

Karolina Kapońska

La perte en filigrane "Cet imperceptible mouvement" d'Aude

Romanica Silesiana 7, 208-215

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAROLINA KAPOŁKA

Université de Silésie

La perte en filigrane *Cet imperceptible mouvement* d'Aude

ABSTRACT: Considered one of the most interesting Quebec writers, Aude released a collection of short stories entitled *Cet imperceptible mouvement* in 1997. What comes to the fore in that collection is the austerity of style intertwined with a unique emotional load, a combination which has raised critics' eyebrows even if it is typical of Aude's prose. One of the pivots of her stories is the notion of loss, looked at from various angles. The protagonists typically lose their dearest ones, be it because the latter leave, die or because they drown in mourning. Maimed with the loss, the protagonist reassesses his/her life, faces new challenges, makes constant choices. Excelling in the short story structure, Aude records the depth of loneliness and raises existential queries by means of what might at first sight seem simple gestures, common objects and insignificant situations.

KEY WORDS: Aude, short story, transformation, loss, death.

Aude (pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot), une des meilleures nouvellières québécoises, longtemps restait relativement méconnue bien que son apparition sur la scène littéraire date déjà du 1974 (cf. LORD, M., 2003 : 52). Cette auteure discrète, après un silence d'une dizaine d'années, publie en 1997 le recueil de treize nouvelles intitulé *Cet imperceptible mouvement*, qui étonne les lecteurs tant pour l'intensité des émotions que pour une pureté du style exceptionnelle. « La singularité, pour ne pas dire l'étrangeté, expliquerait peut-être pourquoi la critique s'est assez peu penchée jusqu'à présent sur l'écriture d'Aude » (WITHFIELD, A., 1997 : 94) observe Agnès Withfield, en analysant la position d'Aude, une étoile atypique dans le firmament littéraire québécois. L'originalité de son œuvre ne permet pas à l'oublier dans des anthologies ce qui prouvent, publiés récemment *Vingt-cinq ans de nouvelles. Une anthologie québécoise* (cf. MOTTET, Ph., PELLERIN, G., 2011)¹

¹ Ici Aude n'est mentionnée que dans l'introduction.

et *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (cf. JAROSZ, K., WARMUZIŃSKA-ROGÓZ, J., 2011).

L'univers narratif d'Aude choque premièrement par le choix de thèmes, marqués par la perte, la violence, l'enfermement de l'individu, une souffrance intense qui font du réel audien un espace insupportable, mais il frappe également par ses choix formels. Michel Lord note : « Aude déborde des cadres de la tradition narrative en jouant, depuis le début de son œuvre, à la frontière des esthétiques (réalisme, fantastique, réalisme magique, maléfique ...) » (LORD, M., 1998 : 80). Les critiques cherchent en vain à cerner le registre de cette écriture qui échappe à toute classification et transgresse les genres et les styles. Comme l'observe Christiane Lahaie, Aude tisse des métaphores filées, opère les portées symboliques des mots, joue des sonorités évocatrices pour créer un texte-songe, irréel et implacable dans sa logique du cauchemar (LAHAIE, CH., 2007 : 8).

Cette écriture onirique épurée, simplifiée jusqu'à l'excès, par une série de scènes et de tableaux esquissés furtivement, fait plonger le lecteur dans un désarroi émotionnel ineffable. Le lecteur vigilant remarquera que le processus d'échanger le texte baroque de son début littéraire en une prose laconique se reflète même dans son seing : Claudette Charbonneau-Tissot devient Aude. L'auteure orchestre avec brio le genre narratif bref en le résumant à son strict minimum, en évitant le moindre superflu, parfois même au prix de ne pas boucler la pensée ni de préciser son message. Le lecteur reste seul et désarmé devant un texte sibyllin, se perdant dans le dédale des interprétations possibles. Si le texte audien peut être qualifié comme controversé c'est sans doute grâce aux énigmes que cache cette écriture de retranchement.

Le pays « des mouvements imperceptibles » connaît ses motifs obsessionnellement ruminés dans plusieurs nouvelles le long du recueil, mais à chaque fois développant des nuances nouvelles. Un des pivots thématiques récurrents du réel audien est la perte ; les personnages subissent un processus de décomposition de leur univers suite à l'abandon, fuite, deuil, mort de leurs proches. « Il y a à la fois dépouillement scripturaire et surcharge émotive dans ces dernières nouvelles, *Cet imperceptible mouvement* semblant avoir été écrit — tout en finesse — pour faire percevoir les traces des pertes et des 'imperceptibles' douleurs de l'existence que l'écriture parvient à transmuier » (LORD, M., 1997 : 33) — explique Michel Lord. Analysons alors quelques modalités des étiolements dans l'univers audien, où l'imperceptible mouvement devient souvent la preuve de grands bouleversements et des catastrophes.

Ainsi Francis de la nouvelle *Les chiens* est marqué par la mort suicidaire de son ami Christian : « Christian ne lui avait parlé de rien. Il ne lui avait laissé aucun message. Pourtant, Francis se croyait important pour Christian » (*Les chiens*, 23). Non seulement abandonné mais encore négligé par son ami, Francis ressent profondément son insignifiance ; sa solitude est soulignée par le fait d'habiter le territoire isolé d'une île anonyme où il fait l'inventaire des nids d'oiseaux,

symbole de l'alliance et de la famille. À la mort préméditée de Christian s'ajoute celle de la mère de Francis, qui se résume dans une image condensée, typiquement audienne : encore deux ans après les funérailles le fils compose toujours son numéro de téléphone. « C'est comme un grand trou en lui » (*Les chiens*, 26), avoue-t-il. Ces deuils sont encore accentués par des échecs amoureux de Francis : « Il a du mal à comprendre ces ruptures qui ne viennent jamais de lui et qui le laissent de plus en plus vide et désespéré » (*Les chiens*, 23). Les naufrages de la vie sociale et sentimentale font de Francis un gros perdant et éveillent en lui une conscience aigüe de sa propre existence, médiocre et dérisoire. L'homme, abandonné de tous ses proches, est accompagné, et en même temps confronté, aux deux chiennes qui se complètent aussi parfaitement que leurs noms : Droite et Gauche. Curieusement la solitude de l'île déserte et l'apprentissage des lois de la nature permettent à Francis, avant « une enveloppe vide, une belle mécanique sans vie » (*Les chiens*, 31), d'habiter enfin son corps et d'accepter son destin humain.

Dans le récit introspectif *L'envol du faucon* une perte cruelle décompose la vie de Jeanne : sa fille Fanny est partie. Le faucon momifié d'un musée, l'oiseau-symbole du genre bref, qui se superpose à l'image de Fanny, permet à la mère possessive de comprendre la révolte de sa fille. Le réveil de la conscience libératrice, une confession franche d'une éducation despotique et la désobéissance de Fanny s'entremêlent avec des images du faucon mort qui, tel un Phénix, renaît dans un cycle étonnant de vie et de résurrection. Fanny paie le chemin de sa renaissance avec son sang, celui des premières règles qui figurent une fausse maturation, celui qui coule de son visage suite à une auto-mutilation, celui enfin qui tache les poignets après une tentative du suicide. Aude ébauche le portrait de la fille-poupée, ligotée, enveloppée, entravée, « toujours rigide et droite, cariatide filiforme portant des peurs de sa mère sur sa tête » (*L'envol du faucon*, 38) pour dresser ensuite les scènes rébutantes du réveil de l'identité de la jeune fille. Cette nouvelle à une grande densité émotionnelle, pleine des réticences, ne répond pas à la question dans quel monde Fanny regagne-t-elle sa liberté, morte ou simplement partie ? La prise de conscience douloureuse de la mère, responsable des tortures mentales de sa fille : « Quand viendra l'heure de la pesée de l'âme, Jeanne sait qu'elle devra rendre des comptes pour tout cela » (*L'envol du faucon*, 40) mène à une absolution, à une purification des intentions. Les images de souffrance et de violence extrêmes sont véhiculées en toute finesse grâce à une langue subtile, ce procédé constituant le signe de marque audien.

Un manque atypique constitue le noeud de la nouvelle *Le colis de Kyoto* où le père, absent depuis des années, offre à son fils un cadeau surprenant. Parti lorsque Julien avait huit ans, le père-marin, nomade par excellence, fonde une autre famille au Japon et, malgré plusieurs tentatives de renouer le contact, est repoussé par son fils. Julien voit dans la décision du père une désertion et regrette de ne pas vivre plutôt sa mort que cette présence éloignée, qui le blesse

et perturbe son identité : « Ils auraient vécu la même peine immense, le deuil, mais sans le sentiment de trahison et d'abandon qui les a longtemps vidés de leur propre substance » (*Le colis de Kyoto*, 82). Les lettres et les cadeaux envoyés par le père laissent Julien indifférent ou furieux, d'autant plus que les missives sont tapées en anglais, une langue qui dans la tradition canadienne française exprime l'étrangeté extrême et hostile. « Who cares ! » jette le fils face à une nouvelle intrusion du père, absent dans sa vie. Cette fois le colis de Kyoto apporte des paroles de tendresse et de tr ve, en plus en français, la langue *maternelle* des héros, une explication finale à l'échec de leur lien : le père donne à son fils le silence libérateur en lui laissant la décision sur leur future relation. Cette histoire d'amour difficile et amer esquisse le personnage qui s'enferme dans sa solitude malgré lui-même : « Il pleure de rage et invective son père comme il avait coutume de le faire, adolescent, pendant les jours qui suivaient la réception d'un envoi » (*Le colis de Kyoto*, 84) car la violence et l'agression servent à voiler un grand besoin de la présence réelle du père, parti autrefois. Les contradictions dans le comportement de Julien, la rage qui couvre le manque criant, manifestent un déchirement propre aussi aux autres figures audiennes, une r belle intérieure résultant de l'isolement.

La prose d'Aude documente avec une précision tranchante les gouffres de solitude ; ses effets d'écriture, de contraste et de choc accusent les combats quotidiens, comme le remarque Michel LORD :

[...] un petit drame personnel écrit par un narrateur qui s'adresse tantôt à un narrataire qui n'est autre qu'un autre lui-même ou « réellement » un autre, figure d'un passé amoureux, familial, aussi proche que lointain, toujours collé à la peau, à la pensée mais, en même temps, inatteignable, séparé du « soliloqueur » par des abîmes infranchissables. Le personnage audien vit seul, prend douloureusement conscience de sa solitude et s'y colle.

1988 : 74

Le comble de la solitude se fait voir dans *Vases communicants*, où la narratrice se meurt lentement à l'hospice. Confrontée à la mort, dans le milieu terifiant, entourée des autres malades, elle refuse la réalité. « J'entre souvent en plein déni tellement ce qui se passe ici est insoutenable. Tout me sable peu à peu et je rapetisse jusqu'à n'être plus rien, défigurée, décharnée » (*Vases communicants*, 88). La pr cognition de la fin qui s'approche, le théâtre des adieux, l'agonie des autres la poussent à questionner le sens du soutien de la part de ses proches. Mais la conscience de la perte la transforme ; la narratrice se lib re des souvenirs, des pensées, des gestes de la vie : « [...] le détachement s'opère peu à peu, en profondeur, comme un all gement et non comme un arrachement » (*Vases communicants*, 97). La reconnaissance de l'amour est sa dernière expérience, l'apprentissage final de la condition humaine. Le monde de la narratrice se défait pour se refaire autrement ; le noyau de cette nouvelle est sa transformation

intérieure qui renverse l'ordre normal du quotidien. L'histoire présentée dans ce texte esquisse une prise de conscience douloureuse grâce aux scènes banales, aux objets ordinaires, aux décors insignifiants qui permettent toutefois de poser des questions cruciales sur la vie et la mort.

Une vraie chronique de la perte s'étale dans le texte *Cet imperceptible mouvement que l'on appelle la vie*, qui clot le recueil. La dernière touche de la perspective audienne, qui véhicule les messages importants derrière des gestes banaux, comme l'explique le titre de cette nouvelle, s'exprime à travers l'histoire d'une veuve souffrant après la mort de son mari. Le monde de Justine s'écroule matériellement (les ampoules brûlées, les fissures sur les murs) et émotionnellement : « Justine croit que, à la mort de Pierre, les plaques tectoniques se sont mises à bouger sous la grande maison qui, bientôt, va craquer comme une noix, se briser et glisser du haut de la falaise jusqu'au fond de l'eau » (*Cet imperceptible mouvement que l'on appelle la vie*, 110). Aude documente les stades du désespoir, une descente aux enfers qui mène à l'idée du suicide, pour ensuite décrire le processus du renouveau. Le texte repose sur deux plans temporels : la vie heureuse avec Pierre, le deuil insupportable après son décès. « Rien n'est immortel, même si parfois, longtemps après leur disparition, la lumière d'étoiles mortes nous parvient encore et nous laisse croire à leur éternelle présence » (*Cet imperceptible mouvement que l'on appelle la vie*, 114) — admet la protagoniste qui, à contre-cœur, cherche les traces de Pierre dans leur maison. La sœur de Justine brise cette célébration du passé et remplit le vide. Sa présence reconfortante suffit, car elle évoque un autre passé — l'enfance, un fondement qui donne à Justine le courage pour pousser la vie à continuer et pour reprendre goût aux petites choses. Ici la solitude est interrompue par une présence chaleureuse et précieuse, ce qui constitue une denrée rare dans l'univers audien. Pour décrire le désespoir et la résurrection de la veuve, la nouvellière se sert également des objets symboliques dans leur simplicité — jardin, livre, place à la table, fraises à la crème, imperceptibles mais lourds de sens.

La perte est aussi connue aux artistes qui, dans l'univers d'Aude, souffrent d'une impuissance de création. Le narrateur des *Fleurs de pavot*, Thomas de *Période Camille*, Alexandre d'*Iris* connaissent tous un abandon, une fuite, une abdication. Dans les *Fleurs de pavot*, le narrateur anonyme, écrivain ou chercheur en littérature, au lieu de s'adonner à la composition de son texte se met à étudier sa femme. Florence, dont le nom renvoie immédiatement à la capitale des arts, est peintre, mais ce personnage dans sa totalité tourne en une vraie création artistique. C'est à travers ses tableaux fascinants que l'homme découvre la profondeur de la nature de sa compagne ; chaque geste, parole, action de Florence encorcellent l'homme et lui font oublier sa propre œuvre. « Je croyais tout savoir d'elle. Je ne connais pas cette femme » (*Fleurs de pavot*, 79) — dit le narrateur.

Thomas de la nouvelle *Période Camille* se sert de l'art pour évacuer son traumatisme. Le jeune peintre achète la maison de sa sœur décédée et dans les

intérieurs vidées de sa chère présence il ressuscite sur la toile le moment de sa mort mystérieuse. « Thomas commence à éteindre le rouge en longs traits sur le visage tourmenté de Camille qu'il a mis des semaines à peindre » (*Période Camille*, 46). L'expression du visage ensanglanté de la femme, assassinée avec ses enfants par un mari brutal, change après un geste de vengeance de Thomas qui détruit le portrait de l'agresseur. « Puis doucement, le visage apaisé de Camille revient de très loin en lui et s'inscrit sur la toile, dans la lumière transfigurante » (*Période Camille*, 49). Thomas venge sa sœur mais au prix d'abîmer son tableau ; il sort de ce combat vide et rompu.

La troisième nouvelle traitant de l'artiste aborde le problème de la définition du soi. Un jeune photographe découvre que sa nièce-orpheline, une enfant de 14 ans, pâle et muette, se transforme en une femme irradiante, opalescente, fluide. Il cherche en vain de saisir sur la pellicule sa transparence et son charme, mais la jeune fille lui échappe. Iris dont le nom lumineux réunit les couleurs et exprime l'harmonie, incarne aux yeux d'Alexandre l'éternel féminin. L'homme cherche aveuglement dans cette relation un archétype de femme, elle « attend qu'il s'épuise à ce jeu vain, qu'il dépose les appareils photo, qu'il ferme les éclairages trop chauds. Qu'il comprenne que tout est là, simplement. Qu'il n'y a rien d'autre à faire qu'à boire ces instants, lentement, ensemble, en pleine lumière » (*Iris*, 63). Celle qui mène en silence un jeu de séduction et de provocation ne désire que l'amour de l'homme, sans se préoccuper des défis de l'artiste.

Dans toutes ces trois nouvelles les hommes-artistes sont confrontés aux figures des anti-Muses. La femme entraîne l'impuissance créatrice de l'homme ou apporte la destruction, tous les héros éprouvent le désarroi, le vide intérieur, l'obsession ou l'emprise de la femme. Pourtant la rencontre avec l'Autre, étrange et fascinant(e), prévaut sur des exploits artistiques, car la vraie valeur réside à l'amour auquel ils touchent, consciemment ou non.

« L'écriture audienne, telle une sculpture des sentiments, (ag)grave, (dé)forme, cisèle, *soigne* la forme, coupant ici, bosselant là, appliquant des plâtres aux fissures de l'être et des baumes sur des consciences apeurées » — écrit Michel LORD (1988 : 74). La perte crée un vide, catégorie omniprésente chez Aude, qui ressort directement à la surface du texte : « Il pleure. Sa tête est complètement *vide* » (*L'enfant prodigue*, 72), « Pendant les heures qui suivent, Xavier attend, obsédé par *le vide* à sa droite. L'alcool n'arrive pas à allumer l'incendie dans sa tête » (*Ultimo puerto*, 104), « Delphine vit seule dans un appartement presque *vide* » (*Le passeur*, 36), pour ne pas citer que des nouvelles non analysées. Le manque entraîne des transformations et des métamorphoses car Aude ne s'intéresse qu'aux moments décisifs de l'existence humaine, aux points culminants et aux tournants déterminant qui s'opèrent souvent discrètement et en silence. Pour l'exprimer, l'auteure se sert volontiers de la métaphore de chrysalide, qui annonce l'apparition de son roman sous le même titre (AUDE, 2006). « Elle voudrait qu'il brise sa *chrysalide*, comme Fanny l'a fait » (*L'envol du faucon*, 40), « Où

est passé son esprit, cette chose fluide qui semble être restée intacte en moi, et que non seulement la maladie n'a pas atteinte mais qui semble prendre des forces au contact de tout ce mal, se développer, vouloir émerger de plus en plus, sortir de sa *chrysalide*» (*Vases communicants*, 92). L'image d'un cocon impénétrable où se prépare et s'accomplit le changement se heurte souvent à la violence du processus de transfiguration, pénible et odieux.

Le sentiment d'isolation, la nécessité de mener son combat quotidien en solitude, poussent les protagonistes audiens à se recréer dans ces tableaux brefs et intenses, dans la lumière flash de sa prose laconique et poétique à la fois. La nouvelliste attribue à un de ses personnages féminins la sensibilité « au regard duquel rien n'échappe, qui perce l'invisible et décèle l'impalpable » (*Iris*, 54) qui semble être son propre talent. Aude, qui rend les pulsations de la vie humaine dans une écriture où la concision du style et l'économie des mots rencontrent un imaginaire onirique, n'est controversée que par une grande originalité (ou comme le veut Agnès Withfield « étrangeté ») de son œuvre surprenante et épatante.

Bibliographie

- AUDE, 1997 : *Cet imperceptible mouvement*. Montréal, XYZ éditeur.
- JAROSZ, Krzysztof, WARMUZIŃSKA-ROGÓZ, Joanna, 2011 : *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek.
- LAHAIE, Christiane, 2007 : « Aude ou le réel voilé ». In : AUDE : *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*. Montréal, XYZ éditeur.
- LORD, Michel, 1988 : « Aude : de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire ». *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13 : 73—76.
- LORD, Michel, 1998 : « Aude. Les métaphores de la chrysalide ». *Québec français*, n° 108 : 79—82.
- LORD, Michel, 2003 : « L'Assembleur ». In : *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*. Dir. A. BOIVIN. Vol. 7 : 1980—1985. Montréal, Fides.
- LORD, Michel, 1997 : « Émotion, invention, irrévérence ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 87 : 33—34.
- MOTTET, Philippe, PELLERIN, Gilles, 2011 : *Vingt-cinq ans de nouvelles. Une anthologie québécoise*. Québec, L'instant même.
- WITHFIELD, Agnès, 1997 : « De quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon ». In : LORD, Michel, CARPENTIER, André : *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*. Québec, Nuit blanche éditeur.

Note bio-bibliographique

Karolina Kapořka est mařtre de confřrences Ā l'Universitř de Silřsie. En 2009, elle a soutenu sa thřse de doctorat sur Michel Tremblay : *La conception et la structure de la famille dans l'œuvre de Michel Tremblay. Figures parentales*. Elle a publiř quelques articles sur Michel Tremblay et autres řcrivains quřbřcois. Ses recherches portent principalement sur la littřrature et la civilisation quřbřcoises.