

L'écriture planétaire de Nicole Brossard¹

Marie Carrière

Depuis « Le cortex exubérant » paru dans *La Barre du jour* en 1974, la rature du sujet issue d'une modernité exacerbée s'ouvre sur la nécessité de son surgissement ontologique, abordé dans toute la réflexion littéraire de Nicole Brossard. Après avoir été propulsée d'un formalisme aride vers un féminisme fougueux, l'auteure signalait en 1984, dès l'ouverture de *Journal intime*, que « le sujet surgit, sujet tautologique et ne pourra avoir de sens, c'est-à-dire, un rayonnement imagé et imaginaire que relancé dans un monde effrayant/extatique et qui pourtant ne sera pas binaire » (9). Inscrit au féminin, le sujet brossardien fut désormais « tridimensionnel » (9), grâce à une écriture creusant les espaces « d'un ordre symbolique désuet » (9). La subjectivité se redéfinit au-delà de la fragmentation – posture féministe par excellence vis-à-vis de l'effacement du sujet postmoderne. Elle rendit ces espaces, pour emprunter les métaphores les plus chères de l'écrivaine, d'abord blancs, ensuite aériens et holographiques, pour composer avec le renouveau de son rapport au sens, à soi et à l'autre.

Dans les textes plus récents, on trouvera difficilement de telles références au symbolique puisées à la théorie structuraliste et psychanalytique par les auteurs de la modernité québécoise. Durant l'époque turbulente des années 1970 et débuts 1980, l'on vit naître les fictions théoriques et s'épanouir le féminisme radical d'une écriture au féminin toute nouvelle et engagée². Le rapport du sujet à l'écriture, au

-
1. Merci à Nicole Brossard de m'avoir offert *Ardeur* et *La capture du sombre*, « poésie et roman côte à côte en lecture », comme elle m'a écrit.
 2. Pour des analyses élaborées de ce mouvement, voir les ouvrages de Carrière, Dupré et Gould.

quotidien et à l'histoire continue d'occuper une place de choix dans l'œuvre de Nicole Brossard. Or, si l'énergie créatrice du désir féminin est toujours source d'écriture, cette même énergie semble aussi s'esouffler devant la déchéance d'une contemporanéité assaillie par la guerre, la crise écologique et la violence. « Écrire : je suis une femme » a été « plein de conséquences » (*L'amèr*, 43) pour toute une lignée d'écrivaines féministes dont Brossard aura été la chef de file au Québec pendant plus de quarante ans. Mais qu'en est-il aujourd'hui de la portée d'une écriture s'étant conçue comme rien de moins que régénératrice de l'ordre social ? L'ère, notamment de surveillance, d'après les attentats du 11 septembre 2001³, que fait figurer Brossard dans plus d'un de ses écrits récents, semblerait avoir amorcé un recul, ou du moins une évolution, de la posture transformatrice de son œuvre.

Des vagues féministes

Cette évolution serait aussi celle du féminisme. Le féminisme contemporain, on le sait, s'inspire d'une gamme de perspectives – postcoloniales, migrantes, identitaires et transculturelles – ainsi que des axes de pensée provenant des *queer studies* et de l'éthique. Se sont ajoutées récemment les théories de l'affect (plus présentes dans les études culturelles anglophones), qui sous-tendront ici quelques-uns de mes propos. De fait, la *affect theory* est un outil de lecture approprié, au regard du ton intimiste, sinon lyrique, des écrits de Nicole Brossard ainsi que leur mise en œuvre de la pensée et de l'émotivité en cette ère postmoderne (postcogito ou postcartésienne)⁴. Le féminisme

3. Désormais, lorsque je me référerai aux attentats terroristes contre les États-Unis du 11 septembre 2001, j'utiliserai la formule communément acceptée du 11 Septembre ou Septembre 2001.

4. Seigworth et Gregg, 8. Comme le soulignent les codirecteurs du *Affect Theory Reader*, il n'existe pas une seule théorie généralisable de l'affect – sentiment élémentaire ou état émotionnel, agréable ou pénible. Or, les multiples itérations théoriques de l'affect (découlant de la pensée psychanalytique, poststructuraliste, posthumaniste et éthique, entre autres) tentent de désigner la force vitale de la rencontre d'un corps avec le monde, avec l'autre ou encore une altérité radicale : « affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations » (Seigworth et Gregg, 1). Toujours selon Seigworth et Gregg, cette rencontre pourrait – mais jamais de façon certaine – se transformer en geste ou action esthétique, éthique ou politique.

contemporain se trouve ainsi au confluent de trajectoires épistémologiques plurielles, comme l'écriture brossardienne d'ailleurs. Aussi ce confluent désignerait-il une troisième vague d'un féminisme caractérisé d'emblée par la tension, la pluralité et la contradiction. À propos de cette troisième vague, l'on peut s'en remettre au concept de métaféminisme proposé par Lori Saint-Martin en 1994. Le préfixe «méta» vient désigner ce qui suit, mais aussi «ce qui dépasse ou englobe l'objet dont il est question» (165), pour remplacer la notion de rupture ou de conflit des générations et surtout de mort d'un féminisme révolu⁵. Ainsi, lors d'une conférence donnée à l'Université de l'Alberta en 2010, Brossard relevait l'état actuel d'infiltration et de déflexion des pensées féministes à travers son propre cheminement d'écrivaine :

Est-ce que je continue de penser et d'agir en fonction du même fond de pensées et de croyances que celles qui m'ont animée il y a 40 ans. Suis-je ailleurs en pensée et en action vivant avec d'autres urgences, d'autres angoisses et révoltes qui, sans être à l'opposé de ce que je pensais il y a 40 ans, occupent désormais le devant de mes solidarités et de ma réflexion (« Au fil », n.p.).

L'évolution en question n'est ni linéaire ni générationnelle. Il s'agit plutôt d'une orientation ou encore d'une désorientation théorique, s'accordant au va-et-vient des héritages, des mémoires, voire des marées de pensée...

Le féminisme contemporain – ce que nous proposons de nommer métaféminisme – pose son regard sur l'histoire alors qu'il est toujours déjà dans l'histoire, y compris la sienne, soit celle de ses propres transformations. Le métaféminisme incarne justement ces autres urgences, angoisses et révoltes dont parle Brossard. À l'instar des écrits brossardiens publiés notamment mais non exclusivement après 2001, le métaféminisme connaît ses propres questionnements, ses critiques et ses retours épistémologiques. Il vacille entre l'inquiétude et la

5. Les grands postulats du féminisme radical de la vague précédente, axés sur la différence et la spécificité sexuelles, se trouveraient à bout de souffle, ou (dit plus judicieusement) à la fois absorbés et repensés par le féminisme actuel. La troisième vague du féminisme, comme le propose Jennifer Henderson, «ne cherche pas la garantie de sa légitimité ou l'efficacité de façon familièrement féministes (Henderson, 68; ma traduction). Le féminisme d'aujourd'hui se voudrait plus «souterrain» (69) qu'explicite, plus multidimensionnel que générationnel, et plus multiple que linéaire dans son évolution. Voir à ce sujet Misha Kavka (2004).

conviction à l'égard de ses « utopies réalistes », pour emprunter ce paradoxe à Laura Mandell (71). Son élan engagé et son rapport à un avenir meilleur sont toujours en devenir, toujours fragiles. Par ailleurs, le métaféminisme pourrait aussi témoigner, du moins par moments, d'un « optimisme cruel », suivant le concept de Lauren Berlant (pour qui tout optimisme se veut une forme affective), c'est-à-dire d'un attachement à des modalités d'amélioration sociale ou à des capacités de vie qui ne tiennent peut-être plus : « the difficulty of detaching from life-building modalities that can no longer be said to be doing their work » (Berlant, 97) – une difficulté qui peut être à la fois menaçante et promiseuse (Seigworth et Gregg, 10).

Cette étude se propose de sonder le métaféminisme de Nicole Brossard, soit certaines tensions manifestes de son œuvre plus récente ou, plus précisément, une appréhension affective animant son œuvre depuis 2000, notamment depuis les événements du 11 Septembre 2001. S'étant écartée de la portée exclusivement au féminin de son imaginaire, l'écriture brossardienne se veut plus nuancée, sinon mitigée, dans ses projections actuelles d'un monde tantôt habitable, tantôt intraitable, dans lequel, pourtant, ses locutrices et protagonistes continuent de s'inscrire « corps et âme » (*L'horizon*, 41). L'on pouvait déjà voir une visée planétaire dans la fiction des années 1990, notamment *Le désert mauve* (1993). Plus d'une décennie après la parution de ce roman, les essais de *L'horizon du fragment* (2004), le roman *La capture du sombre* (2007) et les poèmes du recueil *Ardeur* (2008) reviennent sur la question de la transformation sociale. L'écriture révèle d'emblée sa posture personnelle et inquiète, sa poésie lyrique et affective, sa tonalité intimiste et pour ainsi dire nord-américaine mais aussi universelle. Or, ce n'est pas ce caractère intimiste en soi qui vient contrarier le rapport au monde et l'engagement. C'est plutôt un monde progressivement menacé par les traumatismes globaux, comme ceux reliés aux événements du 11 Septembre, qui semble entraver la « puissance d'agir⁶ » du sujet de la création. Certes, le « je » fictif ou autofictif s'affirmant « là » tout au long de ces trois ouvrages interroge les problèmes qui assaillent la planète (guerres, agressions militaires, menaces écologiques, frénésie marchande). Ce « je suis là » énonce également une volonté d'affronter les malheurs du monde. Mais comment y arriver ? Voilà le questionnement qui sous-tend les

6. L'expression est de Paul Ricœur, dans *Soi-même comme un autre*.

trois textes analysés ici: *L'horizon du fragment*, *Ardeur* et *La capture du sombre*.

Au bord de l'abîme

Des questions ayant animé l'ensemble de l'œuvre de Brossard reviennent se déployer dans la réflexion de *L'horizon du fragment* sur les modalités de l'écriture. Le sujet qui écrit, la quête de nouveaux sens et le pouvoir des mots – bref, des thématiques connues de l'écrivaine – s'inclinent devant le trouble du cadre social évoqué. L'on pourrait même dire que cette contemporanéité force la pensée brossardienne au-delà du féminisme radical ayant composé si étroitement les écrits précédents. C'est dans l'inquiétude que s'amorce la méditation des essais: «J'étais là et je m'inquiétais.» (9) Si toujours l'artiste «règne sur un vocabulaire riche», celui-ci est plus «angoissant»: «Tous les jours, je suis au bord de l'abîme.» (9) Si toujours le sujet surgit, comme nous l'évoquions plus haut, il le fait avec une timidité jusqu'ici inhabituelle, se laissant glisser dans une sorte de désuétude. Son regard sur le monde s'avère immuablement guetté par des images de ruines que l'auteure imaginait déjà dans *Le désert mauve* et plus récemment dans *Hier*. Or, ces écrits ne laissaient pas derrière eux un mal de parole comme celui des textes, fictifs et poétiques, à venir. «Dans une heure j'aurai oublié que nous allons vers un malheur planétaire» (*L'horizon*, 58): Nicole Brossard fataliste? Malgré «la déraison du monde, ce chaos sans volume et sans visage fondu dans sa propre érosion» (67), conclure au fatalisme serait mal lire l'auteure. Mais nous y reviendrons.

Dans *L'horizon du fragment*, l'écrivaine se rappelle l'évolution de sa pensée littéraire remontant aux premières lueurs de l'hypermodernité formelle des années 1960 au Québec et en France. En passant par le déconstructionnisme de ses poésies formalistes, Brossard s'en remémore ensuite les tournures féministes et lyriques. À travers des allusions à ses propres œuvres telles *Amantes*, *Picture Theory* et *La lettre aérienne*, Brossard rappelle cette «zone d'échanges entre femmes» à l'époque d'un «moment d'écriture investi corps et âme à concevoir l'inconcevable» (*L'horizon*, 41). Mais la théorie de l'écrire, du vivre aussi, semble encore avoir évolué, pour déclencher ainsi

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 moeurs. Mais la question revient, entêtée, revient piocher dans l'ère de la mondialisation et de la société marchande, elle revient me hanter, creuser dans le sillon des cicatrices une infinitude de scintillements pour déjouer la mort et toute perte de liberté. (*L'horizon*, 11)

Comme le constate autrement Brossard, «être de son temps» (54) comme écrivaine veut dire, en ce nouveau millénaire et surtout à la suite des attentats du 11 Septembre, faire face aux désordres frénétiques d'une époque de déclin civique, économique et écologique évoqué partout dans ses essais. En effet, est assez étonnante, dans ces textes portant sur l'art d'écrire, l'évocation des attentats terroristes sur le World Trade Center à New York ainsi que le traitement de leur représentation médiatique et politique (57, 108-110). De fait, si un imaginaire du 11 Septembre il y a dans la littérature québécoise actuelle, il se manifeste autour d'une réflexion intime – un exemple récent serait le récit de Francine Noël adressé à son petit-fils dans *Le jardin de ton enfance* (2012) – et d'une critique des discours mêmes de la superpuissance autour de ces événements⁷.

Dans son introduction à un recueil de textes critiques portant sur la fiction et le cinéma non étatsuniens de l'après-11 Septembre, Cara Cilano examine la réaction de la superpuissance au lendemain des attentats terroristes. Selon Cilano, l'agressivité de la politique intérieure et étrangère des États-Unis à la suite des événements découlerait non seulement d'une terreur liée à ces événements, mais aussi d'une terreur anticipée. D'où la fameuse *war on terror*, même si Michael

7. On pensera d'emblée à la chercheuse Annie Dulong qui est aussi l'auteure du roman *Onze*. De plus, Dulong a rassemblé pour la revue *Mæbius* (2011) un dossier intitulé «Réinventer le 11 septembre» auquel collaborent quinze écrivains québécois (Jean-François Chassay, Martine Delvaux et Madeleine Monette, parmi d'autres) pour commémorer les dix ans des attentats. À l'occasion du premier anniversaire des attaques, ont paru *Le 11 septembre des poètes du Québec* (Trait d'union, 2002) et *Les tours de Babel : la paix après le 11 septembre* (Les 400 coups, 2002). Du côté de la fiction, Mélanie Gélinas raconte dans son premier roman, *Compter jusqu'à cent*, le drame intime d'un viol (que l'auteure a elle-même subi) et qui resurgit dans le sillage de l'effondrement des tours jumelles. Suzanne Jacob, dans la même collection «Écrire» des éditions Trois-Pistoles où est paru *L'horizon du fragment*, écrit le dernier chapitre de *Comment, pourquoi* pendant l'après-coup des attentats. Enfin, Nancy Huston traite du 11 Septembre dans *Lignes de faille/Fault Lines*.

Moore faisait remarquer dans son documentaire *Fahrenheit 9/11* (2004) : « *You can't declare war on a noun.* » Citant les propos de Jacques Derrida sur le discours officiel de terreur mis en place par les politiciens et les médias, Cilano relie cette menace constante d'un futur traumatisme à l'obstruction du travail de deuil. En fait, cette peur sert « à justifier les infractions aux principes démocratiques, aux libertés civiles et les conceptualisations convenues de la justice qui ont émergé dans le sillage de Septembre 2001⁸ » (Cilano, 14 ; ma traduction). Flanquée par la crise économique et une mondialisation accélérée, la *war on terror* du gouvernement états-unien compose la toile de fond d'*Ardeur*. La peur, modalité de cette « dépression politique » qui caractérise la condition contemporaine occidentale selon Lauren Berlant, accable la poétique brossardienne. Le monde paraît intraitable aux yeux de la locutrice⁹.

Dans *Ardeur*, c'est l'effet d'une obstruction à la fois sociale et langagière qui fait basculer la vision brossardienne dans une dystopie, dans le doute et la tristesse, pour s'en remettre au cadre affectif :

or je ne m'habitue pas
au noir des soldats et des archives
je ne sais dans quel ordre
répéter l'opaque des civilisations
le goût gris de démesure marchande

que puis-je dire au-delà
sans nuire à l'avenir et pas piétiner
partons : vieil abîme d'horizon (27)

L'on pourra reconnaître cet horizon, symbole de l'absolu que Louise Dupré reliait au classicisme de l'imaginaire brossardien dans *Stratégies du vertige*. Dans *Le désert mauve*, par exemple, la figuration de l'horizon se trouvait similairement sapée par une réalité violente, incarnée

-
8. « *I hadn't anticipated* », écrivait Art Spiegelman, dans sa bande dessinée *In the Shadow of No Towers* (2004), « that the hijackings of September 11 would themselves be hijacked by the Bush cabal that reduced it all to a war recruitment poster » (n.p.).
9. « Political depression persists in affective judgements of the world's intractability – evidenced in affectlessness, apathy, coolness, cynicism, and so on – modes of what might be called detachment that are really not detached at all but constitute ongoing relations of sociality » (Berlant 97).

par le personnage énigmatique de l'homme long. Mais la visée utopique y était ranimée par le travail de Maude Laures, la traductrice/interprète du récit meurtrier. Maude sut trouver comment traduire «l'opaque des civilisations» et «dire au-delà» la vision nucléaire et apocalyptique du livre de Laure Angstelle, auteure fictive de l'œuvre également fictive à traduire. Or, dans le poème ci-dessus, l'horizon est ébréché, pauvrement qualifié de «vieil», dénotant un épuisement vis-à-vis de la déchéance du monde contemporain et la projection de plus en plus difficile d'un avenir meilleur. C'est à cet avenir, déjà miné et fragile, que craint de «nuire» la locutrice, qui décidera enfin de s'éclipser de son propre texte. Paralysée par des «fragments de mots», la poésie sombre par moments dans ce «trou noir sémiotique» qui aura caractérisé, selon Deems Morrione, le discours dominant de l'Amérique de l'après-11 Septembre (Cilano, 15): «pourtant la nuit/fragments de mots et *fucking chaos*» (*Ardeur*, 71).

La poétique d'*Ardeur* est emblématique du motif de l'entrave accablant un «je» énonciateur assailli par la banalité du discours ambiant et l'insuffisance de ses propres paroles, par une sorte d'épuisement, de «*wearing out*» contemporain, selon Berlant (97). Le sujet écrivant témoigne d'une certaine débilite affective devant l'inintelligibilité du monde, de son «vide/de colère» et de «mélancolie» (*Ardeur*, 8). L'impasse de la création et de «la capacité de dialogue» (9) semble imminente. Elle se reflète sous «l'angle de la destruction» (29) et dans l'antithèse de l'«ivresse/de lenteur et d'immobilité» (12). Image récurrente dans le recueil, l'immobilité est évoquée à travers de mornes vocables, comme «deuil», «pleure», «obscurité» et «oubli», toujours en ayant pour cadre référentiel «la civilisation/des dépeceurs et des inquisiteurs» (33) d'une ère de surveillance de l'après-11 Septembre. Par surcroît, cette épreuve est planétaire, «c'est la planète» (38). Le «je» côtoie le «nous», mais ce n'est pas ce «nous» d'une intersubjectivité féminine et transgressive d'un monde à repenser (*La lettre*, 126). Le «nous» se soumet ici au tourment des «gestes inclassables», au «contour des guerres», «des milliers de corps» et du «carnage en nous» (39). Comme d'autres textes littéraires sur les attentats à New York¹⁰, le champ privé de la mémoire et le champ public de l'histoire s'affrontent (Keniston et Quinn, 2).

10. New York précisément, puisque dans la littérature il s'agit bien des tours jumelles et donc de la ville avant tout alors que la destruction du Pentagone et la catastrophe à Shanksville en Pennsylvanie semblent retenir davantage l'attention du

En rappelant une fois de plus la diégèse du *Désert mauve*, *La capture du sombre* aborde la traduction, si fondamentale à l'esthétique au féminin de Brossard. Anne, la narratrice/touriste/traductrice du roman, étrangère dans son pays adoptif, est à la recherche d'une nouvelle langue, avec cette « envie d'écrire lentement un livre dans une langue qui ne serait pas la [s]ienne » (5). Sa langue d'origine aurait subi un épuisement affectif. L'« horizon, une surface qui ne réfléchit pas la lumière » (*La capture*, 8), n'est donc pas lui non plus celui du *Désert mauve* dont a soif Mélanie, la jeune narratrice de Laure Angstelle; il ne sera pas transformé par un espoir « mauve » comme celui de la traduction de Maude Laure. Selon Anne :

Dans ma langue, j'ai épuisé le vocabulaire qui m'aurait permis de nommer ce noir intrigant qui approche : corbeau, rapace, félin, noir de sable volcanique, de marbre, d'encre et de suie, de cuir, de soutane, de niqab, de tchador et de corps calciné. Il me faut maintenant d'autres mots pour tout ce sombre de nature et de civilisation qui vient (*La capture*, 8).

L'avenir, saturé de doute et d'inquiétude, « comme une flèche » vient « empoisonner chacun au cœur de ses pensées » (16). L'avenir semble se soumettre à une menace innommable ; il se veut, dirons-nous avec Derrida, un futur traumatisme. Alors qu'Anne tente de saisir « tout ce sombre de nature et de civilisation » en écrivant dans une langue étrangère, la civilisation s'avère d'autant plus obscure ou « opaque. »

Aussi la narratrice signale-t-elle l'insuffisance des mots, en se référant explicitement à la suite des attentats :

Depuis le 11 Septembre, les avions sont bombes, tombes trompe-l'œil dans le ciel, et j'ai perdu un peu de ce bonheur qui, sans avoir jamais été la tranquillité, me laissait cependant, joie au fond de l'âme, la certitude que le monde et le sens de ma vie ne pouvaient pas s'effondrer si facilement. Depuis ce temps, les mots ne suffisent plus à la tâche de consolation (*La capture*, 13-14).

Avec la perte de cette « joie au fond de l'âme » et l'impossible consolation, c'est un affect douloureux qui s'exprime devant l'effondrement

cinéma (Keniston et Quinn, 1). Parmi les œuvres importantes de langue anglaise inspirées des événements de Septembre 2001, on pensera à *Oryx and Crake* de Margaret Atwood, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer, *Saturday* (2005) de Ian McEwan, *In the Shadow of No Towers* (2004) d'Art Spiegelman, *Terrorist* (2006) de John Updike et *Falling Man* (2007) de Don DeLillo.

des tours jumelles et du sens. Une vive évocation du chaos des événements et des séquelles du *Patriot Act*, loi autorisant la haute surveillance adoptée par le gouvernement états-unien à la suite des attentats, occupe encore ici quelques pages du roman (19, 27, 104-106). Une description saisissante, où « un feu intérieur ronge l'édifice et dévore des objets de vies » (27), évoque un état de ruines apocalyptique: « le soleil a disparu » et « [d]éjà des ruines, déjà l'automne et l'acier déchiquetés » (27). Les mots « ne noient pas la souffrance » (68). La narratrice ne sait plus en « faire usage et espoir tant le monde est devenu encore plus méchant et orduier qu'avant-hier » (68-69).

L'anxiété et l'incertitude semblent primer les aspirations d'Anne de découvrir et aussi d'imaginer un nouveau pays et le bonheur de ses habitants, soit les autres personnages peuplant le roman. À côté de Charles au « regard d'animal traqué, nerveux et contemplatif » (35) se trouve sa sœur Kim. Celle-ci perd le sommeil à anticiper sa disparition solitaire dans le Grand Nord, dans cet ailleurs « au commencement de la matière » (40), mais qui la séparera de son amante, June. Charles et Kim partagent des souvenirs d'enfance « mélancolériques » et toujours « un mal-être au fond d'eux-mêmes qui n'allait pas du tout du tout guérir » (39) – comme pour incarner le pessimisme guettant ce moment de rupture provoqué par les attentats terroristes. Devant le deuil appréhendé de June et le mal planétaire évoqué ailleurs dans le récit, il ne reste plus qu'à dire « C'est ainsi. » (57) Bref, le chagrin persiste en l'absence du deuil et, au bout du compte, c'est la poétique brossardienne qui semble douter d'elle-même, interroger sa virtualité comme jamais auparavant.

L'écriture est-elle suffisante pour accomplir ce deuil, pour dire « un meilleur/endroit de réalité » (*Ardeur*, 52)? La contestation de l'état misérable du monde répond-elle à cette promesse d'amélioration sans fin que Derrida ose envisager pour l'après-11 Septembre (Cilano, 19)?

Écrire pour mieux vivre

Il y a donc une assez sombre évolution dans la pensée de Nicole Brossard. Toutefois, tel que nous l'avons signalé plus haut, conclure au pessimisme absolu ou même à l'« optimisme cruel » serait mal lire l'auteure. Ce serait mal lire, aussi, l'affect du chagrin ou du bonheur perdu discerné dans *La capture du sombre*. Comme le constate Sara Ahmed au sujet de la critique sociale avancée par la pensée féministe, antiraciste et *queer*: « it is the very exposure of [...] unhappy ef-

fects that is affirmative, that gives us an alternative set of imaginings of what might count as a good or better life. If injustice does have unhappy effects, then the story does not end there» (50). Cette perspective peut nous être fort utile pour aborder la question «Que peut la littérature» (11), posée, avec inquiétude encore, dans *L'horizon du fragment*. Comment écrire pour mieux vivre après le 11 Septembre ?

L'intention énoncée par Brossard en 1992 dans *Langues obscures* est toujours pertinente: «écrire n'a de sens que pour s'appliquer à bien vivre» (*Langues*, 28). Ce constat nous renvoie au questionnement éthique de la tradition aristotélicienne et posé par Charles Taylor dans *Les sources du moi*: «comment devrions-nous vivre?» (79). Mais c'est chez Paul Ricœur que résonne davantage l'impératif éthique qui traverse l'œuvre de Brossard, soit «l'identité éthique, laquelle requiert une personne comptable de ses actes» (Ricœur, 179). Par éthique, nous entendons avec Ricœur l'idée de «sollicitude», d'un rapport du soi «avec et pour l'autre» (211). En fait, l'enjeu éthique de l'intersubjectivité féminine préoccupe le texte brossardien depuis ses premières manifestations féministes dans *L'amèr, ou Le chapitre effrité*, jusqu'à leur épanouissement théorique dans les essais de *La lettre aérienne*. Une éthique de l'écrire et du vivre se déploie dans l'ensemble de l'œuvre brossardienne et plus récemment dans ses textes intimistes¹¹.

Dans les poèmes d'*Ardeur*, le feu du désir – «les tendresses versatiles/et le noyau fort des mots» (16) – incite à l'écriture, pour «ramifier les sens et les caresses» (56) et projeter un «nous énuméré flambant neuf» dans certaines pages du recueil. Chose certaine, la poète n'a pas cessé d'imprégner ses mots d'une sensualité lesbienne, qui s'accorde avec un imaginaire des possibles. De plus, les sonorités labiales comme celles du «bruit de beauté [...] au bas de l'aube» (30) évoquent une quête classique de «paragraphes d'éternité» (31). Quant à l'ardeur éponyme, elle s'inscrit en rapport au «va aérien de l'ivresse» (13). L'image aérienne, comme celle des «acrobates suspendues» qui, plus loin dans le texte, sont «prêtes à s'enivrer de langue et d'éternité» (109) n'est pas sans rappeler la métaphore intemporelle de la spirale d'*Amantes* ou de *Picture Theory*. Dans ces textes parus aux belles heures de l'écriture au féminin au Québec, le sens et l'intersubjectivité,

11. Comme le constate Judith Butler: «If we are interested in arresting cycles of violence to produce less violent outcomes, it is no doubt important to ask what, politically, might be made of grief besides a cry for war» (xii).

devenus multidirectionnels, tentaient de franchir la temporalité linéaire d'un logocentrisme figé, évoqué à deux reprises dans *Ardeur* comme «le présent simple de l'abîme» (90, 93): «les mots ils vont bientôt là/t'arracher au présent simple de l'abîme» (90). La disposition typographique de ce vers met en relief l'espace «creusé» que recherchait plus tôt la locutrice du recueil. Cependant, ici le renouvellement est reporté, et reste à advenir.

L'exposant dans le vers «je répète/nous désirons être arraché(e)s au présent simple de l'abîme» (93) signale une fois de plus la portée féminine du jaillissement ontologique. Toutefois, ne met-il pas aussi ce féminin en retrait? Bien qu'on entende l'entre-femmes dans ce «elle» du recueil qui «aime ferveur sans la moindre rature» (56), l'on y décèle encore un «nous» disons plus universel, planétaire. Ainsi commence le recueil:

ce serait quoi la différence
un geste répété
dans l'ombre de l'espèce
ce serait si souvent quoi
tout à l'heure nos bouches
si nous pouvions deviner
le pour soi le pour nous
au creux des langues vivantes (7)

Ces vers illustrent l'impératif à la fois esthétique et éthique de «creuser» le langage et d'y faire apparaître un rapport renouvelé du soi à l'autre – projet brossardien de longue date. Or, le mode à la fois interrogatif et conditionnel fait néanmoins retentir l'appréhension. C'est tout de même «du côté des sanglots» que la locutrice recommande de «plonger notre ardeur» (13). Dans son perpétuel autoquestionnement et dans la dimension plus universelle de son rapport à l'autre, le féminisme radical de Nicole Brossard serait devenu un métaféminisme, plus angoissé peut-être, moins utopique, certes, et désormais planétaire.

Si «l'espoir» se trouve «au bord de l'abîme» évoqué ailleurs dans le recueil, la locutrice «guette tout ça/de l'intérieur» (11). Comme le suggère l'enjambement, la perspective intime de la locutrice fait d'elle une témoin, plutôt qu'une agente, de cet espoir universel. La tension radicale du sujet se décèle dans *Ardeur*, qui demande

comment oser dire encore
noix de moi noyée parmi les syllabes

et croire allumer ainsi
le versant fécond de l'autre moi (35)

Habité par une altérité qui empêche son glissement sollipsiste, le soi s'ouvre et à l'autre et à son propre élan vers le renouveau concluant ce passage: «ses bras infatigables de genèse» (35). Dans cette «noix de moi noyée parmi les syllabes» (*Ardeur*, 35), le sujet brossardien se veut retrouvé et aussitôt perdu, en mouvement perpétuel. Or, «nous avons toutes besoin d'un sujet» (*L'horizon*, 46), rappelle Brossard à propos des pratiques autobiographiques au féminin, et ce, malgré cet autre besoin de bousculer toute stabilité formelle, langagière et ontologique encore présent chez une poète restée foncièrement formaliste. Le «je» brossardien demeure «délicat», un «presque moi» (*L'horizon*, 76) et précaire, oscillant «entre "je pense donc je suis" et je suis là» (115), dans cette «présence de l'absence» que l'écrivaine tire du beau poème de Rina Lasnier (129). Dans l'entre-deux de l'espoir et du désespoir, l'écriture brossardienne oscille entre un humanisme stratégique et une postmodernité inéluctable. Voilà une posture paradoxale s'il en est une, voire d'un métaféminisme actuel.

L'intimité décelée dans *Ardeur* rappelle la présence ontologique du sujet dans *Le désert mauve* et *L'horizon du fragment*, notamment la problématique de l'agentivité inscrite au cœur de l'écriture. Il s'agit encore de la persistance du geste éthique chez Brossard. Le «goût de recommencer la quête insensée de sens et de beauté» (*L'horizon*, 90) définit dans une large mesure son esthétique, et, pourrait-on dire plus généralement, toute visée féministe. Enfin, bien que vivement interpellée par l'intemporalité d'une écriture de l'absolu, la locutrice brossardienne reconnaît la nécessité de s'ancrer dans une difficile actualité (*Ardeur*) ou dans la réalité (*Le désert mauve*): «je redeviens un morceau de temps/enfoncé dans notre espèce» (*Ardeur*, 58). C'est «dans l'étrangeté fragile/de l'aube et de la lucidité» (60) que s'appose le sujet tributaire du monde, toujours «en quête d'étymologie» (60), toujours pour «se déleste[r] du chaos» (62) et noyer la mélancolie (66). «Le tressaillement des langues» (67) se poursuit «au fil de l'encre/à chaque fiction» pour «une douleur en moins» (69): pour «penser tout ça/l'humanité d'un geste» (68).

L'énoncé «j'étais là» ou «je suis là» traverse aussi les textes de *L'horizon du fragment*. L'auteure le dit tout simplement: «je voudrais ici parler de présence» (10). Une présence ontologique assure sa place dans le temps et dans l'espace, pour s'inscrire dans l'actualité, aussi

affolante soit-elle. Écrire est affaire de vivre – autant de mécontentement planétaire que de contentement intime. Autrement dit, l'écriture est affaire de subjectivité, d'affect et d'éthique; elle « bat le rythme du temps en soi » (37). L'intimité ne se replie pas sur elle-même, car revient toujours l'association de « l'idée d'être de son temps à une notion de responsabilité » (54). Rappelant l'utopie réaliste suggérée par Laura Mandell, la responsabilité dont parle Brossard comprend la projection d'« une utopie d'espace viable » que se veut « tout roman, tout poème » – « temporairement », ajoute-t-elle, étant donné le contexte hasardeux de « malheur planétaire » (58). L'imaginaire de l'écrivaine, comme pour faire écho cette fois à l'éthique de Taylor, est aussi celui « du savoir-être » (65). Si son imaginaire s'alliait à la vitesse d'une jeune Mélanie (« fast so fast, sharp so sharp ») dans *Le désert mauve* (13), désormais « le temps de l'écriture n'est pas fait pour la vitesse. Il faut de la lenteur, s'affubler de silence afin de dire oui encore je suis là » (*L'horizon*, 65). Mélanie voulait « devant la nécessité de l'aube tout oublier de la civilisation des hommes [...] comme un personnage émondé de l'histoire » (*Le désert*, 13). Désormais, il s'agit au contraire « de mieux connaître mon espèce » (*L'horizon*, 65), du « besoin de réinterpréter la réalité » (131), d'être « partout bien vivante avec mon regard posé sur le monde » (112), « parfaitement ancrée dans le présent du monde » (139).

Enfin, Anne, la narratrice de *La capture du sombre*, prétend à son tour devoir « [s]'occuper de [s]a solitude » (37), puisque cette solitude la rapprochera « des autres qu'elle finit par envelopper » (37). Abordant son intimité « multiple et inquiète », c'est dans la langue étrangère, celle de l'autre, qu'elle cherche à déployer « le moi singulier et le nous de rêverie sans lesquels l'intimité serait un mot vain » (119). Histoire d'un nouvel amour tout autant que d'une langue à découvrir, l'intimité contemplée par Anne lui permet cette identité aux contours fluides. La narration s'avère « simultanément intime et publique » (138) – une *extimité* ou « *extimacy* » (Seigworth et Gregg, 16) dans son appréhension du monde, mettant en valeur le côté « visible » et « invisible » de chaque « partie de moi » (139). La langue de l'autre apporte « la compréhension du monde » (130) souvent violemment effroyable dans ce roman. Anne cherchera néanmoins, pour reprendre la métaphore de la traduction, à « traduire ce qui serait notre nature devant l'obscurité et la lumière » (117). La posture éthique du « je suis là » revient retentir dans les premières pages de *La capture du sombre* : « Je suis partout où je suis » (6, 8), « Je suis là pour

comprendre et pour m'évader» (6). Le projet transformateur est proclamé: «il fallait plonger au cœur de la réalité de manière à déjouer le mensonge et ses empreintes crasseuses laissées dans le temps comme un horizon de culture» (112-113).

«Que peut la littérature?» (11), demande non sans inquiétude l'auteure de *L'horizon du fragment*. Cette question est sans doute trop simple et trop complexe à la fois. Mais elle se «profil[e] à nouveau [...] comme une nécessité» (11) dans la textualité brossardienne du nouveau millénaire. Elle soutient, oriente et désoriente cette écriture métaféministe et planétaire. En lisant les textes parus depuis 2001, l'on perçoit un pessimisme jusque-là inhabituel chez Brossard, mais caractéristique de la littérature de l'après-11 Septembre. Cependant, dans et à travers le désir ardent d'un bonheur à capturer, se fait également entendre le désir de se creuser une place dans le temps présent, réel, dangereux et épuisant du nouveau millénaire. Plus que jamais, le monde a besoin de cette «aube en toute langue maternelle, en toute langue étrangère» (*La capture*, 114) que fait figurer Nicole Brossard dans ses écrits. Attendons donc la suite.

Bibliographie

- AHMED, Sara. «Happy Objects», dans Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010, p. 29-51.
- ATWOOD, Margaret. *Oryx and Crake*, Londres, Bloomsbury, 2003.
- BERLANT, Laurent. «Cruel Optimism» dans Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010, p. 93-117.
- BROSSARD, Nicole. *Amantes*, Montréal, Quinze, 1980.
- . *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977.
- . *Ardeur*, Differdange/Trois-Rivières, éd. PHI/Écrits des Forges, 2008.
- . «Au fil de la narration et des générations», dans Marie Carrière et Patricia Demers (dir.), *Connecting Texts and Generations: Canadian Women's Writing/ Textes et générations en contact: écritures des femmes du Canada*, Edmonton, University of Alberta Press, 2013.
- . *La capture du sombre*, Montréal, Leméac, 2007.
- . «Le cortex exubérant», *La Barre du jour*, n° 44, 1974, p. 2-22.
- . *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1993.
- . *Hier*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

- . *L'horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, éd. Trois-Pistoles, 2004.
- . *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984.
- . *Langues obscures*, Montréal, L'Hexagone, 1992.
- . *La lettre aérienne*, Montréal, Remue-ménage, 1988, rééd. 2009.
- . *Picture Theory*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982.
- BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres, Verso, 2004.
- CARRIÈRE, Marie. *Writing in the Feminine in French and English Canada: A Question of Ethics*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- CILANO, Cara. «Introduction: From Solidarity to Schisms», dans *From Solidarity to Schisms: 9/11 and After in Fiction and Film from Outside the US*, New York, Rodopi, 2009, p. 13-24.
- DELILLO, Don. *Falling Man*, Londres, Picador, 2007.
- DULONG, Annie. *Onze*, Montréal, L'Hexagone, 2011.
- (dir.). *Réinventer le 11 septembre*, *Moebius*, n° 130, 2011.
- DUPRÉ, Louise. *Stratégies du vertige, trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage, 1989.
- FOER, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*, Boston, Mariner Books, 2005.
- GÉLINAS, Mélanie. *Compter jusqu'à cent*, Montréal, Québec Amérique, 2008.
- GOULD, Karen. *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.
- HENDERSON, Jennifer. «Can the Third Wave Speak?», *Atlantis*, vol. 32, n° 1, 2007, p. 68-78.
- HUSTON, Nancy. *Lignes de faille*, Arles/Montréal, Actes sud/Leméac, 2006.
- JACOB, Suzanne. *Comment pourquoi*, Notre-Dame-des-Neiges, éd. Trois-Pistoles, 2002.
- KAVKA, Misha. «Feminism, Ethics, and History, or What is the 'Post' in Postfeminism?», *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 21, n° 1, printemps 2002, p. 29-44.
- KENISTON, Ann et Jeanne FOLLANSBEE QUINN. «Representing 9/11: Literature and Resistance», dans Anne Keniston et Jeanne Follansbee Quinn (dir.), *Literature after 9/11*, New York, Routledge, 2008, p. 1-15.
- MANDELL, Laura. «The First Women (Psycho)Analysts; or, The Friends of Feminist History», *Modern Language Quarterly*, mars 2004, p. 69-91.
- MCEWAN, Ian. *Saturday*, Toronto, Knopf Canada, 2005.
- MOORE, Michael. *Fahrenheit 9/11*, Londres, Optimum Home Entertainment, 2004.
- NOËL, Francine. *Le jardin de ton enfance*, Montréal, Leméac, 2012.

- PICHETTE, Jean, Louis-Pierre BOUGIE et coll. (dir.). *Les Tours de Babel: la paix après le 11 septembre*, Montréal, Les 400 Coups, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROYER, Louis (dir.). *Le 11 septembre des poètes du Québec*, Montréal, Trait d'union, 2002.
- SAINT-MARTIN, Lori. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans *L'Autre Lecture: la critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ, 1994, p. 161-170.
- SEIGWORTH, Gregory J. et Melissa GREGG. « An Inventory of Shimmers », dans Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010, p. 1-25.
- SPIEGELMAN, Art. *In the Shadow of No Towers*, New York, Pantheon Books, 2004.
- TAYLOR, Charles. *Les sources du moi: La formation de l'identité moderne*, 1989, trad. Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 2003.
- UPDIKE, John. *Terrorist*, New York, Knopf, 2006.