

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Aude : Être et naître par l'écriture

Michel Lord

Number 124, Winter 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36599ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lord, M. (2006). Aude : Être et naître par l'écriture. *Lettres québécoises*, (124), 8-11.

Être et naître par l'écriture

Comme les fantastiqueurs originaux, Aude se joue du réel pour mieux le saisir, l'appréhender, le transformer, le retourner sur lui-même. Que ce soit dans la fulgurance de la nouvelle ou l'opulence du roman, pour traduire joie et angoisse, elle manie toujours le verbe de manière éblouissante.

M.L. — Comment en es-tu venue à l'écriture ?

A. — Par pur hasard... Ma mère est décédée lorsque j'avais sept ans. J'ai alors été placée pensionnaire. Deux ans plus tard, lors d'une dictée, je devais écrire : « Maman coud le bouton. » J'ai bloqué. Cela ne se pouvait pas dans ma réalité. L'enseignante m'a donné une petite tape sur l'épaule pour que je poursuive l'exercice. J'ai obéi et je suis littéralement passée dans une autre dimension. J'ai découvert d'un coup la magie phénoménale de l'écriture, de la fiction, plus particulièrement, où l'on peut tout inventer pour le donner (et le prendre) pour vrai. Le simple fait d'écrire « Maman coud le bouton », au présent de l'indicatif, redonnait vie à ma mère d'une étrange manière ! Je venais de comprendre que l'écriture créait de la réalité ! Un réel différent de celui du quotidien, certes, mais absolument indéniable. Je pouvais écrire tout ce que je voulais, et cela existait, en quelque sorte.

Mario Vargas Llosa a publié un essai fort intéressant, *La vérité par le mensonge*, sur ce pouvoir presque frauduleux de la fiction, que l'on soit du côté de l'auteur ou du lecteur :

Quand nous lisons des romans, nous ne sommes pas ce que nous sommes habituellement, mais aussi les êtres artificiels parmi lesquels le romancier nous transporte. Ce transport est une métamorphose : le réduit asphyxiant qu'est notre vie réelle s'ouvre et nous voilà devenus autres, vivant par procuration des expériences que la fiction fait nôtres¹.

Dès que j'ai eu goûté à ces possibilités de la fiction, je n'ai plus voulu m'en passer, autant en écrivant qu'en lisant.

M.L. — Dans tes nouvelles et tes romans, on rencontre souvent des personnages en difficulté, parfois même en détresse ou pris dans des univers étouffants, contraignants, ce qui pourrait laisser croire que tu écris des livres sombres et désespérés, ce qui n'est pas le cas. Comment expliques-tu un tel paradoxe ?

A. — C'est vrai que mes personnages sont presque toujours dans des situations difficiles, parfois extrêmes, mais ce sont des battants (pas des victimes) qui refusent l'inauthenticité et les jougs de toutes sortes. Ils veulent à tout prix préserver leur intégrité (quitte à en mourir, s'il le faut) et créer avec les autres des rapports qui

soient vrais, qui ne soient pas que simulacres et simple figuration. La plupart sont dotés d'une énergie phénoménale qui les pousse à ruer dans les brancards, à refuser les silences creux autant que le verbiage, les rôles convenus et sclérosants ou les simagrées sociales, pour accéder à un niveau beaucoup plus essentiel de l'être.

Je pense à Magali, entre autres, dans mon roman *Quelqu'un*, qui va forcer les autres à la regarder comme un être humain à part entière, malgré l'image épouvantable qu'elle projette. Même si elle semble dans la situation la plus abominable qu'on puisse imaginer, c'est elle qui est la plus vivante et qui va aider les autres à jeter bas les masques. Certes, elle va mourir, mais elle sera allée au bout d'elle-même, elle aura brisé de nombreux tabous et elle aura atteint une forme d'accomplissement à laquelle il n'est pas donné à tout le monde d'accéder.

L'être humain est ma passion, dans son éphémère existence de mortel qu'il tente de mener tant bien que mal, avec lui-même et avec ses semblables. Tout me fascine chez lui, tout m'étonne. Sa force et sa fragilité, sa bonté et sa cruauté, sa grandeur

et sa mesquinerie, sa conscience et son inconscience, et les incroyables moyens qu'il trouve pour s'illusionner mais aussi pour faire face à ce qui est.

M.L. — Pour ta première œuvre, *Contes pour hydrocéphales adultes*, tu as opté pour la nouvelle et aussi, dans au moins cinq des huit récits du recueil, pour une forme de fantastique qui n'a rien de conventionnel. Était-ce un choix conscient ? Qu'est-ce qui a donc présidé à l'élaboration de cette œuvre inaugurale au titre étonnant dans au moins deux sens : ces contes sont en fait des nouvelles et on ne retrouve pas traces de ces hydrocéphales adultes dans les textes ?

A. — J'avais écrit deux romans et beaucoup de nouvelles avant de commencer *Contes pour hydrocéphales*. Aucun de ces textes n'avait survécu à ma critique, mais j'y avais appris des choses fondamentales par rapport à ce que

A U D E

j'attendais de mon écriture : qu'elle soit extrêmement dense et incisive, qu'elle plonge directement dans l'intériorité des personnages, mais sans mièvrerie ou complaisance et, surtout, que l'écriture même en soit le moteur principal et non l'histoire ou l'anecdote. Ce dernier point relevait de l'influence du nouveau roman qui me fascinait par la suprématie qu'il accordait au « récit » (l'écriture) sur « l'histoire » (ce qui est raconté).

C'est donc vers la nouvelle que je me suis pour ainsi dire naturellement tournée parce qu'elle ne me permettait aucun débordement, que tout devait y être resserré, que chaque mot pesait, devenait précieux, générateur d'un monde concentré. Je pouvais aussi porter toute mon attention sur l'écriture plutôt que sur un ensemble de personnages, de lieux, d'événements, d'actions, d'intrigues se multipliant, se croisant et s'entremêlant.

Je voulais mettre l'accent sur un moment crucial de la vie intérieure d'un personnage, sur l'instant d'un déséquilibre, là où tout ce qui est d'une certaine façon bascule pour devenir autre chose. C'est ce mouvement pivot que je souhaitais saisir, sans avoir à en montrer les tenants et les aboutissants.

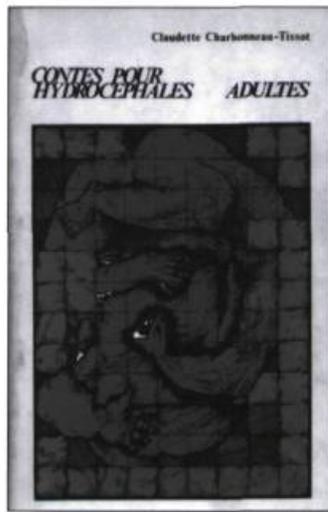


Le « champ » était donc très restreint. Je n'étais pas dans le domaine des faits où l'on peut longuement « raconter » tout ce qui arrive à divers personnages et tout ce qui se passe autour.

Je naviguais plutôt dans ce qui se passait au-dedans d'un personnage, dans ces zones troubles où l'on ressent avec force, mais où il n'y a pas de mots.

Or, parmi les balises que je m'étais fixées, je refusais de tomber dans le trop émotif et je ne voulais pas « parler » des sentiments des personnages. Et c'est là qu'intervient, à mes yeux, le rôle primordial de l'écriture telle que je la conçois, celle qui permet tout, celle qui crée littéralement du « réel », sans aucune contrainte, et qui peut donner pour vrai ce qui, dans la réalité quotidienne, n'est pas possible. J'ai donc glissé vers une forme particulière de fantastique, que je trouve un peu difficile à expliquer, je dois dire. Je vais donc me servir d'un exemple précis.

« Les petits trains », une nouvelle de *Contes pour hydrocéphales*, raconte l'histoire d'une femme qui doit revivre psychologiquement, pour l'exorciser, un fait extrêmement traumatisant de sa vie : l'euthanasie, par elle et son conjoint, de leur enfant atteint de leucémie. Elle a tout fait sortir de la grande maison de pierre qu'elle habite, les meubles et les objets, et même l'homme qu'elle aime, pour se mettre à écrire sur les murs « cette longue histoire qui circulait en [elle] depuis plusieurs éternités et demandait, pour sourde, le bannissement de tout ce qui [la] sollicitait et [la] dispersait [...] » C'est ce qu'elle fuit, mentalement, qui s'inscrit peu à peu sur les murs, ici et là, au fil des jours et de ses déambulations. Mais arrive un moment où la femme prend soudain conscience de l'insoutenable qui est sur le point d'advenir dans l'histoire, la sienne, qu'elle écrit. Elle s'arrache alors du mur et court se réfugier dans une chambre presque vide où elle n'a gardé qu'un jeu de dames, qu'elle déplace parfois, sur le carrelage du sol, pour se distraire. Or ces dames qui, au début du texte, n'étaient que des pions de bois, sont entrées dans un processus de transformation :



J'arrivai enfin dans la chambre au sol carrelé mais, sitôt que je m'y fus accroupie, je m'aperçus que chacune des petites dames rouges et noires avait une main rabattue sur la bouche d'où sortaient encore, malgré l'occlusion, des mugissements. Dans un bruit d'engrenage, chacune prit sa place sur le damier où étaient apparus autant de petits lits, d'enfants et de pères qu'il y avait de dames. Et sans signal, toutes les scènes s'animent à la fois, avec tant de simultanéité que je crus voir refléchie sur un miroir à facettes une scène qui devait se passer derrière moi, dans ce mur au travers duquel me parvenait la voix étranglée de la mère qui demandait grâce pour son fils au père qui, debout près du lit, agitait la tête, d'un côté puis de l'autre, une main rabattue sur les yeux.

J'aurais pu raconter l'histoire de cette femme de façon réaliste et lui faire consulter un psychologue pour qu'elle arrive à revivre « l'effroyable » et pour qu'elle puisse commencer à faire un peu son deuil. Mais cela n'aurait pas eu le même intérêt ni le même impact pour moi.

Je ne suis pas certaine d'être claire. Quand je glisse dans le fantastique de cette façon, je ne le fais jamais de façon rationnelle. Cela advient.

C'est à cause de cet aspect étrange dans plusieurs des textes de ce recueil que je lui ai donné pour titre *Contes pour hydrocéphales*, comme si je me disais qu'il ne fallait pas avoir l'esprit trop « réaliste » pour accepter de tels détails.

M.L. — Les relations parents-enfants sont primordiales depuis le début de ton œuvre et prennent même de plus en plus d'importance dans les nouvelles qui suivent, mais aussi dans les romans, autant dans L'assembleur, L'enfant migrateur, L'homme au complet, Quelqu'un, que dans ton tout dernier, Chrysalide. Dans L'assembleur, le genre réaliste se mêle presque à la science-fiction, avec ce garçon qui manipule son père par ordinateur interposé ; dans L'homme au complet, nous avons affaire à une œuvre réaliste et subtilement fantastique, construite comme un chassé-croisé entre la vie du père et celle du fils. Dans Quelqu'un et Chrysalide, romans réalistes, il y a un écran de silence qui court-circuite le rapport avec le ou les parents. Pourquoi les relations parents-enfants, que tu traites formellement de diverses façons, sont-elles si importantes dans ton œuvre ?

A. — La quête de l'identité est au cœur de plusieurs de mes personnages. Or, nous savons que nous sommes tous tributaires du rapport que nous avons eu avec nos parents. Ils ont inscrit en nous une vision de la vie, du monde, de nous-mêmes et des relations que nous pouvons établir avec les autres. Par rapport à cela, nous avons développé un nombre incalculable de stratégies et de « réactions », devenues automatiques avec le temps, souvent par mécanisme de défense, pour ne pas être détruits dans notre intégrité, ou pour plaire et être aimés davantage, ou par simple mimétisme.

Il est rare, même dans les meilleures situations, que l'adulte n'ait pas à revisiter ce territoire fondateur pour faire le tri entre ce qui lui appartient vraiment, ce qu'il veut garder de cet héritage et ce qu'il a « incorporé » qui lui cause du tort.

Beaucoup de mes personnages opèrent ce retour aux sources, souvent parce qu'ils sont mal dans leur peau sans trop savoir pourquoi ou à cause de situations et de rencontres qui les obligent à y plonger malgré eux. Dans plusieurs cas, quand c'est encore possible, cela permet d'établir un nouveau lien avec les parents. Mais, surtout, les personnages peuvent alors opérer une véritable intégration de ce qu'ils sont.

M.L. — Plusieurs de tes textes de fiction sont en apparence simples, mais ils se révèlent finalement d'une grande richesse (d'une grande complexité, dirais-je, mais pas au sens où ils sont compliqués à lire) thématique et formelle, comme s'ils avaient plusieurs strates, qu'il y avait en eux une vie souterraine qui vient constamment perturber la surface des choses. C'est flagrant dans L'homme au complet, mais surtout dans L'enfant migrateur. Plusieurs lectures ou interprétations de ce roman sont possibles. Est-ce que je me trompe ?

A. — *L'enfant migrateur* peut effectivement se lire de multiples façons, parfois très différentes.

Les romans sont souvent comme ces tableaux en 3 D où l'on ne voit d'abord qu'une image plane, en surface. Mais si on laisse notre regard s'y perdre un moment, ces tableaux se transforment sous nos yeux pour révéler un monde en profondeur qu'on n'avait pas perçu dans un premier temps.

Dans le cas de *L'enfant migrateur*, « l'image plane de surface » qu'on voit tout d'abord, c'est l'histoire, somme toute assez simple et réaliste, de jumeaux identiques qu'on suit de leur naissance jusqu'à ce qu'ils aient une vingtaine d'années. Ces jumeaux ont un lien très fort et exclusif, comme la plupart des jumeaux. Même s'ils sont monozygotes, c'est-à-dire issus du même œuf, il y a un certain déséquilibre entre eux : l'un, le Petit, semble faible et un peu retardé ; l'autre, Hans, est dominateur et agressif. L'arrivée de ce couple « fusionnel » et autosuffisant aura un impact plutôt brutal et modifiera considérablement la constellation familiale déjà en place.

Si on regarde le texte sous un autre angle, on se retrouve dans un univers carrément fantastique.

Selon cette lecture, la mère est enceinte d'un seul enfant, au début de sa grossesse, pas de jumeaux. Cet enfant, alors même qu'il est dans le ventre de sa mère, n'est pas sûr de vouloir naître. Il a peur de la vie et de la solitude qui lui est inhérente. Les pulsions de mort sont si fortes en lui qu'il ne cesse de se tourmenter et d'hésiter entre consentir à la vie ou retourner au néant. L'angoisse le tenaille tellement que, alors même qu'il n'a pas encore réussi à faire un choix à savoir s'il veut vivre ou pas, il perd peu à peu des forces, il est sur le point de mourir.

C'est à ce moment qu'arrive, on ne sait d'où, un enfant migrateur, « une vieille âme qui a la sagesse millénaire de la vie », pour employer les mots que Jean Fugère a utilisés à la radio pour parler du Petit. Cet enfant migrateur se glisse alors dans l'utérus de Corinne et se colle au fœtus en détresse pour lui insuffler lentement la vie, au fil des mois. En apparence, des jumeaux naissent, mais on sait que ce ne sont pas de véritables jumeaux : l'un n'est venu là que pour aider l'autre, Hans, à consentir à la vie et à s'y ouvrir pleinement. Du reste, cet être venu d'ailleurs ne restera auprès de lui que le temps nécessaire à la réconciliation de Hans avec la vie.

Le Petit n'est pas le seul être à venir d'un « monde parallèle » pour aider Hans à entrer dans la vie et à l'apprivoiser, avec tout ce qu'elle comporte de jeux et de deuils, d'attachement et d'arrachement, de complicité et de solitude. Le chien de Hans, Ticopin, vient aussi du même monde que l'enfant migrateur, ce qui explique certaines choses « anormales » chez lui. Entre autres, le fait qu'il puisse lui aussi vivre une transmigration.

Alexis Santerre, l'un des professeurs de français de Hans, au niveau secondaire, vient aussi « d'ailleurs ». Son nom le dit : Santerre. Cet homme, comme le Petit, connaît Hans de l'intérieur, le devine et le précède. C'est lui qui guidera Hans vers le monde de la littérature dont Hans a tellement besoin pour comprendre et sentir toute la force et l'intensité que recèle l'humanité à laquelle il participe. À travers les livres, Alexis Santerre mettra Hans en contact avec l'Humain, au delà de toutes les contingences et de toutes les identités restreintes. Ce qui poussera d'ailleurs Hans vers le théâtre, parce qu'il refuse de se limiter à sa stricte petite histoire anecdotique. Il veut « circuler » dans tout ce qu'un humain peut vivre, il veut entrer dans des personnages et vivre de l'intérieur « l'autre ». Alexis Santerre, comme le Petit et Ticopin, sert donc de guide à Hans. Ce qui en soi n'a rien de vraiment fantastique, si on oublie le fait qu'il a un accès privilégié au monde intérieur de Hans et à ses besoins. Mais il appartient réellement lui aussi au « monde parallèle » dont il a été question précédemment.

Après avoir pris sa retraite, Alexis Santerre publie un roman intitulé *Le double sombre*. Hans est invité au lancement de ce livre et il est frappé par le fait qu'Alexis Santerre a totalement changé. Ce n'est plus le vieil homme retiré et tranquille qu'il a connu. Au lieu de vieillir, Alexis Santerre a carrément rajeuni avec les années et il se révèle trouble et équivoque au milieu d'une faune pittoresque et colorée.

Ces derniers faits nous conduisent à un troisième niveau de lecture possible qui, tout en s'appuyant sur les deux premiers, glisse dans l'univers symbolique. On dépasse l'histoire relativement réaliste des jumeaux, de même que l'univers fantastique où des êtres appartenant à un « monde parallèle » viennent aider Hans à vivre pleinement sa condition humaine. À ce troisième palier de lecture, c'est dans le domaine de l'ombre et du double que l'on plonge.

Dans le chapitre 20 de *L'enfant migrateur*, Alexis Santerre donne à lire à Hans le manuscrit de son roman intitulé *Le double sombre*. C'est un livre étrange, constitué de trois parties. En lisant la première, Hans est très déçu par l'histoire, assez banale,

d'un homme d'affaires agressif, installé à Hong-Kong, qui réussit à se créer un empire dans l'univers de la technologie et des communications. Hans s'attendait à beaucoup plus de la part de celui qu'il considère comme « son maître ». La deuxième partie surprend cependant Hans et le fascine. Toutes les certitudes sur lesquelles s'était édifiée la première partie s'effondrent. Il s'agit du même personnage, mais il est devenu totalement insaisissable. La troisième partie déroute complètement Hans. Elle reprend toujours la même histoire, mais d'un point de vue tout à fait insolite, presque mythique. Il y est d'ailleurs question d'une théorie de la psychologie des profondeurs de la première moitié du ^{xx} siècle. Cela n'est pas dit clairement, mais le titre du roman d'Alexis Santerre, *Le double sombre*, laisse deviner, à qui s'intéresse à ce genre de choses, qu'il est question de Jung.

Ce roman d'Alexis Santerre contient, en puissance, toute la problématique du double sombre, elle-même centrale dans le roman *L'enfant migrateur*.

En effet, alors qu'il est dans le ventre de sa mère, Hans est dissocié, intérieurement : d'une part, il y a une force ténébreuse et destructrice en lui ; d'autre part, une force vive et lumineuse. Hans n'arrive à habiter que l'une d'elles, la plus douloureuse et violente : celle de l'ombre. L'autre est pourtant là, rayonnante, mais elle lui demeure longtemps inaccessible, malgré toutes ses tentatives de fusion.

Au fil du temps, Hans parviendra non pas à se défaire de son ombre, de sa part ténébreuse, mais à intégrer peu à peu toutes les parties de lui-même. Ce n'est qu'alors que le Petit, qui personnifiait la part la plus claire de Hans, pourra « disparaître » en apparence. En fait, il se sera progressivement intégré à Hans. D'où, par exemple, au chapitre 21, l'ambiguïté du portrait peint par le Petit et intitulé *Mon frère* :

Le Petit a fait une grande peinture qu'il a intitulée : Mon frère. Il l'a donnée à Hans qui l'a accrochée dans la véranda vitrée, au-dessus du foyer.

Il est difficile d'affirmer si le Petit a fait son autoportrait pour le donner à Hans qui peut alors dire : « Voilà mon frère. »

Ou s'il s'agit d'un portrait de Hans dont le Petit peut dire : « Voilà, j'ai fait le portrait de mon frère. »

On ne sait pas qui dit : « Mon frère ».

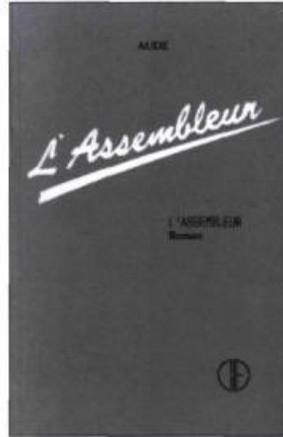
La clarté et la douceur du regard laissent croire que c'est une représentation du Petit. Mais depuis quelque temps, le regard de Hans s'est peu à peu teinté de cette même lumière.

Le sourire est peut-être celui, un peu arrogant, de Hans. Mais le Petit prend maintenant cet air narquois quand il voit Hans se battre encore contre ses moulins à vent!

D'autres lectures de *L'enfant migrateur* sont évidemment possibles. C'est ce qu'il y a de si extraordinaire, d'ailleurs, dans la lecture : chaque lecteur réinvente le livre qu'il lit. Et s'il relit plusieurs fois le même livre, chaque nouvelle lecture sera une nouvelle création.

J'aime jouer, au plan formel, sur toute la richesse du langage. Par exemple, le titre du roman *L'homme au complet* ne désigne pas seulement le fait que le personnage principal, Simon, est un homme d'affaires qui porte des complets griffés. Le titre porte à lui seul tout le parcours du personnage, du début jusqu'à la fin du livre. Quand le roman commence, Simon n'est qu'une belle mécanique qui fonctionne professionnellement à merveille, mais sans cœur, sans profondeur, sans véritable identité. Or, sa cuirasse est en train de craquer et il devra traverser de nombreuses étapes pour s'habiter vraiment et devenir : un homme complet...

M.L. — Chrysalide, ton plus récent roman, ouvre sur un suicide raté. On retrouve l'idée du suicide dans d'autres de tes textes, dont *La chaise*



au fond de l'œil et L'homme au complet. Dans ces œuvres, et particulièrement dans *Chrysalide*, pourquoi les personnages ressentent-ils le besoin de mettre fin à leurs jours ?

L'extrait qui a été choisi pour mettre au dos de *Chrysalide* est justement tout au début du roman :

Jusqu'à l'adolescence, je m'étais si bien conformée à ce que les autres attendaient de moi que je n'étais plus qu'une belle image, avec rien derrière. Le jour de mes quatorze ans, j'ai senti qu'il y avait urgence, que je devais réagir, là, tout de suite, sinon il serait trop tard. Le premier geste que j'ai posé pour me redonner vie a été de me suicider. J'ai été réanimée in extremis et j'ai passé deux jours dans le coma, ce qui n'a pas été une mauvaise chose, le fait qu'on me sauve, bien sûr, mais le coma aussi, puisque j'avais l'estomac et l'œsophage dans un piètre état, en feu, totalement inutilisables avant que leurs parois et leurs muqueuses se régénèrent. En fait, je n'avais pas du tout envie de mourir, encore moins de souffrir, et j'ai été folle d'avaloir n'importe quoi sans réfléchir, sur un coup de tête. D'autant plus que ça n'a servi à rien. Mes parents n'ont alors rien compris à mon geste. Moi non plus, d'ailleurs, et cela, pendant longtemps⁴.

Jusque-là, Catherine, la narratrice, avait été non seulement normale mais heureuse. Or, sans qu'il n'y ait eu de véritables signes avertisseurs, tout a basculé d'un seul coup en elle :

Non seulement je n'arrivais plus à tenir mon rôle, mais je ne voulais plus être là, je ne voulais plus être celle que j'étais. C'était viscéral. J'avais bonte. [...] Sans aucune préméditation, j'ai sauté dans le vide, hors du nid dans lequel j'avais pourtant vécu peinarde tant d'années. Peu m'importait où j'atterrirais, en autant que ce soit ailleurs et que je me retrouve autre. Or, quand je suis sortie du coma, j'ai eu l'impression de me retrouver exactement à l'endroit d'où j'étais partie et d'être toujours la même⁵.

Subitement, elle a senti s'opérer une fissure profonde en elle, une fracture, une scission. Si elle persistait encore, ne serait-ce qu'un instant, à ne correspondre qu'à ce qu'on attendait d'elle (ses parents, ses amies, son milieu, mais aussi elle-même), elle mourrait, de toute façon, d'une autre manière moins violente mais tout aussi réelle. Son geste, irréflecti et radical, ne visait pas réellement à s'enlever la vie, mais à tuer le « personnage » qu'elle était et qu'elle ne pouvait plus supporter.

Évidemment, elle n'a pas mesuré les risques et les conséquences d'un tel geste sur sa vie et sur celle des autres.

Et ce qu'elle a tenté de faire de façon brutale et rapide, c'est-à-dire se retrouver, par cette tentative de suicide, elle mettra huit longues années à y parvenir. C'est ce parcours que raconte le roman : la lente éclosion de Catherine.

Le personnage principal de *L'homme au complet*, Simon, pense lui aussi au suicide au début du roman, mais sans passer à l'acte :

Simon s'éveille en sursaut, un goût de métal dans la bouche, comme s'il venait tout juste d'en retirer le canon d'une arme. De la salive a coulé sur son menton. Il l'essuie avec le drap. Jeudi dernier, à cinq heures du matin, il a cherché sa carotide du doigt et il y a appuyé la pointe d'une lame acérée jusqu'à ce qu'un peu de sang perle à son cou. C'est ainsi, lui a-t-on dit, que les femmes de samurai se tuaient, pour échapper au désbonheur ou à la capture. Elles se tranchaient la jugulaire avec un joli poignard de poche que leur mari leur avait offert et qu'elles traînaient toujours sur elles. Simon a seulement éraflé la peau, mais il a senti qu'il pourrait aller plus loin, un jour, s'il le décidait⁶.

Comme je l'ai dit précédemment, Simon n'est lui aussi qu'une belle image qu'il s'est fabriquée pendant l'enfance pour se défendre d'émotions trop douloureuses.

C'est la remontée de son passé, via des courriels étranges, qui lui permettra de retrouver lentement son intégrité. Ces courriels semblent lui venir d'une femme qu'il aime, mais qu'il a quittée parce qu'elle est justement trop entière, trop branchée sur toutes les parties d'elle-même, ce qui le remet en question. Or, sur le plan réaliste, cette femme ne peut pas savoir tout ce qui se retrouve dans les courriels que Simon reçoit et attend avec anxiété.

En fait, c'est dans Simon que tout ce refoulé remonte.

Dans ces romans, l'idée du suicide est davantage liée au désir de sortir (tuer) son « personnage » pour devenir vraiment soi qu'à une volonté réelle de disparaître. Mais cela ne se fait pas si facilement et si rapidement et le suicide n'est vraiment pas la solution...

Catherine et Simon, comme plusieurs autres de mes personnages, sont prisonniers d'une « persona » aliénante (pour utiliser le vocabulaire de Carl Jung) et, pour arriver à une véritable « individuation », ils doivent d'abord plonger dans « l'ombre ».

M.L. — *L'imaginaire et l'écriture semblent occuper une place très importante dans ta vie. Pourquoi ?*

A. — L'imaginaire et la créativité sont des moteurs essentiels de la vie, selon moi, même si on n'est pas écrivain ou artiste. C'est la partie créative de soi qui nous permet de voir la vie autrement que ce qui nous est montré, que ce qui nous est dicté par les conventions, les conditionnements, les modes, les critères « extérieurs » à soi. C'est aussi une façon de dépasser nos peurs et nos si nombreuses retenues.

L'écriture a été et demeure pour moi la façon privilégiée d'avoir accès à mon imaginaire et à ma créativité. S'y ajoutent l'imaginaire et la créativité des autres auxquels je peux avoir accès à travers la littérature, les arts, mais aussi dans le simple contact avec des gens pour qui la vie est chaque jour à réinventer plutôt qu'un mode d'emploi à suivre.

1. Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, 1990, p. 15.

2. Claudette Charbonneau-Tissot, *Contes pour hydrocéphales adultes*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1974, p. 20.

3. Aude, *L'enfant migrateur*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, p. 100.

4. Aude, *Chrysalide*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. Aude, *L'homme au complet*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, p. 17.

Bibliographie

Contes pour hydrocéphales adultes, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1974.

La contrainte (nouvelles), Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1974.

Les petites boîtes, 2 tomes (contes pour enfants), Montréal, Éditions Paulines et Arnaud, 1983.

L'assembleur (roman), Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1985.

Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain (nouvelles), Montréal, Éditions du Roseau, coll. « Garamond », 1987.

Cet imperceptible mouvement (nouvelles), Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1997, Prix littéraire du Gouverneur général du Conseil des Arts du Canada 1997. Réédité dans la collection « Romanichels poche », 1997.

La chaise au fond de l'œil (roman), Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche », 1997.

L'enfant migrateur (roman), Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1998, Grand Prix des lectrices de *Elle Québec* 1999. Réédité dans la collection « Romanichels poche », 1999.

L'homme au complet (roman), Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1999.

Quelqu'un (roman), Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2002.

Chrysalide, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2006.