

POLYTECHNIQUE, POLYPHONIE ET POLYNÉSIE:
LE LUDISME AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ
NICOLE BROSSARD

Emilie Notard
Humboldt Universität Berlin

Un jour peut-être, je raconterai ma vie.
(Brossard, 1987: 25)

“Le journal, à moins qu’il ne serve d’annales, me semble être un lieu où le sujet tourne en rond jusqu’à l’épuisement de lui-même”, écrit Brossard dans l’introduction de son *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit* (1984b: 9). D’emblée, Brossard se refuse à l’exercice autobiographique. Plusieurs indices mettent en exergue sa résistance au genre: le sous-titre (*Voilà donc un manuscrit*) propose une alternative au genre; l’incipit présente une critique de l’écriture autobiographique; les textes¹ – encadrés par une introduction, des postures ainsi que des poèmes – ne respectent pas la chronologie linéaire caractéristique du journal intime. Brossard inscrit donc son journal dans une sévère critique du modèle canonique du genre autobiographique et de son sujet écrivain: vide, tautologique, occidental, binaire, linéaire, patriarcal, hypertrophié d’émotions, immobilisé, encombré par l’anecdote et par la banalité du quotidien² (cf. Brossard, 1984b: 9, 10). Face à ce constat, Brossard propose “dans une optique postmoderne et féministe” (Havercroft, 1996: 23) de renouveler le modèle et son sujet écrivain: imaginé, imaginaire, effrayant, extatique, tridimensionnel, autoréférentiel, métatextuel, plurigénérique, polyphone et féministe³ (cf. Havercroft, 1996: 23). Dès lors, le projet autobiographique brossardien sert un double enjeu: celui du féminisme et celui de l’écriture.

¹ Ces textes ont été commandés par Jean-Guy Pilon pour une série radiophonique à Radio-Canada et lus les 8 et 12 août 1983 par la comédienne Pol Pelletier.

² “Le quotidien est par définition banal” (Brossard in Gauvin, 1986a: 105).

³ “Par l’architecture énonciative complexe, l’exploitation de l’autoréférentialité et de la métatextualité, le mélange synecdochique de genres littéraires divers, la critique des métarécits patriarcaux et l’inscription d’une pluralité de voix féminines hybrides, le *Journal intime* de Nicole Brossard participe du féminisme postmoderne, à la croisée de la littérature québécoise et d’autres littératures occidentales” (Havercroft, 1996: 22).

L'enjeu féministe de l'écriture autobiographique se profile très tôt dans l'œuvre de Brossard et s'inscrit dans la lignée du féminisme postmoderne français (Cixous, Kristeva, Wittig), américain (Butler, Daly, Rich) et surtout québécois (Bersianik, Théoret, Villemaire) dont Brossard est l'une des représentantes majeures. Il ne s'agira pas ici de montrer l'interaction théorique entre Brossard et les auteures citées dans le contexte de l'autobiographie mais d'étudier la trajectoire autobiographique de Brossard et son enjeu théorique (féministe)⁴. En dénonçant la "presque absence du je/femme" (Brossard, 1984a: 8; elle met en italique) dans la littérature et en constatant que "e muet, petit h et grand H font *en effets* toute la différence" (Brossard, 1984a: 8; elle met en italique), Brossard ne voit pas d'autre issue pour le je féminin que la nécessité – d'ordre éthique – de remodeler son identité dans le texte. Pour y procéder, notre auteure remet en cause les schèmes identitaires traditionnels (monolithisme universel masculin, imagerie mythologique de la femme), les idéologies politiques, culturelles et religieuses (catholicisme, conservatisme, patriarcat) ainsi que les règles de l'autobiographie canonique (anecdote, chronologie, exhaustivité, linéarité, réalité, unité). Elle démantèle le sujet autobiographique traditionnel (blanc, bourgeois, européen, hétérosexuel, linéaire, masculin); elle revoit la langue et ses codes épistémologiques (androcentrisme, logocentrisme, normes langagières et symboliques); elle subvertit les conventions génériques (intérêt psychologique de l'authenticité sincère, intérêt historique du témoignage, intérêt moral des réflexions philosophiques, intérêt littéraire de la forme).

Quant à l'enjeu de l'écriture défini par la littérature dominante normalisatrice⁵, il est dévié par l'insertion de la composante féministe qui trouble le genre autobiographique et par le couple contradictoire de l'autoréférentialité (*autobio-*) et de la fictionnalisation (*-graphie*)⁶. Résistant à toute catégorisation et mettant à l'épreuve le concept traditionnel de journal intime ainsi que de tous les genres littéraires, l'autobiographie brossardienne implose en une myriade de graphies allant de la science-fiction de soi au journal intime en passant par l'autoportrait, l'autobiographie, le chapitre effrité, le manuscrit et le palimpseste. Au morcellement du genre autobiographique correspond la

⁴ Rappelons que Brossard applique à la lettre son concept de synchronie associant étroitement son rôle d'écrivain à son rôle de critique au point de ne plus les dissocier "dans l'espace mental de ce que veut et pense l'écriture" (Brossard, 1985/1988: 74).

⁵ "[L'écriture] de Brossard est, en grande partie, vouée à mettre en cause les présupposés qui sous-tendent une conception androcentrique de l'écriture autobiographique ainsi que les grands récits patriarcaux" (Le Blanc, 2003: 113).

⁶ "Cette contradiction est déjà inhérente au nouveau discours autobiographique qui postule, d'une part, une référentialité par rapport à la biographie, mais qui effectue, d'autre part, à travers des stratégies textuelles, une fictionnalisation systématique de ces références, incompatible avec la supposition d'un 'retour au référent'" (Gronemann, 2006: 106).

variabilité du je où réalité de soi (références biographiques authentiques) et fiction de soi (constitution du sujet dans le texte) s'interpénètrent. L'instabilité de l'identité de l'énonciatrice et l'instabilité du support générique se veulent ludiques: le je et le genre jouent à cache-cache dans une langue française labyrinthique refusant d'appliquer les règles linguistiques de grammaire et de syntaxe, intégrant d'autres langues et réinventant les mots du dictionnaire.

Si c'est le je de son *Journal intime* qui a retenu toute l'attention des critiques⁷ sur la question autobiographique, la réflexion brossardienne sur l'écriture de soi est loin de se limiter à ce texte commandé. C'est en effet dès les années 70 avec "Vaseline" (1973), "E muet mutant" (1974), "Le cortex exubérant" (1974) et *L'amèr ou le chapitre effrité* (1977) que débute pour notre auteure un questionnement identitaire qui traversera aussi bien ses œuvres théoriques (*La lettre aérienne* – 1985) que ses œuvres littéraires, qu'il s'agisse de poèmes (*Je m'en vais à Trieste* – 2003), de romans (*Baroque d'aube* – 1995), de textes radiophoniques (*Journal intime ou Voilà donc un manuscrit* – 1984) ou de textes en prose ("L'identité comme science-fiction de soi" – 1981; "La tentation autobiographique" – 1988; "Autobiography" – 1992; "Fluid Arguments" – 1996; *Elle serait la première phrase de mon prochain roman* – 1998; "La question de l'autobiographie" et "Autoportrait" – 2004), pour ne citer que les plus représentatifs. À la lumière de cette sélection de textes et d'éléments théoriques fournis par Lejeune, Barthes et Robbe-Grillet, il s'agira dans cet article de dégager les grandes lignes de l'autobiographie brossardienne. Avant d'analyser son caractère polyphonique et ludique ainsi que l'esthétique qui en découle, il conviendra d'interroger les motivations de ce choix d'écriture.

1. POLYTECHNIQUE

Tout comme Cixous avant elle dans *La venue à l'écriture* (1977)⁸, Brossard (1986: 391) s'interroge sur la possibilité d'un je féminin dans l'écriture: "Comment se faire une image précise de soi qui ne soit ni fictive, ni conforme à l'image aliénante que le dominant tente systématiquement d'implanter dans la conscience du colonisé?". Au regard de cette interrogation, l'autobiographie au féminin semble être impossible. Imaginons cependant un instant que cette écriture soit possible dans les règles imposées par le discours dominant. L'image de soi au féminin serait d'une part *fictive* car l'image de la femme –

⁷ En particulier Gauvin (1986), Havercroft (1996) et Le Blanc (2002, 2003).

⁸ "Écrire? Mais si j'écrivais 'JE' qui serais-je? Je pouvais bien passer sous 'JE' dans le quotidien sans en savoir plus long, mais écrire sans *savoir* qui-je, comment l'aurais-je fait? Je n'en avais pas le droit. L'écriture n'était-elle pas le lieu du Vrai? Le Vrai n'est-il pas clair, distinct et un? Et moi, trouble, plusieurs, simultanée, impure. Renonces-y!" (Cixous, 1977: 39; elle met en italique).

issue de l'imaginaire masculin – fait d'elle la “fictive incarnée du masculin” (Brossard, 1985/1988: 13). D'autre part, l'image de soi au féminin dans le contexte susmentionné serait *aliénante* car elle serait le pur produit du regard de l'autre (masculin). “[I]llégitime par décret” (Brossard, 1986: 392), la femme “ne peut accéder à l'identité” (Brossard, 1986: 392) parce qu’“elle ne s'insère pas dans l'histoire (elle est sans pouvoir décisionnel)” (Brossard, 1984a: 55) et parce que “le code de la légitimité” (Brossard, 1986: 392) ne fait pas sens dans son cas⁹: le “pouvoir mâle” (Brossard, 1986: 392), qui n'est autre que le système patriarcal, domine, exploite et aliène les femmes (cf. Brossard, 1986: 394). Ces dernières se plient aux exigences de la “pensée linéaire” (Brossard, 1986: 393) leur interdisant tout accès intime à leur corps industrialisé pour les besoins sexuels du mâle et pour la reproduction de l'espèce, tout accès à l'écriture et par conséquent tout accès à l'identité, comme le démontre Cixous dans *La venue à l'écriture*.

Et pourtant, alors que le conformisme socio-politique patriarcal¹⁰ et sa logique logocentrique font de l'autobiographie au féminin un exercice d'écriture absurde et insensé où le je au féminin ne serait que fiction et aliénation, certaines femmes prennent le risque fou de ‘s'autobiographier’, défiant ainsi la censure institutionnalisée pour s'approprier ce que Cixous (1977: 56) appelle l’“écriture défendue” et ce qu'on pourrait appeler le je- interdit. Cette intrusion de l'intolérable, de l'inavouable, de l'impensable, de l'inimaginable et de l'inédit – pour reprendre le vocabulaire brossardien déstabilise l'ordre patriarcal aussi bien sur le plan socio-politique que sur le plan littéraire. C'est en prenant publiquement la parole que Brossard – et bien d'autres féministes avant/avec/après elle – clame l'urgence vitale d'une identité, d'une intégralité et d'une existence au féminin. À ce propos, Brossard rappelle brièvement les changements amorcés sur la scène socio-politique¹¹: le mouvement contre-culture et politique aux USA, Mai 68 en France et la question de l'identité nationale au Québec (Brossard, 1986: 394). Mais au détour de ses œuvres, elle rappelle également les dangers mortels que l'énonciation d'un je féminin, les revendications féministes et l'affichage d'une vie amoureuse non conforme

⁹ “Les identités nationales, religieuses et autres, données ou conquises sont produites ou acquises à l'intérieur d'un système de pensée linéaire qui n'évolue que selon les intérêts du pouvoir mâle. Car seuls les hommes ont un rapport d'identification aux institutions auxquels ils se soumettent ou qu'ils tentent de changer” (Brossard, 1986: 393).

¹⁰ “[...] les collectifs (c'est-à-dire les dirigeants) n'ont intérêt à ce que circule sur la place publique la parole des femmes et encore moins les discours des femmes qui s'identifient aux femmes” (Brossard, 1986: 393).

¹¹ “Chaque individu est désormais contraint de changer sa vie s'il veut voir la vie changer autour de lui” (Brossard, 1986: 393).

à l'hégémonie hétérosexuelle représentent sur la scène publique. Citons d'abord les personnages masculins qui menacent et parasitent tout discours au féminin: l'homme-flèche dans *Picture Theory*, l'homme long dans *Le désert mauve* et l'équipe de marins dans *Baroque d'aube* (Brossard, 1995: 133, 134). Citons également les propos misogynes tenus par le prêtre lors de l'enterrement de la mère de Germaine (Brossard, 1984: 41)¹² ou ceux du conducteur de taxi (Brossard, 1984: 34, 35) dans *Journal intime*, l'assassinat d'Angela Parkins dans *Le désert mauve* (Brossard, 1987: 50) tuée pour avoir affiché ouvertement ses amours lesbiennes, la mort d'Occident Desrives dans *Baroque d'aube* (Brossard, 1995: 195) et surtout le massacre de 14 jeunes féministes à l'école Polytechnique de Montréal. Ce meurtre, qui a eu lieu le 6 décembre 1989, Brossard l'évoque dans un texte consacré à la mémoire des victimes (Brossard, 1989/2005: 108-116). Si nous avons choisi d'intituler cette partie "Polytechnique", c'est pour rappeler que l'émergence du je féminin dans la littérature s'expose à une hostilité institutionnalisée¹³ par la "pratique systématisée de la torture, de la dictature [...] du viol" (Brossard, 1986: 393), de la censure, de la séquestration et du meurtre. Il semble donc que Brossard ait choisi de mettre l'autobiographie au service de son militantisme féministe et queer afin d'enquêter avec ses lectrices et auditrices sur ce qui a brimé "l'être-femme" (Cixous, 1977: 15). L'autobiographie brossardienne ne se contente donc pas d'être une simple enquête féministe et queer dénonçant l'oppression exercée par les colons sur les colonisées¹⁴ et confrontant les enquêtrices à des dangers mortels. L'enquête sur l'"inavouable" (Brossard, 1986: 392) devient une conquête par la parole et/ou l'écriture de ce qui doit être tu, comme le rappelle sa célèbre phrase, "Ecrire *je suis une femme* est plein de conséquences" (Brossard 1977/1988: 53; elle met en italique). Dès lors, l'autobiographie brossardienne se veut chevauchée de Walkyries féministes et queer où les Amazones brossardiennes côtoient les Guérillères de Wittig, la Méduse de Cixous et l'Euguélonne de Bersianik pour conquérir la page en friche de leur je.

Enquêter sur "l'image précise de soi" (Brossard, 1986: 391) aura permis de montrer la nécessité d'établir une autre réalité que celle énoncée par le "discours dominant et patriarcal" (Brossard, 1986: 391) malgré les dangers à encourir pour sortir du non-sens interdisant aux femmes tout accès à leur

¹² Le Blanc (2002: 77) rappelle à ce propos les nombreuses insertions des convictions féministes/lesbiennes et politiques de Brossard dans son *Journal intime*.

¹³ Brossard classe cette hostilité en deux types: "*male politics* (misogyny, phallogentrism, and ordinary sexism)" (Brossard, 1989/2005: 114; elle met en italique) et "*men's political response* (anti-feminism)" (Brossard, 1989/2005: 114; elle met en italique).

¹⁴ Cf. Brossard, 1986: 391.

identité. L'enquête – qui aura fait tabula rasa – des certitudes trafiquées par le patriarcat – aboutit à deux certitudes vitales. La première est celle de l'évidence que Brossard définit comme “la certitude vitale de l'écrivain face à ses perceptions, à son émotion” (Brossard, 1986: 392). L'évidence fait donc référence au besoin de faire état de son existence. C'est ce qui correspond à ce que Brossard décrit dans son *Journal intime* en évoquant les “trois cahiers noirs dans lesquels [elle] inscri[t] une fois ou deux par année un quelque chose qui [lui] permet de vérifier qu[’elle] existe encore” (Brossard, 1984b: 15). La seconde certitude est celle de refuser une image fictive et aliénante de soi et par conséquent de la reproduire par écrit, ce qui se traduit par un refus de l'autobiographie dans l'autobiographie-même. Ce refus qui est une forme de réponse virulente à la violence patriarcale (symbolisée entre autres par le drame de l'école polytechnique en 1989), puisqu'en se refusant à la loi du genre – pour reprendre Derrida (1980) – Brossard viole la loi du Père. Dans tous ses textes autobiographiques, qu'ils aient été commandés¹⁵ ou non, Brossard souligne sa réticence au genre qu'elle désapprouve ostensiblement. On peut classer sa réticence en plusieurs types: la remise en question qui rythme l'écriture du *Journal intime* par l'accumulation de questions¹⁶; l'ironie qui grince dans “La tentation autobiographique”¹⁷; la critique qu'elle fait des “genres que sont le journal intime et l'autobiographie” (Brossard, 2004: 46, 47) devenus les “produits les plus en demande dans la culture marchande” (Brossard, 2004: 47); le (presque) hors-sujet dans “La tentation autobiographique” où elle laisse le lecteur sur sa faim en le confrontant à une longue citation de Gertrude Stein ainsi qu'une série de fragments de son *Désert mauve*; et enfin la dérision en reprenant dans “La question autobiographique” (2004) la même citation de Gertrude Stein citée seize ans plus tôt dans “La tentation autobiographique” (1988) et qu'elle étoffe de commentaires sur Djuna Barnes! Et pourtant, quand on considère l'ensemble des écrits de Brossard, force est de constater son éternel retour à l'exercice autobiographique. Lors d'une table ronde dirigée par Lise Gauvin, elle dit avoir accepté le “défi” (Brossard in Gauvin, 1986a: 103) en acceptant la commande de son *Journal intime*; dans “La tentation autobiographique”, elle se dit “vivement intéressée par le sujet” (Brossard, 1988: 37); enfin elle se plie à l'exercice dans les règles de l'art en écrivant “Autobiography” en 1992. N'y a-t-il pas là contradiction? Pourquoi se laisse-t-

¹⁵ C'est le cas de son *Journal intime* et de “La tentation autobiographique”.

¹⁶ Cf. Brossard, 1984b: 17, 23, 31, 34, 37, 38, 54, 55, 70, 88.

¹⁷ Cf. Brossard, 1988: 39.

elle tenter par un genre qu'elle exècre?¹⁸ Cessons donc de lire l'autobiographie avec des attentes obsolètes et entrons dans le jeu brossardien. Dès le début des années 70¹⁹, Brossard prônait à la fois le refus presque catégorique ("transgression/agression"; Brossard, 1984a: 40) et la "transgression ludique" ("trans/gression"; Brossard, 1984a: 42). En effet, elle prônait d'une part le refus d'un sens circulaire, d'un sujet qui tourne en rond sur lui-même, qui s'étouffe et s'épuise dans la répétition de soi et d'autre part la transgression des concepts figés du genre autobiographique et de son sujet. L'autobiographie ne pouvait plus se concevoir autrement que dans la transgression d'elle-même; son sujet ne pouvait plus se concevoir autrement que comme une (re)production du soi et de l'autre, à la fois réel et fictif, honnête et mensonger²⁰, auteur, narrateur et personnage – soit polyvalent et polyphone.

2. POLYPHONIE

En accédant à l'écriture, la femme commence à "parler femme et fiction" (Brossard, 1984a: 67), c'est-à-dire qu'elle se constitue en tant que sujet autonome²¹, qu'elle lit, relit, délit²² le phallogos et qu'elle envahit le texte. Si elle se résumait à un trou dans le patriarcat (Brossard, 1985/1988: 38, 39), la femme – en faisant surgir son je dans l'écriture – troue le tissu phallogocentrique et en trouble²³ l'ordre (Brossard, 1984a: 69, 70), son je n'étant pas en adéquation avec le concept traditionnel d'autobiographie – défini entre autres par Lejeune dans son *Pacte autobiographique* (1975) et corrigé par la suite dans l'avant-propos de *Moi aussi* (1986)²⁴. Selon sa théorie initiale de l'autobiographie, l'auteur-narrateur devait être normatif (masculin, blanc, européen, hétérosexuel et singulier) et cohérent d'un point de vue identitaire; la trame narrative spatio-temporelle devait être linéaire, logique, ininterrompue orientée vers le passé, le réel et le vrai. Pour résumer, l'autobiographe devait être transparent et l'histoire de sa vie authentique. Or, comme nous l'avons vu précédemment, non seulement Brossard ne correspond à aucun des critères

¹⁸ Notre constat se rapproche en tous points de celui de Havercroft (1996: 25).

¹⁹ Cf. Brossard 1973/1984a: 39; 1974/1984a: 65.

²⁰ Brossard se réfère souvent à l'étymologie du mot "fiction" signifiant feinte, dissimulation et mensonge. Cf. Brossard, 1984a: 65; 1985/1988: 89.

²¹ Cf. Brossard, 1984a: 55, 56.

²² Il s'agit bien du verbe "délire", véritable concept déconstructionniste de la théorie brossardienne.

²³ Nous nous référons bien entendu au titre de Butler (1990).

²⁴ Il distingue le roman autobiographique de l'autobiographie. Si cette dernière se doit de servir la vérité, le roman autobiographique, lui, peut se permettre de mentir.

de l'autobiographe (elle est certes blanche, mais elle est femme, québécoise, lesbienne et plurielle en ce sens où l'instance écrivante est systématiquement doublée par de nombreuses instances locutrices telles que le elle²⁵, le on et le nous) mais ses textes ne respectent aucune chronologie (dans son *Journal intime*²⁶ et dans *Je m'en vais à Trieste*²⁷, elle effectue des retours en arrière, invente son présent et se projette dans le futur; dans son "Autobiography", elle commence par la fin²⁸) et ils "admettent – par l'utilisation des stratégies de fictionnalisation – l'interpénétration inévitable du Je textuel et du hors textuel, et même la constitution du sujet par le discours" (Gronemann, 2006: 112). Devenue précaire, l'autobiographie est confrontée à trois questions, celle du genre, du je et de la langue autobiographiques dont nous nous proposons d'illustrer les résultats dans l'œuvre de Brossard.

Comme nous l'avions indiqué dans l'introduction, Brossard ne désigne pas ses textes à caractères autobiographiques comme des autobiographies. Le seul texte qui a été intitulé "Autobiography" n'a été publié qu'en anglais. Étant donné qu'elle a été traduite du français vers l'anglais et uniquement publiée dans une langue qui n'est pas tout à fait la sienne, cette soi-disant autobiographie instaure une distance subtile avec le genre. Ses textes à caractères autobiographiques peuvent être classés en trois types. Le premier type d'autobiographie brossardienne regroupe les textes dont les intitulés comportent une référence explicite au genre autobiographique: *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit* (1984b), "L'identité comme science-fiction de soi" (1986), "La tentation autobiographique" (1988), "La question de l'autobiographie" (2004) et "Autoportrait" (2004). Remarquons cependant que Brossard opère systématiquement une déconstruction du genre dans les titres: les termes "manuscrit", "science-fiction", "tentation", "question" et "portrait" indiquent que l'autobiographique est un travail de construction et non de restitution authentique. Le second type d'autobiographie brossardienne rassemble les textes dont les titres n'indiquent rien d'autobiographique mais dont le texte est entièrement autobiographique. C'est le cas de "*E muet mutant*", "*Cortex exubérant*", *L'amèr ou le chapitre effrité*, *La lettre aérienne*, *Je m'en vais à Trieste*, *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*. Brossard

²⁵ Cf. *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*.

²⁶ Nous renvoyons au chapitre "Le langage de l'espace: les enjeux entre la sexualité et la spatialité" dans l'article de Le Blanc (2002: 72-80) où elle étudie l'achronie du *Journal intime*.

²⁷ Citons par exemple l'enchaînement suivant: "Santorin 3 juillet 1995", "Le petit pont 5 juin 1995", "RER/Roissy-Saint-Michel 11 juin 1995", "Cape Spear 5 novembre 1995", "Coimbra 31 mai 1995" (Brossard, 2003: 14, 15, 16, 17, 18; elle met en italique).

²⁸ "I have just finished writing this short autobiography and now I feel like starting all over again [...]" (Brossard, 1992/2005: 117).

y atomise le monolithisme autobiographique canonique en court-circuitant son texte à la première personne avec d'autres instances narratives, en particulier le on/nous et le elle. Enfin, le troisième type d'autobiographie brossardienne, ce sont les œuvres qui sont clairement classifiées comme roman ou comme recueil de poésie mais qui comprennent quelques passages autobiographiques. Prenons comme exemple *Baroque d'aube* où un personnage parle de Nicole Brossard en tant qu'auteure mais dont les traits biographiques sont fictifs²⁹. En faisant ainsi, Brossard ne fait pas qu'interroger son support. Elle déjoue également les "contraintes des structures patriarcales, [...] [le] symbolisme de la loi du Père, [...] [les] vices des formes phallogocentriques, [...] la subjectivité cartésienne, [...] la logique binaire traditionnelle, etc." (Le Blanc, 2003: 70) en adaptant une "posture déconstructionniste" (Le Blanc, 2002: 113) et ludique, en procédant à un "brouillage territorial qu'elle s'autorise entre l'écriture diaristique, le récit de voyage et la poésie" (Le Blanc, 2002: 70). Dans toute l'œuvre de Brossard, on assiste à un débordement et à une contamination des genres entre eux, car "tout texte participe d'un ou de plusieurs genres", comme le souligne Derrida (1980: 185)³⁰. L'autobiographie permet au texte de papillonner – pour reprendre Barthes (1975: 72). Le texte autobiographique est un texte en différé, un texte brisé, dont la dynamique est celle de l'oscillation, de la discontinuité, de l'émiettement, de l'itération et de la fragmentation aboutissant à une pluralisation du sens: "[L]e sens ira vers sa multiplication, sa dispersion", notait Barthes (1975: 70). L'œuvre brossardienne témoigne de cette nouvelle conception de l'autobiographie comme un genre polyphonique: ce genre peut en cacher un autre. Son recueil de poèmes *Je m'en vais à Trieste* en est un parfait exemple puisqu'il est en fait un journal intime rédigé sous forme de poèmes. Elle réalise ainsi ce qu'elle constatait dans son soi-disant *Journal intime*³¹. La trame spatio-temporelle linéaire n'y est pas entièrement respectée; la cartographie narrative est brisée par les épisodes poétiques nomades. Le souci d'authenticité et de transparence est remplacé par le lyrisme – peut-être moins hermétique que dans d'autres recueils mais du moins énigmatique. Enfin, le je – qui apparaît dans le titre – n'étouffe pas le texte de sa surprésence alors

²⁹ Cf. Brossard, 1995: 124-127.

³⁰ "Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du trait de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque" (Derrida, 1980: 185; il met en italique).

³¹ "Le poème est la certitude/qui me représente" (Brossard, 1984b: 95).

même que tous les poèmes relatent des épisodes réels de la vie de Brossard rythmée par de nombreux déplacements dans le monde entier.

Ce je qui n'en fait qu'à sa tête est le second point crucial de notre étude de la polyphonie ludique chez notre diariste. "Je parle *je*, parle *nous*, j'inscris *on* selon quelques impondérables pronominaux", note Brossard (1984a: 40; il met en italique). Ce je-pluriel, auquel s'ajoute le pronom personnel elle, sert dans un premier temps la cause féministe – comme nous l'avons déjà évoqué³² – mais il est surtout un des jouets linguistiques préférés de Brossard. Le nous (comme le on) est un je collectif "qui donne [aux femmes] accès à la parole, au désir, au projet et à l'écriture" (Brossard, 1986: 394). Le elle est un double du je devenu personnage. On en trouve l'un des plus beaux exemples dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*. Quant au je, il est l'instance locutrice/écrivante/ auctoriale/scripturale, la narratrice et la diariste: Nicole Brossard. Mais il n'est ni univoque, ni homogène, ni monodique, ni monovalent. L'autobiographie brossardienne est le lieu privilégié d'un récit à la première personne, mais cette première personne est un je plurielle car le moi ne peut plus se constituer sans interaction avec l'autre, avec les autres³³ dont on peut distinguer chez Brossard plusieurs catégories: l'autre comme personnage (féminin)³⁴, comme auteur(e) de référence³⁵, l'autre comme traductrice³⁶ et surtout l'autre comme je. C'est en perméabilisant les frontières entre l'alter et l'ego que Brossard ébranle toute l'autobiographie conventionnelle. Nicole Brossard est à la fois celle qui se cache derrière un je extratextuel et intratextuel – son identité se constituant à la fois avant le texte/hors du texte et dans le texte/au moment-même de l'écriture – du *Journal intime*, derrière le elle dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, derrière les on/nous/la femme/les femmes de *La lettre aérienne*, derrière le personnage même de Brossard que l'on rencontre au détour de *Baroque d'aube* (Brossard, 1995: 124-

³² "Chacune se découvrirait comme un sujet d'intérêt pouvant simultanément parler à la première personne du singulier et du pluriel" (Brossard, 2004: 46).

³³ "[...] il vaut toujours mieux écrire en pensant à soi d'abord. Soit dans la spirale des voix qui nous entourent, dans la spirale des voix qui amplifient ce que je suis dans le bruit urbain des temps forts de l'existence" (Brossard, 1984b: 73).

³⁴ Hormis l'homme-flèche de *Picture Theory*, l'homme long du *Désert mauve*, l'équipe du *Symbol* dans *Baroque d'aube*, les hommes se font rares dans l'œuvre brossardienne. S'ils ne sont pas évincés du texte, ils occupent un arrière-plan narratif flou ou symbolisent la menace violente qui pèse dans l'univers féminin/féministe.

³⁵ Même si Brossard se réfère entre autres à Barthes, Blanchot et Mallarmé, son réseau intertextuel est essentiellement féminin. Elle revient sans cesse sur ses deux auteures fétiches : Gertrude Stein et Djuna Barnes. De plus, elle pratique l'autocitation ou fait allusion à ses propres textes.

³⁶ Notons que toutes les personnes qui ont traduit les textes de *Fluid Arguments* ne sont que des femmes.

127) et derrière chaque protagoniste féminine comme par exemple la Mélanie du *Désert mauve* à qui elle fait dire: “Un jour peut-être, je raconterai ma vie.” (Brossard, 1987: 25) – en se rappelant certainement la formule de Barthes (1975: 123): “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” et celle de Robbe-Grillet (1984: 10): “Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi”. Il est donc impossible de démêler le réel extratextuel précédent l’écriture du fictif intratextuel de l’acte d’écriture. Brossard exprime bien cette idée dans “La question de l’autobiographie”:

J’écris depuis ce matin et je comprends que je suis dans un autre monde. Alors, dans cet autre monde, il se pourrait que je sois quelqu’un d’autre. S’il est vrai que quand j’écris je suis ailleurs, je sais que je ne suis jamais quelqu’un d’autre quand j’écris (Brossard, 2004: 51).

Le brouillage des pistes référentielles et imaginaires est ici explicite et ludique. Le je est un terrain de jeu où le je peut “creuser sa différence avec humour” (Brossard, 2004: 50), où se conjugue un combat difficile mais ludique puisque, pour Brossard, la “passion lesbienne” (Brossard, 2004: 50) est une “audace *amusing*” (Brossard, 2004: 50; elle met en italique). C’est pourquoi elle se remémore le génie de Gertrude Stein, en particulier ses autobiographies hors du commun: *Autobiographie d’Alice B. Toklas* et *Autobiographie de tout le monde* où Stein dépasse le binarisme autobiographique du je/biographie de l’autre en inversant les paramètres, appliquant la première phase déconstructionniste de Derrida (1972) ou ce que Brossard appelle opposition (1984a: 41). Cependant, comme le souligne Brossard dans “Vaseline”, l’opposition est “liaison circulaire” (Brossard, 1984a: 41), c’est la “transgression” (Brossard, 1984a: 42) qui opère une rupture orientant le texte vers une dynamique de “la brèche, la marge, *l’effet*” (Brossard, 1984a: 42; elle met en italique). L’outil permettant de réaliser cette “transgression ludique” (Brossard, 1984a: 42), c’est la langue-même, sans qui le genre et le je n’auraient pu faire l’objet du jeu polyphonique dont nous venons d’esquisser une étude. Rappelons que Brossard oppose mémoire et récit d’enfance à l’étymologie faisant avant tout de l’autobiographie un travail sur “la racine des mots” (Brossard, 2004: 45).

Selon Brossard, la transgression ludique a lieu “dans le texte” (Brossard, 2004: 45) et “dans les formes du langage et de la pensée” (Brossard, 2004: 45). Elle traverse un interdit absurde³⁷: “Sur la poutre d’équilibre, traverser l’opaque ‘le noir de l’interdit?’” (Brossard, 1984a: 43). Dans cette métaphore, on retrouve l’idée de difficulté et de jeu, opposition dépassée par le concept

³⁷ “[...] un interdit *parce que* (sans raison) au fond, au loin [...] [un] interdit parce que (la peur) *just because*” (Brossard, 1984a: 43; elle met en italique).

de passage. Depuis cette poutre, elle peut “dispenser le calme même de la loi de l’ordre superficiel” (Brossard, 1984a: 41). Loi du Père, ordre syntaxique et règle grammaticale, telles sont les cibles de Brossard mises en exergue dans “Vaseline” où elle passe de l’énoncé d’une règle grammaticale phallogocentrique à l’énoncé d’une règle au féminin par de subtiles subversions linguistiques lui permettant de transgresser la langue patriarcale³⁸. Glissement, humour, ironie et dissimulation s’accordent avec cette esthétique ludique qui se dégage de l’écriture autobiographique brossardienne tout au long de notre étude. Le premier combat que Brossard mène dans la langue, c’est cette fameuse règle de l’effacement du féminin dès la moindre présence masculine. Elle se bat pour “*ce petit e muet*” (Brossard, 1984a: 43; elle met en italique), l’“epsilon” (Brossard, 1984a: 43), le “E muet mutant” “contre le circonscrit, le déterminé” (Brossard, 1984a: 46). C’est donc en “travers[ant] l’espace permis, alloué” (Brossard, 1984a: 46) – espace générique, identitaire et linguistique – que l’autobiographie brossardienne peut voir le jour. Pour écrire d’abord en tant que femme, féministe et lesbienne et ensuite en tant qu’écrivaine, Brossard doit “toujours être à côté de la bonne syntaxe” (Brossard, 1984a: 46), “feindre l’état de grâce grammatical” (Brossard, 1984a: 46), “jouer double jeu, double volet du même mot, de la même expression” (Brossard, 1984a: 46). Ce perpétuel décalage s’opère grâce à ce que Le Blanc (2003: 120) appelle “hétérophonie” et “hétéroglossie”. Nous avons déjà vu la diversité des voix narratives en analysant le je et ses doubles. Quant à la pluralité des langues, elle se manifeste soit par la présence de mots anglais, allemands, espagnols, italiens dans le texte français, soit par un travail de traduction du français vers l’anglais comme dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman* ou dans la même langue comme dans *Le désert mauve*, soit par des créations de mots comme “crulirécueil” (Brossard, 1984b: 27). La dissémination de la langue participe également à la déconstruction du texte autobiographique canonique pour une nouvelle architecture textuelle de l’autobiographie dont le matériau de base est le fragment, dont les outils sont la paire de ciseaux et le tube de colle et dont la page est couverte de ratures, de biffures, de superpositions. Cette “polygraphie” (Barthes, 1975: 131) rappelle le palimpseste qu’est “Fluid Arguments” – texte que nous considérons comme l’autobiographie brossardienne par excellence³⁹ – où les langues se côtoient, où la typographie est hétérogène, où tapuscrits, manuscrits et photographies se superposent, où la langue est nucléarisée et

³⁸ “Une grammaire ayant pour règle: le masculin l’emporte sur le féminin doit être transgressée, susciter quelques manœuvres de fond, de lames, de plaisir... d’humour (*ce petit e muet (féminin) qu’on ajoute à la forme du masculin*, epsilon ironique qui modifie insidieusement le ventre de la femme-mère castratrice et du complexe qui s’en suit)” (Brossard, 1984a: 43; elle met en italique).

³⁹ Cf. Notard, 2010a.

où des textes inédits se mêlent à des extraits de ses textes autobiographiques, autant d'éléments nous invitant au voyage.

3. POLYNÉSIE

C'est en évoquant l'engouement de Barthes pour l'inachevé que Laouyen (en ligne) parle d'"une écriture qui refuse à la pensée toute sédentarité". Cette remarque s'applique en tout point à l'écriture brossardienne puisque notre diariste inscrit ses textes dans une dynamique du mouvement. La fonction de l'espace n'est plus ni "ornementale" (Le Blanc, 2002: 69) ni "mimétique et vraisemblabilisante" (Le Blanc, 2002: 69). Dans l'autobiographie brossardienne, l'espace est une référence certes empirique mais aussi symbolique à laquelle l'instance scripturale donne sens: l'espace s'avère être plus qu'un simple décor réel ou fictif puisqu'il se veut souvent allégorique. C'est dans *La nuit verte du parc labyrinthe* que nous en trouvons le plus bel exemple avec la métaphore filée d'un espace imaginaire labyrinthique et insulaire⁴⁰ sur lequel nous allons revenir. C'est en effet l'insularité qui symbolise le caractère nomade et fragmenté de l'écriture (autobiographique) dans la plupart des œuvres de Brossard où la topographie insulaire imaginaire traduit l'émergence d'un monde au féminin allant vers un modèle tridimensionnel/holographique. Qu'il s'agisse des îles imaginaires de *La nuit verte du parc labyrinthe*, des îles grecques évoquées dans *Journal intime* – porteuses d'une forte symbolique littéraire et biographique⁴¹ – ou de Martha's Vineyard (île située au sud de Cape Code) où se retrouvent les cinq protagonistes de *Picture Theory* ou encore de "l'Isla de las Mujeres" qu'elle évoque dans *La lettre aérienne* (1985/1988: 151), les îles inscrivent l'écriture dans une esthétique de la dérive. Ces nombreuses îles illustrent l'étymologie du mot "polynésie" – terme qui apparaît également sous la plume de notre auteure dans une partie intitulée "Polynésie des yeux" dans *À tout regard* et que nous avons choisie pour titrer cette partie.

Or, c'est justement dans la présentation des textes "Mauve", "Caractère/ Jeu de lettres" et "Polynésie des yeux" que Brossard définit écriture, lecture et traduction comme un "acte de passage" (Brossard, 1987/1989: 84): "me voici. C'était donc recommencer / la place du corps / dans la marge lointaine / la précision / des yeux polysémiques" (Brossard, 1987/1989: 115). L'écriture de soi se définit donc comme marge, polysémie, et surtout comme passage. Comme nous l'avons évoqué plus haut, c'est dans *La nuit verte du parc*

⁴⁰ Cf. Notard, 2010a.

⁴¹ Non seulement, l'évocation d'îles grecques par une auteure lesbienne nous renvoie à Lesbos et à Sappho. Mais c'est lors d'un voyage en Grèce avec Germaine que la vie de Brossard a basculé puisqu'elle y a découvert la passion lesbienne.

labyrinthe que Brossard décrit les sauts qu'elle effectue entre les îles (Brossard, 1992: 12). Cette trajectoire en pointillés symbolise la traversée du territoire patriarcal et la création d'un archipel au féminin – ce “MA continent” du cycle *Amantes* (Brossard, 1980: 111-117). En sautant d'île en île, Brossard renverse l'ordre ontologique entre homme et femme, entre réalité et fiction, entre vie et littérature; elle brouille les frontières opposant des mondes et des concepts obsolètes basés sur le binarisme pour créer ce que Gronemann (2006: 114; elle met en italique) appelle “un *continuum* avec des passages”. Ces passages sont certes “les ellipses et les sauts temporels et spatiaux [qui] brisent toute conception linéaire ou circulaire du temps, aboutissant davantage à des courbes irrégulières” (Havercroft, 1996: 29), comme nous l'avons évoqué à propos de *Journal intime* et de *Je m'en vais à Trieste*. Mais ces passages sont aussi les ruptures qui brisent en douceur ou radicalement l'exercice autobiographique⁴². Car ce qui intéresse Brossard, c'est avant tout la littérature, soit ce qu'on fait du matériau biographique. Brossard ne conçoit d'ailleurs sa vie que dans l'écriture. “J'écris pour essayer de comprendre pourquoi j'ai envie d'écrire”, notait Robbe-Grillet (2001: 85), formule à laquelle Brossard ajouterait ‘et comment j'écris’. Ce qui importe désormais dans le texte autobiographique, c'est de dévoiler le processus de transformation du référent réel dans le texte par l'acte d'écriture et non de se perdre dans l'anecdote⁴³. Pour procéder à ce dévoilement, il faut transgresser et traverser. C'est le message principal de “Vaseline” dans la partie intitulée “Moteurs: on transgresse” (Brossard, 1984a: 46, 47) où elle associe cette traversée motorisée à des concepts de son écriture tels que l'exploration, le souffle et l'énergie desquels surgissent des espaces autobiographiques imaginaires. On retrouve là le triple enjeu de l'autobiographie que nous avions évoqué au début de notre étude, à savoir l'autobiographie comme enquête, conquête et quête. L'autobiographie est enquête parce qu'elle explore l'étymon; elle est conquête parce que l'autobiographe est une amazone motorisée des temps postmodernes; elle est quête de soi, de l'écriture et de l'imaginaire⁴⁴.

Le territoire insulaire de la polynésie brossardienne – dont la dynamique nomade et rhizomatique est celle de la traversée, du passage et de la dérive –

⁴² “Now enough about me, let's move on to the subject of travelling.”, “I am really fed up with this autobiography where the years follow all in a row like at funeral” (Brossard, 2005: 142, 143).

⁴³ “[...] [L]a forme des romans me semble beaucoup plus importante que les anecdotes [...] qui s'y trouvent” (Robbe-Grillet, 2001: 84), formule à laquelle Brossard (1974/1978: 394) fait écho en écrivant: “NE PAS ÊTRE UNE ANECDOTE HISTORIQUE”.

⁴⁴ Cf. Robbe-Grillet, 2001: 85, 284, 285.

est cartographié (sans l'être tout à fait) dans les schémas de la spirale⁴⁵ publiés dans *La lettre aérienne*. Brossard y décrit l'évolution d'un "sens nouveau dans le sens" (Brossard, 1985/1988: 102) vers un sens éclaté inédit, l'émergence d'un je au féminin, le renouvellement d'un genre obsolète qu'elle se refuse de nommer clairement, dépassant ainsi aussi bien le concept de Lejeune que celui de Doubrovsky ou de Robbe-Grillet: "Mémoire, autobiographie, journal, fiction. Oh!, bien sûr, il faut nuancer, mais c'est à qui de faire ce travail" (Brossard 1984b: 55).

Pour conclure, nous pouvons dire que la question de l'autobiographie chez Brossard s'inscrit dans le décloisonnement du genre (littéraire) et des genres (sexuels) et qu'elle suit une logique tridimensionnelle: enquête polytechnique, conquête polyphonique et quête polynésienne. Comme nous l'avons brièvement évoqué au cours de cette étude, le projet autobiographique brossardien croise des théories autobiographiques (Barthes, Lejeune, Robbe-Grillet) avec des théories féministes et queer (Bersianik, Cixous, Wittig) pour dépasser l'autobiographie conventionnelle et son "alphalébête" (Cixous, 1977: 77).

L'aventure autobiographique brossardienne commence dans les années 70 et 80 par une enquête où elle "creus[e] l'étymon" (Brossard, 2004: 45) et "pein[e] à la limite du sens et du non-sens" (Brossard, 2004: 45) face aux violences patriarcales symbolisées par le carnage de l'école polytechnique de Montréal en 1989. Elle se prolonge au cours des années 80 et 90 avec une conquête militante consistant en de nombreuses tactiques subversives pour déconstruire l'autobiographie canonique et son pacte. Cette conquête aboutit à un genre autobiographique protéiforme, à un je polyphonique et à une langue obscure – pour reprendre le titre d'un de ses recueils. Mais c'est en cartographiant une topographie autobiographique insulaire et fragmentaire unique en son genre, dont la dynamique est celle de la traversée, du passage et de la dérive, que Brossard parvient – dès la fin du XX^{ème} avec "Fluid Arguments" – à s'éloigner de l'autobiographie féministe/queer militante pour réaliser sa quête du sens et aller vers de nouvelles perspectives d'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
 Bersianik, L. (1976/1985): *L'Euguélonne*. Montréal: Stanké.

⁴⁵ Havercroft (1996: 30) nous en livre un excellent commentaire dans son étude du *Journal intime*.

- Brossard, N. (1974/1978): “Le cortex exubérant”. In: N. Brossard (1978), *Le centre blanc*. Ottawa: L’Hexagone, 385-408.
- Brossard, N. (1977/1988): *L’amèr ou le chapitre effrité*. Montréal: L’Hexagone.
- Brossard, N. (1980): *Amantes*. Montréal: L’Hexagone.
- Brossard, N. (1984a): *Double impression*. Montréal: L’Hexagone.
- Brossard, N. (1984b): *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*. Montréal: Les Herbes Rouges.
- Brossard, N. (1985/1988): *La lettre aérienne*. Montréal: Remue-ménage.
- Brossard, N. (1986): “L’identité comme science-fiction de soi”. In: P. Tap (dir.), *Identités collectives et changements sociaux*. Tome I. Paris: Privat, 391-395.
- Brossard, N. (1987): *Le désert mauve*. Montréal: L’Hexagone.
- Brossard, N. (1988): “La tentation autobiographique”. In: P. Morency, *La tentation autobiographique - Communications de la quatorzième rencontre québécoise internationale des écrivains tenus à Québec du 19 au 22 avril 1986*. Montréal: L’Hexagone, 37-44.
- Brossard, N. (1992): *La nuit verte du parc labyrinthe*. Québec: Trois.
- Brossard, N. (1995): *Baroque d’aube*. Montréal: L’Hexagone.
- Brossard, N. (1998): *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*. Toronto: Mercury Press.
- Brossard, N. (2003): *Je m’en vais à Trieste*. Trois-Rivières: Écrits des Forges; Echternach: PHI; Limoges: Le bruit des autres.
- Brossard, N. (2004): *Ecrire l’horizon du fragment*. Paroisse Notre-Dame-des-Neiges: Trois-Pistoles.
- Brossard, N. (2005): *Fluid Arguments*. Toronto: Mercury Press.
- Dobrovsky, S. (1977): *Fils*. Paris: Grasset.
- Cixous, H. (1975/2010): “Le rire de la Méduse”. In: H. Cixous (2010), *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 35-68.
- Cixous, H. (1977): “La venue à l’écriture”. In: H. Cixous, *Entre l’écriture*. Paris: Union générale d’Editions.
- Derrida, J. (1972): *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1980): “La Loi du genre”, *Glyph 7*: 176-232.
- Gauvin, L. (1986): “La question des journaux intimes I. Table ronde”, *Etudes françaises* 22.3: 101-109.
- Gehrmann, S. & Gronemann, C. (2006): *Les enJEUx de l’autobiographique dans les littératures de langue française - Du genre à l’espace. L’autobiographie postcoloniale. L’hybridité*. Paris: L’Harmattan.
- Havercroft, B. (1996): “Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre: le *Journal intime* de Nicole Brossard”, *Voix et Images* 22.1 (64): 22-37.

- Laouyen, Mounir: “Le livre brisé de Roland Barthes”. <<http://www.fabula.org/forum/barthes/34.php>> [Consulté le 31.12.2010].
- Le Blanc, J. (2002): “Langage de l’espace et sexuation dans les journaux de Nicole Brossard”. In: L. Dupré et alii (eds.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*. Québec: Nota Bene, 67-91.
- Le Blanc, J. (2003): “Les postures déconstructionnistes de Nicole Brossard”. In: J. P. Bertrand & L. Gauvin, *Littératures mineures en langue majeure*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Les Presses de l’Université de Montréal, P.I.E., Peter Lang, 113-122.
- Lejeune, P. (1975): “Le pacte”. In: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 11-46.
- Lejeune, P. (1986): “Le pacte autobiographique”. In: P. Lejeune, *Moi aussi*. Paris: Seuil, 13-35.
- Notard, E. (2010a): “Symbiose du corps et de l’écriture: le cor(ps)tex(te) dans *La nuit verte du Parc Labyrinthe* de Nicole Brossard”. In: E. Banauch et alii (eds.), *Apropos Canada/À propos du Canada - Fünf Jahre Graduiertentagungen der Kanada-Studien*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 201-222.
- Notard, E. (2010b): “*Fluid Arguments*: entre collages et palimpsestes”. In: R. Ceballos et alii (eds.), *Passagen: hybridity, transmédiatité, transculturalidad*. Hildesheim: Olms. 527-537.
- Robbe-Grillet, Alain. (2001): *Le voyageur - textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. Christian Bourgeois (ed.). Paris: Seuil.
- Wittig, M. (1969): *Les Guérillères*. Paris: Minuit.