

Genre littéraire et genre sexué dans *Hier* de Nicole Brossard

Jeannelle Laillou Savona

Volume 29, numéro 2 (86), hiver 2004

Le laboratoire de l'écriture : manuscrits et variantes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008777ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008777ar>

[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

Laillou Savona, J. (2004). Genre littéraire et genre sexué dans *Hier* de Nicole Brossard. *Voix et Images*, 29(2), 143–155. <https://doi.org/10.7202/008777ar>

Résumé de l'article

La présente analyse porte sur les problèmes posés par l'enchâssement d'une pièce de théâtre à l'intérieur d'un roman. Il s'agit de relier les infractions à la notion de genre littéraire à celles qui concernent le genre sexué, le tout dans une perspective féministe. Parmi les phénomènes textuels d'*Hier*, ont été retenues la continuité apparente des deux types de fiction (narrative et dramatique), les stratégies postmodernes d'hybridité et de rupture qui affectent la lecture et l'identité des voix et la possibilité de lire la pièce enchâssée comme un texte autonome. Enfin, la présence énigmatique de René Descartes, au coeur de la problématique des genres, suscite l'attention.

GENRE LITTÉRAIRE ET GENRE SEXUÉ
dans *Hier* de Nicole Brossard

+ + +

JEANNELLE LAILLOU SAVONA

Université de Toronto

La présente analyse porte sur les problèmes posés par l'enchâssement d'une pièce de théâtre à l'intérieur d'un roman. Il s'agit de relier les infractions à la notion de genre littéraire à celles qui concernent le genre sexué, le tout dans une perspective féministe. Parmi les phénomènes textuels d'*Hier*, ont été retenues la continuité apparente des deux types de fiction (narrative et dramatique), les stratégies postmodernes d'hybridité et de rupture qui affectent la lecture et l'identité des voix et la possibilité de lire la pièce enchâssée comme un texte autonome. Enfin, la présence énigmatique de René Descartes, au cœur de la problématique des genres, suscite l'attention.

Marqué par une réflexion souvent mélancolique sur le passé et la notion de progrès, *Hier*¹, roman de Nicole Brossard dont l'action se déroule durant l'an 2000, contient de nombreuses références à l'histoire de l'humanité et des civilisations, à l'histoire de l'art et aux développements scientifiques. On peut y lire une méditation sur la mort et la douleur, mais aussi sur le pouvoir de les transcender que donnent dans certains cas l'imagination et la création artistique. Il s'agit donc d'une œuvre qu'on pourrait qualifier de philosophique, mais qui se rattache aussi à la poésie en raison de la beauté des images et du rythme envoûtant de certaines phrases. Comme le dit Hélène Rioux dans son compte rendu, le livre de Brossard « ressemble à une somme, ou à une synthèse, de ses recherches et de sa réflexion » sous forme de « cantate chantée par des voix de femmes² ».

Hier recourt à de nombreuses formes expérimentales³, dont la plus frappante est l'enchâssement d'un texte dramatique de 107 pages, qui constitue environ un tiers du livre. Dans ses œuvres précédentes, Brossard avait déjà pratiqué le mélange générique par l'introduction, au cœur de ses fictions, de poèmes, d'écrits théoriques, de citations, de dessins, de photographies, etc. Il semble bien que ce phénomène corresponde chez cette auteure à une esthétique postmoderne féministe, destinée à transformer les catégories littéraires héritées de la tradition patriarcale⁴. Comme *Hier* est le seul roman québécois, et sans doute aussi francophone, qui contienne le texte d'une pièce de théâtre à quatre personnages⁵, on doit s'interroger sur le sens de cette nouvelle transgression. Dans l'analyse qui suit, j'aborderai la question du genre littéraire — dans ce cas, le roman et le théâtre —, que je tenterai de relier à celle du genre sexué, le masculin et le féminin, comme l'a si bien fait Jacques Derrida à propos de Blanchot :

La question du genre littéraire n'est pas une question formelle: elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, [...] d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin⁶.

+ + +

1 Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2001, 353 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *H*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **2** Hélène Rioux, « Terra incognita », *Lettres québécoises*, n° 106, été 2002, p. 19. **3** Parmi celles-ci, on remarque l'utilisation des langues étrangères, le déploiement d'une vaste intertextualité faisant appel à des textes écrits et picturaux, et le recours à l'autoréflexivité, par le biais du roman interne de Carla, de l'écriture de notes par la narratrice et des nombreux commentaires portant sur l'art, le roman et le théâtre. **4** Voir, en particulier, Karen Gould, « Féminisme, postmodernité, esthétique de lecture: *Le désert mauve* de Nicole Brossard », Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le roman québécois depuis 1960, méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 195-213; Miléna Santoro, « Drawing the Line and Transgressing Limits: Nicole Brossard's *L'Amèr* », *Mothers of Invention: Feminist Authors and Experimental Fiction in France and Quebec*, Montreal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 152-207; Julie LeBlanc, « Théorie et pratique de l'image photographique. De l'analogisme mimétique à la codification du "visuel-visible" », *Texte. Revue de critique et théorie littéraire*, n° 21-22, « Iconicité et Narrativité », 1997, p. 220-255; Janet Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens », Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ » (Centre de recherche en littérature québécoise), 2001, p. 81-120. **5** Le numéro spécial de *L'annuaire théâtral*, n° 33, printemps 2003, consacré au sujet « Théâtre/Roman: rencontres du livre et de la scène » ne contient rien de comparable. Cependant, un roman du Français Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999), qui présente le texte d'une conférence sous forme de monologue théâtral, constitue une exception intéressante. Voir l'analyse de Pascal Riendeau: « Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard », p. 61-77. **6** Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 277. L'idée d'intégrer ce texte de Derrida dans ma perspective sur *Hier* m'est venue de Miléna Santoro, qui s'en inspire dans son analyse de *L'Amèr*, en tant que « fiction théorique ». Voir Miléna Santoro, *op. cit.*, p. 189-196.

Le livre de Brossard se prête particulièrement bien à ce rapprochement puisque, en plus de subvertir les catégories littéraires de « roman » et de « théâtre », il aborde les sujets de la différence sexuelle, de la généalogie et de la génétique, ce qui nous ramène au sens originel du terme grec *genos*, comme le rappelle aussi Derrida⁷.

Intitulé « roman », *Hier* se divise en cinq chapitres. Les deux premiers, « Hier » et « Les urnes », ont la forme romanesque. Les deux chapitres suivants, « Hôtel Clarendon » et « La chambre de Carla Carson », constituent une pièce de théâtre composée de deux actes de six scènes chacun. Enfin, le dernier chapitre (chapitre 5), extrêmement court (18 pages), reprend la forme narrative du début. Le premier chapitre, qui équivaut à la presque totalité de la narration (197 pages sur 233 ; le livre en compte 353), est découpé en séquences de une à trois pages, qui nous font passer d'une voix narrative à une autre et d'un personnage à un autre. Il contient aussi un court texte érotique lesbien, qui, répété cinq fois, vient fragmenter les récits tout en leur servant de leitmotiv. Cette narration morcelée et hétérogène est focalisée sur quatre personnages principaux : Simone Lambert, directrice du Musée de la civilisation de la ville de Québec, Axelle Carnavale, sa petite fille généticienne, Carla Carson, romancière venue de la Saskatchewan pour terminer son roman et « la narratrice », privée de nom, qui écrit des fiches pour le musée et transcrit les discours de Carla. Un cinquième protagoniste, Fabrice Lacoste, conservateur du musée et ami de Simone, meurt subitement juste avant le début de la pièce, qui met en scène les quatre personnages féminins du roman. Le chapitre 5, comme nous le verrons par la suite, apparaît problématique dans son rapport avec le reste du livre.

Dans mon analyse, j'étudierai tout d'abord les liens entre le roman et le texte dramatique au double niveau de l'histoire racontée et de la thématique, puis j'analyserai les phénomènes d'hétérogénéité et de rupture qui font d'*Hier* un livre postmoderne. Dans un troisième temps, je tenterai de montrer comment le féminisme qui sous-tend tout le livre informe sa double expérimentation générique. Après avoir abordé le sujet de l'autonomie de la pièce, je terminerai par un examen de la fonction de Descartes, protagoniste du roman interne de Carla qui apparaît aussi dans la pièce de théâtre, et semble participer de façon importante à l'expérimentation générique d'*Hier* ainsi qu'à sa problématique féministe.

DU ROMAN À LA PIÈCE :

STRATÉGIES DE CONTINUITÉ ET MODIFICATION DE LA LECTURE

La première question qui se pose ici est celle de la transformation de l'histoire, telle qu'elle est racontée par les récits du roman, en fable théâtrale, exprimée par les dialogues et les didascalies. Comment peut-on, en effet, passer d'un roman, informé par de nombreuses analepses et par des discours métatextuels sur l'écriture romanesque, à l'interaction scénique à trois dimensions sur laquelle doit s'ouvrir tout texte dramatique ? Ce passage paraît d'autant plus problématique que la fragmentation de la première partie d'*Hier* ne conduit pas à la linéarité ou au développement d'une « action » continue. Or, c'est l'action qui représente, du moins traditionnellement, l'essence même du genre théâtral.

Si on devait parler des personnages romanesques d'*Hier* selon leurs projets, on pourrait dire que Carla est tout entière tendue vers son désir d'achever le chapitre 5 de

+ + +

7 Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 258.

son roman et qu'elle voit la narratrice comme une lectrice potentielle sans que celle-ci la lise; c'est au cours de la pièce qu'elle consent à le faire, alors que Carla a presque fini son livre. Simone paraît animée par le désir de renouer avec Axelle, qui partage avec elle l'attente de leur rencontre. Celle-ci prend une importance particulière dans les décors du bar et de la chambre d'hôtel de la pièce. Quant à la narratrice, elle éprouve une double fascination érotique, dans le roman, pour Carla et Simone, qui prend racine dans l'énergie créatrice de ces deux femmes. C'est cette énergie qui l'incite à élaborer un projet d'exposition pour le musée. Dans la pièce, elle voit son projet accepté par Simone sous le nom symbolique de «*Ruines: temps mort, temps fort du désir*» (H, 239), en même temps que la scène théâtrale lui permet une interaction directe et simultanée avec les deux femmes qui faisaient l'objet de ses pensées les plus intimes. Au niveau de l'histoire racontée, on peut donc percevoir une certaine linéarité discursive qui permet la transition de la narration du début à la partie dramatique enchâssée.

D'autre part, on constate une certaine homogénéité thématique entre les deux genres, mais le passage de l'un à l'autre provoque la dramatisation spectaculaire de certaines isotopies. C'est ainsi que si on considère l'isotopie de la mort, représentée par le terme «*agonie*», qui revient sans cesse dans le roman, on voit qu'elle est aussi omniprésente dans la pièce. Dès le début du premier acte, la nouvelle rendue publique du meurtre de Fabrice crée un véritable «*trou noir*» (H, 228) ou choc psychique dans l'espace du bar. La violence de cette mort, qui interrompt la représentation, semble raviver une blessure intérieure en chacune des protagonistes. Pour Simone et Axelle, la disparition/mort de Lorraine, prépondérante dans leurs pensées au début du livre, devient un sujet d'affrontement dans les dialogues scéniques, ce qui donne lieu à une discussion des quatre personnages sur les problèmes de la maternité et sur ceux du clonage génétique. Axelle, en effet, travaille à changer le futur et à abolir la mort et la descendance biologique (H, 277-281, 294, 307-311). De plus, Simone, qui est née en 1929, a perdu jadis Alice Dumont, son amante. Sa révélation, dans la pièce, des détails douloureux de cette mort, qui nous étaient inconnus (H, 245-247), équivaut à une véritable «*sortie du placard*» pour les autres personnages, tout en mettant en lumière un aspect important et peu connu de l'histoire des lesbiennes: la solitude douloureuse causée par la clandestinité de leurs amours. De plus, la mort de Descartes, thème majeur du roman de Carla, fait l'objet d'une mise en scène théâtrale dans la pièce interne jouée par Carla, Simone et la narratrice. Cette représentation en trois dimensions de l'«*agonie*» se trouve étroitement reliée au récit détaillé que fait la narratrice de la mort de sa mère au chapitre 5: «*[L]ongtemps après la mort de maman et celle de Descartes, j'ai continué de noter*» (H, 335). Enfin, le thème des ruines, marquant la mort des civilisations, est le sujet central du projet de recherche de la narratrice et il apparaît dans les trois volets d'*Hier*.

Malgré ces stratégies de cohésion, le changement de genre modifie la perspective qu'on avait précédemment sur la diégèse et ses personnages. L'espace du roman, caractérisé par ses mutations et déplacements multiples, se trouve fortement réduit par la représentation scénique, ce qui favorise vraisemblablement une concentration plus intense. La division des protagonistes par groupes de deux instaurée par la narration romanesque — Simone et Axelle étaient présentées par une voix extradiégétique à la troisième personne, alors que la voix intradiégétique de la narratrice introduisait Carla et ses propos — persiste au début de la pièce, qui propose une succession de scènes alternées entre Axelle et Simone et entre la narratrice et Carla. Ces duos sont interrompus,

puis peu à peu remplacés, au deuxième acte, par des conversations générales. Dans la pièce, Axelle, Simone et Carla acquièrent leur propre voix, sans l'intermédiaire des deux voix narratives du roman, alors que celle de la narratrice se trouve diversifiée par la nécessité de s'adresser directement aux trois autres personnages. On passe d'une fiction où les personnages féminins se trouvaient en partie isolés par leur travail et leurs passés divergents à une autre fiction où règne une interaction verbale qui entraîne la corporalité des actrices imposée par le genre théâtral. La transition d'un genre à l'autre exige donc la transformation du lectorat en public potentiel.

L'HYBRIDITÉ ET L'ENCHÂSSEMENT : DES PRATIQUES SUBVERSIVES
Malgré les liens narratifs et thématiques qui permettent la transition générique, *Hier* reste une œuvre hybride. Non seulement avons-nous affaire à un roman et à une pièce de théâtre, mais chacun des deux premiers volets du triptyque de l'œuvre contient des éléments qui appartiennent à l'autre genre. C'est ainsi que la partie narrative du début inclut six dialogues, ponctués de didascalies, où apparaissent les noms des personnages en caractères gras suivis de deux points et de répliques en style direct (*H*, 121-122, 137-138, 149-150, 165-166, 183-184, 191-193). De façon analogue, la pièce de théâtre, qui est écrite dans un style littéraire, introduit plusieurs récits rétrospectifs; à deux occasions, la voix didascalique de la pièce joue le rôle de la voix extradiégétique du roman, en tenant un discours narratif sur les pensées des personnages (*H*, 228, 271-273). Enfin, au deuxième acte, le mur de la chambre de Carla se trouve tapissé des pages de son roman, dont deux extraits sont lus à haute voix par Axelle et la narratrice. On assiste donc, dans l'ensemble du livre, à une dramatisation du roman et à une narrativisation de la pièce. Une telle interpénétration des deux genres crée deux fictions hybrides (romanesque et dramatique) formellement hétérogènes qui semblent suggérer un dialogue métatextuel sous-jacent entre les deux types de fiction.

Hier peut donc être considéré comme une entreprise postmoderne qui s'attaque non seulement à la rigueur taxinomique qui domine encore notre vision de la littérature et de son enseignement, mais aussi aux structures mêmes du roman et de la pièce de théâtre. On peut dès lors se demander, avec Janet Paterson, si la subversion générique, qui fait éclater les frontières textuelles et changer brusquement le caractère de la lecture, ne court pas le risque «d'une espèce de schizophrénie textuelle⁸». En fait, ni la pièce, ni le roman d'*Hier* ne se terminent de façon claire, et la fin du livre vient sérieusement perturber l'ensemble de la fiction. Là où s'arrête le texte de la pièce, on lit l'instruction scénique suivante : «La narratrice vient se placer devant Carla qui disparaît ainsi que toute la scène dans le noir. Rideau. Ou» (*H*, 326); à la page suivante commence le chapitre 5, offert comme une variante romanesque au jeu de scène final de la pièce. Ce chapitre, qui donne la parole à la narratrice, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce qu'il appartienne au roman de Carla, inclut aussi une dernière séquence intitulée «Notes trouvées dans la chambre de Carla». Dans ce segment, c'est, semble-t-il, l'auteur d'*Hier* elle-même, et non pas Carla, qui commente «le manuscrit incomplet» (*H*, 343) de son livre car le «je» narrateur, très proche de celui de la narratrice, parle d'Axelle comme d'un personnage de sa création.

+ + +

8 Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 75.

Le terme «manuscrit incomplet» rappelle d'ailleurs certains passages énigmatiques du premier chapitre, où on pouvait lire des notes entre parenthèses et en italique telles que: «(en portugais dans le texte)» (H, 56), ou «(en suédois dans le texte)» (H, 81, 112), ou «(Description de la pièce de séjour)» (H, 107) ou «(Écrire trois pages sur la Loi des mesures de guerre)» (H, 190), comme si les voix narratives — et derrière elles, l'auteure? — comptaient revenir sur leur texte pour le compléter. D'autre part, dans la pièce, quand Axelle et la narratrice lisent à haute voix des extraits du roman de Carla (H, 284, 301), on s'aperçoit que ces citations proviennent de la narratrice (H, 140-141, 45-46). Carla et la narratrice sont donc assimilées l'une à l'autre par ces stratégies, un peu comme si elles représentaient les deux faces créatrices d'un seul être. La voix de l'auteure de la dernière section nous révèle d'ailleurs son identification à ses personnages — surtout à Carla et à la narratrice, mais aussi à Simone — tout en nous donnant l'impression que le livre est peut-être inachevé. C'est un peu comme si elle nous invitait à entrer dans le secret de la genèse de son livre et à participer à une conclusion qui ne peut pas être définitive.

Le refus apparent d'une fin conventionnelle est renforcé par ce qui suit textuellement le chapitre 5: la traduction en français du texte latin de la petite pièce intérieure sur Descartes, une courte liste des sources de certaines citations et les réponses à la devinette posée par Carla dans la pièce. Non seulement le mélange des genres littéraires par l'enchâssement débouche-t-il sur le brouillage de la fin du livre, tant au niveau du texte écrit que de sa fiction, mais il crée aussi une confusion étrange sur l'identité de toutes les voix, ce qui semble contredire l'illusion mimétique exigée par la lecture de la pièce. Ces jeux textuels débouchent donc sur une sorte d'aporie, qui rappelle la «schizophrénie textuelle» dont parle Janet Paterson, et peuvent paraître difficiles à concilier avec les stratégies d'homogénéité incitant à une lecture totalisante du livre. L'expérimentation ludique postmoderne, qui tend à rendre toute signification univoque difficile, sinon impossible, pourrait paraître incompatible avec un projet féministe, qui se voudrait producteur de messages. Pour approfondir le sens de ces contradictions apparentes, il nous faut aborder maintenant les notions de genres littéraires et sexués selon une perspective féministe, en les replaçant dans leur contexte contemporain et québécois.

LE CONTEXTE HISTORIQUE ET THÉORIQUE DES GENRES ET L'AFFIRMATION FÉMINISTE

MASCULIN/FÉMININ : L'AFFIRMATION DE L'AUTONOMIE

L'extension du terme *genos* à la différence sexuée évoque une notion complexe qui fait appel à la nature, à l'histoire, à la culture, à la langue, à la généalogie et même à la technologie génétique (puisque l'on peut maintenant changer de sexe). Le genre sexué forme une dyade dont les deux termes indissociables en apparence — hommes/femmes — entretiennent un rapport hiérarchique qui paraît historiquement et idéologiquement bien ancré dans nos associations mentales. Alors que dans le domaine littéraire, c'est l'hybridité qui représente une infraction, dans le domaine sexué, la rupture de «la loi du genre⁹» se produirait plutôt soit par une tentative de séparation des deux sexes, ce que

+ + +

⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 254-257. Ce que Derrida appelle «la loi du genre», c'est non seulement l'interdiction que contiennent toutes les taxinomies mais aussi un axiome d'impossibilité au cœur même de cette interdiction, ce qui ne peut que créer des anomalies perturbantes.

Derrida appelle « un rapport sans rapport entre les deux¹⁰ » qui perturbe la généalogie, soit par la violation du contrat hétérosexuel, qui sous-tend idéologiquement la dyade sexuée, soit encore par une usurpation par l'un des deux sexes des attributs considérés traditionnellement comme appartenant à l'autre. Dans le livre de Brossard, on trouve une infraction au genre sexué à chacun de ces trois niveaux.

Tout d'abord, *Hier* nous présente une séparation partielle entre les sexes et met en scène un monde où les femmes peuvent exister sans dépendre des hommes pour leurs besoins matériels ou sexuels. C'est le cas de Simone, Axelle, Carla et la narratrice. Ce sont des femmes autonomes qui lisent beaucoup, réfléchissent, voyagent dans le monde entier et passent la plus grande partie de leur temps sur les lieux de leur travail (musées, sites archéologiques, bureaux, laboratoires de recherche, « chambres à soi » de l'écriture) ou dans des espaces publics tels que les bars, restaurants, cafés, hôtels, rues et esplanades urbaines. De plus, dans cette fiction, la filiation masculine est minimisée. L'une des ellipses significatives d'*Hier* est celle du père de Lorraine — amant ou mari de Simone? —, qui n'est jamais mentionné. Quant au père d'Axelle, Alexandre Carnavale, il n'apparaît que fugitivement car il abandonne vite sa famille (*H*, 40), comme l'avait fait, d'ailleurs celui de Simone (*H*, 210). Par contre, la filiation maternelle joue un rôle prépondérant. La narratrice a hérité du silence de sa mère, qu'elle a transformé en faculté d'écoute et d'introspection et, dans la pièce de théâtre, elle avoue qu'elle s'est fait tatouer comme elle, et au niveau du cœur, pour « circonscrire la douleur » de sa disparition « dans la peau » (*H*, 258). Axelle vénère le souvenir de Lorraine, activiste féministe des années soixante-dix, qui lui a légué l'amour de la poésie (*H*, 264) et le respect de certains mots, tels que « justice, liberté, transgression » (*H*, 295). Simone, qui a pris pour modèle Marie de l'Incarnation, a emprunté à sa grand-mère le goût des voyages et la passion des découvertes (*H*, 36-37). L'une des composantes centrales du roman de Carla provient des récits de sa mère. La situation des quatre personnages marque donc une première infraction à la « loi du genre » : tentative de séparation et d'indépendance par rapport aux hommes qui passe par la revendication des mêmes droits et par la priorité accordée à l'héritage culturel maternel.

La deuxième infraction est celle du célibat ou de l'homosexualité, implicite ou explicite, des personnages féminins et peut-être aussi de Fabrice, dont le charme, les mains androgynes (*H*, 52) et l'intérêt pour la beauté des jeunes gens (*H*, 148) nous invitent à penser qu'il était gai et qu'il a été la victime d'un meurtre homophobe. Ici, il convient de souligner que l'élément lesbien de la pièce est particulièrement audacieux dans le contexte du théâtre québécois où, alors que la représentation gaie est très importante, les lesbiennes sont le plus souvent presque invisibles¹¹. Enfin, troisième infraction, *Hier* s'attaque aux attributs traditionnels des deux sexes. Carla met en question le terme « femme » en déclarant dans la pièce que l'amour que les personnages féminins ont pour leur propre mère ne prouve nullement qu'elles soient des femmes car elles peuvent détester les autres femmes (*H*, 223-224). Une telle re-définition féministe impliquerait que toute femme digne de ce nom se sente solidaire des autres femmes, et

+ + +

10 *Ibid.*, p. 277. **11** Voir Lynda Burgoyne : « Théâtre et homosexualité féminine : un continent invisible », *Jeu. Cahiers de théâtre*, n° 54, « Théâtre et homosexualité », mars 1990, p. 114-118 ; Jeannelle Laillou Savona, « Le paradisi(s)me lesbien dans le théâtre québécois de 1976 à 1981 », à paraître (Gilbert David et Marie-Christine Lesage [dir.], *La dramaturgie québécoise au féminin (1930-1995) : figures et voix d'un théâtre émergent* [titre provisoire], Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004).

l'on constate que c'est le cas des personnages féminins d'*Hier*. Ceci apparaît clairement pour Simone, dans sa reconstruction mentale du lien entre les urnes archéologiques et les femmes du passé (*H*, 205), pour la narratrice, dans son allusion au massacre de l'École polytechnique (*H*, 76), pour Carla, dans sa déclaration sur les viols de la Nouvelle-France (*H*, 138). Le cas d'Axelle est plus ambigu car si elle se souvient des luttes féministes de sa mère (*H*, 154), elle semble beaucoup plus distanciée de l'histoire ou de la cause des femmes. Une telle représentation de trois générations, dans leur rapport à la solidarité féminine, illustre sans doute assez bien trente-cinq années d'histoire féministe (1965-2000).

En même temps, le livre contient un brouillage ludique des termes «féminin» et «masculin». Ainsi, Simone, en jouant sur les mots, parle des grands-mères qui peuvent être «paternelles ou maternelles» (*H*, 309), alors que les personnages masculins ont tous des traits qu'on associe habituellement aux femmes. Dans son roman, Carla a transformé son père en personnage «féminin» (*H*, 224) en faisant de lui «mon naïf papa» (*H*, 282), un être «gentil» (*H*, 283) et «ficelé» (*H*, 32) qui était triste parce qu'il s'était identifié au chagrin de sa propre mère (*H*, 64). Quant au Descartes de son roman-théâtre, il aurait pleuré «comme une femme» (*H*, 121) à la mort de sa fille Francine¹². Il semble donc qu'*Hier*, tout en affirmant la réalité politique des femmes et l'importance de leur solidarité, introduise aussi une fluidité subversive entre les stéréotypes culturels du masculin et du féminin. Dans toutes ces infractions, on constate une certaine cohésion contre-idéologique, qui traverse tout le livre.

ROMAN/THÉÂTRE : LA VALORISATION DU GENRE DRAMATIQUE

Selon tous les théoriciens du théâtre, le texte dramatique est difficile à lire parce que, étant «troué» ou criblé de «blancs», il requiert un travail particulier sur les présupposés de la parole et la double représentation imaginaire de la scène et du hors-scène¹³. Les éditeurs le savent bien qui ne publient qu'un nombre limité de pièces, souvent sanctionnées par la réputation préalable de leur auteur(e) ou les comptes rendus favorables de leur représentation théâtrale. La pièce de théâtre écrite a donc un statut minoritaire par rapport au roman.

D'autre part, si on considère l'histoire des deux genres dans leurs rapports à la sexuation, on voit que les femmes ont accédé plus tôt à l'écriture et à la lecture romanesques mais qu'elles ont eu plus de mal à s'affirmer en tant que dramaturges et metteuses en scène. Au Québec, elles ont connu une période glorieuse de révolte féministe contre le sexisme de la société et de l'institution théâtrale (de 1975 à 1985)¹⁴, ce qui leur a permis d'accéder en grand nombre à la publication et aux spectacles¹⁵. Mais malgré ce succès apparent, on constate que les pièces de femmes ont encore du mal à s'imposer.

+ + +

¹² Ce détail de la vie de Descartes est véridique. Après la mort de sa fille Francine, âgée de cinq ans, en 1640, qui lui aurait causé, «le plus grand regret qu'il eût jamais senti de sa vie», il écrit à son ami Pollot : «Je ne suis pas de ceux qui estiment que les larmes et la tristesse n'appartiennent qu'aux femmes.» Voir Charles Adam, *Descartes, sa vie et son œuvre*, Paris, Boivin & Cie, éditeurs, 1937, p. 46. ¹³ Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 7-11 et Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan-Université, 2000, p. 5-17. ¹⁴ On se souvient de pièces telles que *La nef des sorcières* (1976), *Les fées ont soif* (1978), *Les vaches de nuit* (1979), *La saga des poules mouillées* (1980), des créations collectives du théâtre expérimental des femmes et du rôle prépondérant de Pol Pelletier dans l'expérimentation théâtrale féministe de cette époque, évoquée dans sa pièce *Joie* (1992). ¹⁵ Il s'agit, entre autres, de Marie Laberge, l'auteure québécoise la plus populaire, mais aussi de Marie-Claire Blais, Jovette Marchessault, Lise Vaillancourt, Jeanne-Mance Delisle, Pol Pelletier, Michelle Allen, Maryse Pelletier, Anne Legault, Elizabeth Bourget, Laurence Tardi, Hélène Pedneault, Carole Fréchette, Abla Farhoud.

Alors que les romans féminins bénéficient d'un encadrement théorique et critique favorable, attribuable à l'enthousiasme des universitaires et des romancières pour les théories littéraires et féministes¹⁶, il n'en va pas de même pour le théâtre. Celui-ci, en effet, a très peu fait l'objet d'une théorisation féministe québécoise¹⁷ et la tendance générale de la critique est de passer sous silence ou de traiter comme moins importante la contribution des femmes au genre dramatique¹⁸. De plus, les comptes rendus journalistiques montréalais reprochent souvent aux pièces féminines d'être « nombrilistes » ou « narcissiques », c'est-à-dire trop intimes et non conformes aux attentes réalistes traditionnelles¹⁹. La pénurie de textes critiques et théoriques francophones sur le théâtre au féminin a alerté Gilbert David et Marie-Christine Lesage²⁰, qui dirigent maintenant un ouvrage collectif sur la dramaturgie québécoise au féminin²¹. La nouveauté d'un livre en français totalement consacré aux femmes et au théâtre est révélatrice du retard que le théâtre a pris sur le roman dans les recherches sur les auteures québécoises.

La pièce enchâssée d'*Hier* a ainsi le mérite d'attirer l'attention, pour ceux et celles qui lisent des romans, sur l'importance de la dramaturgie féminine et de la présence scénique des femmes au théâtre. On pourrait peut-être y voir une entreprise de déconstruction concernant les deux genres littéraires, bien que ce qui semble préoccuper l'auteure d'*Hier* soit beaucoup moins un renversement de la dyade hiérarchisée roman-théâtre qu'un intérêt particulier, comme on a pu le voir, pour les différences formelles et esthétiques entre les deux types de fiction créés par les deux genres. Presque entièrement focalisés sur des personnages féminins, l'enchâssement et l'hybridité confèrent à cette expérimentation un sens particulier. Le théâtre permet de donner directement la parole aux femmes entre elles et c'est ce que fait la pièce d'*Hier*, où les actrices peuvent même jouer les rôles de personnages masculins (Descartes et le Cardinal). Il y a là une prise de possession d'un espace que les femmes sont loin d'avoir encore totalement exploré. Les discours autoréflexifs d'*Hier* sur le genre théâtral justifient une telle interprétation car ils expriment tous la fascination pour les dialogues de théâtre, qui permettent de sortir de la solitude (*H*, 19), pour la dramatisation de l'histoire qui passe

+ + +

16 Je pense, en particulier, à *La théorie, un dimanche* (Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1988), livre qui témoigne des rencontres régulières d'un groupe d'écrivaines féministes, incluant Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret. D'autre part, il existe plusieurs livres et collections d'articles contemporains sur le roman québécois qui font preuve d'une théorisation complexe et accordent une place de choix aux romans féminins. **17** On le voit bien si on compare la situation critique québécoise avec l'activité théorique des féministes américaines sur le théâtre. Voir, par exemple, Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York, Methuen, 1988; Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Research Press, 1988; Sue-Ellen Case (dir.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1990; Lynda Hart et Peggy Phelan (dir.), *Acting Out: Feminist Performances*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993. **18** Voir, par exemple, Dominique Lafon, « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 » (*Theatre Research International*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 236-245), où l'auteure n'analyse rapidement que deux écrivaines, Jeanne-Mance Delisle et Hélène Pedneault (p. 237), pour se consacrer entièrement à Michel Tremblay, René-Daniel Dubois, Normand Charette, Michel Marc Bouchard et Jean-Marc Dalpé. Dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* (Montréal, Guérin, 1997), les deux articles consacrés au théâtre n'accordent qu'une importance mineure aux femmes dramaturges et dans la bibliographie de la fin du livre, consacrée au théâtre de 1960 à 1996, des noms tels que Pol Pelletier, Carole Fréchette ou Lise Vaillancourt n'apparaissent même pas. Dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois* (Montréal, XYZ éditeur, 1997), sur seize articles, quatre seulement traitent de textes féminins. **19** Lynda Burgoyne, « Critique théâtrale et pouvoir androcentrique : réception critique de *Leçon d'anatomie* et de *Joie* », *Jeu. Cahiers de théâtre*, n° 65, 1992, p. 46-53; Marie-Christine Lesage parle du caractère « problématique » de la critique masculine dans « Pol Pelletier, le théâtre contre la modernité », *Nuit blanche*, n° 66, printemps 1997, p. 33. **20** Les résultats de leur projet de recherche subventionné (2000-2003) sur la réception des textes dramatiques féminins doivent paraître en 2004 dans *Cahiers de recherche*, CÉTUQ (Centre d'études québécoises), Université de Montréal. **21** Gilbert David et Marie-Christine Lesage (dir.), *La dramaturgie québécoise au féminin (1930-1995) : figures et voix d'un théâtre émergent* [titre provisoire], Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », à paraître en 2004.

par les voix des actrices (*H*, 81-82) et pour l'importance de *voir* des visages vivants sur la scène (*H*, 299-300). Il y a là une valorisation du théâtre dont l'orientation féministe est clairement soulignée par la question de la narratrice, au début de la pièce: «est-ce que ça fait une différence si le personnage est féminin?» (*H*, 223)

L'AUTONOMIE DE LA PIÈCE ET SA SPÉCIFICITÉ

Comme on l'a vu précédemment, il semble que le «Ou» qui sépare la mention «Rideau» du chapitre 5 (*H*, 326) donne aux lecteurs et lectrices le choix de ne pas lire le reste du livre et de s'en tenir à la fin de la pièce. Celle-ci, en effet, revendique sa propre performativité scénique potentielle par la précision de ses didascalies. On remarque, en particulier, des instructions très minutieuses sur l'éclairage et les sonorités du bar (*H*, 220), la disposition des chaises et des personnages (*H*, 221), la table du repas partagé par les quatre femmes (*H*, 297), le dispositif électronique qui doit transformer le miroir de la chambre en écran montrant les visages d'Axelle et Simone en gros plan pendant qu'elles tournent le dos au public (*H*, 273, 285). Ces instructions créent une fiction théâtrale précise, jouée par des actrices dont les mouvements et les gestes sont suggérés. En fait, on s'aperçoit qu'on peut lire la pièce sans avoir pris connaissance du roman qui la précède. Sans qu'il y ait vraiment redondance, les deux premières scènes mettent rapidement le public potentiel au courant du contexte d'énonciation nécessaire à la compréhension de ce qui va suivre. La pièce est donc autonome²² et tout à fait jouable, bien que le roman ait besoin d'elle pour être cohérent. Cette autonomie de l'œuvre enchâssée d'*Hier* fait du livre de Brossard un texte tout à fait exceptionnel. Dans *Le désert mauve*²³, par exemple, le texte enchâssé («Un livre à traduire»), ne pouvait pas être lu sans ses sections enchâssantes («Le désert mauve» et «Mauve, l'horizon») et les dialogues (dans «Scènes») n'avaient pas le statut théâtral de ceux d'*Hier*.

On est donc en droit de se demander à quel type de pièces québécoises le texte dramatique d'*Hier* se rattache. Dans son introduction didascalique à la pièce, l'auteur parle de la difficulté d'introduire des tensions dans un texte qui est dénué de conflits puisqu'il ne comporte «pas de couple, pas de lien viscéral ou passionnel» (*H*, 219). Il est vrai que la pièce d'*Hier* évite le milieu familial habituel du théâtre naturaliste avec ses conflits ou ses confrontations violentes et qu'elle ne contient pas de grande passion. L'érotisme y circule pourtant de façon contrôlée et subtile entre la narratrice, Carla et Simone; par ailleurs, les émotions comme la colère d'Axelle et d'Hélène ou la joie qu'a Simone à retrouver Axelle sont très présentes, bien que traitées avec discrétion. Le groupe des quatre personnages apparaît comme une petite société féminine, dont la cohésion se construit petit à petit à travers le langage. Les actes de parole prennent souvent la forme de questions générales qui ne trouvent pas de réponse définitive et portent sur des sujets variés tels que le silence (*H*, 304), les dédales de la pensée (*H*, 280), la peur (*H*, 259, 265), la solitude des femmes (*H*, 303) ou la mort (*H*, 232). Les dialogues semblent suivre les associations d'idées des personnages sans respecter une logique rigoureuse. L'ordre des scènes de rencontre entre Simone et Axelle se trouve interverti et leur rendez-vous manqué dans le roman a lieu sur scène, au deuxième acte (*H*, 291-295), ce qui interrompt la linéarité et crée un effet presque onirique. La pièce

+ + +

²² Dans une conversation téléphonique que j'ai eue récemment avec Nicole Brossard, elle m'a confirmé qu'elle souhaitait que sa pièce soit représentée au théâtre. ²³ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, 1987.

n'est donc pas du tout réaliste et elle fait penser à certaines créations de Jovette Marchessault, de Carole Fréchette ou d'Abla Farhoud; Brossard renoue ainsi avec un certain courant de l'intime et de la subjectivité qui exige une mise en scène très fine et un jeu théâtral des plus subtils.

RENÉ DESCARTES ET LA PIÈCE À L'INTÉRIEUR DE LA PIÈCE

Descartes, personnage historique du dix-septième siècle, occupe une place de choix dans tout le livre de Brossard. Ce philosophe figure parmi les personnages du roman interne de Carla, dont nous ne connaissons le contenu que par les commentaires et récits qu'elle en fait et qui sont eux-mêmes retranscrits par la narratrice dans la partie romanesque d'*Hier*. Ce roman en abyme est une fiction en partie autobiographique sur l'enfance et les parents suédois de Carla et en partie pseudo-historique sur la vie et la mort de Descartes. Les récits oraux de la mère de Carla sur Descartes avaient été transformés par Carla enfant en pièce imaginaire qu'elle avait intitulée «*La mort de Descartes*» (H, 81) et dont elle jouait souvent tous les personnages. On peut donc supposer que Carla a intégré cette petite pièce imaginaire à son roman, car l'un des dialogues de type dramatique du roman de Brossard, sans doute enregistré par la narratrice, a aussi pour sujet la mort de Descartes (H, 121-122). Ce fait impliquerait que le roman de Carla, tout comme *Hier*, est un roman hybride contenant des scènes dialoguées. Cette mise en abyme permet à Brossard un véritable exercice de style littéraire: d'un récit descriptif et narratif (H, 111-112) à la troisième personne, avec analepses, on passe au dialogue direct contenu dans le roman, dans lequel Descartes s'adresse à Hiljina qu'il prend pour sa fille Francine (H, 121-122). Finalement, dans la pièce à l'intérieur de la pièce, un dialogue différent, mais qui répète la même situation, fait l'objet d'une véritable mise en scène théâtrale, car la didascalie décrit le lit où Descartes-Carla s'installe, le fauteuil où le Cardinal-Simone s'assoit, les mouvements d'Hélène-la narratrice autour du lit et la position d'Axelle dans la chambre de Carla, devenue celle de Descartes, en Suède. La fiction de Carla est un fantôme qui a hanté sa vie d'enfant et d'adulte. En pénétrant dans la fiction d'*Hier*, elle fascine tout d'abord la narratrice du roman de Brossard et finit par être prise en charge par tous les personnages dramatiques de sa pièce, qui la transforment en spectacle. Il semble que plus la fiction se dédouble, par la succession d'images en miroir chaque fois différentes parce que créées par les changements d'énonciation, plus elle se fait vraie. La présence théâtrale de Descartes devient si forte qu'immédiatement après le simulacre des funérailles (H, 321), la narratrice s'écrit: «On dirait qu'il est vrai.» (H, 321) Un peu plus tard, pendant un court moment, on assiste à un flottement, chez la narratrice, entre l'illusion mimétique de la scène (Descartes), la réalité (fictive) du personnage-actrice (Carla) et l'interprétation personnelle de la narratrice, qui pense sans doute à la mort de sa mère (H, 323-324). Elle désigne alors Descartes par le pronom «elle» (H, 324), comme s'il s'agissait de Carla ou de sa propre mère. Cette expérimentation de type autoréflexif semble démontrer qu'à partir du langage et de certaines images mentales, elles-mêmes tirées de la vie et de la langue, l'activité créatrice peut faire surgir des mondes différents. Les frontières entre fiction et réalité, entre récit, dialogue ou théâtre peuvent donc se dissoudre aisément par le travail imaginaire et textuel.

Dans la réécriture de l'Histoire qui se fait jour par les reprises successives de la vie et de la mort de Descartes, on constate que Carla accorde une importance considérable à Hélène, la servante que Descartes avait eue pour maîtresse et qu'il avait, semble-t-il,

oubliée totalement, après la mort de Francine, leur fille. Dans le dialogue de la pièce interne, il traite Hélène comme une servante et un objet sexuel et la colère de celle-ci éclate. La petite pièce souligne clairement les contradictions entre la vie personnelle et les idées du philosophe, tout en donnant la parole à une femme qui a très peu intéressé les historien(ne)s. Cependant, il semble que, dans l'ensemble du roman de Carla, Descartes soit évoqué avec sympathie. À certains égards, le texte d'*Hier* paraît refléter des traits qu'on pourrait qualifier de cartésiens, comme la croyance de la narratrice en la liberté de tous, qu'elle tient pour acquise (*H*, 145) et sa foi en la lucidité, « instrument de libération » (*H*, 118) qu'elle voudrait voir présider aux décisions et aux jugements collectifs (*H*, 117-118). De plus, on pourrait voir dans *Hier* un hommage indirect à la primauté cartésienne du questionnement²⁴.

Par contre, on peut considérer la maîtrise du monde naturel, par la science inspirée de Descartes, dangereuse ou suspecte, comme en attestent les ruines de Pripiat, ville russe détruite comme Tchernobyl par un « accident » atomique (*H*, 345-346). Le *Cogito ergo sum*, qui exige qu'on fasse abstraction de son propre corps, ainsi que des conditions sociales, sexuelles, ethniques et autres de la pensée, n'est guère compatible avec le rejet féministe d'un sujet qui se dit neutre et objectif, mais ne représente que la subjectivité des hommes détenteurs des pouvoirs intellectuels et politiques. L'intrusion de Descartes dans *Hier* ouvre donc un vaste débat qui semble justifié en ce début du XXI^e siècle marqué par la violence et les fanatismes aveugles. D'autre part, le féminisme, qui n'avait vraiment touché en profondeur que l'Occident, est partout en régression dans le reste du monde, où les femmes continuent d'être exploitées, violentées et réduites à l'esclavage. Paradigmatiques d'une certaine civilisation occidentale qui est peut-être aujourd'hui en voie de disparition, la vie et la pensée de Descartes forment donc un objet de réflexion tout à fait pertinent. Ce n'est sans doute pas un hasard si elles ont inspiré récemment un renouveau d'intérêt et de discussions passionnées chez les féministes américaines²⁵.

CONCLUSION

Dans un article récent sur l'hybridité générique, Janet Paterson montre, à partir de trois romans québécois postmodernes (*Trou de mémoire*, *Le désert mauve* et *L'immense fatigue des pierres*), que les pratiques de l'hybridité, qui provoquent la rupture des normes et des codes ainsi que l'hétérogénéité de la fiction, ont souvent, paradoxalement, un sens social. Pour *Le désert mauve* (1987), ce sens résiderait dans la revendication féministe contre la violence de la société nord-américaine, revendication qui refléterait les « belles années de la revendication féministe » au Québec²⁶. Quel sens social pourrait-on donc percevoir dans *Hier*, œuvre qui appartient à un nouveau siècle postféministe ? Peut-être le roman de Brossard traduit-il un appel à la communication directe entre femmes, à un ralliement nécessaire devant la menace de la mort et de l'intolérance qui pèse sur notre société ? Le meurtre de Fabrice, la disparition des théories du progrès (*H*, 77) et les recherches de la narratrice sur les ruines, qui incluent les destructions atomiques

+ + +

²⁴ Dans son compte rendu de *Baroque d'aube*, Jean-François Chassay, après avoir constaté que beaucoup de féministes américaines expriment un certain mépris envers René Descartes, se demande si Nicole Brossard ne serait pas « la romancière la plus cartésienne au Québec. Celle du doute incessant ». Voir Jean-François Chassay, « Roman. L'aire du temps », *Voix et Images*, vol. 21, n° 3, printemps 1996, p. 592. ²⁵ Voir Susan Bordo (dir.), *Feminist Interpretations of René Descartes*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999. ²⁶ Janet Paterson, *loc. cit.*, p. 84.

contemporaines, justifieraient cette interprétation. *Hier* a des accents mélancoliques qui semblent exprimer un certain découragement devant l'impuissance et l'isolement politique actuels des individus de bonne volonté et on sent bien que ce ne sont pas les discussions amicales de la pièce de théâtre qui vont changer la société. Axelle elle-même, qui n'a que vingt-cinq ans, aspire à la mort, malgré ses recherches génétiques visant au prolongement de la vie (*H*, 306). Mais il reste bien difficile de réduire un livre qui comporte de multiples réseaux thématiques d'une grande complexité à une idéologie qui traduirait une situation sociale précise.

Il est certain que les infractions aux genres — littéraires et sexués — d'*Hier* ne conduisent pas à un rejet de leur spécificité; elles mènent plutôt à une expérimentation originale qui nous oblige à réfléchir sur leur nature. La tentative de créer une pièce de théâtre à l'intérieur d'un roman apparaît finalement comme un défi enrichissant, d'autant qu'elle semble attirer l'attention sur le texte dramatique en valorisant l'importance des subjectivités et des voix de femmes sur la scène théâtrale. Cette expérimentation subversive, qui prend parfois des formes ludiques déconcertantes, ne va jamais jusqu'au cynisme ou à la table rase de toutes les structures ou traditions de l'héritage culturel. L'« inédit » et le « bizarre » du livre de Brossard nous encouragent plutôt à une relecture et à une réflexion qui devraient, à leur tour, changer notre perspective sur la littérature et sur la différence sexuelle. De tels effets sur les lecteurs/lectrices seraient donc conformes aux intentions de l'auteure, telles qu'elle les exprimait déjà, il y a plus de vingt ans, à propos de sa poésie :

On peut y reconnaître un projet d'écriture qui serait justement la traversée des inédits et un désir de troubler. De troubler par la forme même du texte, de troubler la lecture. [...] Parce que c'est toujours par l'événement inquiétant, étrange, bizarre, c'est par le trouble que de nouvelles questions surgissent dans une vie. [...] C'est par le trouble que de nouveaux comportements, de nouvelles attitudes vont surgir dans la vie, dans la lecture, dans l'écriture²⁷.

+ + +

²⁷ Nicole Brossard, « La traversée des inédits », Jean Royer (dir.), *Écrivains contemporains. Entretiens 2 : 1977-1980*, Montréal, l'Hexagone, 1983, p. 24.