

La résonnante
Échos de la mémoire chez Nicole Brossard
The Resonant One
Echoes of Memory in the Work of Nicole Brossard
La resonante
Ecos de la memoria en Nicole Brossard

Frédéric Rondeau

Volume 37, numéro 3 (111), printemps-été 2012

Nicole Brossard

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1011953ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1011953ar>

[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

Rondeau, F. (2012). La résonnante : échos de la mémoire chez Nicole Brossard. *Voix et Images*, 37(3), 55–68. <https://doi.org/10.7202/1011953ar>

Résumé de l'article

Consacré à la question de la filiation et de la mémoire dans l'oeuvre poétique de Nicole Brossard, cet article porte plus particulièrement sur trois poèmes tirés du recueil *Je m'en vais à Trieste* (2003) : « Kyoto », « Santorin » et « Trois-Rivières ». Autour de la figure de l'écho, il y est montré à quel point la distance, l'éloignement et la menace de disparition sont indissociables du travail d'écriture de Brossard. Le poème apparaît en effet comme un espace de résonance, de suspension du temps, témoignant à la fois d'une volonté de transmission, de continuité et finalement de la communauté en elle-même.

LA RÉSONNANTE

Échos de la mémoire chez Nicole Brossard

+ + +

FRÉDÉRIC RONDEAU

Université Laval

Solliciter la parole pour parler avec de l'écho dans la gorge, remonter au petit jour comme une sonorité illégale soudain confrontée avec l'air pollué légal¹.

On parle peu de la poésie de Nicole Brossard. On s'expliquera volontiers ce silence par le fait que la critique a longtemps été polarisée à son sujet. Jean-François Chassay, en 1988, écrit à propos de cette conjoncture : « le prolégomène quasi obligé de toute critique [brossardienne consiste] d'abord à se ranger parmi les "pour" ou les "contre"² ». Cette tendance à provoquer le débat, à susciter l'engouement ou l'hostilité, découle sans doute de la radicalité même de son écriture. Chacun de ses projets interroge les frontières de la poésie. *Journal intime* (1984) en est un exemple probant. Le travail sur l'anecdote et la banalité apparaît pour certains, dont Robert Melançon, comme la marque d'un simple prosaïsme, une suite de « notations décousues du genre : "tel jour, en tel lieu, je, ceci et cela"³ ».

À la fin des années 1960 et au cours des années 1970, Brossard se trouve au cœur des débats sur la modernité et les avant-gardes. Difficile en effet de faire abstraction de cet aspect de son œuvre tant sa poésie d'alors porte les signes attestant

+ + +

1 Nicole Brossard, *French Kiss. Étreinte-exploration*, Montréal/Montmagny, Éditions du Jour/Éditions Marquis, coll. « Nouvelle culture », 1974, p. 124. Afin de ne pas surcharger les notes de bas de page, les recueils cités dans cet article seront désignés par les sigles suivants, suivis du folio : *Mordre en sa chair (MC)*, Montréal, Éditions Estérel, 1966, 56 p. ; *Suite logique. Poèmes (SL)*, Montréal, l'Hexagone, 1970, 58 p. ; *Mécanique jongleuse* suivi de *Masculin grammaticale (MJ)*, Montréal, l'Hexagone, 1974, 92 p. ; *Le centre blanc. Poèmes 1965-1975 (CB)*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978, 422 p. ; *Le sens apparent (SA)*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1980, 76 p. ; *Amantes (A)*, Montréal, Quinze, coll. « Réelles », 1980, 109 p. ; *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit (JI)*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, 94 p. ; *À tout regard (ATR)*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1989, 197 p. ; *Installations : avec et sans pronoms (I)*, Trois-Rivières/Pantin, Écrits des Forges/Castor astral, 1989, 125 p. ; *Musée de l'os et de l'eau (MOE)*, Montréal/Saussines, Éditions du Noroît/Cadex Éditions, coll. « Résonance », 1999, 126 p. ; *Cahier de roses & de civilisation (CRC)*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Excentrique », 2003, 91 p. ; *Je m'en vais à Trieste (JVT)*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005, 123 p. 2 Jean-François Chassay, « Érosion », *Spirale*, n° 76, février 1988, p. 3. 3 Robert Melançon, « Prières d'insérer ou Pourquoi Nicole Brossard est un grand écrivain ? », *Liberté*, vol. XXVI, n° 5, octobre 1984, p. 99.

l'époque, qu'il s'agisse du lexique se rapportant au corps, à l'énergie, à la transgression ou encore des répétitions sur le plan de la forme et du vocabulaire, des « effet[s] de discontinuité⁴ » notamment provoqués par l'utilisation récurrente de la barre oblique (/), du tiret (—) et de la référence autotélique. Chez les fervents de la nouvelle écriture, c'est le plus souvent le ton élégiaque et la célébration de son œuvre qui l'emportent. Il n'y a qu'à penser à André Roy, qui considère la poète comme la « créatrice d'une nouvelle langue⁵ ». Aux antipodes, on retrouve entre autres les critiques Jean Larose et François Hébert. Adoptant la position en surplomb typique de la deuxième génération d'essayistes à la revue *Liberté*, ces derniers feront un usage systématique de l'ironie — souvent proche voisine du sarcasme — afin de discréditer celle qu'ils désigneront comme « la papesse de la modernité québécoise⁶ ». C'est ainsi qu'une rivalité se durcira autour du nom de Brossard et que s'affronteront deux grandes tendances : le panégyrique d'un côté, le sermon de l'autre.

Bien que, de nos jours, toute tension semblable à celle que l'on pouvait retrouver entre la revue *Liberté* et *La (Nouvelle) Barre du jour* soit disparue, un malaise persiste à propos du travail poétique de Brossard. Celui-ci est attribuable au prétendu échec des avant-gardes. Tout se passe en effet comme si la quête de nouveauté et d'originalité menait inmanquablement à une logique d'effacement perpétuel de la mémoire et d'impossibilité de la transmission, contraignant ainsi les œuvres à s'invalider dans le temps. Cette perspective largement répandue suggère d'envisager la « modernité » et les avant-gardes dans le sens d'une « tradition de la rupture⁷ » qui en vient fatalement à se nier elle-même, comme l'écrit Octavio Paz. Henri Meschonnic récuse pour sa part cette définition de la modernité — « [c]ette annulation-de-la-rupture-par-elle-même est devenue un cliché que l'anti-modernité se repasse, fiduciairement⁸ » — réduisant l'art à « une série de *mouvements*, à des *-ismes*⁹ ». Pour lui « [l]a modernité poétique est d'abord asociale¹⁰ », au sens où les poètes se réclamant d'elle ne rompent pas avec le monde, celui-ci étant déjà brisé pour eux. Le mot « rupture » est néanmoins partout présent dans l'œuvre de Brossard. Il ne s'accompagne toutefois pas d'une volonté de « commencement », comme celle que décrit Paz¹¹, mais s'inscrit dans la continuité et la reconnaissance, à travers les âges, de l'exigence de faire surgir de la littérature une parole « asociale », comme l'écrit Meschonnic, ou encore « minoritaire ». « [L']avenir est une tradition » (*JVT*, 65) dans laquelle la poésie déploie son potentiel subversif, sa parole autre, sa capacité à lever le voile posé sur le réel¹².

+ + +

4 Nicole Brossard, « Naissance et dispersion du désir », *Liberté*, vol. XIV, n° 6, décembre 1972, p. 22. 5 Cité par Jean Larose, « *La Barre du jour* : une modernité bien de chez nous », *Liberté*, vol. XXVII, n° 3, juin 1985, p. 21. 6 François Hébert, « L'ombilic d'une nymphe », *Liberté*, vol. XXI, n° 1, janvier-février 1979, p. 124-127. 7 Octavio Paz, « La tradition de la rupture », *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 925-940. 8 Henri Meschonnic, « Le mythe de la rupture », *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 73. 9 *Ibid.*, p. 72. 10 « Rimbaud : "Je suis en grève.", Mallarmé : le poète est "hors la loi". La société, cette société, "ne lui permet pas de vivre". Il est "en grève devant la société". » *Ibid.*, p. 68. 11 « Une tradition faite d'interruptions et où chaque rupture est un commencement. » Octavio Paz, « La tradition de la rupture », p. 925. 12 « Alors que d'autres s'en remettaient à la mémoire et au récit d'enfance pour identifier les dangers et les exorciser, je me fiais à l'étymologie pour remonter à l'origine des mensonges misogynes et sexistes qui avaient fait leur nid et cité dans la culture. [...] Chacun se découvrirait comme un sujet d'intérêt pouvant simultanément parler à la première personne du singulier et du

En 1975, Brossard signale avoir pris ses distances avec le mot d'ordre de l'époque : « Les ruptures et les écarts devinrent glissement et dérive. Il n'était plus uniquement question de faire éclater le sens mais aussi de faire advenir un autre sens, modulant la voix, l'intensité¹³. » L'apparition de cet « autre sens » prend forme dans la modulation — différence et répétition — de la voix. Terme récurrent de la poésie de Brossard, « l'écho » n'est pas uniquement une catachrèse évoquant la spécularité et la réflexivité, mais comporte une dimension d'exploration de l'imperceptible que l'on retrouve dans son utilisation contemporaine. De ce point de vue, Véronique Gély-Ghedira demande : « l'écho n'est-il pas devenu pour la science moderne l'instrument qui permet le mieux de sonder, au sens très concret, et de photographier les profondeurs du corps et de la matière¹⁴ ? » Ce phénomène se manifeste de multiples façons dans toute l'œuvre, que ce soit dans le titre du recueil *L'écho bouge beau*¹⁵, de manière implicite sous forme métaphorique (« le sens constellé de la voix » [I, 103]) ou encore dans la question du double (« l'autobiographie ou l'apparence des faits » [A, 37]). Présent dès ses premiers recueils¹⁶, ce mot se trouve maintes fois associé au registre de l'eau évoquant l'infinie cadence de la vague¹⁷. Cependant, trois poèmes représentatifs tirés de *Je m'en vais à Trieste* permettent de suivre le tracé de ce mouvement de disparition et d'apparition présent dans toute l'œuvre, et nous nous intéresserons donc plus particulièrement à ces textes. Publié en 2003, le recueil se présente comme une série de cartes postales impressionnistes de villes telles que « Tucson », « Athènes », « Dublin », « Guadalajara » ou encore « Séville », pour n'en mentionner que quelques-unes. Brossard y livre une réflexion sur la mémoire, mais surtout sur l'intangibilité du moment traversé par les souvenirs et les désirs. Cet article s'efforcera de montrer que, pour Brossard, le désir de parvenir à une poétique subversive ne s'inscrit pas dans la logique des avant-gardes, mais bien dans un temps plus long, notamment en redonnant une voix à ceux qui sont inaudibles, qui n'arrivent pas à se faire entendre. On observera, dans un premier temps, que ces poèmes cherchent moins à exprimer une émotion qu'à traduire le mouvement même de la disparition de toute réminiscence et de toute impression. Seul l'écho de l'expérience — son remodelage et sa polymorphie — se maintient dans l'écoulement des jours. En second lieu, on remarquera à quel point est prégnant le sentiment d'habiter un monde dépassé, ancien, déchu, mais qui subsiste néanmoins par ses institutions, ses normes et ses lois. Toute idée de

+ + +

pluriel et se faire comprendre comme cela s'était vu quelques années auparavant quand Gaston Miron rapailla l'homme agonique et le *damned Canuck* au milieu de lui-même et de l'âme québécoise. » Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2004, p. 45-46. **13** Nicole Brossard, « Stricto sens, attraction », *Possibles*, vol. XI, n° 3, printemps-été 1987, p. 175. **14** Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 2000, p. 7. **15** Nicole Brossard, *L'écho bouge beau*, Montréal, Éditions Estérel, coll. « Quoi », 1968, 50 p. ; repris dans *CB*, 85-129. **16** « [J]'abîme l'écho à la dérive de ma voix » (*CB*, 24) ; « emportant l'écho des féeries nouvelles » (*CB*, 29) ; « l'écho lisse les ondes l'évasion son courant même » (*CB*, 120) ; « si sombre dans l'écho le jour » (*SL*, 10) ; « chercher au fond de l'écho remuer les artères » (*CB*, 94) ; « je tiens à l'écho qui me maintient en place » (*CB*, 128). **17** « [L]a mer avec son vague répété de sublime » (*CRC*, 72) ; « rien n'adoucit le monde/il y a des mots qui disparaissent/repris par la mer et ses plis/d'architecture féconde/pendant que rapprochée de nos lèvres/intriguées devant la marée/noire/la nuit brandit son écho » (*MC*, 38) ; « je largue au jour/en partance sur l'écho » (*MC*, 26) ; « l'écho se frotte d'un ricochet » (*CB*, 77) ; « là-bas là où l'eau se fait écho » (*ATR*, 112).

transmission de la mémoire semble impossible, comme si le lien unissant le sujet au passé et à la mémoire s'était dérobé. Finalement, on verra que la poésie de Brossard, tout particulièrement dans ce recueil, est en fait tendue vers l'expectative d'une parole « inédite » encore inaudible et d'une « exigence communautaire ¹⁸ ».

ENTENDRE LA DURÉE

Déjà présent chez Ovide ou plus tardivement dans le *Daphnis et Chloé* de Longus, l'écho se déploie avec une formidable constance dans toute la littérature européenne, que ce soit en tant que « figure de style ou même genre littéraire, thème poétique, figure mythologique et problème acoustique ¹⁹ ». Dans la poésie de Brossard, il n'est pas étranger à l'idée de suspension du temps, du jugement (*époché*) ou encore de « neutre ²⁰ ». Alors que la rupture prétend à la nouveauté et au progrès, à la fin et au commencement, la poète souhaite plutôt accéder à une parole qui parviendrait « à faire des virages lents dans le temps » (CRC, 55).

Dans le poème intitulé « Kyoto », l'écho des temps anciens se répercute dans l'extrême contemporain. Or, cette ambiance trouble ne vise pas à faire état de la possibilité de ressentir un « brin d'éternité » depuis l'expérience la plus triviale — dans ce cas-ci une visite touristique —, mais participe à mettre en scène le caractère insaisissable du temps présent et l'inéluctable artificialité de sa reconstitution :

KYOTO
30 mai 2003

le taxi nous dépose
dans Gion et ses néons
c'est une nuit filtrée par la pluie
nous croisons deux Geishas
les yeux tournés vers le ruisseau
le silence obscur de l'eau sur les cailloux
nous avalons un brin d'éternité
avant de sauter dans un autre taxi
comme dans un siècle de fiction
deux jours plus tard à Paris la photo
sur l'écran de mon portable

+ + +

18 En d'autres termes, selon Louise Dupré : « [...] l'espace poétique se veut un lieu traversé par la conscience d'une parole à partager comme à transmettre et, par cette parole, d'une communauté à développer. En ce sens, on retrouve chez les femmes-poètes le sentiment de cette "exigence communautaire" qu'a définie Maurice Blanchot dans son ouvrage *La communauté inavouable*. » « Mémoire et écriture. L'inscription du féminin dans l'histoire », *Québec Studies*, vol. XXXI, printemps-été 2001, p. 25. **19** Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi*, p. 3.

20 En ce sens, Brossard écrira, quant à l'influence de Maurice Blanchot : « Ce n'est que maintenant que je me rends compte à quel point l'obsession du neutre qui sera la mienne dans mes premiers recueils ainsi qu'une certaine conception du roman lui sont redevables. » *L'horizon du fragment*, p. 25.

Gion néons dans un flou de nuit
en premier plan
la carte d'identité du chauffeur
ainsi vont la présence, l'absence (JVT, 166)

Ces quinze vers proposent une suspension du temps « linéaire²¹ » de l'Histoire, alors que la rapidité (« avant de sauter dans un autre taxi » ; « deux jours plus tard à Paris ») et le quotidien (« 30 mai 2003 ») se joignent au temps évasif (« un siècle de fiction ») et lointain de cette représentation du Japon (« nous croisons deux Geishas » ; « nous avalons un brin d'éternité »). Brossard parvient à rapprocher ces temporalités en accolant l'expression « prosaïque²² » à la sensation poétique. D'une part, elle expose une foule de détails et de renseignements factuels (« Kyoto », « le taxi nous dépose ») qui sont autant de traces de mémoire, de récit. D'autre part, elle nous livre une parole elliptique, comme dans le vers : « Gion néons dans un flou de nuit ». Il est moins question de transmettre le souvenir d'une visite de Kyoto que de transposer le sentiment de l'évanescence de toute expérience. En lieu et place de la coupure attendue dans les œuvres d'avant-garde, c'est le croisement qui apparaît comme le geste fondamental de la poétique de Nicole Brossard²³ et grâce auquel se dessine une continuité, une constance entre le passé et l'actuel.

Un sentiment de disparition et de perte subsiste. De manière semblable à cette « nuit filtrée par la pluie », le poème tamise l'anecdotique : il ne laisse sourdre que l'écho de ce « brin d'éternité » réduit, « deux jours plus tard », à la photo en fond d'écran d'un ordinateur. Dans le même sens, les deux Geishas rappellent certes l'imagerie d'un Japon ancestral et irrémédiablement évanoui, mais renvoient aussi au flot incessant du temps lui-même. Celles-ci ont en effet les yeux rivés sur un « ruisseau », sur « le silence obscur de l'eau sur les cailloux » évoquant l'instabilité et l'incessant mouvement régissant les êtres.

+ + +

21 C'est-à-dire le temps de l'héritage, de la transmission, de l'ordre : « devant elle tout à fait en ligne/droite selon la loi de l'héritage patriarcal » (A, 82). Peut-être est-ce là une réminiscence des écrits de Philippe Sollers qui furent importants pour Brossard dans les années 1960 : « Ce qui est contesté ici, c'est l'histoire linéaire qui a toujours asservi le texte à une représentation, un sujet, un sens, une vérité ; qui réprime sous les catégories théologiques de sens, de sujet et de vérité l'énorme travail à l'œuvre dans les textes-limites. » « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 71-72. 22 « Entendons par éléments prosaïques tout ce qui peut, sans dommage, être dit en prose ; tout ce qui, histoire, légende, anecdote, moralité, voire philosophie, existe par soi-même sans le concours nécessaire du chant. » Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 67, cité par Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 24. 23 « [V]ers un croisement des lignes les choses/parmi se développent au rythme des éclai-/rages advenant le croisement » (CB, 185). L'influence de Roland Barthes semble déterminante sur cet aspect de l'œuvre de Brossard. Selon lui : « Texte veut dire tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu de la toile d'araignée). » Roland Barthes, « Le plaisir du texte », *Œuvres complètes*, t. IV : 1972-1976, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 259.

Malgré tous les « néons » éclairant le district de Gion, la « présence de l'absence²⁴ », la « nuit » et « l'obscur » ombragent le poème. Nul souvenir d'Asie ne semble à l'abri du cours des jours ou susceptible d'être conservé intact telle une pièce de musée. Toute tentative de capture de la mémoire s'avère irrémédiablement déçue chez Brossard, et même la photographie — qui désigne pourtant exemplairement la saisie d'un moment²⁵ — ne parvient pas à rendre compte de la ville. Sur la photo de Gion (prise, peut-on imaginer, de la fenêtre du taxi) surgit « en premier plan » un autre sujet, soit le « chauffeur » lui-même, par l'intermédiaire de sa « carte d'identité » accolée à la vitre. Alors que les renseignements les plus précis et les noms propres abondent dans ce recueil, c'est l'anonymat de ce dernier qui transparait de manière évidente. Brossard ne révèle ni son nom, ni son visage. Dans ce Japon tiraillé entre la modernité actuelle et son caractère ancestral, seule la marque de l'absence perdue en écho — dans « l'amplification et la durée²⁶ » —, que ce soit par l'identité non déclarée du chauffeur de taxi ou le regard détourné des Geishas.

LA VIE IMPERSONNELLE

l'écho en sursis, la dispersion, la nuit décline ses relais. explorer : l'ultime intime ailleurs (A, 96)

L'écho, qu'Ovide nomme la « résonnante²⁷ » dans ses *Métamorphoses*, recueille les sons ambiants et les projette, non sans laisser entendre une disparité avec la parole initiale, une sorte de double vacillant de celle-ci. « Expérience toujours recommencée et chaque fois singulière²⁸ », l'écriture de Brossard met elle aussi en évidence l'étrangeté du langage notamment en déboulonnant la notion d'autorité (*auctoritas*) accordée à la parole. Véronique Gély-Ghedira considère que :

[L]écho est en effet le lieu même de l'absence [...] où le moi se sépare de lui-même, celui où l'on s'expérimente, comme l'écrivait Paul Valéry, comme le redit Paul Ricœur, « soi-même comme un autre ». Il est de ce fait en même temps le lieu où se perd l'identité, où l'on n'est plus soi-même²⁹.

On retrouve un tel questionnement chez Michel Beaulieu, son contemporain, pour qui l'intime relève moins d'une sphère privée que d'une vie affective impersonnelle,

+ + +

24 « Je ne sais si je dois dire présence de l'absence comme Rina Lasnier ou présence de l'ailleurs mais il est certain que la nécessité de l'ailleurs, constante en moi, prend plusieurs formes : besoin de mouvement (le voyage), de lointain (l'ailleurs, l'horizon) et de là-bas (des gens, du quotidien en mœurs et couleurs nouvelles). » Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, p. 129. 25 « Les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie. » Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « 10/18 », 1983, p. 18. 26 Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, p. 51. 27 Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques en poche », 2009, p. 129. 28 André Beaudet, « Gynécophonie-s », *Interventions du dialogue 2*, Montréal, Les Herbes rouges, nos 166-167, 1988, p. 11. 29 Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi*, p. 48.

d'emblée commune³⁰. Chez Brossard, les visages indiscernables du chauffeur de taxi ou des Geishas — celui de ces dernières étant dissimulé derrière leur maquillage — renvoient aux « êtres de mémoire » dont elle fait état dans *Le sens apparent*³¹. Ceux-ci permettent d'avoir recours à l'anecdote en évitant l'anecdotique, de traiter de l'individuel en évitant le personnel, en composant un « flou de nuit », selon la formule de la poète. Le rapprochement de ces deux poétiques repose sur le constat d'une semblable démarche autour de la question du sujet vers la fin des années 1960, qui s'est accompagnée d'un même refus du lyrisme³². Bien que Beaulieu et Brossard reviennent sur cette période en considérant que leur prise de distance par rapport à « l'émotion » fut en quelque sorte un égarement³³, il n'en demeure pas moins que cette méfiance face au sujet ne quittera jamais entièrement leurs œuvres, même au cours des années 1980, que l'on associe pourtant au retour du biographique dans la poésie québécoise. En effet, dès les premières pages de *Journal intime*, Brossard confie : « [c]'est donc comme dépourvue de moi que je peux écrire, que je peux être avec certitude » (*Jl*, 10; Brossard souligne). Cette « nébuleuse présence » du « je » (*MC*, 53) est indissociable du sentiment d'instabilité, de précarité et du désir de « permutation des postures³⁴ » à l'œuvre dans son écriture. Au cours d'un entretien, elle mentionne en effet :

L'Écho, c'est moi, Nicole, l'individu, qui prend plus d'espace dans le texte. Même si je dis « neutre le monde m'enveloppe neutre », même si je veux parler au neutre des mots. C'est avec ce recueil que j'ai commencé à prendre mon espace dans le texte, puis avec toute la recherche qui s'ensuit dans *Suite logique*, *Le centre blanc* et *Mécanique jongleuse*³⁵.

Cette idée de réverbération de soi dans l'écriture ne correspond pas à un retrait hors de la circulation du monde, à un désengagement social, mais plutôt à un affranchissement de la loi, ainsi qu'à une recherche d'individuation³⁶. Comme le rappelle

+ + +

30 À ce sujet, je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat : Frédéric Rondeau, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, 383 f. **31** « J'avais pensé qu'une fois installée dans ces trous que l'on dit "êtres de mémoire" je pourrais faire émerger dans la réalité toutes sortes d'anecdotes qui risquaient de ne pas en être. » (*SA*, 6) **32** Cette méfiance envers le « Sujet » découle en grande partie de l'influence du discours marxiste dans les milieux intellectuels québécois où la pensée du philosophe français Louis Althusser eut un certain retentissement. **33** Brossard écrit : « Je retiens que cette expérience excitante du texte qui tourne autour de lui-même, tel qu'en lui-même il se porte, suggère à la fois l'excès, le cercle et le vide, car il me semble qu'en voulant briser la linéarité, on a comme été forcé à son contraire : tourner en rond, comme si le texte en était venu à conclure sur lui-même, fut-il éclaté. » Nicole Brossard, « L'épreuve de la modernité ou/et les preuves de modernité », *La Nouvelle Barre du jour*, n^{os} 90-91, mai 1980, p. 61-62. Michel Beaulieu mentionne pour sa part : « en même temps, et paradoxalement, je sentais que je m'engageais dans une impasse : poursuivre la quête d'un langage aussi serré, aussi elliptique parfois, que le langage déterminé par les poèmes de *Mère*, d'*Érosions* et de *Vigile*, menait à une décalcification de l'émotion. Et effectivement, l'émotion de plus en plus érodée, le langage lui-même devait m'échapper durant un an et demi ». Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *Voix et Images*, vol. XXXIII, n^o 2, hiver 2008, p. 18-19. **34** André Beaudet, « Gynécophonie-s », p. 10. **35** Nicole Brossard, « La traversée des inédits », Jean Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens*, vol. 2 : 1977-1989, Montréal, l'Hexagone, 1983, p. 25. **36** « On peut appeler heccété ou eccété ces individuations qui ne constituent plus des personnes ou des moi. » Deleuze nous invite ainsi à réfléchir à « une troisième personne, et même [à une] "quatrième" personne du singulier,

Bernard Rousset, « [é]tymologiquement, on le sait, être *sujet*, c'est être soumis, en particulier politiquement, juridiquement³⁷ ». L'œuvre de Brossard est habitée par l'idée que la société actuelle fait obstacle à l'avènement d'une autre humanité, qu'elle entrave la justice, la joie, le désir, en infiltrant toutes les dimensions de l'existence : politique, émotive, sexuelle³⁸, sociale³⁹. On pense en ce sens à la citation du poète René Daumal que Brossard place en exergue de la section « Champ d'action » du recueil *Le centre blanc* : « Cette idée d'une humanité invisible, intérieure à l'humanité visible, je ne pouvais me résigner à la regarder comme une simple allégorie. » (CB, 404) La poésie et le travail sur le langage participent d'une lutte contre le discours dominant et constituent une démarche afin de « déjoue[r] quelque chose de l'ordre, de la norme, de la loi⁴⁰ », mais permettent en plus de restaurer le lien dérobé au fil du temps avec « tous les fantômes vivant dans la pierre et la poussière⁴¹ ».

LE TERRITOIRE DU TEXTE

Louise Dupré remarque avec justesse qu'à partir de la fin des années 1960, la poétique de Brossard vise à nier « le je, trouant la syntaxe et tenant à distance le référent pour s'attarder au processus même de production du texte⁴² ». Elle ajoute que s'opère alors « une rupture définitive avec la génération précédente. La vision poétique de l'Hexagone se trouve en effet délaissée au profit de recherches avant-gardistes⁴³ ». Il est vrai que Brossard participe pleinement au « dépaysement », à la « défondation⁴⁴ » de la littérature québécoise au cours de cette période. Son esthétique prône bien le travestissement des signes et la « fragmentation du sens » (CB, 381), mais cet « éclatement du langage⁴⁵ » ne constitue pas pour autant une « rupture définitive avec la génération précédente ». En fait, la démarche « formaliste » d'un recueil comme *Mécanique jongleuse*, par exemple, s'inscrit d'abord et avant tout dans une logique de dévoilement et d'interrogation des normes et des conventions : « Nous avons volontairement piégé le langage afin que la culture bourgeoise ne se serve pas de nos

+ + +

non-personne ou *Il*, où nous nous reconnaissons mieux, nous-mêmes et notre communauté, que dans les vains échanges entre un *Je* et un *Tu* ». Gilles Deleuze, « Réponse à une question sur le sujet », *Deux régimes de fous. Texte et entretiens (1975-1995)*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 327-328. **37** Bernard Rousset, « Althusser : la question de l'humanisme et la critique de la notion de sujet », Pierre Raymond (dir.), *Althusser philosophe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Actuel Marx confrontation », 1997, p. 146. Rousset souligne. **38** Comme on peut le lire dans ce poème intitulé « Signature » : « née dans le nom, je soussignée/dans le genre établi, compte tenu/des références d'amis, confrères/en affaire, signe à crédit/ce personnage/une personne décrite/en son portrait/à l'écart » (ATR, 106). **39** « Dedans, il y a des mots qui nous permettent d'inventer, de tisser de ces ficelles qui ont tout pour nous surprendre à la force des poignets et nous aider à balancer le corps. Dehors il y a dehors avec des horizons, des raccourcis, d'étranges peurs qui se renouvellent à même le corps et ses envies d'envol, mais il y a dehors comme à la chasse avec des proies, des plombs, des royaumes, des identités cachées sous les vêtements, il y a les cimetières, les bars à gogo, les zones de sécurité, des lois spéciales » (CRC, 67). **40** Nicole Brossard, « La traversée des inédits », p. 30. **41** Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 1987, p. 12. **42** Louise Dupré, « Un livre : effets d'une machine », *Urgences*, n° 28, 1990, p. 41. **43** *Ibid.* **44** Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, p. 144. **45** André Beaudet, « Gynécophonie-s », p. 11.

œuvres pour perpétuer ses valeurs⁴⁶. » Pour certains poètes des années 1970, l'heure est à la méfiance envers les formes conventionnelles (dites « bourgeoises ») de la littérature, et écrire équivaut à prendre ses distances avec la « littérature déjà en place, nationale, rationnelle, [la] poésie lyrique, [le] roman réaliste⁴⁷ », mais aussi à récuser la littérature en tant qu'absolu et objet esthétique. À la différence de nombre de ses contemporains, Brossard fait preuve d'une confiance inébranlable envers la littérature. C'est avec beaucoup d'égards qu'elle reconnaît par exemple que Gaston Miron fut l'un des « rares poètes à ne pas avoir fait dévier sa revendication politique sur le plan culturel⁴⁸ », contrairement à Raoul Duguay et à Paul Chamberland notamment⁴⁹. Dans le court texte liminaire du numéro de *La Barre du jour* consacré à Miron (1970), Brossard et Roger Soublière écrivent :

Alors que sur le terrain poético-politique tout semblait avoir été dit — et nous n'avions pas envie de devenir les répétiteurs impuissants — par ceux qui assumaient (par les tripes) l'angoisse et la révolte des Québécois, nous qui la partagions avons choisi de faire porter notre travail sur le langage⁵⁰.

Leur posture vise moins à rompre avec la génération précédente qu'à transposer « le terrain poético-politique » vers de nouveaux horizons⁵¹. L'écriture de Brossard reprend et réactualise ainsi le lieu commun du territoire propre à la poésie des années 1960, mais en le déplaçant vers une nouvelle géographie, qui ne serait plus celle d'un pays « originel » — le « Kébec » —, mais bien celle de l'écriture, du « texte ». Pour Brossard, c'est précisément en tant qu'objet esthétique que le poème est politique. En cherchant à proposer un autre emploi aux « mots de la tribu », elle détourne l'usage quotidien de la langue « qui assigne à chacun sa place au sein de l'espace social⁵² ». En ce sens, elle souscrit entièrement à l'aphorisme de Roland Barthes qui écrivait en 1978 que « "Changer la langue" est concomitant de "Changer le monde"⁵³ ». Aux coupures incessantes, Brossard préfère la recherche, le déplacement, « l'écriture-errance ». Comme elle le mentionne dans une conférence prononcée en 1972 : « Je finirai bien par affirmer qu'écrire (errer) c'est se pourvoir du droit d'intervention dans la langue collective. Dire qu'écrire c'est dévier, éviter le plus court chemin, choisir le détour parce que ce faisant, animer le désir de durer, durer longtemps sous l'éclairage de l'inédit⁵⁴. » L'usage du mot « inédit » est à entendre dans sa signification première, non pas de nouveauté, mais d'exposition et de mise au jour.

+ + +

46 Nicole Brossard et Roger Soublière, « De notre écriture en sa résistance », *La Barre du jour*, n° 26, octobre 1970, p. 5. 47 François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, p. 168.

48 Nicole Brossard et Roger Soublière, « De notre écriture en sa résistance », p. 6. 49 *Ibid.* 50 *Ibid.* 51 « Ce qui fait la différence entre Miron et nous, c'est que nous avons compris collectivement que le système dans lequel nous existions avait fait de nous des êtres diminués. Cela nous l'avons appris dans la solidarité des premières discussions et des premières manifestations. » *Ibid.*, p. 4. 52 Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1999, p. 66-67. 53 Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 23. 54 Nicole Brossard, « Naissance et dispersion du désir », p. 20-21.

L'HISTOIRE EN RUINES

L'impression de se situer en marge de l'Histoire est omniprésente dans l'écriture de Brossard. D'une façon semblable à ce qu'observe Jean-François Hamel chez Hubert Aquin, la poète exprime « une critique de plus en plus sévère de l'histoire, interrogeant radicalement la possibilité de son expérience dans le cadre de la modernité⁵⁵ ». Hamel écrit :

Aquin ne cesse de questionner les effets du savoir temporel sur l'expérience, les conséquences des multiples modes de représentation du temps sur la perception de sa présence et la possibilité de l'action. Une telle recherche présuppose que l'expérience temporelle, pour ainsi dire, ne va plus de soi⁵⁶.

Or, si les traces de mémoire appartiennent à un « vaste musée aux murs surchargés par les restes des siècles passés » et sont autant d'« amas de vestiges, lourds et accaparants⁵⁷ » chez Aquin, le bric-à-brac de souvenirs de Brossard — « un concert de Patti Smith » (*JVT*, 67), « en arrière-fond un bruit de métro » (*JVT*, 96), « la voix d'Évelyne » (*JVT*, 135) — se constitue des restes d'un monde d'emblée disparu. Pour l'auteur de *Prochain épisode*, le passé a un effet de « statufication » du sujet, il le « constitue subitement en pièce de ce musée tout-puissant [et] lui dénie toute possibilité d'action au sein du temps historique⁵⁸ ». Du côté de Brossard, le passé rappelle une représentation théâtrale dont persisteraient les codes, mais dont le sens aurait été détourné. Cette perte de repères, cette remise en question de la réalité de l'expérience (« entourée de paysages de synthèse ») doublée de ce sentiment d'appartenir à une temporalité « mi-ficti[ve], mi-historique⁵⁹ », s'accompagne de la conviction que toute mémoire est réduite dans le temps en ruines et en poussière. La poésie ne parvient plus à conserver du passé une part de vie et d'expérience, mais uniquement à reproduire le mouvement même de la perte. Dans le poème suivant, par exemple, seuls le morcellement et le sentiment du lointain demeurent :

SANTORIN
3 juillet 1995

de chair, d'os et de larmes
nous sommes des touristes
les yeux gavés d'abîme de mer et de civilisation
une poussière de lave dans nos cheveux
nous scrutons le ventre des statues

+ + +

55 Jean-François Hamel, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3, printemps 2000, p. 542. 56 *Ibid.* 57 *Ibid.* 58 *Ibid.*
59 « Qui suis-je au cœur de l'éphémère, allant mon chemin en temps réel, mi-fictif, mi-historique, entourée de paysages de synthèse, la tête encore pleine des grands récits auxquels nous nous étions accoutumé/es bien qu'ils fussent terrifiants. » Nicole Brossard, « Vingt pages entrecoupées de silence », *Les Écrits*, n° 95, 1999, p. 120.

le visage des femmes

le fichu noir des falaises au loin (JVT, 14)

Même les ruines de Santorin n'arrivent plus à transmettre la grandeur de l'antique civilisation grecque. Claudine Potvin s'est justement intéressée au discours muséologique dans les récits de Nicole Brossard. Le livre, écrit-elle, y occupe une fonction de recueillement de la mémoire : « L'éclat du musée, de l'art, de la création, de la collection d'objets ou de mots, s'opère dans le récit pour que la matière ainsi éclatée s'assemble dans le livre⁶⁰. » Sa poésie cependant n'a pas cette capacité et fait constamment état de la perte de signification de la réminiscence. À défaut de collectionner des vestiges du monde sublimant le réel, ses poèmes, comme dans son *Musée de l'os et de l'eau* (1999), ne révèlent que les traces du plus primitif (« os », la rime pauvre du seul phonème « o »), de l'instable (la mobilité de l'eau) et de la fragmentation (« de chair, d'os et de larmes »)⁶¹. Alors que le musée renvoie à la préservation de la mémoire culturelle et des richesses des civilisations dans un projet d'étude et une volonté de transmission, tout héritage a perdu sa valeur et sa potentialité herméneutique pour Brossard. Le touriste — « les yeux gavés d'abîme de mer et de civilisation » — pose un regard superficiel sur le monde. Rien, ni même l'énergie des volcans (« une poussière de lave dans nos cheveux »), la fécondité ou l'expression des visages (« nous scrutons le ventre des statues/le visage des femmes ») ne perdure réellement dans cette Grèce moderne.

À maintes reprises, Brossard fait état d'un tel monde en suspens, se maintenant malgré la corrosion du temps. Autour de cette idée, elle affirmera sans détour : « [l]e désert est la civilisation⁶² » (« dans le froid perlé de la civilisation » [JVT, 113]), et soulignera l'inéluctable déchéance de celle-ci (« jours comptés d'humanité » [CRC, 90] ; « un abîme de civilisation devant nous » [JVT, 128]). C'est dans cette interruption du temps que se déploie la « virtualité » du poème, sa puissance utopique, au sens où le suspens propose une « forme affirmative⁶³ », permettant d'effectuer des recoupements de mémoires et des croisements d'expériences : « l'écho dans la version creuse qui cherche ses séquences d'échos en différé la partie vitale des certitudes. C'est sérieux le vide ! comme une solution de continuité qui assure qu'un corps a beaucoup de retentissement dans l'espace » (SA, 60). Car on retrouve dans ses poèmes ce sentiment d'immobilité dans le neutre d'un monde qui n'est pas encore là, mais que l'on pressent, par les débordements de la langue du poème. Le devenir de la poésie pour Brossard

+ + +

60 Claudine Potvin, « Pratiques utopistes et discours muséologique dans l'écriture de Nicole Brossard et de Cristina Peri Rossi », *Tangence*, n° 47, mars 1995, p. 44. **61** « Dix ans plus tard, avec *Musée de l'os et de l'eau*, l'allusion au visuel alimentera la métaphore du corps dans ce qu'il y a de plus dur et de durable (les os), ainsi que dans ce qui lui est le plus essentiel, l'eau qui le compose et le renouvelle. [...] C'est ce thème de la conservation et de la ruine comme *dé-génération* de structure que j'ai fait valoir dans le roman *Hier* [...] ». Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, p. 122-123. Brossard souligne. **62** Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 18. **63** « Les textes majeurs du féminisme émanent de ce débordement comme si l'utopie était la seule forme affirmative du féminin, capable de déplacer le sujet féminin de manière à ce que, dit ou non-dit, il soit omniprésent comme une source de sens virtuel, une ouverture incontournable vers l'ailleurs. » Nicole Brossard, « Écrire la société : d'une dérive à la limite du réel et du fictif », *Philosophiques*, vol. XXI, n° 2, automne 1994, p. 313.

est par conséquent indissociable du politique⁶⁴. L'écriture se doit de repoétiser la vie, notamment en recomposant une mémoire (« appriovisant symbole/signe mémorisés depuis des siècles À EXOR-/CISER mémoire neuve car neuve perception/À communiquer » [CB, 369]). Pour Louise Dupré, le travail féministe de Brossard s'est largement efforcé de « retrouver la mémoire⁶⁵ » ; non pas celle de ce qui a été, mais de ce qui a été empêché, celle de cette « humanité invisible, intérieure à l'humanité visible » (CB, 404) dont il fut question plus tôt.

Giorgio Agamben considère que c'est précisément dans « [l]a reproduction de la dissolution de la transmissibilité » que l'art constitue le « dernier lien qui unisse encore l'homme à son passé⁶⁶ ». De même, la seule transmission encore possible repose sur la mise en forme de la faillite même de la passation de la culture. L'impression omniprésente que le lien avec le passé a été rompu demeure telle une « origine inhabitable⁶⁷ » dans l'écriture brossardienne. De ce fait, Nicole Brossard se situe dans la lignée d'autres poètes québécois dont Gaston Miron, Claude Gauvreau et Gilbert Langevin, qui ont mis l'expérience du vide, de la folie et de la catastrophe au cœur de leurs œuvres.

LA PRATIQUE DE LA POÉSIE

Autour de « séquences d'écho » (SA, 60) (« ainsi vont la présence, l'absence »), le poème oppose sa résistance au temps. Se sentir aussi bien « la contemporaine de Léonard de Vinci, de Marie de l'Incarnation, du baroque sicilien, [que] d'Anne Hébert et de Gaston Miron, de Gertrude Stein, de Djuna Barnes⁶⁸ », c'est proposer un type de filiation qui ne s'élabore pas dans la rupture, mais procède d'une temporalité plus longue, d'une « appartenance qui invente son horizon⁶⁹ » par l'écriture, comme on peut le lire dans ces quelques vers :

TROIS-RIVIÈRES

Octobre

entre les générations

l'heure des rendez-vous la prochaine lecture

+ + +

64 Brossard rappelle le rôle primordial du politique dans ses écrits : « Après toutes ces années, je n'aurais jamais cru que la question : "Que peut la littérature ?" se profilerait à nouveau dans mes pensées comme une nécessité, un remords dérisoire d'avoir laissé tomber trop facilement le côté curieux, utopique, le côté fascinant, ravageur, qui fait qu'en littérature il est bon de prétendre instinctivement que nous sommes faits pour déployer du rêve et du futur comme pour témoigner d'un attendrissement viable sur nos mœurs. Mais la question revient, entêtée, revient piocher dans l'ère de la mondialisation et de la société marchande. » Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, p. 11. **65** Louise Dupré, « Mémoire et écriture », p. 24. **66** Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, Saulxures, Circé, 1996, p. 173. **67** Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, p. 143. **68** Nicole Brossard, « Vingt pages entrecoupées de silence », p. 121. Brossard mentionne aussi l'influence de « Rabelais, Mallarmé, Blanchot, Jouve, Bataille, Joyce, Barthes » sur son écriture. Nicole Brossard, « Vaseline », *La Barre du jour*, n° 42, automne 1973, p. 17. **69** « La littérature est le fruit d'un déplacement de l'appartenance dans une appartenance qui invente son horizon. » Nicole Brossard, « Vingt pages entrecoupées de silence », p. 120.

plus tard chez Mozart ou ailleurs
 syllabes rondes inimitable saveur de café
 odeur de pitoune et bord de fleuve
 plus tard voici venir la nuit au Zénob
 d'autres poètes la gorge en feu
 toujours au bord de l'abîme et de l'aube
 adieu Gilles, Gaston, Gérald adieu Rina,
 Simone, Madeleine, adieu Gilbert Josée
 Denis Janou Alphonse Joseph
 c'est un octobre de première neige
 la vie tient parole fière à vos côtés
 c'est un octobre de *work in progress*
 adieu je reviendrai (JVT, 28; Brossard souligne.)

De façon semblable à ce que l'on observait dans « Kyoto », Brossard accorde une dimension primordiale à un temps et un espace précis dans ce poème tout en brouillant les détails. L'indécision temporelle (« entre les générations/[...] l'heure des rendez-vous »; « plus tard »; « adieu je reviendrai ») se joint à la ronde des lieux et des noms. L'allusion à la scène du Festival international de la poésie de Trois-Rivières, la référence au mois d'octobre (durant lequel le festival a lieu), l'évocation du « Mozart », du « Zénob » (deux cafés où se tiennent des lectures) en plus de la communauté des poètes dont le patronyme est familièrement omis (« Gilles [Hénault], Gaston [Miron], Gérald [Godin] adieu Rina [Lasnier]/[...] adieu Gilbert [Langevin] Josée [Yvon]/Denis [Vanier] ») ont pour effet de suggérer sans révéler. Dans cet espace précaire, entre le visible et l'obscur, « toujours au bord de l'abîme et de l'aube » (on croirait entendre Gilbert Langevin), se rassemblent des poètes de tous âges et de générations différentes autour d'un même « *work in progress* ». La filiation ici ne se fonde pas sur une vision commune de la poésie — une école, une avant-garde —, mais bien sur une *pratique* partagée.

Dans le poème précédent, les fragments de souvenirs (lieux, prénoms) s'unissent au sentiment de précarité que traduit cet « adieu » quatre fois répété. Se profile ainsi par l'écriture et le travail en cours la promesse d'un retour : « je reviendrai ». Pierre Nepveu observe une semblable « "mise au présent" » dans *Le sens apparent*. Il estime « que la mémoire dont il est question n'est pas un passé *réel*, mais est la mémoire de ce qui est en train de devenir autre⁷⁰ ». En cela, son écriture rappelle la pensée de Meschonnic pour qui « la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture. Mais *l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau*⁷¹ », une filiation « entre les générations ». Dans l'extrait suivant tiré d'un poème du *Musée de l'os et de l'eau*, la transmission ne correspond en rien à une commémoration ou à une muséification du souvenir, mais uniquement à la pratique elle-même — le « *work in progress* » — de l'écriture :

+ + +

70 Pierre Nepveu, « Nicole Brossard et France Théoret : la pensée/l'impensable », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 20, hiver 1980-1981, p. 25. 71 Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, p. 76. Meschonnic souligne.

[...]

dans les livres de Woolf et de Borges
un battement de cils
entre Londres et Buenos Aires
une fille de treize ans à lunettes rondes se demanderait
comment faire entrer une ville
dans la chambre où elle écrit
à quel endroit faire commencer la civilisation
la parole d'eau le chiffre vertigineux (MOE, 84)

La littérature (« dans les livres ») apparaît ainsi comme le dernier lieu du possible pour Brossard (« *la fiction pouvait désormais tenir lieu d'horizon* » [ATR, 15; Brossard sou-ligne]); un espace où à l'immobilité « des statues » et à l'impassibilité des « visages » se substitue la légèreté, la rapidité d'un « battement de cils ». Dans ce « sans lieu ⁷² » de l'utopie, d'une « humanité nomade ⁷³ », de « [s]a continent multiple » (A, 108) « entre Londres et Buenos Aires », retentit la puissance du poème et la possibilité qu'il offre de déjouer la géographie ⁷⁴ (« faire entrer une ville/dans la chambre »). Le dernier vers rappelle combien l'écriture de Nicole Brossard s'est toujours placée sous le signe de ce qui n'est pas mesurable (« le chiffre vertigineux »). Elle s'est lancée dans la poursuite éperdue d'une « parole d'eau » (sensible à toutes les modulations) et a cherché à rendre compte de la « transmission de l'acte de transmission ⁷⁵ », en se faisant l'écho de la poésie elle-même. C'est ainsi que Brossard engage son travail dans un temps long, qui n'est pas celui de l'histoire ou du discours hégémonique, mais qui fait entendre l'ardente réverbération de la parole à travers les lieux et les âges. Résonnante, cette poésie fortement historicisée, hautement politisée, propose un rapport à la mémoire qui n'a rien à voir avec la conservation, la préservation, l'immortalisation. Dans sa poésie, toute tendue vers « l'exigence communautaire », Brossard recueille plutôt l'écho des voix brisées auquel elle joint la sienne — fébrile et retentissante.

+ + +

72 Roland Barthes, « Le plaisir du texte », p. 222. 73 « [À] cause du corps le sens de la vie/change constamment vertige/car si l'océan était à l'autre bout du destin/un éclat de vert/délicat travail de présence/à l'intention d'une humanité nomade/le futur et le futur s'emmêleraient/or le présent vient vite/à chaque phrase une nouvelle configuration/du sens où personne n'hésite/en pensée en ivresse/le présent n'est pas un livre/joie qui traverse les rosiers » (MOE, 77).

74 Dans *Amantes*, le poème se déplace vers le territoire de l'intime : « ma continent des espaces de raison et/(d'amour) comme une histoire spatiale/[...]/une forme de réverbération » (A, 115).

75 Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, p. 184.