

# Renouveler l'imaginaire féminin : la création langagière dans *Baroque d'aube* de Nicole Brossard

Caroline Loranger  
Université McGill

Dans *Baroque d'aube*, publié en 1995, Nicole Brossard met en scène l'écrivaine anglaise Cybil Noland, appelée à participer à une œuvre collective sur la mer et la vie aquatique en collaboration avec une scientifique, Occident DesRives, et une photographe, Irène Mage. À bord du navire le *Symbol*, Cybil et Irène feront pourtant l'expérience de la mer par le biais d'un simulateur de plongée sous-marine. Sur le plan de la langue, *Baroque d'aube* fonctionne comme ce simulateur, c'est-à-dire qu'il génère une réalité autre, dans laquelle on entre sans

toutefois quitter tout à fait le réel référentiel et qui fera écrire à Cybil Noland : « [l]a réalité se superposa à la réalité » (Brossard, p. 175). Brossard cherche ainsi à créer une réalité autre, profondément axée sur le féminin et son roman devient un véritable laboratoire d'expérimentation sur la langue. Il faut en effet des mots nouveaux, différents, pour décrire cette réalité empreinte de sensualité et laissant une large part à la sexualité féminine (particulièrement par le biais de l'homosexualité) pour ainsi combler les lacunes de la langue standard. On trouve alors dans *Baroque d'aube* un questionnement intense sur l'écriture, tant de la part de Brossard que de son personnage, Cybil Noland. Nous lions ce questionnement à la notion de surconscience linguistique, décrite dans *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec* de Lise Gauvin comme une « conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête, mais aussi de transformation et de création » (p. 209). Brossard et Cybil Noland, cette dernière devenant en quelque sorte l'alter ego de l'auteure, jouent avec la langue et en font le lieu de création par excellence. Immergées dans ce lieu de création, Brossard et Cybil Noland, dont les intentions d'écriture se superposent par endroits et s'opposent à d'autres moments, sont alors « condamné[es] à penser la langue » (Gauvin, p. 9). Elles la construisent et la reconstruisent sans cesse, la poussent jusque dans ses derniers retranchements pour en tirer un matériau malléable et résistant à la fois. Il y a donc, dans *Baroque d'aube*, la représentation d'une conscience exacerbée de la langue, mais le langage n'est pas présenté comme une source d'aliénation : il devient plutôt le lieu de tous les possibles.

### ***Redoubler d'ardeur avec la langue***

Le roman s'ouvre sur une scène d'amour oral entre le personnage principal, Cybil Noland, et la Sixtine, une femme rencontrée quelques heures à peine et ramenée dans sa chambre de l'hôtel Raffale. La description que donne Brossard de cet acte sexuel est révélatrice à bien des égards d'éléments-clés du roman. Dès la première page, l'incipit donne le ton au reste du roman, car on peut lire : « Pendant un temps qui lui avait semblé fou, très nocturne, la femme avait répété : "Dévaste-moi, mange-moi." Cybil Noland avait redoublé d'ardeur avec sa langue et elle avait fini par entendre : "Dé, vaste moi, m'ange moi." » (Brossard, p. 14) Déjà, Brossard souligne que l'homosexualité féminine aura une place prépondérante dans son roman, mais, surtout, elle introduit une notion de travail et de jeu sur la langue qui sera absolument centrale au récit. La Sixtine, qui nous est présentée comme réelle dans le monde de Cybil Noland au début du roman, deviendra un personnage du livre de Cybil; elle est donc modelée par cette dernière avec sa langue, organe physique et langage. Notons également que bien que Cybil Noland prétende entendre le jeu de mots de la Sixtine, celui-ci ne peut fonctionner qu'à l'écrit puisqu'il n'existe pas de distinction audible entre « mange » et « m'ange », ce qui annonce d'ores et déjà que la réflexion de Cybil et du même coup, de Brossard, passera nécessairement par l'écriture. Gauvin souligne à ce titre que Brossard « énonce l'écriture comme une réalité pouvant engendrer le réel et le déterminer » (p. 86). C'est en effet après avoir « redoublé d'ardeur avec sa langue » que la transformation s'opère, qu'un nouveau langage émerge.

Cette nouvelle langue apparaît d'abord par petites touches, par l'ajout de mots qui, en fait, sont le résultat de la superposition de deux termes différents, enchâssés l'un dans l'autre, et que l'on ne peut, dans la langue standard, distinguer. Cybil Noland dira ainsi qu'elle multiplie les utopies dans la langue qu'elle cultive « comme des *orchidées* » (Brossard, p. 209) ou insistera que, dans ses premiers écrits, elle décrivait systématiquement les lieux et les personnages et donc qu'elle « *décrivai[t]* » (Brossard, p. 220) Brossard accentue donc une partie du mot pour représenter simultanément deux concepts à la fois. Parfois, la première lettre d'un mot est séparée du corps du mot par une barre oblique ou une apostrophe. Brossard écrit : « Respirer normalement. Manger, chanter. Parler et r/ire. » (p. 135), ce qui superpose les actions de rire et d'être en colère (ire), ou encore parle de la « t/erreur d'écriture », soulignant que l'écriture, en plus de susciter de la terreur, est associée à l'erreur. L'altération de l'orthographe est parfois encore plus grande, comme lorsque Cybil Noland parle d'un « attachement f'éros » (p. 30) ou lorsqu'elle explique que les philosophes de cette fin de siècle cherchent à mieux « *parêtre* » (p. 176). Mais l'*orchidée* n'est pas seulement une orchidée et une idée, pas plus que la t/erreur doit se résumer à l'amalgame des mots « terreur » et « erreur », ce sont de nouveaux mots décrivant une réalité inexistante dans le réel référentiel, mais qui peut exister dans une certaine réalité virtuelle créée par Brossard grâce à un travail sur la langue. L'écriture de Brossard / Cybil Noland se pratique par la révélation d'une dimension cachée du mot, qu'il porte en lui, sans que personne ne l'en soupçonne.

De tous ces jeux d'orthographe et de typographie, il y en a un qui se distingue par sa portée en tant que création langagière faisant plus largement part à la réalité féminine.

Cybil Noland écrit, tandis qu'elle rêve de femmes de tous âges à moitié nues dans une salle de bain : « Les *vfentres* me fascinent. Les femmes le portent comme un centre de gravité. » (p. 185) De « *vfentres* », terme particulièrement important dans le récit puisque Cybil pense à intituler son album de cette façon (p. 199), nous pouvons extraire « ventres » et « fentes ». Faisant référence au ventre et au sexe de la femme, *vfentre* définit une réalité féminine d'une importance capitale, puisque c'est grâce à lui que les femmes gardent l'équilibre entre la mère (c'est-à-dire celle qui génère) et l'amante. Lieu de création suprême et unique aux femmes, le *vfentre* dépasse l'utérus, qui n'est qu'une simple matrice, puisqu'il contrôle à la fois l'espace de création (le ventre) et l'entrée à cet espace (la fente). Pour Carolyn Guertin, dans un article explorant la présence de la réalité virtuelle dans le roman, le lien entre réalité virtuelle et féminisme / féminité ne fait aucun doute puisque « *the ultimate immersive environment is a quintessentially female one : the womb*<sup>1</sup> » (p. 7). Le *vfentre* n'est en effet pas sans rappeler le simulateur de plongée sous-marine lui-même. Être dans le *vfentre* d'une femme, c'est à la fois se trouver dans le monde et occuper un endroit qui est à l'extérieur de celui-ci.

### ***Superposer les langues***

Que ce soit par l'ajout de signe typographique ou d'italique, par l'altération de l'orthographe ou en amalgamant deux mots l'un dans l'autre, Brossard nous habitue à une double lecture. Si, comme le suggère Cybil Noland, « il y a des trous dans la langue

---

<sup>1</sup> « l'environnement immersif ultime est un lieu fondamentalement féminin : le ventre » (nous traduisons).

qui ne sont pas silence et n'expliquent en rien l'état second dans lequel se retrouve parfois le personnage. Il y a des trous guetteurs de vertige et de tension qui blessent le personnage et restaurent la confiance de l'auteure » (p. 233), la création de ces mots porteurs de deux sens permet donc de remplir ces vides et d'exprimer une réalité qui va au-delà de la réalité référentielle. Pour combler ses trous dans la langue, Cybil Noland et Brossard ont également recours à l'intégration d'autres langues, de langues « étrangères ». À l'instar de Simon, nous croyons que « dans cette recherche, axée sur les dimensions symboliques du langage, les langues "en particulier" n'ont que peu de pertinence » (p. 90), c'est-à-dire qu'il n'existe pas dans *Baroque d'aube* de conflit entre des langues qui seraient dominées et d'autres dominantes et que la prédominance n'est en réalité donnée à aucune d'entre elles puisqu'elles visent toutes la création d'un langage autre. Les personnages de *Baroque d'aube* sont en effet tous polyglottes et se déplacent de pays en pays et de langue en langue. On ne sait pas quelle langue Cybil et la Sixtine emploient entre elles, leur discours, lorsqu'il est rapporté dans le roman, est retranscrit en anglais. Or, les deux femmes parlent l'anglais, le français et l'espagnol au moins. Dans le cas où elles communiqueraient véritablement en anglais, on peut faire une autre lecture du passage de l'incipit que nous avons cité en début d'article : Cybil aurait mentalement traduit ce que la Sixtine lui disait par « Dévaste-moi, mange-moi » avant de retravailler la phrase pour la déconstruire et créer « Dé vaste moi, m'ange moi ». Jean-François Chassay, dans un article intitulé « L'aire du temps », vise donc juste lorsqu'il affirme que dans *Baroque d'aube*, « écrire n'est pas un acte naturel et le résultat, le travail du langage, est d'abord un travail de la pensée » (Chassay, p. 591). Tout, dans le roman, n'existe que sur le papier. Un univers virtuel, enchâssé dans la réalité référentielle, émerge.

Brossard intègre elle-même cet univers virtuel. En effet, à Rimouski, Cybil rencontre Nicole Brossard, écrivaine dont la mère est francophone et le père anglophone et qui a choisi, comme Cybil, la langue du père pour écrire, l'anglais (Brossard, p. 56) au contraire de l'auteure de *Baroque d'aube*, qui, elle, écrit en français le roman que nous avons sous les yeux. L'exergue du chapitre « Buenos Aires », attribué à Nicole Brossard, se lit comme suit : « *Prose is a dream falling back into reality.*<sup>2</sup> » (p. 94) Le lecteur peut se demander quelle Nicole Brossard, l'auteure ou le personnage, a écrit cette citation. Comme la citation est rédigée en anglais, on pourrait croire que c'est le personnage qui l'a écrite. Or, comment un personnage pourrait-il écrire l'exergue du chapitre d'un roman dont il fait partie? Lorsque le personnage de Nicole Brossard et Cybil se rencontrent à nouveau dans le roman à Buenos Aires, cette dernière confie à l'écrivaine qu'elle a « la sensation d'un double temps, d'un double *dire* qui te plonge dans une angoisse indicible » (p. 126). La présence de Nicole Brossard, écrivaine anglophone, double de Nicole Brossard, écrivaine francophone, permet de supposer que les langues serviront elles aussi à exprimer ce « double dire ».

Le récit d'une femme rencontrée par Cybil Noland dans Hyde Park illustre également particulièrement bien l'interaction du français et de l'anglais dans *Baroque d'aube* pour provoquer ce « double dire ». Elle raconte :

---

<sup>2</sup> « La prose est un rêve sombrant dans la réalité. » (nous traduisons)

D'autant plus qu'à cette époque les mots français et anglais commençaient à semer en moi une terrible confusion. Slave, pain, habit, bite, pour, sale, poise, rot, plumet, à chaque jour la liste s'allongeait bride, feu, fine, plumet, roman, chat, femme, fond, mine, chair. J'étais sans défense à égale distance du français et de l'anglais me croyant à tout jamais immobilisée dans l'ambivalence. » (p. 182)

L'absence d'italique laisse croire que tout ce paragraphe est écrit en français. Or, la liste de mots pourrait très bien être lue en anglais et acquerrait un sens complètement nouveau sans qu'aucune altération orthographique ne soit nécessaire. Si dans « *vfentre* » se cachent deux mots, deux signifiés, il en va de même pour « slave ». L'anglais et le français, lorsqu'ils sont superposés, sont donc aussi créateurs d'une nouvelle réalité qui dépasse les deux langues prises séparément.

Pour la femme de Hyde Park, cette ambivalence est synonyme d'anxiété. Pour Cybil Noland, les langues, lorsqu'elles sont perçues donc « comme un espace de fiction plus que de friction » (Gauvin, p. 213), sont un lieu de liberté, sûrement parce que, contrairement à la femme de Hyde Park, Cybil est à même de voir dans la superposition des langues la nouvelle réalité qui émerge. Cybil explique d'ailleurs : « [d]ans la langue de lui [l'anglais, la langue de son père], je sais que je peux gagner en faisant mine de respecter la règle. Et surtout en ne la respectant pas. » (p. 224) En utilisant le français, Cybil énonce qu'elle ne respecte pas les règles grammaticales de l'anglais. Ce faisant, c'est en réalité la grammaire française dont elle ne respecte pas les usages en utilisant l'expression fautive « dans la langue de lui ». Cybil est donc capable d'une créativité décomplexée de son rapport à l'anglais.

L'espagnol se glisse aussi dans le récit. Avant de s'embarquer sur le *Symbol*, Cybil Noland prend des cours d'espagnol et elle rencontre « [u]n homme d'affaires de Repentigny qui répétait comme un piqué "*Soy un hombre de negocio*" chaque fois que Cybil disait : "*Soy una mujer de palabras.*" » (p. 108) Les phrases en espagnol sont fautives. L'expression correcte pour « homme d'affaires » est « *hombre de negocios* » et on se doute que Cybil veut dire qu'elle est une écrivaine, une femme de lettres (*mujer de letras*) plutôt qu'une femme de mots (*palabras*). Toutefois, l'expression « *mujer de palabra* », sans son « s » final, existe : elle qualifie une personne qui tient ses promesses. L'homme de Repentigny et Cybil sont en apprentissage : il est normal qu'ils fassent des erreurs. Le « s » manquant de « *negocios* » ne pourrait être qu'une erreur, de la part du personnage ou de Brossard, mais la réponse de Cybil, par ses deux interprétations, rejoint la création d'une langue à double sens. Tout comme en anglais et en français, Cybil « gagne » en ne respectant pas les règles grammaticales. Le gain ici est un gain de sens.

### ***Traduire entre les lignes et les langues***

De la même manière, la traduction apparaît dans *Baroque d'aube* non pas simplement comme une translation d'une langue à l'autre, mais comme une manière de redire différemment et, comme l'affirme Jean-François Chassay, elle « indique des passages, des ouvertures vers de nouveaux possibles » (p. 591). En effet, ce qui importe réellement lorsque la traduction est présentée dans le roman, ce n'est pas vraiment le lien entre les langues source et cible, mais plutôt le travail sur la langue d'arrivée, quelle qu'elle soit. Lorsque Cybil, dans sa

chambre d'hôtel, décide de traduire un passage de la Bible, elle explique :

Tu l'ouvres au hasard. Péniblement, tu traduis : « La fin de toute chair est arrivée, je l'ai décidé, car la terre est pleine de violence à cause des hommes et je vais les faire disparaître. » Tu recommences : « Le terme de toute chair est venu en face de moi : /oui, la terre est pleine de violence face à eux, / Me voici, je les détruis avec la terre. » À nouveau du réessaies : « La fin de toute chair est venue devant moi; car la terre est remplie par eux de violence et voici que moi je vais les détruire avec ma terre. » (p. 119)

Le passage dans la langue d'origine n'est pas présenté dans le roman. Le lecteur ne peut donc pas comparer les différentes versions proposées par Cybil et déterminer laquelle présente la meilleure traduction. L'enjeu ici n'est pas de fournir la traduction la plus fidèle possible, mais plutôt d'explicitier toutes les possibilités de traduction présentes dans l'original. Les trois versions présentées simultanément se superposent et forment ce que l'on pourrait supposer comme une traduction parfaite, présentant tous les sens possibles. Cybil veut donc s'éloigner de la « traduction inachevée » énoncée par Sherry Simon dans l'introduction du *Trafic des langues*. La façon d'aborder la traduction de Cybil exprime plutôt, toujours selon Simon, une « véritable redéfinition du lieu » (p. 75) : ici, un lieu où la traduction serait achevée et complète.

Il est possible toutefois de ne pas réussir à aller au bout de la traduction dans *Baroque d'aube*. L'incapacité de traduire a d'ailleurs des répercussions tragiques. Cybil raconte : « Ma sœur Adeline emportée par les vagues, à cause d'un mot français que ma mère ne parvenait pas à traduire, ne parvient jamais à prononcer. » (p. 225) C'est peut-être parce qu'elle n'arrive pas à traduire sans vouloir incorporer dans ses mots un

double sens que Cybil Noland fait appel à une traductrice pour traduire son roman. Bien qu'étant Anglaise, Cybil possède assez bien le français — si nous nous fions à la traduction faite de la Bible (à supposer que cette traduction est bel et bien faite de l'anglais vers le français) —, elle laisse une autre traduire ses écrits. Ce n'est pas la première traductrice à faire apparition dans le roman : à Buenos Aires, Nicole Brossard était accompagnée d'une traductrice (p. 126). La traductrice de Cybil a toutefois une plus forte présence que celle de Nicole Brossard. En parlant des mots de Cybil dans son roman, elle explique : « [...] chaque fois qu'on soupçonne une absence, un vide, ils se transforment en grenades d'énergie. » (p. 213) La traductrice a donc bien compris « les trous dans la langue » dont parlait Cybil et remarque qu'ils ont été comblés. En discutant avec elle, Cybil Noland prend conscience que la traductrice et elle ont toutes les deux buté « là où les mots offraient pourtant une ouverture » (p. 230). Peu à peu, Cybil et la traductrice se rapprochent. McPherson suggère que « Baroque d'aube *treats translation as an erotically charged connection emblematic of the many other instances of women coming together in the novel*<sup>3</sup> » (p. 374) et que « *in such rapprochements there is enormous creative potential*<sup>4</sup> ». Ce potentiel créatif naît de l'union, sexuelle et intellectuelle, de Cybil et de la traductrice. Si Simon avait perçu la relation entre l'auteur et le traducteur semblable au « rapport de subordination historique entre femme et homme » (p. 76), cette analyse ne s'applique pas dans *Baroque d'aube*, où le couple auteure / traductrice est un couple lesbien qui

---

<sup>3</sup> « *Baroque d'aube* fait de la traduction une relation chargée érotiquement, emblématique des fréquentes occurrences où les femmes s'unissent. » (nous traduisons)

<sup>4</sup> « il résulte de tels *rapprochements* un potentiel créatif énorme » (nous traduisons).

fonctionne pratiquement en symbiose. L'arrivée de la traductrice se fait dans la section intitulée « Un seul corps pour comparer »; à la dernière page du roman, cette expression s'est transformée et Cybil écrit : « un seul corps pour composer avec la jeune lumière du jour et la lueur des mots dans les yeux de la traductrice » (p. 260). McPherson souligne que le verbe « composer » suggère une harmonisation de mouvements et un acte de création (p. 379). Cybil et la traductrice ne font alors qu'un, tout comme l'original et la traduction, le français et l'anglais.

En superposant le réel à la fiction et à la réalité virtuelle, Brossard a su créer un environnement propice pour tenter de trouver *le mot juste*. En créant de nouveaux mots porteurs de deux sens différents simultanément par un fin travail sur la langue ou en effaçant les distinctions entre les langues et en jouant avec les règles de grammaire, Brossard a pu générer un langage nouveau, à la fois réel et virtuel et, surtout, profondément féminin. La traduction dans le texte et les effets de traduction renforcent l'idée que l'auteure, tout comme le personnage de Cybil Noland, cherchait à rapprocher le langage de cette réalité virtuelle où toutes les significations sont les bonnes et où le sens n'est complet que lorsque toutes les possibilités de traduction sont mises ensemble, sans faire de choix. L'union physique et intellectuelle de Cybil Noland et de la traductrice à la fin du roman montre que le projet de travail sur la langue dépasse les mots et atteint les individus. Bref, Nicole Brossard montre dans *Baroque d'aube* tout le potentiel créateur de la langue et des langues en se débarrassant de l'angoisse liée à leur utilisation. Alors que l'homosexualité est habituellement perçue comme fondée sur le rapprochement du même, il est, chez Brossard, générateur du double, du multiple.

## Bibliographie

- BROSSARD, Nicole. (1995), *Baroque d'aube*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- CHASSAY, Jean-François. (1996), « L'aire du temps », *Voix et Images*, vol. 21, n° 3, (63), p. 589-593.
- GAUVIN, Lise. (2000), *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Québec, Boréal.
- GUERTIN, Carolyn. (1999), « Gesturing toward the Visual: Virtual Reality, Hypertext and Embodied Feminist Criticism », *Surfaces*, vol. VIII, n° 101, p. 1-18.
- MCPHERSON, Karen S. (2000), « Writing the Present in Nicole Brossard's *Baroque d'aube* », *American Review of Canadian Studies*, vol. 30, n° 3, p. 361-382.
- SIMON, Sherry. (1994), *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Québec, Boréal.

## Résumé

Dans *Baroque d'aube* de Nicole Brossard, la langue fonctionne comme le simulateur de plongée par le biais duquel le personnage de Cybil Noland fait l'expérience de la mer, c'est-à-dire que réalité et fiction y sont confondues, ce qui mène à la création d'une nouvelle forme de réalité nécessitant de nouveaux mots pour la décrire. Cybil Noland et Brossard construisent alors des néologismes en combinant deux signifiés différents, superposent les langues et font de la traduction l'espace de la symbiose dans le but de renouveler l'imaginaire féminin et de combler les lacunes de la langue standard.

## Abstract

Nicole Brossard's *Baroque d'aube* treats language as a diving simulator like the one Cybil Noland used to experiment the sea. Reality and fiction coincide, leading to the creation of a new reality which can only be described with new words. Cybil Noland and Brossard create neologisms by the combination of two different *signifiés*, juxtapose languages and make of translation the very space for symbiosis, with the goal of renewing feminine imagination and fill in the gap of standard language.