

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



De Toronto : Caroline Bayard et Jack David sont venus rencontrer Nicole Brossard

Caroline Bayard and Jack David

Number 4, November 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1386ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bayard, C. & David, J. (1976). De Toronto : Caroline Bayard et Jack David sont venus rencontrer Nicole Brossard. *Lettres québécoises*, (4), 34–37.

DE TORONTO

**Caroline Bayard
et Jack David
sont venus rencontrer
Nicole Brossard**

C.B. Comment et où te situes-tu sur la toile de fond de la littérature Québécoise contemporaine?

N.B. J'ai l'impression que j'ai été située par un certain nombre de gens du côté d'une avant garde, du côté du formalisme, du côté du structuralisme, autant de classifications qui simplifient les choses et qui atrophiaient les textes de telle sorte que l'écrivain lui-même, à un moment donné, se fait prendre au jeu de la classification dans laquelle il pourrait se ranger.

Cela c'est par la critique aussi. Pour moi c'est difficile de me situer dans la toile québécoise en termes de groupes ou d'écoles. Une chose est certaine, globalement je me situe dans un lieu d'écriture de recherche, c'est-à-dire dans une écriture avant tout formelle, plus que de contenu. Le contenu de mes textes c'est leur dimension formelle.

Je n'ai pas le sentiment d'appartenir à aucune école. Mais je sais que je suis dans un courant d'écriture qui se trouve à la fois dans l'histoire de la littérature française comme dans celle de la littérature québécoise.

C.B. Si tu devais définir ta trajectoire depuis *Aube à la Saison* (1965) jusqu'à *La Partie pour le tout* (1975) comment le ferais-tu?

N.B. Les deux premiers recueils, *Aube à la Saison* et *Mordre en sa chair*, pour moi cela a été les deux premiè-

res expériences d'écriture, les premières expériences que l'on fait souvent, je pense, à travers les oeuvres de la littérature qu'on consomme quand on commence à écrire. En d'autres termes, j'ai commencé à écrire dans une période où l'on parlait beaucoup des textes d'Anne Hébert à l'université, de St-Denys-Garneau, d'Alain Grandbois, et tout cela s'imprègne plus ou moins dans un premier recueil. Comme les gens qui ont commencé à écrire au moment où Michel Beaulieu et Raoul Duguay ont publié leurs premiers poèmes, ou au moment où Réjean Ducharme a publié son



Photo Germaine Beaulieu

premier roman. Il y a comme un courant d'influence qui se joue et souvent les personnes qui tentent une première expérience écrivent en fonction des modèles les plus immédiatement contemporains qu'ils viennent de lire. C'est le *courant*.

Ces deux recueils-là, c'était pour moi l'occasion de débrouiller des influences qui n'étaient pas précises mais qui sont des influences du temps et de l'espace québécois. En d'autres termes, je ne peux pas dire que j'ai été influencée par Anne Hébert et St-Denys-Garneau mais seulement par une mentalité de rapports à la littérature. Avec *L'Echo bouge beau*, le recueil qui marque pour moi un tournant par rapport à la recherche dans l'écriture, j'ai compris que ma vie privée n'aurait jamais rien à voir avec mes textes. En d'autres termes, que ce qui s'écrirait dans mes textes ce serait toujours un dépassement de ce que je suis comme individu socio-culturel. Et que ce serait toujours de l'inédit que je chercherais dans mes textes. Traverser frontières et barrières.

Avec *L'Echo bouge beau*, donc, un premier travail s'est fait sur le langage et les mots. Avec *Suite Logique* le travail de vie sur un conflit global qui est celui de la recherche de l'extase, du Nirvâna. Pour moi écrire c'est une tentative pour se réapproprier son corps, la conscience de son corps. C'est bien évident qu'écrire ce n'est pas vivre. Cela je l'ai compris avec *Le Centre Blanc* que j'ai construit à partir d'une série de mots, comme muscle, énergie, désir, mort. Tous des mots qui me semblaient toucher la vie essentielle du corps et de l'énergie. Il me semblait que l'essentiel je ne pourrais jamais le dire en poésie, jamais. L'essentiel c'est la vie, la douleur, l'extrême plaisir. Et cela, ça n'a pas de mots. Cela renvoie directement à l'inconscient et l'inconscient n'a pas de mots, sinon que des lapsus miraculés.

Pourtant quand on écrit on envoie des mots et on fait ressurgir des formes, des images qui circulent dans notre inconscient. À ce moment-là, j'ai compris que je pourrais écrire très longtemps, qu'il n'y aurait pas de fin à ma recherche parce que la combinaison, les possibilités combinatoires des mots étaient infinies. C'est là que j'ai commencé à écrire mes deux premiers romans *Un livre* et *Sold Out* qui ne sont pas des romans conventionnels mais plutôt des atmosphères produites par de brèves descriptions, genre «snap shot» et du regard que je porte sur ma propre écriture. C'est à peu près la démarche que j'ai suivie.

D'une part des influences, entre la croyance naïve que l'écriture pourrait tout dire et le sentiment aussi qu'elle ne dirait jamais l'essentiel mais permettrait de refaire le chemin de ce qui a été censuré en nous. En d'autres termes, écrire c'est enlever les censures qui nous empêchent d'être bien dans notre peau.

C.B. Dans ton oeuvre est-ce que tu vois une ligne de démarcation bien précise entre fiction et poésie, vers et prose narrative. Est-ce que tu préfères te définir comme écrivain plutôt que comme poète?

N.B. Maintenant oui, je me décrirai comme écrivain plutôt que comme poète. Je dirai aussi que j'emploie le nom de «fiction» pour parler de ce que je fais présentement. Tous mes recueils sauf *Mécanique Jongleuse* et *Le centre blanc* sont des recueils de poèmes.

Mais *Mécanique Jongleuse* est un livre de fiction qui emprunte la forme du poème mais qui est une fiction, une fiction qui se poursuit dans *French Kiss*, une oeuvre qui elle a la forme du roman mais qui demeure une fiction au même titre que *Mécanique Jongleuse*, même si dans *Mécanique Jongleuse* la synthèse se joue en une page et dans *French Kiss* en 125 pages.

Et puis je veux aussi maintenant lier la fiction à la théorie. Pour moi cela m'apparaît important.



Photo C.P.R. Productions

C.B. Et cela ce sera ton prochain livre?

N.B. Oui. À l'égard de l'écriture, le déroulement que je vois est le suivant: quand tu commences à écrire, tu es insatisfait de ton environnement, de ce qui se passe autour de toi. Tu essayes fondamentalement de le comprendre et cela se brouille dans ta tête, le langage même se brouille parce que, presque *automatiquement*, si tu doutes de ton environnement, tu te dis non, cela ne se peut pas que ce soit le même pour le restant de mes jours. Tu fais des inversions, tu sautes des mots, tu fais des ellipses. Toutes les figures de style t'arrivent dans la tête et un beau jour tu décides que tu vas mettre tout ça sur papier et c'est ce qu'on appelle finalement la poésie, c'est-à-dire un chambardement dans la langue, dans tes perceptions. Un éventail de niveaux de conscience.

C'est un chambardement mais tu ne comprends pas pourquoi il y a ce chambardement-là. Tu as une certaine naïveté à l'égard des belles images que tu trouves, à l'égard de tes premiers livres. À un moment donné, j'ai compris que décoder le langage c'était décoder les rapports qui se jouaient entre les autres et moi dans la société. C'était faire apparaître ce qui n'était jamais dit, le non-parlé d'une société et c'est pour cela que c'est très jouissant parce que tu peux donner à un seul mot toute une aura de significations, de sens qui te

font remonter le cours de ton histoire, que ce soit l'histoire québécoise ou l'histoire de la langue française ou la tienne individuellement. Tout cela t'appartient, te tient aussi, dans la mesure où toutes les sociétés sont répressives, cela te tient par le poids de toute cette histoire-là. Mais par contre, tu peux le déjouer ce poids-là en modifiant subtilement le sens usuel d'un terme. Il faut modifier les termes de la «bonne entente» factice.

C.B. Cela des écrivains qui ne s'intéressaient pas à l'écriture expérimentale l'avaient déjà fait. Le propre du poète n'est-il pas précisément de modifier le sens usuel d'un terme?

N.B. Oui mais je pourrais donner un meilleur exemple. Dans la *Partie* exemple en disant de blonds cheveux au lieu de cheveux blonds je rends les cheveux plus beaux en plaçant l'adjectif avant le nom. Là, il y a une modification qui s'opère mais les mots demeuraient: on a le mot cheveux et le mot blond. Alors que si je dis, voyons je n'ai pas d'exemple qui me vienne en tête, mais à l'intérieur d'un mot tu peux avoir trois ou quatre significations et cela t'engage à utiliser un autre mot que tu n'avais pas prévu. En d'autres termes ce sont les mots qui me mènent par le bout du nez plus que moi je ne les mène.

C.B. Oui dans «Je me coule douce l'échine vulnérable»... N'y a-t-il pas deux ou trois étapes là-dedans?

N.B. Oui mais je pourrais donner un meilleur exemple. Dans la *Partie pour le Tout* j'ai employé le mot étoile, puis en même temps le mot paroi, je pensais au sexe de la femme, au miroir. Je travaille beaucoup avec le dictionnaire des symboles alors je suis allée voir au mot miroir et je suis tombée sur le mot spéculum, instrument qu'on utilisait auparavant par l'effet d'un miroir pour regarder les étoiles. Aujourd'hui on l'utilise pour faire des examens gynécologiques. Donc, j'avais, sans m'en être aperçue, retraversé toute une symbolique; et toute une logique s'était installée dans mon texte, sans que j'en aie conscience.

J'en ai pris conscience quand je suis allée voir dans le dictionnaire

des symboles mais il y avait déjà en moi tout le poids d'une symbolique qui suivait son cours.

Cela est arrivé à plusieurs reprises. Peut-être est-ce arrivé même plus souvent que je ne le pense, parce que je n'ai pas toujours vérifié certain emploi de mot.

C.B. Dans *Mécanique Jongleuse* tu parles de la déviance comme source de connaissance. Penses-tu qu'elle soit cela uniquement?

N.B. Elle est source de connaissance et puis aussi de modification, d'évolution dans une société. Dans l'écriture, oui, elle est source de connaissance, dans la mesure où elle est déviance et non pas excentricité. Barthes parle de cela et dit que l'excentricité n'a plus aucun effet... une trop grande marginalité devient excentricité et se situe en dehors du centre d'action et perd tout son effet, étant alors perçue uniquement comme excentricité, non comme déviance potentiellement menaçante pour la normalité.

C.B. Tu dis aussi: «supprimer l'excentricité ce serait s'abstenir». De quelles sortes d'excentricité parles-tu et quels changements stylistiques et perceptuels ont-elles introduits dans la poésie contemporaine québécoise?

N.B. Mes excentricités... je les perçois quand elles peuvent être

fonctionnelles dans le roman, le poème ou le texte que j'écris. Peut-être que je sais intérieurement quand j'ai trop charrié ou bien quand je suis sur le point de trop charrier. On dirait qu'il y a un équilibre, une mesure que je sens intérieurement et que je vais censurer sûrement si l'excentricité est absolument irrécupérable pour le lecteur, un lecteur qui a à peu près la même expérience de lecture et de vie que moi. Quelles sont mes excentricités? Elles sont d'ordre elliptique. Elles font courrir les sens les uns par dessus les autres, sans donner une chance de n'avoir qu'un seul contenu ou qu'un contenu évident. Il y a toujours, du fait que les sens courent les uns sur les autres, un contenu latent qui ne se dit pas mais qui se laisse fort bien deviner de par le malaise qu'il produit à la lecture. On ne repère pas toujours le *sens* du malaise. Mais on réagit toujours au malaise.

On va peut-être dire... il faut que je relise deux fois, ou trois fois. On sait qu'il y a quelque chose, on se sait pas quoi, mais on le sent.

C.B. Est-ce que ce que tu veux transgresser c'est essentiellement un ordre politique, sociologique, linguistique?

N.B. Pour moi tous les rapports se ramènent tous à une même chose. L'écriture de fiction, quelle que soit

sa médiocrité ou son contenu, son niveau formel, manifeste une insatisfaction à l'égard des rapports qui sont ceux que nous entretenons dans les sociétés patriarcales, hyper-productives. Les manifestations sont multiples (de la mièvrerie à la subversion), mais l'insatisfaction est la même.

Pour moi, la transgression au niveau de l'écriture est l'indication d'une transgression sociale et politique, c'est le refus du pouvoir, de l'autorité, de la hiérarchie.

C.B. Tu mentionnes la nécessité de transgresser la convention séculaire de parler pour avoir raison dans l'ordre de l'efficacité. Est-ce que Chamberland et toi-même vous rejoignez sur ce chapitre-là?

N.B. J'ai l'impression que oui. Quoique je sois incapable de parler pour Paul. Hier, te souviens-tu? je disais m'expliquer c'est m'excuser. Si je dois expliquer mon point de vue, j'argumente, je conviens de dialoguer avec ceux qui représentent le statu quo. Il est fort probable que mon discours soit complètement récupéré dans le jeu de l'argumentation. Quand j'écris, je ne dis pas que je veux avoir raison, je dis que pour moi je sais que j'ai raison.

Et je veux que les autres à ce moment-là, je veux que les autres se posent en fonction de moi et non pas moi me poser en fonction d'eux. Tant que les femmes vont essayer de se poser en fonction de l'homme, en fonction de son argumentation qui dit, j'ai raison, tu n'as pas raison etc., je pense que ce sera du bla-bla. Les ruptures font les changements. Les seuls changements véritables sont formels. Et une rupture est en soi un acte formel qui modifie les rapports.

Stratégiquement cela équivaut à amener l'autre sur son propre terrain.

On parlait d'écriture féminine, on peut faire des recherches là-dessus et dire que l'écriture féminine c'est ceci ou cela, mais ce qui est fondamentalement important c'est d'employer l'expression, parce que cela force les autres à se poser en fonction de cette expression-là. S'ils ne font pas cela, c'est nous qui allons devoir tout ex-



avec sa fille Julie



Photo (page précédente également) Germaine Beaulieu

pliquer en fonction de l'écriture des hommes. On dit souvent dans des cours de littérature... oui, cela c'est un poème ou un roman écrit par une femme.

Tandis que si tu dis à ton interlocuteur, ça, c'est de l'écriture féminine, il va être perdu, il va être obligé d'entrer dans un processus de réflexion pour voir qu'est-ce que cela peut signifier. Tu déplaces là encore du sens.

J.D. Historiquement les futuristes, Marinetti, les dadaïstes, les lettristes ont fait des expérimentations avec le caractère d'imprimerie, ils ont modifié sa forme, sa place, son esthétique, sa mobilité. Penses-tu avoir poursuivi leurs efforts ou les avoir considérablement modifiés?

N.B. Moi, je dirai que mes poèmes sont complètement différents. Le seul lien qui puisse exister ce serait un lien de révolte, celui de faire éclater les structures politiques, économiques, familiales. Toutes les structures de l'oppression. Et cela

c'est un lien qui rejoint tous les poètes ou les artistes en général. Eux, ils ont choisi un mode particulier d'éclatement; l'éclatement de la petite cellule, le mot ou même la lettre. Ils ont choisi cette forme d'éclatement-là. Moi ce n'est pas une forme d'éclatement qui me touche parce qu'elle se situe dans une excentricité qui non pas déplace le sens mais l'éclate complètement. Je ne me sens donc en aucune communauté d'écriture avec les lettristes.

Pour moi leur travail, leur travail concret est inutilisable. Ce qui est utilisable c'est la pensée derrière cela, la notion de subversion finalement.

C.B. Tu tiens donc à une sémantique, ou à plusieurs sémantiques, ou à une toile de fond fermement référentielle?

N.B. Oui, je ne fais pas de la peinture ou de la musique. Je produis du sens dans le sens, j'éclate les sens mais je les multiplie aussi, je les déplace, je joue avec eux. Je me

refait symboliquement une conscience. Je me donne un sixième sens.

C.B. Tu parles de la référence comme d'une mécanique piégée. Est-ce que tes textes se veulent méta-référentiels, au-delà de toute référence comme ceux de certains concrétistes?

N.B. Non pas du tout. Au contraire ils sont pleins de références, ils sont truffés de références. Par exemple dans *La Partie pour le Tout*, quand j'écris «déplacer son beau rasoir dans la pharmacie», quand j'emploie le mot pharmacie bien sûr on peut penser au placard, à la pharmacie qui se trouve dans la maison mais c'est aussi la pharmacie de Platon du texte de Derrida. Mais cela qui le saurait, à moins que le mot pharmacie n'ait une résonance particulière chez le lecteur. Mes textes sont truffés de références, tout le temps. Quand je parle des sorcières «... en son luxe», le mot luxe est lié à une série de références.

(Mars 1976)