

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



**Telle qu'en elle-même, Nicole Brossard**  
*Le Désert mauve* de Nicole Brossard, Montréal, l'Hexagone,  
1987, 221 p., 16,95\$.

Louise Milot

Number 49, Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/38568ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Milot, L. (1988). Review of [Telle qu'en elle-même, Nicole Brossard / *Le Désert mauve* de Nicole Brossard, Montréal, l'Hexagone, 1987, 221 p., 16,95\$.] *Lettres québécoises*, (49), 21–23.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

par Louise Milot

# Telle qu'en elle-même Nicole Brossard

**Le Désert mauve** de Nicole Brossard, Montréal, l'Hexagone, 1987, 221 p., 16,95\$.

Le temps est venu — et c'est heureux — où la parution d'un roman de Nicole Brossard peut prendre place parmi les événements littéraires «ordinaires». Je veux dire qu'elle est révolue, cette époque de *Picture Theory*<sup>1</sup>, alors que la parution du roman avait coïncidé avec un colloque de la NBJ sur Nicole Brossard<sup>2</sup>, impliquant la cohorte attendue de communications bien plus laudatives qu'analytiques (à quelques exceptions près) sans compter la publication, en même temps, d'une substantielle entrevue explicative avec l'auteure<sup>3</sup>, ce qui fermait bien le cercle. La louange de la critique, et tout particulièrement de la critique féministe, n'était évidemment, même à cette époque, qu'un volet de l'alternative, et les textes de Nicole Brossard ont reçu en leur temps leur juste part d'une critique agressive. Dans un cas comme dans l'autre, on conviendra qu'une telle conjoncture, ou trop favorable, ou trop méfiante, laissait peu de place à une lecture tranquille et normale des romans.

On dira qu'il fallait passer par là : peut-être. Quoiqu'il en soit, autres temps, autres mœurs : la publication du *Désert mauve* a fait relativement peu de bruit, jusqu'à présent tout au moins, et c'est bien en vain qu'on chercherait quelque réaction collective ou programmée. Il serait dommage — le vent féministe s'étant un peu apaisé — que la critique passe maintenant au silence, ce qui constituerait un autre excès, vu l'importance certaine de l'événement : *Le Désert mauve* est le premier roman de Nicole Brossard depuis cinq ans, un roman auquel elle travaillait vraisemblablement depuis pas mal d'années déjà, ne dissimulant pas à l'occasion qu'il s'agirait cette fois d'une «traduction»<sup>4</sup>.



Nicole Brossard

Disons d'entrée de jeu qu'un tel livre ne peut pas décevoir le public lecteur de Nicole Brossard, d'autant qu'il s'agit certainement d'un des textes de prose les plus immédiatement lisibles que cette auteure ait publié. La facture du livre est pensée avec une telle recherche et, disons-le, avec une telle audace et une telle originalité par rapport à la production québécoise courante que Nicole Brossard, que cela plaise ou pas, et indépendamment des incidences idéologiques du discours qu'on lui connaît et qu'elle tient encore dans ce récent roman, fait de nouveau la preuve d'une perspicacité de premier ordre, face aux courants contemporains d'écriture, et d'une très grande intelligence des faits de langage.

Le roman exploite, en l'exacerbant, un procédé dont on se rappellera qu'il nous avait été comme lancé au visage de façon spectaculaire et rapide, au terme de *Picture Theory* : l'installation d'un livre dans

le livre. Dans *Picture Theory*, le jeu était généré beaucoup plus artificiellement qu'ici, pourrait-on dire, par l'intermédiaire d'un hologramme qui créait, ou tout au moins devait faire apparaître, en fin de parcours, une «femme réelle». Dans *Le Désert mauve*, la partie se jouera dès le point de départ et totalement.

Tout *Le Désert mauve* s'étire en effet entre deux livres dans le livre : un premier texte, donné comme appartenant à une narratrice/auteure autre que celle du roman, une certaine Laure Angstelle, s'intitule «le Désert mauve» (p. 9-41); puis la traduction de ce premier récit par Maude Laures, sous le titre de «Mauve, horizon» (p. 179-220), second texte dans le texte qui clôt le roman. Entre les deux se tiendrait le travail de la transformation. Il faut comprendre que Maude Laures, fascinée par ce manuscrit qu'elle aurait trouvé par hasard, s'engage dans l'aventure de le «re-mettre en mots», sachant qu'elle se place de ce fait dans une

situation langagière ambiguë mais inévitable : rester « fidèle » à l'essentiel de l'anecdote de départ, tout en ne se reniant pas elle-même comme responsable de la nouvelle écriture. On voit que c'est tout le problème de la fabrication de la fiction qui est posé ici, par le biais de la traduction, en un certain sens la réécriture du monde. Et en corollaire donc, toute la question de la place ou de l'illusion du référent, celui-ci étant en lui-même évidemment secondaire, plutôt à la solde de l'écriture que l'inverse.

Il faut reconnaître pourtant que l'histoire racontée par les deux textes du *Désert mauve*, si elle est simple, est incisive, puisque elle mène au meurtre d'Angela Parkins, femme de carrière (géomètre) que l'alcool amène à parler peut-être trop, certains soirs, et qu'un homme (appelé « homme long » dans « le Désert mauve » et « hom'oblong » dans « Mauve, horizon »<sup>3</sup>) finira par abattre, pour des raisons jusqu'à un certain point mystérieuses. L'achèvement de la lecture ne fournira d'ailleurs aucun éclairage solide sur ces raisons, puisque le meurtre est le point d'aboutissement, en quelque sorte la *fin* et le *but* de l'histoire et que de ce fait, il n'a pas à être expliqué, étant plutôt donné lui-même comme explicatif de quelque chose d'autre. L'important à retenir est qu'Angela Parkins meurt en dansant, tombant des bras de Mélanie, 15 ans, l'adolescente qui occupe le centre de tout le roman. Ce soir-là, Angela s'était rapprochée de Mélanie, lui entr'ouvrant ce monde des relations entre femmes que celle-ci connaît à sa façon puisque sa propre mère vit avec une certaine Lorna, depuis que Mélanie a cinq ans. La vie d'Angela Parkins est ainsi retirée à Mélanie, et avec elle la (nouvelle) vie qui semblait sur le point de lui venir par le biais d'Angela Parkins. Si l'on ajoute que cette vie lui est retirée par la faute du geste d'un homme, on soupçonnera que l'agression semble vouloir être de taille.

Les personnages masculins n'ont pas toujours eu le même degré de présence dans la prose de Nicole Brossard. Dans *Un livre*, par exemple, en 1970, ils étaient pris en compte au même titre que les personnages féminins. Par la suite, pour faire court, disons qu'ils en sont venus à briller par leur absence. Le personnage de l'homme revient comme en force dans *Le Désert mauve*, stylisé, accompagnant le personnage de la femme tant dans le contenu — on a vu le rôle important qu'il y joue — que dans le déroulement de

l'écriture où le personnage masculin a droit à ses propres chapitres. Tant « le Désert mauve » que « Mauve, horizon » font alterner les chapitres dont Mélanie et les autres femmes du roman sont les protagonistes, et les chapitres qui nous décrivent les agissements désœuvrés de l'homme long/l'hom'oblong dans sa chambre de motel, pensant à une « explosion » qui semble révolue mais dont on devrait plutôt comprendre, finalement, que le texte est en train de la construire, dans la mort à advenir d'Angela Parkins. Qui plus est, l'homme long/hom'oblong est le sujet du seul déploiement iconographique du roman : cinq photos qui le représentent, toujours de biais, sans que jamais ne soit révélé son visage, dans des scènes qui reproduisent l'un ou l'autre des épisodes décrits parallèlement dans le roman et qui le concernent (p. 103-116).

Sur ce personnage masculin certainement énigmatique, j'aimerais revenir. Mais auparavant, voyons ce qui fait l'objet du roman, dans la centaine de pages intermédiaires dont l'utilité est de ménager le passage, du « livre à traduire » à sa « traduction ».

Afin de voir plus clair dans le roman sur lequel elle travaille, la narratrice (fictive), vraisemblablement Maude Laures, avant de le traduire, en redispense les éléments par séries thématiques selon

les lieux et objets (p. 67-83) : le motel, la piscine, l'auto, le téléviseur, le tautouage, le revolver, le bar;

les personnages (p. 85-123) : Laure Angstelle (l'auteure), Lorna Myher (l'amante de la mère), Kathy Kerouac (la mère), Angela Parkins, Mélanie, l'homme long, et Maude Laures elle-même par le biais d'un autoportrait;

des scènes imaginaires entre ces personnages (p. 125-144);

et ce que le texte appelle les dimensions (p. 145-167) : le désert, l'aube, la lumière, la réalité, la beauté, la peur, la civilisation.

À première vue, cette liberté, prise par l'instance narrative de redistribuer comme à loisir le contenu de l'anecdote, apparaît comme le troisième point fort du roman, le premier étant l'idée même du livre et de sa traduction, et le second, certainement, la représentation mystifiante de l'homme long. Dans certains cas, cette liberté d'écriture amène à compléter légèrement la fiction initiale (la mère de Mélanie, devenue Kathy Kerouac, n'était pas nommée, par exemple, dans le roman à traduire); dans d'autres, l'imagination sera bien davantage mise

à contribution : les scènes dialoguées entre Mélanie et sa mère, par exemple, ou encore entre la mère et sa jeune amante, au moment de la naissance de leur liaison, entre Mélanie et Angela, à l'aube de ce qui aurait pu devenir une liaison amoureuse, et finalement — dialogue encore plus fictif — entre l'auteure et la traductrice, toutes ces scènes sont entièrement surajoutées et colorent évidemment, en les comblant, les blancs de ce qu'il faut appeler la première histoire.

Il faut dire aussi que c'est dans cette partie centrale du roman qu'on retrouve le plus le style qui a caractérisé la prose de Nicole Brossard jusqu'ici, une façon d'écrire, non pas qui a du mal à rester simple et limpide, mais qui ne semble tout simplement pas vouloir rester telle, ayant tendance à privilégier le jeu avec les mots, mais aussi l'ellipse, l'implicite, l'abstraction. C'est pourquoi, dans la pratique de la lecture, et en dépit de son intérêt structurel et de son caractère indispensable, cette section centrale pourra apparaître plus difficile, plus lente, voire moins passionnante dans son contenu, et peut-être plus forcée. Quand il est question en particulier de choses aussi abstraites que la lumière ou la beauté, on est frappé de l'écart entre les deux récits plus directement fictionnalisés d'une part, et d'autre part cette réflexion intermédiaire d'auteure qui s'articule en fait autour de l'écriture, qui finit par être moins percutante, moins convaincante, et dont on serait portée à croire — injustement peut-être — qu'elle serait moins réussie que les deux textes qui l'entourent.

Disons que les deux récits du « Désert mauve » et de « Mauve, horizon » génèrent certainement plus de force que les réflexions centrales de la narratrice, quelque sérieuse et pertinent que soit le propos de celle-ci. Et ma foi, je ne cacherais pas qu'en lisant les parties plus proprement *fictives* de ce roman, j'en suis venue à me dire que le jour où Nicole Brossard aura le goût de tout simplement raconter des histoires, ce sera sûrement passionnant. Mais c'est là me mêler de ce qui ne me regarde pas.

Par parti pris donc, et pour avoir préféré les deux histoires qui encadrent ce roman aux réflexions données comme nécessaires entre les deux, je concentrerai mon propos sur quelques éléments dans la foulée du « roman à traduire » et de sa « traduction ».

Pour bien saisir ce qui s'est passé, de l'histoire du « Désert mauve » à celle de « Mauve, horizon », il y aurait certes tout

un travail de comparaison à faire, et que je n'ai pas fait; en commençant par le glissement du titre, qui contient déjà tout un programme, hissant le *mauve* du rang d'adjectif à celui de substantif. On notera également comme ne pouvant pas ne pas être significatif, le rapport entre les noms et prénoms de la première auteure et de la narratrice : Laure Angstelle et Maude Laures. Un peu comme pour le «mauve», le prénom, sorte d'adjectif du nom, se retrouve dans un deuxième temps en position de substantif, c'est-à-dire de nom véritable.

C'est dans ce contexte qu'on en vient à noter une modification amplement mise en relief, d'un texte à l'autre : le changement de nomination de cet *homme* posé comme *long* dans «le Désert mauve», le meurtrier d'Angela, et que «Mauve, horizon» désigne comme un *hom'oblong*. Bien sûr, les sens des deux adjectifs, *long* et *oblong*, sont très près l'un de l'autre du point de vue du dictionnaire, et la modification pourrait sembler naïve ou légère. Pourtant, il y a certainement ici exhibition de quelque chose, ne serait-ce que du fait de la provocation venue du jeu de langage : la graphie atypique de *hom*, là où on attend *homme*, ne peut que faciliter l'amalgame *hom'oblong*. Dans ce contexte, je risquerais l'hypothèse de lecture suivante : dans un ouvrage où les relations entre femmes sont si prégnantes, la tentation est forte de voir en cet homme qui se cache constamment, dont le visage est volontairement laissé invisible (selon l'angle de certaines photos, on devrait pourtant voir son visage), la production d'un nouveau syntagme, relativement clair au fond, et qui serait dissimulé à son tour sous l'utilisation sibylline de l'adjectif rare *oblong* : **hom'oblong / homo blond**.

On reste alors un peu sidéré. Car il faut bien voir que la mort d'Angela Parkins, si elle abolit le personnage d'Angela, abolit aussi et surtout la possibilité d'une relation lesbienne de deuxième génération, celle d'une adolescente, fille de lesbienne, sur le point de voir se concrétiser à son tour, sur un arrière-fond de désert, sa propre naissance à la passion et au désir. On pourrait penser, à première vue, que l'impossibilité de cette relation encore inédite, et ainsi l'interdit, serait à mettre au compte d'un



homme en chair et en os, ou de l'homme en général<sup>7</sup>. Mais le fait que le geste soit donné, dans la traduction, non pas comme celui de l'*homme long* du point de départ, mais bien plutôt comme celui d'un *hom'oblong / homo blond*, dans l'appellation de qui se trouve inscrit le même rapport homosexuel à son propre sexe que celui, symétriquement inversé, qui est objet de quête pour la jeune Mélanie, héroïne du roman, ce fait est assez étonnant. Et il fait dévier, c'est le moins qu'on puisse dire, la problématique attendue de l'agression d'une femme par un homme.

La lecture amène alors à admettre que le développement d'une passion amoureuse librement choisie ne s'avère pas être bloqué, ici, par *l'autre*, l'adversaire, cet *homme long*, justement, qui était sans doute dans le (premier) texte de Laure Angstelle, un opposant, le symbole de la société mâle en général, mais par un *homo blond* qui, tout menaçant qu'il apparaisse dans cette fiction, n'en constitue pas moins pour les personnages féminins un autre elles-mêmes. Comme si le travail de traduction par Maude Laures du récit de Laure Angstelle avait abouti à un double meurtre, celui de la lesbienne libérée Angela Parkins, et celui du désir de vivre de Mélanie, mais en déplaçant le lieu de l'agression, de l'autre à soi-même, produisant quelque chose qui serait plus de l'ordre du suicide et de la renonciation que de l'agression. Désirée, la relation homosexuelle serait comme empêchée par l'homosexualité même.

Le roman semble donc mener à un cul-de-sac. Et vu dans ce contexte, il apparaît plus clair que son projet général d'écriture participait déjà d'un même refus (ou d'une même incapacité) de transformer trop radicalement les choses. Installer au point de départ d'une fic-

tion un livre à traduire que la fiction, effectivement, réécrira, voilà certes une transformation d'écriture, mais qui demeure factuellement bien relative. D'autant que l'arrière-fond fictionnel lui-même veut résolument demeurer figé. Comme si, au strict niveau des contenus revendicateurs féminins véhiculés par le dernier roman de Nicole Brossard, le libre choix d'une relation marginale s'avérait assez aisé à vivre, mais difficile voire impossible à reproduire et à transmettre.

*Le Désert mauve* de Nicole Brossard : un livre important, dans le contexte d'un des cheminements d'écriture les plus sérieux de la littérature québécoise contemporaine. □

#### Notes

1. Nicole Brossard, *Picture Theory*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982.
2. Voir *Traces/Écriture* de Nicole Brossard, Colloque NBJ 1982, *La Nouvelle Barre du Jour*, n°s 118-119.
3. «Entretien avec Nicole Brossard sur *Picture Theory* réalisée à Montréal le 13 juin 1982», dans *La Nouvelle Barre du Jour*, loc. cit., p. 177-202.
4. Je fais ici référence notamment à une entrevue que j'avais réalisée avec Nicole Brossard à Québec, sur les ondes de CKRL-FM, à l'hiver 1985.
5. Nous reviendrons ci-dessous sur ce jeu de mots homme long / hom'oblong.
6. Nicole Brossard, *Un livre*, Montréal, Quinze / Présence, 1980 (Parut d'abord aux éditions du Jour, 1970).
7. Dans une entrevue récente, Nicole Brossard aurait indiqué qu'il fallait voir dans ce personnage de l'«homme long» un symbole, celui d'une société qui a colonisé les femmes, bien que toutes ne soient pas «exploitées» (A. M. Voisard, «Le Désert mauve, 7<sup>e</sup> roman de Nicole Brossard, féministe radicale», dans *Le Soleil*, samedi 14 novembre 1987, p. D-11.