

## LA PARTIE ET LE TOUT: FRAGMENTATION ET UNION DANS *LE DÉSERT MAUVE* DE NICOLE BROSSARD

*Brisure, réunion: ces deux principes adverses  
gouvernent le texte depuis toujours*<sup>1</sup>.

Le roman se définit d'ordinaire comme un ensemble homogène, un tout. Il se présente comme une totalité et se conçoit comme un monde complet, autonome. Mais cette totalité apparente est constamment remise en question par l'organisation du roman, qui trouve à s'accomplir par une série de brisures: découpage en parties puis en chapitres qui sont eux-mêmes scindés en «séquences»<sup>2</sup>, segmentées à leur tour par l'insertion d'informations telles que les descriptions, les comparaisons, les alternatives, les incises, comme l'a montré Jean Ricardou<sup>3</sup>.

La structuration textuelle est gouvernée par deux principes antithétiques: la fragmentation et l'union. D'une part, la fragmentation segmente la texture du texte. Elle peut prendre deux formes: la rupture, segmentation radicale qui interrompt le cours de l'histoire racontée pour permettre l'insertion d'une autre histoire; et la coupure, brisure relative qui opère une fissure à l'intérieur d'une séquence pour permettre à des informations supplémentaires de prendre place ou, au contraire, pour effacer certains détails essentiels, comme c'est souvent le cas dans le roman policier. D'autre part, puisque le roman se conçoit comme une totalité, des articulations doivent lier les parties entre elles afin de préserver, au moins de façon illusoire, l'homogénéité du texte. Les liens s'établissent grâce à des rapports de similitude, d'équivalence ou de dépendance entre les parties.

Dans les textes romanesques traditionnels, le processus de structuration antithétique est occulté par une unité anecdotique qui assure la continuité. Il y a bien des digressions, des analepses et des prolepses qui segmentent le texte, mais celles-

ci se rattachent toujours à l'histoire principale dont elles dépendent. La phrase peut être coupée par des incises, des appositions, des parenthèses, mais la structure fondamentale (sujet-verbe-complément), les règles de syntaxe, de sémantique et de pragmatique sont respectées. Le respect de ces règles qui donnent une cohésion à une suite de mots ou de phrases produit un texte en apparence homogène. L'union prédomine.

Le texte moderne, au contraire, «se pose en état de rupture, joue sur la matière signifiante du langage»<sup>4</sup>. Il se caractérise par l'ellipse du référent, par la déconstruction de l'élément narratif. Les brisures s'y multiplient, intervenant jusque dans la structure des phrases pour en subvertir l'organisation normale (sujet-verbe-complément). Elles travaillent aussi directement sur le signifié en utilisant

l'homonymie, l'antonymie et divers types de polysémie, c'est-à-dire l'existence de divers effets de sens ou sémèmes pour un même lexème; l'appartenance du même mot à des champs sémantiques différents; l'existence d'un sens banal, technique ou théorique; la possibilité d'un emploi ordinaire (usage) et méta-linguistique (mention).<sup>5</sup>

Dans ces textes, l'union est obtenue par des associations d'idées, par la reprise d'un ou de plusieurs éléments d'un segment à l'autre et par des jeux de redondances qui «peuvent, en principe, être de nature strictement phonétique («appareils sexuels éventuels et reliefs», *French Kiss*, p. 32; «cachemire et cauchemar», *L'Amer*, p. 39<sup>6</sup>) ou rythmique ou syntaxique»<sup>7</sup>.

Nicole Brossard maîtrise de façon exemplaire le jeu de la coupure et de la réunion qui caractérise la modernité littéraire<sup>8</sup>. Il n'y a point de continuité anecdotique dans les romans de Nicole Brossard: l'histoire éclatée va dans tous les sens. Les séquences narratives ne se déroulent pas successivement selon un axe linéaire; au contraire, elles s'entrecoupent et se recoupent. Les phrases sont désarticulées, la syntaxe est bouleversée, les verbes n'ont ni sujet ni complément, même lorsqu'ils sont transitifs, les phrases nominales abondent:

J'ai tué le ventre. Moi ma vie en été la lune. Moi ma mort. Trente ans me séparent de la vie, trente de la mort. Ma mère, ma fille. Mamelles, une seule vie, la mienne. Réseau clandestin de reproduction. Matrice et matière anonymes.<sup>9</sup>

Le passage d'une phrase à l'autre et même d'un mot à l'autre n'est plus régi par une suite d'idées, «l'avancée du texte se fait comme par bonds, d'un mot à l'autre, s'appelant phoniquement, comme naturellement»<sup>10</sup>.

*Le Désert mauve*,<sup>11</sup> à l'encontre des autres oeuvres de Nicole Brossard, n'apparaît pas d'emblée comme un texte fragmenté. La syntaxe y est respectée; même la narration s'y déroule selon un plan linéaire, sans ruptures chronologiques ni événementielles. Cependant, les apparences se révèlent trompeuses: comme en tout texte, la fragmentation et l'union y jouent un rôle fondamental qui influe sur la production signifiante.

### Fragmentation et autonomie

*Le Désert mauve*<sup>12</sup> de Nicole Brossard se divise en trois parties: «Le désert mauve», «Un livre à traduire», et «Mauve, l'horizon». Chacune est annoncée par une page qui porte un titre. La première et la troisième parties sont chacune dotées d'une page de titre complète. La deuxième est précédée d'une page indiquant simplement son nom qui peut correspondre soit à un «faux-titre»<sup>13</sup>, soit à un intertitre, soit à la page indiquant le titre d'une nouvelle dans un recueil. Chaque page de titre insérée dans le roman fonctionne à la fois comme ouverture et comme clôture du texte qu'elle désigne: elle ouvre et circonscrit le texte en le nommant. Les trois parties apparaissent ainsi comme indépendantes l'une de l'autre puisque la page de titre constitue une frontière entre les textes.

La page de titre peut être considérée à la fois comme l'«état civil» du texte et comme un «titre de propriété». En tant qu'«état civil»<sup>14</sup>, elle «nomme» le texte, elle le localise en donnant le lieu de publication et le nom de l'éditeur, elle le date en fournissant l'année de publication. En tant que «titre de propriété», elle instaure «les propriétaires» du texte: l'auteur et, dans une moindre mesure, l'éditeur. La loi sur les droits

d'auteur, comme la notion même de plagiat, est fondée sur une telle conception du rapport auteur/texte. Ainsi, la page de titre assure l'individualité du texte et son unicité, non seulement en lui donnant un nom qui lui soit propre, mais en fournissant à son égard des éléments qui permettent de l'identifier comme différent de tout autre texte: le nom de l'auteur, la maison d'édition et la date de publication. Cette fonction d'identification de la page de titre est d'ailleurs explicitée dans *Le Désert mauve*: «À l'horizontale, le livre ressemblait à une pierre tombale: un nom, un titre et l'éclat de la couverture.»<sup>15</sup>

Les pages de titre qui figurent à l'intérieur même du *Désert mauve* instaurent un «propriétaire» différent de celui de la page de titre principale<sup>16</sup>: Laure Angstelle. La dernière page de titre comporte un renseignement supplémentaire: le nom de la traductrice, Maude Laures. Les maisons d'édition diffèrent d'une page de titre à l'autre. Le roman de Brossard est publié à l'Hexagone, celui de Laure Angstelle aux Éditions de l'Arroyo, alors que la traduction de Maude Laures paraît aux Éditions de l'Angle. Le titre varie également entre la traduction et la version donnée comme originale: la première partie reprend le titre de Brossard, «Le désert mauve», alors que la dernière s'intitule «Mauve, l'horizon». Les différences entre les pages de titre accentuent le caractère individuel de chacune des parties: n'ayant ni le même titre, ni le même auteur, ni le même éditeur, les textes ne peuvent qu'être différents.

Par sa seule présence à l'intérieur même du roman, la page de titre élève au rang de texte autonome la partie qu'elle désigne. Cette pratique vise essentiellement à fragmenter le roman en unités indépendantes. Chaque page de titre interrompt radicalement le récit en cours, puisqu'elle signale le début d'un nouveau texte. Tout lien entre les parties est alors récusé: chacune porte un nom qui lui est propre. C'est l'individualité des parties données comme distinctes qui se trouve ainsi accentuée.

L'autonomie, connotée par les pages de titre insérées dans *Le Désert mauve*, est corroborée par une pagination indépendante pour chaque partie. Dans le coin supérieur droit de chaque page apparaît la pagination assignée aux diverses sections. La page qui suit la page de titre qui figure au début du texte de Laure Angstelle porte le numéro «1». Il en est de même pour chacune des deux autres sections. Indiquer la

pagination de chaque section en recommençant avec le chiffre 1, c'est signaler que ce qui précède est terminé et que ce qui suit doit être considéré comme distinct et autonome.

La fragmentation se répercute même au niveau de l'anecdote. Chaque partie raconte une histoire homogène et complète; chacune est différente et se tient par elle-même, sans qu'on ait besoin des autres sections pour en saisir le sens. Le bref récit éponyme qui ouvre le roman de Nicole Brossard raconte l'histoire de Mélanie, ses fugues nocturnes dans le désert, sa vie avec sa mère et avec l'amante de celle-ci, et, surtout, la rencontre d'Angela Parkins qui sera tuée dans ses bras. Entre les chapitres consacrés à Mélanie s'insère l'histoire de l'homme long, qui constitue un récit autonome et n'est aucunement tributaire des deux autres parties. «Un livre à traduire» est l'histoire de la lecture et de la traduction du texte de Laure Angstelle par Maude Laures. Cette partie pourrait constituer un texte en soi, puisque le roman qui est lu y est repris en entier. Quant à la dernière section, elle se présente comme une traduction: il n'est aucunement nécessaire qu'elle s'accompagne du texte de départ ni des fiches de travail de la traductrice.

La segmentation qui caractérise l'organisation générale du roman réapparaît à l'intérieur de chacune des parties. Ainsi, «Le désert mauve» de Laure Angstelle est découpé en deux récits distincts que l'on pourrait appeler, à la suite de Patricia Smart, «"son histoire à Lui" et "son histoire à Elle"»<sup>17</sup>. Les deux histoires ne s'entremêlent pas comme on pourrait s'y attendre dans un roman moderne. Elles sont au contraire bien délimitées, chacune étant racontée dans des chapitres indépendants, qui ne sont pas reliés par une numérotation continue ou par des intertitres qui maintiendraient une certaine homogénéité à l'intérieur du texte. L'organisation du «Désert mauve» de Laure Angstelle est donc analogue à celle de l'ensemble du roman, qui pose entre ses parties la frontière que constitue une page de titre. La séparation entre les deux histoires de la première partie du roman n'est pas due à la présence de pages de titre mais plutôt au mode d'identification des chapitres. Ceux qui sont consacrés à l'histoire de Mélanie ne sont identifiés d'aucune façon, alors que ceux qui racontent l'histoire de l'homme long sont numérotés. La numérotation ignore totalement la présence de chapitres relatant son «histoire

à Elle»: le premier chapitre de son «histoire à Lui» porte l'inscription «CHAPITRE UN» même s'il est précédé d'un chapitre consacré à Mélanie.

L'absence de tout lien anecdotique entre les deux histoires qui composent «Le désert mauve» de Laure Angstelle contribue à en faire deux récits distincts et autonomes. Mélanie et l'homme long ne se connaissent pas. Son histoire à Elle: celle d'une jeune fille de quinze ans, sa vie dans le désert de l'Arizona avec sa mère et l'amie de celle-ci, Lorna, la rencontre d'Angela Parkins et le meurtre de celle-ci. Son histoire à Lui: celle d'un homme obsédé par une explosion dont il semble être responsable. Rien ne lie les deux histoires entre elles; même la voix narrative diffère d'une histoire à l'autre. L'histoire de Mélanie est racontée à la première personne du singulier: Mélanie monopolise la narration et la focalisation s'accomplit à travers son regard; la narration est entièrement homodiégétique. L'histoire de l'homme long est pour sa part racontée à la troisième personne, par un narrateur omniscient qui connaît les faits et gestes de l'homme dans sa chambre de motel: «L'homme long dépose sa serviette sur le lit. Il a eu chaud, il défait le noeud de sa cravate.» (p. 17) Il s'agit à présent d'une narration hétérodiégétique dans laquelle le narrateur a accès aux pensées du protagoniste: «Il pense à l'explosion, il y pense et ça ne suffit pas.» (p. 17)

Le découpage du texte de Laure Angstelle en deux histoires autonomes se déroulant synchroniquement se trouve reproduit dans la troisième partie du roman, qui en est la traduction. La section médiane du roman de Nicole Brossard est, elle aussi, scindée en deux parties: «Un livre à traduire» et «Un livre à traduire (suite)», qui se déroulent non plus parallèlement et synchroniquement, mais successivement. Les deux pages de titre «Un livre à traduire» et «Un livre à traduire (suite)», constituent à leur tour les frontières des deux sections. Toutefois, le découpage d'«Un livre à traduire» s'avère beaucoup plus complexe que celui du «Désert mauve» de Laure Angstelle. Non seulement est-il coupé en deux sections bien identifiées par des pages de titre, mais il comporte également une troisième section située entre les deux autres. «Un livre à traduire» reproduit ainsi l'organisation ternaire du roman dans son ensemble. La similitude entre l'organisation de la deuxième partie et celle du roman s'inscrit autant au niveau

de l'anecdote qu'au niveau de l'extension accordée à chacune des parties. Les douze premières pages d'«Un livre à traduire» racontent l'histoire de Maude Laures: fascinée par sa lecture d'un livre découvert par hasard dans une librairie de livres d'occasion, elle entreprend de le traduire. Les cent pages suivantes présentent les dossiers qu'elle construit en vue de la traduction, chacun étant clairement identifié par un intertitre. Puis, après la seconde page de titre portant l'inscription «Un livre à traduire (suite)», douze pages sont consacrées à la suite de l'histoire de Maude Laures. Dans le roman, la première partie, consacrée à l'histoire de Mélanie, compte 41 pages. La troisième, qui donne la traduction qu'en fait Maude Laures, en comprend 40, alors que la section intermédiaire, qui présente les notes de Maude, s'étend sur 124 pages.

«Le désert mauve»  
Histoire de Mélanie  
41 pages

«Un livre à traduire»  
Histoire de Maude Laures  
12 pages

«Un livre à traduire»  
Histoire de la traduction  
124 pages

«Lieux et objets»,...  
Notes de traduction  
100 pages

«Mauve l'horizon»  
Histoire de Mélanie  
40 pages

«Un livre à traduire (suite)»  
Histoire de Maude Laures  
12 pages

La concordance entre le découpage du roman et celle d'«Un livre à traduire» est exacte. Dans les deux cas, les parties médianes consacrées à la traduction sont plus volumineuses et sont encadrées de deux parties plus courtes racontant l'histoire des deux femmes.

Par ailleurs, la symétrie régit la segmentation tripartite du roman et celle de la deuxième section. La première et la dernière parties comportent, à une page près dans le cas du roman dans son ensemble, le même nombre de pages. Elles entourent une section qui en compte un nombre beaucoup plus élevé: trois fois plus en ce qui concerne «Un livre à traduire» et pas tout à fait le double dans le cas du roman.

## Unicité et dépendance

Le texte se trouve ainsi découpé en unités, autant au niveau de son organisation globale qu'au niveau de la structuration des parties elles-mêmes. Toutefois, la fragmentation, loin de donner naissance à des parties informes, partielles et disparates, à des fragments, selon l'acception courante du terme, découpe le texte en unités fortement cohérentes. La cohésion inhérente à chaque fragment relève de son autonomie anecdotique (chaque histoire est en soi complète) et de sa présentation matérielle (les pages de titre encadrent les parties et, ce faisant, constituent des ensembles clos).

Malgré la cohérence et l'autonomie de chacune des sections, il s'agit effectivement de fragments puisque le «roman» annoncé par le sous-titre<sup>18</sup> ne peut être constitué que par la somme des parties. Sans des liens qui unissent les parties entre elles, le texte ne peut constituer un tout.

Les pages de titre et la pagination qui, d'une certaine façon, opèrent une disjonction entre les sections et scindent le roman en unités distinctes, servent par ailleurs à unifier les parties qu'elles désignent. Ainsi, le titre qui apparaît sur la page de titre principale est en fait un «surtitre»: Jean Ricardou utilise l'expression pour désigner un titre qui unifie sous une seule appellation des textes distincts<sup>19</sup>. Le surtitre *Le Désert mauve* englobe les trois sections du roman, «Le désert mauve», «Un livre à traduire» et «Mauve, l'horizon», et les désigne comme formant un tout, un roman. Les deux autres pages de titre insérées dans le roman ne comportent pas de surtitre comme tel. Cependant, puisque les pages de titre ont pour fonction principale d'introduire et de circonscrire un texte, leur seule présence sert à unifier les divers fragments qu'elles désignent. Ainsi, l'histoire de Mélanie et l'histoire de l'homme long sont réunies sous une page de titre qui, dans la première version, porte le titre «Le désert mauve» et, dans la seconde, «Mauve, l'horizon».

Le lien entre les trois parties s'instaure, au niveau matériel, non seulement du fait qu'elles sont réunies sous une page de titre commune, mais aussi grâce à une pagination continue, qui apparaît au bas des pages, pour s'ajouter à la pagination propre



à chacune des parties. La dépendance des parties à l'égard d'une oeuvre qui les enchâsse apparaît ainsi dans l'organisation matérielle du livre. Par ailleurs, aucune des paginations n'étant privilégiée par une typographie qui la mettrait en relief, l'union et la fragmentation se retrouvent sur un pied d'égalité, sans que l'une ou l'autre prédomine.

Le roman est construit à la façon d'un triptyque: un panneau central entouré de deux volets. L'organisation ternaire permet d'établir une liaison entre les parties. La partie centrale, en s'insérant entre les deux versions du roman de Laure Angstelle, fournit des éléments essentiels à l'union des parties. Elle agit en somme comme un trait d'union ou comme un «arroyo», pour reprendre le nom de la maison d'édition fictive créée par Nicole Brossard, l'arroyo étant un canal qui relie deux cours d'eau. La partie centrale fonctionne comme un miroir structurant l'ensemble du roman.

Dans son étude de *Trois visions réfléchies* d'Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou signale les deux caractéristiques que doit posséder un texte pour agir comme miroir structural: «il faut d'une part que ce texte occupe le centre de symétrie de l'ensemble [...]; d'autre part, que chaque texte extrême s'y répercute»<sup>20</sup>. Or, dans le roman de Nicole Brossard, la section médiane est située entre deux parties comportant le même nombre de pages: «Un livre à traduire» occupe ainsi «le centre de symétrie de l'ensemble». De plus, «chaque texte extrême s'y répercute», puisque c'est dans «Un livre à traduire» que s'opère le passage du «Désert mauve» à «Mauve, l'horizon»: cette partie, qui contient toute l'histoire de la traduction, opère la transition d'un état du texte à un autre. L'unicité, au niveau de l'anecdote, est donc obtenue grâce à cette section médiane qui justifie la présence des deux parties en introduisant la notion de traduction. Le roman raconte l'histoire d'un livre, d'une lecture et d'une traduction: le livre de Laure Angstelle, la lecture et la traduction de Maude Laures. La lecture et la traduction, qui ont lieu dans «Un livre à traduire», sont inséparables du livre qui en est l'objet: elles assurent ainsi une continuité au niveau de l'anecdote.

Le texte est continuellement ramené à une unicité par le truchement d'éléments matériels, tels la pagination et les pages de titre, et par une continuité anecdotique qui instaurent des rapports de dépendance entre les parties. Le roman n'est

complet que lorsque les trois parties sont présentes: la traduction impose un processus en trois étapes – lecture, travail de traduction, écriture – qui appelle une actualisation en trois parties. Les liens de dépendance qui s'opposent à la fragmentation vont de pair avec des structures de redondances qui instaurent à l'intérieur du roman toute une série de similitudes. Similitude structurale d'abord, puisque le plan d'ensemble du roman est le même que celui qui structure la partie centrale, «Un livre à traduire». Similitude anecdotique aussi, puisque «Mauve, l'horizon» répète la même histoire que «Le désert mauve». Si le rapport d'un texte à l'autre est d'ordinaire conçu selon le mode d'une différence, les similitudes entre les textes annulent la différence au profit d'une ressemblance. La similitude tend à susciter des effets de double qui contribuent à unifier le texte. Avec le double, un processus d'assimilation s'installe: ce qui double tend à s'identifier à ce qu'il reproduit. L'équivalence ainsi posée ramène à un même deux éléments qui apparaissent d'abord comme distincts.

### **Le système des personnages**

Le système des personnages, fondé sur la notion de double, reproduit le fonctionnement union/rupture qui gouverne l'ensemble du roman. C'est sous la forme du couple qu'apparaît alors l'union. Outre le couple formé par la mère de Mélanie et Lorna selon le modèle traditionnel de la relation amoureuse, de nombreux couples se font et se défont dans le roman. Dans un premier temps, il y a le couple formé par Mélanie et sa mère. Ce couple est de courte durée, puisque Mélanie raconte l'arrivée d'un tiers, Lorna, lorsqu'elle avait cinq ans: «La première fois que j'ai vu Lorna, je l'ai trouvée belle et j'ai prononcé le mot "salope". J'avais cinq ans.» (p. 12) L'arrivée de Lorna, à laquelle Mélanie fait fréquemment allusion<sup>21</sup>, vient rompre l'union de la mère et de la fille, qui se retrouve alors seule: «Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude, qui lorsque je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait.» (p. 18) Mélanie sera donc toujours à la recherche d'un autre qui pourrait suppléer à la mère.

Cet autre prend, pour un instant, la figure de Grazie, sa cousine. La fusion apparaît comme possible puisque Grazie et Mélanie sont «des "soeurs éloignées", c'est-à-dire des filles que leurs mères avaient nommées ainsi un soir alors que toutes deux enceintes étaient séduites et partagées comme un espoir de vingt-quatre heures» (p. 31). La gémellité, à peine énoncée, s'avère inefficace puisque l'ombre d'un tiers, avant même que Mélanie ne rejoigne Grazie, est présente. Si Mélanie souhaite voir sa cousine, c'est en grande partie pour lui parler d'Angela Parkins:

À Grazie, je parlerais d'Angela Parkins, je lui parlerais d'une femme connue dans la nuit d'un mardi. Je frissonnerais, je balbutierais. Je parlerais d'Angela Parkins comme d'un songe dans la forêt pétrifiée. Grazie comprendrait, elle me dirait: «Parle, parle donc. Parle-moi de tout cela. Parle-moi d'Angela Parkins, de tous ses secrets gueulés dans le Bar du Motel. (p. 31)

C'est avec Angela Parkins que Mélanie trouve, de façon éphémère, la partenaire recherchée: «Je ne connais pas vraiment Angela Parkins et voici pourtant nos corps rapprochés un instant, puis distants, lents et longs dans la distance de l'Amérique. Nous sommes inséparables et distantes en pleine éternité.» (p. 49) Le couple formé par Mélanie et Angela Parkins semble de nature paradoxale: «inséparables et distantes en pleine éternité». Le rapprochement, d'ailleurs, ne dure que le temps d'une danse, puisque l'homme long vient y mettre fin en tuant Angela Parkins.

Dans «Un livre à tradire», c'est le personnage de Maude Laures qui devient le dénominateur commun des couples. D'une part, Maude Laures se «substitu[e] à l'auteure de ce livre» (p. 57) puisqu'elle en devient la traductrice, donc l'auteure au second degré: «On imagine la scène en écartant le rideau entre l'auteure et la traductrice. On abolit la distance en imaginant les deux femmes assises dans un café.» (p. 140) La similitude entre leur nom, le prénom de l'auteur devenant à peu de chose près (l'ajout d'un s) le patronyme de la traductrice, intensifie le rapport de similitude entre les deux femmes. D'autre part, la traductrice entre momentanément dans la peau de chacun des personnages afin d'accéder à une meilleure

compréhension du texte. La scène imaginaire entre Maude Laures et Laure Angstelle est révélatrice à cet égard. La traductrice prend alors la place d'Angela Parkins et questionne l'auteure en son nom: «J'aimerais vous parler exactement comme j'imagine qu'Angela Parkins le ferait si elle pouvait sortir de son personnage, si elle en était la présence ultime.» (p. 141)

Dans la première partie, le couple est formé à partir du désir d'union, de fusion de deux êtres, rejoignant ainsi l'archétype des deux moitiés d'un tout qui doivent être réunies. Chaque élément du couple apparaît comme tessère, selon l'expression de Platon:

Chacun de nous, dit Aristophane, est fraction complémentaire, tessère d'homme, et coupé comme il l'a été, une manière de carrel, le dédoublement d'une chose unique: il s'ensuit que chacun est constamment en quête de la fraction complémentaire, de la tessère de lui-même.<sup>22</sup>

Dans la deuxième partie, la fusion se fait selon un rapport identitaire: Maude Laures abandonne sa propre identité pour devenir à tour de rôle chacun des personnages. Elle s'abîme «dans l'univers de la narratrice» (p. 56), elle se substitue «à l'auteure de ce livre» (p. 57) et aux personnages.

L'élément ternaire qui, dans la structuration du roman, agit comme un trait d'union et unit les deux volets qui l'entourent, joue, au niveau du système des personnages, deux rôles tout à fait opposés. Dans «Un livre à traduire», le tiers est le livre lu, qui permet à la lectrice/traductrice de s'identifier à la fois avec les personnages et avec l'auteur. L'élément ternaire conserve alors sa fonction unificatrice. Dans «Le désert mauve» et dans «Mauve, l'horizon», il vient au contraire rompre l'union. C'est l'arrivée de Lorna qui voue à l'échec le couple formé par Mélanie et sa mère; c'est la présence d'Angela Parkins qui empêche Mélanie de trouver en Grazie sa jumelle; c'est l'homme long qui, en tuant Angela Parkins, détruit l'union d'Angela et Mélanie. Dans ces parties, le tiers opère la coupure.

### **La partie et le tout**

Le roman est gouverné par deux principes opposés: la rupture et l'union. D'une part, il est constamment soumis à la

fragmentation, à la discontinuité. La segmentation du roman relève de la rupture, qui «est liée à une double procédure: *brisure* (venue d'une autre cohérence référentielle) et *indépendance* (ce nouveau segment n'est pas soumis à la séquence qu'il interrompt)»<sup>23</sup>. La rupture individualise chacune des parties en soulignant les différences irréductibles entre elles. D'autre part, selon un processus inverse, l'union tend à uniformiser le texte et à établir des liens étroits entre les parties. Les liens de dépendance et de similitude visent à annuler la différence en effaçant toute marque d'altérité.

Les trois parties qui composent *Le Désert mauve* de Nicole Brossard sont reliées entre elles selon le même rapport paradoxal qui unit Angela Parkins et Mélanie: elles sont «inséparables et distantes». Chaque partie est autonome et pourrait constituer un récit en soi; la présentation matérielle – pages de titre individuelles, paginations séparées – ainsi que l'anecdote racontée dans chaque partie soulignant l'indépendance de chaque section. Par ailleurs, et tout autant, chaque partie s'unit aux deux autres pour former un tout, un roman unique, non un recueil de textes. L'oxymore «inséparables et distantes» décrit une structure antithétique selon laquelle chacun des éléments devrait supplanter l'autre pour pouvoir exister: «distantes», les parties le sont «en pleine éternité», sans aucune possibilité de rapprochement, mais tout autant «inséparables», elles ne peuvent jamais être distantes. C'est l'antithèse fondamentale qui structure le roman.

- 1 Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil (Poétique), 1978, p. 179.
- 2 Une séquence, selon Jean Ricardou, est une série d'éléments fictifs référentiellement cohérents (Jean Ricardou, «Le dispositif osiriaque (Problèmes de la segmentation: Osiris, ainsi que *Les Corps conducteurs* et *Triptyque* de Claude Simon)», *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 198).
- 3 *Ibid.*, pp. 199-200.
- 4 Irène Duranleau, «Le texte moderne et Nicole Brossard», *Études littéraires*, 14, 1 (avril 1981): 105.
- 5 Jean-Marcel Léard, «Du sémantique au sémiotique en littérature: la modernité romanesque au Québec», *Études littéraires*, 14,1 (avril 1981): 50.

- 6 Nicole Brossard, *French Kiss*, Montréal, Éditions du jour, 1974; Nicole Brossard, *L'Amer ou le chapitre effrité; théoriefiction*, éd. revue et corrigée, Montréal, l'Hexagone, («Typo Théorie/Fiction»), 1988, 115p.
- 7 *Ibid.*, p. 52.
- 8 Voir à ce sujet l'article d'Irène Duranleau, *loc. cit.*, pp. 106-121.
- 9 Nicole Brossard, *L'Amer ou le chapitre effrité; théoriefiction*, *op. cit.*, p. 19.
- 10 Jean Fisette, «Écrire pour le plaisir», *Voix et images*, 5, 1 (automne 1979): 199.
- 11 Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, l'Hexagone («Fictions»), 1987, 221p.
- 12 Les caractères italiques seront utilisés pour désigner le titre du roman dans son ensemble et les guillemets pour les titres des parties du roman.
- 13 Le faux-titre est le titre simple qui apparaît le plus souvent sur la page précédant la page de titre.
- 14 Léo Hoek, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye et Paris, Mouton Éditeur («Approaches to semiotics, 60»), 1981, p. 3.
- 15 Dorénavant, les références à ce livre seront données entre parenthèses après la citation.
- 16 La page de titre principale est celle qui désigne le roman de Nicole Brossard comme tel.
- 17 Patricia Smart, «Revenue des utopies: Nicole Brossard devant l'histoire contemporaine», *Voix et images*, 13, 3 (printemps 1988): 498.
- 18 La page de titre du livre de Nicole Brossard porte le titre *Le Désert mauve* et l'indication «roman» à la ligne suivante.
- 19 Jean Ricardou, «La population des miroirs (Problèmes de la similitude à partir d'un texte(s) d'Alain Robbe-Grillet)», *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 150.
- 20 *Ibid.*, p. 169.
- 21 Page 20: «Mais avant l'arrivée de Lorna, tout est vague»; p. 24: «Je me souviens qu'à l'arrivée de Lorna ma mère parlait souvent de la peur.»
- 22 *Banquet*, 192d.
- 23 Jean Ricardou, «Le dispositif osiriaque (Problèmes de la segmentation: Osiris, ainsi que *Les Corps conducteurs* et *Triptyque* de Claude Simon)», *loc. cit.*, p. 200.