

Nicole Brossard et France Théoret : la pensée/l'impensable

Pierre Nepveu

Numéro 20, hiver 1980–1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40324ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Nepveu, P. (1980). Compte rendu de [Nicole Brossard et France Théoret : la pensée/l'impensable]. *Lettres québécoises*, (20), 24–27.



Photo : Athé

Nicole Brossard

La Poésie I

Nicole Brossard et France Théoret : la pensée/l'impensable.

Il faudra un jour écrire une « histoire de la lucidité dans la littérature moderne ». Une histoire de paradoxes, de contradictions, d'avatars. Et dans le chapitre québécois de cette histoire, on peut supposer que les noms de Saint-Denys-Garneau, d'Hubert Aquin et de Nicole Brossard occuperont une grande place. Par ces noms, je ne suggère pas une identité, encore moins un monopole, mais une certaine filiation qui passe par des enjeux communs. Qu'est-ce qui arrive lorsque l'on décide de poser la lucidité comme valeur centrale de la littérature, lorsque l'écriture devient une pratique radicale de la lucidité ? Que désigne cette lucidité ? Questions décisives, car à un certain niveau de sens commun, être lucide consiste toujours à voir, à saisir comme évidente la réalité, fût-elle du domaine le plus obscur. Être lucide a toujours partie liée avec ce que Nicole Brossard appelle « le sens apparent », à la fois en tant que

donné dans la réalité immédiate et en tant que nouvelle vérité mise de l'avant par l'esprit. La lucidité cherche toujours, insatiablement, à traverser les évidences pour produire une nouvelle évidence, dépassant ou refoulant l'obscurité, le chaos. Mais elle n'est conséquente que si elle n'est pas dupe de ses nouvelles évidences, que si elle soupçonne le sens d'être toujours une apparence, un effet. Par là, elle devient un problème littéraire et, concrètement, un problème d'écriture.

Dans son dernier recueil de textes intitulé *Amantes*, Nicole Brossard mentionne à cet égard l'auteur de *Prochain épisode* et de *Trou de mémoire*, et, d'une manière plus significative encore, Malcolm Lowry. Il semble qu'en créant le personnage du consul, dans *Under the volcano*, Lowry soit parvenu à l'évidence de son propre enfer, qu'il se soit vu parfaitement dans le destin de son personnage jusqu'à s'identifier avec lui. Or, cette évidence est mortelle, car elle signifie en fait un enfermement définitif dans la fiction. Le destin de Lowry n'est plus autre chose que ce livre appelé *Under the volcano* ; d'où cette phrase terrible où Lowry déclare que ce qu'il voudrait écrire, c'est « under under under the volcano ».

À quoi Nicole Brossard répond :

C'est la pire chose qui pourrait m'arriver. cela m'est arrivé. depuis, je n'arrête pas de lire pour remonter à la surface, pour retrouver mes surfaces. de là sans doute, mon obsession pour le sens apparent (Amantes, p. 20).

Rien de superficiel ni de formaliste dans cette phrase, mais l'intuition que la vraie lucidité ne prétend pas abolir les surfaces au profit de la profondeur, se conçoit plutôt comme va-et-vient ou mieux, comme « spirale », cette figure-clé qui, chez Brossard, désigne à la fois un mouvement d'approfondissement (de la mémoire, de l'inconscient) et un mouvement d'incessant retour sur soi de la conscience, une façon de donner forme, de structurer, de faire apparaître. Une telle conception implique, me semble-t-il, que l'écrivain doit être assez lucide pour ne pas se voir totalement dans son oeuvre, pour ne pas croire y trouver une « connaissance intégrale » de lui-même. Écrire, c'est certes toujours entrer dans le tourbillon, descendre sous le volcan : mais quelque part, cette profondeur devient trompeuse, elle siphonne pour ainsi dire le sujet et toute sa réalité, en se donnant comme vérité absolue. La lucidité consiste à reconnaître que je ne peux pas me voir entièrement dans le miroir du texte et que je suis aussi dans mes surfaces, comme « sujet responsable face aux évidences » (*le Sens apparent*, p. 54).

Cette problématique n'épuise naturellement pas les deux ouvrages que Nicole Brossard a publiés depuis quelques mois. Elle rend compte, du moins, d'une responsabilité de tous les instants, et du refus d'une « textualité sauvage » qui, chez certains, n'a été et ne continue d'être qu'un nouvel alibi, un exotisme du pulsionnel. Dès *French kiss*, en 1974, Brossard avait compris les risques d'une telle pratique qui croit, superficiellement, faire l'économie de la pensée. Elle a pu croire, à un moment donné, que l'on

pouvait « écrire le corps ». Dans *le Sens apparent*, elle observe : « Il faut penser le corps avec exactitude. Hors de l'histoire, sans délire, sans son texte (S.A., p. 64). Il ne s'agit pas d'un retour de « l'illusion réaliste » ; mais il est révélateur que *le Sens apparent* soit traversé, d'un bout à l'autre, par la question du réalisme, cette « tentation permanente » (p. 58). Tentation nécessaire, qui inscrit une attention soutenue à toutes les surfaces, à toutes les évidences : « Regarde un peu la réalité en face. le sens apparent. les traces du manifeste. regarde la réalité en face » (p. 47).

Le Sens apparent est un récit qui dévie de son projet réaliste, qui « reste sur (sa) faim, quant à l'impossible réalisation de la prose romanesque (p. 68) ». Mais il y a là beaucoup plus qu'une banale question de genre littéraire. L'enjeu est plutôt : qu'est-ce que *la réalité* du point de vue d'une femme ? Peut-on raconter la femme ? Quiconque s'attend à des réponses toutes faites, à des mots d'ordre banals, sera déçu. Nicole Brossard n'a jamais cru que le didactisme était une façon de tirer son épingle du jeu ; son livre n'est pas un manifeste, même s'il contient « les traces du manifeste », où la narratrice et les femmes qui l'entourent constatent l'irréalité fondamentale de la femme dans l'Histoire. Mais *le Sens apparent* se déploie autour de ce manifeste qui n'en est d'ailleurs pas tout à fait un. Dans cet espace, le livre prend tous les risques, celui du prosaïsme comme celui de la poésie, pour dire la réalité de l'imaginaire, pour faire voir le mouvement de la pensée, de la mémoire.

Nicole Brossard montre ici clairement qu'elle ne conçoit pas l'exploration de la mémoire et de l'imaginaire féminins comme une démarche régressive, comme la récupération d'un passé qui serait celui de l'enfance, ou celui, historique, de la femme en général. *Le Sens apparent* s'écrit contre tout parcours biographique ou archéologique, à l'encontre de ce qu'on peut trouver par exemple chez Madeleine Gagnon et plusieurs autres femmes écrivains. La mémoire, l'inconscient, chez Brossard, ont lieu au présent. Imaginer, ce n'est pas ici produire ce qui a été ou ce qui aurait dû être, c'est produire ce que Catherine Clément, après Lacan, définit comme un « futur antérieur ». Il s'agit bien d'une histoire, mais d'une histoire qui n'est un passé que par rapport à ce que je suis en train de devenir.

Cette précision me paraît capitale pour comprendre la continue « mise au présent » qui occupe le livre de Brossard, pour voir 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 autre. Non pas retour mythique vers l'origine, plongée dans les profondeurs de l'inconscient, mais exposition à la surface d'une imagination en route vers l'avenir, « forme ardente » de ce qui devient de plus en plus présent. Ici encore, c'est la figure de la spirale, si imparfaite soit-elle, qui paraît rendre le mieux compte d'une temporalité qui n'est ni purement cyclique-répétitive, ni linéaire-progressive, mais la synthèse problématique des deux. En ce sens, il y a chez Brossard une critique radicale, par delà la modernité, du romantisme autant comme retour à l'o-

rigine que comme négation narcissique de l'autre. *Le Sens apparent* ne cesse de poser le sujet face aux autres (en l'occurrence, les femmes amies), la mémoire face au présent, le texte face au hors-texte. Une certaine mythification de l'inconscient et de l'écriture est ici radicalement questionnée.

Il en est de même dans *Amantes*, bien que Brossard retrouve ici la forme du poème. Mais ce n'est pas pour y laisser filer une lucidité qui a toujours été au centre de son projet d'écriture :

toute vision est en soi mathématique de l'espace imaginaire. elle porte en elle l'évidence, la forme vitale issue de l'ardeur à laquelle nous succombons par passion, par nécessité ou par excès (p. 78)

C'est dire que le texte vise encore à élaborer cette « forme ardente », cette « structure de feu » dont parlait *le Sens apparent*. Jamais peut-être l'écriture de Brossard n'a été aussi détendue, aussi nuancée dans ses efforts pour capter « l'excitation », le « ravissement », cette « présence intégrale » de la réalité lorsque le désir et la mémoire y entrent en action. *Amantes* ne cesse de déployer un présent polyphonique, inépuisable en résonances, où « la passion (est) comme une ouverture sur la mer (p. 33) », où les yeux traversent « l'émotion laborieuse du quotidien (p. 39) ».

C'est dire que la « mathématique » à l'oeuvre dans ces pages n'a rien d'une froide géométrie. Les formes y vacillent, les corps sont au bord de s'y liquéfier, la pensée y glisse vers « l'inédit des mythes ». Le pouvoir d'*Amantes* tient en partie au fait que si l'intelligence y est présente à chaque page, elle est aussi constamment sur le point de renoncer, de céder à un mouvement qui la dépasse. Sur un ton auquel elle ne nous avait pas habitués, Brossard rend compte de cette perte d'équilibre, dans une suite de poèmes qui commencent tous par les mots « j'ai succombé » :

j'ai succombé à la tentation ainsi
on entre dans le circuit des gestes
qui assurent la survie, la conquête
le sourire et la fusion des fictions
la nuit venue lorsque de mèche
nos fronts se souviennent des plus belles
délinquances, on bouge un peu la main
pour que s'ouvre sous nos yeux
la mémoire agile des filles de l'utopie
se déplaçant en italique
ou en une fresque vers toutes les issues (p. 70)

La parfaite maîtrise de ce langage, au moment même où il évoque une perte de maîtrise, indique assez à quel niveau se maintient *Amantes*. Utopie lesbienne, ce monde nous concerne à chaque instant parce qu'il est tout autre chose que l'affichage complaisant d'un particularisme ; plutôt, une recherche lucide de nouveaux mythes, l'habitation d'un présent sublime qui, pour s'être posé en dehors de la différence ou de la polarisation sexuelle, se met à raconter une nouvelle histoire.

Vient de paraître

Au lecteur d'ici
susceptible de s'intéresser
à la condition québécoise



LE MYTHE DE MARIA CHAPDELAINÉ

Nicole Deschamps, Raymonde Héroux,
Normand Villeneuve

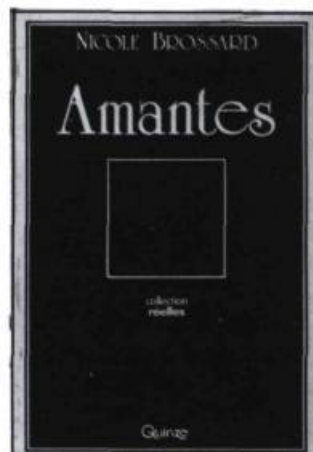
Cet ouvrage est la synthèse d'une lecture collective du texte et de l'après-texte de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, ainsi qu'une histoire du phénomène de leur diffusion en France et au Québec. La recherche, élaborée à partir des manuscrits de Hémon et des papiers de famille et à l'aide du relevé des différentes fortunes littéraires du roman en divers pays, situe l'événement à la fois comme un phénomène unique d'anthropologie culturelle et comme un symptôme de la condition de colonisé.

1980. 264 pages (14 x 21), broché.
[2-7606-0496-9]

\$19,75



LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL
C.P. 6128, succ. « A »
Montréal, Qué. H3C 3J7
2910, bd Édouard-Montpetit
Montréal, Qué. H3T 1J7



Bien que son nom se soit souvent trouvé dans le voisinage de celui de Nicole Brossard depuis quelques années, on pourrait difficilement situer France Théoret dans le même espace d'écriture. *Nécessairement putain*, son dernier recueil de textes, confirme qu'à part le fait qu'elles explorent toutes deux la féminité, presque tout sépare Brossard et Théoret. Il ne devrait pas être nécessaire de faire des mises au point aussi banales, si l'étiquette « écriture féminine » ne tendait pas trop souvent à gommer des différences pourtant profondes.

Des trois ouvrages précédents de France Théoret, deux surtout avaient fait une profonde impression : *Bloody Mary* (1977) et *Une voix pour Odile* (1978). D'emblée, ces deux livres établissent un ton panique, affolé, décomposé, très caractéristique de tout ce qu'écrit Théoret. Je connais très peu d'écrivains ici qui savent dire « je » avec une telle nudité, s'exposer de tout leur être avec moins de peur du ridicule. Car dire la terreur, la décomposition, et les dire en tant que femme, peut facilement être ridicule en littérature. Et on ne surmontera pas ce risque en observant que, justement, France Théoret ne fait pas de littérature. Elle ne peut pas faire en sorte que son écriture ne s'inscrive pas dans une « oeuvre littéraire ». La littérature et, notamment, la poésie, sont donc investies de l'intérieur, par les désirs les plus troubles, les aveux les plus obscènes. Ainsi, dans *Une voix pour Odile* :

Avide de voir mon sang. Me soulager à le sentir là. Je veux le sang. Que ça puisse couler ! Que je sois débarassée de la rage liée à mon attente. L'inferral fait sans cesse retour, image vivante, gueule, monstre sans dent, bavoire horrible, double face d'un désert au monde. Je crie, je larme, je bave à l'intérieur (p. 49).

Peut-être faut-il avoir soi-même écrit pour mesurer la force de renoncement qu'il y a dans ces lignes, dans cette écriture qui assume jusqu'au bout une disgrâce fondamentale et, semble-t-il, irrémédiable.

Irrémédiable : le mot n'est pas innocent. Dès *Bloody Mary*, France Théoret a mis en marche une machine terrible, une machine à broyer le sujet social, le moi, la

culture, le langage. Non pas pour délirer, pour laisser se déployer l'imaginaire, mais pour dire que le sujet-femme qui nous parle ici ne peut justement plus parler, est voué à patauger dans une négativité toujours plus virulente. Où et comment cette machine s'arrêtera-t-elle ? En tout cas, pas dans *Nécessairement putain* qui, à cet égard, se situe dans le prolongement direct des ouvrages précédents.

Nécessairement putain expose une subjectivité empêchée d'être, « aux prises avec un corps dans un lieu, encombrée, obligée, mangée et d'avoir salué la mort (p. 20) ». La régression est ici bien réelle, pleinement assumée, vers « la vie avant le dit (p. 9) », vers « les traits élémentaires, face de l'idiot d'où sortent balbutiements et paraphrases d'envies grosses et tristes (p. 47) ». Voici une femme qui, « entrée vivante dans le miroir (p. 9) », se saisit dans un espace pré-linguistique, pré-culturel, pré-symbolique. Mais elle ne « déparle » pas, comme Gauvreau, par exemple, le ferait. Elle nous dit qu'elle déparle, elle se décrit comme informée, violée, dominée, poursuivie. Ce paradoxe apparaît avec une subtilité particulière dans « la Marche », qui, par delà le « portrait » de la putain, met en action une riche dialectique de l'ordre et du désordre, de la beauté et de la dissolution. Texte remarquable, emblématique d'un mode d'être ambigu, d'une féminité qui « inverse les signes » (p. 31).

L'écriture de « la Marche » saisit l'apparence à la fois comme masque et comme révélation du non-être. Mais ailleurs, il arrive que la négativité reste inerte. Ce qui, surtout dans les deux premiers livres de France Théoret, apparaissait comme une suite de confessions explosives qui dénaturaient le bel espace de la littérature devient, parfois, dans la seconde moitié du livre, l'affirmation plutôt abstraite d'un mal-vivre qui ne parvient pas à s'écrire et frôle le lieu commun :

- 1 *Les mots premiers de l'obéissance. Rester enfant à force de sages réponses. Monde brutal. Sous tous rapports. Ne pas naître. Ne pas gêner. Ne pas savoir ce que l'on sait. Ne pas exiger sans fin. Ne pas prendre place sinon la bonne pointée du doigt. (p. 48)*



Photo : Kéro

France Théoret

On a l'impression, dans les textes d'« À celles qui ont trop travaillé » et de « la Guerrière », que l'identification trop unilatérale à la femme exploitée, informée, dépossédée, affaiblit ce que France Théoret dit ailleurs avec beaucoup plus d'intensité, et qu'elle dit ici encore dans le très beau « J'ai cru en vous » : « Et si je parle et si je dis c'est du dehors, d'ailleurs, d'un désir le seul que je connaisse et qui est un désespoir infini (. . .) (p. 44) ».

Il se passe peut-être, dans *Nécessairement putain*, que l'exploration radicale, indécente, de la négativité mène France Théoret jusqu'à un point où elle est forcée d'opter entre écrire et ne-pas-écrire. La négativité ne pardonne pas : vient un moment où le sujet, et toute sa pensée, s'y engouffre, s'y dissout dans un discours anonyme. L'alternative, ce peut être d'écrire à partir de, hors de la négativité, de penser, malgré tout, l'impensable, de résister à l'identification. « Nécessairement putain » : certes, mais aussi : nécessairement écrivain. France Théoret a écrit jusqu'ici dans la mise en doute paradoxale de ce postulat. Il semble que ce doute soit poussé ici dans ses derniers retranchements.

Pierre Nepveu

Nicole Brossard, *Le Sens apparent*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1980, 76 p.

Nicole Brossard, *Amantes*, Quinze, coll. « Réelles », 1980, 109 p.
France Théoret, *Nécessairement putain*, les Herbes rouges, no 82, mai-juin 1980, 52 p.