

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JEAN-MARC BÉLANGER

MÉTATEXTUALISATION D'UN POINT DE VUE AUCTORIAL
SUR L'ÉCRITURE ET LA LECTURE
DANS *UN LIVRE* DE NICOLE BROSSARD

DÉCEMBRE 1992

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Rimouski
dans le cadre du programme
de la maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Rimouski

I INTRODUCTION

L'APPROCHE DU FRAGMENT

Aborder une oeuvre littéraire avec des intentions analytiques constitue toujours une aventure éminemment périlleuse. Aussi est-ce avec la même prudence que l'archéologue planifiant la fouille d'un site historique que je veux prendre contact avec l'espace scriptural d'*Un livre* de Nicole Brossard¹. Cette comparaison archéologique n'est pas tout à fait gratuite : car *Un livre*, par l'organisation matérielle du texte, offre déjà l'image d'un site précautionneusement subdivisé en petites surfaces suivant les règles de la science des choses anciennes. *Un livre* apparaît comme la somme de quatre-vingt-dix-neuf unités / pages finement mesurées, composées. Chacune d'elles présente un contenu d'une grande densité, contenu à la fois autonome et entretenant, dans la linéarité du récit, des liens constellaires avec l'ensemble. On note, par exemple, les multiples occurrences de cette phrase : «Aussi O.R. et Dominique se sont-ils levés tôt ce matin.» [p. 10], ainsi que, par exemple, tel renvoi précis : «De trop (cf. les mots de trop...page 21).» [p. 38]. Chaque page est encore organisée en son contenu, suivant une structure binaire que Nicole Brossard elle-même décrit ainsi :

Dans *Un livre*, — il faut le distinguer des deux romans suivants — je porte un regard sur moi-même en train d'écrire; c'est très clair en général, il y a deux paragraphes dans chaque page: dans le premier, un tableau constitué de peu d'événements, peu de sentiments et des personnages à peine esquissés-

¹ Nicole Brossard, *Un livre*, coll. «Les romanciers du Jour», Montréal, Éd. du Jour, 1970, 99 p. Toutes les citations provenant de cet ouvrage, dorénavant, seront immédiatement suivies, entre crochets, du numéro de la page. Pour ce qui est des autres citations, il ne sera donné en note que l'auteur, le titre et la page, la référence complète étant dans la bibliographie qui clôt ce travail.

sés sur le plan psychologique. Dans le second paragraphe, c'est moi en train d'écrire².

Cette présence affirmée d'une dimension métatextuelle par delà la fiction romanesque détermine l'objectif ultime ici poursuivi : éclairer les mécanismes de la métatextualisation d'un point de vue auctorial sur l'écriture et la lecture. Or cet objectif commande lui-même à son tour une approche parcellaire, une attention au fragment. En effet, le concept de «métatextualisation», tel que défini par Jean Ricardou, désigne le fonctionnement par lequel «un fragment [...] étudie tel mécanisme du texte dans lequel il se situe. Ce fonctionnement, c'est l'*abordage frontal* par lequel un propos théorique se trouve assailli, à l'improviste, par une phrase de fiction.»³. Ce concept en recouvre en fait deux autres, soit «l'homotextualisation du métatextuel», qui est défini comme «la soumission du métatextuel à la règle qu'il théorise», et «l'hétérotextualisation du métatextuel», qui désigne la soumission du métatextuel «à une règle autre que celle qu'il théorise.»⁴.

En découle la décision, ici fondamentale, d'aborder l'oeuvre à partir de certains passages dont le choix et le découpage respecteront les unités / pages déjà précisément circonscrites. Il convient de préciser que ce respect des unités / pages est aussi déterminé par certaines particularités de la pagination. D'une part, la première page de texte porte le numéro 1, contrairement à tous les usages éditoriaux. D'autre part, bien que le texte compte 99 pages et que la dernière porte le numéro 99, la pagination ne répond pas parfaitement à un principe de progression numérique : le texte se termine en fait sur deux pages 99 et ne comporte nulle

2 Michel van Schendel et Jean Fisette, «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard», p. 3-4. Les deux romans qui suivront sont *Sold-out. Étreinte-illustration* (1973) et *French-kiss. Étreinte-exploration* (1974).

3 Jean Ricardou, «L'escalade de l'autoreprésentation», p. 21.

4 Jean Ricardou, «L'escalade de l'autoreprésentation», p. 21-22.

page 98. Finalement, le numéro de page apparaît en haut au centre alors que, sauf erreur, dans tous les romans parus aux Éditions du Jour à cette époque, il apparaît en bas. Par ces particularités, le numéro de page emprunte les traits d'un numéro de chapitre et érige de ce fait chaque unité / page en un véritable chapitre.

Fouillant avec minutie ces surfaces réduites, je veux dégager certaines pistes par lesquelles il soit possible d'atteindre aux complexités de l'écriture brossardienne, certains éléments structuraux permettant quelque spéculation sur la structure d'ensemble de l'oeuvre.

Cette lecture du fragment, bien que projetant ses hypothèses à travers tout le texte, ne se veut pas totalitaire. Prudemment tatillonne, elle cherche à recueillir certaines données préalables à l'analyse d'aspects plus spécifiques de la textualité, tels les caractéristiques génériques (chapitre II), l'onomastique (chapitre III), la temporalité (chapitre IV) et l'intertextualité (chapitre V). La lecture du fragment n'est donc qu'un premier regard jeté sur *Un livre*, une prémisse à des parcours plus globaux.

LE CHOIX DES UNITÉS / PAGES

Dans la perspective d'une telle lecture, le choix des fragments ou, en ce qui me concerne, des unités / pages, revêt la plus grande importance. Il faut s'assurer que ces passages soient susceptibles d'être déployés à travers l'oeuvre. L'incipit et la clause étant incontestablement reconnus comme lieux stratégiques d'un texte, le choix de la première et de la dernière page paraît s'imposer d'emblée. À l'appui de cette affirmation et du choix en découlant, Raymond Jean n'écrit-il pas :

Rien n'est aussi important que la première phrase d'un roman : elle met en mouvement le livre dans son ensemble, l'oriente, le «dirige», parfois même le résume et le «reproduit» par anticipation (le met en «abyrne») tout entier⁵.

Ayant décidé d'aborder le texte à partir de ses limites extrêmes, je dois justifier le choix de faire aussi lecture de la page 10, choix qui peut sembler arbitraire, voire contradictoire. Mais ce choix, en fait, est doublement motivé. Déjà, par un jeu de «mimétisme textuel»⁶, l'incipit et la clausule se désignent d'eux-mêmes : «Un texte qui commence ainsi» [p. 1], «Les jeux sont faits.» [p. 99]. Or quelques autres pages, dont cette page 10, jouent de la même autoréférentialité. De plus, se désignant comme «La fin d'une étape: [...] » [p. 10], elle ajoute à l'autoréférentialité une connotation stratégique. Une telle surdétermination fait de cette unité / page une clausule interne :

Faut-il enfin entendre par clausule [...] les modes de terminaison du texte *dans son ensemble*, ou bien les modes de terminaison de n'importe quelle séquence *intérieure* au texte relativement autonome, comme une description, un dialogue, un paragraphe, une strophe, voire une seule phrase [...] ? Ce dernier sens serait sans doute préférable, la terminaison du texte dans son ensemble n'étant probablement qu'un cas particulier d'«effet de cadre» (B. Uspenski) très général, réitérable en n'importe quel endroit du texte⁷.

LA MÉTHODE DE LECTURE

L'objet étant maintenant délimité, il convient de parler d'une certaine méthode de lecture. Empruntant à différents théoriciens, c'est surtout d'une finesse et d'une certaine ampleur du regard que je cherche à m'assurer. D'une étude de Bernard Magné sur l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert⁸, je retiens cette attention portée, au-delà de la dimension

5 Raymond Jean, «Ouvertures, phrases-seuils», p. 13.

6 Philippe Hamon, «Clausules», p. 516.

7 Philippe Hamon, «Clausules», p. 504.

8 Bernard Magné, «Boulevard écrit» [1980], pp. 75-88.

référentielle, au jeu du signifiant, à la matérialité de la lettre qui, nous démontre-t-il, peuvent révéler des isotopies diverses, des programmes narratifs, des contenus métatextuels. De cette étude, je retiens encore, aussi éloquemment démontrée, la productivité d'une mise en rapport des niveaux dénotatif et connotatif du signifié. Par ailleurs, de l'étude de Philippe Hamon, déjà citée, je retiens comme une mise en garde l'indication d'une possible ambivalence de concepts, tels la clausule, en face de principes théoriques plus larges. Ainsi, cherchant dans la ou les clausules quelque mise en abyme du contenu narratif, quelque modélisation, garderé-je en mémoire qu'une telle attitude est propre à une théorie du sens de type «accumulatif»⁹. De la même manière, et dans la perspective d'une réflexion sur le genre, je n'oublierai pas «que le schéma : question - réponse, ou : position d'un problème - solution, soustend [*sic*] de nombreux textes très différents» et que ceux-ci «organisent en général la lecture selon le mode contraignant d'un sens unique et d'une successivité d'unités non permutable»¹⁰.

Dans cette aventure à travers le fragment, mon guide sera toutefois, pour l'essentiel, le Jean-Pierre Richard de *Microlectures* :

Microlectures : petites lectures? lectures du petit? Les deux choses à la fois sans doute. Ce titre voudrait indiquer, en tout cas, que par rapport aux études qui les ont précédées celles-ci opèrent comme un changement d'échelle. Elles visent, dans l'oeuvre lue et commentée, des unités beaucoup moins vastes ; ainsi la valeur singulière d'un motif [...], la place d'une scène ou d'une image [...], la texture d'un petit morceau détaché du texte [...], ou même le fonctionnement d'un mot, mot de passe [...], patronyme [...], pseudonyme et titre [...]¹¹.

⁹ Philippe Hamon, «Clausules», p. 505.

¹⁰ Philippe Hamon, «Clausules», p. 505.

¹¹ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, p. 7.

On comprendra ici que je veux avant tout parcourir l'unité / page comme une sente, en quête du détail qui saura m'absorber comme un paysage :

Les paysages, écrit Stendhal en une phrase d'un goût délicieusement ancien, *étaient comme un archet qui faisait vibrer mon âme*. Mon âme, ou mon corps. Mais je retiens cette vibration d'un certain spectateur / lecteur sous l'archet d'un paysage (vu, écrit, lu). C'est bien un tel coup d'archet, avec sa qualité inaugurale, son don musical d'ébranlement (archet n'est-il pas en rapport avec *arké*, ce signifiant de l'origine?) qui continue à constituer pour moi le premier émoi (ce qui me fait sortir de moi?) de la lecture¹².

On retrouve presque, en ces mots, l'image du corps désirant cherchant à travers la carresse les zones érogènes du corps désiré. Il faut bien entendre, cependant, que dans le corps à corps qui s'amorce ici avec l'écriture brossardienne, les acquis de la textualité moderne, les principes et mises en garde précédemment *retenus*, viendront, à chaque instant, affiner le désir. De plus, si Jean-Pierre Richard reconnaît, à travers l'exploration des thèmes et motifs, les pulsions de l'auteur (comme ici dans ce passage des *Microlectures* au sujet du Javert des *Misérables* de Victor Hugo : « [...] Javert soutient un autre malaise hugolien encore, celui du *clos*, vécu surtout sous son mode répressif, la constriction.»¹³), je veux personnellement en rester au texte, à l'écriture qui, déjà, est investissement libidinal. Du sexe au texte, il n'y a qu'un même désir et l'espace d'une sublimation. Un autre roman de Nicole Brossard, *French-kiss*, offre un exemple de cet accord :

French-kiss, c'est l'histoire d'un baiser et ça, c'est l'histoire de la langue employée dans les deux sens. C'est l'exploration du corps de l'autre avec sa langue «linguistique» et organique et c'est à la fois l'exploration de sa propre bouche avec sa propre langue¹⁴.

¹² Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, p. 7-8.

¹³ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, p. 34.

¹⁴ Michel van Schendel et Jean Fisette, «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard», p. 8.

C'est donc avec cette minutie que je veux maintenant poser mon regard sur les unités / pages désignées, cherchant en chacun de ces lieux quelques détails que je puisse déployer à hauteur d'écriture. À cette fin, je chercherai sur toute l'étendue du livre, en des ouvrages d'analyse si nécessaire, les éléments susceptibles d'apporter quelque surdétermination aux conclusions suggérées par le fragment. J'établirai aussi certaines correspondances et relations entre divers passages afin d'atteindre à une description plus large et nuancée des mécanismes de l'écriture et du livre dans sa totalité.

L'INCIPIT

Un texte qui commence ainsi
ou
le début de ce texte [...] [p. 1]

D'entrée de jeu l'on constate, dès ces trois premières lignes, qu'avec véhémence le texte cherche à se désigner. Il se nomme, se situe dans sa lancée même et ce mimétisme textuel est appuyé jusqu'à la redondance. Les deux syntagmes que comporte cet extrait apparaissent pareillement mimétiques, itératifs d'une même intention d'autoréférentialité. De plus, le texte emprunte la structure de la tautologie par le jeu de la conjonction «ou» qui suggère l'équivalence des syntagmes et à laquelle l'organisation matérielle du texte réserve même une position axiale, posant les deux syntagmes comme reflets inversés l'un de l'autre. Le texte se fait spéculaire de sa propre specularité. Mais une telle cohésion apparaît par trop suspecte. Est-il donc possible qu'un tel édifice s'effondre? Il suffit, pour le savoir, d'ébranler le texte.

«Un texte». L'article indéfini ouvre une première brèche : le texte hésite sur l'axe de la sélection et le hors-texte affleure. «Un texte qui commence ainsi» : ce seul syntagme décrit un écart entre le dire, posé par le mot «texte», et le faire auquel introduit l'adverbe «ainsi». Déjà, l'autoréférentialité est mise en doute par le surgissement du hors-texte et par cette mise en scène de l'écart.

Considérant maintenant les deux syntagmes et admettant la similitude sémantique entre le verbe «commencer» et le substantif «début», on reconnaît de prime abord, à partir de la disposition entrecroisée des termes, un chiasme. En y regardant d'un peu plus près, il s'avère que ce chiasme est le lieu de fortes tensions, d'où surgit l'oxymore. Le mot «texte» abdique son autorité d'argument, en regard du prédicat «commence», au profit du pronom relatif «qui». Texte qui, sitôt posé comme terme, donc comme texte, devient antécédent. La syntaxe se fait ici métaphorique. La référence immédiate se perd dans la logique sémantique que suscite l'émergence d'une idée d'antériorité. Dans le syntagme «le début de ce texte», l'autoréférentialité se voit encore réduite à une allusion paradoxale, en raison d'un autre conflit sémantique. En effet, l'idée de «partie», comprise dans le mot «début», a pour conséquence logique de faire surgir l'idée de «complétude» dans le mot «texte». La référence immédiate est à nouveau excédée.

Cette lecture révèle jusqu'à maintenant qu'une aporie temporelle fait obstacle à l'autoréférentialité. Bien que, plus subtilement, elle puisse encore éclairer une nouvelle problématique, celle du sujet. Dans le syntagme «Un texte qui commence ainsi», la fonction syntaxique du mot «texte», qui se joue à travers le pronom relatif «qui», peut être vue comme une fonction usurpée. L'astuce consiste ici à taire le problème des origines du texte en conférant un caractère intransitif au verbe «commencer». En effet, le plus souvent, ce verbe

s'emploie transitivement et, comme prédicat, admet deux arguments; un argument est donc ici escamoté, qui réduirait le mot «texte» à une fonction d'objet. Cette absence même pose la question fondamentale d'un sujet réel qui agirait sur le texte à travers l'écriture ou la lecture.

Une courte incursion dans la suite du texte permet de découvrir d'autres tentatives visant à subtiliser le sujet. Par exemple : « [...] quelques attitudes perçues au hasard des dernières heures vécues.» [p. 1]. La forme adjectivée de «percevoir», bien que permettant l'absence textuelle du sujet, ne l'implique pas moins sémantiquement. Un peu plus loin, le recours à la forme passive est un bien frêle artifice encore pour prétendre à l'effacement de toute genèse et au repli du texte sur lui-même : «Ces derniers jours, hommes et femmes au contact les uns des autres dans la foule inévitablement furent observés et désirée leur participation.» [p. 1]. Le sujet reste irréductible, malgré sa mise au ban affichée depuis Rimbaud et Mallarmé, ou depuis la psychanalyse. Dans *Stratégies du vertige*, Louise Dupré analyse, entre autres, l'écriture de Nicole Brossard. Et qu'en est-il de cette question fondamentale du sujet?

[Nicole Brossard] n'est pas dupe de cette maîtrise du texte sur la subjectivité : elle en voit la contradiction inhérente, mais tente malgré tout d'explorer autrement l'instance subjective. Même s'il se nie, le *je* reste présent¹⁵.

L'écriture de Nicole Brossard comporte donc à la fois une conscience du paradoxe et une volonté acharnée de dépassement. Un long passage sur les lettres anonymes [voir p. 80] prend tout son sens à partir d'une conscience telle et illustre parfaitement cette volonté de l'auteure d'aller au-delà de la contradiction.

¹⁵ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, p. 91.

Il en va de même pour l'autoréférentialité du texte dont l'irréductibilité du sujet, démontrée par le texte, signe déjà seule l'impossibilité. Un autre passage de *Stratégies du vertige* fait admirablement le point sur la question :

Atteindre à une écriture réflexive reste impossible. On peut parler du livre s'écrivant, on peut développer une thématique de l'écriture : il n'en reste pas moins que les textes ne peuvent jamais ne référer qu'à eux-mêmes. Tout au plus réussira-t-on à s'approcher d'une structure spéculaire du livre, à faire en sorte que celui-ci devienne «presque» un miroir. L'écriture joue donc dans cette faille, dans cette contradiction entre son idéal et l'imperfection de ses moyens. Mais aussi entre son dire et son faire, puisqu'elle ne réussit pas à faire parfaitement ce qu'elle énonce comme désir¹⁶.

Déjà, donc, on peut constater que le texte marque un écart entre une certaine prétention «scientifique»¹⁷, qu'il affiche, et ce qu'il réalise vraiment. La structure binaire de chaque page, soulignée précédemment, n'offrait-elle pas déjà l'indice d'une opposition entre le dire et le faire, entre texte et métatexte, dont il ne faut pas maintenant se surprendre.

Mais il y a un autre écart. À certains moments, le texte se fait énigme en rendant la référence indécidable. En ces soubresauts il se verticalise, laissant comme des blancs :

[...] le début de ce texte qui annonce la mise à jour de quelques attitudes perçues au hasard des dernières heures vécues.
Des itinéraires.

¹⁶ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, p. 108-109.

¹⁷ Cette prétention scientifique, que le texte conteste, en quelque sorte, dérive de certaines propositions des formalistes russes dont je veux donner pour exemple cet extrait d'un texte de Boris Eikhenbaum, «La théorie de la "méthode formelle"», traduit et présenté en 1965 par Tzvetan Todorov dans *Théorie de la littérature* : «Nous posons et nous posons encore comme affirmation fondamentale que l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de tout autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire.».

Qui éloignent de certains postes d'observation, lesquels ne sont en rien essentiels à la mise en oeuvre des espaces entre lesquels deux trois et plus femmes et hommes s'animent du dehors du dedans évoluent personnages, soit l'entourage habituel. [p. 1]

Il semble impossible de déterminer à quoi renvoie le mot «itinéraires» : «le début de ce texte»? le «hasard des dernières heures vécues»? Impossible aussi de déterminer où ces «itinéraires» entrent en fonction dans la suite syntaxique, narrative. Doit-on considérer ce mot comme antécédent au pronom «qui»? au pronom «lesquels»? Cette indécidabilité tend à désigner l'opération de la sélection comme intrinsèque au texte ; mais, pour autant, la référence n'en oscille pas moins entre le texte et le hors-texte. Cette valse-hésitation exprime tout le paradoxe de l'événementiel, de l'agencement des faits de la fiction dont le hors-texte atteste toujours, en dernier recours, la *vraisemblance*. Au-delà de cet événementiel, le texte cherche encore à réduire les personnages à une dimension uniquement textuelle, voire à une stricte fonction syntaxique. Bien que ce problème relève surtout du système onomastique, on remarquera qu'une articulation particulière des noms apparaissant dans l'incipit — «Car si O.R. et Dominique [...]» [p. 1] — les révèle comme une simple succession de conjonctions, comme de simples éléments du discours servant à joindre entre eux d'autres mots ou groupes de mots :

«car», «si», «or», «et», «ni», «que» (avec ça «d'omis»)!

Si on ajoute à cela qu'une relation interlinguistique [voir p. 77] permet de lire dans O.R. la conjonction anglaise «*or*» se traduisant en français par «ou», on constate que ce tour par l'interlangue vient encore élargir la problématique soulevée par les seules premières lignes. La réduction du nom à une fonction syntaxique engendre la réciproque. Le texte

voulant préserver son autoréférentialité des assauts du hors-texte ne s'y expose que davantage. Observant les mêmes phénomènes, Joseph Bonenfant conclut :

Il reste que le livre, dans ses limites internes, répond exactement à ce rêve d'un livre coupé de (couplé à) la réalité; mais à la manière d'un fruit frais coupé en deux : la séparation ne rend que mieux compte de la fusion, ou de la totalité primitive¹⁸.

Ce commentaire appelle toutefois quelques nuances. Si cette séparation entre le livre et la réalité «rend compte» d'une totalité primitive, elle n'y parvient qu'au prix de la fiction, car «rendre compte», ce n'est encore qu'établir une relation, qu'attester la séparation. Toute autre prétention tendrait à minimiser la dynamique de l'écriture brossardienne, à réduire sa dimension paradoxale. Dans *Un livre*, tout se passe dans la coupure. La fonction narrative et la fonction syntaxique sont révélées comme indissociables dans la concurrence (dans les deux sens du terme). Et s'il est encore possible d'envisager l'idée d'une quête ontologique, nous ne nous y attacherons qu'à la lumière de ces constats premiers.

Il convient, pour ajouter à la lecture de cette unité / page, de revenir sur le problème du temps, accessoirement soulevé jusqu'ici. Dans cette page, le «vécu» se conjugue au passé et l'écriture au présent. La dernière phrase présente la problématique de manière incisive: «Ils évoluent au centre de l'espace écrit et on ne peut présumer de leur attitude présente et future.» [p. 1]. La tension sémantique entre le verbe «présumer» et l'adjectif «présente» illustre une fois de plus, dramatiquement, une lourde aporie temporelle. Le temps ne demeure-t-il pas insaisissable, qu'il soit envisagé dans la réalité ou qu'il soit pris textuellement? Le désir d'une absolue présence, corollaire de l'autoréférentialité, reste donc

¹⁸ Joseph Bonenfant, «Nicole Brossard, hauteur d'un texte», p. 229.

déçu. Nicole Brossard, répondant aux questions de Michel van Schendel et Jean Fisette, décrit elle-même ce dilemme:

Dès que l'on utilise ce qu'on appelle la prose, c'est-à-dire dès que l'on dépasse l'instant, la synthèse — la poésie, c'est l'ellipse par excellence — dès que l'on veut relier l'instant présent à celui qui l'a précédé, on est pris dans une histoire. Alors, on se situe par rapport à une dialectique entre le conditionnement, le social qui intervient sans cesse et le plaisir, la jouissance¹⁹.

Ces propos confirment aussi l'acharnement de l'auteure en face des paradoxes auxquels l'écriture la confronte. En regard du temps, nul mieux que Pierre Nepveu n'arrive à décrire l'idéalisme brossardien tel qu'il s'exprime dans *Un livre* :

Cette démonstration, qui se déploie au fil des pages dans le premier roman de Nicole Brossard, ne doit pas nous leurrer : elle a essentiellement pour effet de renforcer ce qu'elle prétend nier. Elle polarise toutes les énergies vers ce point virtuel : le présent. Elle le donne comme désirable, comme visée ultime du texte²⁰.

Pour mener à leur terme ces réflexions émergeant de la lecture de l'unité / page 1, il nous faudra ouvrir de nouvelles percées dans le texte du roman. Entre autres, montrer les liens intertextuels étroits qu'il entretient avec les textes poétiques de l'auteure. Par exemple, *Le centre blanc*, titre d'un recueil de poèmes publié la même année qu'*Un livre*, n'est pas sans faire image en face de l'acharnement idéaliste de l'auteure à s'inscrire au coeur même du paradoxe. Mais toutes prétentions de cet ordre excèdent le propos immédiat. Je laisserai donc la conclusion de cette première avancée dans le texte d'*Un livre* à Louise Dupré :

En effet, l'écriture brossardienne croit : elle croit à une «vérité» du texte. [...] L'écriture se voit constamment prise dans l'écart entre la réalité de sa

19 Michel van Schendel et Jean Fisette, «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard», p. 5.

20 Pierre Nepveu, «Trois romans de Nicole Brossard : une histoire au présent», p. 131.

pratique et l'utopie de son énoncé. Et c'est cet espace à combler qui devient le moteur de l'écriture, qui l'actionne, met les mots en mouvement²¹.

LA CLAUSULE INTERNE

La fin d'une étape : recommencer le cycle des mots. Si tout doit être redit, identique, les pages futures n'auront d'existence que par leur surface blanche. Mais le cycle n'est pas la répétition parfaite et c'est en quoi il permet quelques variantes, ces variantes qui toujours laissent entrevoir un renouveau total.

Aussi O.R. et Dominique se sont-ils levés tôt ce matin. [p. 10]

Si dans la première unité / page il y a l'«échec» d'une prétention scientifique, l'«échec» de l'autoréférentialité, dans cette dixième page le texte s'inscrit dans une nouvelle continuité. L'écriture, n'ayant pu se replier sur elle-même en raison du surgissement du hors-texte, de l'irréductibilité du sujet et d'une aporie du temps, garde cependant son élan, et, au-delà du cercle rompu, inscrit le cycle. On pourrait presque parler d'une écriture à la poursuite de ses limites extrêmes. Il est important de se rappeler ici que l'écriture, la publication d'*Un livre*, a suivi de près celle de deux recueils de poésie, *Suite logique* et surtout *Le centre blanc*, et qu'il y a un lien étroit entre les trois oeuvres. Lien d'ailleurs souligné par l'auteure :

J'ai écrit *Un livre* après *Suite logique* et *Le centre blanc*, je tiens à le rappeler car il y a là un lien très important. Lorsque j'écrivais *Le centre blanc*, je croyais qu'avec la poésie, on pouvait aller très loin : dépasser le silence et tout dire. Mais j'ai découvert que l'essentiel, c'est-à-dire l'extrême douleur et l'extrême plaisir, on ne pouvait le dire consciemment avec des mots²².

²¹ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, p. 86-87.

²² Michel van Schendel et Jean Fisette, «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard», p. 3.

Un livre peut donc être perçu comme une prise de conscience et, conséquemment, comme le lieu de nombreux choix en regard de l'écriture. C'est aussi ce que confiait l'auteure à *La Nouvelle Barre du Jour* :

Il ne faut pas oublier *Un livre*, car je crois qu'il y a dans ce livre, en condensé, tout ce à quoi je consens et à quoi je ne consens pas au niveau textuel²³.

Un livre s'inscrit donc dans un «au-delà» de la science mise en échec... Louise Dupré, à partir de son analyse des textes poétiques de l'auteure, décrit bien le constat auquel celle-ci est parvenue avec *Le centre blanc*. Il faut voir en ce constat les assises mêmes de l'écriture d'*Un livre*. Ces propos viennent, en fait, presque parfaitement paraphraser cette page 10 qui nous intéresse.

Le centre blanc développe bien, à travers l'inscription du corps, la tension qui est celle du texte entre son idéal et la réalité à laquelle il est acculé, entre son dire et son faire. Car bien que cherchant le «repos» (C.B., p. 302), «la fixité» (C.B., p. 225) d'un mouvement qui viendrait se clore sur lui-même, bien que cherchant à s'abîmer dans la répétition, l'écriture ne peut se réduire à «la reprise du même mouvement» (C.B., p. 209) : ce serait là se résoudre à un silence qui équivaldrait à la mort²⁴.

Ici, la mort est celle de la page blanche: «les pages futures n'auront d'existence que par leur surface blanche» [p. 10]; et elle se donne toutefois comme existence. L'oxymore nomme ce paradoxe de l'idéal. L'assertion est aussi ironique. L'ironie n'est-elle pas déjà retour du même et apparition du nouveau, qui se love dans la distance entre l'énonciation et l'énoncé, en quelque sorte entre le dire et le faire.

²³ «Entretien avec Nicole Brossard sur *Picture Theory* réalisé à Montréal le 13 juin 1982», p. 183-184.

²⁴ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, p. 115.

Les mots ou syntagmes principaux du fragment peuvent être regroupés autour de deux sèmes : d'une part l'idée de «retour en arrière» («recommencer», «cycle», «redit», «identique», «répétition»); d'autre part l'idée de «nouveau» («futures» «est la répétition parfaite», «variantes»). L'écriture prend sa mesure et calcule son avancée. Le fragment est stratégique. Dans cette constellation, parce qu'incluant les deux sèmes, le mot «renouveau» devient mot clé. L'expression «renouveau total» reformulant l'énoncé global et l'oxymore central, le fragment devient tautologique. Par là s'affiche aussi la volonté de ne pas renoncer à l'idéal. D'ailleurs, le fait que la page se désigne d'emblée comme «fin d'une étape» n'atteste-t-il pas que l'écriture se prétend encore autoréflexive? En fait, l'auteure nous dit qu'elle ne cédera pas plus qu'il ne faut aux contraintes du langage... Elle continue d'explorer la faille, à vouloir contredire la contradiction, et l'ironie, déjà perçue dans cet oxymore, est ici son arme. On reconnaîtra cette attitude ironique dans la répétition du mot «variantes» exactement sous le syntagme «répétition parfaite». Et encore dans ce verbe «entrevoir» qui semble se rire de son objet, («un renouveau total»), lorsque l'on y découvre, à peine caché, un autre verbe («revoir»).

Dès la première ligne de la page 10, la détermination de l'auteure se lit dans le verbe «recommencer» qui n'est pas sans évoquer la toute première ligne du roman : «Un texte qui commence ainsi» [p. 1]. Malgré tous ses avatars, l'écriture persiste et, à travers l'ironie, pousse le défi jusqu'à prétendre au plaisir. Sans doute ce «plaisir du texte» est-il l'un des aspects les plus fascinants de l'écriture brossardienne. La conscience aiguë des obstacles posés par le langage n'ébranle pas la foi absolue de l'auteure en l'écriture. La démarche de Nicole Brossard n'est pas celle, désirante, des constructions solitaires ; écrire devient un acte de vie lorsque cela signifie se coupler au langage dans l'acceptation de son altérité.

LA CLAUSULE EXTERNE

Les jeux sont faits. Le livre aussi. Le manuscrit n'existe plus. O.R., Dominique, Mathieu, Dominique C. et Henri continuent. Le temps passe lentement, tellement. Quelqu'un lit. Et referme doucement l'objet. [p. 99]

Nul besoin d'insister ici sur les mises en scène de l'écriture visant à offrir l'apparence de l'autoréférentialité. Nul besoin non plus d'éclairer le vaste déploiement des contraintes langagières s'opposant à cette prétention scientifique. Cette lecture serait en substance similaire à celle déjà permise par la première page. Même apparence de l'autoréférentialité : «Les jeux sont faits. Le livre aussi.» Et la fin se désigne comme s'est désigné le début. Même mise en cause du sujet : «Le manuscrit n'existe plus.»²⁵ Même aporie temporelle : «Le temps passe lentement, tellement.» L'histoire d'*Un livre* se termine, la vie continue. L'écriture se résorbe dans le blanc. La première de couverture, celle de l'édition de 1980, rendra d'ailleurs fort bien cet effet de cadre : une main posée sur un livre, pour l'ouvrir, le refermer. Du cercle au cycle, *Un livre* a accompli sa révolution :

Le cycle est donc parfait du premier mot («un texte») au dernier : «Quelqu'un lit. Et referme doucement l'objet». Texte qui commence, manuscrit qui prend forme, livre écrit, livre lu, objet qui se détache du contact de l'écriture et de la lecture : tout se tient indéfectiblement. «La chose écrite : morte» (p. 40) : «Le récit lui-même. Raconté en son titre» (p. 26). Est même proposé l'anonymat du texte, de tout texte, par le détour de la lettre anonyme aux journaux (p. 80). Partout, conjuguant le texte et ses mots, une conscience tenace et lucide²⁶.

²⁵ Le début de cet extrait, «Les jeux sont faits. Le livre aussi. Le manuscrit n'existe plus.», n'est pas sans rappeler la formule du croupier dans les jeux de hasard : «Les jeux sont faits. Rien ne va plus.». Cette relation, appelant l'idée de «hasard», signant l'équivalence entre «manuscrit» et «rien», vient ajouter ici quelque connotation mallarméenne.

²⁶ Joseph Bonenfant, «Nicole Brossard, hauteur d'un texte», p. 231-232.

Une différence cependant entre le début et la fin : la présence affirmée du lecteur au coeur du texte. Déjà les mécanismes d'une écriture se réfléchissant viennent impliquer une posture lectorale :

Dans *Un livre*, — il faut le distinguer des deux romans suivants — je porte un regard sur moi-même en train d'écrire [...] ²⁷.

Toutefois, dans cette clause, les temps et modes d'appréhension du texte semblent vouloir coïncider. Ainsi, l'auteur écrivant ou se relisant, le personnage-lecteur et le lecteur virtuel viennent se rejoindre à la clôture du texte pour signer ensemble l'absorption du texte dans le blanc, pour proclamer l'objet-livre. Le texte affirme cependant, au-delà de l'aporie du temps à la fois suspendu et distendu, au-delà de sa descente en objet, que la lecture participe de, à l'écriture. Par ces processus le texte s'objective, devient objectif, reposant sur l'expérience. Cette insistance à signaler le couple écriture / lecture ne vise donc pas à affirmer l'autonomie du texte. Bien davantage inscrit-elle côte à côte, et de façon quelque peu dramatique, les sujets écrivant et lisant en face des diverses apories du texte. De plus, ces voix sont réunies dans un certain lyrisme au seuil de la réalité qui commence avec le blanc, ce hors-texte toujours sous-jacent.

Cette volonté d'une présence absolue que l'on reconnaît partout dans *Un livre* est la manifestation d'un désir de vérité s'appuyant sur une foi indéfectible :

Disons que la réalité c'est ce que nous subissons et que le réel c'est ce que nous avons comme sentiment du vrai de la réalité. Le réel c'est la réalité expérimentée à travers nos corps, notre enfance, notre histoire personnelle. Le

²⁷ Michel van Schendel et Jean Fisette, «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard», p. 4.

réel qui s'inscrit dans un texte est déjà bien différent de la réalité et peut la transformer²⁸.

À partir de ces propos de Nicole Brossard rapportés par Jean Royer, nous reconnâtrons mieux encore, dans l'écriture, la lecture, une expérience vive devant mener à la vérité. Là où l'idéal scientifique échoue, c'est la vie même qui prend le relais.

Même si les indices relevés au fil des lectures présentent une évidente cohérence, un certain flou demeure. Malgré une définition minutieuse des très petits fragments, plusieurs pistes auront été ignorées ou négligées et devront être reprises. Impossible de faire autrement, en raison de la formidable densité de l'écriture brossardienne. Certains aspects généraux sont déjà quelque peu éclairés : la mise en échec des prétentions scientifiques, l'idéalisme indéfectible, la quête de présence et de vérité. Mais chacun de ces aspects soulève son lot de questions. Ainsi, maintes observations au sujet des personnages et de l'événementiel témoignent déjà de quelques entorses aux caractéristiques du genre auquel prétend appartenir *Un livre*. Il y a encore cette question fondamentale, partout présente, du temps, à laquelle aucune réponse satisfaisante n'est encore apportée. Demeure donc, au terme de cette analyse, un vertige : celui d'une lourde définition de tâches, celui d'exigences désormais incontournables.

²⁸ Jean Royer, «Nicole Brossard. La tentation du roman», p. 17.

II GÉNÉRICITÉ

La question du genre, parce qu'elle apparaît au premier plan de la relation auteur / lecteur, comme a su le démontrer Philippe Lejeune²⁹, revêt une importance toute particulière en regard des objectifs ici poursuivis.

Avant d'en arriver au vif de la question, il convient de préciser que, en regard du genre, je ne poursuis aucune fin classificatoire et ne nourris aucune prétention historialiste. L'aspect de la généricité qui m'intéresse se rapproche davantage de ce que Jean-Marie Schaeffer a défini comme la généricité auctoriale³⁰.

Ce sont en effet les phénomènes génériques manifestes au niveau de la création du texte que j'entends privilégier, excluant par ailleurs tout effet de rétroaction, effets dont Jean-Marie Schaeffer donne pour exemple «ces parentés pouvant survenir après coup au texte, en dehors de toute intentionalité auctoriale et indépendamment de son contexte de genèse»³¹. À partir de ce principe, on comprendra que je n'aie retenu pour cette étude que l'édition originale d'*Un livre*, paru en 1970.

Fort de ces mises au point, je relèverai, dans un premier temps, les indicateurs et indices génériques contenus dans le péritexte éditorial, pour ensuite les confronter au texte tel qu'il se représente dans sa généricité. J'entends par péritexte éditorial l'ensemble des pages de couverture, de titre et de garde, généralement sous la responsabilité de l'éditeur. Dans un deuxième temps, il sera brièvement question de quelques éléments de l'épître brossardien

29 Voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 44-46.

30 Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 147-155.

31 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 148.

(ici, le texte d'une entrevue) relatifs à la genèse d'*Un livre*. La méthodologie et la taxinomie employées pour l'approche du paratexte sont essentiellement empruntées à Gérard Genette³².

LE PÉRITEXTE ÉDITORIAL

Le péri-texte éditorial d'*Un livre* est dans l'ensemble conforme à l'usage établi aux Éditions du Jour. Cette conformité laisse en principe supposer un certain consentement de la part de l'auteure ou, à tout le moins, une connaissance préalable du cadre éditorial qui allait être celui de ce roman.

Toutefois, un examen plus approfondi du péri-texte apparaît nécessaire. En première de couverture, on retrouve de haut en bas :

- en noir sur blanc le nom de l'auteure, faut-il le rappeler, renommée comme poète;
- tout en haut d'un carré ocre-orangé, le titre, *Un livre*, en blanc;
- l'indication générique, «roman», en noir ;
- et, tout en bas, en noir, sur le même fond ocre-orangé, le label de collection, «Les romanciers du jour».

Notons déjà que ce label installe la redondance dans l'indication du genre.

La présence d'un carré en première de couverture fait partie de l'usage éditorial de la maison. On remarquera toutefois que le carré, suivant certaines conventions, peut symboliser la fiction . Que l'on songe ici, par exemple, au «Livre de poche». Pour ce qui est de la couleur de ce carré, les Éditions du Jour ayant utilisé, d'un roman à l'autre, les

32 Gérard Genette, *Seuils*.

tonalités et les nuances les plus diverses, on ne peut guère, d'emblée, prêter de sens spécifique à l'ocre-orangé choisi pour *Un livre*.

La première de couverture comporte encore un rabat sur lequel on découvre la photographie de l'auteure, et ce texte teinté d'ironie suivant l'usage de cette époque aux Éditions du Jour :

Nicole Brossard née à Montréal. N'a jamais écrit de courrier du coeur. Lit, écrit, n'aime pas les balades en auto. Publie des recueils de poèmes. Est co-directrice de *la Barre du Jour*. Pense souvent aux Québécois en sursis.

Faut-il voir ici quelque allusion mordante à Jovette Bernier qui a été poète (*Tout n'est pas dit*, 1929, par exemple), puis romancière (*La chair décevante*, 1931), qui a signé des courriers du coeur et qui reçoit en 1969, pour son second roman (*Non monsieur*), le prix du Cercle du livre de France? Voire à Janette Bertrand qui a aussi publié un recueil de textes (*Mon coeur et mes chansons*, 1946), qui a aussi signé des courriers du coeur et qui écrit, à partir de 1969, son premier téléroman (*Quelle famille!*)? On remarquera surtout que, s'il est ici question de poésie, nulle mention n'est faite de l'écriture romanesque ; à moins que l'on veuille voir dans l'allusion au courrier du coeur une parade ironique à ce type d'écrits... Convenons toutefois que la dernière phrase, «Pense souvent aux Québécois en sursis», résume déjà un élément important du contenu : les personnages d'*Un livre* évoluent dans l'instant politique trouble de la fin des années 1960. En ce qui concerne la balade en auto, elle s'inscrira dans la trame de son troisième roman (*French-kiss*, 1974).

La quatrième de couverture ne propose, comme tous les livres de cette collection, qu'un carré noir portant en son coin inférieur droit le prix du volume : 2,50\$. Et le rabat correspondant présente la liste des livres déjà parus dans la même collection. Parmi ceux-ci,

entre autres, des romans de Marie-Claire Blais, Yves Thériault, Roch Carrier et Victor-Lévy Beaulieu. Cette liste constitue évidemment un nouvel indicateur générique d'importance. Toutefois, l'affirmation du genre romanesque dans le péri-texte s'arrête là et se voit même, par ailleurs, en un certain sens contrariée. Les pages de titre et de faux titre n'offrent aucune surprise quant à leur contenu, ou leur absence de contenu, conforme à l'usage. De plus, ces pages ne comportent aucune indication générique. On notera tout de même la présence inhabituelle de quatre pages de garde : deux au début et deux à la fin du volume. Ces pages additionnelles viennent bouleverser l'organisation conventionnelle du péri-texte. Ainsi la page de faux titre est-elle la page 5 au lieu d'être la page 3, et la page de titre, habituellement la cinquième, est ici la septième. La huitième page du péri-texte, quant à elle, présente les ouvrages de la même auteure. La seule indication générique y est évidemment celle de poèmes : 5 recueils depuis 1965, dont deux, je le rappelle, en cette même année 1970. Cette huitième et dernière page du péri-texte du début est en juxtaposition immédiate avec la première page du texte.

Cette juxtaposition met en évidence une particularité de la pagination à laquelle il a été fait allusion au chapitre précédent : la première page de texte porte le numéro 1 au lieu du numéro 9 auquel on aurait dû s'attendre en raison de l'organisation du péri-texte éditorial de ce livre et des conventions habituelles d'édition. Le texte s'inscrit donc en rupture, excluant le péri-texte de sa totalité, de son nombre. Faut-il présumer d'un rejet définitif du pacte générique inclus dans ce péri-texte? Faut-il voir dans l'ajout de deux pages de garde l'indice muet d'un bouleversement des conventions? En cette impasse, il convient maintenant de se tourner vers le texte dont on se rappellera les premières lignes.

D'entrée de jeu, *Un livre* se pose de manière redondante comme *texte*. Philippe Sollers, dans «Niveaux sémantiques d'un texte moderne» (1968), n'écrit-il pas ceci :

[... Par] *texte*, j'entends ici non seulement l'objet saisissable par l'impression de ce qu'on appelle un livre (un roman), mais la totalité concrète à la fois comme produit déchiffrable et comme travail d'élaboration transformateur. En ce sens, la lecture et l'écriture du texte font à chaque reprise partie intégrante du texte qui, d'ailleurs, se calcule en conséquence. Il s'agit d'un texte ouvert donnant sur un texte généralisé [...].

[...]

Le texte comporte ainsi trois niveaux principaux :

1. une couche profonde : «l'écriture» comme mise en scène et englobement de la représentation [...];
2. une couche intermédiaire : l'intertextualité [...];
3. une couche superficielle : mots, rimes, phrases, séquences, «motifs» etc. (écriture) [...].

On peut dire, par conséquent, que dans ce type de texte tout est «écrit» : la constitution du texte, sa structuration, ses niveaux de sens, ses ellipses, ses suspensions, ses intervalles, ses jonctions, sa trame³³.

Comme on peut le voir, un autre animateur de revue avait déjà donné au terme «texte» un certain contour, voire fait une certaine proposition : «ce qu'on appelle un livre (un roman)». Bien qu'il importe relativement peu de savoir si Nicole Brossard connaissait ou ne connaissait pas ces éléments théoriques précis, ceux-ci témoignent éloquemment d'une réflexion dont on peut présumer que des écrivains québécois prenaient connaissance à la fin des années 1960 et qui donne un poids certain à l'incipit du roman en tant qu'énoncé d'une posture théorique. Dans le même sens, si on ne rencontre pas une seule fois le mot «roman» dans *Un livre* qui sans cesse poursuit sa réflexivité, il devient par contre intéressant de remarquer quelque soixante-dix occurrences des mots «texte» ou «hors-texte» en 99 pages dont plusieurs ne comportent pas plus de dix lignes. Je rappelle que, de façon générale, l'organisation de chaque page, de chaque page-chapitre, lui confère une autonomie en regard

³³ Philippe Sollers, «Niveaux sémantiques d'un texte moderne», p. 324.

de l'ensemble. La page devient donc le lieu clos de l'avènement du texte, le symbole synecdochique sans cesse repris et fouillé de l'espace textuel :

Ainsi cette page. Parce que le texte cherche à se concentrer sur lui-même : les personnages disparaissent, les mots se vident peu à peu de leur sens. Alors le texte : objet (sans vie) de luxe. De trop. [p. 47]

Les catégories du texte et du hors-texte évoquées plus haut sont encore la marque, dans *Un livre*, d'une interrogation précise sur les possibles et les limites du texte, sur sa nature intrinsèque : «Le temps précieux inexprimable, hors-texte.» [p. 9].

Tous les éléments textuels sont scrutés et remis en question inlassablement, envisagés dans leur relation au sens, à la réalité, à l'espace et au temps. Pour en témoigner, quelque cent vingt occurrences du mot «mot» et maints passages sur la phrase ou la lettre, sur la nature littérale des diverses composantes livresques. Le livre, raconté dans sa fibre textuelle et dans sa fabrique même : quelque quarante occurrences du mot «livre». Par exemple, celle-ci :

Le livre se concrétise.
Les pages s'accumulent, forment un rectangle (10" x 8").
Un quart de pouce d'espace et de lettres. Le manuscrit dans un livre futur.
Livre-manuscrit. [p. 41]³⁴

Qu'advient-il donc, ici, du genre romanesque? Retrouve-t-on ses composantes et modes habituels? Je donne cette définition usuelle du roman telle qu'elle apparaît encore dans *Le petit Robert* : «Oeuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures». *Un livre* nous présente effectivement des

³⁴ Les dimensions indiquées ici ne sont pas celles du livre publié (environ 8" x 5 1/2").

personnages, mais ne leur prête aucune profondeur psychologique. Cinq personnages (O.R., Dominique, Dominique C., Mathieu, Henri), simple acrostiche abstrait du mot livre :

Les cinq. Réunis à travers un mot, un chiffre. Une unité qui fait le poids dans chacune de leur existence. [p. 26]

Cinq personnages constamment rappelés à leur dimension littérale.

La lecture (non pas des faits et gestes de, mais) de O.R., Dominique et Mathieu doit être envisagée comme une démarche essentiellement ludique [...]. [p. 11]

En ce roman, l'aventure ne trouve pas non plus sa place. *Un livre* propose une succession d'images quasi photographiques qui s'absorbent bientôt en une seule :

O.R. ou Dominique ou Henri ou Mathieu ou Dominique C. Un seul et même personnage, image première et dernière d'une jeune collectivité qui s'enfonce doucement au coeur d'une réalité toute marginale. [p. 51]

Cette citation n'est d'ailleurs pas sans rappeler la dernière phrase du rabat de la première de couverture : «Pense souvent aux Québécois en sursis.»

À chaque page, l'histoire se condense dans l'instant. Cette phrase déjà citée : «Le temps précieux inexprimable, hors-texte.» [p. 9]. Et cette autre : «Un texte discontinu qui rappelle la vie discontinue de la pensée et des gestes.» [p. 22].

On constate encore, en ce qui a trait au récit, l'absence de marque élocutoire et l'impossibilité conséquente d'identifier une instance narrative. La narration cède le pas à la description de l'instant. Seuls les mots passent et seuls les mots parlent ; et même, dit le texte, «Toute autre variante ne saurait être qu'une histoire de mots.» [p. 5].

La remise en question de la narration et de la description qui, pourtant, constitue le seul mode du livre, devient ailleurs encore plus virulente : «Ce texte qui ne peut encore affirmer que décrire ou narrer dans l'ensemble ne suffirait pas à faire naître autre chose qu'une chose additionnelle.» [p. 6]. Ce qui n'est qu'une autre manière d'exprimer un soupçon ou un doute, omniprésent dans ce roman : le texte n'aurait d'autre existence que textuelle, et la réalité, hors-texte, serait autre...

Bien que toutes les composantes conventionnelles du roman soient présentes dans *Un livre*, elles sont tour à tour contestées, jouées et déjouées dans tous leurs mécanismes afin d'affirmer qu'il n'est en regard du texte d'autre procès que l'écriture et la lecture qui seules le constituent. Me voilà forcé d'admettre que le texte marque un écart important en regard de la tradition romanesque. Au-delà de cet écart, il demeure toutefois difficile d'identifier quelque nouvelle affirmation générique parmi les genres canoniques du moment. Même si le péri-texte peut induire à quelque soupçon menant vers la poésie, rien encore ne désigne celle-ci comme lieu éventuel de la dérive générique.

L'ÉPITEXTE BROSSARDIEN

En décembre 1973, Nicole Brossard répond de son virage vers le genre romanesque :

H.Q. — Après *Le centre blanc*, est-ce que le saut au roman expliquerait, peut-être, un cul-de-sac poétique?

N.B. — Après *Le centre blanc* il y a un gros point d'interrogation parce que ce recueil soutendait encore la question de l'expression, de l'exploration intérieure à l'aide des mots. Il y a encore cette question-là. Avec le roman, on passe : la notion d'expression

liée au vécu est complètement dépassée. Là tu te dis : avec les mots on peut tout faire ; or si on peut tout faire, laissons les mots couler : d'où un texte de prose³⁵.

Ce que d'emblée l'on retient de cette réponse, c'est que les caractéristiques qui déterminent ici l'opposition poésie / roman ne correspondent pas à celles qui déterminent généralement la catégorisation de ces genres. D'une part, à la poésie se voit opposer non pas le roman mais la prose romanesque; *Le centre blanc* étant un recueil de poèmes en prose, l'opposition se joue donc sur un terrain commun. D'autre part, à la poésie se voit attacher irréductiblement l'idée d'«expression liée au vécu». Partant, le roman apparaît comme l'issue : « avec les mots on peut tout faire ». Ainsi fondée, cette opposition contredit la plupart des idées reçues sur l'usage des mots commandé par l'un et l'autre genre : les mots de la poésie sont ici décrits comme mots-outils, et ceux du roman comme mots-flots. Un passage d'*Un livre* vient nuancer cette conception d'une prose romanesque fluide. Les mots, dans leur mouvance propre, y sont donnés comme élément premier d'une mise au point sur le livre : «1. L'expérience des mots : vivre un temps dans leur sillage.» [p. 49]. Toutefois, au-delà de cette initiative laissée aux mots, intervient l'idée de reprise, de structuration : «3. La situation : discontinue. Découpage et montage. une [sic] situation montée.» [p. 49]. Même si les mots ne sauraient échapper aux opérations qui constituent la situation, la circonstance, le rapport entre ceux-ci et l'événementiel tel qu'il se conçoit comme caractéristique du genre romanesque n'apparaît pas encore clairement. D'autant plus que la mise au point dont il est ici question présente le livre comme circonstance : «La mise au point. Indispensable en cette longue circonstance appelée livre.» [p. 49].

L'étude de certaines relations intertextuelles, celles qui se jouent, par exemple, entre *Un livre* et les deux recueils de poésie que Nicole Brossard fait paraître la même année (*Suite*

35 Claude Beausoleil et André Roy, «Entretien avec Nicole Brossard», p. 17.

logique et *Le centre blanc*), devrait apporter quelque précision relativement à l'opposition prose romanesque / prose poétique telle qu'entendue par l'auteure, et signaler, plus clairement s'il y a lieu, un éventuel glissement générique du roman vers la forme poétique.

III ONOMASTIQUE

Le système onomastique d'*Un livre* offre, à lui seul, une mise en abyme de toute la structure de l'oeuvre, de ses thèmes et motifs, de ses discours tant narratif que métatextuel. Cinq personnages : deux femmes (O. R., Dominique C.) et trois hommes (Dominique, Mathieu, Henri). Chacun des noms recèle des sens divers, comporte des programmes narratifs qu'une lecture avertie des virtualités graphiques et phoniques peut seule découvrir. Les relations entre les noms articulent un réseau de signification où le texte apparaît réfléchi dans toute sa complexité. Faut-il ajouter que l'onomastique d'*Un livre* réalise, à plus d'un point de vue, la critique du statut traditionnel du personnage, voire des composantes du roman classique et réaliste. *Un livre* propose non seulement une écriture nouvelle mais engage, dans son sillage, à une lecture dont le programme s'étale dans le jeu même de la nomination.

J'emprunte ici les principes théoriques et la méthodologie à Jean Milly et à Jean-Pierre Vidal. Les démonstrations de Jean Milly à partir des noms proustiens tendent de façon générale à montrer, au-delà des jeux du signifiant, «la connivence du signifié»³⁶. Ainsi, il montre que certains effets de sens, qu'on pourrait être tenté d'attribuer à la seule imagination phonique ou à la seule association lexicale, peuvent aussi se produire par le relais d'un jeu de signifiés. Ainsi, dans *Un livre*, il sera possible de constater que l'idée du gris s'associe au nom «Henri» par le relais, en un contexte donné, de certaines prédictions tout autant que par une association phonique. Milly fait aussi la preuve que certaines «associations mnémoniques»³⁷ agissant au niveau des représentations signifiantes, donc au niveau du signifié d'un signe donné, sont elles aussi productrices de sens. C'est par un tel jeu que vient briller dans l'or du nom «O.R.», toute une symbolique de l'alchimie déjà mise en place et en oeuvre

³⁶ Jean Milly, «Sur quelques noms proustiens», p. 66.

³⁷ Jean Milly, «Sur quelques noms proustiens», p. 66.

dans les poésies de l'auteure, cette symbolique alchimique constituant par ailleurs une surdétermination de l'origine textuelle du nom «O.R.».

L'article démontre encore que la relation entre un patronyme et un toponyme peut être génératrice de sens. Ainsi, j'explorerai la relation de tel personnage et celui de tel quartier de Montréal.

Enfin, toujours selon Jean Milly, il convient de porter une attention toute particulière au développement syntagmatique du texte car nous pouvons y voir «la signification des noms s'enrichir et prendre en même temps un ancrage plus ferme dans l'écriture»³⁸.

Dans le cas de la prose brossardienne, le rôle du signifié va au-delà de ce que Jean Milly décrit. Autour de certains noms, «Mathieu» par exemple, il y a fort peu d'associations lexicales possibles. Mais une idée de géométrie, de calcul, s'y greffe, suite à un véritable heurt des signifiés sur la chaîne syntagmatique.

Toutes ces observations seront d'autant plus utiles pour la lecture de l'onomastique de *Un livre* que la syntaxe y met constamment le sens en déséquilibre comme on a pu l'observer au premier chapitre : verbe sans sujet ou avec plusieurs sujets potentiels, arguments dissociés de leur prédicat, arguments étalés en trop grand nombre pour un prédicat donné ou manque d'argument. Le nom «Henri», qui gagne en signification surtout par le jeu de la prédication, subira ainsi maints avatars du fait de l'instabilité du signifié.

³⁸ Jean Milly, «Sur quelques noms proustiens», p. 66.

Si l'article de Jean Milly prescrit avant tout de s'attacher à la linéarité du texte et au déploiement du signifié, l'attention est surtout dirigée, dans l'article de Jean-Pierre Vidal, sur la matière littérale du nom, tant au niveau du gramme que du phone :

«A letter, a litter» dit Joyce. N'énonce-t-il pas ainsi que, par le jeu de la lettre, l'eschatologie a fait place à la scatologie, c'est-à-dire finalement au discours de la matière qu'est le texte³⁹.

Le nom devient ainsi un matériau des plus productifs et des plus disponibles à une lecture dynamique :

Sa plastie exhibée le prédispose, pourvu qu'un imaginaire crayon s'y place palimpseste, à imploser. Cette implosion qui le transforme en discours, une explosion conséquente la relaie pour l'éparpiller dans son environnement, tant lointain qu'immédiat. Parfois il en ressort intact, parfois tout autre, ailleurs⁴⁰.

Jean-Pierre Vidal considère le nom propre non seulement comme discours mais comme discours autonome, au-delà de toute fonction référentielle. En envisageant l'onomastique sous un angle aussi large, on constatera que les noms propres peuvent se déployer, discours non seulement narratif mais aussi métatextuel. Ce sera le cas, par exemple, du nom «Dominique C.» à partir duquel on fera la lecture d'un conflit linguistique, social et textuel. Pour atteindre à ces contenus, la phonation du nom sera imaginée suivant toutes les possibilités de l'articulation du gramme, ses inscriptions diverses recherchées dans l'anagramme, la paronomase et le palindrome, voire dans un morcellement pouvant aller jusqu'à l'«atomisme littéral»⁴¹. Ajouter à cela, bien sûr, les éventuelles relations interlinguistiques.

39 Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie», p. 275-276

40 Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie», p. 276.

41 Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie», p. 277.

L'une des informations les plus utiles que fournisse Jean-Pierre Vidal est celle-ci : «L'initiale est la litote du nom»⁴². Cette affirmation est à tout le moins stimulante en face d'«O.R.», qui se résume à ses initiales. Ajouter à cela le dessin de ces majuscules pour y découvrir toute une «rhétorique de la forme graphique», toute une «géométrie métaphorique»⁴³.

Constater enfin la grande importance des relations pouvant exister entre les noms à l'intérieur d'un livre (ici intitulé *Un livre*) :

Or, il existe à l'intérieur de chaque roman un système onomastique représenté par l'ensemble des noms qui s'y lisent. Le sens et la fonction d'un nom isolé ne se peuvent abstraire du système qui les articule à d'autres noms⁴⁴.

C'est grâce à cette idée de système que, mettant en rapport les noms «O.R.», «Dominique C.» et «Dominique», je serai en mesure de considérer les éléments essentiels d'un discours métatextuel sur le principe de répétition.

Le nom peut être le lieu, par la citation littéraire, par la citation linguistique et par la citation historique, d'une relation intertextuelle. Toutefois, dans la perspective de l'intertextualité, je me refuse à tout anachronisme, allant en cela à l'encontre des principes de Jean-Pierre Vidal pour qui «la lecture s'embarrasse peu d'anachronisme»⁴⁵.

42 Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie», p. 276.

43 Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie», p. 277.

44 Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie», p. 279.

45 Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie», p. 281.

Dans *Un livre*, faut-il le rappeler, l'écriture de Nicole Brossard tend à une parfaite autoréflexivité.

Ainsi dispose-t-elle de nombreuses «clés» pouvant offrir l'accès au système onomastique :

Lire O.R., c'est aussi lire Dominique et Mathieu car tous trois s'inscrivent identiques dans le livre en tant que rouage quotidien via la conscience. La lecture (non pas des faits et gestes de, mais) de O.R., Dominique et Mathieu doit être envisagée comme une démarche essentiellement ludique : l'oeil répond aux moindres stimulations AVIS avisé *éveil* Joie un peu de cette manière mais plus encore dans la continuité de l'écrit. [p. 11]

Ce passage veut nous inciter à porter le regard sur ce que Jean-Pierre Vidal appelle la plastie du nom. Redoublant pour ainsi dire cette première indication, nous pouvons lire quelques pages plus loin un extrait qui suggère la présence de significations virtuelles dans la matière littérale : «Ainsi, O.R. et les autres sont-ils racontés à des moments arbitraires, ici et là quand les mots échangent leur lettrage contre des images.» [p. 22]. Telle rime unissant «lettrage» et «image» exprime dans toute sa fragilité la relation entre, d'une part, la représentation et, d'autre part, le dispositif scriptural à travers lequel la représentation se joue. Tout ici est affaire de «disposition» : disposition des mots et des lettres sur la page, et disposition de l'esprit à en disposer. L'adjectif «arbitraires» vient rappeler qu'il n'y a pas de règles de la fiction, que celle-ci, à l'instar du signe linguistique, repose sur une convention. Le passage trace en fait avec insistance la barre qui sépare le signifiant textuel et la fiction, cette barre devant être comprise comme le noeud d'un processus d'échanges. Reconnaître ici une incitation à considérer la fibre littérale sur laquelle repose la fiction.

Un autre passage vient encore renchérir en ce sens : «Entre le possible et l'impossible, le texte et les personnages : la création. Une légère marge de sécurité entre la

réalité et le désir d'une autre réalité. O.R., Dominique et les autres dans un espace défini par leurs propres limites : ils sont ce qu'ils sont et n'aspirent pas à être autrement. Ils s'utilisent au maximum.» [p. 54]. L'espace dont il s'agit est bien entendu l'espace textuel, envisagé ici comme lieu de la création. Le passage souligne que le texte comme oeuvre de langage, même quand il renvoie à une quelconque réalité, ne peut être que l'expression d'un désir en face d'une réalité toujours absente. De plus, n'est-il pas intéressant de considérer en parallèle cette citation et celle qui précède pour constater qu'au-delà de toutes conventions, avec la notion de désir se laisse entrevoir l'idée d'un plaisir du texte. De cette lecture parallèle on peut encore conclure que l'opposition fiction / réalité n'est pas la seule qu'il soit possible d'envisager car le dernier passage cité, à partir d'un point de vue différent, instaure l'opposition plus dynamique réalité / création. Ici, ce n'est pas l'écart qui est désigné mais le procès global dans lequel s'inscrit le désir. Finalement, dans ce dernier passage, l'emploi pronominal du verbe «utiliser» vient fournir un double indice métatextuel quant à la valeur opératoire de l'onomastique. Ce verbe, en cet usage, peut exprimer la réciprocité. Il suggère alors une interaction entre les personnages dans leur rapport au texte, ce qui appuie l'idée d'un réel système onomastique. Par ailleurs, cette forme pronominale peut encore équivaloir à la voix passive. En cette alternative, les personnages, dans leur matérialité littéraire, textuelle, se voient inscrits dans la création, dans le procès de l'écriture et de la lecture. Le double aspect (systématique et productif) de l'onomastique se voit ainsi souligné. Il est utile de rappeler ici l'une des définitions que donne *Le petit Robert* du verbe «utiliser» : «rendre utile, faire servir à une fin précise (ce qui n'y était pas nécessairement ou spécialement destiné)». C'est donc sans hésitation que je vais maintenant tendre à telle utilisation maximale des noms dans *Un livre*, suivant leur ordre d'apparition dans le texte : O.R., Dominique, Dominique C., Mathieu, Henri. Toutefois, certaines mises en rapport des noms

obligeront à ouvrir quelques brèches dans cette ordonnance, à devancer ici le propos et à revenir là sur certaines affirmations.

O.R. : OR / TEXTE / CORPS

Abordant O.R., je constate que le texte multiplie les «clés» non seulement pour l'ensemble du système mais aussi pour chacun des noms qui le composent :

O.R. : initiales. Des lettres à l'origine d'un nom que personne jusqu'ici n'a prononcé. O.R. devenu par la force de la répétition un mot en soi, un mot qui évoque avant tout la couleur et ensuite or ce mot invariable qui sert à joindre et à mettre en rapport certains noms et à faire la transition entre les personnages. [p. 69]

Un syntagme en apparence innocent — «O.R. assise» [p. 8, 11, 29, 46, 64, 68, 80, 88] — s'auréole d'un sens particulier en désignant ce nom comme base («assise») du texte ou, du moins, du système onomastique : O.R., lettres, personnage écrivant («assise»), couleur, conjonction et adverbe. Mais aussi personnage lisant — «O.R. lectrice» [p. 74] —, revenant constamment sur lui-même. Subtilement, O.R. devient le lieu d'une réflexion sur la voix narrative, sur la présence élocutoire.

Mais qu'en est-il de ce fragment-ci :

O.R. trace les mots de sorte que tout de la lettre n'est que discours sur les lettres anonymes, sur les textes anonymes que l'on publie sous forme de lettres, que l'on abandonne au pied d'un édifice. [...] Texte anonyme indéchiffrable selon la grammaire ancienne. [p.80]

Fragment polysémique s'il en est, oscillant du politique à la matérialité de la lettre, à l'anonymat d'une écriture. Fragment qui pose en sa mouvance même l'identité d'O.R. et d'une certaine voix narrative. Tout se passe comme si les lettres avaient le dessein secret de

former un blason : «O.R. ne peut être que continuellement ressuscitée et redorée. Son blason aussi, que les mots saluent avec plaisir entre deux temps morts» [p.5]. Comme le blason est l'ensemble des signes distinctifs et emblèmes d'une collectivité, il convient de mettre en rapport ce dernier passage avec cet autre : «O.R. ou Dominique ou Henri ou Mathieu ou Dominique C. Un seul et même personnage, image première et dernière d'une jeune collectivité qui s'enfonce doucement au coeur d'une réalité toute marginale.» [p. 51]. S'agissant ici de la jeune collectivité québécoise, avec ses aspirations propres, l'allusion est éminemment politique. L'identité de cinq personnages se résout donc ultimement dans une référence unique. Concurrément, l'extrait de la page 5 rappelle une fois de plus que les personnages sont des productions littérales et qu'ils appartiennent de ce fait, leur réalité étant en marge, à l'ensemble textuel. O.R. «ressuscitée», O.R. à qui l'on prête vie en la *citant*., et que l'on retrouve dans les mots «redorée», «morts» et «coeur». En ce jeu s'inscrit le paradoxe de l'écriture et de la lecture : O.R., reprenant vie dans les *mots* , signe la *mort* du texte.

À partir d'ici, l'envol sera périlleux et sans doute le commentaire devra-t-il être étoffé; mais le mouvement qui va de la voix narrative au blason, puis à l'or, doit être inscrit.

Dans *Suite logique* et *Le centre blanc*, ne retrouve-t-on pas le même jeu qui fait passer le mot «or» du sens de métal précieux à celui de conjonction. Un rapport intertextuel se dessine à partir d'une même ambivalence. On se rappellera que l'auteure elle-même atteste qu'il existe un lien étroit entre les trois oeuvres. Dans un poème extrait de *Suite logique* :

bloc là où se fusionnent activement
la chose dure
or qui active le ventre
or invisible chose dévorante

et qui parle supprimant
circonstances et traduction⁴⁶

On peut reconnaître, au-delà d'une évidente tension érotique («la chose dure [...] qui active le ventre»), amenée par l'idée de fusion et soutenue par le mot «dure» qui peut être lu comme adjectif et comme verbe, quelque allusion au songe alchimique. Le songe du grand oeuvre devient, pour Nicole Brossard, en termes d'écriture, la possibilité de faire surgir (du «ventre») des mots une nouvelle réalité. Le texte brossardien tend vers cet absolu symbolique avec cependant la conscience de l'utopie d'une telle quête, utopie qui se révèle dans l'ambivalence homophonique conjonction / métal précieux. Louise Dupré :

Cette purification aérienne était aussi recherchée en 1970 par Brossard sous la forme d'une initiation : l'alchimie qui, visant à transmuter les métaux en or, est un processus symbolique de transformation de l'être humain, une quête de perfection, d'immortalité⁴⁷.

On peut donc constater l'importance primordiale d'un nom qui porte à lui seul, déjà, les grandes aspirations d'une écriture.

Un livre comporte une importante dimension érotique : les scènes amoureuses sont nombreuses et, à côté de celles-ci, certaines autres se prêtent à une lecture érotisante. Cet érotisme participe lui aussi d'une quête d'absolu dont le corps et le texte sont les jalons. Au-delà du désir, il y a la recherche d'un plaisir absolu comme d'une présence textuelle libérée de toutes contingences :

⁴⁶ Nicole Brossard, «bloc là où se fusionnent...», *Suite logique*, dans *Le centre blanc*, p. 178.

⁴⁷ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, p. 141.

O.R. nue. Du salon au balcon. Nue. Le corps de O.R. choisi et exprimé selon un mode culturel : O.R. belle —> O.R. nue —> O.R. libre —> O.R. et le scandale de la liberté. [p.65]

O.R. tirée de son corps, inscrite en son corps. Corps écrit, lu, organisme textuel : «Le manuscrit séquestre ou ne séquestre-t-il pas les cinq êtres qui bougent et circulent en l'espace clos de son corps — son intérieur.» [p. 96]. Le passage se termine sur deux syntagmes grammaticalement identiques, présentant donc la même structure (préposition, adjectif, nom) : «de son corps», «[de] son intérieur». Toutefois, l'élision de la préposition dans le deuxième syntagme rend aussi possible la lecture d'un palindrome syntaxique : «son» est autant nom qu'adjectif et «intérieur» autant adjectif que nom. Le «son intérieur» peut donc s'entendre comme la répercussion d'O.R., qui est à l'intérieur du corps et de «corps». Par ce tour s'inscrit la tautologie :

O.R. à la page 659 du dictionnaire. [p.24]

O.R. lit son personnage aux côtés de Dominique. [p.64]

O.R., personnage parmi les personnages, ne saurait échapper à son identité textuelle. Même lorsque la fiction la donne comme lectrice, elle n'est encore qu'une représentation du hors-texte, de la réalité. O.R., prise au texte.

À l'encontre du roman, elle n'est enfin, tout au plus, que l'inversion des lettres initiales du mot «roman» :

Entre l'oeil et la page imprimée : la distance entre le pouce et l'index : un livre entre les mains : la lecture. O.R., un livre à la main. [p.70]

O.R. manuscrit...

La volonté d'une absolue présence se bute à une contradiction nouvelle. O.R et le texte rencontrent les hors-textes et leurs contingences :

Les hors-textes sont précieux. Tout comme ces personnages dont on parle peu et qui, par le simple fait de leur existence, polluent ou purifient, raréfient l'air que respirent les autres, ceux que l'on nomme et raconte dans le but inavoué de rendre plausible ce qui hors-texte apparaît comme une évidence. O.R., à cinq heures [...]. [p.7]

La phrase «O.R., à cinq heures.» et l'idée de la préciosité suggérée par l'adjectif «précieux» évoquent ici une boutade de Paul Valéry en regard de l'attitude réaliste et de l'anecdotique. Ce mot nous est essentiellement connu grâce à André Breton :

Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de roman, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures*⁴⁸.

Le recours à l'adjectif «précieux» reconduit encore l'idée de la quête alchimique : l'or, le corps et le texte tendent à s'inscrire dans le même élan aérien⁴⁹ décrit par le rêve alchimique. La limite est toujours celle du texte avouant son impossible autosuffisance. Et l'air auquel l'existence porte atteinte, qu'elle transforme, c'est à nouveau O.R. cherchant à prendre corps dans son texte même. Toutefois, *Un livre*, déployant le paradoxe, laisse entrevoir l'idéal qu'il poursuit :

O.R. face aux mots, appliquée devant la page comme si elle tenait elle-même le stylo qui prolonge indéfiniment les phrases et qui les enlène sur des perspectives différentes à chaque fois que la chair pense son plaisir et le

⁴⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 16-17.

⁴⁹ C'est bien quinze ans plus tard que ce mot revient dans le titre du recueil d'essais de Nicole Brossard : *La lettre aérienne*.

formule ainsi, de manière à ce que, tout autour, les choses restent en suspens. [p. 73]

Présence absolue jusque dans la chair et jusque dans la simultanéité d'une écriture / lecture capable de s'absorber en elle-même jusqu'à l'abstraction.

L'érotisme d'*Un livre* recèle aussi ses accents plus libidinaux pour peu que l'on soit disposé à faire jouer le texte. D'abord une nouvelle identité d'O.R. à partir de ces deux citations :

Quelques mots de plus — malgré le vocabulaire restreint — toujours les mêmes, répétés dans un contexte différent.

Ces quelques mots de plus : O.R. et Dominique de plus en plus conscients de leur beauté. Attentifs aux *scènes* d'horreur qui se déroulent devant leurs yeux. [p. 93]

L'événement est à distance et hors contexte. [p. 15]

Ne puis-je lire ici, suivant une certaine articulation, une nouvelle O.R. / con / texte? Mais je m'empresse toutefois d'échapper à la plus basse trivialité en replaçant les choses en leur contexte. Le premier fragment ci-haut cité établit le rapport «contexte» / «conscients», replaçant l'érotisme en sa finalité initiatique comme expérience de la beauté. Un regard neuf est maintenant rendu possible par quelques lignes en apparence anodines.

O.R. assise sur le balcon nue. Pour quelques instants seulement car passent les autres qui lèvent la tête et froncent les sourcils. D'autres aussi qui la saluent, l'index et le majeur en forme de V. Les variantes s'assemblent de plus en plus nombreuses sous le balcon. [p. 8]

Dans ces lignes, un statut iconique est conféré à la lettre «v» : «l'index et le majeur en forme de V». La même figure, inversée, évoque encore les sourcils des uns qui se

«froncent» et les jambes des autres qui «s'assemblent». Par delà ce statut iconique, la lettre «v» se donne comme initiale du mot «variantes» qui désigne des personnages anonymes, des figurants, mais aussi, à un autre niveau, certains mécanismes de la représentation et certains dispositifs textuels dont le principe est l'inversion. Ainsi, ces deux syntagmes construits à partir d'une même unité langagière et qui créent, par leur disposition, un effet cadre : «sur le balcon», «sous le balcon». De l'un à l'autre, entre le début et la fin de la séquence, toute la perspective s'inverse. Le même principe peut s'observer à partir de la fibre littérale : les lettres «a, s», que l'on retrouve en un tel ordre dans les mots «assise» et «passent», s'inversent aussi dans «s'assemblent». Il en va de même des lettres «o, r» qui forment d'abord un nom, «O.R.», qui s'inscrivent dans le mot «forme», pour ensuite s'inverser dans le mot «froncent». Suivant ce même principe, le nom «O.R.» est générateur de séries diverses en maint passage, tel «terrain vert nommé Mont-Royal» [p. 9], tel mot de tous les jours comme «métro» [p. 6], par exemple.

Le nom O.R. est aussi le lieu d'une citation linguistique qui engendre de nombreuses et importantes séries :

Yes or no. Love and peace. Oui et non. Amour et paix. [...] Yes or no : acquiesce ou refuse : oublie versus agis. [...] O.R. et Dominique C. à la Place Ville-Marie, entourées. L'air climatisé. Des bribes de paroles anglaises, des bribes de conversations anglaises et plusieurs autres all around. [p. 77]

Ainsi les conjonctions «or» (sa *traduction* «ou») et «and» sont contenues anagrammatiquement dans l'adverbe «around». Ici encore, le jeu conjonction / adverbe. À partir de ce lieu, le mot «autour» et d'autres de semblable consonance s'insinuent dans le texte : «O.R., à cinq heures de l'après-midi, devant une tasse de café. Les mains autour.» [p. 7], «O.R. et Dominique C. entourant Dominique.» [p. 23]. Subtile expression du désir

surgissant du dehors et du dedans de ce tour qui se donne à lire. Ici, toutefois, l'image de la tour se dressant au fil des mots traduit un malaise : O.R. et Dominique C. «entourées», pour ainsi dire contenues par cette tour cruciforme, symbole du pouvoir francophone et catholique, la Place Ville-Marie devenue en quelque sorte tour de Babel à l'occasion de cette légère confusion linguistique. La seule conjonction «ou», issue de cette citation, entraîne une relecture de maints passages. Ainsi l'incipit — «Un texte qui commence ainsi / ou / le début de ce texte.» [p. 1] — pose O.R., dès le commencement du texte, comme le commencement du texte. Ainsi cette phrase — «O.R. ou Dominique ou Henri ou Mathieu ou Dominique C. Un seul et même personnage.» [p. 51] — où la conjonction marque la redondance d'O.R. en chaque personnage et le retour d'O.R. comme lien entre chaque personnage, tout en consacrant l'autorité d'O.R. et en désignant le nom comme signe vide.

Dans ce même passage de la page 77, il reste encore à éclairer certains jeux interlinguistiques et à dévoiler certains contenus implicites. Ainsi, dans un mouvement de translation, la figure «ou» se retourne sur elle-même avec le texte pour devenir «no». Jusque dans sa dimension phonique, le texte se joue de lui-même. Tantôt il assimile les sonorités de la langue anglaise à celles de la langue française, «yes» se répercutant dans «acquiesce», par exemple; tantôt, au-delà de la traduction, il poursuit ses effets de répétition par la reprise de certains mots, de certains sons, «ou» s'entendant dans «oublie», autre exemple. Parmi tous ces jeux, je veux encore signaler l'ambivalence linguistique des mots «acquiesce» et «refuse».

L'opposition linguistique n'est pas la seule qui soit ici déterminante. L'opposition positif / négatif, celle-là translinguistique, participe tout autant de la structure du fragment. Elle prend pour pivot les mots «or», «ou» et «versus», partageant le texte en éléments positifs («love and peace», «acquiesce», «agis») et en éléments négatifs («refuse»,

«oublie»). À partir du mot «oublie» qui n'est pas sans évoquer le nom du compagnon même de Nicole Brossard à l'époque de l'écriture d'*Un livre*, Roger «Soublière», vient affleurer un hors-texte dont on peut partager les éléments suivant la même structure oppositionnelle : le prénom «Roger» et le nom «Brossard», qui comportent tous deux une inversion du nom «O.R.», rejoignent le pôle positif, et le prénom «Nicole», où s'entend la négation (nie), rejoint le pôle négatif.

O.R. DOMINIQUE DOMINIQUE C.

Dominique, nom qui émane d'«O.R.» comme un chant (do, mi), un air où s'entend le souffle du désir. Dominique avec O.R., accumulation de signes vides, de fonctions syntaxiques variables et de variantes, propres à fonder l'événementiel. Dès la première occurrence du nom, la viduité s'affiche : «Car si O.R. et Dominique vivent ensemble depuis cinq ans leur existence ne tient qu'à ces temps vides durant lesquels ils s'adonnent à être.» [p.1]. Car / si / or / et / ni / que, auxquels s'ajoutent «or» («ou») provenant de l'anglais et, à partir de Dominique, «in» («dans») provenant du latin ou de l'anglais. Même les lettres restantes du nom «Dominique» (d, o, m), associées à la dernière syllabe «que», donnent, à travers quelques réminiscences étymologiques, «donc» («*dumque*», forme ancienne, et «*dunc*», source latine). Prépositions, adverbes, conjonctions. Comme ailleurs en cette même page où les noms se formulent différemment en une sorte d'anticipation, «du dehors du dedans», suite qui peut s'articuler : du / de / hors / du / de / dans. La lecture de ces signes minuscules, «lecture du menu» [p. 90], du mini, rappelle à nouveau l'écriture en conflit : conflit du texte avec le hors-texte, du sujet avec l'écriture, du dire avec le faire. Ne subsiste ici que le chant, comme une volonté de réaliser la conjonction (et, ou, ni, car, or) de tous les temps en un seul «or». Les microlectures diversement menées au premier chapitre aboutissent à

l'énonciation de cette problématique. «À travers les mots assumés et acceptés mais des mots qui cherchent toujours à fuir le réel: quelqu'un *écrit* la vie.» [p.66].

En ce chant, qui seul subsiste sur ce parcours, l'autre et le même se confondent. Dominique, Dominique C., scission des principes mâle et femelle, mais aussi répétition du même au sens le plus large et le plus divers. «Aussi écrire et poursuivre la rédaction de ce texte implique-t-il un parti pris pour la littérature, pour la répétition» [p. 28]. Dominique C., C symbole du carbone, signe de la copie; C, première note de la gamme en anglais (et en allemand), reprise du chant où l'infini s'entrevoit dans la finitude. Cette mise en place concurrentement du même et de l'autre peut aussi décrire, en termes psychanalytiques, la relation du conscient à l'inconscient à travers laquelle l'être cherche son unité. D'une autre manière, en le seul dessin des majuscules O et C, on retrouve le thème essentiel de l'écriture : O, cercle métaphorisant l'écriture se repliant sur elle-même, l'autoréférentialité; C, image du cercle brisé en même temps qu'initiale de cycle : «Mais le cycle n'est pas la répétition parfaite et c'est en quoi il permet quelques variantes, ces variantes qui toujours laissent entrevoir un renouveau total.» [p. 10]. Comment ne pas lire et entendre dans le syntagme «renouveau total» le préfixe «auto-», comme dans «autoréférentialité». Écriture qui, malgré la certitude du discontinu, s'acharne à revenir sur elle-même : «Tout est à reprendre et à poursuivre au présent» [p.61]. Tentative pour échapper à la linéarité du cycle par la présence absolue.

Entre O.R. et Dominique, le chant des lettres devient onirique et module l'intemporalité du plaisir amoureux : «O.R. assise sur le bord du lit. Dominique endormi dans les draps humides.» [p. 29], «endormi» et mis. «Dominique», à la croisée de deux isotopies : mis en O.R. (éros, sexe), mis en, hors (texte). Mais le rêve n'est pas que rose. D'une seule main, «Dominique couche O.R. à ses côtés. violemment pourquoi? Parce que

selon les règles d'un vieux jeu.» [p.41]. La domination d'un vieux jeu patriarcal se profile à la lisière de l'intemporalité et de l'unité ontologiques.

Considérant l'importance du motif de la main, j'ouvre une parenthèse. Certes, ce motif peut s'extraire d'une articulation retorse de Dominique. On en retrouve les lettres éparpillées dans les noms Mathieu et Dominique. Mais, bien davantage, la main qui rappelle le manuscrit, n'offre pas plus de stabilité sémantique qu'elle n'affiche une origine onomastique claire. Dans le précédent passage [voir p. 41], elle n'est pas sans soulever tout un contenu judéo-chrétien que le nom Dominique, agissant comme citation latine, peut appuyer. Ailleurs, cette main se fait caressante : «La main de O.R. (de Dominique) sur la joue, le front, les lèvres de Dominique (de O.R.).» [p. 86]. Parfois encore, elle joue l'équivoque, le calembour : «O.R. un livre à la main.» [p. 70].

Si O.R. est le «chiffre» du texte, le principe qui en assure l'organisation, l'unité, Dominique en est le nombre, la pluralité. Déjà, épïcène, il désigne tantôt un homme, tantôt une femme. Et comment ne pas lire *quinque* («cinq»), nombre qui correspond à la totalité des personnages, dans «Dominique» et «Dominique C.» : «L'événement est susceptible de tout défaire de l'atmosphère créée attentivement vécue du chiffre 1 au nombre cinq.» [p. 61]. Dans ce passage du chiffre au nombre, de l'inscription numérique à l'inscription littérale, s'impose encore une référence à tout le processus de la codification ainsi qu'aux limites du signe dans son arbitraire. On pourrait même reconnaître ici l'idée d'une cryptographie, c'est-à-dire d'une écriture déchiffrable par l'émetteur et le destinataire seulement. Ainsi, encore une fois et d'une autre manière, l'écriture et la lecture figurent dans le texte. Le chiffre et le nombre se rejoignent toutefois car c'est à partir du chiffre, de l'entrelacs des lettres initiales

O.R. que se dessine le nombre, c'est-à-dire, au-delà des personnages, la collectivité représentée dans *Un livre*.

O.R. DOMINIQUE C.

Autour de Dominique C., une autre configuration se dessine, celle du conflit linguistique et social.

O.R. en compagnie de Dominique C. dans un quartier anglais de la ville.
[p. 17]

O.R. et Dominique C. à la place Ville-Marie, entourées. L'air climatisé.
Des bribes de paroles anglaises [...]. [p. 77]

[...] l'aggressive old man de Dominique C. [p. 58]

Dominique connaît (sait) et dit (say) le lieu de l'abondance, du pouvoir économique :

Henri et Mathieu chez Dominique C. Dans l'espace vert. [...] Henri et Mathieu toujours penchés sur les mêmes plants de tomates. Discutant de la valeur nutritive de ces tomates plantées par les belles et sveltes mains de l'aggressive old man de Dominique C. [p. 58]

En face de la verte abondance de l'un, les préoccupations alimentaires des autres. En face de «l'aggressive old man», par un chassé-croisé onomastique, le «vieux restaurant du Père Lejeune» [p. 82]. Antinomie linguistique et sémantique, chiasme d'où émerge l'idée de l'endurance («vieux») en face de la menace («aggressive») ; image aussi d'une jeunesse dans un contexte socio-politique.

O.R. et Dominique C. sont les signes d'une crise d'identité. Dans le vide de leur nom s'évanouit celui du pays : d'une part, entre la dernière syllabe du prénom «Dominique» et l'initiale «C.», il ne manque que deux lettres («b» et «e») pour que s'inscrive le mot «Québec»; d'autre part, les lettres qui s'inscrivent entre les initiales «O.R.», suivant l'ordre alphabétique, forment l'abréviation courante «P.Q.» (province de Québec). Le même silence en cet autre passage : «Lettres anonymes F.L. et autres sigles.» [p. 80]. Le nom du pays et l'intrigue politique du roman se perdent dans l'ellipse. Il faut encore se rappeler que les tensions politiques et sociales de l'époque contribuaient à la formation de regroupements de toutes sortes et de toutes tendances, aux noms souvent complexes, dont on ne retenait, la plupart du temps, que le sigle. En voici quelques exemples : F.L.P. (Front de libération populaire), F.L.N. (Front de libération nationale), F.L.Q. (Front de libération du Québec), et encore, R.I.N. (Rassemblement pour l'indépendance nationale) et C.I.S. (Comité Indépendance-Socialisme).

Cette langue autour de laquelle se tisse le récit, c'est aussi un organe. En ce sens, pour O.R. et pour Dominique C., elle devient l'expérience du même : «O.R. et Dominique C. partageant leur révolte. Qui s'apaise. Se confond doucement aux caresses qu'elles s'échangent du bout des doigts, de la langue.» [p. 18]. À la révolte répondent ici l'apaisement, la paix et l'amour. Le passage reformule l'un des credos de l'époque dont on a déjà souligné l'inscription anglaise dans *Un livre* : «Love and peace» [p. 77]. En Dominique C. s'articule la nixe, nymphe des eaux, et ce signe de l'eau la rapproche de O.R. : «Dominique C. heureuse comme un poisson dans l'eau.» [p.58], «O.R. dans la douche sous l'eau ruisselante, active.» [p. 16]. L'eau purificatrice, l'eau des origines. À rapprocher du fait que, seuls personnages féminins, O.R. et Dominique C. sont aussi seules à être désignées par des initiales.

MATHIEU

Ce nom, Mathieu, porte en lui certaines images purement québécoises. Ainsi, il évoque La butte à Mathieu, boîte à chansons de Val-David et haut lieu de la musique populaire québécoise des années 1960. Mathieu est aussi le nom d'une médication populaire contre la grippe, médication qui semble exister depuis toujours au Québec. Toutes ces charges sémantiques, mnémoniques, vont déjà donner du jeu à Mathieu. Dès lors faut-il se surprendre que ses voyelles soient celles de l'«ailleurs»? «Mathieu à bout de souffle, bousculé par les variantes. Au coin de Peel et de Sainte-Catherine. Ébahi devant la force de cette chose énorme qui le pousse ailleurs.» [p. 92]. Faut-il se surprendre qu'en ce nom soit inscrite une démarche lectrice? «Immobiles, aperçus de cette manière par Mathieu qui de loin [d'ailleurs] les regarde, les fixe, s'immobilise.» [p. 9]. Dans sa linéarité, le texte déploie l'idée du regard, idée qui de Mathieu n'entraîne que la vibration des voyelles finales. Le verbe réfléchi «s'immobilise», par effet de cadre et de spécularité avec le premier mot de la phrase, «immobiles», commande une lecture à rebours d'où surgit l'idée de spéculation. Ainsi, la première syllabe du nom «Mathieu» retentit à son tour : «mathématique». Tant au niveau du signifié qu'à celui du signifiant, le texte réalise la mise en abyme de la lecture qu'il commande, soit un retour sur lui-même. Sur cette lancée, on reconnaîtra aussi, en un autre lieu du texte, un Mathieu bassement calculateur. N'y a-t-il pas une louche affaire d'argent entre Mathieu et Dominique? «Ainsi, si tout se passait tel que prévu, Mathieu ne réclamerait plus un sou à Dominique [...]» [p.14]. Dominique et Mathieu, adversaires et stratèges, l'iniquité et le calcul. Leurs enjeux? «Dominique et Mathieu, l'un devant l'autre penchés sur un damier de go, impatients de créer chacun pour soi l'espace vainqueur.» [p.11]; affronte-

ment jusque dans la matière littérale car «damier de go» réalise la mêlée des noms des protagonistes et celui de la dame en jeu.

HENRI

La première occurrence de ce prénom établit déjà tout un programme :

Dans la cuisine, O.R., Dominique C., Mathieu, Dominique et Henri. Pour la première fois réunis depuis la nuit blanche passée ensemble à boire et à discuter. Assis autour de la table devant un très large plat rempli de fruits frais. Les coudes appuyés sur le bord de la table. À se regarder en silence. À rire aux éclats. [p. 26]

On remarque, bien sûr, ce «rire aux éclats» qui nous fait entendre Henri riant, comme à contretemps du silence. La position de ce syntagme, après le mot «silence», crée une rupture de sens, une contradiction qui pour se résoudre ne tolère qu'une lecture: des éclats, brisant le silence, provoquent le rire. Voilà que se laisse deviner l'idée des bombes, du terrorisme et, conséquemment, de l'implication politique d'Henri, implication qui, on s'en doute, le conduit en prison.

Mais est-ce vraiment là la première occurrence de Henri? «Henri dans le texte, entre les mots. Un personnage révélé après plusieurs pages d'écriture mais présent dès les premières lignes du livre.» [p. 35], passage qui pose une énigme et appelle à un retour en arrière. Dès la huitième ligne du texte [voir p. 1], Henri, «en rien», nous est révélé dans une séquence qui se joue du statut du personnage. Encore une fois, c'est un principe d'inversion qui détermine la productivité du nom. Le nom anéanti dans sa matière littérale, déjà tu dans son *h* muet. Symétrie du néant. De plus, ce rien figure le désœuvrement du personnage ré-

pété avec insistance sur le mode d'une prédication épithétique directe : «Henri étranger» [p. 31], «Henri solitaire» [p. 32], «Égoïste et amoureux en même temps» [p. 33], «Henri impuissant» [p. 45]. La grisaille de la ville est aussi associée au nom Henri par la connivence d'une prédication en chaîne et d'une répétition du son (i) au fil de telle séquence :

Le texte : Henri solitaire, Henri dans la foule. Lui-même variante parmi les autres. Sur la rue Saint-Denis. À quatre heures de l'après-midi, sous la pluie. Dans le gris. [p. 32]

Henri est la figure de l'isolement et de la lutte :

La vie privée d'Henri.

[...] privée des autres, de leurs paroles, de leur personnalité, de leur prétention. De leur tendresse aussi. [p. 33]

Les mots d'Henri .

Peu nombreux, mais lourds de conséquences. Parce que politiques. [...] Henri au-delà des mots problématiques. En ce sens, engagé dans l'histoire, dans la trajectoire des gestes démesurés. [p. 34]

Henri dans la grisaille de la ville n'est pas sans évoquer, par homonymie et métonymie, le Saint-Henri, quartier populaire et ouvrier dont la population est en colère, à la fin des années 1960. Des organismes tels que le F.L.T.Q. (Front de libération des travailleurs du Québec) et le R.I.N. (Regroupement pour l'indépendance nationale) sont particulièrement présents et actifs dans ce quartier à l'époque, où ils comptent plusieurs membres et sympathisants. En 1969, une aile radicale du F.L.P. (Front de libération populaire) y a même des assises⁵⁰.

⁵⁰ Les renseignements concernant les activités révolutionnaires au Québec dans les années 1960 sont essentiellement tirés de deux ouvrages : celui de Marc Laurendeau sur la violence d'inspiration politique (*Les québécois violents*, 1974), mais surtout celui de Louis Fournier sur l'histoire du Front de libération du Québec (*F.L.Q.*, 1982).

Le personnage d'Henri et son arrestation ne sont pas sans rappeler celle de certains militants du F.L.Q. (Front de libération du Québec) : d'abord Pierre-Paul Geoffroy, chef d'un réseau qui porte son nom, arrêté dans une résidence de la rue Saint-Dominique (nom qui ne manque pas ici d'être familier) le 4 mars 1969; mais aussi Réal Mathieu, condamné à la prison en 1966. La libération de Mathieu est réclamée avec véhémence pendant les années subséquentes tant par les sympathisants que par les terroristes eux-mêmes. Évidemment, ce dernier nom convoque un autre personnage qu'Henri :

Mathieu seul, à minuit dans un Snack Bar, assis sur un tabouret, la tête tournée vers la serveuse. [...] La radio, la musique. Puis un boum extraordinaire, à quelques cinq cents pieds du restaurant. Un temps mort. Les sirènes. Les gens accourus. Mathieu sourit malgré lui. [p. 17]

Mathieu (sourire) et Henri (rire), personnages indissociables l'un de l'autre, et des autres. Je ferme la parenthèse autour du prénom «Mathieu», tout en rappelant que Pierre Vallières a adopté (en 1965) «Mathieu Hébert » comme nom de guerre dans la clandestinité. C'est sous ce pseudonyme qu'il écrit à partir d'octobre 1965 dans l'organe du F.L.Q., *La cognée*. Dans *Un livre*, l'allusion à l'activité terroriste est aussi marquée par la mention de certains lieux. Ainsi est-il question de l'édifice de la Bourse où une bombe éclate le 13 février 1969, faisant plusieurs blessés. L'attentat sera attribué au réseau Geoffroy.

Dominique C. dans l'édifice de la Bourse. Accompagnée de deux secrétaires qui travaillent avec elle. Dominique C. isolée dans son mutisme. Les mots problématiques. [p. 47]

Au-delà de la mention de l'édifice, le passage, avec son poids de silence, auréole le personnage d'un certain mystère. Observant les quatre premières majuscules (D, C, B, A), on remarque une nouvelle forme d'inversion portant celle-là sur la série alphabétique. Par

ailleurs, les «mots problématiques», dont il est ici question, inscrivent un lien étroit avec Henri, qui est «au-delà des mots problématiques» :

Les mots d'Henri

Peu nombreux, mais lourds de conséquences. Parce que politiques. Des mots à la portée de tous. Clairs et précis. Qui révèlent l'escroquerie, qui font réagir pour le meilleur et pour le pire. Henri au-delà des mots problématiques. En ce sens, engagé dans l'histoire, dans la trajectoire des gestes démesurés. [p. 34]

La mise en parallèle de ce passage avec la citation précédente ne nous permet-elle pas de conclure que le silence de Dominique C. dans cet édifice de la Bourse est éminemment politique, voire subversif? De même que les mots politiques d'Henri, ce mutisme est un au-delà des mots problématiques et, de ce fait, atteste un engagement. Mais qu'en est-il exactement de ces «mots» sur lesquels le texte n'apporte pas de précisions directes? Henri étant «au-delà des mots problématiques», ce que le texte nous révèle des mots «politiques» de ce personnage devrait nous indiquer ce que les «mots problématiques» ne sont pas. Ainsi, ils ne seraient ni «clairs» ni «précis» et ne seraient pas «à la portée de tous». Ce ne serait pas non plus des mots qui «dénoncent » ou qui font «réagir». De même, ils ne conduiraient ni à un engagement ni à des «gestes démesurés». On peut donc en conclure que les «mots problématiques» sont complexes et hermétiques. Partant, il est intéressant de remarquer que le mot «problématique» est l'un des plus long qui se puissent lire dans *Un livre*. où, pourtant, la part du métatextuel est importante. Le parallèle éclaire un choix d'écriture : *Un livre*, au-delà des mots problématiques, nous engage dans son histoire sans recourir à un vocabulaire spécialisé, en demeurant à la portée de tous.

J'ajoute à cette constellation de la subversion irradiant d'Henri en rappelant qu'une certaine Dominique Damant, membre du réseau Geoffroy, est arrêtée pour un attentat à la poudre noire lors d'une manifestation contre l'Union nationale, à l'occasion du congrès de

leadership de ce parti, tenu à Québec, le 21 juin 1969. En outre, dans un tableau [voir p. 43], on trouve une mention qui, si elle ne constitue pas une référence précise, peut toutefois être inscrite à l'appui de ce qui précède :

commando financier	1969	union nationale
--------------------	------	-----------------

Tels rapports qu'il est possible d'établir à partir d'*Un livre* demeurent toutefois hypothétiques.

Peut-être touche-t-on tout au plus à des éléments génétiques solidaires mais indifférenciés plutôt qu'à une sorte de référence chiffrée conduisant à une réalité précise. Néanmoins, compte tenu des dispositions intrinsèques du texte brossardien à la productivité, il importe peu qu'ait réellement été écrit tout ce qu'il est possible d'y lire.

«Henri» peut finalement être saisi comme paronyme de l'inscription «I.N.R.I.»; d'autant plus que deux autres personnages sont identifiés au Seigneur par le prénom (issu du latin) qui les désigne : Dominique. Faut-il ajouter que Ma(t)thieu est le nom d'un des évangélistes, et qu'«O.R.» se lit au centre du mot «croix». Henri apparaît donc à la fois comme victime sacrificielle et sauveur, comme aux yeux de plusieurs, durant les années 1960, apparaissaient les jeunes révolutionnaires québécois. Par métonymie, c'est toute une collectivité québécoise, jeune et marginale, qui est représentée.

Ce chapitre ne saurait se conclure sans qu'il soit question du nom de la ville où l'action prend place. Un simple rappel des diverses désignations de Montréal vient éloquemment résumer toutes les prises de pouvoir successives et toutes les luttes qui ont

marqué et continuent de marquer l'histoire de la ville et de son peuple : «Montreal. Montréal. Ville-Marie. Hochelaga. Les mots tournoient au-dessus de la ville. Proie.» [p. 85]. On remarquera que le passage propose une nouvelle inversion à quatre termes sur le plan de la succession historique. Le procédé met ici en relief la désignation anglaise de la ville. D'une part, le passage marque bien que nommer c'est aussi et avant tout s'approprier ce que l'on nomme. D'autre part, même si *Un livre* parle de réalités politiques qui concernent tout le Québec, le passage souligne bien que l'espace essentiel du roman est la métropole. La quasi-totalité des références à des lieux, édifices ou rues désignent même le centre de Montréal. Les lieux deviennent des symboles : l'édifice C.I.L. [voir p. 85] s'impose comme une image du pouvoir anglophone ; la place Ville-Marie [voir p. 77] rappelle, par sa dénomination, l'histoire et le pouvoir francophones. Les endroits fréquentés, les rues parcourues, des noms tantôt français, tantôt anglais, dessinent une petite géographie politique de la métropole :

- «Dans un restaurant américain de la rue Saint-Hubert.» [p. 90]
- «Henri étendu sur un banc au Parc Lafontaine.» [p. 37]
- «Sur un terrain vert et nommé Mont-Royal.» [p. 9]
- «Henri à quatre heures de ce même après-midi, au coin des rues Bleury et Sherbrooke.» [p. 39]
- O.R. en compagnie de Dominique C., dans un quartier anglais de la ville.» [p. 17]
- «Mathieu à bout de souffle, bousculé par les variantes. Au coin de Peel et de Sainte-Catherine.» [p. 92].

Bien d'autres éléments du système onomastique pourraient encore être explorés. Par exemple, une analyse systématique des mots où apparaissent les lettres O.R. dans *Un livre* serait sans nul doute des plus révélatrices. Néanmoins, la productivité de ce lieu stratégique du texte a été, je l'espère, amplement démontrée, et le statut paradoxal des personnages

apparaît désormais avec suffisamment de clarté pour que les observations ici consignées aux fins de l'analyse globale poursuivie soient suffisantes.

IV TEMPORALITÉ

La question de la temporalité, telle qu'elle se pose dans *Un livre* en ses traits essentiels, n'apparaît pas des plus simples. Déjà, de par leur organisation qui laisse une large part au blanc, les 99 pages d'*Un livre* s'offrent à la lecture comme autant de fragments textuels autonomes. Par-delà ce jeu des apparences, il faut encore rappeler la fragilité de la trame événementielle. Celle-ci n'est constituée à la faveur des pages, que de tableaux isolés. Entre ces tableaux, aucun lien chronologique n'est clairement établi. Finalement, par un procédé constant de métatextualisation, le roman articule, de page en page, au-delà du strict récit de son action, un véritable discours réflexif sur son écriture et sa lecture.

Compte tenu de ces difficultés, j'ai voulu aborder la question de la temporalité sous un angle très précis. Ainsi, mon seul souci sera d'établir la conformité du roman *Un livre* au concept de mise en intrigue (agencement des faits) défini par Paul Ricoeur comme une synthèse de l'hétérogène, une concordance dans la discordance⁵¹.

M'attachant d'abord à l'événementiel du roman, je tâcherai de définir une logique temporelle de l'action à partir des marques et indices du temps dans le texte. Pour atteindre, au-delà de cette investigation, à un premier principe de concordance, j'aurai recours aux concepts, propres à Ricoeur, d'intelligence narrative (cette faculté de saisir la narration comme action) et d'identité narrative (spécifique à chacun, tel qu'il s'est reconnu dans son histoire et sa culture). Au sujet de l'identité narrative, Paul Ricoeur précise :

Je suggère une dernière modalité de fictionnalisation de l'histoire qui, loin d'abolir sa visée de représentance, lui donne le remplissement qui lui fait défaut et qui, dans les circonstances que je vais dire, est authentiquement attendue d'elle. Je pense à ces événements qu'une communauté historique tient pour marquants, parce qu'elle y voit une origine ou un ressourcement. Ces événements, qu'on dit en anglais «epoch-making», tirent leur signification spécifique de leur pouvoir de fonder ou de refonder la conscience

51 Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, tome I, p. 55-84.

d'identité de la communauté considérée, son identité narrative, ainsi que celle de ses membres⁵².

Considérant ensuite le rapport du métatextuel au temps de l'écriture, à sa chronologie, je tâcherai d'éclairer un second principe de concordance. Ce faisant, j'entends démontrer comment le jeu de la métatextualisation participe de la synthèse de l'hétérogène, puis établir la conformité d'*Un livre* au concept de mise en intrigue. Ce concept peut être succinctement défini comme suit :

[...] il faut préserver dans la signification même du terme *mimésis* une référence à l'amont de la composition poétique. J'appelle cette référence *mimésis* I, pour la distinguer de *mimésis* II — la *mimésis*-création qui reste la fonction pivot. [...] la *mimésis* qui est, il nous en souvient, une activité, l'activité mimétique, ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais aussi dans le spectateur ou le lecteur. Il y a ainsi un aval de la composition poétique, que j'appelle *mimésis* III [...] ⁵³.

LA STRUCTURE TEMPORELLE DE L'ÉVÉNEMENTIEL (La part du lecteur à la mise en intrigue)⁵⁴

Mon point de départ pour atteindre à un principe de concordance dans la structure temporelle de l'événementiel est la plus complète discontinuité : «3. La situation : discontinue. Découpage et montage. une [*sic*] situation montée.» [p. 49]. Toutefois, au-delà de l'aveu du discontinu, ce fragment métatextuel (déjà convoqué au chapitre II) indique avec insistance une voie qu'il vaut sans nul doute la peine de suivre. L'idée de découpage et de montage, je le rappelle, laisse présumer d'une restructuration.

⁵² Paul Ricoeur, *Temps et récit.*, tome III, p. 272.

⁵³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, p. 76-77.

⁵⁴ Voir la liste des énoncés impliquant la temporalité en annexe I. Dans ce chapitre, les chiffres apparaissant entre crochets renvoient aux numéros de cette liste. Néanmoins, certains de ces énoncés seront rappelés directement dans le cours du chapitre.

Dans le but d'éclairer les éléments de cette restructuration, j'interrogerai les marques du temps dans le texte. Le premier constat qui s'impose, en considérant un à un les tableaux qui tissent l'événementiel, est que chacun d'eux tend à s'inscrire dans un instant toujours présent : «À quatre heures de l'après-midi, sous la pluie.» [p. 32]. Par leur tournure descriptive, ces tableaux s'apparentent aux clichés photographiques, l'action étant saisie dans un immédiat qui exclut le déroulement [21, 28, 54, 78].

Déjà, dans ce recours au temps des horloges, certaines variations dans la précision apportée à marquer les heures installent un rythme, révèlent une qualité variable du temps. Ainsi, au-delà de la stricte précision donnée à la cinquième heure de l'après-midi [15, 17, 64, 68], le temps des horloges se révèle en général peu rigoureux [12, 20, 29, 80]. Telle variation dans l'inscription du temps des horloges inscrit, je le rappelle, un partage des heures. Cinq heures, l'instant précis d'un passage. Passage du temps collectif, réglé, à un temps plus intime, disponible [30, 33, 38, 59, 65].

La nuit occupe une place importante dans *Un livre*. Elle est cet espace en marge du quotidien, de la société, où s'inscrivent l'attente et la différence [60, 62, 71, 81]. Le temps de la nuit, lorsqu'il est comme ici temps de veille, se dilate jusqu'à s'illuminer des éclats d'une conscience nouvelle : «La nuit s'allonge blanche. Ainsi jusqu'à l'aube.» [p. 27]. L'«aube» prend, bien sûr, encore un autre sens sous la plume de la co-directrice d'une revue qui a pour titre *La Barre du Jour*. Se rappeler que «barre du jour» est un québécoïsme s'employant pour «aube».

Malgré le chemin parcouru et une meilleure compréhension de l'instant, le temps demeure encore insaisissable dans sa continuité. Il faut donc élargir le champ de l'investigation. En ce sens, il appert à la lecture du roman que, sauf exception, chacun des instants prend place durant la saison estivale. Il est même possible de suivre le déroulement linéaire de cette saison à partir de certaines marques d'un temps calendaire inscrites dans le texte [31, 44, 45, 83]. Cette unité nouvelle reste toutefois fragile et laisse la succession des instants dans un flou relatif. En face de ces précisions calendaires, il est impossible de décider entre le procédé de montage et la référence à un temps réel ; par exemple, ces indications laissent tous les doutes en regard d'instant qui pourraient être des *flash-backs*. Il est ainsi impossible de préciser de quel été il s'agit. À un certain niveau de globalité, l'efficace d'une telle ordonnance demeure toutefois. Pour aller plus avant, il faut maintenant chercher la référence historique.

L'action d'*Un livre*, on le sait, s'inscrit dans un lieu précis, Montréal. La ville est désignée nommément ainsi qu'à travers le nom de ses rues et de ses édifices. Certains indices devraient aussi permettre de préciser le moment historique dans lequel surviennent les événements décrits. Ainsi, tel tableau [voir p. 43], en plus d'esquisser un certain contexte historique, semble désigner, par effet de saturation, l'été 1969 comme toile de fond à l'action d'*Un livre* :

révolution tranquille	1962	libéraux
dialogue	1965	catholiques
progressiste conservateur	1969	conservateur
commando financier	1969	union nationale
majorité silencieuse	1969	républicains
révolution galopante	1970	union nationale

Un cycle se dessine ici qui mène d'une révolution à une autre. D'abord la «révolution tranquille» : en 1962, Jean Lesage et le parti libéral sont reportés au pouvoir au Québec et la province connaît alors un phénoménal développement sur les plans économique et culturel. La deuxième ligne du tableau ne manque pas d'évoquer un événement qui fut aussi, du moins pour les catholiques, une véritable révolution. C'est en effet en 1965, sous le pontificat de Paul VI, que prend fin le deuxième concile du Vatican convoqué en 1962 par Jean XXIII. La durée de l'événement inscrit la continuité dans le tableau. Toutefois, dès la troisième ligne, cette continuité se voit rompue tant la référence paraît énigmatique. En 1969, ce sont les libéraux qui forment le gouvernement à Ottawa. Les progressistes conservateurs, n'ayant pu reconquérir le pouvoir à l'élection de 1968, restent confinés à l'opposition officielle. Et il en est ainsi depuis 1963. Partant, le sens de cette troisième ligne (sarcasme? ironie?) ne manque pas d'être ambigu. Par contre, la quatrième ligne du tableau (déjà convoquée au chapitre précédent) peut faire référence à telle action terroriste posée contre l'Union nationale par un commando du F.L.Q. (Front de libération du Québec), le 21 juin 1969. La cinquième ligne, quant à elle, peut comporter une allusion à la politique américaine et, plus précisément, à l'accession au pouvoir de Richard Nixon et des républicains. Mais quelle est donc, au terme de la liste, cette «révolution galopante»? Doit-on lire ici une référence à la révolution contre-culturelle qui balaie le monde depuis les États-Unis? Sans doute, puisqu'on a déjà remarqué dans *Un livre* tel credo de la contre-culture : «Love and peace.» [p.77], et que, par ailleurs, le roman témoigne d'un bouleversement des mœurs et des valeurs qui peut être envisagé comme caractéristique de la contre-culture. Mais il est aussi une autre révolution, celle-là politique et essentiellement québécoise, qui se donne à lire dans *Un livre* à travers nombre d'éléments épars de l'événementiel :

Le bruit des motocyclettes, des sirènes. Un ou deux cocktail molotov. La bousculade. L'émeute dit-on parfois. [p. 50]

À la radio on annonce l'explosion d'une quinzième bombe. [p. 76]

Henri vient de remettre l'argent nécessaire à sa mise en liberté provisoire.
[p. 95]

Mais s'agit-il toujours de l'été 1969? Le roman fait aussi référence à une élection [voir p.83]. À n'en pas douter, étant donné une citation des propos triomphalistes de Robert Bourassa, il s'agit de l'élection du 29 avril 1970 :

C'est un grand jour pour le Québec. Je suis très heureux. Nous allons tout faire en notre pouvoir pour oeuvrer au bien-être du Québec. [p. 83]

Jusqu'à quel point cette dernière référence élargit-elle le spectre temporel? Prenant à la lettre le tableau et reconsidérant sa dernière ligne, on doit conclure que celui-ci se pose comme antérieur à l'élection d'avril 1970 qui enlevait le pouvoir à l'Union nationale. Tout ceci donne une idée du temps de l'écriture d'*Un livre* mais n'établit pas encore clairement l'été référentiel. D'ailleurs, le dépôt légal d'*Un livre* ayant été effectué au quatrième trimestre de 1970, ne faudrait-il pas aussi envisager l'été 1970 comme éventuel cadre temporel? En ce sens, telle mention d'une quinzième bombe ne peut que faire allusion à l'été 1969 : en effet, cet été-là vingt-cinq bombes explosèrent au total et la quinzième, précisément en juillet. S'il est par conséquent un été référentiel, il ne devrait s'agir que de l'été 1969.

Ces observations permettent d'éclairer certains effets de montage ou, si l'on veut se conformer au vocabulaire de Ricoeur, certains éléments configuratifs. Toutefois, l'expérience temporelle fictive proposée par *Un livre* n'est encore que très partiellement décrite. Du moment intime au moment historique, le temps n'a trouvé que la solution de ses paradigmes, l'action n'a trouvé qu'un contour, qu'une limite. Sur le plan syntagmatique, l'incohérence perdure et les tableaux qui composent l'événementiel ne trouvent pas encore

leur place les uns par rapport aux autres. Ne faut-il pas d'ailleurs s'y attendre dans un roman qui, radicalement, tourne le dos à la tradition du genre? La suite reste donc épisodique, sans atteindre à une totalité, à une complétude. Quel est le rapport entre O.R. écrivant des lettres anonymes aux journaux [voir p. 80] et l'arrestation d'Henri [voir p. 95]? Quels sont les liens affectifs profonds entre les personnages? Faut-il voir en O.R. qui vit avec Dominique depuis cinq ans [voir p.1] quelque référence à Nicole Brossard elle-même dans sa relation avec Roger Soublière? Et O.R. qui partage des tendresses avec Dominique, Dominique C., Mathieu... Quel est pour tous ces personnages le sens d'une quinzième bombe explosant en juillet 1969? Quel est leur part dans ces événements politiques et tragiques? À cela, il semble que l'auteure n'ait pas voulu donner réponse, du moins réponse claire, réponse univoque.

Dans l'acte configurant, l'auteure s'est imposé des limites strictes au-delà desquelles elle semble s'en remettre au lecteur. À celui-ci, donc, d'atteindre, s'il le désire, à une concordance. À lui de parfaire la mise en intrigue en choisissant parmi les potentialités offertes dans la discontinuité du texte. L'auteure rend, pourrait-on dire, le lecteur responsable de sa lecture. Ou peut-être serait-il plus juste de dire que, par les lacunes de son texte, l'auteure éclaire l'inévitable responsabilité du lecteur en face d'un texte, quel qu'il soit. En ce lieu du texte laissé vacant dans *Un livre*, ce qui toujours entre en action, tant chez l'auteure dans l'acte configurant que chez le lecteur dans l'acte de refiguration, c'est, d'une part, l'intelligence narrative par laquelle la narration peut être saisie comme action et, d'autre part, l'identité narrative spécifique à chacun tel qu'il s'est reconnu dans son histoire et sa culture.

Parce que l'intelligence narrative fait de chacun un conteur, les jeux sont ici ouverts, et le lecteur est renvoyé à lui-même dans un face à face avec son identité narrative : «Un texte discontinu qui rappelle la vie discontinue de la pensée et des gestes.» [p. 22].

L'EXPÉRIENCE TEMPORELLE FICTIVE D'UNE ÉCRITURE (La mise en intrigue des mots dans le temps)

Dans *Un livre*, le texte se réfléchissant participe aussi de la temporalité. Au-delà du factuel et des liens entre les personnages, le roman propose une autre histoire, celle de sa fabrique. Il offre ainsi l'expérience temporelle fictive de son écriture. À ce niveau métatextuel, la concordance est fortement appuyée : sans relâche, le texte précise l'enchaînement de ses parties, tisse sa complétude [93, 94, 97, 100, 110, 113].

Paradoxalement, ce temps de l'écriture semble vouloir échapper aux vicissitudes de l'événementiel pour n'appartenir qu'à lui-même, tel un présent absolu : «Le présent, quand il accapare tout du corps, abolit le passé et ne permet pas au futur d'empiéter sur son temps.» [p. 16]. Pour peu qu'on reconnaisse ici le «corps» comme organisme textuel, on comprendra que le texte en tant que tel se désigne comme lieu unique de sa concordance.

Ce parti pris du présent, qui devient ici parti pris de l'écriture, peut éclairer la nature d'un événementiel ici constitué d'une suite d'instantanés. Par ce recours, c'est encore l'écriture, davantage que l'événement, qui se donne dans sa présence : «Tout [l'événement et le texte] est à reprendre et à poursuivre au présent» [p. 61].

Ne reconnaît-on pas ici l'expression d'un idéal qui veut redonner aux mots leur disponibilité signifiante originaire? Par tous les recours possibles, l'écriture d'*Un livre*

cherche à décrire cet objectif. Ce faisant, toutefois, elle signe l'aveu d'une ultime discordance :

L'expérience des mots, du discontinu, est inévitable. Les variantes intriguent ici et là, suffisamment pour distraire et faire renouer n'importe quel personnage avec le passé, pour l'engager dans le futur. [p. 19]

La discontinuité de l'événementiel se double donc d'une discontinuité du texte. Dans cette concurrence des plans textuel et métatextuel, les «variantes» sont autant mécanismes de l'agencement des faits que stricts procédés scripturaux. Ainsi, dans l'acte configurant, l'auteure révèle les principes mêmes de la mise en intrigue, désignant les mécanismes d'une certaine concordance en même temps que la discordance à laquelle ces mécanismes entendent répondre. Néanmoins, la seule structure temporelle qui puisse convenir à un événementiel ainsi asservi au jeu de la métatextualisation est bien cette unique tension dite au présent.

Les mots mêmes s'étalent dans la succession, et le langage même n'est encore qu'une intermittence : «Le texte et les espaces. Car les mots ne peuvent tout combler pour vous [...]» [p. 97]. De l'acte configurant à la refiguration par le lecteur, de son écriture à sa lecture, le texte, à se concentrer sur lui-même, échappe. L'auteure, cherchant dans l'acte configurant à combler les vides d'une vie discontinue qu'elle appréhende, ne fait que désigner les vides mêmes du langage au lecteur et, de ce fait, le retourne à sa propre discontinuité :

Parce que le texte cherche à se concentrer sur lui-même : les personnages disparaissent, les mots se vident peu à peu de leur sens. Alors le texte : objet (sans vie) de luxe. De trop. [p. 47]

La métatextualisation est bien le lieu de l'ultime concordance en même temps que celui de l'ultime paradoxe. L'écriture emprunte l'événement pour se dire. Dans un

mouvement incessant elle l'absorbe et s'y résorbe. Hors du temps, elle en reste prisonnière :

Les choses arrivent. Tout arrive. Le livre et l'histoire de ses traits, de sa fabrication. La vie s'accommode tant et plus des ordres qui viennent de l'extérieur, des nécessités intérieures. Aussi. Tout se fait selon la logique du temps qui passe et que rien n'arrête.
Le livre dans cette même perspective.[p. 87]

Ainsi *Un livre*, par sa métatextualisation, est en quelque sorte la mise en intrigue du temps même. Là réside l'ultime concordance. Mais encore, ce même passage peut être mis en parallèle avec cet autre : «Revenir à la vie après avoir vérifié la vie dans un livre.» [p. 54]. Cette petite phrase, que l'on peut considérer sous l'angle de la lecture comme sous l'angle de l'écriture, me semble reformuler le concept même des trois *mimésis* développé par Ricoeur.

Finalement, au fil de ce chapitre, un rapport étroit s'est dessiné entre les mots et la fiction. Dans l'agencement des mots, comme dans l'agencement des faits, l'écriture cherche à établir sa concordance au-delà du discontinu, de la discordance. On se souviendra de ce rapport pour reconsidérer plus loin l'opposition prose poétique / prose romanesque.

V INTERTEXTUALITÉ

La plupart des parcours effectués jusqu'ici dans *Un livre* ont soulevé, accessoirement ou ultimement, la question des rapports de ce texte avec d'autres textes qui l'ont précédé. C'est le cas, par exemple, au terme de l'analyse des indices et indicateurs génériques du paratexte et du texte du roman, les conclusions induisant à scruter les poésies de l'auteure à seule fin de vérifier l'hypothèse d'une dérive vers le genre poétique. Les pages qui suivent s'attacheront donc à la description de quelques-uns de ces rapports. J'adopte la catégorisation établie par Jean Ricardou qui définit comme intertextualité restreinte les rapports d'un texte avec d'autres textes du même auteur, et comme intertextualité générale les rapports d'un texte avec des textes d'auteurs différents⁵⁵.

Dans un premier temps, je confronterai des passages «clés» d'*Un livre* à certains poèmes de l'auteure, poèmes pour l'essentiel extraits de *Suite logique* et du *Centre blanc*. La sélection des textes devant s'inscrire dans cette relation s'appuiera essentiellement sur deux critères : identité des matériaux langagiers, et pertinence des contenus métatextuels en regard des questions soulevées jusqu'à maintenant et en regard des fins analytiques poursuivies. Ce faisant, je ne prétends bien sûr à aucune exhaustivité et accepte la part d'arbitraire qu'une telle démarche implique.

Dans un deuxième temps, je m'intéresserai aux relations pouvant s'inscrire entre *Un livre* et les textes d'autres auteurs convoqués par *Un livre*. Dans cette constellation, s'inscrivent immédiatement par leur titre le grand projet mallarméen du *Livre*, dont les fragments disponibles ont été rassemblés en 1957, ainsi que de Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, paru en 1959. Sur le plan strictement théorique, le roman affiche des similitudes de point de vue, mais aussi des prises de position contradictoires, en regard de propositions

⁵⁵ Jean Ricardou, «Claude Simon "textuellement"», p. 10-11.

formulées par certains collaborateurs — Roland Barthes, Jean Ricardou et Philippe Sollers, entre autres — de la revue *Tel quel* à la fin des années 1960. Sur un plan plus large, il porte encore la marque d'oeuvres dites érotiques d'Emmanuelle Arsan ou de Georges Bataille. Enfin, il réfère nommément à Roland Giguère et Gaston Miron, deux poètes québécois fort importants à l'époque, tant en raison de leur grande influence dans le champ littéraire québécois, alors en pleine mutation, qu'en raison de la qualité intrinsèque de leur démarche créative.

Puisque parmi cette constellation, au-delà du *Livre* de Mallarmé, j'entends ne m'arrêter ici qu'à certains textes de Giguère et Miron, il convient sans doute de préciser quelques faits qui ont influencé ce choix. Pendant les années 1960, Nicole Brossard fréquente l'Université de Montréal comme étudiante et, à partir de ce lieu, un véritable réseau de circonstances se tisse, qui mène de ces auteurs jusqu'à elle. En février 1966, alors que Nicole Brossard poursuit des études en lettres, Jacques Brault, poète et essayiste, prononce, au département d'Études françaises de l'Université de Montréal, une conférence sur Gaston Miron ayant pour titre «Miron le magnifique»⁵⁶. Le 23 octobre 1970, soit au cours du trimestre même où *Un livre* paraît⁵⁷, le même département, dans le cadre de ses «journées d'étude», organise un colloque sur Miron auquel participent nombre de professeurs de l'institution dont, justement, Jacques Brault. Les textes de ce colloque seront publiés à *La Barre du Jour* que dirigent, entre autres, faut-il le rappeler, Nicole Brossard et Roger Soublière. Sous le titre *Document Miron.*, le numéro est daté stratégiquement d'octobre

⁵⁶ Cette conférence est alors publiée seule, puis republiée en 1969 dans *Littérature canadienne-française*, recueil de dix conférences présentées à ce département entre 1964 et 1968.

⁵⁷ Sauf erreur, c'est dans l'édition du *Devoir* du 19 décembre 1970 que paraît le premier texte critique sur *Un livre*, ce qui laisse présumer de la sortie plutôt tardive du roman au cours de ce même automne. Ce texte, «Des romans-poèmes et poèmes-romans», apparaît dans «La chronique de Jean Basile».

1970, mais il ne paraît qu'en novembre, voire en décembre⁵⁸. La conférence de Brault, «Miron le magnifique», est citée en épigraphe de la «Mise au point» qu'y font Brossard et Soublière. Par ailleurs, le 4 mars 1968, Gaston Miron et Georges Dor animent une soirée de poèmes et chansons à la Bibliothèque nationale, dans le cadre d'un événement intitulé *Une semaine de poésie*. Au cours de cette même semaine, la revue lance un numéro consacré à Roland Giguère intitulé *Connaissance de Giguère* et daté décembre 1967-mai 1968. À l'occasion de ce lancement, des textes de l'auteur sont récités. Ce numéro comporte, entre autres, un article d'André Brochu sur «Roses et ronces», poème de Giguère sur lequel, précisément, je m'attarderai quelque peu.. Je rappelle encore que dans un autre numéro de *La Barre du Jour* intitulé *Les automatistes* et daté janvier-août 1969, il est à nouveau question de Giguère. Et maintenant, pour peu qu'on fasse un retour sur cette filière Miron et Brault / Giguère et Brochu / Brossard, on constatera qu'elle pourrait aussi tenir à partir des lettres du nom «O.R.» que l'on retrouve en cet ordre ou inversées dans bon nombre des noms ou prénoms apparaissant ici.

Finalement, au-delà de la stricte intertextualité, qui se joue dans l'antériorité, je chercherai parmi les textes ou propos de Nicole Brossard postérieurs à *Un livre* quelques éléments susceptibles d'éclairer rétrospectivement certains aspects du roman. Je me garderai cependant de trop élargir l'écart chronologique, me limitant à l'exploration de ce qui s'inscrit, pour ainsi dire, dans son souffle⁵⁹.

58 On se rappellera que le vendredi 16 octobre 1970, Gaston Miron compte parmi les nombreuses personnalités qui sont arrêtées sous le coup de la loi des mesures de guerre. Sur les événements d'octobre 1970 et, plus précisément, sur ce Vendredi Noir, voir Louis Fournier, *F.L.Q.*, chapitre 22.

59 Les textes sont dans *Double impression*, p. 28-36. Ils ont été publiés entre novembre 1970 et février 1971 dans des revues (*New American & Canadian Poetry Magazine* et *La Barre du Jour*) et dans un quotidien (*Le Devoir*).

L'INTERTEXTUALITÉ RESTREINTE

Afin de vérifier l'existence de marques spécifiques au texte romanesque pouvant être assimilées à des traits génériques, j'introduis le concept de grammatextualité tel qu'il est défini par Jean-Gérard Lapacherie :

La grammatextualité est la propriété qu'a l'écriture (indépendamment peut-être du discours oral) de constituer des textes, selon des «lois» sémiotiques qui lui sont propres [...].

[...] — lettres, lignes, blancs, dispositifs de mise en pages, tout ce qui apparaît sur la page, ainsi que le support du texte — cesse d'être la simple manifestation visuelle (mais que l'on ne voit plus) d'un discours premier. À la «fonction poétique» du langage [...] pourrait correspondre une fonction grammaticale (ou fonction poétique de l'écriture) définie provisoirement et en termes jakobsoniens [...] comme l'accent mis sur le graphisme scripturaire pour lui-même, indépendamment de la substance phonique et de l'enchaînement discursif.

[...] Quatre degrés de figuration scripturaire, auxquels il est possible provisoirement de se limiter, ont été isolés ; l'icône, l'idéogramme, le diagramme et l'alphabet [...] ⁶⁰ .

Je ne prétends cependant pas donner ici toute la mesure de la grammatextualité brossardienne non plus qu'éclairer tous les rapports et toutes les interactions entre texte et grammatexte dans le procès global de la signification. Les conclusions auxquelles je suis parvenu dans l'analyse du paratexte éclairent déjà les préoccupations de l'auteure en regard de certains éléments grammatextuels. Qu'on se rappelle, par exemple, l'érection du numéro de page en numéro de chapitre. Portant le regard sur l'organisation du recueil *Le centre blanc*, on reconnaît un souci similaire. Regroupés en suites, les poèmes sont surmontés d'une numérotation en chiffres romains qui, sauf exception pour une première série, n'obéit pas à une stricte progression numérique. Cette préoccupation pour le grammatexte est encore

⁶⁰ Jean-Gérard Lapacherie, «Écriture et lecture du calligramme», p. 67-68.

manifeste dans maints recours typographiques (majuscules, soulignés, caractères gras et italiques) surtout dans le texte romanesque, mais aussi dans le texte poétique⁶¹. Un passage de *Suite logique* et un passage d'*Un livre* peuvent servir d'illustration :

dans l'espoir creux
le monde qualifiable
toute intrusion au centre de la recherche
vide cette recherche la colore échec
irrécupérables NOUS de par essence
omettons-nous
plutôt que de que de 62

Quelque temps encore avant que le texte efface tout des personnages et de leur attitude. Quelques pages encore avant que O.R. et Dominique commencent à travailler, à GAGNER LEUR VIE. Quelques mots avant que les mots laissent le récit en suspens. [p. 59]

Mais, au-delà des similitudes, je m'arrêterai à deux différences apparentes : le rapport du texte au blanc et la ponctuation. Dans «La prose maintenant», l'une des retombées d'*Un livre*, la ponctuation est désignée comme mécanisme de certains obscurantismes : «et parler aussi de cette gêne à prononcer, à écrire certains mots. Alors guillemets, tirets et parenthèses apparaissent et ajoutent à la confusion. Se dessine un style nouveau, écriront-ils. Plutôt des tics nerveux d'écriture.»⁶³ Tels propos constituent déjà l'indexation d'une conscience aiguë des enjeux grammatextuels. Les signes de ponctuation, qui n'ont pourtant pas d'existence phonémique, sont dévoilés dans leur relation au texte, au-delà du dessin extérieur d'un style.

61 L'écrit brossardien, à partir d'*Un livre*, affichera, de façon générale, davantage de recours typographiques divers. Ce fait désigne *Un livre* comme le lieu d'une importante réflexion sur le grammatexte, et une étude du roman sous cet angle particulier serait sans nul doute des plus profitables en regard de tout le corpus.

62 Nicole Brossard, «Quiconque affirme...», *Suite logique*, dans *Le centre blanc*, p. 148.

63 Nicole Brossard, «La prose maintenant», *Double impression*, p. 34.

Si le texte poétique paraît composer librement avec l'espace, le texte romanesque semble s'astreindre à parcourir la page de marge en marge, traçant la ligne, formant le paragraphe, tous deux unités de composition reconnues comme caractéristiques, non pas encore du roman, mais de la prose. Par ailleurs, le texte d'*Un livre* affiche un recours plus systématique à la ponctuation que le texte poétique. Pour tenter d'en tirer déjà quelque conclusion, je rappelle ce que dit Maurice Grevisse de la ponctuation :

Les **signes de ponctuation** ou *signes syntaxiques* servent à distinguer, selon le sens, les phrases et les membres de phrases de la langue écrite ; ils indiquent non seulement les pauses à faire dans la lecture, mais aussi certaines modifications mélodiques du débit ou certains changements de registre dans la voix⁶⁴.

Parce que désignés comme «signes syntaxiques», les signes de ponctuation apparaissent comme caractéristiques de toute prose. Tel qu'il est ici envisagé, le grammatexte ne permet donc pas de préciser l'opposition prose poétique / prose romanesque à laquelle avait déjà conduit l'analyse du paratexte. Cependant, il existe bien, entre la poésie et le roman de Nicole Brossard, un lien à partir duquel peut s'établir cette opposition. Dans les textes poétiques, les lettres «o, r», formant la conjonction «or», tout en désignant le métal précieux, sont aussi omniprésentes que dans *Un livre* où elles deviennent, en plus, initiales d'un personnage romanesque :

transition

or

drôles ces signes vides et bleus malgré
même si (c'est-à-dire quoique)⁶⁵

O.R. : initiales. Des lettres à l'origine d'un nom que personne jusqu'ici n'a prononcé. O.R. devenu par la force de répétition un mot en soi, un

⁶⁴ Maurice Grevisse, *Le bon usage*, 10^e édition, 1975, paragraphe 83, cité dans Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, p. 125.

⁶⁵ Nicole Brossard, «Mots subordonnant», *Suite logique*, dans *Le centre blanc*, p. 164.

mot qui évoque avant tout la couleur et ensuite or ce mot invariable qui sert à joindre et à mettre en rapport certains noms et à faire la transition entre les personnages. [p. 69]

Avec le roman, on doit donc constater le passage d'une syntaxe textuelle à une syntaxe narrative. Se voient ainsi marqués, à la fois, les liens et les oppositions entre l'écriture poétique et l'écriture romanesque de Nicole Brossard.

Avant tout développement en cette matière, et au-delà, un parcours définitionnel s'impose. D'une part, la conjonction «or» se définit comme marque de la transition d'une idée à une autre, comme servant à introduire une circonstance particulière dans un récit. D'autre part, le personnage peut appartenir aussi bien à la réalité (personnage historique, par exemple) qu'à la fiction (personnage romanesque). Il se définit d'abord comme rôle. Ainsi les lettres «o, r» s'imposent-elles comme les rouages et emblèmes de multiples conjonctions et transformations, toutes ces transitions entre divers pôles se jouant dans l'espace textuel, à la fois originel et transitoire.

L'écriture poétique et l'écriture romanesque se départagent donc d'elles-mêmes dans leur intimité et leur connivence, alors que dans le roman surgit la circonstance et se nouent des relations nouvelles entre personnages, entre fiction et réalité. Paradoxalement, cette continuité entre le poétique et le romanesque résout aussi toute appréhension d'une dérive générique, puisque c'est à partir de cette connivence que surgissent dans *Un livre* les marques indubitables de la transition opérée : «Le texte dépassé par les événements» [p. 37].

Au-delà, au coeur même du transitoire, la lecture et l'écriture s'écrivent et se lisent, se nouent et se dénouent, «o, r» étant autant lettres que gestes initiaux, originaux :

pure provocante tension qui se concentre autour des yeux cercles points le vertige une impression très dense l'étourdissement peur des attirances vers le mouvement m'égare de l'oeil avance très vite [...] ⁶⁶

O.R. et le regard. Cela selon la tradition qui du regard fait naître toute connaissance et plaisir. Cela aussi parce que l'oeil est rencontre. Cercle centre vital d'où partent les désirs, où reviennent sous formes multiples les intuitions premières. [p. 75]

L'ÉCRITURE / LECTURE

Tensions, désir, vertige, attirances, intuitions : un temps d'arrêt entre deux états, entre un texte et un autre texte, entre le monde d'avant l'écriture, d'avant la lecture et celui d'après. Le texte, donc, comme espace d'un désir, d'un vœu, de transformation : «Revenir à la vie après avoir vérifié la vie dans un livre.» [p. 54].

Dans *Un livre*, le cercle du texte est fait de reprises constantes (phrases, mots, formules). L'«o», fixité du même, de la répétition, a de l'erre, est en mouvement :

La fin d'une étape : recommencer le cycle des mots. Si tout doit être redit, identique, les pages futures n'auront d'existence que par leur surface blanche. Mais le cycle n'est pas la répétition parfaite et c'est en quoi il permet quelques variantes, ces variantes qui toujours laissent entrevoir un renouveau total. [p. 10]

De même, dans *Le centre blanc*, chaque texte porte la possibilité de se replier entièrement sur lui-même dans une incessante reprise. Mais, ici encore, le cycle est ouverture au mouvement, aux transformations, aux variantes :

sans solution de continuité sans écart possible tout parmi le cycle des transformations après la rencontre des lignes car le cycle est centre intact fusion mouvante des mêmes éléments chaque fois le cycle de son ordre

⁶⁶ Nicole Brossard, «IV pure provocante...», *Le centre blanc*, dans *Le centre blanc*, p. 215.

immuable et la tendance à vouloir saisir hors le cycle mais cycle si bien que les tremblements engendrent sans solution de ⁶⁷

Le syntagme «le cycle», quatre fois écrit, identique, apparaît lui-même morphologiquement circulaire, à l'instar du poème. Toutefois, au-delà du principe de répétition, il vient à se transformer pour inscrire un nouveau cercle, un nouveau cycle : «cycle si». Dans ce mouvement cyclique, tout est entraîné (réalité, matériaux langagiers, mécanismes d'écriture), tout doit être constamment repris, ressaisi dans le cercle de l'oeil pour que le texte ne s'abîme en lui-même :

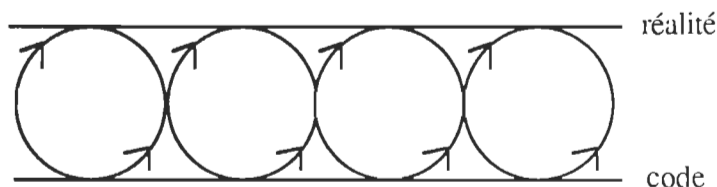
Lire : ou faire le tri dans la masse noire des mots, lire comme s'il s'agissait d'écrire au fur et à mesure que les mots dessinés par un autre avancent sous le regard. [p. 11]

Le pouvoir de la mort, son pouvoir vertigineux. Envahissant parce qu'il n'y a rien, personne pour résister au charme de la chose écrite, de la chose morte.

Les mots tournent autour des mots. [p. 40]

y revenir point de départ la mort indice que ce qui ne se meut se dit donne la vie doublement la multiplie alors que tout arrive dans l'unité [...]⁶⁸

Cette écriture et la lecture qu'elle commande peuvent se traduire schématiquement de la manière suivante :



⁶⁷ Nicole Brossard, «V sans solution», *Le centre blanc*, dans *Le centre blanc*, p. 218.

⁶⁸ Nicole Brossard, «VI y revenir point de départ...» *Le centre blanc*, dans *Le centre blanc*, p. 231.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que le schéma reprend à sa façon le dessin des lettres «o, r».

On y retrouve divers mouvements aussi bien effectués que décrits par le texte : celui qui s'extrait de la réalité pour y revenir en passant par le texte «à travers les mots assumés et acceptés mais les mots qui cherchent toujours à fuir le réel [...]» [p. 66]. Celui qui, issu du réel, connaîtra l'abîme textuel. Cet autre encore de la répétition et de la continuité dans l'écriture ou la lecture. Et, parmi les fins mécanismes d'écriture, ce principe d'inversion déjà maintes fois souligné. Dans la distance entre la réalité et le code, il y a le vide obscur des «mots problématiques» [p. 34], qui ne sont pas à la portée de tous, dont le sens s'égare. La ligne inférieure figure encore l'autorité du code et sa fixité :

à travers l'ensemble se pavane le code
le code analyse le code impératif
et tout à l'opposé voici paraître le code

entre code et code l'espace est illusoire
point de lieu propre à la dénonciation
la terminologie modifie⁶⁹

Dans *Un livre* comme dans les poésies, une autre dynamique se joue dans l'espace du texte tel qu'il est ici représenté. Il s'agit de la dynamique du centre, dynamique pulsionnelle à la fois de concentration et d'épanouissement, allégorie physique et lieu d'équilibre des forces en présence dans l'écriture et les corps. Dans *Un livre*, le centre devient aussi centre de la ville avec ses artères, ses édifices, son activité débordante :

Cela aussi parce que l'oeil est rencontre. Cercle centre vital d'où partent les désirs, où reviennent sous formes multiples les intuitions premières.
[p. 75]

⁶⁹ Nicole Brossard, «mots subordonnant», *Suite logique*, dans *Le centre blanc*, p.166-167.

Entre l'oeil et la page imprimée : la distance entre le pouce et l'index : un livre entre les mains : la lecture. O.R., un livre à la main. Appuyée contre un arbre. Au centre du parc. [p. 70]

Au-delà de la représentation réaliste, l'arbre est l'expression synecdochique du livre, et le parc, celle de la réalité où il prend place. En ce centre, il y a O.R., personnage et lectrice. Dans le poème, on reconnaît la même identité corps / texte que dans *Un livre* et les lettres «o, r», s'inscrivant au centre des mots «force» et «corps» se donnent comme fibre de ce «corps», comme fibre énergétique :

cette fois le temps le temps le blanc le blanc le centre le centre trouant de partout éblouissante en moi participante silencieuse attentive cette fois l'énergie l'énergie résumée dernière acceptation force ultime dans ce corps soulevé vibrant comme si se dilatant et ce faisant se dilatant ne fixant plus rien cette fois rien tout aboutit en cet instant cette creuse seconde⁷⁰

Texte qui commande sa lecture à rebours et se joue de lui-même lorsqu'après sept répétitions il donne à entendre, dans ses tout premiers mots, «sept fois» au lieu de «cette fois». De même, les lettres «o, r» apparaissent inversées dans le mot «trouant» qui s'inscrit à rebours dans un rapport immédiat avec «cette creuse seconde». Jeu aussi à ce terme sur la «seconde», unité de temps, et sur le fait que tels mots soient écrits deux fois. L'effet de cadre se double ici d'une mise en abyme. Ainsi le texte scrute l'instant unique de la lecture. À travers la répétition, l'attente lectorale d'un renouveau est déçue, et la mémoire de ce qui précède confondue. La reprise semble «creuse». Cette attente lectorale d'un renouveau ne trouve satisfaction qu'au terme du texte alors que la mémoire est convoquée par la révélation du jeu de mots initial et que le texte se referme sur lui-même, se «creuse». L'instant unique de la lecture apparaît ainsi comme dilaté de part et d'autre du texte, comme grossi à la loupe.

⁷⁰ Nicole Brossard, «III cette fois le temps...» *Le centre blanc*, dans *Le centre blanc*, p. 207.

Malgré ce grossissement, malgré l'étendue du texte en jeu, il appert toutefois que dans l'instant unique de la lecture, il n'y ait «rien» entre mémoire et attente : «tout aboutit en cet instant cette creuse seconde». Et cette totalité qui trouve son aboutissement n'est autre que l'énergie indifférenciée, centrée et confondue du texte et du corps.

En ce centre, tout de l'écriture, de la lecture, converge. De ce centre, tout dans l'écriture, la lecture, s'anime. Ne désigne-t-on pas comme «centre blanc», le centre d'une cible, la cible elle-même : «La vie d'un texte. La vie à travers le texte. Autrement réelle. Qui prend de l'importance parce qu'elle devient le point de mire, que l'attention se concentre sur l'homme désigné, sa vie privée.» [p. 32].

L'harmonie du texte et de l'être comme visée de l'écriture, de la lecture, apparaît encore à travers certaines images de l'oeuvre poétique tout comme à travers l'érotisme du roman. À partir de l'image du corps (corps physique, corps du texte) se noue un lien particulièrement dense entre l'oeuvre poétique et *Un livre*. Ce lien, qui trouve son expression syncrétique dans le chiffre 5, structure diversement roman et poésies.

D'abord l'oeuvre poétique. Par exemple :

ce corps donc si possible l'harmonie de toutes ces joies violences ou
désirs douceur de l'illusion pourtant ce corps dit au-delà de ces cinq
pointes ou tentatives de toucher loin ce corps accomplissant parce qu'unité
dans ses mouvements offrant la liaison éternelle la concentration
merveilleuse du souffle des muscles de toutes ces lignes du devenir ce
corps silencieux⁷¹

⁷¹ Nicole Brossard, «IV ce corps donc...» *Le centre blanc*, dans *Le centre blanc*, p. 213.

Ce corps-harmonie se constitue dans *Un livre* à partir des 5 personnages :

O.R. ou Dominique ou Henri ou Mathieu ou Dominique C. Un seul et même personnage, image première et dernière d'une jeune collectivité qui s'enfonce doucement au coeur d'une réalité toute marginale. [p. 51]

Les cinq. Réunis à travers un mot, un chiffre. Une unité qui fait le poids dans chacune de leur existence. [p. 96]

Ils sont eux aussi cette rencontre. Cinq points de rencontre. [p. 4]

Cinq, unité du corps physique en même temps qu'espace innombrable où l'individu se perd, se trouve :

Ainsi la foule quand on ne pense plus à ses cinq lettres devient-elle cette chose molle et folle qui donne espoir de plaisir et frisson d'autre chose, un lieu vague et imprécis mais que l'oeil et le coeur repèrent avec la même facilité que s'il s'agissait d'un corps anonyme luisant dans le sombre, point clair propice à fixer les rendez-vous. [p. 3]

Cette «foule», saisie dans le roman, passe dans l'espace textuel, simple mot de cinq lettres comme «livre», «texte», «temps», «récit», «titre» ou «Henri», récurrents de page en page. L'aventure d'*Un livre* apparaît donc comme celle d'un texte qui emprunte à la foule des êtres et des mots pour se constituer et se rendre ultimement accessible à la foule anonyme par la lecture.

À partir de la schématisation axiomatique des forces en jeu dans l'écriture, on rejoint maintenant le texte, en lui-même suspendu, dans son activité :

temps d'arrêt ou le fixe état tout en suspension le mouvement enfoui sous les mouvements se répétant les mêmes incessamment récurrents succession des lentes contractions très lentement progressives dans ce mouvement sans modification seules les trajectoires composantes libres

des mouvements dominant l'impression d'un déplacement très peu ou le fixe état et s'imprègne ici tout telle la fin⁷²

Les trajectoires dont il est ici question nous ramènent à l'idée de centre, la trajectoire étant cette courbe décrite, par exemple, par le centre de gravité d'un mobile. Dans *Un livre*, le concept décrivant la mobilité est plutôt celui de l'«itinéraire» qui désigne le chemin que l'on prend pour aller d'un lieu à un autre : «L'itinéraire n'est en rien changé. Il est désormais compris» [p. 99]. Le participe «compris» doit s'entendre ici tout autant dans le sens d'«inclus» que dans le sens de «connu». Au-delà, la nuance de sens (détermination interne / détermination externe) existant entre les deux termes («trajectoire», «itinéraire») laisse deviner une dimension importante de l'opposition poésie / roman qui est, en fait, le passage d'une intériorité à une extériorité :

Écrire la poésie, c'est travailler dans l'abîme. On a été stimulé par l'extérieur et c'est sans doute pour cette raison que l'on réagit en écrivant des poèmes. Mais on n'a pas répondu à l'extérieur. Tandis que dans le roman, on se sent concerné au point que l'on tente de donner la réplique. C'est justement ce qui fait cette rupture entre le plaisir — où l'on est seul — et la répression⁷³.

Ces mêmes propos précisent, de plus, les catégories du texte et du hors-texte inscrites dans *Un livre*, leur donnant un nouveau lieu d'ancrage. Aux fins de la représentation, l'écriture romanesque est appelée à la référence extérieure (sociale). Le texte, dans ce rapport à la réalité, se voit toujours excédé, envahi, en quelque sorte, par le hors-texte. Il en va de même des personnages dans leur dimension représentative. Toute cette ambivalence est par-

⁷² Nicole Brossard, «III temps d'arrêt ou ...» *Le centre blanc*, dans *Le centre blanc*, p. 197.

⁷³ Michel Van Schendel et Jean Fisette. «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard», p. 6.

ticulièrement sensible autour d'«O. R.», décrite à la fois comme lettres, composante textuelle, et comme personnage, mécanisme de la représentation. Le «hors-texte» désigne ainsi tout ce qui excède ou rompt l'intimité corps / texte. Partant de ces observations, on pourrait même affirmer que la part du métatextuel dans *Un livre*, dans la mesure où elle met en échec la représentation, a pour fonction de préserver cette intimité du corps et du texte. Paradoxalement, utilisant ainsi le hors-texte, le texte vient le désigner et, pour ainsi dire, l'inscrire en tant que texte.

Toutes ces oppositions binaires sont finalement reliées entre elles dans leur dimension politique :

Alors, si dans un roman, j'ai plus de souffle pour m'inscrire dans une histoire, dans un passé, dans un présent, la lutte au fond, se fait toujours entre un conditionnement passé qui tente de s'inscrire sur la page et en même temps un plaisir de l'inscription sur la page qui vient comme pour rejeter tout le conditionnement exercé sur moi par la société dans laquelle je m'inscris⁷⁴.

La formulation permet ici d'envisager l'intimité corps / texte et l'opposition texte / hors-texte sous l'angle de la psychanalyse. Ainsi, lorsque l'on accorde tout son déploiement sémantique à ce «je m'inscris», il se double, comme dans un lapsus, d'une autre inscription, «j'écris». Il apparaît alors que le roman, de par sa dimension associative, référentielle, pose en regard du sujet de l'écriture, de la lecture, le risque d'un «déplacement». Apparaissant comme rejet d'un «conditionnement», l'effort de mise en échec de la représentation peut donc être considéré comme un effort de concentration, comme un rappel du sujet.

⁷⁴ Michel Van Schendel et Jean Fissette. «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard», p. 5

Ces considérations permettent encore d'éclairer l'inévitable distorsion du temps de la fiction et, conséquente, son opposition au temps de l'écriture, de la lecture, qui prend place dans la contraction de l'instant :

Leur déploiement dans le plaisir. L'unité retrouvée et...perdue aussitôt que la mémoire rappelle le temps de cette unité. [p. 81]

Toutes ces figures (cercle, centre, corps) qui habitent, en 1969-1970, l'écriture tant poétique que romanesque de Nicole Brossard, doivent être envisagées, au-delà de toute schématisation, comme les jalons d'un questionnement qui se poursuit dans «Le cortex exubérant» et dans «Le sens apparent», au moins⁷⁵.

L'INTERTEXTUALITÉ GÉNÉRALE

STÉPHANE MALLARMÉ

Ici, le trop bref parcours commence avec *Le Livre* de Stéphane Mallarmé⁷⁶. Les liens, d'entrée de jeu, sont complexes et ne trouvent pas toujours en eux-mêmes leur solution. Certains d'entre eux semblent même, de prime abord, nouer d'inextricables contradictions. Ainsi en est-il, par exemple, lorsqu'on tente de cerner le rapport exact entre ce fragment de l'incipit d'*Un livre*, «Un texte qui commence ainsi» [p. 1], cet autre de la clausule, «Les jeux sont faits. Le livre aussi.» [p. 99] et cette affirmation mallarméenne : «un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant» [feuillet 181]. Les passages d'*Un livre*, dont la position inscrit une surdétermination sémantique, paraissent bien contredire la pro-

⁷⁵ «Le cortex exubérant» [1974], *Champ d'action*, dans *Le centre blanc*, p. 385-408. *Le sens apparent*, coll. «Textes», Paris, Flammarion, 1980.

⁷⁶ Voir Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*. Toutes les citations provenant de cet ouvrage seront immédiatement suivies, entre crochets, du numéro du feuillet (dans la numérotation établie par Scherer).

position mallarméenne. Toutefois, il faut ici apporter quelques nuances et remarquer d'abord que chez Nicole Brossard intervient la notion moderne et nouvelle de «texte» comme lieu de rapports multiples, justement textuels et intertextuels, notion qui n'exclut pas, bien au contraire, la conception du livre comme totalité structurelle échappant à l'ordre de la succession comme le préconisait Mallarmé. En 1984, Nicole Brossard n'affiche-t-elle pas toujours telle profonde identité de point de vue avec Mallarmé :

La patience qu'il faut pour que le livre se livre à ses propres lois, pour que chaque page reflète le livre est une patience qui sert à assurer la cohérence d'un rythme intérieur⁷⁷.

En fait, la notion de texte vient préciser l'ordre réel des opérations et mécanismes constitutifs du livre. Sur le plan métaphysique, elle décrit le lieu d'une *ouverture* sur le réel et sur l'ensemble du littéraire. Ce principe d'ouverture, *paradoxal* dans son infinité, contredit cependant le rêve mallarméen du *Livre* unique qui serait toute la littérature et qui représenterait tout l'univers. Malgré cela, il faut constater que certaines problématiques soulevées par Mallarmé dans la poursuite de son projet sont reprises ou envisagées par Brossard dans *Un livre*. Ce qui n'exclut pas certaines divergences. Mallarmé, par exemple, tient compte constamment de l'organisation matérielle de l'oeuvre, élaborant des calculs divers visant à déterminer la «mathématique» du *Livre* :

la hauteur indique le nombre de lignes	18
la largeur — leur longueur fragmentée	12
l'épaisseur le jet de leur addition — soit de 1 à 2/3 [feuillet 39 (A)].	

⁷⁷ Nicole Brossard, «Avant-propos», dans *Double impression*, p. 7.

Brossard, de son côté, ironise subtilement : «[...] parce qu'il n'est pas encore prouvé qu'un manuscrit doive avoir 125 ou 150 ou 198 pages pour acquérir le statut de livre.» [p. 89].

Comment ne pas lire «sans 98» en ce fragment d'un livre où la succession numérique des pages se voit rompue par l'absence, justement, d'une page 98. Au-delà de l'ironie, il faut donc lire l'autoréflexivité d'une organisation structurelle reposant sur un ordre tout autre que celui de la succession numérique. L'inscription, dans sa structure, semble aussi indiquer que, pour Brossard, la «mathématique» du livre ne constitue pas un absolu, comme chez Mallarmé, mais procède essentiellement du texte. Dans le même sens, on se souviendra qu'*Un livre* donne une mesure de ses pages [voir p. 41] qui ne correspond pas à leurs dimensions réelles.

Outre les opérations relatives à son organisation matérielle, *Le Livre* affiche des calculs relatifs à l'aspect pécuniaire de l'écriture :

90 exemplaires à 100 f.

les 40 v.

soit 9 000 f. [feuillet 123 (B)].

Aspect également présent dans *Un livre* :

La valeur des mots : \$2.00 la page et plus selon la demande. Les mots monnayés. Une richesse. Comme toute richesse, rassurante.[p. 43].

Mais, ici, point de calculs. L'assertion n'inscrit pas la dimension économique du travail d'écriture comme préoccupation immédiate. Tout au plus signale-t-elle cette dimension et, encore, en la relativisant. Par ailleurs, bien que ce ne soit l'objet d'aucune comparai-

son directe avec le travail d'écriture, il est intéressant de remarquer que le poids du travail réglé au quotidien est souligné à gros traits dans *Un livre* : «Avant qu'ils ne se mettent tous à **GAGNER LEUR VIE**» [p. 60].

Comme on a déjà pu l'observer, le mot «foule», mot de cinq lettres, apparaît de façon récurrente dans *Un livre*. Or, chez Mallarmé, quelque souci de la foule anonyme est déjà manifeste :

Dans cette épreuve de la foule par les narrations ou réciproquement moi, je suis en dehors, simple lecteur emportant mon exemplaire quand lu 3 fois, l'ayant gagné [feuillet 117].

À ce propos, Jacques Scherer précise :

Une autre façon de «prouver» le Livre consistera à montrer sa connexion nécessaire et réciproque avec la diffusion qui peut en être faite.[]

L'adéquation de l'oeuvre et de son public est un signe de l'existence de la littérature. Elle en est même, à proprement parler, la définition⁷⁸.

Ainsi, il appert que, dans *Un livre*, la perspective est inversée⁷⁹, la foule apparaissant comme lieu d'une origine et non pas comme finalité de l'oeuvre :

Ces jours derniers hommes et femmes au contact les uns des autres dans la foule inévitablement furent observés et désirée leur participation. [p. 1]

Associée à l'idée d'origine, la «foule» sert à rappeler l'immédiat et inévitable rapport du texte avec la réalité extérieure (hors-texte) ainsi qu'à marquer et à illustrer le fonctionnement référentiel de l'oeuvre : «Aussi le point de rencontre est-il à la fois la foule

⁷⁸ Jacques Scherer, «*Le Livre*» de Mallarmé, p. 96.

⁷⁹ Ne peut-on pas reconnaître, dans cette inversion, quelque nouvelle application d'un procédé déjà connu?

toute entière et ce feu clignotant au carrefour de centaines de variantes.» [p. 3]. De la même manière, si la lecture se donne comme «preuve» dans *Un livre*, ce n'est pas en tant que finalité extérieure liée à la diffusion mais, je le rappelle, en tant que principe inhérent à l'écriture même. Plus précisément, la lecture participe ici de l'autoreprésentation (lecture d'une écriture) et se pose, en regard d'un lecteur virtuel, comme condition et mécanisme de l'achèvement du texte.

S'il n'est pas, à proprement parler, question de diffusion dans *Un livre*, on y remarque, toutefois, quelque réflexion d'ordre général sur le statut du littéraire. Réflexion qui s'avère, en fait, un jugement des plus négatifs : «Le livre aujourd'hui : se touche, se regarde. Bibelot. La chose écrite : nec plus ultra fictif que la civilisation fait miroiter avec maladresse devant les regards inattentifs mais acquiesçants des non-analphabètes.» [p. 40]⁸⁰. Ces propos visent tout autant l'institution littéraire que la société où elle s'érige.

À ce point, il semblerait que chaque rapport qui se puisse établir entre *Le livre* de Mallarmé et *Un livre* doive aboutir à une certaine forme d'opposition. En fait, il faut surtout constater que les éléments de la réflexion mallarméenne repris par Brossard, le sont sous l'éclairage de nouveaux acquis théoriques, ainsi la notion moderne de «texte». Néanmoins, déjà, par leur déterminant, les titres des oeuvres s'opposent : «Un», adjectif numéral et article indéfini, suggère l'idée d'unité et d'exemplarité, voire définit le livre comme spécimen. Par contre, «Le», article défini, considéré aussi comme article de notoriété, détermine avant tout l'idée d'unicité. D'un titre à l'autre, de Mallarmé à Brossard, on passe ainsi de la suggestion d'une métaphysique de l'écriture à ce qui semble grossièrement une affirmation ma-

⁸⁰ Le recours au mot «bibelot» n'est pas sans rappeler ici tel vers fort connu, «Aboli bibelot d'inanité sonore», du sonnet de Mallarmé, «Ces purs ongles très haut ...», couramment désigné comme «le sonnet en yx»

térialiste et formaliste du livre. Il serait sans doute plus juste de dire qu'*Un livre*, bien que se refusant à toute proposition absolue, ne s'inscrit pas moins comme maillon d'une recherche visant l'essence du littéraire et, au-delà, du langage. C'est bien en ce sens qu'*Un livre* interroge, de façon radicale, les limites matérielles du texte et montre, avec autant d'acharnement, l'arbitraire de formes anciennes telles celles du roman traditionnel.

À travers l'ensemble de l'oeuvre mallarméenne, Jacques Scherer a aussi cerné l'énoncé des grands principes qui ont déterminé le projet du *Livre*. Ainsi indique-t-il que pour Mallarmé le lyrisme personnel et la circonstance constituaient des obstacles au *Livre*⁸¹. Tels principes conduiront, d'une part, à la disparition de toute présence élocutoire du poète et, d'autre part, à la recherche d'un nouveau mode de mise en intrigue qui transcende la circonstance. Cette dernière contrainte semble la plus exigeante :

Seules tentent d'y échapper les plus ambitieuses des *Poésies* : *Hérodiade* et *l'Après-midi d'un Faune* d'abord, malgré le caractère traditionnel de leur affabulation, puis presque tous les poèmes écrits autour de 1885, qui ont ou semblent avoir un point de départ dans quelque circonstance mais qui transcendent leur origine en recherchant, au prix d'une obscurité certaine, une forme de l'absolu⁸².

Comme il a déjà été précisé, aucune instance narrative ne se révèle de façon précise dans *Un livre*. L'énoncé se replie sans cesse sur lui-même sur le mode descriptif, sans marque énonciatrice : «Les mots tournent autour des mots.» [p. 40]. Relation sans relais. Pour ce qui est de la circonstance, celle-ci ne semble être présente dans *Un livre* que pour affirmer l'origine du roman. La période politique trouble, la marginalité d'une certaine jeunesse québécoise, la contestation profonde d'une tradition littéraire sont autant de circons-

⁸¹ Voir, dans *Le «Livre» de Mallarmé*, le chapitre 1 («Métaphysique du Livre»), p. 7-45.

⁸² *Le «Livre» de Mallarmé*, p. 17.

tances générales, originaires, dont participent *Un livre* et qui ont impliqué son auteure. Malgré la précise définition de ce contexte, la circonstance est sans cesse recouverte par la fiction où toute référence précise s'efface ultimement. Empruntant au vocabulaire du droit commun, nous pourrions dire de la circonstance, et de la réalité à laquelle elle appartient, qu'elle est indexée au texte et se voit ainsi différée jusqu'au terme de l'oeuvre :

La fiction dépasse la réalité. Non. Mais la réalité est toujours vécue en autant que la fiction permette au réel de s'incarner dans l'esprit. Étrange processus, étrange parcours. [p. 54]

En plus de s'attaquer au lyrisme personnel et à la circonstance, Mallarmé a aussi cherché à vaincre le hasard lié à la circonstance, le contingent indissociable de la vie quotidienne. Pour ne rien abandonner à ce hasard, il prétend donner au *Livre* une structure telle que rien ne puisse y être ajouté ou en être retranché. Dans *Un livre*, le face à face avec la contingence s'exprime dans le déploiement d'une structure efficace et dans l'établissement de rapports effectifs entre tous les éléments textuels. Participent ainsi d'une volonté de mise en échec du hasard, les principes de répétition et de cycle, le système onomastique de même que les divers mécanismes déterminant les variantes textuelles tels que l'inversion, l'interlangue, l'anagramme ou l'homophonie.

L'intertexte mallarméen, si tortueux qu'il apparaisse, pourrait bien s'avérer inépuisable, car les convocations sont nombreuses : qu'il suffise de penser à *Igitur*, un ouvrage en prose dont le titre est une conjonction latine (qui se traduit par «donc»). Le choix d'une conjonction comme titre d'un ouvrage ou nom d'un personnage n'est pas si fréquent qu'il ne soit permis de soupçonner ici quelque intéressante relation avec, on le sait, «O.R.».

ROLAND GIGUÈRE

Avant d'en venir aux strictes relations intertextuelles pouvant être reconnues entre *Un livre* et «Les mots-flots» — «Les mots-flots (cf. Roland Giguère).» [p. 88] —, je m'attarderai quelque peu à la description de rapports plus globaux entre les oeuvres des deux auteurs.

Compte tenu de l'importance des lettres «o, r» dans *Un livre* ainsi que dans la filière conduisant de Roland Giguère à Nicole Brossard, on ne se surprendra pas que mon premier souci soit ici de démontrer, chez l'un et chez l'autre, une même forme de prolifération langagière à partir de ces lettres. Premièrement, chez Roland Giguère :

rosace les roses les roses et les ronces
 les rouges et les noires les roses les roses
 les roseaux les rameaux les ronces
 les rameaux les roseaux les roses
 sous les manteaux sous les marteaux sous les barreaux
 l'eau bleue l'eau morte l'aurore et le sang des garrots

rosace les roses les roses et les ronces
 et cent mille épines!⁸³

Ces lettres, «r, o», suivant l'ordre qui, d'entrée de jeu, leur est donné, sont employés ici aux fins d'une plastique polymorphe semblable à celle de l'eau qu'on peut se représenter morte ou vive. Comme première figure, la «rosace», assemblage de verre et de métal, puis les «roses» et les «ronces» inscrivant la prolifération du végétal. Ensuite surgit l'eau, d'abord à mots couverts dans «roseaux» et «rameaux», puis nominativement. À remarquer ici, le principe de répétition des lettres et des mots, «les roses les roses», leur inversion dans certaines reprises (inversion, par exemple, des lettres «r, o» dans «noires» ou

⁸³ Roland Giguère, «Roses et ronces», *Les armes blanches* dans *L'âge de la parole*, p. 119-120.

«morte»), puis l'homophonie «eau, o» introduite dans le mot «roseaux», qui vient élargir les possibilités de reprise, d'insertion de nouveaux éléments, de jeux divers, pour générer toute une nouvelle série («rameaux», «marteaux», «garrots»). Dans le mot «aurore», semble se concentrer, dans un effet de mise en abyme unique, la quasi-totalité des mécanismes scripturaux ici observables : d'emblée, on remarque les effets de répétition et d'inversion des sons et des lettres, ensuite apparaissent la section (au sens de coupure) de la suite formant «eau» et l'inversion de ses segments de part et d'autre du mot «aurore» («au, e»). Finalement, le groupe de lettres «ror» qui s'inscrit entre les segments inversés «au, e» se donne, de ce fait, comme insertion. Au terme de ce parcours, précisément autour du mot «aurore», se cristallisent des images de mort et de douleur («l'eau morte», «le sang des garrots»). Finalement, l'image sonore du «sang» imprègne jusqu'aux «cent mille épines»⁸⁴.

Dans un tout autre registre, Nicole Brossard réalise un déploiement assez semblable à partir des mêmes matériaux langagiers :

Henri chez le fleuriste. Entouré de fleurs, de tiges, de fougères. Une odeur, dit-on, de mort. La mort douce, sans doute la mort heureuse. Chez le fleuriste. L'air climatisé. Les fleurs dans le froid, dit-on, embaument l'air. Henri, la main sur le vert de la tige de la rose qui sent la rose et qui le distrait. Qui sent la rose et qui le rend heureux. Chez le fleuriste, la rose n'est pas encore une rose. La rose rouge : la folie des grandeurs (l'esthétique dans la couleur) évidente à travers ces mots.
[p. 35]

Les lettres «o, r» se juxtaposent ici pour la première fois dans le mot «mort» bien qu'on les remarque auparavant, disjointes, dans «entouré», «fougères» ou «odeur». Ailleurs, elles se retrouvent dans les mots «encore» ou «couleur» puis s'inversent dans les mots «froid», «rose» et «rouge». Par homophonie, une série autonome s'inscrit à partir de

⁸⁴ Cette image du sang de la vie et de la mort est par ailleurs développée dans «Sang et or», *L'âge de la parole*, dans *L'âge de la parole*, p. 57.

la seule lettre «r» («fougères», «air», «vert» «à travers»). Comme si cette nouvelle série provenait du retranchement de la lettre «r» au mot «mort», le segment se terminant effectivement par «mots».

Dans les deux extraits, une même image et son harmonique : la mort et «la petite mort» pour décrire le texte et le plaisir du texte. On considérera peut-être qu'une isotopie sexuelle qui permette de parler de «petite mort» n'est pas d'emblée évidente en ces extraits. Or, l'omniprésence du motif antique de la rose est déjà inscription de l'éros. Toutefois, pour étayer telle lecture je citerai ce bref passage de «Roses et ronces» : «la nuit se raidissait dure jusqu'à l'aube»⁸⁵ et cet autre d'*Un livre*, qui détermine la valeur sensuelle du sens olfactif pour Henri : «Les sexes bougent humides et luisants. À bout de souffle et de vie. Henri. Le parfum des deux femmes.» [p. 38]. À remarquer aussi, ce même mouvement de l'écriture : répétitions, inversions et variantes. Répétition et inversion des lettres «e, s» dans «Les sexes», par exemple. Autres répétitions encore : celle du son «ou» dans «bougent», «bout» et «souffle», celle du son «i» dans «Henri» et «vie». Jeux consonantiques avec «f » et «d». Chez Giguère, la rose et la rosace sont réciproquement un vitrail et son motif, le même et l'autre. Chez Brossard, le texte s'abreuve pareillement de sa substance, amenant le lecteur des «fougères» à la «folie des grandeurs» après avoir inscrit son vertige sur «le vert [d'une] tige». Et, pour que le texte parle de lui-même au-delà de l'allusion à une «esthétique de la couleur», ne pourrait-on pas légitimement reprendre l'aphorisme, «Chez le fleuriste, la rose n'est pas encore une rose», pour en faire «Chez le libraire, le livre n'est pas encore un livre». Le contexte dans lequel s'inscrit l'extrait commenté apporte quelque argument en faveur d'un tel déplacement sémantique puisqu'il présente d'abord «Henri» dans sa dimension textuelle :

⁸⁵ «Roses et ronces», *Les armes blanches*, dans *L'âge de la parole*, p. 118.

Henri dans le texte, entre les mots. Un personnage révélé après plusieurs pages d'écriture mais présent dès les premières lignes du livre. [p. 35]

Dans «Roses et ronces», la lettre «o» représente déjà graphiquement la forme de la rosace d'un vitrail et, comme chez Brossard, suggère la circularité de l'écriture ; la lettre «r» appelle à l'origine et inscrit la répétition, l'idée de cycles et de rouages. Ensemble, elles deviennent une figure de la distance, du regard se portant sur l'écriture. Au-delà de cette lecture parallèle de deux extraits, j'ajouterai encore qu'à partir de cette configuration emblématique, la portée figurale de l'idée de «centre», déjà démontrée chez Brossard, est développée de manière sensiblement similaire par Giguère. «Centre coeur ou abîme»⁸⁶, centre, lieu d'équilibre du corps textuel entre sens et non-sens : «moi qui ferme les yeux sur tout / pour voir tout en équilibre / sur la pointe microscopique du coeur»⁸⁷.

Il ne faudrait pas croire, cependant, que cette intimité, qui va bien au-delà de cette trop brève démonstration, aille jusqu'à sceller l'identité des démarches des deux auteurs. Ainsi, l'oeuvre de Brossard apparaît-elle résolument urbaine. Par là, elle s'inscrit dans un courant de «modernité» propre à sa génération. Par ailleurs, différence beaucoup plus significative, la constitution figurale du «corps-texte» s'inscrit chez Giguère à travers l'autre sexe. Chez Brossard, telle construction poursuivra avant tout la réappropriation du corps de la femme par la femme, et la réappropriation du langage par la femme. On aborde ces nuances par les «mots-flots» vers lesquels Brossard dirige instantanément le regard du lecteur :

O.R. assise dans le bain. L'eau chaude. Les bulles de savon. Les cuisses : la peau luisante. O.R. baignant dans l'eau savonneuse, comme dans son sang. Sensuelle. Dominique assis par terre, à côté du bain. Un livre à la main. La lecture. O.R. écoute tout en glissant sur sa peau le savon rose de chez Steinberg. Les mots passent. Assimilés au brou-brou

⁸⁶ «Sang et or», *L'âge de la parole*, dans *L'âge de la parole*, p. 57.

⁸⁷ «Les mots-flots», *Les armes blanches*, dans *L'âge de la parole*, p. 107.

de l'eau qui ballote dans le bain. Les mots-flots (cf. Roland Giguère). À discuter : l'appartenance du texte. L'originalité : être le premier ou le second? [p. 88]

Les mots-flots viennent battre la plage blanche
où j'écris que l'eau n'est plus l'eau
sans les lèvres qui la boivent⁸⁸

Dès la première strophe, à partir du seul titre et incipit du poème, la double dimension du texte est révélée : les mots viennent battre la page comme les flots la plage. Et, comme l'eau, pour être l'eau, doit être bue, le texte, pour exister, doit être lu. Dans la séquence d'*Un livre* qui appelle à la comparaison avec tel poème de Giguère, cette image première est dégradée, l'eau n'y étant plus qu'eau savonneuse d'un «bain». Il n'en faut pas plus pour deviner ici quelque intention parodique. En effet, la charge ne s'arrête pas là. La seule comparaison qui apparaisse dans toute cette séquence qui appelle la comparaison, inscrit encore l'«eau» en rapport avec le sang : «O.R. baignant dans l'eau savonneuse, comme dans son sang. Sensuelle.» [p. 88]. De plus, l'homophonie qui associe ici le sang à la sensualité féminine n'est pas sans suggérer, de manière quasi imparable, l'idée du sang menstruel. Or, comme on l'a déjà souligné, à l'occasion de la lecture d'un fragment de «Roses et ronces», le «sang» est un motif qui s'avère important chez Giguère. Il se donne avant tout comme principe mâle dans maintes associations : «le silex dans le roc patiente / et nous n'avons plus de mots / pour nommer ces soleils sanglants»⁸⁹. À ce sang mâle des supplices, se voit donc opposer, sarcastiquement, le sang de la femme.

Giguère, on l'a vu, pose la lecture comme condition de l'existence du texte. Dans *Un livre*, cette lecture est rendue vaine. Les mots lus par Dominique, sont aussitôt «assimilés au brou-brou de l'eau qui ballote dans le bain» [p. 88], dans une subtile rime avec

⁸⁸ «Les mots-flots», *Les armes blanches*, dans *L'âge de la parole*, p.107.

⁸⁹ «L'âge de la parole», dans *L'âge de la parole*, p. 56.

le dernier vers du poème de Giguère : «par le coin le plus mince d'un miroir sans tain»⁹⁰. L'image première est non seulement dégradée, mais encore rabattue sur elle-même.

La charge parodique peut encore se lire dans le «savon rose de chez Steinberg» [p. 88] en face duquel le patient édifice poétique de Giguère autour du mot «rose» [voir «Roses et ronces»] semble devoir s'écrouler. Dans la première syllabe du mot «Steinberg», se lit presque le mot anglais «stain» signifiant «souillure», «tache». Dans ce contexte, ce mot ne peut qu'évoquer le sang menstruel. Il vient de plus désigner, encore une fois, l'excipit du poème «Les mots-flots», puisqu'il en reprend les toutes dernières lettres, «sans tain».

La conclusion de la séquence inscrit la question de l'appartenance du texte : «L'originalité ; être le premier ou le second?» [p. 88]. Bien que la question soit des plus sérieuses, elle n'est pas non plus dénuée d'un certain humour. Dans leur lancée sur la page, «Les mots-flots» forment l'image d'une femme alitée : «les mots-flots couronnant le plus désertique îlot / le lit où je te vois nager la nuit / et la paupière qui te couvre comme un drap»⁹¹. En regard de O.R., assise dans son bain, et de Dominique, «assis par terre» [p. 88], cette «originalité» qu'on questionne peut sembler n'afficher que la dégradation d'une origine. Toutefois, comme suffixe de l'origine, «alité» doit plutôt s'entendre comme désignant le littéraire, l'intertexte.

Bien sûr, il faut entendre ici la critique réelle d'un lyrisme personnel jugé véhément. Et, bien sûr, il faut reconnaître les premiers élans critiques d'une réflexion féministe sur

⁹⁰ «Les mots-flots», *Les armes blanches*, dans *L'âge de la parole*, p. 108.

⁹¹ «Les mots-flots», *Les armes blanches*, dans *L'âge de la parole*, p. 107.

l'écriture. Mais tel sarcasme pourrait s'avérer grossier s'il ne participait d'une habile construction à valeur démonstrative. L'expression «les mots-flots», non inscrite dans la parenthèse référentielle, désigne avant tout le texte brossardien. Ainsi, Nicole Brossard, opposant ses mots-flots à ceux de Roland Giguère, questionne la spécificité du littéraire en mettant en jeu le langage même, à travers le sarcasme. Dans sa banalité, la séquence, qui adopte le langage du quotidien, compose une figure du hors-texte (du non littéraire) en face du poème de Giguère et illustre à quelle étroitesse de vue peut conduire l'opposition transitivité / intransitivité à partir de laquelle le littéraire tend à se définir depuis Mallarmé. Ici, ironiquement, c'est l'écart en regard du texte poétique qui inscrit le littéraire. Pour sa part, le propos féministe vise, au-delà de Giguère, un pouvoir originel mâle sur le langage⁹². Finalement, la raillerie du lyrisme personnel tend à dénoncer comme présomptueuse toute attitude empreinte de possessivité dans le geste d'écriture.

Par ailleurs, l'injonction au lecteur, qu'on a d'abord reconnue ici dans l'appel à la comparaison, ne s'y limite toutefois pas : «À discuter : l'appartenance du texte.» [p. 88]. L'infinitif utilisé ici affiche une valeur injonctive. Ainsi, le lecteur et le processus lectoral se voient impliqués dans le questionnement sur l'appartenance du texte. D'une part, le texte de Brossard se pose à la fois comme lecture et commentaire auctorial du poème de Giguère. D'autre part, le lecteur virtuel est appelé à s'approprier cette démarche comparative pour participer à un questionnement que le texte laisse ouvert, se limitant à tracer les grands axes d'une réflexion.

92 Dans le poème de Giguère, des figures telles celle de «la mariée», sans être a priori sexiste, traduisent tout de même telle perspective masculine dont le langage s'est empreint à la faveur d'une certaine tradition. Accessoirement, on remarquera que, dans *Le Petit Robert*, par exemple, on ne note aucune locution forgée à partir du mot «marié» du masculin. Par contre, on remarque cet adage dans lequel le mot «mariée», au féminin, désigne une *chose* : «se plaindre que la mariée est trop belle».

Illustrant et anticipant le processus lectoral, le dispositif intertextuel de Nicole Brossard en regard de Roland Giguère démontre qu'aucun texte, même s'employant à baliser certaines prises lectorales, ne saurait prédire les lectures qu'on en fera. Ainsi, le texte nous est montré dans son ultime et paradoxale ouverture, dans son irréductible inachèvement, et la responsabilité lectorale se voit définie comme une réelle participation au texte à travers les réseaux qu'il inscrit et les mécanismes qu'il établit.

GASTON MIRON

Dans le *Document Miron* paru à *La Barre du Jour*, Nicole Brossard et Roger Soublière signent un texte-hommage, «De notre écriture en sa résistance». D'entrée de jeu, le titre engage à une lecture plurielle. D'une part, «de notre écriture» s'entend comme «de notre écriture à nous, de *La Barre du Jour*» mais aussi, plus particulièrement, comme «de mon écriture à moi, Nicole Brossard». D'autre part, à partir du possessif «sa», l'idée de résistance peut être attribuée tout autant à cette «écriture», telle qu'elle s'avère dans sa double dimension référentielle, qu'à Gaston Miron même⁹³. Dans ce texte, au-delà de tout le crédit

⁹³ «De notre écriture en sa résistance» est proposé comme texte liminaire et vient à ce titre redoubler un autre texte qui le précède, celui-là endossé par l'équipe de direction et signé «La Barre du jour». Le texte de Nicole Brossard et Roger Soublière est suivi d'une note de bas de page qui apporte quelques explications : «Ce texte a suscité de vives discussions à *La Barre du jour*. Faute d'unanimité, il n'engage que ses signataires». Il semble, en fait, qu'au sein de l'équipe de direction, certains n'étaient pas d'accord avec l'idée même de publier les textes du colloque Miron parce que ceux-ci affichaient des positions qui n'étaient pas exactement celles de *La Barre du Jour*. Si, déjà, telle pratique paraissait, aux yeux de certains, trop engager la revue, il ne faut pas se surprendre que le texte de Roger Soublière et Nicole Brossard, se donnant comme énoncé des principes d'une écriture à partir de cette publication des actes du colloque, n'ait pas reçu l'assentiment général. Par ailleurs, il faut comprendre qu'en raison du contexte (la crise d'octobre et la loi des mesures de guerre), toute prise de position en cette matière pouvait s'avérer dangereuse. Déjà, en raison de leur implication personnelle dans certains groupes, des membres du comité de direction étaient plus ou moins sous surveillance policière. Néanmoins est-il permis de conclure que Nicole Brossard et Roger Soublière ont exposé dans ce texte des convictions telles qu'ils ont choisi de faire bande à part plutôt que de renoncer à l'expression de celles-ci. Voir à ce

accordé à Miron, s'exprime encore la reconnaissance de certains écrivains québécois comme précurseurs de l'écriture nouvelle mise de l'avant par la revue : «Nous avons refusé de faire survivre le passé. Nous avons préféré le comprendre et saluer ceux qui annonçaient déjà les temps de la liberté (cf. numéros Giguère et Automatistes).»⁹⁴ Miron, Giguère et, parmi les Automatistes, Gauvreau ont sans doute été aussi importants, toutes proportions gardées, pour *La Barre du Jour*, que le furent Barthes, Foucault et Derrida pour *Tel Quel*. La liberté pressentie par ces poètes dans leur pratique, saluée ici par Brossard et Soublière, est d'abord formelle : c'est l'espace du texte s'ouvrant sur lui-même dans son infinie productivité. Mais c'est aussi un espace moral et culturel, une nouvelle liberté d'expression qui laisse place au fantasme et permet de décrire des «itinéraires» inédits :

O.R. nue. Du salon au balcon. Nue. Le corps de O.R. choisi et exprimé selon un mode culturel : O.R. belle —> O.R. nue —> O.R. libre —> O.R. et le scandale de la liberté. [p. 65]

Le mot «scandale» affiche ici une volonté de provocation en face de l'intolérance bourgeoise et, ce faisant, colore le mot «liberté» de quelque connotation subversive. D'autres extraits du texte «De notre écriture en sa résistance» méritent encore qu'on s'y arrête afin de mieux saisir l'importance de Miron pour Brossard et pour nombre de jeunes auteurs de l'époque, afin aussi d'éclairer certains éléments clés d'*Un livre*. Entre autres, cet extrait qui trace un portrait pessimiste de la société québécoise en plus de décrire une certaine forme de retranchement :

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

propos : Joseph Bonenfant et André Gervais, «Ce que pouvait être, ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre», *Voix & Images*, Montréal, vol. X, no 2 (no intitulé *La Barre du Jour / La Nouvelle Barre du Jour. Ouverture, fictions et pratiques*), hiver 1985, p. 68-85.

94 Nicole Brossard et Roger Soublière, «De notre écriture en sa résistance», p. 5.

des êtres diminués. Cela nous l'avons *appris* dans la solidarité des premières discussions et des premières manifestations. Nous avons intellectualisé notre mal. Nous en avons compris le pourquoi et le comment. Tout ce cheminement que nous avons dû accomplir pour enfin connaître notre véritable identité, Miron l'a, contrairement à nous, vécu dans la solitude de sa chair⁹⁵.

À remarquer, à partir de l'inscription en italiques du mot «appris», l'insistance avec laquelle l'intellectualisation est ici opposée au «vécu». Telle insistance à signaler la différence atteste, au-delà de toute expression de sympathie, une volonté claire de se démarquer. Pour ce qui est de ce sombre regard porté sur la société québécoise, il se reconnaît dans *Un livre*, à travers une scène qui présente deux personnages parmi la foule, à l'occasion d'une fête innommée :

Le jet blanc des longs spermatozoïdes qui s'animent dans le ciel noir. La mort lente des étincelles. La lente retombée des feux artificiels. Les variantes enfin côtoyées dans une atmosphère de fête. La foule. Le pop corn. Les policiers : toute fête québécoise étant une fête de perdants.[p. 59]

Fête désenchantée où la petite mort devient «la mort lente», où tous les «feux» ne sont plus qu'artifices. «Fête de perdants», «défête» ou défaite, pourrait-on dire. La dernière phrase de la séquence rappelle par son ton et son esprit certains propos d'Hubert Aquin. D'abord, dans «La fatigue culturelle du Canada français» :

L'autodévaluation a fait son oeuvre depuis le temps, et s'il fallait n'en citer qu'une preuve, je mentionnerais la surévaluation délirante dans laquelle donne maintenant le Canadien français séparatiste. Il se bat les flancs, mais il faut dire, à sa décharge, que s'il ne le fait pas, il risque bien, conditionné comme il l'est à l'affaïssement et à la défaite, de se prendre pour le dernier des idiots, ce que son propre milieu ne manque jamais de lui faire savoir⁹⁶.

⁹⁵ «De notre écriture en sa résistance», p. 4.

⁹⁶ Hubert Aquin, «La fatigue culturelle du Canada français», dans *Blocs erratiques*, p. 100.

Puis dans «L'art de la défaite» : «La rébellion de 1837-1838, véritable anthologie d'erreurs sanglantes, de négligences et d'actes manqués, a été conduite et vécue par le Patriotes comme une guerre perdue d'avance.»⁹⁷.

Par ailleurs, Henri, celui-là même qui dans *Un livre* «fait la lecture des poèmes de Miron» [p. 97], apparaît dans la même souffrance et la même solitude que Brossard et Soublière reconnaissent ici chez Miron.

La vie privée d'Henri.

Henri seul dans sa chambre.

[...]

privée des autres, de leurs paroles, de leur personnalité, de leur prétention.

De leur tendresse aussi.[p. 33]

Henri, son arrestation, la douleur ressentie à la nuque. Autour de lui les variantes remuent. Vont et viennent en ce lundi matin de septembre.
[p. 95]

Il faut se rappeler que Gaston Miron, considéré par plusieurs comme l'un de pères spirituels du F.L.Q., était l'un des directeurs du M.D.P.P.Q (Mouvement pour la défense des prisonniers politiques du Québec), assimilé par la police à un nouveau front du F.L.Q. Son engagement était donc total, allant bien au-delà du strict plan littéraire. Ce fait confère un portée particulière à certains propos de Brossard et Soublière dans leur texte liminaire :

Alors que sur le terrain poético-politique tout semblait avoir été dit — et nous n'avions pas envie de devenir des 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 langage. Pendant que d'autres renchérisaient sur notre situation alarmante, nous cherchions à combattre à l'intérieur de ses frontières une sémantique qui, à coup sûr, faisait le jeu culturel de ceux contre lesquels les «politiques» se battaient. À travers ces expériences, nous avons parlé

⁹⁷ Hubert Aquin, «L'art de la défaite», dans *Blocs erratiques*, p. 113.

de nous, de nos sexes si longtemps enfouis dans les neiges québécoises. Nous avons cherché et trouvé un décor urbain qui n'avait pas, ô miracle, la syphilis⁹⁸... Nous avons rêvé, mais nos rêves précisaient notre volonté de vivre; ils traçaient les itinéraires futurs d'une attitude critique face à une littérature qui ne parvenait pas à se départir de ses mauvaises «habitudes»⁹⁹.

Parmi ces «autres» (les «politiques»), il faut évidemment compter ici Miron. Cela dit, même si derrière le pessimisme et le retranchement plus haut décrits s'affirme un engagement réel sur les fronts du langage et de l'expression, ces propos ne manquent pas d'être ambigus. Il y a d'abord le jeu presque pervers de cette parenthèse «(par les tripes)» qui vient rappeler sourdement telle démarcation par une attitude intellectuelle déjà lourdement signalée. Et comment ne pas entendre ici l'expression d'une désolidarisation sur le plan politique alors qu'on semble vouloir faire plus de cas des libertés individuelles que d'une certaine liberté collective. Cela, même si l'on dit, dans le même souffle, partager «l'angoisse et la révolte des Québécois». Finalement, la formulation adoptée («Pendant que d'autres [...], nous cherchions [...]») semble vouloir appuyer la différence déjà posée jusqu'à dissocier les «politiques» de tout travail sur ou à partir du langage. Pourtant, c'est sur cette même lancée qu'on viendra, quelques lignes plus bas, saluer Giguère et les autres. Le texte appelle donc à la nuance. Il faut sans doute comprendre qu'il joue ainsi de prudence : en insistant de la sorte sur l'intellectualisation et sur la stratégie strictement littéraire, il fait écran à toutes les autres formes d'implication que des individus parmi le groupe pouvaient alors avoir. Considérant telles contraintes, on peut facilement présumer de quelques-uns des points de dissension dans l'équipe de direction.

⁹⁸ Le texte renvoie ici à une note de bas de page : «Aujourd'hui le mal des villes québécoises porte le nom d'anglicisation galopante.».

⁹⁹ «De notre écriture en sa résistance», p. 5.

Dans *Un livre*, on rencontre la même ambiguïté autour de l'idée d'engagement. Ainsi, dans ce passage où l'auteur joue sur le sens propre et le sens figuré des mots «anonyme» et «signé» :

Mais O.R. trace les mots de sorte que tout de la lettre n'est que discours sur des lettres anonymes, sur les textes anonymes que l'on publie sous forme de lettres, que l'on abandonne au pied d'un édifice. Lettres anonymes F.L. et autres, sigle. Texte anonyme indéchiffrable selon la grammaire ancienne.

Texte neutre car si engagé texte signé.

Sur la table, la bouteille d'encre, le stylo, les feuilles, blanches, les autres, recouvertes des mots simples que O.R. offre au lecteur dans la crainte qu'il soit à les lire sans pour autant les contresigner [p. 80]

Suivant le sens propre de ces mots, la séquence tend essentiellement à décrire le texte anonyme comme «neutre» et le texte signé comme «engagé». Suivant cette opposition, le texte littéraire, portant la signature de son auteur et appelant la contresignature du lecteur, apparaît comme le véritable texte «engagé». Toutefois, à partir de cette phrase, «Texte anonyme indéchiffrable selon la grammaire ancienne », le sens peut basculer. L'usage du singulier permet ici d'envisager une référence au texte même qui s'inscrit sur la page. Dès lors, c'est le sens figuré qui se révèle et la proposition n'est plus tout à fait la même. Le «texte anonyme» devient le texte littéraire se définissant comme «neutre», impersonnel, ne portant pas la marque individuelle de son auteur, n'étant pas, en quelque sorte, «signé». Cette contradiction n'est qu'apparente puisqu'en affirmant l'autonomie du texte littéraire, elle le désigne comme principe premier de l'engagement.

La conclusion du texte de *La Barre du Jour* prend l'allure d'un véritable manifeste et précise de façon non équivoque les liens qui unissent les écrivains de cette revue et les précurseurs qu'ils se sont reconnus :

Tant et aussi longtemps que l'establishment fera la pluie et le beau temps avec le travail et la santé des salariés québécois, tant et aussi longtemps que des hommes seront emprisonnés pour leurs idées, nous aurons besoin d'une littérature :

1. subversive
susceptible de changer les valeurs reçues.
2. opérante
efficace : n'hésitant pas à supprimer images et mémoires quand elles seront sur le point d'être récupérées. Bref, conséquente et corrosive.
3. délictueuse :
dans sa grammaire. Inopérante pour qui pense le présent comme le passé¹⁰⁰.

Un bref paragraphe suit encore, qui débute ainsi : «Sur Miron, ajoutons ceci : il est un des rares poètes à ne pas avoir fait dévier sa revendication politique sur le plan culturel (cf. Duguay, Chamberland, etc.).»¹⁰¹. Ce qui est ici signifié, à travers l'exemple de Miron, c'est que tout texte littéraire, pour s'inscrire tel, quelle que soit sa dimension politique, doit se garder de toute allégeance. Il ne doit pas se laisser définir par ce qui, appartenant à la culture, au social, lui est extérieur.

Jusqu'à maintenant, la relation entre Miron et Brossard s'est mesurée à l'intérieur du corpus brossardien, ce retour à une intertextualité restreinte s'avérant une prémisse essentielle à d'autres développements. On a ainsi entrevu le rapport qu'établit Nicole Brossard entre le littéraire et le politique. On cherchera maintenant comment se définit tel rapport chez Gaston Miron.

¹⁰⁰ «De notre écriture en sa résistance», p. 5-6. Cette conclusion en trois points n'est pas sans rappeler les trois vers qui forment la clause d'«Un poème inédit de circonstance» (sur les Événements d'octobre), paru dans *Le Devoir* (supplément littéraire, 14 novembre 1970) et repris, sous le titre de «Tabarnak», dans *Double impression* (p. 29-31) : «notre prononciation notre grammaire / notre impuissance partielle et transformée / notre mise au point redondante».

¹⁰¹ «De notre écriture en sa résistance», p. 6.

Dans le texte intitulé «Notes sur le non-poème et le poème», le poète explicite son point de vue :

Le non-poème
c'est ma tristesse
ontologique
la souffrance d'être un autre

Le non-poème
ce sont les conditions subies sans espoir
de la quotidienne altérité

Le non-poème
c'est mon historicité
vécue par substitutions

Le non-poème
c'est ma langue que je ne sais plus reconnaître
des marécages de mon esprit brumeux
à ceux des signes aliénés de ma réalité

Le non-poème
c'est la dépolitisation maintenue
de ma permanence¹⁰²

À travers ces lignes est tracée avec ressentiment l'opposition entre le poétique et le politique. Chez Miron, l'acte poétique est lutte contre le non-poème en même temps qu'épreuve totale du non-poème dans l'attente et la poursuite d'une possible unité entre le poétique et le politique. Cette démarche est en quelque sorte une quête utopique, une anticipation du poème, et c'est en cela qu'elle atteint au poétique :

Or le poème ne peut se faire
que contre le non-poème
ne peut se faire qu'en dehors du non-poème
[...]

Poème, je te salue
dans l'unité refaite du dedans et du dehors

¹⁰² Gaston Miron, «Notes sur le non-poème et le poème», *L'homme rapaillé*, p.122-123.

ô contemporanéité flambant neuve
je te salue, poème, historique, espèce
et présent de l'avenir¹⁰³

Quasi-victime propitiatoire en son art, Gaston Miron ne traduit l'espoir d'un être poétique qu'à proportion du désespoir de l'être collectif :

Les pharisiens ne pardonneront jamais à ma poésie d'avoir eu honte AVEC tous, en esprit et en vérité, au lieu DE tous. D'avoir eu honte dans l'homme concret — ses conditions de vie, sa quotidienneté, la trame de ses humiliations — et non pas dans l'homme abstrait, éternel¹⁰⁴.

C'est à telle attitude que paraît se refuser Nicole Brossard dans le texte qu'elle signe avec Roger Soublière : «Nous avons intellectualisé notre mal.». Cette intellectualisation n'est pas, en regard de Miron, qu'une opposition de principe. À ce niveau d'abstraction, la barrière de l'utopie s'effondre et une foi nouvelle dans l'anticipation devient possible :

1. L'esthétique psychologique traditionnelle ne tenait plus le coup devant l'esthétique suicidaire de Renaud, Chamberland et Miron.
2. Notre esthétique consisterait à *préciser* le défi littéraire d'une écriture désarticulée (nouveau joual syntaxique)¹⁰⁵.

Dans «Notes sur le non-poème et le poème», Miron décrit encore son engagement suivant divers plans :

Dans la pratique de ma vie quotidienne
je me fais didactique à tous les coins de rue
je me fais politique dans ma revendication totalisante
dans la pratique de mon art
je me fais utopique à pleines brasses vers ma nouvelle réalité
en deça de l'espoir agonique

¹⁰³ «Notes sur le non-poème et le poème», *L'homme rapaillé*, p. 123.

¹⁰⁴ «Notes sur le non-poème et le poème», *L'homme rapaillé*, p. 129.

¹⁰⁵ «De notre écriture en sa résistance», p. 3.

au-delà du désespoir agonique
 je me fais idéologique (je n'avoue pas, je refuse que CECI soit le normal,
 soit l'ordre social naturel)
 je me fais éthique (je ne consens en rien à l'oppression qui m'est faite, je
 me vis radical)
 je me fais dialectique (néanmoins j'assume cette condition pour la détruire
 et postuler ce que je veux être)¹⁰⁶

Si l'on peut reconnaître chez Brossard un engagement réel et profond, il faut cependant constater qu'à partir d'une expérience éthique qui se veut davantage intellectuelle qu'affective, celui-ci se traduira fort différemment. La dimension utopique, on l'a vu, est en quelque sorte dépassée. La dimension politique, pour sa part, se voit investie dans le texte. Le souci didactique ne sera pas non plus le même. Chez Miron, on reconnaît dans un certain nombre de textes une démarche conforme au genre didactique, une volonté expresse d'instruire sur des sujets bien spécifiques. La plupart de ces textes sont d'ailleurs rassemblés, dans *L'homme rapaillé*, sous le titre *Recours didactique*. «Note sur le non-poème et le poème» s'inscrit dans cet ensemble. Chez Brossard, la didactique, comme d'ailleurs la dialectique, procède avant tout de l'autoréférentialité du texte. Et sur le plan idéologique, le refus de la norme établie s'exprime tout autant dans des manoeuvres strictement textuelles qu'à un niveau sémantique, celui des itinéraires inédits plus haut décrits. Toutes ces divergences trouvent à se résumer en un seul refus et dans un unique choix :

[...]
 nous devenions tous des colonisés, mais des colonisés conscients et, par
 le fait même, dangereux. Pourtant notre révolte ne nous apportait que des
 mots d'impuissance à prononcer, à écrire. Et nous avons choisi de ne pas
 les écrire.
 [...]
 nous [...] avons choisi de faire porter notre travail sur le langage¹⁰⁷.

¹⁰⁶ «Notes sur le non-poème et le poème», *L'homme rapaillé*, p. 129.

¹⁰⁷ «De notre écriture en sa résistance», p. 3 et 5.

Malgré cela, dans *Un livre*, le personnage d'Henri se pose pratiquement comme une figure du poète. Peut-être faut-il voir en cela un témoignage de reconnaissance :

Miron poursuivait son enseignement, réintroduisant, chaque fois que cela était nécessaire, des arguments nouveaux aptes à faire progresser notre réflexion politique¹⁰⁸.

Une page d'*Un livre* semble mieux que toute autre, désigner, derrière Henri, le poète :

Henri dans un espace.

Le texte : Henri solitaire, Henri dans la foule. Lui-même variante parmi les autres. Sur la rue Saint-Denis. À quatre heures de l'après-midi, sous la pluie. Dans le gris. Passant comme les autres. Différent parce que nommé et inscrit dans un texte.

La vie d'un texte. La vie à travers le texte. Autrement réelle. Qui prend de l'importance parce qu'elle devient le point de mire, que l'attention se concentre sur l'homme désigné, sa vie privée. [p. 32]

Dans la seconde partie de ce passage, on notera l'ambivalence de la prédication épithétique. En raison de la ponctuation, comme c'est souvent le cas dans *Un livre*, il est impossible de déterminer à quel argument l'adjectif «réelle» doit se rattacher. Dans les deux cas apparemment possibles ici, il s'agit toujours de «la vie». Mais «la vie d'un texte» n'est pas «la vie à travers le texte». Dans le premier cas, il ne peut s'agir que de l'animation donnée à la matière littéraire dans le geste d'écriture, du dynamisme interne propre au texte, de sa productivité. Dans le second cas, la vie est celle qui prend forme dans l'esprit au-delà du texte agissant comme prisme. «La vie à travers le texte» n'ayant pas, dans cette perspective, de réalité propre et dépendant essentiellement de «la vie du texte», il convient sans doute ici de voir les deux propositions comme une seule idée en progression. Partant, il est permis de soupçonner quelque ellipse d'un terme ultime : «La vie d'un texte. La vie à travers le texte.

108 «De notre écriture en sa résistance», p. 4.

Autrement réelle [que la vie réelle].». Déjà, cette idée d'une «vie à travers le texte», l'idée de postuler une nouvelle vie en regard de la vie réelle, n'est pas sans rappeler la posture dialectique de Miron. Par ailleurs, l'opposition qui se joue entre les deux propositions causales de la dernière phrase conduit presque à la nomination du poète : Miron, «le point de mire», «l'homme désigné».

Et ici, ces «mots d'Henri», que je rappelle, ne sont-ils pas d'une certaine manière les mots de Miron?

Les mots d'Henri

Peu nombreux, mais lourds de conséquences. Parce que politiques. Des mots à la portée de tous. Clairs et précis. Qui révèlent l'escroquerie qui fait réagir pour le meilleur et pour le pire. Henri au-delà des mots problématiques. En ce sens, engagé dans l'histoire, dans la trajectoire des gestes démesurés.

Des mots qui n'ont rien à voir avec le texte : des mots nécessaires, des prérequis qui demandent à être continuellement répétés. [p. 34]

VI CONCLUSION

Découvrant en divers lieux stratégiques les mécanismes scripturaux d'*Un livre*, on a vu se former un réseau complexe de relations textuelles et intertextuelles. D'une part, imposant au-delà de l'écart générique une même économie du matériau scripturaire et une même fibre textuelle, *Un livre* s'est avéré indissociable de l'oeuvre global de Nicole Brossard. Jusque dans sa spécificité, le roman poursuit un même questionnement fondamental sur l'écriture et la lecture. La constante remise en cause des mécanismes de la représentation, de l'histoire dans sa structure temporelle et sa narration participent en fait d'une détermination première à mettre en échec, sur tous les fronts, les dispositifs obscurantistes d'une certaine tradition littéraire. Il faut aussi reconnaître dans l'entreprise la recherche de formes inédites et la volonté d'imposer un nouveau mode culturel, de nouvelles valeurs. Employant le lexique même d'*Un livre*, je pourrais parler d'«itinéraires» originaux, textuels et individuels. À ces mêmes fins, *Un livre* tend à préciser son inscription dans le vaste champ du littéraire en indiquant la source des questionnements qu'il poursuit et en traçant ses propres lignes de démarcation en regard de toutes conclusions antérieures. Décrivant ses limites, il se situe à travers son déploiement même.

Les exigences lectorales de cette démarche auctoriale sont bien sûr évidentes dans certaines injonctions directes au lecteur virtuel. J'en rappelle trois exemples :

La lecture (non pas des faits et gestes de, mais) de O.R., Dominique et Mathieu doit être envisagée comme une démarche essentiellement ludique [...]. [p. 11]

Voir la page huit. Son explication ci-dessus. [p. 65]

Les mots-flots (cf. Roland Giguère). À discuter : l'appartenance du texte. [p. 88]

Ces exigences ne se font pas moins pressantes, toutefois, lorsqu'elles s'expriment diversement à travers l'incessant procès de métatextualisation qui s'opère dans *Un livre*. Déjà, en poursuivant la déconstruction des dispositifs d'une écriture traditionnelle, le roman en appelle à toutes les circonspections lectorales :

Ce texte qui ne peut encore affirmer que décrire ou narrer dans l'ensemble ne suffirait pas à faire naître autre chose qu'une chose additionnelle. [p.61]

Et en exposant les convictions nouvelles sur lesquels il se fonde, il cherche une approbation réfléchie :

Tout ce qui se dit et qui parle de l'intérieur peut être inscrit et laissé pour témoignage au hasard du temps. Toute chose désirée peut être écrite. Seule l'évidence, n'ayant pas à être traduite dans les lignes courbes du langage, fait exception à la règle des mots. [p. 28]

Par l'autoréférentialité de ses dispositifs et mécanismes scripturaux, le roman vient surdéterminer l'ouverture du texte sur lui-même :

O.R. : initiales. Des lettres à l'origine d'un nom que personne jusqu'ici n'a prononcé. O.R. devenu par la force de répétition un mot en soi, un mot qui évoque avant tout la couleur et ensuite or ce mot invariable qui sert à joindre et à mettre en rapport certains noms et à faire la transition entre les personnages.[p. 69]

Un livre se révèle donc illisible selon la «grammaire ancienne» [p. 80]. Il s'offre ainsi, ultimement, comme totale expérience lectorale — «La parole vous appartient». [p. 69] — comme mécanisme de sa propre remise en question.

Considérant en terme d'exigence absolue la textualité et l'intertextualité dans ce roman, on peut arriver à définir un certain principe structural unitaire, le syllogisme. La

première partie de la démarche établissant le texte ou l'intertexte est déductive. Elle se joue à partir d'un hors-texte dont l'empreinte est toutefois inscrite en toutes lettres dans le texte. Ce hors-texte appartient aussi bien, selon le cas, à la réalité qu'au champ littéraire. La seconde partie de la démarche est démonstrative. Elle est déploiement textuel, scripturaire. Finalement, le texte, à travers le procès de métatextualisation qu'il poursuit, affiche le raisonnement même qui l'a réglé. Cette opération médiate, ne trouvant pas son terme dans la stricte limite du texte, appelle à son ouverture.

Ce principe structural, on le constate, excède le livre de toutes parts. Envisagé comme terme second et central d'une structure syllogistique, l'espace textuel ne saurait contenir un terme premier et une ultime conclusion. Le rouage ou le mécanisme apparent de cette structure est la conjonction «or» qui, dans le syllogisme, sert à introduire le terme *central*, la proposition mineure, ici, le texte. Ainsi se superposent exactement, jusque dans leurs dimensions paradoxales, le mouvement qui, partant de la réalité, cherche à rejoindre la réalité à travers le texte, et cet autre qui prend sa source dans le littéraire pour rejoindre à son terme le littéraire.

Telle conceptualisation s'inscrit sous le joug de la chronologie, de la distension temporelle : «Tout se fait selon la logique du temps qui passe et que rien n'arrête» [p. 87]. Néanmoins, cette distension tend, chez Nicole Brossard, à s'absorber dans la constitution d'un corps textuel qui se veut à la fois synchrétique et synchronique : «Le présent, quand il accapare tout du corps, abolit le passé et ne permet pas au futur d'empiéter sur son temps.» [p. 16]. Cette dernière formule, quelque peu sibylline, m'amène à rappeler succinctement la conception augustinienne du temps telle qu'elle est illustrée dans *Temps et récit* de Paul Ricoeur. Augustin s'éloigne d'abord d'une conception physique du temps :

[...] puisqu'on ne peut mesurer un temps long que par un temps court, et puisque nul mouvement physique n'offre une mesure fixe de comparaison, le mouvement des astres étant supposé variable, *il reste que* l'extension du temps soit une distension de l'âme¹⁰⁹.

Partant de cette prémisse, il en arrive à penser le passé, le futur et le présent comme une multiplicité du présent conséquente d'une distension de l'âme. Or, il appert que telle conception du temps peut s'appliquer au récit :

«réciter est un acte qui procède d'une attente tournée vers le poème entier puis vers ce qui reste du poème jusqu'à ce que [...] l'opération soit épuisée». Dans cette nouvelle description de l'acte de réciter, le présent change de sens : ce n'est plus un point, même pas un point de passage, c'est une «intention présente»

[...]

La *distentio* [distension] n'est alors pas autre chose que la faille, la non-coïncidence des trois normalités de l'action : «et les forces vives de mon activité sont distendues vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit et vers l'attente à cause de ce que je vais dire»

[...]

Ce ne sont pas seulement 3 actes qui ne se recouvrent pas, mais c'est l'activité et la passivité qui se contrarient, pour ne rien dire de la discordance entre les deux passivités, attachées l'une à l'attente, l'autre à la mémoire. Plus donc l'esprit se fait *intentio* [intention], plus il souffre *distentio* [distension]¹¹⁰.

Augustin ajoute ensuite à sa spéculation concernant le temps une méditation sur l'éternité. L'une des fonctions de cette méditation importe particulièrement. Elle appelle l'expérience de la distension «à se surpasser en direction de l'éternité, et donc à se *hiérarchiser* intérieurement, à l'encontre de la fascination par la représentation d'un temps rectilinéaire»¹¹¹.

¹⁰⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, p. 33-34. Augustin a développé cette conception dans ses *Confessions*, Livre XI.

¹¹⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, p. 38, 39 et 40.

¹¹¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, p. 42.

C'est ici qu'on peut rapprocher les spéculations d'Augustin sur le temps de la structure syllogistique et paradoxale d'*Un livre*. Ce qui dans *Un livre* vient s'opposer à la rectilinéarité de sa mise en oeuvre, de sa lecture, c'est la constante ouverture du texte sur lui-même à travers ses divers mécanismes, ses dispositifs et les diverses relations qui s'y établissent. Cette ouverture constitue le point central où peut s'inscrire le hors-texte et s'absorber toute distension, où l'intention d'agir sur la réalité à travers le texte peut atteindre à sa finalité.

Doit-on pour autant reconnaître à *Un livre* des prétentions métaphysiques? Je préfère ne reconnaître ici qu'une exemplification du littéraire en son principe, et accepter toutes ces exigences, si paradoxales soient-elles, comme gage d'un infini plaisir.

Si *Un livre* ne rend pas compte de l'univers entier comme Mallarmé aurait voulu le faire dans son projet, du moins atteint-il à l'universalité, et ce n'est pas là sa moindre qualité. Ainsi, quelque dix ans après la parution d'*Un livre*, découvre-t-on dans un roman d'Italo Calvino une réflexion sur la lecture qui, reprenant les données du problème, n'est pas sans rappeler les stratégies scripturales de Brossard. Voici donc, en terminant, l'excipit des deux oeuvres :

Les jeux sont faits. Le livre aussi. Le manuscrit n'existe plus. O.R., Dominique, Mathieu, Dominique C. et Henri continuent. Le temps passe lentement, tellement. Quelqu'un lit. Et referme doucement l'objet. [p. 99]

Lecteur et Lectrice, vous êtes à présent mari et femme. Un grand lit conjugal accueille vos lectures parallèles.

Ludmilla ferme son livre, éteint sa lampe, abandonne sa tête sur l'oreiller, et dit :

— Éteins toi aussi. Tu n'es pas fatigué de lire?

Et toi :

— Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino¹¹².

¹¹² Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 279.

ANNEXE I

RELEVÉ DES INDICES TEMPORELS

Pour la classification des marques temporelles présentes dans *Un livre*, je procèderai suivant trois rubriques :

1. Les indices historiques

Relevé quasi-exhaustif, mais sans procès de véridicité, il regroupe les indices temporels susceptibles de préciser le cadre historique de la fiction.

2. Les marques du temps vulgaire

Relevé plus sommaire, regroupe les diverses notations du temps linéaire (heure, jour, moment de la journée, etc.).

3. Le métatexte sur le temps

Relevé des fragments les plus significatifs d'un discours métatextuel sur le temps, discours d'ailleurs présent tout au long du roman.

LES INDICES HISTORIQUES

[1] Henri et les mots dans l'enceinte de l'aréna Maurice Richard, ce douzième soir du mois de juillet. [p. 34]

[2]	révolution tranquille	1962	libéraux
	dialogue	1965	catholiques
	progressiste conservateur	1969	conservateurs
	commando financier	1969	union nationale
	majorité silencieuse	1969	républicains
	révolution galopante	1970	union nationale [tableau, p. 43]

[3] À la radio on annonce l'explosion d'une quinzième bombe. [p. 76]

- [4] «C'est un grand jour pour le Québec. Je suis très heureux. Nous allons tout faire en notre pouvoir pour oeuvrer au bien-être du Québec.» [dans le contexte d'un jour d'élections, p. 83].

J'ajoute encore quelques références à l'actualité littéraire et, parmi tant d'autres, une référence historique bien indirecte, tout au plus un repère provisoire :

- [5] Henri fait la lecture des poèmes de Miron. [p. 27]
 [6] Les mots-flots (cf. Roland Giguère). [p. 88]
 [7] Les policiers : toute fête québécoise étant une fête de perdants. [p. 59]

La référence historique est ici bien plus affaire d'ambiance que de notations précises. Toutefois, tout au long du roman, se reconnaît aisément la période d'agitation politique qu'a connue le Québec de la fin des années 1960 et du tout début des années 1970.

LES MARQUES DU TEMPS VULGAIRE

- [8] [...] au hasard des dernières heures vécues. [p. 1]
 [9] Ces jours derniers hommes et femmes au contact [...] [p. 1]
 [10] Car si O.R. et Dominique vivent ensemble depuis cinq ans [...] [p. 1]
 [11] [...] il est temps de les taire. [p. 2]
 [12] Entre huit et neuf heures [...] [p. 4]
 [13] [...] avec plaisir entre deux temps morts. [p. 5]
 [14] [...] le temps d'arrêt [...] [p. 6]
 [15] O.R., à cinq heures de l'après-midi [...] [p. 7]
 [16] Pour quelques instants seulement [...] [p. 8]

- [17] La foule de cinq heures [...] [p. 8]
- [18] Demain inénarrable. [p. 9]
- [19] La fin d'une étape [...] [p. 10]
- [20] [...] *à l'heure convenue*. [p. 14]
- [21] [...] à cette heure de la matinée. [p. 15]
- [22] Mathieu seul, à minuit [...] [p. 17]
- [23] Un temps mort. [p. 17]
- [24] La nuit se prolonge. [p. 17]
- [25] Autre chose encore cette nuit. [p.18]
- [26] [...] les lieux communs vécus durant la soirée. [p. 18]
- [27] Aussi O.R. et Dominique se sont-ils levés tôt ce matin. [p. 20]
- [28] [...] en train d'écrire [...] [p. 21]
- [29] Vers huit heures du soir. [p.23]
- [30] Amants beaucoup plus tard dans la nuit. [p. 23]
- [31] [...] dans l'après-midi chaud du mois de juillet. [p. 24]
- [32] Maintenant devant la caissière [...] [p. 25]
- [33] Ils veillent tout ce temps. [p.27]
- [34] La nuit s'allonge blanche. Ainsi jusqu'à l'aube. [p. 27]
- [35] [...] au hasard du temps. [p. 28]
- [36] [...] qu'il est temps d'ouvrir l'oeil. [p. 29]
- [37] O.R. et Dominique se sont levés tôt ce matin. [p. 30]
- [38] [...] tous ces moments vécus par Mathieu [...] [p. 31]
- [39] À quatre heures de l'après-midi, sous la pluie. [p. 32]
- [40] [...] à l'aube, au Parc Lafontaine. [p. 36]
- [41] [...] l'eau qu'il regarde en cet instant. [p. 36]

- [42] Le même jour. Quelques cinq heures plus tard. [p. 37]
- [43] Pendant dix minutes. [p. 37]
- [44] Dans l'autobus. Un dimanche après-midi de juillet. [p. 39]
- [45] Toujours au mois de juillet. [p. 42]
- [46] Henri impuissant aujourd'hui à jouer des mots. [p. 45]
- [47] Maintenant O.R. regarde par la fenêtre. [p.46]
- [48] Cela dans la matinée.]p. 46]
- [49] Mais le soir. [p. 46]
- [50] Mathieu qui vient tout juste d'arriver et qui parle doucement de la pluie d'aujourd'hui et du beau temps d'hier. [p. 48]
- [51] [...] à cette heure où tous grouillent dans la ville. [p. 48]
- [52] [...] dans la demi-obscurité du jour gris.[p. 48]
- [53] [...] réunis après deux heures de va-et-vient [...] [p. 50]
- [54] [...] à cette heure précise de la soirée [...] [p. 52]
- [55] Une tranche de vie. [p. 55]
- [56] Le temps passe. [p. 55]
- [57] [...] à préparer le souper. [p. 56]
- [58] Huit heures. [p. 56]
- [59] L'heure de partager le repas. [p. 56]
- [60] La nuit, cette nuit. [p. 57]
- [61] Chaque heure renouvelle l'éclairage [...] [p. 57]
- [62] La nuit se vit au ralenti. [p. 57]
- [63] Entre l'heure du départ et celle du retour. Le temps passe. [p. 61]
- [64] O.R. et Dominique à cinq heures. [p. 62]
- [65] O.R. et Dominique après l'amour [...] [p. 64]
- [66] Plus tard, en pleine nuit [...] [p. 64]

- [67] O.R. et Dominique en marge de la nuit. [p. 64]
- [68] Plus tard, la foule de cinq heures. [p. 65]
- [69] [...] un désir de pousser plus loin les tentatives d'hier. [p. 67]
- [70] [...] soit entre quatre et cinq heures, quelques temps encore avant la fermeture des bureaux. [p. 69]
- [71] [...] en cette nuit tiède [...] [p. 74]
- [72] [...] partageant les heures. [p. 74]
- [73] Après le travail.[p. 75]
- [74] Tard dans la soirée. Les mêmes clients qu'hier et qu'avant-hier. [p. 76]
- [75] Le temps continue mais lentement. [p. 78]
- [76] O.R. et Mathieu, durant la pause-café [...] [p. 79]
- [77] Henri quelques minutes avant la reprise du travail. [p. 82]
- [78] Deux heures du matin. [p. 83]
- [79] Les heures de travail dans l'édifice C.I.L. [p. 85]
- [80] Entre deux et trois heures de l'après-midi. [p. 89]
- [81] Dans la nuit. En attente. [p. 94]
- [82] Henri dans sa tête la nuit de l'interrogatoire. [p. 85]
- [83] Vont et viennent en ce lundi matin de septembre. [p. 95]
- [84] Le temps passe lentement, tellement.]p. 99]

LE MÉTATEXTE SUR LE TEMPS

- [85] Ils évoluent au centre de l'espace écrit et on ne peut présumer de leur attitude présente et future. [p. 1]
- [86] [...] les mots et les jours se ressemblent [...] [p. 6]
- [87] Le temps précieux inexprimable, hors-texte. [p. 9]
- [88] [...] tous trois s'inscrivent identiques dans le livre en tant que rouage quotidien via la conscience. [p. 11]
- [89] Les mots se suivent toujours d'assez près. Il est facile de les voir et de les lire, mais l'oeil est vite recouvert par le désir de savoir avant même que les yeux aient lu, de lire sans avoir lu, de lire avant et après. [p. 13]
- [90] Le présent, quand il accapare tout du corps, abolit le passé et ne permet pas au futur d'empiéter sur son temps. [p. 16]
- [91] L'expérience des mots, du discontinu, est inévitable. Les variantes intriguent ici et là, suffisamment pour distraire et faire renouer n'importe quel personnage avec le passé, pour l'engager dans le futur. [p. 19]
- [92] Un texte discontinu qui rappelle la vie discontinue de la pensée et des gestes. [p. 22]
- [93] Henri dans le texte, entre les mots. Un personnage révélé après plusieurs pages d'écriture mais présent dès les premières lignes du livre. [p. 35]
- [94] Le texte remis à plus tard dans sa rédaction. Sa lecture improbable maintenant. [p. 38]
- [95] Le livre aujourd'hui : se touche se regarde. [p. 40]
- [96] Le manuscrit dans un livre futur. Livre-manuscrit. [p. 41]
- [97] Le texte pour très peu de temps encore, à moins qu'il ne soit pensé différemment dans sa réalisation, son usage. [p. 47]
- [98] 3. La situation : discontinue. Découpage et montage. Une situation montée. [p. 49]
- [99] Le texte plus elliptique que jamais.
Ellipse sur ellipse, le texte accumule les retards.
L'incohérence reste à prévoir.
O.R. pendant ce temps prépare le repas. [p. 55]
- [100] Quelque temps encore avant que le texte efface tout des personnages et de leur attitude. Quelques pages encore avant que O.R. et Dominique commencent à travailler, à GAGNER LEUR VIE. Quelques mots avant que les mots laissent le récit en suspens. [p. 59]

- [101] Avant qu'ils ne se mettent tous à GAGNER LEUR VIE, avant que les mots tissent la toile opaque du littéraire sur leur vie, leur disponibilité, quelque temps encore afin de revoir ensemble «quelques attitudes perçues au hasard des dernières heures vécues». [p. 60]
- [102] Tout est à reprendre et à poursuivre au présent. [p. 61]
- [103] Le temps construit ses banalités à travers cette reprise du passé [p. 63]
- [104] À l'instant où l'encre se trace un passage entre les pores rugueux du papier. [p. 65]
- [105] Le temps. Une lecture qui se fait. Prendre le temps: selon le rythme l'envoûtement. [p. 71]
- [106] Et maintenant, à supposer que dans l'immédiat les personnages laissent la place à ces autres personnages qui vont et viennent dans le livre, d'une page à l'autre, d'un coup d'oeil à l'autre. [p. 73]
- [107] Mais le livre exige plus et moins car il raconte l'en-deça, l'au-delà de la vie et la joie l'oublie la donne superficielle, précieuse cependant. [p.78]
- [108] L'unité retrouvée et...perdue aussitôt que la mémoire rappelle le temps de cette unité. [p. 81]
- [109] Tout se fait selon la logique du temps qui passe et que rien n'arrête. [p. 87]
- [110] Après quatre-vingt-huit pages de texte, les mots remontent à la surface. Lentement, selon l'horaire prévu. Selon le chronomètre de ce quelqu'un qui prévoit l'avènement du livre dans quelques dix pages. [p. 89]
- [111] Prendre conscience de ce qui arrive au moment même où les yeux se fixent sur la main qui tient le livre, sur le livre et les mots qui le composent. Dans la distance. [p. 91]
- [112] L'événement tire à sa fin. O.R. et Dominique devant Henri. Le silence. L'intuition, la certitude que la vie et le mort préparent pour un futur prochain autre chose qu'une impatience contrôlée devant les mots problématiques. [p. 97]
- [113] Les jeux sont faits. Le livre aussi. Le manuscrit n'existe plus. O.R., Dominique, Mathieu, Dominique C. et Henri continuent. Le temps passe lentement, tellement. Quelqu'un lit et referme doucement l'objet. [p. 99]

ANNEXE II

PASTICHE

Rimouski, le 20 novembre 1990

M. Daniel Bilous
71 avenue Georges V
06000 Nice
France

Cher M. Bilous,

bien qu'ayant apprécié le séminaire sur le pastiche qu'à titre de professeur et spécialiste vous animiez en septembre dernier à l'Université du Québec à Chicoutimi, je suis au regret de vous informer que je ne puis me conformer aux délais convenus pour la remise d'un exercice pastichiel complémentaire à l'apprentissage théorique. Étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Rimouski, je me suis vu pressé par mon directeur de recherche de mettre la dernière main à la rédaction de mon mémoire portant sur le premier roman de Nicole Brossard, *Un livre*, paru en 1970, puis réimprimé en 1980. Cette tâche a mobilisé toutes mes énergies car, il y a quelques jours à peine, bien qu'ayant étudié de manière exhaustive tous les ouvrages, articles et revues traitant de l'oeuvre, je n'avais pas encore trouvé le moindre élément de réponse en regard de certaines questions qui, dès l'amorce de mes travaux, m'étaient apparues comme fondamentales. Ainsi, comment expliquer l'absence de la page 98 et la présence de deux pages 99 dans les deux tirages du roman?

Afin d'illustrer comment telle question précise est toujours éludée par les critiques, afin aussi de vous donner la pleine mesure de mon désarroi, je joins à cette lettre quelques

extraits d'une entrevue avec l'auteure menée par Claude Beausoleil et André Roy ainsi que les commentaires de Michel van de Valle sur *Un livre*, extraits et commentaires tirés du magazine littéraire *Hobo-Québec* de janvier 1974 et qui, bien que substantiels, demeurent (on l'admettra) laconiques en ce qui a trait auxdites pages 98 et 99.

Toutefois, au terme d'une correspondance soutenue avec l'auteure, j'ai finalement obtenu le privilège de consulter le manuscrit de l'oeuvre. Cette consultation fut l'occasion d'une découverte qui me permet d'envisager la terminaison prochaine de mon mémoire et, au-delà, une plus grande disponibilité pour répondre aux exigences pratiques du séminaire sur le pastiche. En effet, quelle ne fut pas ma surprise de découvrir, parmi les feuillets du manuscrit, les fragments épars de la fameuse page, manquante depuis si longtemps. J'ose avec vous partager mon enthousiasme en vous offrant copie de cette page 98, maintenant reconstituée par mes soins.

En terminant, j'ose exprimer l'espoir que, sensible aux motifs de mon retard, vous consentirez à m'accorder un délai pour mener à bien l'exercice pastichiel exigé.

Merci de votre compréhension,

Jean-Marc Bélanger

PETIT LEXIQUE

mimécrit : performance écrite sous la contrainte dominante d'imiter un langage. Notion générale, qu'il est possible de spécifier (cf infra).

mimoreprésentation : effet de représentation d'un mimécrit ressemblant. Dans la mimoreprésentation, les paramètres de l'écriture mimétique tendent à s'effacer au profit exclusif de la représentation du langage-cible. On parlera d'illusion mimoscripturale, ou de mimovraisemblance.

mimoreprésentatif : adjectif dérivé

mimoscripture : structure langagière mimoreprésentative.

mimoscriptural : adjectif dérivé.

mimoscript : mimécrit mimoreprésentatif (c-a-d. agencé au moyen de mimoscriptures).

mimoscriptuel : adjectif dérivé.

métamimoreprésentation : effet d'indexation des mécanismes mimoscripturaux. La métamimoreprésentation tend à exalter d'une manière plus ou moins organique les paramètres que l'exercice mimétique, ordinairement, oblitère au profit exclusif de la représentation du langage-cible. La métamimoreprésentation est obtenue par deux voies : les textures mimoscripturales et les métatextures mimoscripturales (cf. infra).

mimotexte : mimécrit métamimoreprésentatif (c-à-d. agencé au moyen de mimotextures et / ou de métamimotextures (cf infra).

mimotexture : structure langagière métamimoreprésentative.

mimotextuel (ou mimotextural) : adjectif dérivé.

métamimotexture : structure langagière articulée sur une mimoscripture ou une mimotexture. Une métamimotexture est une structure dépendant d'une autre, qu'elle désigne sur le mode discursif du commentaire intégré.

métamimotextuel (ou métamimotextural) : adjectif dérivé.

Source : Daniel Bilous, *Séminaire de recherche. La problématique du pastiche*, Université du Québec à Chicoutimi, notes de cours, automne 1990.

DE BROSSARD AU BROSSARDISME

L'AUTORÉFÉRENTIALITÉ

L'élaboration d'un modèle de compétence à partir du roman *Un livre* de Nicole Brossard a présenté plus d'une difficulté. Dans cette oeuvre, l'écriture brossardienne ne semble se déployer que pour effectuer un retour sur elle-même. Sur la page, déjà autonome — «[...] les pages de ce livre, quelconques mais complètes en elle-mêmes [...]» [p.85], comme à travers l'oeuvre dans sa globalité, tout vient s'inscrire dans l'orbe du livre et de sa genèse. Au-delà de la fiction, au-delà même de la succession numérique des pages, s'articule, de manière syncrétique, la métatextualisation d'un point de vue auctorial sur l'écriture et la lecture, sur le genre romanesque et les mécanismes de la représentation (personnages et intrigue). Tout, en *Un livre*, est soumis à l'attraction gravitationnelle d'un inaccessible centre originaire, entraîné dans un incoercible mouvement cyclique: reprise systématique des mêmes mots, des mêmes phrases, retour au manuscrit, à l'immédiateté du geste d'écrire. Cette constante révolution orbitale prend appui formel, entre autres, dans l'usage presque exclusif du présent de l'indicatif qui empêche toute ordonnance chronologique, linéaire.

Dans une perspective pastichielle, faut-il être fidèle à cet encerclement? Peut-on envisager de le rompre? Comment redoubler ce qui déjà se redouble?

LES MÉCANISMES ROMANESQUES

Dans son dessein autoréférentiel, l'écriture d'*Un livre* vient remettre en cause tous les dispositifs du genre romanesque et mettre en échec la représentation. Ainsi, l'instance narrative n'est-elle pas ici manifeste. Aucune marque énonciatrice ne vient indiquer l'appropriation du discours. La narration, sans agent apparent, s'absorbe parfaitement dans la forme de l'énoncé descriptif.

L'événementiel, s'articulant déjà en dehors de toute chronologie, se voit soumis à la même rigueur. L'action y est éludée au profit d'une passivité qui confère à l'événement l'immobilisme du cliché photographique. Pourtant, l'intrigue prend tout au plus la forme d'un arrière-plan flou où se devine «l'image d'une jeune collectivité qui s'enfonce doucement au coeur d'une réalité toute marginale.» [p. 51]. Cette réalité, c'est celle du Québec révolutionnaire de la toute fin des années 1960, celle aussi d'un Québec engagé dans une radicale révolution sexuelle. Dans ce contexte, le personnage reste sans contour physique, sans profondeur psychologique. Il n'y a pas place pour le dialogue dans *Un livre*, le va-et-vient dialogique inscrivant l'horizontalité. Tout au plus, en quelques rares endroits, une profération : «O.R. : hostie d'ongles d'orteils.» [p. 15], un énoncé réflexif : «O.R. : rester disponible, n'être à la merci de personne.» [p. 90], une question sans réponse : «Henri : tu crois?» [p. 90].

LA SYNTAXE

En regard de la syntaxe, l'écriture d'*Un livre* s'avère fort complexe. À des énoncés en tous points conformes aux normes succèdent des phrases sans verbe, sans copule : «Un

ou deux cocktail molotov» [p. 50]. Ailleurs, c'est la ponctuation qui vient démembrer la phrase. Par des recours multipliés au point, aux deux-points, nombre d'éléments phrastiques se voient isolés, promus à une certaine autonomie, à une certaine immanence. On assiste alors à la concentration du sens, à sa verticalisation : «À l'instant où l'encre se trace un passage entre les pores rugueux du papier. Puis cristallise. Ainsi.» [p. 65]. Ces manoeuvres engendrent souvent l'ambiguïté, la polysémie. Un prédicat, par exemple, pourra être rapporté à plus d'un sujet.

LA GRAMMATEXTUALITÉ

Sans contredit, l'organisation de la page, dans *Un livre*, n'est pas laissée au hasard. Dans le passage d'un paragraphe à un autre peut s'articuler le passage parallèle du texte au métatexte. Une phrase isolée peut devenir la charnière d'un mouvement sémantique complexe, le lieu d'une extraordinaire concentration de sens comme c'est le cas pour l'unique phrase de l'avant-dernière page : «La parole vous appartient.» [p. 99]. On remarque encore maints recours comme la mise en tableau, l'italique, la majuscule, la numérotation, voire les flèches, parenthèses et renvois divers.

Bien sûr, de nombreux stylèmes pourraient encore être identifiés. Toutefois, ceux qui sont ici répertoriés suffisent amplement à la définition d'un modèle de compétence qui permette une performance pastichelle satisfaisante.

LA STRATÉGIE PASTICHELLE

J'ai envisagé plusieurs hypothèses avant d'atteindre à l'établissement d'une stratégie pastichelle prometteuse. Toutefois, au fil de ma réflexion, m'a toujours accompagné l'idée de la découverte des fragments épars de la page 98 déchirée. Cette idée s'est imposée dès le départ comme la pierre angulaire de mon projet pastichiel.

Dans un premier temps, j'ai songé à briser la structure narrative de l'oeuvre en permettant au personnage de O.R. d'interpeler l'auteure pour la remettre en cause dans son statut privilégié ; la réaction du locataire devant mener à la destruction de la page 98 devenue compromettante. Bien que conceptuellement cette stratégie me soit apparue réalisable, tout devait s'effondrer dans la mise en oeuvre. La seule attribution de facultés énonciatrices à un personnage m'éloignait déjà de mon modèle. Je me voyais, par ce recours, réduit à l'abandon d'un trop grand nombre de brossardismes relatifs à l'autoréférentialité ; au-delà des effets recherchés, je donnais place à la représentation.

Parallèlement, dans tous mes efforts pour me conformer à l'économie lexicale d'*Un livre*, je n'atteignais pas la moindre efficace mimétique. Tantôt mes tentatives me semblaient étrangères au modèle, tantôt elles ne m'apparaissaient que comme un plat échantillonnage. J'en suis finalement venu à la conclusion qu'il me fallait considérer des unités linguistiques plus grandes : syntagmes, phrases et autres fragments textuels. Ce choix s'est avéré des plus fonctionnels. D'une part j'atteignais l'effet mimétique souhaité, d'autre part j'appelais ironiquement l'auteure cible à participer à son propre pastiche. J'ai toutefois été assailli par quelques doutes : ces reprises littérales ou quasi littérales pouvaient provoquer un glissement vers le détournement parodique. Toutes craintes qui furent vite balayées puisque la reprise

est déjà inscrite dans le style brossardien. J'étais donc justifié de voir dans ce recours l'occasion d'établir une saturation structurale et d'atteindre à une mimotexture par exagération et multiplication.

Sur cette voie, j'ai vite constaté qu'il m'était aussi possible de redoubler l'autoréférentialité de l'écrit cible en choisissant des passages qui me permettent de réaliser l'autoréférentialité pastichielle. Par ce redoublement, j'allais faire d'une pierre deux coups, obtenant à partir d'une même substance textuelle, mimométatextures (mimoreprésentation d'une structure langagière métatextuelle) et métamimotextures.

Dès lors, pour que puisse s'articuler l'autoréférentialité pastichielle, il ne me restait qu'à établir un premier niveau d'indexation. C'est à partir d'un «Entretien avec Nicole Brossard» dans *Hobo-Québec* que j'allais pouvoir réaliser cette indexation. Par l'inscription anachronique de l'article dans le pastiche, je pouvais briser l'achronisme de la mimoreprésentation et obtenir la métamimotexture manquante.

Le reste de la mise en place pastichielle a été assez rapide. O.R., lectrice de journaux, du livre même au niveau de la représentation, allait devenir lectrice du magazine dans la mimoreprésentation. De plus, choisissant de lui faire lire un extrait d'entrevue, je pouvais faire de l'auteure cible l'un de mes personnages. Comme *Un livre* comporte un plaidoyer pour l'anonymat auctorial [voir, entre autres, p. 80] et l'autonomie du texte, je trouvais encore là l'occasion d'atteindre à une dimension critique : d'une part en affichant la personnalité publique de l'auteure, d'autre part en élargissant le cercle du livre jusqu'à sa réception.

J'ouvre ici une parenthèse pour parler de l'inscription des initiales de l'auteur cible dans le pastiche. Certes, elles constituent en elles-mêmes une indexation. Mais elles auraient pu encore susciter nombre de métamimotextures que j'ai préféré éviter. Par exemple, l'intégration au pastiche de ce passage : «Des lettres à l'origine d'un nom que personne jusqu'ici n'a prononcé.» [p.69]. En plus de réfléchir la métamimotexture créée par les initiales, l'énoncé aurait pu prendre un sens ironique : des lettres (l'ensemble du livre) à l'origine du nom de l'auteur. Toutefois, cela m'a semblé une surdétermination abusive qui venait gommer un fonctionnement essentiel des initiales N.B. dans lesquelles on peut lire l'abréviation, justement, de «nota bene».

Pour ce qui est du paratexte, il devait répondre à deux préoccupations essentielles. Premièrement, indexer comme référence les passages utiles de l'article d'*Hobo-Québec* afin que fonctionnent immédiatement les métamimotextures du pastiche. Deuxièmement, cet article devait me fournir une caution en regard du geste pastichiel. Étant fervent admirateur de Poe («La lettre volée»), je fus vite convaincu qu'il ne pouvait y avoir meilleure caution pour telle fumisterie qu'un spécialiste du pastiche, en l'occurrence mon professeur, Daniel Bilous. Qu'il veuille bien me pardonner.

Le paratexte réalise donc une autre métamimotexture de toute première importance en mettant en abyme les procédés pastichiels. Il s'agit, bien sûr, du passage décrivant la découverte de la page déchirée.

O.R. assise à sa table de travail, tard dans la nuit. L'éclairage blanc. O.R. penchée sur un magazine littéraire. Des hypothèses et des entrevues. Des analyses. L'explication de texte : à travers le texte et les espaces.

Une histoire de mots vécue qui s'élabore à partir de rien, de peu, de deux ou trois mots et qui finit par prendre toute la place sur cette page comme ailleurs. O.R. lectrice, assimilée à cette longue explication qui n'est pas celle prévue dans le manuscrit.

La vie se déroule au futur. Ainsi O.R. à la page 99. LA PAROLE VOUS APPARTIENT. O.R. et les mots de trop accumulés en dehors du texte.

N.B. : tenter l'impossible pour atteindre des sphères inédites. Avec ou sans personnages. Avec ou sans décor. Avoir accès à de nouvelles dimensions, de nouvelles réalités, de nouvelles combinaisons.

Des mots qui s'expliquent les uns par rapport aux autres aux dépens des personnages ébauches d'hommes et de femmes faites pour demeurer telles. Des mots à la portée de tous. Clairs et précis. Qui révèlent l'escroquerie pour le meilleur et pour le pire. Quelque chose de plus dans le regard de O.R.: n'être à la merci de personne. La page 98 déchirée. Le texte et ses tentatives dépassés par les événements. Tout est à reprendre au présent. À discuter : l'appartenance du texte à insérer entre les espaces conçus dès le départ comme les éléments clés de ce livre.

LA PAGE DÉCHIRÉE

Pour commenter la réalisation pastichielle elle-même, je n'adopterai pas une approche vraiment systématique, me contentant plutôt d'aborder sous plusieurs angles les lieux textuels qui me semblent présenter les fonctionnements les plus caractéristiques.

En ce qui a trait aux mimoscriptures et mimotextures, puisque j'ai choisi la reprise littérale et quasi littérale, je ne crois pas essentiel d'aller plus avant. Tout au plus soulignerai-je que j'ai voulu me conformer aux usages grammatextuels du texte brossardien dans l'organisation de la page et recréer, dans l'assemblage des fragments, le rythme général de l'écrit cible, constante alternance de phrases incomplètes et d'énoncés plus élaborés. Pour ce qui est des extraits tirés de la revue, je les ai choisis en fonction de leur pertinence et de leur rendement dans le contexte pastichiel, en fonction aussi de leur conformité stylistique avec le modèle de compétence préalablement établi.

Ne serait-ce qu'en raison de la proximité de la page 99 avec cet espace vacant par lequel je me suis insinué dans *Un livre*, il m'a semblé que je devais envisager la question de son redoublement. Bien que n'apportant pas de réelle (j'entends : possible) solution au problème, je me vois assez satisfait des dimensions nouvelles que lui confère la mimoreprésentation : «La vie se déroule au futur. Ainsi, O.R. à la page 99. LA PAROLE VOUS APPARTIENT. O.R. et les mots de trop, accumulés en dehors du texte.» L'un des fonctionnements possibles du texte étant la désignation des mots de la page 99 comme «mots de trop», on peut aussi lire l'attribution de ces mots à O.R. Finalement, la formule vient effectivement donner la parole à l'auteure pastichée.

Ces «mots de trop, accumulés en dehors du texte» sont aussi ceux tirés de la revue *Hobo-Québec*. Ici, on entre dans la métamimoreprésentation, dans le passage participant de l'autoréférentialité pastichielle. À rebours, on peut aussi lire l'«explication de texte» comme l'explication du pastiche lui-même, les «espaces» comme le lieu d'insertion du pastiche, le syntagme «à partir de rien» comme l'évocation de l'absence originelle de la page 98, ces «deux ou trois mots» comme ceux de la page 99. Mimotextures et métamimotextures cohabitent ici dans les mêmes mots.

Partant, on peut lire, dans le passage suivant immédiatement ces extraits d'entrevue, une invitation à la relecture du texte, c'est-à-dire à la relecture de «cette explication qui n'est pas celle prévue dans le manuscrit». Encore une fois, fonctionnement double (au niveau de la mimoreprésentation et au niveau de la métamimoreprésentation), désignation du texte et désignation du pastiche. Billard sémantique.

«Des mots à la portée de tous. Qui révèlent l'escroquerie pour le meilleur et le pire». Le fonctionnement de la métamimotexture est ici immédiat et l'escroquerie pastichielle clairement indexée. Ces «mots à la portée de tous» sont évidemment ceux de Brossard inclus dans le paratexte.

En terminant ce survol de la page déchirée, je veux souligner l'intérêt d'un passage qui participe à la métamimoreprésentation : «À discuter : l'appartenance du texte à insérer entre les espaces conçus dès le départ comme les éléments clés de ce livre». Bien sûr, ce texte à insérer, c'est le pastiche lui-même. Mais encore, d'un point de vue plus généralement métatextuel, c'est bien de l'appartenance du texte au contexte élargi du pastiche (qui implique la réception de l'oeuvre et la personnalité auctoriale) qu'il s'agit. Il faut souligner ici la portée

critique du pastiche : aucun jeu n'est moins innocent lorsqu'on en considère toutes les implications.

Je tiens à ajouter que mon apprentissage du pastiche a aussi contribué à augmenter mon intérêt pour certains types d'écriture où peuvent se reconnaître des procédés mimétiques. Je songe aux romans d'Umberto Eco qui évoquent tout autant le polar que le traité d'ésotérisme. Au-delà du pastiche comme genre littéraire, je suis surtout fasciné par les possibilités créatrices et les perspectives analytiques que me semble offrir une connaissance théorique de l'écriture au second degré.

BIBLIOGRAPHIE

N.B. Ne sont indiquées ici que les références des livres, articles, entretiens et notes de cours cités dans ce travail.

1. Livres et textes (par ordre chronologique) de Nicole Brossard

Un livre, coll. «Les romanciers du Jour», Montréal, Éd. du Jour, 1970, 99 p.; édition réimprimée (même pagination et même typographie, mais sur une page plus grande) dans la coll. «Présence», Montréal, Éd. Quinze, 1980, précédée d'une «Présentation critique» (4 p., non paginées) de Claude Beausoleil.

(en collaboration. avec Roger Soublière) «De notre écriture en sa résistance», *La Barre du Jour*, Montréal, no 26 (no intitulé *Document Miron*), octobre 1970, p. 3-6.

Le centre blanc. Poèmes 1965-1975, coll. «Rétrospectives», Montréal, Éd. de l'Hexagone, 1978, 422 p.; ce volume contient les recueils suivants: *Aube à la saison* (1965), *Mordre en sa chair* (1966), *L'écho bouge beau* (1968), *Suite logique* (1970), *Le centre blanc* (1970), *Mécanique jongleuse* (1974), *Masculin grammaticale* (1974), *La partie pour le tout* (1975) et *Champ d'action* (1971-1974).

Le sens apparent, coll. «Textes», Paris, Flammarion, 1980, 76 p.

Double impression. Poèmes et textes 1967-1984, coll. «Rétrospectives», Montréal, Éd. de l'Hexagone, 1984, 146 p.

La lettre aérienne, Montréal, Éd. du Remue-ménage, 1985, 152 p.

2. Entretiens (par ordre chronologique) avec Nicole Brossard

Claude Beausoleil et André Roy, «Entretien avec Nicole Brossard» [enregistré en décembre 1973], *Hobo-Québec*, Montréal, no 14-15, janvier 1974, p. 12-21.

Michel van Schendel et Jean Fisette, «Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard» [enregistré en octobre 1976], *Voix & images*, Montréal, vol. III, no 1, septembre 1977, p. 3-18.

Claude Beausoleil, Hugues Corriveau, Louise Cotnoir et Lise Guèvremont, «Entretien avec Nicole Brossard sur *Picture Theory* réalisé à Montréal le 13 juin 1982», *La Nouvelle Barre du Jour*, Montréal, no 118-119 (no intitulé *Traces. Écriture de Nicole Brossard*), novembre 1982, p. 177-201.

Jean Royer, «Nicole Brossard. La tentation du roman», *Le Devoir*, Montréal, 30 octobre 1982, p. 17-18.

Joseph Bonenfant et André Gervais, «Ce que pouvait être, ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre» [enregistré en septembre 1984], *Voix et Images*, Montréal, Vol. X, no 2 (no intitulé *La Barre du Jour / La nouvelle Barre du Jour. Ouverture, fictions et pratiques*), hiver 1985, p. 68-85

3. Sur l'oeuvre de Nicole Brossard

Jean Basile, «Des romans-poèmes et poèmes-romans», *Le Devoir*, Montréal, 19 décembre 1970, p. 12.

Joseph Bonenfant, «Nicole Brossard, hauteur d'un texte», *Voix et images du pays*, Montréal, no IX, février 1975, p. 223-235.

Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, coll. «Itinéraires féministes», Montréal, Éd. du Remue-ménage, 1989, 265 p.

Pierre Nepveu, «Trois romans de Nicole Brossard: une histoire au présent», *Incidences*, Ottawa, nouvelle série, vol. IV, nos 2-3 (nos intitulés *Romancières québécoises*), mai-décembre 1980, p. 129-138.

4. Sur la théorie et l'analyse littéraires

Daniel Bilous, *Séminaire de recherche. La problématique du pastiche*, UQAC, notes de cours, automne 1990.

Jacques Brault, «Miron le magnifique», dans *Littérature canadienne-française*, «Conférences J. A. de Sève 1-10», Montréal, PUM, [mai] 1969, p. 141-180.

Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, coll. «Tel», Paris, Gallimard, 1991, 472 p.

Gérard Genette, *Seuils*, coll. «Poétique», Paris, Seuil, 1987, 394 p.

Philippe Hamon, «Clausules», *Poétique*, Paris, no 25, 4e trim. 1975, p. 495-526.

Raymond Jean, «Ouvertures, phrases-seuils» [1971], dans *Pratique de la littérature. Roman / poésie*, coll. «Pierres vives», Paris, Seuil, 1978, p. 13-23.

Jean-Gérard Lapacherie, «Écriture et lecture du calligramme», *Poétique*, Paris, no 50, avril 1982, p. 194-206.

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, coll. «Poétique», Paris, Seuil, 1975, 361 p.

Bernard Magné, «Boulevard écrit» [1980], *Revue Romane*, Copenhague, vol. XVII, no 2, 1982, p. 183-196.

Jean Milly, «Sur quelques noms proustiens», *Littérature*, Paris, no 14, mai 1974, p. 65-82.

Jean Ricardou, «"Claude Simon", textuellement», dans Jean Ricardou (sous la dir. de), *Claude Simon. Colloque de Cerisy*, coll. «10 / 18», no 945, Paris, U.G.É., 1975, p. 7-19.

Jean Ricardou, «L'escalade de l'autoreprésentation», *Texte*, no 1 (no intitulé L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs), 1982, p. 15-25.

Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, coll. «Poétique», Paris, Seuil, 1979, 282 p.

Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tomes I, II (*La configuration dans le récit de fiction*) et III (*Le temps raconté*), coll. «L'ordre philosophique», Paris, Seuil, 1983, 322 p., 1984, 237 p., et 1985, 430 p.

Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, coll. «Poétique», Paris, Seuil, 1989, 187 p.

Philippe Sollers, «Niveaux sémantiques d'un texte moderne», dans Tel Quel (sous la dir. de), *Théorie d'ensemble*, coll. «Tel Quel», Paris, Seuil, 1968, p. 317-325.

Tzvetan Todorov (textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature*, coll. «Tel Quel», Paris, Seuil, 1965, 317 p.

Jean-Pierre Vidal, «Le souverain s'avarie. Lecture de l'onomastique R-G», dans Jean Ricardou (sous la dir. de), *Robbe-Grillet: analyse, théorie*, tome I (*Roman / cinéma*), coll. «10 / 18», no 1079, Paris, U.G.É., 1976, p. 273-309.

5. Sur les activités révolutionnaires au Québec

Louis Fournier, *F.L.Q. Histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal, Québec-Amérique, 1982, 509 p.

Marc Laurendeau, *Les Québécois violents. Un ouvrage sur les causes et la rentabilité de la violence d'inspiration politique au Québec*, Montréal, Éd. du Boréal Express, 1974, 240 p.

6. Livres d'autres auteurs

Hubert Aquin, «La fatigue culturelle du Canada français» [1962] et «L'art de la défaite. Considérations stylistiques» [1965], dans *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 69-103 et p. 113-122.

Jovette Bernier, *Tout n'est pas dit*, poèmes, préface de Louis Dantin, Montréal, Garand, 1929, 132 p.

_____, *La chair décevante*, roman, Montréal, Albert Lévesque, 1931, 137 p.

_____, *Non monsieur*, roman, Montréal, CLF, 1969, 220 p.

Janette Bertran [pseud. de Janette Bertrand], *Mon cœur et mes chansons*, poèmes, Montréal, Éd. Pascal, 1946, 92 p.

Janette Bertrand, *Quelle famille!*, téléroman, Montréal, Société Radio-Canada, 1969-1974.

André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Manifestes du surréalisme*, coll. «Folio essais», Paris, Gallimard, 1985, p.7-60.

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, roman, traduit de l'italien [1979] par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981, 279 p.

Roland Giguère, *L'âge de la parole. Poèmes 1949-1960*, coll. «Rétrospectives», Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1965, 170 p.; ce volume contient les recueils suivants: *L'âge de la parole* (inédits, 1949-1960), *Les nuits abat-jour* (1950), *Midi perdu* (1951), *Yeux fixes* (1951), *Les armes blanches* (1954), *Lieux exemplaires* (1954-1955), *En pays perdu* (1956) et *Adorable femme des neiges* (1959).

Stéphane Mallarmé, *Poésies*, coll.«Poésie», Paris, Gallimard, 1945, 190 p.

Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, poèmes et proses, coll. du «Prix de la revue *Études françaises*», Montréal, PUM, 1970, 171 p.

Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé* [1957], fragments, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1977, XXII et 411 p.

TABLE

I	INTRODUCTION	p. 2
	L'approche du fragment	p. 3
	Le choix des unités / pages	p. 5
	La méthode de lecture	p. 6
	L'incipit	p. 9
	La clausule interne	p. 16
	La clausule externe	p. 18
II	GÉNÉRICITÉ	p. 22
	Le périphrase éditorial	p. 24
	L'épithète brocardien	p. 30
III	ONOMASTIQUE	p. 33
	O.R.: or / texte / corps	p. 40
	O.R. Dominique Dominique C.	p. 48
	O.R. Dominique C.	p. 51
	Mathieu	p. 53
	Henri	p. 54
IV	TEMPORALITÉ	p. 61
	La structure temporelle de l'événementiel	p. 63
	L'expérience temporelle fictive d'une écriture	p. 69
V	INTERTEXTUALITÉ	p. 72
	L'intertextualité restreinte	p. 76
	L'écriture / lecture	p. 80
	L'intertextualité générale	p. 88
	Stéphane Mallarmé	p. 88
	Roland Giguère	p. 95
	Gaston Miron	p. 102
VI	CONCLUSION	p. 114
ANNEXE I		
RELEVÉ DES INDICES TEMPORELS		p. 121

Les indices historiques	p. 122
Les marques du temps vulgaire	p. 123
Le métatexte sur le temps	p. 127

ANNEXE II PASTICHE

p.129

Petit lexique	p. 132
De Brossard au brossardisme	p. 133
L'autoréférentialité	p. 133
Les mécanismes romanesques	p. 134
La syntaxe	p. 134
La grammatextualité	p. 135
La stratégie pastichielle	p. 135
La page déchirée	p. 140

BIBLIOGRAPHIE

p. 143

TABLE

p. 147
