

O, by the by, his very long of reader, it ought to be  
 always remembered in connection with what has gone  
 before that there was a postmaster, I don't remember,  
 and for his longest letter on 17 of  
 the 18th and 19th of the 19th of the  
 month in which he was born in the year of  
 1773, at the time when the first of the  
 American Revolution (1773-1781) was  
 going on, and the first of the 19th of the  
 month (1773) was the year of the  
 first of the 19th of the month (1773) was  
 the year of the first of the 19th of the  
 month (1773) was the year of the first of  
 the 19th of the month (1773) was the year  
 of the first of the 19th of the month (1773)  
 was the year of the first of the 19th of the  
 month (1773) was the year of the first of  
 the 19th of the month (1773) was the year  
 of the first of the 19th of the month (1773)

## La question de l'imprésentable: réflexion sur une lecture

Silvia D. Iankova

*University of Toronto*

**L**e *Désert mauve*, romano En parcourant les premières pages du roman de Nicole Brossard, le regard s'arrête sur l'épigraphe d'Italo Calvino: «Lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister mais dont personne ne sait encore ce qu'elle sera ... » Mais la lectrice ou le lecteur qui *relit* *Le Désert mauve* sait déjà que ce qui va suivre sera un texte se poursuivant lui-même dans un livre «traduit» sous un titre nouveau: Mauve, l'horizon. Chaque traduction n'est-elle pas après tout une sorte de lecture à rebours, une façon de refaire le chemin entre les mots et les choses? Etn'est-ce pas que le sens de cette traversée dépendra des mots, mots qui éloignent ou qui rapprochent les personnages du *Désert mauve*: Mélanie et sa mère, l'auteure américaine Laure Angstelle, la traductrice québécoise Maude Laures. Mais sous le couvert des mots, c'est pourtant du monde qu'il sera question dans le roman, de la présence humaine et de l'absence, de la réalité, des objets, de la parole.

La question du roman commence d'ailleurs avec l'incipit: «Le désert est indescriptible oo. » Ainsi la première ligne du *Désert mauve* marque-t-elle son degré zéro de la présentation, une ligne de partage entre l'objet et les signes, entre le réel et l'ouverture symbolique de l'oeuvre. Or, si le rapport entre les mots et les choses est d'emblée mis-en question par l'incipit, c'est encore pour marquer cette autre dimension du texte littéraire qu'on pourrait appeler aussi avec Jean-François Lyotard le domaine de l'imprésentable.

Certes, Lyotard a évoqué l'imprésentable dans le contexte du débat «Qu'est-ce que le postmoderne?» et sous ce rapport, il a employé le concept

© Poligrafías 1 (1996) 241-247

*Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México 04510 D. F. Tel. (525) 622 1835(6). Fax (525) 622 1801; 6160047; 622 1826.

pour distinguer le moderne et le postmoderne, l'un nostalgique alors que l'autre conscient «qu'il ne nous appartient pas de fournir de la réalité, mais d'inventer des allusions au concevable qui ne peut être présenté» (Lyotard 367). Mais une relecture du *Désert mauve* nous tente non moins de laisser de côté-rien qu'un moment, le temps de parcourir quelques pages la rigueur des définitions pour aller chercher, au-delà des lignes nettes, les figures de l'imprésentable. Examen qui n'ira pas d'ailleurs sans reprendre un autre questionnement que le roman ne cesse de formuler en se récrivant: et qu'est-ce qui adviendrait du sujet et du sens au bout du chemin? Et c'est peut-être là-bas, sur l'horizon de rencontre entre l'opacité du monde et le halo des mots que le roman postmoderne nous aura aussi appris des choses sur les mille et une manières de présenter une recherche de l'autre.

### Le désert hyperbolique

La séparation des mots et des choses qui, comme le soulignait Michel Foucault, s'était produite avec l'avènement de l'époque moderne, est venue révéler aussi les limites du présentable ou pour reprendre Foucault: «... Désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse. C'est le parcours de cet espace vain et fondamental qui trace de jour en jour le texte de la littérature» (Foucault, 59). Mais si l'errance est devenue la première caractéristique de ce nouveau parcours littéraire, le désert est sans doute sa figuration parfaite. Nicole Brossard a d'ailleurs trouvé d'autres termes pour en parler—«écriture de la dérive,» ou encore «fabulation,» «ferveur»—des termes qui se rapportent autant au geste de la lecture, comme dans son essai «Certains mots»: «D'une lecture à l'autre, nous fabulons autour de notre désir qui est d'identifier ce qui nous enthousiasme et qui nous plonge dans un tel état de ferveur «indescriptible» (Tessera 1985 38).

Entre l'essai et l'incipit du roman le qualificatif revient: «indescriptible.» Lyotard ne disait-il pas aussi que l'essai appartenait au postmoderne? D'autant plus que ce qui frappe d'abord l'imagination n'est peut-être pas le sens métaphorique de l'objet, mais le défi qu'il a lancé au sujet et qui tient d'une figure hyperbolique: «Le désert est indescriptible.» On dirait aussi incontenable puisqu'il dépasse la capacité d'expression. Terre indescriptible, le désert figure un autre espacement—le blanc dans la mémoire et dans le récit que les mots chercheraient toujours à colorer et à remplir de sens. La réalité n'est que «le possible accompli» pour le sujet qui écrit son histoire, tandis que le désert est une «dimension impossible,» une étendue indéfinie de la forme, comme dans le propos de Mélanie:

*Je n'étais qu'une forme désirante dans le contour de l'aura qui entourait l'humanité. La réalité est un devenir espacé dans la mémoire. Il faut l'y surprendre comme une forme essentielle. (37)*

Dans la deuxième partie du roman intitulée «Un livre à traduire,» la traductrice Maude Laures s'interroge aussi sur l'étendue et le sens du désert. Ses réflexions sont d'ailleurs ordonnées dans des rubriques différentes: «Lieux et objets,» «Personnages,» «Scenes,» «Dimensions,» et pour arriver par là à la question du désert. Or, les qualificatifs ici abondent et s'accumulent au fil des pages: «ralenti de l'énergie,» «instantanéité parfaite de la subjectivité,» «durée,» «immobilité,» «irradiation des corps', «excroissance,» «oubli,» «disparition,» «traces entassées,» «terre observée du silence,» «beauté antérieure,» avant de conclure: «Le désert est indescriptible» (149).

La technique du roman peut varier, mais l'effet persiste. L'effort accompli par la description revient encore au même: le désert, un espace qui ne se laisse concevoir que «là même où c'est sans limite,» dans l'imprésentable. Ainsi l'objet va échapper doublement à la description, sur le plan spatial, mais aussi dans un sens qui transcende l'espace, comme l'indique tel mot ou tel autre que la traductrice choisit de substituer. Ainsi ces deux phrases qui se veulent analogues: «La beauté était avant la réalité et la réalité était dans l'écriture, *un jour*» (36), et cette autre qui viendra l'interpréter plus loin: «La beauté était avant la réalité et la réalité était dans l'écriture, *béanee*» (210). D'un texte à l'autre, «un jour» est devenu «béanee,» un temps dont on ne sait plus le sens, un blanc dans la lecture.

### La métaphore de l'horizon

Il est si difficile de partager l'horizon, aussi difficile peut-être que de le définir. Limite du *moi* et du *mien*, l'horizon figure l'objet du désir vers lequel est orienté le parcours spatial de Mélanie: «Je roulais, parfaite au bord de la solitude. *Je* ne désirais que l'horizon, les cactus et un peu de lumière comme naturellement le jour» (37). Mais dans le déroulement durcit l'horizon constitue autant une dimension temporelle. Et c'est en ce sens qu'il figure aussi l'entrée de *l'autre* dans l'existence de la traductrice qui cherchera à partager avec Mélanie l'avènement de l'aube:

L'aube est discrète Elle pourvoit tout naturellement aux profits des choses,  
découpe pour nous la réalité, prépare le spectacle pendant que nos yeux les  
fondus enchaînés se succèdent jusqu'au lever du soleil. L'aube expose.  
L'aube matière colorante qui assigne au recommencement. (150)

Impliquée ainsi dans la dialectique du recommencement et donc de la re-présentation, la vision de la traductrices'ouvre à la métaphorisation qui multiple les objets du premier récit-«l'aube l'été, l'aube l'hiver, l'aube des jours d'examen, l'aube des décalages horaires...»(150). La réalité et ses lignes s'estompent alors que le travail interprétatif devient le signe de l'incertitude qui entoure la question de la vie et de l'identité féminine dans le premier récit. Et cette incertitude que la mort violente d'Angela Parkins va exposer à la fin

du récit menace en outre l'instance narrative puisqu'on ne sait rien de Laure Angstelle, l'auteure du *Désert mauve*, sinon les fragments d'une vie déchiffrée par la traductrice:

On peut aussi penser que Laure Angstelle vit dans un temps qui suspend la réalité, qui parfois l'inverse dans le rêve, ainsi que cela peut se produire avec des mots lorsqu'en faisant usage on croit entrer dans l'inédit du monde et pouvoir là, la mémoire affranchie, donner au désir des formes jusqu'alors impensées, capables de nous soustraire à l'aveuglement. (88)

Or, le propre de l'horizon est qu'il est la limite du monde visible. Et tout en étant une limite imaginaire, l'horizon est une métaphore de l'invisible. Toujours là et toujours en recul, l'horizon figure l'espacement sans terme du *moi*, qui ne serait pourtant concevable que comme un mouvement vers, comme une traversée, un rapprochement. Ainsi le sens du *Désert mauve* ne s'achève pas avec la fin du premier récit comme il ne s'achève pas non plus avec la mort d'Angela Parkins, ni avec la réalité brutale, en noir et blanc, que représentent les photos du meurtrier. Territoire de l'imprésentable, *Le Désert mauve* est aussi un imaginaire que l'acte de la traduction devra encore sortir de la nuit. Et c'est là, sur le territoire de l'autre que le voyage de Mélanie prendra aussi un sens nouveau, vers un aboutissement:

Vouloir l'aube, c'était se frayer un chemin parmi les intuitions furtives qui ne s'ouvrent qu'à la nuit, c'était espérer en connaître le secret dont le sens échappé à la lumière du jour ne pouvait qu'en ranimer l'attrait. Ou peut-être Mélanie avait-elle pensé qu'un peu de persévérance lui donnerait l'énergie de comprendre comment le temps peut, la nuit, se disloquer au fond des êtres et faire éclater leur histoire. (151)

En relisant ce passage on retrouverait sans doute des mots qui renvoient aussi à l'explosion représentée sur les photos que le roman inclut: *se disloquer, jaire éclater* ... En effet, la fragmentation de l'espace et du temps, et aussi du sujet, fait partie de l'expérience postmoderne. Mais le sens où mène le chemin de la lecture dans le roman paraît encore autre, comme le suggérait l'épigraphe: «lire, c'est aller à la rencontre ... » Et si l'aboutissement d'une lecture reste toujours incertain, tel est du moins l'enjeu de la survie littéraire que le projet de la traduction évoque: «Tout refaire, corps, poids et volume, longueur de l'hiver, nature et représentation carcasse de l'esprit» (157).

### Entre *je* et *nous*

La position du sujet dans *Le Désert mauve* relie le plan de la narration et le plan de l'interprétation de façon aussi complexe qu'originale. Le décalage entre les deux titres est significatif: *Le Désert mauve-Mauve, l'horizon*. D'un récit à l'autre, Mélanie (= mais la nuit) sujet du récit n'est plus la même. Ses traits ont

changé avec le glissement effectué par le travail interprétatif. Mais si la vision de la traductrice Maude Laures (le s final est à retenir) parviendra à interpréter ceHe des autres femmes dans le roman, c'est que l'émergence de l'autre et du sens nouveau s'origine aussi dans le même. A cet égard, on pourrait relever l'importance des homonymes: Laure vs. Laures, mais aussi *Maude el mauve*, couleur du désert et de l'horizon. Et il y aurait encore place à rappeler que pour définir la position nouvelle du sujet «au féminin,» Nicole Brossard publiciste emploie le *nous* dans une perspective dialectique: «Je pense que nous devons faire pencher la réalité, retenir, rassembler notre énergie, alter en avant, progresser de telle manière que nos pensées puissent former une spirale» (Notar 1988, 183).

Mais revenons à la question du roman Pour Mélanie l'interrogation sur le sens commence avec la rencontre d'Angela Parkins, un soir dans le bar du motel: «La réalité avait un sens, mais lequel?» (28). Repris par l'écriture, ce questionnement deviendra une exploration plus essentielle et plus profonde, «une ultime compréhension de la nuit, du désert et des hasards intimes qui se succèdent en nous» (42). Bref, une quête intérieure qui sera aussi un point de départ pour le proces interprétatif-«un dialogue pour que soit rectifiée sa méfiance à l'égard de tout personnage, sa fascination de l'aube, et surtout pour nettoyer la peur de sa composition affective» (59). La multiplicité est ainsi loin d'être fortuite: Mélanie, Laure Angstelle, Maude Laures. Trois femmes dont chacune se fera à son tour sujet et interlocutrice des autres, telle cette réflexion de la traductrice qui résume le sens du proces interprétatif:

Tout ceci je l'écris en pensant le personnage et l'auteure, songeant leur existence comme une chose attirante dans la vie, une souplesse du corps, un rythme dans la chair, un carnaval multipliant les aubes, les soies et les os dans un costume que la lumière embrouille. (154)

Ayant atteint à la limite du présentable le roman postmoderne n'a pas épuisé pour autant les possibilités du sujet. Mais en brisant et multipliant les formes connues de la présentation il est parvenu peut-être à ouvrir le terrain pour un nouveau type de sujet. Et peu importe si nous l'appellerons «sujet dialogique» ou simplement un *nous* interprétant. Dans la vision de Mélanie, «l'horizon est courbe,» trace d'un sens qu'on ne saurait posséder sinon comme un entre-deux-un espace et un temps de rencontre, et donc un devenir que la présence de l'autre précède et prolonge: «un petit peigne argenté, son chatoisement puis à la réflexion, les angles miroités se courbent, arc-en-ciel allant de la mère à la filie, fil de soie, lien ancien qui ravive la souplesse des cheveux» (154).

### **Au bout du présentable**

Selon l'acception de Jean-François Lyotard, la notion de l'imprésentable serait à rattacher avec le sentiment kantien du sublime. En ce sens, l'imprésentable

tiendrait aussi du passionnel et de son caractère équivoque: le plaisir et la peine; t'un dû à la puissance de la faculté de concevoir tandis que l'autre à l'insuffisance de la faculté de présenter (Lyotard 1982,365). Mais dire que «le désert est indescriptible,» n'est-ce pas déjà marquer un effort pour décrire? Et nommer l'espace, c'est aussi faire un pas vers le sujet et son histoire, cette même histoire où la course à travers le désert recevra des sens multiples: sens de l'égarment, sens de la vitesse, sens du décalage horaire, sens enfin de l'énergie créatrice: «J'appuyais sur mes pensées pour qu'elles penchent la réalité du côté de la lumière» (155).

Et si le désert nous pousse toujours à chercher les mots, c'est pour exorciser d'abord le silence et la perte de l'autre--«les mères sont des espaces,» et peut-être pour rescaper le sujet du désert: «Il me fallait un corps devant l'impensable ... » Ainsi la course effrénée de Mélanie va s'effectuer aussi au moyen de la voix: «le roule. J'hurle, gueule de rock, la bouche pleine de paroles que je chante ... » (18). Mais le silence pourrait encore interrompre la voix du sujet comme au moment de la mort d'Angela Parkins que le récit va enregistrer à sa manière: «il n'y a plus de musique,» «le silence est cm,» «plus un son,» «comme dans un film muet» (50). Et c'est encore le silence et la mise en abyme de la voix qui menacent de transfigurer le sujet en objet, un espace où les yeux se perdent:

Elle se dissipe: Les yeux d'Angela, vite les yeux! ... Le désert est grand. Angela Parkins est allongée, là, exposée à tous les regards; Angela se dissipe dans le noir et blanc de la réalité. (50)

Mais le lieu de la mort n'est-il pas aussi le lieu d'une reconnaissance, le lieu même de cette ultime compréhension de la nuit que l'écriture recherche? Le récit s'achève mais pas le roman, comme le suggère d'ailleurs la métaphore de la traduction: «Le mauve se décorripoisa, fut recomposé, palimpseste dans ses yeux, un air» (170). Plus vaste que les faits, le sens du roman est voué à s'accomplir ailleurs, dans ce qu'il appellera encore «un temps de la restauration.» Ainsi *Le Désert mauve* prendra un autre sens dans la lecture qui va retirer l'écriture du silence:

Le temps travaille-minutieusement. Muscle, nerf, cellule, peau de vertige organisent en nous les mirages, les visions. Encore un temps, une musique. ... Des bruits de chaise, l'agitation, des voix qui portent. (220)

Et entre les mots, on devinera encore l'agitation, le feu de la lecture, comme une *ferveur indescriptible*: «Elle avait beau jeu, les papilles entflammées. Le dictionnaire, tant pis! Langue de feu, la fusseuse. Lai» (172). Et parlant de la langue, ou de ce que Jacques Lacan écrivait en un seul mot—comme la langue—on pourrait retrouver un homonyme et continuer l'exégèse-Iai(t), corps maternel, goût de l'autre, pour revenir encore à la formule du roman: «Les mots étaient

dans la bouche comme de petits noyaux-*la* partie la plus dure et la plus brillante-une présence, un corps solide ... » (173).

Et faudrait-il encore ajouter que dans une perspective psychanalytique l'imprésentable serait aussi l'origine ou le désir de l'autre? C'est par la séparation du corps maternel, dans le fragmenté, que s'ouvre pour le sujet la question du *mien*, de l'autre et de l'identité. Et si les réponses du roman ne se laissent pas résumer en une seule phrase, nous pourrions recourir une fois de plus au domaine de l'essai et citer Nicole Brossard: «L'origine n'est pas la mère, mais le sens que je donne aux mots et à l'origine, je suis une femme» (Brossard 1985, 97). Le sens de l'origine comme le sens d'un roman se découvre et se lit à rebours. En fait, il ne peut se lire que déchiffré par la voix de l'autre, ou pour reprendre le dire de *Mauve*, *l'horizon*:

Elle dit qu'il faut espérer, que la mémoire peut encore accomplir de beaux ouvrages, mais les yeux, Mélanie, elle dit qu'en réalité il suffit de quelques mots concis pour changer le cours de la mort, pour effrayer les petites douleurs, elle parle et réveille en moi l'horizon. (220)

*Parler, écrire, lire ...* n'est-ce pas là des verbes qui parsement et caractérisent le parcours postmoderne qu'il est convenu depuis longtemps d'appeler autoréflexif? Mais n'est-ce pas aussi que là-bas, au bout du présentable, le roman postmoderne parle encore pour arriver au bout de la nuit et pour faire exister la Chose, et avec elle un sujet et son sens?

---

### Oeuvres citées

Brossard, Nicole. 1987. *Le Désert mauve*. Montréal: Éditions de l'Hexagone.

-- 1985. *La Lettre aérienne*. Montréal: Les Éditions du Remue-ménage.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Notar, Clea. 1988. «Interview with Nicole Brossard.» *Rubicon* 10: 173-195.

Lyotard, Jean-François. 1982. «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?» *Critique* 419: 357-367.

-- 1985. *Tessera: l'écriture comme lecture*. Montréal: La Nouvelle Barre du jour.