Document generated on 04/28/2024 4:07 p.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

La voix entre perte et multitude

Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements de Frédérique Bernier, Fides, « Nouvelles études québécoises », 181 p.

Jacques Audet

Number 205, November–December 2005

La disparition

URI: https://id.erudit.org/iderudit/18195ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Audet, J. (2005). La voix entre perte et multitude / *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements* de Frédérique Bernier, Fides, « Nouvelles études québécoises », 181 p. *Spirale*, (205), 25–29.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2005

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

LA VOIX ENTRE PERTE ET MULTITUDE

LES ESSAIS DE JACQUES BRAULT. DE SEUILS EN EFFACEMENTS de Frédérique Bernier
Fides, « Nouvelles études québécoises », 181 p.

Ne vous fiez pas à la crédibilité dangereuse du je. *Répétez-vous sans cesse : « le* je *qui parle ici n'est pas une voix personnelle. » Coupez les liens. Quittez-vous. Exilez-vous. Mourez. Ne laissez aucune trace.*
— Jacques Brault, « Cela même », *Au fond du jardin*

Les rapports entre poésie et essai sont particulièrement complexes chez Jacques Brault : des œuvres proches de la tradition lyrique côtoient des essais et des œuvres hybrides, qui résistent à toute classification générique. Au lieu de considérer ces essais comme de simples éléments d'une poétique d'auteur, comme des excroissances de l'œuvre lyrique, Frédérique Bernier a choisi d'en faire l'objet principal de son étude, perspective de lecture ayant eu très peu de précédents. Parmi les nombreux mérites de ce travail remarquablement écrit, notons l'application à la poétique de Brault de la notion d'« *écrivain liminaire* » empruntée à Michel Biron (*L'absence du maître*, 2000) et la justesse de sa synthèse de la pensée essayistique de Brault, dont elle dégage les éléments importants et l'évolution, entre autres en reconstituant une partie de ses dialogues avec les œuvres de Barthes, de Blanchot et de Derrida, sans oublier celle de McLuhan, qui lui sert de « *repoussoir* ». Cette étude met également en lumière certaines contradictions chez Brault, par exemple son rapport aux théories littéraires ; à l'occasion, elle montre aussi la cohérence profonde de termes qui, à première vue, paraissent contradictoires, en les situant dans une logique qui les unit.

Organisée autour de deux motifs principaux, le seuil et l'effacement, l'étude aborde ponctuellement le thème de la disparition, dont on sait la persistance depuis le frère disparu de la « Suite fraternelle » de *Mémoire* (1965) jusqu'au recueil *Aux bras des ombres* (1997), en passant par le roman *Agonie* (1984). Bernier explique que ce thème, en plus d'être l'occasion d'un investissement sémantique, structure l'œuvre en y produisant un certain travail de sape des « *vieilleries poétiques* » amorcé par une réflexion sur la disparition de l'auteur.

Pour une voix sans auteur

L'évolution de cette réflexion est démontrée dans plusieurs essais, dont « La mort de l'écrivain » (1969), où la remise en question du sujet de l'écriture semble répondre aux propos de Roland Barthes et, dans une moindre mesure, à ceux de Blanchot, mais qui doit aussi beaucoup, pourrait-on ajouter, au Jorge Luis Borges du « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » et des commentaires sur le « Cimetière marin ». Dans cet essai, Brault jetait les bases de son travail ultérieur sur la signature, le nom propre, la contestation des privilèges de l'origine, la citation et la traduction. Il y prophétisait à la fois la venue d'un auteur qui « *ne sera plus propriétaire ou maître de son texte, car sa signature deviendra vraiment anonyme* » et aussi « *[u]ne grande insouciance de toutes les traductions et de toutes les références, une grande solitude indéfendable jetée parmi nous* » *(Chemin faisant)*. Il insistait également sur la nécessité, pour l'auteur, de renoncer à la parole transitive afin de « *faire advenir un langage auquel il n'aura pas de part privilégiée* ». Bernier signale la poursuite de cette réflexion dans « Le double de la signature » (1974), où Brault évoque d'abord la possible disparition totale de la signature, mais où il finit plutôt par opter, à la suite de Derrida, pour que le nom ne soit qu'un des indices textuels et que la signature se résume dorénavant à « *une référence, rien de plus et rien de moins* ».

Au souhait de disparition de la subjectivité de l'auteur s'ajoute une remise en question de la posture du traducteur dans d'autres essais. Bernier met en évidence « *les critiques de l'idéologie traductionnelle, de la "propriété" textuelle et de la métaphysique de l'origine* » qui y sont formulées. Elle révèle aussi l'existence de nombreuses stratégies de « *brouillage des origines* » qui rendent effective, dans l'écriture, cette disparition théorisée dans les essais. Ainsi, en plus des œuvres que Brault signe et dont il revendique la paternité sans équivoque, il s'en trouve d'autres dont il entoure l'origine d'incertitude, notamment par l'effacement — temporaire — du nom propre.

La signification de la structure générale par laquelle Brault conteste la traduction de la poésie dans les *Poèmes des quatre côtés* (1975) est l'objet de nombreux commentaires de Bernier. Ce livre est constitué de sections intitulées « Nontraduire », courts chapitres qui traitent d'un travail de traduction en cours, où Brault clame son refus de reproduire l'original et annonce l'apparition d'une voix sans sujet, d'un intertexte n'appartenant ni à l'auteur ni à son traducteur, dont les subjectivités sont mises à l'écart. Entre ces sections sont intercalées des suites de poèmes, et ce n'est que dans la « Contrenote » finale que le lecteur apprend que les poèmes dont il est jusque-là incertain de l'origine sont effectivement des traductions de quatre poètes d'expression anglaise, dont les noms sont finalement donnés. Alors que la posture de traducteur exigerait que soit clairement établie la nature imitative des poèmes et qu'en soit mentionnée l'origine, Brault choisit plutôt de taire temporairement la signature qui en est garante. Selon Bernier, la structure même du livre et la pratique de la traduction qui y est adoptée constituent des charges contre le « *contrôle de l'authenticité et de la reproductibilité de l'œuvre par le sceau de la signature* » et contre les privilèges qu'accorde « *l'antériorité chronologique* ». Le paradoxe suivant n'est cependant pas relevé dans l'étude de Bernier : si, dans cette reconfiguration des rapports entre écriture, traduction et origine, la subjectivité des auteurs disparaît avec leur signature, comme le prônent d'ailleurs les essais, celle du traducteur, en revanche, s'impose davantage que ne le permet l'économie traditionnelle de la traduction.

La pratique de la signature dans ce livre de traductions est associée par Bernier à celle de l'un des livres subséquents de Brault, *Au petit matin* (1993), écrit sous forme de renga — une chaîne de courts poèmes qui se répondent les uns aux autres — en collaboration avec Robert Melançon. Il est en effet impossible pour le lecteur d'attribuer une paternité aux poèmes qui se suivent et se répondent. Les deux auteurs avouent, dans ce passage de l'introduction cité par Bernier, qu'ils ont vécu eux-mêmes ce brouillage de la voix : « *Très tôt, une troisième voix, qui n'était ni de l'un ni de l'autre, s'est fait entendre : le poème nous échappait.* Je *n'est ici ni Jacques Brault ni Robert Melançon ; nous signons pour couvrir son anonymat.* » Cet effacement de l'origine du texte et de l'identité de l'auteur me paraît aussi se reproduire dans un autre livre de Brault auquel Bernier s'attarde

peu, *Transfiguration*, renga rédigé en français et en anglais, en collaboration avec E.D. Blodgett. En effet, même si les poèmes apparaissent dans les deux langues, les deux auteurs s'étant « entretraduits librement », rien n'indique clairement, dans la disposition où le français et l'anglais ont alternativement priorité, si les poèmes sont des « originaux » ou des traductions, et leur paternité reste impossible à établir avec exactitude.

Une autre stratégie de disparition des noms propres est reconstituée par Bernier, cette fois à propos du livre *Au fond du jardin* (1996), composé de cinquante-cinq courts textes en prose qu'un sous-titre désigne par la marque générique d'« *accompagnements* » et qu'elle décide d'inclure dans son corpus, les considérant comme autant de courts essais. Cette décision peut paraître discutable : s'ils possèdent des caractéristiques de l'essai, ces textes rappellent aussi par leur forme tantôt la lettre, tantôt le journal intime, tantôt le récit; à la décharge de Bernier, leur hybridité fait qu'ils sont très difficilement classifiables, sans compter que quatre d'entre eux avaient déjà été présentés comme des « *essais miniatures* » lors de la parution de leur première version dans un numéro de *Voix et images*. Ces textes portent sur des éléments de la vie quotidienne d'un auteur (et parfois d'un de ses personnages, ou encore sur une figure qui les confond), dont l'identité n'est jamais révélée, exception faite de quelques prénoms. Bernier y interprète la perte du nom comme une métonymie de l'« *oubli de soi et [de] la dissolution de la subjectivité* ». On peut ajouter ici qu'*Au fond du jardin* partage, avec *La disparition* de Perec, cette même configuration où un objet disparu ne peut être nommé, frappé d'un interdit par convention, mais reste cependant suggéré, en suspens, comme un spectre dans tout le texte qui semble aimanté par cet absent. Les noms tus des accompagnements de Brault deviennent effectivement des énigmes pour les lecteurs et, comme l'affirme Bernier avec justesse, « Au fond du jardin *invite ainsi à prendre la pleine mesure de ce que le nom propre a d'obsédant et de désappropriant quand il disparaît pour mieux se réincarner dans le corps du texte d'un autre* ».

Effacement des traces et « tierce voix »

La citation telle que Brault la pratique est également une façon de contester la filiation accordée par la signature unique et de mettre à l'écart la subjectivité des auteurs. Selon Bernier, l'altération de l'origine par l'entrelacement étroit des voix et l'atténuation de leur singularité ne sont pas, chez Brault, limitées à la traduction, mais s'étendent à toute son écriture par la profusion des citations et des ré-énonciations. Elle observe que, dans *Au fond du jardin*, les citations sont intégrées étroitement au texte, avec de simples guillemets et sans références, « *de telle sorte qu'elles n'apparaissent jamais comme un corps étranger. S'entrelaçant dans le texte, les citations forment ainsi une "rumeur" à la frontière du discours intérieur et de la parole publique* » qui vient affecter la voix même de l'auteur. Bernier tient l'usage délibéré du faux pour une autre stratégie d'effacement de la subjectivité de l'auteur, puisqu'il apparaît comme une forme de contestation des privilèges rattachés à l'origine et à la signature. Elle donne comme exemples de faux un auteur cité dans les *Poèmes des quatre côtés* mais qui n'existerait pas (Wou Tsien Ki), de même que des écrivains complètement imaginés dont les portraits forment certains des « accompagnements » d'*Au fond du jardin*. Dans la « Contrenote » des *Poèmes des quatre côtés*, Brault reconnaît lui-même que « *[t]rois poèmes n'existent pas en langue originale* », qu'ils ont été « *composés à partir de matériaux fort disparates et puisés dans plusieurs poèmes* » et que le livre entier, « *[a]près tout, [...] n'est fait que de citations vraies et fausses, avouées ou non* ». Cette révélation me paraît encore une fois placer Brault dans la lignée de Borges et rappelle aussi les procédés de l'Oulipo, car la littérature n'y est plus ce que Brault nomme avec ironie « *la pure et simple émanation de la personne de l'écrivain* », mais plutôt un réservoir d'œuvres à piller, à répéter et à transformer, pratique qui restreint les prérogatives des auteurs sur leur œuvre.

À quelques reprises, Bernier fait remarquer que ces différentes stratégies font apparaître une « *tierce voix* », dont le sujet est imprécis ou neutre. Dans les *Poèmes des quatre côtés*, Brault exprimait lui-même la volonté de « *supprimer* » à la fois le texte original et le texte qui vise à le traduire, pour laisser émerger un tiers, « *pour faire place au seul texte qui en appelle à la surprise de parler sans sujet* ». Comme s'en explique Brault dans l'essai liminaire « Cela même », c'est cette troisième voix, neutre, corollaire de la disparition de la subjectivité de l'auteur, qui permet l'écriture : « *Le cela de l'écriture nécessaire gît au milieu d'une solitude sans partage. L'écrivain ne s'adresse à personne. Il ne soliloque pas. Il ne signe que sa disparition.* » Bernier explique l'émergence de cette tierce voix, dans *Chemin faisant*, par l'écart entre les temporalités de deux séries d'énonciations (idée qu'elle emprunte à la thèse de Pascal Riendeau, *De la fiction de soi à l'oubli de soi*, 2000), l'une appartenant à la première version de l'essai et l'autre à des notes ajoutées ultérieurement dans

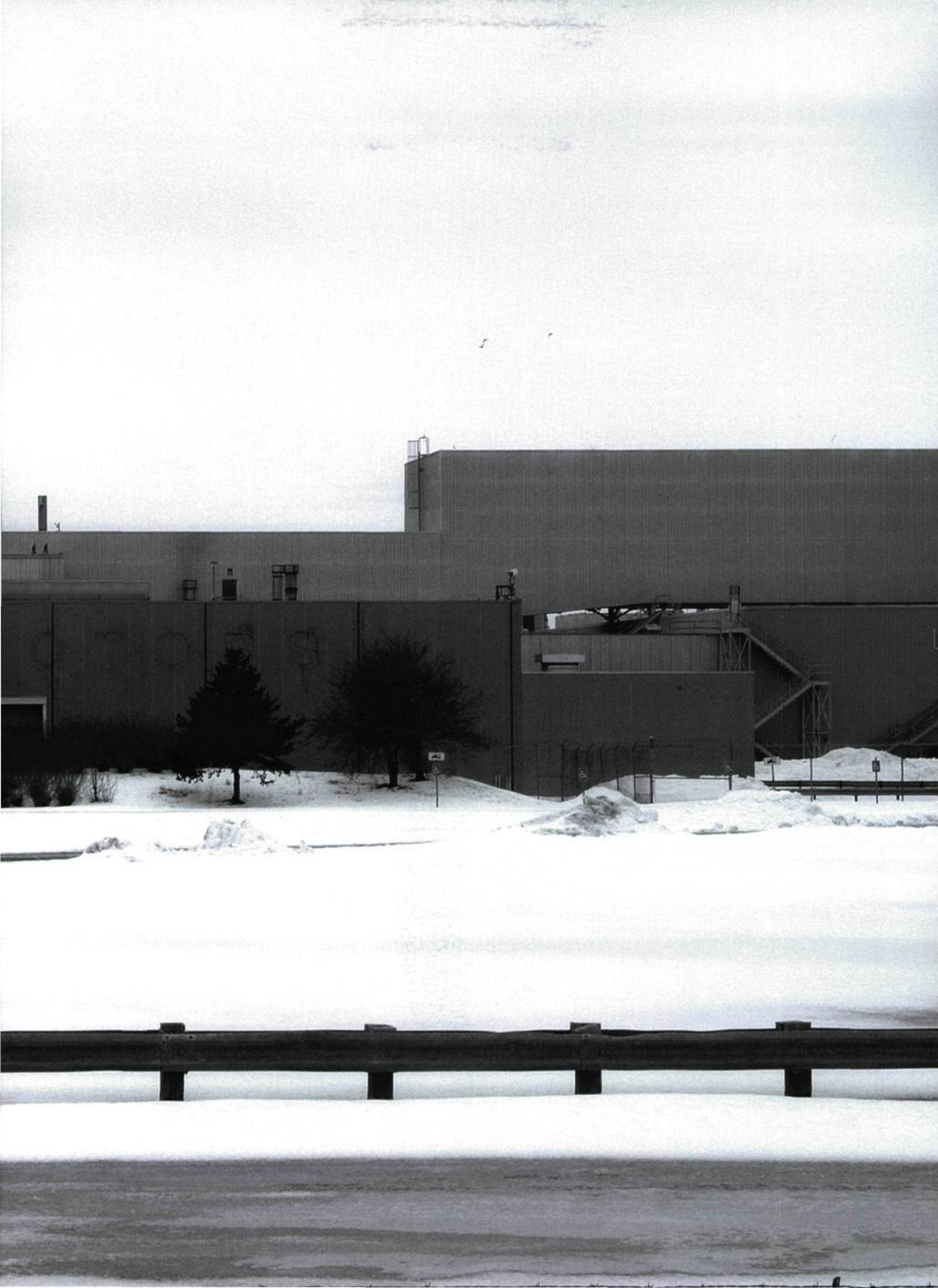
Meeting, TCA, local 1163, GM (The End), nº 1, 2, 3, Emmanuelle Léonard, épreuve à la gélatine argentique, 85 × 85 cm, 2004.

les marges, qui viennent ainsi suspendre les voix entre deux temps. La coexistence de ces deux énonciations ouvre ce que Bernier appelle « *ce lieu du tiers* » qui permet à la fois la voix et son oubli.

Enfin, l'une des hypothèses les plus fortes de cette étude est l'interprétation du « *vœu d'effacement des traces* », maintes fois exprimé dans l'œuvre de Brault, entre autres dans « Une grammaire du cœur » : « *Car j'écris pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de l'écrire* », ce à quoi une note en marge répond : « *Le but ultime de l'écriture : effacer toutes les traces. Non pas raturer, car c'est encore tracer des signes.* » Autant Pascal Riendeau que Jacques Paquin (*L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, 1997) rattachent ce vœu d'effacement à une utopie, à l'« *horizon de sa lecture* ». Bernier soutient plutôt que ce vœu d'effacement s'oppose à la « *surenchère scripturale* » qui se manifeste, notamment, par l'ajout de notes marginales dans la réédition de certains essais en volume, mais sans former avec elle une réelle contradiction, puisqu'« *une même logique* » les sous-tend. Ce paradoxe serait présent dans le traitement de trois thèmes, l'enfance, le paysage et la mort, mais aussi dans divers procédés d'écriture, comme la ré-énonciation et l'enchevêtrement des registres et des genres.

Ce vœu d'effacement est interprété à la lumière d'une anecdote d'enfance (un premier amour avec une petite voisine), reprise par Brault à plusieurs années de distance : « *Effacer les traces relèverait à première vue d'une volonté de se défaire de la distance instaurée par l'écriture, d'une recherche de proximité, voire d'immédiateté au monde, dont l'enfant serait en quelque sorte le symbole.* » Or, ce rapport à l'enfance disparue est aussi, pour Bernier, le signe d'une « *[p]osture mélancolique* » qui pousse au contraire à la distanciation : le texte ne cherche pas à reproduire une enfance à laquelle se raccrocher, il instaure plutôt un mouvement d'effacement qui mène l'écriture à « *[t]ourner "autour des bords du vide", [à] aménager des détours et des retournements qui éloignent de cette origine défaillante tout en en gardant la trace mémorielle (et l'effacement primordial)* ». Cette part mélancolique liée à l'effacement entraîne donc l'écriture de Brault « *du côté de la distance, de l'imaginaire et de la dérive [...] beaucoup plus que de la proximité, de la simplicité et de l'immédiateté au monde* ».

L'effacement des traces se manifeste aussi, comme le démontre Bernier, par le travail d'inscription du sujet dans l'espace du paysage, qui devient un lieu de dissémination : la « *part active et volontaire [du sujet] tendra à s'éclipser au profit des éléments du paysage* » qui « *façonnent le sujet et écrivent pour ainsi dire son histoire* ». Dans certains recueils, il ne reste plus du sujet que « *des contours flous et une présence évanescente* ». Mais le type d'effacement qui, selon Bernier même, se produit « *de la manière la plus essentielle* », suivant sa lecture inspirée de la réflexion de Blanchot sur ce qu'il nomme le « *problème de Wittgenstein* », provient de l'alternance et de l'enchevêtrement des langues d'écriture, qui amènent leur effritement réciproque : « *l'autre langue [vient] entamer la trop parfaite surface d'une première langue, révélant son manque à dire le manque — "abîme froid", "insensé du sens" ou, sur un autre versant, "simple évidence d'être", par rapport auxquels le langage s'éprouve comme "en trop", ne pouvant que se redoubler lui-même pour signaler ce manque du trop.* »

La lecture de Bernier fait apparaître un Brault riche de la diversité de ses voix et de la logique qui unit les pôles de ses contradictions. Elle établit clairement la fertilité scripturaire du vœu d'effacement des traces et elle incite à un regard neuf en dégageant les enjeux de cette pensée explicitée dans les essais et dont les effets se propagent dans toute l'œuvre. De plus, elle permet de faire entendre ce battement entre l'intimité et la disparition de la subjectivité, entre l'effacement et la parole qui le rend possible. Brault souhaite une certaine disparition de l'auteur, mais n'est jamais allé jusqu'à, par exemple, refuser totalement de signer ses textes, refus sur lequel il s'est d'ailleurs expliqué. Si on imaginait un instant la disparition complète de la signature, et même celle du titre, cette autre « *fiche signalétique* » qui parfois cache l'œuvre derrière elle, on constaterait qu'une telle perte entraînerait une modification profonde du travail du lecteur, qui devrait alors accueillir les œuvres pour elles-mêmes, dans leur nudité totale, débarrassées de ce que Blanchot nomme la « *rumeur de leur réputation* ». Le lecteur deviendrait par là même impuissant à se retrouver dans l'immense réseau de voix anonymes qui en résulterait. Tout dialogue sur la littérature serait alors impossible. Évoquer la disparition de l'auteur sans la rendre totalement effective n'est toutefois pas un exercice vain : même si, bien sûr, Brault ne fait qu'ouvrir une porte sur l'effacement de l'auteur et de sa parole sans jamais en franchir totalement le seuil, il dégage un espace qui laisse la mort respirer dans l'écriture. C'est aussi cet espace qui permet à la voix de se livrer entière au lecteur, sans qu'aucun discours vienne en atténuer l'étrangeté, et ainsi de lui faire toucher le monde, par-delà les signes.

Jacques Audet