ambigüidades de certos anseios de «organização cultural». (Trad. Ana Lúcia S.Paranhos) In: BERND, Zilá. (org.) *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. p.195-213.
77. DION, Robert. Identités. *Voix et Images*. vol. XXVIII, n°2 (83) (hiver), 2003, p. 197-203.
78. DUPRÉ, Louise; LINTVELT, Jaap; PATERSON, Janet M. (dir.) *Sexuation, espace, écriture: la littérature québécoise en transformation*. Québec: Nota bene, 2002.

79. FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EdUFF, 1998.
80. GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
81. *Grande Encyclopédia Larousse Cultural*, «Canadá», 1999, Corpus, t.5, p. 1101-1108.
82. GUILLEMETTE, Lucie. Discours de l'adolescente dans le récit de jeunesse contemporain: l'exemple de Marie-Francine Hébert. *Voix et Images*, vol. XXV, n° 2 (74) (hiver) 2000, p.280-297.
83. HANCIAU, Nubia. *A Feiticeira, personagem histórica e ficcional em três escitoras da América francesa*. Tese Doutorado. Porto Alegre: PPG-Letras, UFRGS, 2001. 282p.
84. HAREL, Simon. *Le Voleur de parcours - Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Les Éditions du Préambule, 1989.
85. KWATERKO, Józef. Ficções identitárias no Quebec: o ponto de vista da crítica. *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre, v.1, n°2, 2002, p.107-118.
86. LAMONDE, Yvan. Nous sommes à la fois Européens et Américains. *Le Devoir*. 12 avril 2001.
87. LAROCHE, Maximilien. La diglossie dans 'Gouverneurs de la rosée': termes de couleurs et conflit de langues. In: LAROCHE, Maximilien. *La littérature haïtienne. Identité - langue - réalité*. Ottawa: Leméac Inc., 1981. p. 57-89.
88. LEGRAND, Eva. Sonhar a América: por uma leitura de 'Frontières ou tableaux d'Amérique', de Noël Audet. (Trad. Nubia Hanciau). *Interfaces Brasil/Canadá*, Belo Horizonte, v.1, n° 3, 2003, p. 129-143.
89. LÉTOURNEAU, Jocelyn. Sur l' «État d'êtres» culturel du Québec - Essai d'argumentation. *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre, v.1, n° 2, 2002, p. 37-46.
90. MORENCY, Jean. *Le Mythe Américain dans les fictions d'Amérique - De Washington Irving à Jacques Poulin*. Montréal: Nuit Blanche Éditeur, 1994.
91. NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel - Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Boréal, 1999.
92. NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal: Boréal, 1998.

93. PATERSON, Janet M. L'espace sexué de l'Autre dans 'La petite fille qui aimait trop les allumettes'. In: DUPRÉ, Louise; LINTVELT, Jaap; PATERSON, Janet M. (dir.) *Sexuation, espace, écriture: la littérature québécoise en transformation*. Québec: Nota bene, 2002.
94. POTEET, Maurice. Avant la route, le village. *Voix et images*, n° 39, (printemps) 1988, p. 388-396.
95. PORTO, Maria Bernadette (org.) *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EdUFF, 2000.
96. ROY, Julie. Les aventures de l'utopie féministe au Québec: des Amazones à l'ange du foyer (1639-1839). In: ANDRÉS, Bernard; DESJARDINS, Nancy (dir.) *Utopies en Canada (1545-1845)*. Montréal: UQÀM, 2001. p.35-69
97. SAID, Edward. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 33-98
98. SAINT-MARTIN, Lori. 'Ta mère est dans tes os' - Fae Myenne Ng et Amy Tan, ou le passage des savoirs entre la Chine et l'Amérique. *Études Littéraires*, vol. 28, n° 2, (automne) 1995, p. 67-79.
99. SIMON, Sherry; L'HÉRAULT, Pierre; SCHWARTZWALD, Robert; NOUSS, Alexis. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal: XYZ, 1991.

#### **La traduction:**

100. BEDNARSKI, Betty. La traduction comme lieu d'échanges. In: BEAUDET, Marie-Andrée (dir.) *Échanges culturels entre les 'Deux solitudes'*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1999. p.125-163.
101. BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*. coll. «Folio/Essais», t. II. Paris: Gallimard, 2002. p.244-262.
102. BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.
103. CESAR, Ana Cristina. O ritmo e a tradução da prosa. In: CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra. Ensaio sobre tradução literária*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 93-115.

104. CURRAN, Beverley; HIRABAYASHI, Mitoko. Translation: making space for a new narrative in «Le désert mauve». *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 15, printemps 1997, p. 109-120.
105. DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (dir.). *Les traductions dans l'histoire*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa/UNESCO, 1995.
106. DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: *Psyché: invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1998. p. 203-235.
107. DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução «relevante»? (Trad. Olivia Niemeyer Santos) *ALFA Revista de Lingüística* (Supl. «Tradução, desconstrução e pós-modernidade»), São Paulo, v.44, 2000, p.13-44.
108. FIGUEIREDO, Eurídice; DOS SANTOS, Eloína Prati (org.). Tradução e travessia de fronteiras. Viagens pela América na literatura quebequense contemporânea. In: FIGUEIREDO, Eurídice; DOS SANTOS, Eloína dos (org.) *Recortes transculturais*. Niterói:EDUFF/ABECAN, 1997. p.75-113.
109. FLOTOW, Luise von. *Translation and gender: translating in the 'Era of feminism'*. Manchester: St.Jerome Publishing/Univerity of Ottawa Press, 1997.
110. FLOTOW, Luise von. Women, bibles, ideologies. *TTR - Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. XIII, n° 1, (1er semestre) 2000, p.9-20.
111. GODARD, Barbara. Theorizing feminist discourse/translation. In: BASSNET, S.; LEFEVERE, A. (ed.) *Translation, history, culture*. London : Pinter Publishers, 1990.
112. GOMES JUNIOR, Moacyr. *La problématique de la traduction: «L'avalée des avalés» de Réjean Ducharme*. Dissertação Mestrado. Porto Alegre : UFRGS, 1995. 193 p.
113. LAGES, Suzana Kampff. *Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
114. MELANÇON, Robert. Éloge de la diversité. In: BEAUDET, Marie-Andrée (dir.). *Échanges culturels entre les 'Deux solitudes'*. Sainte-Foy:Les Presses de l'Université Laval, 1999. p. 113-124.
115. MERKLE, Denise. La traduction littéraire comme outil de sensibilisation culturelle et historique. In: AUBIN, Marie-Christine. (dir.). *Perspectives d'avenir en traduction*. Winnipeg: Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1995. p.109-122.
116. MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Éditions Verdier, 1999.

117. MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório – Análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
118. NEIS, Ignacio Antonio. O canteiro da tradução. In: PONGE, Francis. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 119-164.
119. RODRIGUES, Cristina Carneiro. Literatura e tradução. In: RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 101-161.
120. SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John. *Theories of translation – An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.
121. SIMON, Sherry. Delivering culture: the task of the translator. Transmettre la culture: le rôle du traducteur. In: AUBIN, Marie-Christine (dir.). *Perspectives d'avenir en traduction*. Winnipeg: Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1995. p.43-56.
122. SIMON, Sherry. *Le trafic des langues*. Québec: Boréal, 1994.
123. SIMON, Sherry. La traduction qui tourne mal: le texte hybride. In: DION, Robert; LÜSEBRINK, Hans-Jürgen; RIESZ, János. *Écrire en langue étrangère: interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Éditions Nota Bene/Iko-Verlag, 2002. p.305-315.
124. SIMON, Sherry. Montreal: Translating the divided city. *Colloque Transcultural translators: Mediating race, indigeneity, ethnicity in four nations*, 5-12 August 2003, Bellagio (Italy).
125. SPIVAK, Gayatri Chakavorty. The politics of translation. In: BARRET, Michèle; PHILIPS, Anne (ed.). *Destabilizing theory. Contemporary feminist debates*. Cambridge : Politz Press, 1992.
126. VENUTTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. (Trad. Lenita R.Esteves). In: SIGNORINI, Inês. (org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado das Letras/UNICAMP, 1999, p. 173-200.