

## L'imagination créatrice dans *Le Désert mauve* : transfiguration de la réalité dans le projet féministe

Catherine Perry

Volume 19, numéro 3 (57), printemps 1994

Science et fiction au Québec : L'émergence d'un savoir

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201120ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201120ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perry, C. (1994). L'imagination créatrice dans *Le Désert mauve* : transfiguration de la réalité dans le projet féministe. *Voix et Images*, 19(3), 585–607.  
<https://doi.org/10.7202/201120ar>

Résumé de l'article

Résumé

Roman québécois écrit par une féministe radicale, *Le Désert mauve* de Nicole Brossard se donne à lire comme un texte d'un genre inclassable, oscillant entre la fiction et la théorie. À travers ses expressions divergentes et les voix féminines qui le traversent, il présente une série de réflexions sur des femmes confrontées à une "réalité" angoissante qu'elles tâchent de surmonter. En indiquant ses procédés de construction fictionnelle, le roman développe aussi la problématique de la traduction, figure désignant en partie le processus même de l'écriture artistique. Une lecture approfondie de ces aspects révèle que l'imagination créatrice, par les manipulations sémantiques qu'elle opère, offre aux femmes un moyen possible de transformer la "réalité".

# L'imagination créatrice dans *Le Désert mauve*: transfiguration de la réalité dans le projet féministe

Catherine Perry, Université Princeton

---

*Roman québécois écrit par une féministe radicale, Le Désert mauve de Nicole Brossard se donne à lire comme un texte d'un genre inclassable, oscillant entre la fiction et la théorie. À travers ses expressions divergentes et les voix féminines qui le traversent, il présente une série de réflexions sur des femmes confrontées à une «réalité» angoissante qu'elles tâchent de surmonter. En indiquant ses procédés de construction fictionnelle, le roman développe aussi la problématique de la traduction, figure désignant en partie le processus même de l'écriture artistique. Une lecture approfondie de ces aspects révèle que l'imagination créatrice, par les manipulations sémantiques qu'elle opère, offre aux femmes un moyen possible de transformer la «réalité».*

---

Il faut d'abord avoir soif...

Catherine de Sienne<sup>1</sup>

Roman québécois écrit par une féministe radicale, *Le Désert mauve* de Nicole Brossard se donne à lire comme un texte d'un genre indéfinissable, qui échappe à toute tentative de classification traditionnelle<sup>2</sup>. Oscillant entre la fiction et la pensée qui l'informe, le roman débute par un court récit autodiégétique narré par une voix féminine; celle-ci est interrompue à plusieurs reprises par la description d'un

- 
1. Épigraphe citée en tête du recueil d'Anna de Noailles, *Poème de l'amour* (1924).
  2. Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, 1987. Dans mon texte, les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition. Henri Servin remarque aussi que cet ouvrage présente un «caractère hybride et absolument inclassable» («*Le Désert mauve* de Nicole Brossard, ou l'indicible référent», *Québec Studies*, n° 13, automne 1991/hiver 1992, p. 56).

personnage masculin, énigmatique et menaçant. Puis, grâce à l'entremise d'une lectrice fictionnelle, le récit est suivi d'une longue méditation sur le travail de la traduction, pour aboutir à la réécriture du premier récit par cette lectrice. À travers ses expressions divergentes et les multiples voix féminines qui le traversent, *Le Désert mauve* offre une série de réflexions sur les femmes aux prises avec une réalité angoissante qui les cerne et à laquelle il leur faut trouver une issue libératrice. Tout en indiquant ses procédés de construction fictionnelle, le roman se concentre aussi sur la problématique de la traduction, figure employée pour représenter le passage du réel au fictif et le processus même de l'écriture. En ayant recours à la pensée féministe et artistique de Nicole Brossard, on peut tâcher d'en voir l'interpénétration avec *Le Désert mauve*, et peut-être faciliter l'abord de certaines perspectives qu'offre ce roman d'une richesse, d'une densité et d'une complexité exceptionnelles.

Dans l'introduction à son recueil théorique, *La Lettre aérienne*, Nicole Brossard affirme la perpétuité de son combat contre la «réalité patriarcale» et les «conséquences tragiques» de celle-ci «dans la vie des femmes, dans la vie de l'esprit<sup>3</sup>». Ayant subi cette domination intellectuelle, l'écrivaine ne veut laisser aucune ouverture dans ses textes par où la pensée rationnelle pourrait pénétrer de façon à les saisir et les soumettre à l'analyse. Refusant par conséquent de se plier aux lois de la logique et de la dialectique, elle n'exclut ni ne concilie les contradictions. Les paradoxes et les bouleversements tant sémantiques que syntaxiques de son écriture semblent conçus de sorte à provoquer une série d'intuitions chez le lecteur. Participant également d'une croyance dans le pouvoir transformant et motivant des mots, ou leur «magie» (*LA*, p. 88), cette écriture artistique, à l'œuvre dans les textes théoriques comme dans la fiction, se fraye un passage dans l'interstice séparant le sens du non-sens pour y inscrire la subjectivité féminine et le corps désirant, «jouissif» et «extatique» (*LA*, p. 12)<sup>4</sup>. Au

3. *Id.*, *La Lettre aérienne*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1985, p. 9. Dans mon texte, les chiffres entre parenthèses, précédées si nécessaire de l'abréviation *LA*, renvoient aux pages de cette édition.

4. «La magie des mots est [...] ce par quoi nous pouvons aussi transformer la réalité ou le sens que nous donnons à la réalité» (*LA*, p. 92). La croyance dans le pouvoir des mots remonte évidemment à un passé aussi lointain que l'histoire de l'humanité. À la Renaissance, comme Eugene Vance le fait remarquer, cette croyance se traduisait par le concept de l'énergie: «Thanks to the energeia of speech (a word's capacity to make the image of a thing present to the mind), language can act on man's will and induce him to act» (dans Jacques Derrida, *Otobiographies*, Paris, Galilée, 1984, p. 137). La motivation du langage fait également partie de la conception de Mallarmé, reprise ensuite par Valéry: «La fonction poétique est

moyen de l'imagination créatrice, Nicole Brossard cherche également à donner une conception distincte de la femme; pour briser le plan linéaire du «cercle» où la femme s'est trouvée enfermée par le discours masculin, elle crée des métaphores originales — la femme tridimensionnelle, la spirale ascendante et l'hologramme — qui lui permettent d'accéder à la dimension du volume. Son écriture s'efforce ainsi de transgresser les limites séparant le réel du fictif (*LA*, p. 46), pour se déployer ensuite dans la dimension nouvelle d'un «espace-temps-mobilité» (*LA*, p. 66). En nous plongeant dans les sables mouvants du *Désert mauve*, nous tâcherons donc de prendre l'artiste pour guide, selon l'intention implicite de l'auteure qui nous trace le chemin à suivre par l'exemple de Maude Laures<sup>5</sup>. Et peut-être parviendrons-nous ainsi à comprendre certaines des raisons pour lesquelles une traduction s'avère indispensable.

La traduction est généralement entendue comme un processus de dédoublement par lequel sont affirmées, d'une part les existences distinctes d'un écrivain et de son traducteur, et d'autre part celles d'une langue «originale» et de sa reproduction. Quoiqu'elle ne nie pas la possibilité d'une communication entre l'auteur et le traducteur, la première forme de dédoublement tend à maintenir leur séparation. Or, si on retrouve dans *Le Désert mauve* ce dédoublement classique entre auteure et traductrice, opéré à la fois par le couple Laure Angstelle-Maude Laures et, de façon plus subtile, par Nicole Brossard qui traduit son propre texte, on y perçoit également une tentative de dépasser une telle opposition. Puisqu'il apparaît comme le produit de trois écrivaines, *Le Désert mauve* se présente d'abord sous l'aspect d'une écriture tridimensionnelle. La division qui devrait séparer l'auteure fictionnelle de sa traductrice est même annulée grâce à l'incorporation du prénom «Laure» dans le patronyme de Maude, «Laures», dont le pluriel sert à marquer la fusion des deux femmes, une forme de communication intime s'étant établie entre elles. En outre, Maude Laures s'incorpore nominalement dans le titre de sa traduction: les syllabes initiales de chaque mot, *Mauve, l'horizon*, consonantes avec les syllabes correspondantes de son nom, assimilent l'existence de la traductrice à celle du texte. En contraignant aussi le lecteur à mettre en

---

précisément dans cet effort pour «rémunérer», fût-ce illusoirement, l'arbitraire du signe, c'est-à-dire pour motiver le langage» (Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 145); voir aussi Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 1333.

5. «Le texte commande, au sens de ordonner, la marche à suivre pour le lire», dit Nicole Brossard, lors d'une interview avec Gérard Gaudet (*Voix d'écrivains: Entretiens*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, p. 218).

cause les catégories binaires auxquelles il est accoutumé, les mises en abîme et les compositions successives du *Désert mauve* lui apprennent à dé-lire, la traversée des miroirs de la mimesis provoquant une sorte de vertige qui déboucherait sur une «vision aérienne». De même, les changements des temps de conjugaison dans le récit de Mélanie bouleversent le sens de l'orientation temporelle chez le lecteur : les événements ne portant d'autre marque temporelle que celle du verbe, ont-ils lieu avant ou après ceux qui leur succèdent dans l'ordre narratif ? Et lors de l'énonciation, est-ce une adolescente qui écrit ou plutôt une femme âgée qui se penche sur ses souvenirs ? Enfin, les transitions de la troisième à la première personne dans le «journal» de Maude, où son projet est en partie décrit par un narrateur impersonnel (dans la voix duquel elle se glisse même par moments), entraînent une déstabilisation, une sortie hors des modes de lecture conventionnels. Au lieu de définir le récit et sa traduction par la notion de dédoublement, on devrait plutôt y appliquer les termes de duplicité, de traversée des codes, et donc de transgression des normes d'écriture.

Porte-parole de sept voix féminines distinctes, Nicole Brossard tend néanmoins à les réunir comme autant de faces d'une seule construction ayant volume et profondeur : qu'elles soient auteures ou personnages, les femmes circulant dans ce texte semblent être conçues selon une vision «holographique» plutôt que linéaire. La plupart d'entre elles affirment leur intention d'être des sujets autonomes, tout en restant solidaires les unes des autres ; et presque toutes cherchent à parler un langage véridique et excessif — le langage du corps<sup>6</sup>. Contrastant avec ces personnages féminins, l'homme paraît déconnecté de son corps «disgracieux» (p. 47) et dépourvu de substance, ce qu'indique aussi le nom linéaire donné au personnage, «l'homme long» (ou «l'homme oblong» dans la traduction). La réalité dans laquelle il vit et de laquelle il procède est plane et bidimensionnelle, de couleur noire et blanche, comme les photos qui le représentent dans le «journal» de Maude. Aliéné de son corps, il est en même temps aliéné de lui-même, car aucune volonté autonome ne contrôle ses actes : «Tout son

6. Une exception pourtant à cette tendance générale : la mère, «femme sans expression» (p. 19), selon Mélanie, qui semble illustrer la femme conciliatrice avant tout. Dans l'analyse de Maude, elle ne parle pas à sa fille ; sa voix ne porte aucun enseignement original, mais ne fait que se superposer à «la médiocrité qui dans ce Motel écarte tout espoir» (p. 130). Son langage est donc trop bien adapté à la réalité patriarcale ; et sa «belle voix» (p. 130) de sirène, si l'on peut dire, visant à séduire en vue de l'harmonie, ne peut convenir au bouleversement du sens requis par le projet féministe.

être était agi dans les limites du possible» (p. 41). Symbolisant la destruction, et détenant par là un pouvoir redoutable, l'homme est néanmoins victime de cette destruction qu'il ne parvient pas à maîtriser et qui finit par le réduire à l'état de fragment. Son seul recours consiste alors dans la prière (p. 35). Mais puisque son expression personnelle y est réduite à des citations et des litanies, il est même aliéné du langage; c'est donc le langage, la formule de la *Bhagavad-Gita*, qui parle l'homme. L'unique fois où il s'énonce comme sujet, le *je* est même disloqué du reste de la phrase: hachurée par des barres transversales, celle-ci révèle le manque total de communication d'un élément à l'autre: «*I/am/become/death*» (p. 17).

Dans les noms donnés aux personnages féminins, par contre, se décèle une correspondance intime avec leur identité; ces noms dépassent aussi l'onomastique conventionnelle pour déboucher sur une signification plus ample. Mélanie, par exemple, s'assimile à la nuit, ce qui est attesté à la fois par la racine grecque de son nom, *melanos*, «noir», et par son origine personnelle, ce nom lui ayant été donné par sa mère lors d'une nuit d'amour: «Mélanie, mais la nuit» (p. 21)<sup>7</sup>. Grazie, personnage mineur, incarne la grâce, la jeunesse, et peut-être même la folie, si l'on réduit le g initial de son nom au silence de la consonne [k], donnant ainsi le mot anglais *crazy*. Le nom d'Angela suggère un être qui dépasse le plan de la dualité des sexes. Elle pourrait donc figurer la lesbienne idéale de Nicole Brossard: par-delà la dichotomie de la femme mère et tentatrice, qui aboutit à une perception de la femme toujours définie par rapport à l'homme, cette image de la femme autonome est avancée comme une source d'inspiration, une «utopie vitale» (*LA*, p. 107), ou «l'impossible réalité réalisée» (*LA*, p. 108). Quant au nom de Laure Angstelle, il rappelle «l'aura tragique» mentionnée dans le texte (p. 40); son patronyme, lié au terme allemand dénotant l'angoisse, la rapproche du côté sombre de l'existence féminine<sup>8</sup>. Chaque femme possède ainsi un nom qui dépasse son individualité personnelle pour englober, soit les puissances naturelles, soit une fonction thématique. Mélanie occupe également une dimension symbolique lui permettant de représenter toutes

7. Aucun père n'apparaît dans le texte, si ce n'est dans la notion implicite du patriarcat.

8. Les noms de lieux comportent aussi des significations diverses: la «Meteor», représentant à la fois l'intensité et la vitesse chez Mélanie; le «Red Arrow Motel», un non-lieu qui fait signe vers un ailleurs, tout en suggérant la «réalité» omniprésente de la civilisation et du téléviseur; le garage «Helljoy», mentionné au moment d'une expérience érotique; et enfin les sites, «Dante's View» et «Artist's Point», se référant à la vision créatrice.

les femmes: «Je disais “tant de fois j’ai sombré dans l’avenir”» (p. 13); reprenant à son compte la tâche des femmes qui ont désiré s’affranchir de l’histoire, Mélanie semble indiquer que là où les autres ont échoué, elle aurait voulu réussir. Maude comprend aussi cette dimension symbolique chez Mélanie: «Bien que jeune, c’est un visage habité, multiplié...» (p. 118)<sup>9</sup>.

La deuxième forme de dédoublement qui s’opère dans la traduction, selon laquelle un texte original est reproduit dans une langue étrangère, ne s’applique pas non plus au *Désert mauve*, puisque la traduction se fait de façon intralinguistique. Il faut donc envisager la possibilité d’une coexistence de plusieurs langues au sein d’une seule. Selon un point de vue féministe, chaque femme possède sa propre langue, un mode d’expression unique à elle seule comme l’est son expérience. Constituant une sorte d’idiolecte, un écart par rapport à la norme, cette langue personnelle peut aussi s’insérer de façon subversive dans la langue dominante pour en déplacer le centre de contrôle. La transgression que permet l’usage d’une langue féminine par rapport aux lois qui gouvernent l’ordre linguistique peut donc servir à déstabiliser l’ordre patriarcal. En outre, non seulement cette langue représente la langue «étrangère» que parlent les femmes dont l’identité a été perçue en termes d’aliénation, mais encore elle devient un dialecte; en quelque sorte imperméable à toute atteinte de l’extérieur, c’est un nouveau mode de communication qui s’établit entre elles. L’écriture, même solitaire, rejoint ainsi une communauté de lecture où elle se fera comprendre selon l’expérience de chacune. Le concept de la traduction intralinguistique, d’une écriture féminine à l’autre, prend alors un sens à la fois de communication, d’interprétation et d’invention<sup>10</sup>.

À tous les niveaux du *Désert mauve*, cette langue féminine tire son originalité du fait qu’elle se base sur des mots connus dont elle reconstruit le sens. En méditant sur son projet de traduction, Maude Laures entrevoit les transformations qu’elle pourrait apporter au texte en incluant l’alternative cachée de chaque mot (p. 58), ce qu’elle nomme ailleurs «l’envers des mots» (p. 63). Le passage suivant illustre son procédé:

- 
9. La mère, par contre, est l’unique personnage qui ne reçoive pas de nom «propre» dans le récit de Mélanie; et si Maude lui donne un nom, «Kathy Kerouac» (p. 95), celui-ci n’est certes pas en harmonie avec sa «belle voix».
10. À ce sujet, voir l’article de Kathy Mezei, «Tessera, Feminist Literary Theory in English-Canadian and Quebec Literature, and the Practice of Translation as Betrayal, Exchange, Interpretation, Invention, Transformation, and Creation», David Home et Sherry Simon (dir.), *Mapping Literature: The Art and Politics of Translation*, Montréal, Véhicule Press, 1988.

Le monde de Laure Angstelle prenait place en elle et cela bien différemment de ce qu'elle avait ressenti au tout début alors que durant ses premières lectures, elle avait éprouvé le sentiment diffus d'une réciprocité. 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*; les yeux astreints au moindre détail pendant qu'au loin les images les plus intimes vacillaient, Maude Laures s'adaptait à toutes les intrigues pouvant, état d'alerte, disposer de sa ferveur. . . . . et de sa froideur. Car à l'improviste « tromper la langue » lui venait comme une réplique nécessaire afin que soit reconstituée « la fiction », le contour tremblé de ses effets. La froideur de Maude Laures était un incommensurable désert blanc sillonné d'éclairs mauves. Il fallait beaucoup de rapidité dans le processus pour que la froideur ne soit point sécheresse, pour que Maude Laures abrite cet immense espace à découvert, recouvre chaque mot d'un autre mot sans que le premier ne sombre dans l'oubli. Probables modulations. De l'oubli, de la réplique, recouvre la raison (p. 64-65).

Cet extrait peut être lu au moins de deux façons distinctes, qui finissent par se rejoindre. Il indique d'abord qu'une évolution s'est produite chez Maude, de l'identification première à une prise de distance critique, de l'état de lectrice à celui de traductrice, maîtrisant désormais le texte pour créer à son tour un récit fictionnel. Cependant, la distance critique ne doit pas exclure l'identification émotionnelle, sous peine de voir se tarir l'inspiration créatrice comme le sens d'une communauté féminine.

Alors que le mot *ferveur* semble se référer à un état proche de l'enthousiasme, le mot *froidueur* ne participe pas du domaine affectif. Écartant les deux mots de façon spatiale et temporelle à la fois, la séparation du paragraphe en pointillés — représentée dans le livre par un changement de page — figure aussi une prise de distance émotionnelle. De sorte que la conjonction *et*, comme l'association métonymique des deux mots — par antonymie et allitération — suggère une fonction dissociatrice plutôt qu'unificatrice. Tous les signes textuels, y compris la mise en italiques du mot, contribuent à ôter à la *froidueur* la dimension intime que suggère la *ferveur*. Ce passage d'un mot à l'autre signale donc le passage de l'émotion ressentie à la conscience détachée, et par là au travail de l'écrivaine. Et ce travail, qui consiste à transformer la valeur sémantique des mots, se montre à l'œuvre ici-même, car le mot *froidueur* y acquiert une dimension nouvelle.

De façon explicite d'abord, cette *froidueur* est décrite comme un désert blanc sillonné d'éclairs mauves, image qui est l'envers du désert mauve sillonné d'éclairs blancs, tel que le représente le récit de Mélanie (et la photographie sur la couverture du *Désert mauve*). Si

l'inversion du désert mauve en désert blanc se situe à un niveau métaphorique, la traduction se révèle alors comme le négatif du texte original, entendu comme l'élément positif, ou la matière première, à laquelle la traductrice va d'abord s'assimiler pour ensuite la retravailler dans la distance critique de sorte à créer un produit nouveau. Ces étapes sont indispensables en vue de la fiction à reconstituer : si Maude en restait au niveau de la simple identification, le monde de Laure serait ressenti de façon trop intime pour pouvoir stimuler une réécriture. Et sans doute, l'aboutissement tragique de ce récit inciterait au découragement, bloquant ainsi l'élan vital qu'est la création artistique. Il faut donc que Maude ait conquis son autonomie par rapport au texte pour pouvoir se légitimer comme auteure à part entière, sans pour autant oublier que ce récit lui parle un langage personnel ; d'où la mise entre guillemets du mot « fiction » dans ce passage.

Cependant, la *froidueur* risque aussi de devenir *sécheresse*. Du point de vue référentiel, l'association des deux mots n'est pas surprenante, du moment que la sécheresse est une qualité intrinsèque au désert. Mais encore, la sécheresse est un synonyme de la froidueur ; et dans le domaine artistique, ce mot signifie « défaut de chaleur, d'éclat ». En conséquence, il s'oppose à la *ferveur*, ou à l'enthousiasme créateur. On comprend alors le risque encouru : la *froidueur* ne doit pas être dissociée de la *ferveur*, sous peine que l'inspiration créatrice, surgissant de l'émotion, ne se dessèche. Le texte va donc accomplir le rapprochement des deux mots. Par son lien sémantique avec le désert, donné dans l'image de Maude, la *froidueur* se trouve reportée implicitement à la chaleur, et de là, à la *ferveur*, ou à l'enthousiasme créateur. La *froidueur* paraît développer ensuite un rapport de réciprocité avec la *ferveur* puisqu'il faut que Maude « abrite cet immense espace à découvrir, recouvre chaque mot d'un autre mot sans que le premier ne sombre dans l'oubli » (p. 65). D'une part, elle va abriter la *froidueur* sous la *ferveur*, et d'autre part, si le « premier » mot se réfère à *ferveur*, elle va le recouvrir avec la *froidueur*. Désormais, ni l'un ni l'autre de ces mots n'auront un sens univoque comme auparavant. Par un travail imperceptible de re-création sémantique, ils se seront enrichis de leur envers : la *ferveur* comportera la *froidueur*, tandis que la *froidueur* aura le sens accru de *ferveur*. Grâce à cette alliance, la « réciprocité » initiale n'est aucunement abolie ; mais d'un « sentiment diffus » elle est passée à la pleine conscience de l'artiste.

Ce passage illustre l'éclatement et la réduction à la fois d'un dualisme linguistique selon une perspective unifiante, qui travaille sur le signifié au moyen d'associations nouvelles apportées au signifiant. Et par là, il démontre un aspect essentiel du projet féministe de Nicole

Brossard, qui cherche à surmonter les oppositions philosophiques traditionnelles, héritées du patriarcat, pour les fondre dans un langage distinct et pourtant indissociable d'un monisme conceptuel. La transformation du langage va donc subvertir le sens conventionnel des mots de sorte que « tout glissement de sens occasionne une brèche dans la réalité » (*LA*, p. 59). En s'appuyant sur ce processus, on pourrait comprendre la fin du passage, « de l'oubli, de la réplique, recouvre la raison », dans le sens du projet féministe. Car si l'on interprète *recouvre* dans le sens de *couvre*, la *raison* apparaît comme le discours patriarcal que l'oubli doit effacer, tandis que la *réplique* féministe lui superpose d'autres significations, ou des valeurs nouvelles. L'*oubli* pourrait également se référer à l'effacement dans la mémoire de ce qui a rendu ce discours possible, c'est-à-dire la soumission des femmes. L'*oubli* pourrait même suggérer une vision plus optimiste encore, selon laquelle la loi universelle du patriarcat se verrait un jour abolie. Et si *recouvre* provient du verbe *recouvrer*, l'oubli du sens patriarcal attaché à ce mot permettrait aux femmes de récupérer leur propre *raison*, une fois que le travail féministe sera parvenu à transformer le contenu sémantique du mot. En outre, si la *froidueur* de Maude peut être entendue comme la raison, ou la capacité de se distancer du texte original de sorte à favoriser le travail de recréation linguistique qu'est la traduction, son association avec la *ferveur* permettrait à la raison de retrouver un sens plus proche de l'émotion, ou de la vie du corps désirant. Par conséquent, il semble que Maude se montre ici foncièrement optimiste : elle pense avoir découvert le moyen de transformer les aspects négatifs et tragiques du texte de Laure.

Par l'attention qu'elle prête aux procédés de transformation sémantique dans son texte, Nicole Brossard nous invite donc à y découvrir des dimensions insoupçonnées auparavant. Mais cette « magie » des mots n'élimine pas entièrement l'aspect inquiétant qu'ils peuvent aussi receler : car il existe « dans l'écriture des mots qui surgissent comme des menaces ou des énigmes... Ils se déploient, s'ouvrent sur d'autres sens et donnent naissance à d'autres mots. Ce sont des mots-couveurs<sup>11</sup> ». En prenant l'exemple du passage cité précédemment, la *froidueur* et la *sécheresse* se sont déployées dans un sens positif au niveau de la création artistique, grâce au travail transformateur que Maude leur a fait subir. Cependant, ils peuvent aussi devenir inquiétants si l'on considère leur proximité d'avec la *raison* : même si l'on parvient à « tromper la langue », de manière à reconstituer « la fiction »,

11. Gérald Gaudet, *op. cit.*, p. 219.

la *raison* n'en demeure pas moins un obstacle. Ce passage débouche sur une perspective plus large si l'on songe que la *fiction* comporte toujours un sens positif dans *Le Désert mauve*, tandis que la *réalité*, mot repris de façon obsessionnelle dans le texte, est perçue de façon négative. Bien qu'il soit polysémique, ce mot comporte une signification cruciale: appartenant au monde que le patriarcat aurait construit et déterminé sous des formes sociales et linguistiques qui lui correspondent, la réalité représente un espace d'aliénation pour les femmes en quête de leur identité. Celle-ci deviendrait alors accessible grâce à la fiction, ou dans une fuite imaginaire qui mènerait éventuellement à un espace libérateur.

Le texte entier du *Désert mauve* serait à lire et à relire pour y trouver une surdétermination des mots dans des sens cachés. La tâche du lecteur est facilitée toutefois par la présence de mots qui portent clairement des indications d'une transformation et d'un développement sémantiques. La *peur* en particulier semble revêtir une importance capitale et donner lieu à un bouleversement de la signification, de même qu'à un «dérèglement des sens» (p. 58), expression que Maude reprend à Rimbaud<sup>12</sup>. Et puisque l'analyse révèle un développement chronologique des significations à l'intérieur du mot lui-même, la *peur* se prête à être lue comme un mot-récit qui retrace les événements formateurs dans la vie de Mélanie, notamment son expérience du langage et la naissance chez elle de l'écriture.

Dans les pages où elle décrit ce sentiment (p. 24-26), Mélanie commence par établir un contraste entre deux types de peur. En premier lieu, celle qui s'éprouve dans le désert n'inspire ni angoisse ni fantasme, ni par conséquent la nécessité d'échapper à l'emprise de la réalité par l'imagination. Cette peur «précise» s'avère aussi simple et directe que l'expérience du désert, débouchant sur les vérités fondamentales de la vie et de la mort<sup>13</sup>. Elle se dévoile pareille à un sentiment de crainte révérentielle qui s'éprouverait au contact d'une autre

12. Henri Servin rappelle que «les renvois à Rimbaud ne sont pas rares dans les œuvres de Nicole Brossard et constituent même un réseau thématique sur lequel elle semble s'appuyer» (*op. cit.*, p. 56).

13. Dans sa traduction, Maude révèle une certaine incompréhension de cette peur, car elle décrit Mélanie comme voulant «tout connaître de la beauté, de la lumière, éloigner la peur et la mort» (p. 183). Or, s'il est vrai que Mélanie veut éloigner la peur, rien dans son récit n'indique une peur de la mort, au contraire: elle appelle le risque, surtout par la vitesse qui est une façon de provoquer la mort, ou de vivre avec une telle intensité que l'on rejoindrait presque l'expérience de la mort, éprouvée comme l'anéantissement de la conscience individuelle, et donc séparatrice.

réalité, prélinguistique et donc ineffable, dans laquelle la *réalité*, évidence du monde patriarcal, disparaît, selon les premiers mots du *Désert mauve*: «Le désert est indescriptible. La réalité s'y engouffre, lumière rapide» (p. 11). Ne pouvant être articulée au moment même où on la ressent, car l'être vit son expérience de façon si intime qu'elle exclut l'entremise du langage, cette peur reçoit son nom une fois que Mélanie a éprouvé un second type de peur: le premier sentiment est alors imagé paradoxalement comme une «tache aveugle qui donne envie d'éternité» (p. 24), en termes qui rappellent la notion kantienne de l'intuition pure, aveugle tant qu'elle n'est pas accompagnée d'un concept. Mais puisque cette peur laisse «dans le ventre une sensation forte, un effet renouvelé de l'ardeur» (p. 24), il s'agit ici du corps désirant qui participe d'une dimension intemporelle, à l'écart du monde civilisé, ce que suggère aussi la quasi homophonie des mots *désert* et *désir*. Étant antérieure à toute codification culturelle, cette sensation, comme le sentiment qui s'y associe, ne comporte aucune valeur morale.

C'est dans le cadre du motel que se manifeste l'autre dimension de la peur: non plus «précise» mais «diffuse», elle se répand par l'entremise du téléviseur, qui transmet la violence perpétrée dans la réalité déterminée par les valeurs patriarcales. S'opposant à la spontanéité du corps, cette peur déforme jusqu'aux souvenirs du désert et de l'innocence sensuelle: «J'avais quinze ans et je parle de la peur car la peur on n'y pense qu'après coup» (p. 24). Le contact avec les valeurs communiquées par le téléviseur provoquerait donc une confusion quant au sens de l'expérience primitive, et toute manifestation ultérieure du corps désirant sera désormais associée à la peur. Mais si cette sensation affecte la compréhension du désir au point de lui transmettre son nom — dans un effet combiné de traduction et de trahison — en opérant toutefois un renversement sémantique à l'intérieur du mot, Mélanie peut aussi retrouver le sentiment primitif, lié au désert, pour en recouvrir la peur de façon à la conjurer. En d'autres termes, la *peur* est un «mot-couveur» qui, dirigé vers une expérience positive, permettrait d'effacer le sentiment négatif auquel il s'applique généralement. Ainsi, Mélanie peut faire appel à l'expérience du «désir qui sans obstacle [l]'effrayait comme une certitude» (p. 11), et à cette même «certitude qui traverse la réalité» (p. 14), pour dépasser cette réalité, avec la peur qui l'accompagne, vers un ailleurs imaginaire où les valeurs imposées cèdent face au corps désirant<sup>14</sup>. Il semble donc que

14. C'est grâce à la répétition du mot *obstacle* dans plus d'une phrase que le mot *peur* se montre comme l'envers du mot *désir*, tandis que le désir et la certitude se

la narratrice applique la même technique de réécriture, ou de «recouvrement», que Maude mettra à l'œuvre dans sa traduction.

En décrivant la relation amoureuse de sa mère avec Lorna, Mélanie introduit à nouveau la dimension du désir dans la peur. Il s'agit cette fois, chez sa mère, d'une peur «blême», «lente» et «trouble», que Lorna «attisait» par sa présence et par ses actes, et qu'elle «savoura[ijt]» (p. 24). Alliant le désir à la crainte, ce sentiment se situe à l'articulation de deux types de peur: celle éprouvée sans entraves par le corps désirant, et celle provoquée par l'obstacle de la réalité, puisqu'elle provient aussi d'une conscience de la transgression, ou d'une conscience morale suscitée par les valeurs patriarcales. Bien que le texte n'explicite pas cette notion, la mère de Mélanie représenterait la lesbienne qui n'est pas parvenue à dépasser la conscience coupable, d'où ses tentatives de conciliation et son impression d'être une «femme ordinaire» (p. 131-132). Et Lorna aurait joui de cette peur de manière tant soit peu perverse, elle qui, n'ayant jamais appris à écrire et affirmant sa différence dès l'adolescence (p. 134), refusait justement d'appartenir à la civilisation. Par ailleurs, en se plaçant au point de vue de la narratrice, on pourrait interpréter l'ambiguïté du mot *peur* comme la conséquence d'une confusion dans l'observation simultanée du désir et de la crainte: l'enfant qu'était alors Mélanie ne savait pas encore distinguer entre les signes du désir et ceux de la peur, d'autant que sa mère ajoutait à cette confusion en lui parlant elle-même de sa peur.

Dans ses souvenirs d'adolescence, Mélanie aborde la naissance d'une peur distincte, accompagnant cette fois la naissance de l'écriture. Jusqu'alors elle n'éprouvait que la certitude immédiate de l'expérience vécue et n'avait aucune conscience d'elle-même comme sujet distinct — «je pouvais exister sans comparaison» (p. 25). La narratrice décrit son état antérieur en termes rappelant la certitude du désir, termes qui tâchent aussi de rendre compte de cette expérience où l'être est en communion intime et permanente avec le monde extérieur, et où le temps et l'espace sont ressentis comme une totalité sans limites: «J'étais toujours certaine de tout. Des visages, de l'heure, du ciel, des distances, de l'horizon» (p. 26). Cette époque est aussi celle où les mots l'attiraient par leur magie: «Certaines nuits, la sécheresse était sombre et cela me fascinait de penser que sombre la sécheresse était un mot» (p. 25). La fascination, état dans lequel la conscience se trouve en quelque sorte aspirée par l'objet, exclut toute

---

retrouvent positivement dans la peur. Par exemple: «Ici dans le désert, la peur est précise. Jamais obstacle» (p. 24).

séparation du sujet et de l'objet; selon Blanchot, elle désigne l'expérience intérieure d'un «contact saisissant<sup>15</sup>». Mélanie était envoûtée à la fois par le désert et par ces mots qui, comme elle, semblaient inhérents à l'immensité nocturne. Cependant, les mots lui faisaient peur aussi, une «peur lente», termes identiques à ceux qui décrivent les sentiments de sa mère auprès de Lorna. Ce rapprochement textuel suggère une fois de plus que la peur est un sentiment lié au corps désirant comme à la réalité, le monde du patriarcat faisant irruption dans l'intimité de l'être pour le soumettre à ses lois, et plus précisément ici, aux lois du langage; la «peine» (p. 26) serait alors l'expression d'un apprentissage douloureux. Cette nouvelle expérience est vécue comme une sensation intense, une douleur physique qui circule avec le sang: «Peine dans toutes mes veines» (p. 26). Mais si pénible qu'elle puisse être, étant donné que cette sensation est traduite ici en termes poétiques, par la consonance de peine et veines, elle semble aussi donner lieu à une expérience esthétique au sens concret du terme, c'est-à-dire à une sensation où le plaisir s'allie à la douleur.

Sans doute s'agit-il ici de l'autre versant de la fascination, selon l'analyse de Blanchot. Dans cet état, l'«objet» qui se révèle à la conscience et qui suscite le désir ne se laisse ni saisir ni manipuler<sup>16</sup>. Cette expérience comporte donc un côté effrayant, qui apparaît aussi lors des tentatives de s'approprier le langage: car le mot, écrit Blanchot, «ne peut jamais être maîtrisé ni même saisi, reste l'insaisissable, d'indésaisissable, le moment indéci de la fascination<sup>17</sup>». Auparavant, «sombre la sécheresse» représentait l'aspect saisissant de la fascination: Mélanie se trouvait dans un état de réceptivité par rapport aux mots sans éprouver la nécessité de les saisir elle-même; ils vibraient dans sa perception comme vibraient la nuit, la lumière et l'immensité du désert. Tandis qu'ici la fascination se manifeste lors d'une confrontation de la conscience avec la nature évasive des mots, que Mélanie cherche à utiliser et à comprendre sans y parvenir: «Peine à prononcer. Peine à entendre» (p. 26). Comme on le verra peu après, «la peur des mots» semble désigner également le moment fondateur de l'écriture, où corps et langage se dissocient. Sans doute

15. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 28. Si Blanchot peut servir à la compréhension de certains passages, c'est que le texte lui-même fait appel à lui: dans la section où Maude décrit la civilisation, elle cite l'expression, «l'inexpérience de mourir», et renvoie à Blanchot dans une note (p. 165). Il faut remarquer cependant, en ce qui concerne la fascination, que Blanchot décrit l'expérience qui s'empare du sujet de la métaphysique traditionnelle.

16. *Ibid.*, p. 19.

17. *Ibid.*

paradoxalement, mais il n'existe pas d'autre choix possible, c'est par l'écriture que Mélanie va désormais s'appliquer à reconstituer, au moyen d'une médiation qui éloigne et sépare, son expérience non médiatisée, la « certitude » du désert et du désir. Le texte traduirait ainsi la douleur, ou l'angoisse, de l'écrivain cherchant à exprimer l'indicible.

Advient alors l'expérience cruciale, ou l'épreuve de la « peur pénible », dans le désert auprès d'un « vieux *saguaro* à la silhouette mi-blessée, mi-agonique », dont Mélanie s'était approchée en chantant « *fever, fever, forever* » (p. 26). Rappelant l'état « fébrile » de sa mère auprès de Lorna, ces mots traduisent une fois de plus le désir. Si à ce moment le *saguaro* « vacill[e], réel et irréel », c'est qu'il semble désigner l'objet imprécis de la fascination. En même temps, les mots se substituent pour la première fois à l'expérience non médiatisée du désert. Lorsque Mélanie tâche de retracer cette expérience dans l'écriture, son premier jet est incohérent :

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 explostons 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 (p. 26).

Tout en demeurant proche du langage de l'inconscient, traduit par la répétition du *ça*, Mélanie est aussi entrée dans le domaine de la conscience, suggérée par l'expression « je connais », qui réapparaîtra souvent dans le texte. Mais pour l'instant, c'est le corps désirant, ou « l'animal », qui parvient à s'inscrire, à « creus[er] sa trace » dans la matière du langage ; rappelons que dans l'acte d'écrire, le langage désigne, chez Nicole Brossard, les « traces de ce qui aime, regarde et touche » (*LA*, p. 25). Dès que Mélanie a fini d'écrire, elle n'éprouve plus cette peur initiale : étant donné que les mots viennent de se détacher d'elle pour se fixer sur la page, le produit « littéraire » a mis fin temporairement à la fascination. « Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même », pourrait-elle dire avec Blanchot<sup>18</sup>. Tout en lui fournissant un moyen d'exprimer le désir, l'écriture fait accéder Mélanie au monde de la « discontinuité », selon un terme emprunté à Georges Bataille, ou de l'être conscient qui s'est séparé de son environnement naturel.

Ici s'arrête la contribution de Blanchot, car le corps féminin — « extatique », « jouissif » (*LA*, p. 14) — va excéder les préoccupations du philosophe, et Mélanie retrouvera l'expérience immédiate du désert à travers la jouissance érotique. Les mots « *fever, fever, forever* », qu'elle

18. *Ibid.*, p. 20.

chantait mécaniquement auprès du *saguaro*, «comme à l'accoutumée», apparemment sans conscience de leur portée, se révèlent avoir une efficacité presque magique. En rentrant au motel après cette expérience, elle «*brûle* le dernier *feu* pleine du *désir* du visage de [sa] mère et de Lorna» (p. 26; mes italiques). À la suite de cette chanson, Mélanie avait ajouté «m'en aller», verbe qu'elle répète encore à deux reprises: «la peur s'en va», puis dans la solitude de la chambre, «m'envas». La «conscience des mots» lui donne alors «l'impression de mille détours, de gestes graves dans la matière. La sensation de vivre, la sensation de mourir» (p. 26), termes désignant les gestes de la main qui écrit comme ceux de la main qui stimule le corps. Le langage apparaît ici comme une matière concrète, auquel le corps servirait de métaphore, produisant des sensations intenses dès qu'on s'applique à le travailler. Grâce à cette jouissance, la «peur pénible» se dissipe; mais à chaque contact renouvelé avec l'écriture, elle réapparaît, en même temps que son corollaire, le plaisir. Bien qu'elle semble liée à une expérience libératrice de la sexualité chez l'adolescente, l'entrée de Mélanie dans le domaine de l'écriture demeure néanmoins problématique. Car cette même nuit, l'écriture se montre «comme une alternative parmi les images. Puis la réalité [devient] une IMAGE»; et Mélanie, d'abord le sujet de la perception, se transforme en «*objet* de l'image» (p. 27). Ayant perdu le contrôle de ses «gestes» pour se trouver «ficelée dans [s]es draps», elle semble prendre conscience ici de son aliénation devant la réalité, où elle se percevra désormais comme un fragment. Cette conscience paraît donc indissociable de sa condition sociale; c'est le moment où, selon l'expression de Nicole Brossard, elle se sentirait hybride, «d'un savoir d'homme et d'une condition féminine» (LA, p. 12). Par l'entremise du langage, l'influence du patriarcat se fait omniprésente, comme les *images* télévisées; au point que cette réalité envahit la conscience pour l'emprisonner. L'écriture comporte donc un double aspect, positif et négatif: en tant qu'acte, elle libère l'énergie du sujet féminin, pour la réprimer aussitôt puisque les mots sont indissociables de la sédimentation culturelle dont ils sont chargés.

Par la suite, la narratrice déclare «connaître» la réalité et «la peur en différé» (p. 27), transmise par le téléviseur. Elle a également «perdu le désert dans la nuit de l'écriture» (p. 32). L'espace dans lequel elle «ne paniqu[ait] jamais» (p. 18) auparavant s'est transmué en espace hostile; du fait de la conscience, dissociée de son environnement et de son rapport primitif, quasi magique, avec les mots, chaque élément du désert révèle à présent son altérité. Bien qu'elle s'impose l'ascèse de la solitude et de la soif «comme pour retrouver ce temps d'avant l'écriture, d'avant la réalité» (p. 30), Mélanie ne parvient pas à éprouver

l'entière innocence du corps désirant. Cependant, lorsqu'elle compose en pensée quelques lignes d'écriture, à nouveau presque incohérentes, « *I had a dream...* » (p. 30), elle paraît revivre l'expérience première de la fascination où, en perdant contrôle des mots, elle accède à un espace de silence : « J'étais maintenant entrée dans la peur de l'indicible, dans la fureur des mots sans le vouloir j'abdiquais devant le silence » (p. 30). L'envers de la fureur étant le silence, vaste réservoir de significations nouvelles, il semble donc qu'au niveau de l'écriture artistique la volonté ne doive pas intervenir pour permettre aux mots de surgir et de se combiner en conformité avec l'énergie du corps désirant. Plus loin, en confrontant l'aspect brutal de cette réalité, Mélanie accélère pour y échapper (p. 31). À travers la vitesse, ce personnage rejoint la théorie de sa créatrice, selon qui le « corps pensé », celui de la femme-objet, « devient pensant à la vitesse de la lumière » (LA, p. 55). En se transformant en sujet grâce à l'intensité de son énergie vitale, la femme deviendrait alors capable de transformer la réalité. Cependant, comme la vitesse de la lumière le suggère, puisqu'elle transcende les notions coutumières du temps et de l'espace, la transformation en question doit s'opérer en dehors de ces catégories, en oubliant la réalité, c'est-à-dire, comme Mélanie le fait, en la laissant loin derrière elle, dans le rétroviseur. Cette réalité étant inséparable de l'espace et surtout de la temporalité, l'angoisse éprouvée à son contact ne pourra donc être abolie que par un acte imaginaire. Mais celui-ci pourra-t-il avoir une incidence sur le monde social ?

C'est vers cette époque que Mélanie fait la rencontre d'Angela, femme autonome, ne devant rien à personne, d'après Maude (p. 137), et qui sait donner leur pleine valeur sensuelle aux mots (p. 28). Grâce à son expérience de communion intime avec cette femme, Mélanie parvient à mieux comprendre et à partager la « magie » des mots. Par contre, lorsqu'elle parle le langage des hommes, Angela est incompréhensible (p. 28).<sup>19</sup> Cependant, malgré sa relation positive avec le langage, Angela éprouve aussi la « peur » des mots. S'ils « explosent » en elle (p. 50), comme pour Mélanie — dans son expérience auprès du *saguaro* — et comme pour l'homme long, le fil reliant ces instances diverses paraît être la nature même du langage, qui échappe en partie à la saisie consciente et révèle une existence autonome. L'homme long ayant perdu le contrôle de la violence qu'il a incitée malgré lui et

19. L'inintelligibilité du langage de l'homme est également illustrée lors de l'irruption d'un « étranger » parmi un groupe de jeunes femmes qui « conversent en riant [...] [p]our le plaisir de la langue » (p. 44). Bien que cet homme parle français, Mélanie ne le comprend pas.

qui s'est transférée aux mots, ceux-ci explosent dans sa tête, de sorte qu'il est réduit à l'impuissance et ne peut que réciter une série de formules. Par contre, l'expérience de Mélanie suggère que la désintégration des mots constitue la phase initiale d'un travail de restructuration sémantique, qui s'opère dans une sorte de transe, dépendante et indépendante à la fois de la volonté consciente. Quant à Angela, elle semble éprouver la détresse causée par un excès de conscience, qui représente le côté négatif de la peur, l'angoisse des femmes au contact de la réalité. Pourtant, elle semble aussi vouloir surmonter cette angoisse grâce à l'emploi d'un langage authentique, transformé dans le bouleversement du sens accepté des mots.

Mais c'est surtout en dehors du langage que les femmes peuvent se rapprocher le plus l'une de l'autre, car le langage est toujours « obstacle », ou « raison », par rapport à la vérité simple des corps<sup>20</sup>. Si elle déclare ne pas bien « connaître » Angela (p. 49), c'est que Mélanie ne la perçoit pas selon une conscience dissociant l'objet du sujet, mais de façon proche et distante à la fois, comme dans le versant positif de la fascination. Les deux femmes entretiennent une relation quasi mystique qui transcende la séparation temporelle et qui rejoint l'expérience directe de la nature : « Nous sommes inséparables et distantes en pleine éternité. Nous sommes le désert et l'évidence au coucher des ombres. Peut-être la nuit et la couleur de l'aube » (p. 49). Mais elles ne peuvent en fin de compte échapper à la temporalité : « Le temps est entré en nous avec minutie comme un scalpel, le temps nous oblige à la réalité » (p. 50). C'est alors qu'Angela, pareille à la femme essentielle et insaisissable, imaginée par Nicole Brossard, « se dissipe dans le noir et le blanc de la réalité » (p. 50). Aucun meurtrier n'étant spécifiquement désigné, on soupçonne que l'histoire elle-même est implicitement en cause, l'histoire qui aurait toujours empêché les femmes de vivre une expérience distincte de celle que la culture leur a imposée et dont l'acte fondateur remonte si loin qu'il a pris une autorité mythique incontestable. Dans cette optique, quoiqu'elle favorise les hommes, l'histoire détermine et dépasse aussi tous les êtres humains, d'où l'impuissance même de « l'homme long ». Participant de la « fureur des mots » (p. 30), à la fin du récit de Laure Angstelle la réalité relève d'un monde de violence qui s'étend au cosmos même : « La réalité, l'aube. La fureur dans l'aube et les galaxies » (p. 51). On peut alors comprendre dans un sens nouveau la référence à la fureur des mots et

20. Rappelons que Lorna devient intelligible aussitôt qu'elle est dans les bras de la mère de Mélanie (p. 33) ; son langage est donc celui du corps amoureux et non des mots, d'autant plus qu'elle est illettrée.

à la peur de l'indicible que Mélanie exprimait plus haut : elle représenterait aussi l'angoisse de la femme devant le langage signalant une réalité incontrôlable, qui échappe en fin de compte à tout être humain, mais dont la femme serait la première victime. C'est à cette perception de la fatalité que Mélanie se soumet enfin, en se soumettant aussi au silence. Si elle ne peut « tutoyer personne », ce n'est plus comme auparavant (p. 32), lorsqu'elle niait l'altérité, source de conflit entre le moi et l'autre, pour affirmer « seulement une alternance dans l'apparence ». En ne reprenant ici que le début de sa pensée, elle semble se restreindre à ne jamais aimer « personne » à qui elle puisse dire « tu ». Implicitement, puisque ses mots sont devenus exclusifs, elle déclare la perpétuation du conflit que présuppose l'altérité. La peur s'est transmuée en hostilité, et avec celle-ci, en désespoir.

On retrouve à tout moment dans *Le Désert mauve* une oscillation non résolue entre la joie des mots et la peur qu'ils inspirent, de même qu'entre diverses modulations de la peur. Ces sens multiples qui s'entrecroisent dans le texte sont repris par Maude dans l'unique chapitre où elle explore une dimension psychologique, liée explicitement aux femmes. D'une part, la peur paralyse les femmes confrontées à la réalité, et cause un retrait défensif en soi : « La peur est pour toute femme un signal de repliement... La peur empêche » (p. 162). D'autre part, elle est angoisse devant l'omniprésence d'un danger plus diffus et incontrôlable (p. 163). La peur se confond ensuite avec le désir ; de cette peur « lente », éprouvée par la mère de Mélanie, peuvent « naître des sensations insolites, habiles au creux du ventre à embraser le sentiment, à nourrir l'excitation ». Mais cette forme de peur est « inconnue de la plupart » des femmes, dont Maude fait partie, semble-t-il ; car en décrivant ce sentiment, elle emploie d'abord le conditionnel de l'incertitude — « comme si » — puis une voix étrangère pour l'exprimer, avant de passer au « nous » inclusif lorsqu'il s'agit de l'espoir, qu'elle partage :

C'est une peur dont on entend parfois parler et qui, dit-on, rend les femmes attentives aux sons surprenants que leur voix peut produire quand elles cherchent d'un même souffle à refouler la peur lente et l'attrance certaine qui, telle une inconvenance ludique et poignante, les traversent sans qu'elles n'aient de mot pour comprendre. C'est une peur incongrue qu'on voit surtout dans les îles, lorsque les îles commencent à prendre forme en nous comme un espoir qu'il faut apprendre à distinguer (p. 163)<sup>21</sup>.

21. Face à son projet de traduction, Maude éprouve aussi une alliance de désir et de peur : « ce désir fou qui s'éternise, peur panique de se substituer à l'auteure de ce

Pourtant Maude comprend bien la « peur pénible » éprouvée par Mélanie, lors de son expérience auprès du *saguaro*, comme une expérience sensuelle liée en même temps à l'écriture (p. 163), dont elle saisit également la portée négative :

La peur qu'il y a parfois à écrire comme si le réel allait s'en trouver renforcé, *ragailardi* par des réparties, qui secrètes animent le beau souffle de vivre, qui dévoilées iraient dans la distorsion du sens achevé prendre place à côté des objets tranchants que nous utilisons pour la tâche quotidienne de vivre (163-164).

Ici s'exprime la tâche féministe dans son aspect impossible : si d'une part il faut écrire pour partager « le beau souffle de vivre » et pour ne pas succomber — comme Mélanie semble l'avoir fait — sous le silence qu'impose la réalité, d'autre part toute expression « dévoile » le projet féministe et le rend donc vulnérable<sup>22</sup>. Si la solution consiste à employer les mots pour combattre cette réalité à armes égales, c'est-à-dire en employant un langage intelligible, non seulement ces armes sont-elles à double tranchant puisqu'elles peuvent être retournées contre les femmes, mais encore les mots seront déformés par l'imposition d'une signification achevée, qui exclut leurs effets magiques. On retrouve ici le sens négatif de la traduction comme une trahison, tandis que le mot « réparties » rappelle la « réplique » dont Maude « recouvre la raison » (p. 65), avec sa double connotation de récupération et de péril. Malgré l'espoir qu'il exprime, ce chapitre aboutit néanmoins à une pensée pessimiste. La peur ne peut être vaincue par le langage, même authentique comme l'était celui d'Angela : « On croira qu'il suffit, à la ferveur de la nuit, de rétablir la parole. Mais la peur, il ne faut pas se le cacher, est aussi répandue que paroles d'hommes » (p. 164). À part le jeu de mots implicite, *ferveur* se substituant à *faveur*, il faut rappeler que la *ferveur* connote chez Maude la froideur ainsi que la sécheresse, eux-mêmes rattachés par la *réplique* à la réalité menaçante du patriarcat ; de là à la mort, il ne reste qu'un pas à franchir.

La mort est bien le thème fondamental du *Désert mauve* : Maude entreprend de traduire le roman de Laure Angstelle avant tout parce qu'elle est obsédée par la mort d'Angela. L'« autoportrait » qui retrace son comportement antérieur montre que Maude achète des livres pour se

---

livre » (p. 57). Et au moment où elle aborde son travail, Maude ressent la peur liée au langage : « Au bas du ventre, là où la langue veut, une peur fine et lente commençait à sourdre, à distribuer les tâches » (p. 177).

22. C'est ainsi que Lorna, dans l'analyse de Maude, affirme que son corps « s'effriterait s'il venait à entrer dans la matière tordue des mots » (p. 132).

«rassurer sur l'existence»; et elle croit à leur pouvoir transformateur sur la vie (p. 122). Mais le jour où elle découvre ce roman, par un matin de décembre d'une «blancheur spectrale», elle le perçoit aussitôt comme une «pierre tombale» (p. 55)<sup>23</sup>. Par son association avec la mort, ce livre est donc inquiétant; mais peut-être Maude croit-elle initialement qu'il contient une réponse aux questions qu'elle pose à l'existence. En ouvrant ce tombeau qui abrite le cadavre d'Angela, elle va, non pas le «souiller» mais, en s'unissant à la mémoire de la narratrice, elle va «creuser les mots» (p. 41) pour y trouver un sens. Or elle finit par s'enfoncer dans ce roman au point d'en être «brisée» (p. 55); n'ayant aucune figure pour exprimer le désastre (p. 58), elle ne semble comprendre ni la violence ni par conséquent la nécessité de cette conclusion.

En cherchant à y trouver une explication, elle suscite les présences de Laure et d'Angela pour convaincre l'auteure de dévoiler les motifs qui l'ont poussée à faire mourir son personnage. On apprend alors qu'Angela, ne songeant pas au danger, s'était illusionnée sur sa liberté: elle a provoqué le désastre au moment où, s'approchant de Mélanie, elle a voulu franchir le seuil séparant la réalité de la fiction (p. 142). Elle a donc cru pouvoir surmonter la réalité par l'invention de sa propre réalité; mais une telle transgression ne pardonne pas. Entre la fiction et la réalité se tient l'homme, pareil à un fil de fer tranchant; on ne peut lui échapper, pas plus qu'on ne peut échapper à la peur, ou à la «terreur» (p. 135), et à tout ce que l'homme représente: «L'œil. L'intolérance. La folie. La violence» (p. 141). Un message sombre se dégage de cette explication: les femmes ne pourront trouver leur espoir et leur liberté que dans la fiction; et si elles cherchent à faire pénétrer ce produit de leur imagination désirante dans la réalité, elles se feront mettre à mort. Ceci s'applique plus particulièrement aux lesbiennes, d'après ce qu'en dit Nicole Brossard: «Toute lesbienne est intolérable parce qu'elle déçoit, offense ou invalide le sens patriarcal. Elle défie le sens commun. Elle rend folle de bonheur et fou d'horreur» (*LA*, p. 109). Incarnant le type même de la lesbienne, Angela devait fatalement mourir. Isolées, «entourées de signes qui invalident [leur] présence», ces femmes sont condamnées à demeurer dans l'utopie, sans «autre repère» qu'elles-mêmes (p. 135).

Dans le roman de Laure Angstelle, Mélanie est le personnage qui représente le mieux cette compréhension lucide de la condition des

23. Les images suggérées par la blancheur spectrale et par l'hiver rappellent le symbole de la mort qu'est l'homme long, entouré par la fumée de sa cigarette comme par une «présence spectrale» (p. 17), envahi par des visions de «neige dans l'éternel» (p. 23), et ne pouvant jamais guérir de l'hiver (p. 29).

femmes, justement parce que son récit est tout au long informé par la mort d'Angela. Très jeune elle pleurait sur l'humanité et se savait privée d'avenir (p. 11)<sup>24</sup>. À quinze ans, en méditant sur son désespoir, elle essayait de le transmuier en une force pouvant l'«affranchir de tout» (p. 13), et elle voulait le dépasser ensuite en le rendant insignifiant (p. 19). Elle espérait aussi confronter la réalité: «attentive à tout», désirant intensément que «naissent d'autres civilisations», elle ne voulait ni s'évanouir devant la réalité ni céder «en rien devant l'aura tragique» (p. 40). L'illusion la plus fondamentale de Mélanie consistait sans doute à croire que «l'humanité ne pourrait pas se répéter» (p. 42), alors qu'elle est toujours déjà prise dans le mouvement de la répétition, comme la mort d'Angela le lui a démontré. À la fin, l'espoir qu'elle nourrissait est aboli: après le désastre, l'aube se lève sur le désert et sur «la route comme un profil sanglant» (p. 51), pour disparaître ensuite dans le silence définitif.

Une telle résignation désabusée n'est pas du ressort de Maude; et c'est ici qu'elle diverge radicalement de Laure Angstelle. Femme à tendance mystique, Maude croit à la possibilité de parvenir à une «résonance de l'être» (p. 160), soit par l'intuition d'une âme innocente comme l'est à ses yeux celle de Mélanie, soit dans la prière, illustrée par les paroles védiques qu'elle fait prononcer à Angela (p. 139); or, dans le roman de Laure Angstelle, la prière n'apparaît que dans un contexte menaçant, lié à la présence de l'homme. Abrisant une vision moins tragique de l'existence féminine, Maude ne peut se résigner à la fin brutale d'Angela et cherche par tous les moyens à éviter de la transcrire dans sa traduction (p. 63, 175). Elle va même jusqu'à oublier «la littérature et la civilisation», comme le «danger qu'il y a à vouloir tromper la réalité» (p. 148). Mais si l'oubli lui permet de recouvrir la «raison», elle n'est pas libre pour autant d'oublier Mélanie (p. 95); par conséquent, sans trahir le récit initial, il lui faut néanmoins en transformer le sens. Parvenue au terme de sa réflexion, elle se sent prête à «devenir une voix autre et ressemblante dans l'univers dérivé de Laure Angstelle», tout en étant «seule dans sa langue» (p. 176); et elle opte

24. On trouve au tout début du roman de Laure Angstelle un présage de la fin du récit de Mélanie, lorsque celle-ci affirme que «très jeune, je fus sans avenir comme la baraque du coin qui fut un jour incendiée par des gars "venus de loin", disait ma mère qui leur avait servi à boire. Un seul d'entre eux était armé, m'avait-elle juré» (p. 11). L'emploi du passé simple indique un événement ayant eu lieu à un moment précis du passé; or, il semble que seule la mort d'Angela a pu mettre fin à l'avenir de Mélanie. L'introduction d'une arme dans le récit à ce moment-là semble présager aussi le revolver dont l'homme long (?) se serait servi pour tuer Angela.

en faveur d'une stratégie qui lui permettra de transformer, non l'événement même, mais la signification qu'il comporte. S'étant astreinte à «trouver la faille, le petit endroit où le sens appelle quelques audaces [car la] beauté était à ce prix comme une espérée lumière» (p. 59), Maude se substitue à l'auteure et change presque imperceptiblement la fin du récit de Mélanie.

Le lendemain de la mort d'Angela, «la route comme un profil sanglant» de Laure Angstelle a été doublement effacée. D'une part, Maude remplace l'image rappelant la violence et la mort par «le profil menaçant de toute chose» (p. 220). D'autre part, elle introduit une succession temporelle qui déplace la conclusion: «Puis ce fut le profil menaçant de toute chose. Puis l'aube, le désert et mauve, l'horizon» (p. 220). En suivant sa technique d'écriture, Maude a donc renversé la succession initiale, qui situait l'aube et le désert avant «la route comme un profil sanglant». En outre, la «fureur» réverbérée dans le cosmos n'apparaît plus, Maude ayant décidé qu'elle ne pouvait y souscrire (p. 152). Et la menace elle-même est niée en fin de compte par l'espace et la lumière, comme par le mot final, l'*horizon*, dans lesquels se déploie une promesse de libération; d'où la signification nouvelle qu'apporte le changement du titre. «Le désert mauve» accentue en effet un espace terrestre, proche de la *réalité*, où la couleur du sang se confond dans le mauve avec celle de la nuit; tandis que «mauve, l'horizon», tout en reconnaissant le caractère inévitable de ce mélange, accentue néanmoins l'horizon, c'est-à-dire l'espace où la terre rejoint le ciel. On peut comprendre dès lors le projet de traduction de Maude: tout entière tendue vers ce moment ultime pour le transformer, elle se sentait la mission quasi prophétique de réécrire le roman de Laure Angstelle. Grâce à son intervention, l'espoir tel un phœnix renaît de ses cendres dans l'aube qui, pour Maude, «est ce qui commence... lueur d'espoir» (p. 150). Et les mots de la fin, «Je ne peux tutoyer personne», seraient à lire dans le sens de cet espoir, où l'altérité génératrice de conflit pourrait être réellement dépassée un jour dans la communauté du «nous<sup>25</sup>».

Par l'intermédiaire de Maude, le lecteur accomplit un trajet qui le mène d'une lucidité désabusée, que la traductrice a ressentie elle-même, à une vision naissante du pouvoir créateur féminin. À travers la longue méditation sur la traduction au cœur du *Désert mauve* et les deux récits qui l'encadrent, Nicole Brossard suggère la problématique

25. C'est sans doute dans cette optique que l'on devrait comprendre le nom que Maude donne à Lorna, «Myher», qui fusionne le moi et l'autre dans le pronom possessif «my» et le pronom objectif «her».

du féminisme et laisse entrevoir à l'*horizon* une solution possible pour l'émancipation des femmes. Celle-ci ne pourra se trouver d'abord que dans le domaine de l'imagination créatrice, dans son pouvoir de transformer, non la condition sociale des femmes, mais la perception qu'elles ont de leur identité. Ce projet initial étant réalisé grâce à une foi inébranlable, comme l'est celle de Maude, les femmes seraient alors capables de modifier leur condition sociale. En attendant, l'unique certitude qui se dégage à la lecture de ce roman réside dans la transfiguration fictionnelle, dans l'emploi de figures nouvelles, procédant du désir, pour créer un espace imaginaire authentiquement féminin qui permette d'oublier et de transcender la *réalité*. Cependant, malgré les dernières lignes qui apportent une note d'espoir, le message global du texte demeure ambigu, et en quelque sorte aussi insaisissable et indescriptible que le désert.