

## Aude. Les métamorphoses de la chrysalide

Michel Lord

Number 108, Winter 1998

D'écrire la nouvelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56375ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Publications Québec français

### ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Lord, M. (1998). Aude. Les métamorphoses de la chrysalide. *Québec français*, (108), 79–82.



Selon Agnès Whitfield, 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 <sup>1</sup> ». Singulière et étrange, l'œuvre d'Aude l'est assurément.

# Aude

## Les métamorphoses de la chrysalide

PAR MICHEL LORD \*

**A**vec ses métamorphoses formelles constantes, jumelées à une grande persistance thématique (la difficulté d'être femme), l'œuvre d'Aude est exigeante et fait penser à une chrysalide ou plutôt à quelque chose qui se libère constamment de sa chrysalide. D'abord d'une écriture ample, presque proustienne, en 1974, dans son premier recueil de nouvelles, *Contes pour hydrocéphales adultes*, son œuvre va vers un dépouille-

ment, une épuration de plus en plus grande dans les œuvres suivantes, donnant en 1976 dans *La contrainte*, puis, en 1987, dans *Banc de brume* et, finalement, en 1997, dans *Cet imperceptible mouvement*, des exemples de plus en plus probants de concision, mais aussi de densité et d'intensité dans la représentation de personnages toujours émotivement éprouvés. Avec ses deux romans, celui de 1979, *La chaise au fond de l'œil*, et celui de 1985, *L'assembleur* — qui sont à mon sens des *novellas* <sup>2</sup> —, elle a donc donné à ce jour, en moins d'un quart de siècle, six œuvres narratives dont une quarantaine de nouvelles en recueil, toutes aussi importantes qu'ignorées par la critique, à part quelques exceptions <sup>3</sup>.

Si l'on cherche une filiation historique, je dirais que l'œuvre d'Aude se situe, entre autres, dans la lignée d'Anne Hébert et d'Adrienne Choquette, bien que, chez elle, le discours prenne la forme d'une écriture aux accents peut-être plus féministes que féminine et d'une étrangeté encore plus forte. Pour mémoire, je rappelle que dans « Le torrent <sup>4</sup> », par exemple, un homme est soumis à sa mère, jusqu'à ce que sa révolte éclate ; dans *Laure Clouet* <sup>5</sup>, Adrienne Choquette, quant à elle, met en discours une femme encore jeune, mais prisonnière d'un passé, d'une tradition qui l'emprisonne

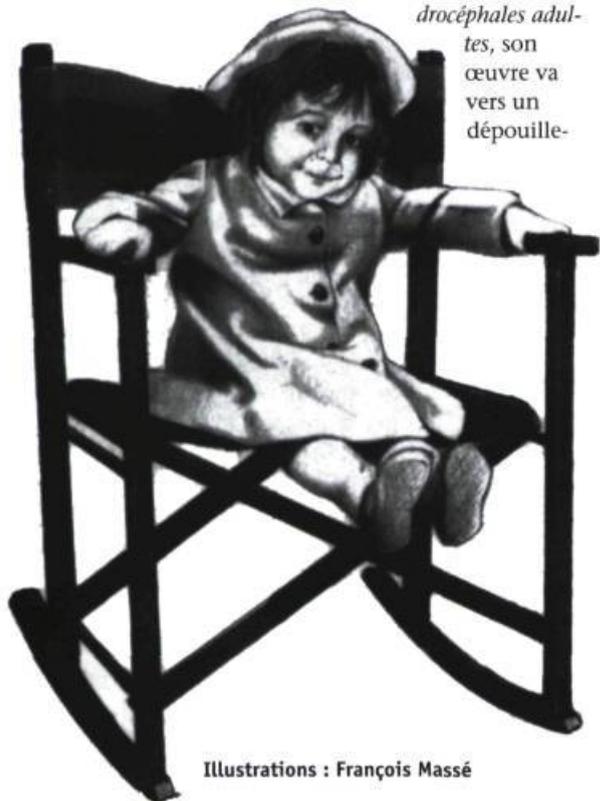
et la réduit au silence dans le milieu feutré et presque morbide de la Grande-Allée à Québec. On sait la résolution de cette impasse, Laure Clouet semblant à la fin se libérer de ses chaînes sous l'impulsion d'une vieille confidente, Mme Boies. Cela se passait pendant la « Grande Noirceur » (Hébert) et à l'aube de la Révolution tranquille (Choquette). Du moins ces œuvres paraissent à ce moment-là et semblent être campées pendant la même période, ce qui donne à penser que le narrateur du « Torrent » et Laure Clouet représentent symboliquement l'amorce du mouvement de révolte et de libération de l'époque. Chez Aude, qui commence à publier pendant la période post-Révolution tranquille, la problématique s'est légèrement modifiée. Sans être radicalement différente, elle a changé de forme.

Avec elle, nous avons affaire à une nouvellière qui pousse l'exploration formelle d'une manière très personnelle. Elle cherche continuellement sa forme à travers un discours d'une grande liberté (qui contraste d'ailleurs avec la thématique de l'enfermement, qu'elle partage avec Hébert et Choquette). En ce sens, l'intérêt de ses textes provient sans doute de ce contraste entre un contenu d'un étrange extrême et une écriture déliée et presque légère, bien qu'elle soit moulée dans des for-



Photo Christian Desjardins

Aude



Illustrations : François Massé

mes labyrinthiques qui épousent souvent les dédales de l'âme en détresse. Nous pourrions dire, en parodiant Milan Kundera, qu'elle navigue dans une insoutenable lourdeur de l'être par le truchement d'une incessante libération formelle et scripturaire. En cela, elle est bien de son temps.

Ainsi, de manière brève ou longue <sup>6</sup>, elle donne forme à des drames éprouvants pour les narrateurs, qui sont le plus souvent des narratrices, et les personnages, presque exclusivement des femmes, aux prises avec un réel insupportable, un quotidien lourd auquel elles cherchent à échapper. En fait, au contraire de Choquette et plus encore qu'Hébert, Aude déborde les cadres de la tradition narrative en jouant, depuis le début de son œuvre, à la frontière des esthétiques (réalisme, fantastique, réalisme magique, maléfique...). À propos de *Contes pour hydrocéphales adultes*, elle soutient qu'elle voulait « échapper à la logique d'interprétation quotidienne et entrer dans un monde où les déformations faites au "réel" seraient non seulement admises mais considérées comme "normales" par rapport à ce qui se passait dans les textes eux-mêmes <sup>7</sup> ». C'est bien là une bonne partie du « programme » de ses œuvres où le récit se joue souvent à l'interface du réel et de l'imaginaire, de l'onirisme et du cauchemardesque, du possible et de l'impossible. Afin d'illustrer la manière d'Aude, j'analyserai quelques nouvelles de son troisième recueil, *Banc de brume*, exemplaire de sa mère et de la matière qu'elle travaille (comme on dirait d'un sculpteur qu'il travaille de et dans la manière). Dans le cas d'Aude, je dirais que la matière est féminine (le corps, l'esprit, le quotidien féminins) ; quant à la manière, il serait présomptueux de la ramener à une seule donnée, puisqu'il s'agit ici de forme et de style, de stylisation d'une écriture apparemment limpide, mais qui se développe loin des canons de l'ordre narratif traditionnel. En ce sens, Aude n'est pas une « conteuse <sup>8</sup> », mais bien une nouvellière contemporaine, atta-

chée qu'elle est à la liberté et à l'exploration formelles. Je vais tenter de montrer dans ce qui suit la façon dont les éléments (acteurs, action, pensées, événements...) s'ordonnent se font et, surtout, se défont dans la syntaxe du récit audien.

### La longue marche des femmes

La première des douze nouvelles de *Banc de brume*, « Le cercle métallique », contient cinq séquences fort peu conventionnelles. Toute la nouvelle pourrait s'intituler « La longue marche des femmes ». Au début, la narratrice plonge le récit *in medias res*, dans un monde étrange, où elle fait état de sa séance de préparation à une cérémonie étrange (on lui met une chaîne d'or à la cheville), de sa marche au milieu d'hommes qui jouent aux dames, comme avec des femmes sculptées. Suit la description spatiale d'une serre et d'un cube vitrés. La narratrice a conscience de son « long dressage » (p. 13), de sa fonction de figure muséale, car elle est sculptée, comme « les statues de bronze » (p. 13). En terme de connotations, l'écriture la construit comme si elle appartenait aux règnes végétal (vivant dans une serre), minéral (étant comme une statue « de bronze ») et animal (étant dressée comme une bête de crique). Autrement dit, comme une sorte de monstre. Mais elle accepte ce sort qu'on lui impose. Au milieu de cet état de fait surgit une complication qui ne vient pas d'elle, mais du regard que les hommes posent sur elle : « Mais un jour, l'un des hommes [...] dit [...] sans me quitter des yeux : "Voyez la patte d'oie qui naît au coin de l'œil" » (p. 13). Pour les hommes, gardiens de la serre, du cube, de la prison en somme, la femme vieillit et devient, de ce fait, moins intéressante. La deuxième séquence est centrée sur la femme qui regarde son corps, découvrant qu'on lui avait caché la vérité, et trouvant cela insupportable. Dans la troisième séquence, le discours se refocalise sur un homme, qui claqué des doigts : un rideau noir

descend, la femme hurle. Cette forme de théâtralisation ramène le discours à sa dimension carnavalesque, non pas dans le sens bakhtinien, mais dans son sens premier de foire, de cirque. L'avant-dernière séquence revient à nouveau sur la narratrice, qui se retrouve dans une sorte de « dépôt d'un musée » (p. 14). Elle n'est même plus exposée, tout juste remise. Elle finit par articuler le mot « Non » (p. 15) et une autre femme lui parle, mais la narratrice demeure « figée, la bouche stérile » (p. 15). L'autre femme, dans une prolepse annonçant la libération, lui dit qu'elle va l'aider à apprendre à parler. La dernière séquence débouche sur une représentation collective : toutes les femmes se libèrent des hommes. La narratrice fait d'abord l'apprentissage de la parole et de la liberté d'expression (« Lentement j'appris à parler », p. 16), mais la chaîne d'or est toujours à sa cheville. Elle cherche à la briser, puis la cage de l'autre femme vole en éclats : « Les murs de [l]a cage [de l'autre femme] tombèrent en cliquetant » (p. 17). Elle aide la narratrice à sortir de la sienne ; toutes sortent. Finalement, elles s'enfuient, mais gardent toujours à la cheville une chaînette d'or, qu'un jour elles espèrent parvenir à briser. Le récit se construit donc de manière chronologique, mais dans un va-et-vient constant entre des oppositions (homme / femme, silence / parole, enfermement / libération... partielle), ce qui fait déboucher le récit sur une image finale ambivalente : des femmes libérées qui font voler en éclats les murs de leur prison, mais toujours attachées, car une « chaînette d'or bat[...] encore à chacun de [leurs] pas » (p. 18). Seule la dernière phrase laisse une petite lueur d'espoir : « Un jour, nous arriverions à la briser » (p. 18).

### Enfermement et recherche d'identité

La problématique de l'enfermement est illustrée d'une autre manière dans la deuxième nouvelle, « La poupée gigogne », qui contient une seule longue séquence et qui raconte, dans le « désordre » d'un

discours qui zigzague, les réactions de Nathalie, une fillette de 13 ans, à une série de complications qui semblent insolubles et qui ne trouvent pas de résolution dans la cadre de la nouvelle. La plupart de ces complications (violence paternelle, folie maternelle, errance de la fillette) préexistent au début du récit. Nathalie a ainsi été « placée » dans une maison qui n'est pas la sienne « parce que chez elle il y avait trop de coups, d'alcool et de pilules » (p. 23). Elle compense de plusieurs manières : elle pense à sa mère et est fascinée par la représentation de femmes « objets », de poupées russes, qu'elle dessine même à l'occasion. Elle est ainsi symboliquement une poupée gigogne, mais marquée par une forme d'inachèvement. Mais elle se maquille, se refait une beauté, se redessine finalement une image d'adulte, car elle aimerait « devenir la plus grande des poupées », « celle qui renferme toutes les autres » (p. 26). Mais dans la finale, elle découpe une grande poupée en morceaux, puis « elle reconstitue la poupée patiemment, comme s'il s'agissait d'un casse-tête ou d'une porcelaine brisée. Elle la défait et la reconstitue. Sans fin » (p. 37). Désir de destruction et de reconstruction de son identité ? Tout reste dans l'irrésolution. Le récit baigne dans une sorte de désordre qui reproduit le désordre intérieur d'une fillette défaite par la société et qui ne réussit plus à se reconstituer une image satisfaisante d'elle-même.

Une des dernières nouvelles de *Banc de brume*, « Fêlures », prolonge cette problématique en mettant en discours une femme qui cherche à se recréer par (et dans) l'art. Une bonne part de la tension de l'imaginaire d'Aude est là, la parole, l'écriture, le dessin, l'art servant souvent d'échappatoire à l'insignifiance du réel, tout en n'apportant jamais de solution définitive. Récit de l'effritement d'une femme au terme d'une tentative de (re)création d'elle-même sur le papier à dess(e)in, « Fêlures » rappelle « La contrainte »<sup>9</sup>, où la narratrice se projette dans ses propres fantas-

mes imaginaires, qu'elle raconte comme si elle était à la fois l'auteur, le narrateur, l'acteur..., comme si elle vivait à la fois dans le réel et le fictif. La poussée créatrice chez Aude a presque toujours pour fonction de permettre au personnage féminin d'échapper au réel<sup>10</sup>, au quotidien ennuyeux, et de vivre, mais toujours dans les affres de la souffrance, des aventures artistiques intenses.

### Vers une tentative de renouvellement

Ainsi, dans « Fêlures », il y a entre-prise de (re)création, de (re)composition, une artiste essayant de se dessiner, mais sans succès apparemment, une catastrophe se produisant toujours en cours de procès de transformation : « Le bruit de verre brisé se produisait toujours quand j'achevais de m'inventer » (p. 120). Le projet de la narratrice consiste à tenter de reproduire son corps, car elle craint que, si elle ne parvient pas « à [se] projeter intégralement sur une feuille, un carton ou une toile, [elle va s']effacer, disparaître à jamais » (p. 119). Il y a donc un projet d'orientation personnelle et la crainte d'une catastrophe, d'un événement appréhendé. Et c'est bien ce qui se produit dans la finale : « [D]e minuscules morceaux de verre commencent à se détacher de mon corps [...] Je [...] ramassai des morceaux épars. J'essayai de les ordonner sur la table. Mais d'autres tombaient [...] Je vis se défaire les osselets [...] Ils firent un bruit de clochette. Puis il neigea doucement sur la table » (p. 121).

Elle se défait donc, disparaît en morceaux, comme une poupée de porcelaine, et devient comme des cristaux de neige. Mais il y a un événement dans sa vie qui semble être lié à ce bruit, à cet

effritement : un homme. La narratrice croit que l'homme peut l'aider à « conjurer l'effritement » (p. 120). Recherche-t-elle un adjuvant dans son combat ? Mais cela génère une complication, un peu comme dans « Le cercle métallique », où l'homme ne désire que le corps de la femme, alors qu'elle-même croit qu'elle n'est « pas encore entière » (p. 120). Il y a ici un problème insoluble de définition de soi et de relation au mâle. De plus, l'homme élève alors la voix, crie, et provoque de la destruction : « Les ondes firent éclater le verre » (p. 120). Mais, paradoxalement, la femme découvre que le bruit vient « de l'intérieur [...] dans [s]on ventre » (p. 120). Le bruit serait donc le signe extérieur / intérieur — indécidable — d'une violence qui génère désordre et destruction : un signal d'alarme, somme toute, d'origine ambivalente.

On le voit ici, le récit est dans un désordre syntagmatique apparent, parce que la femme vit dans un état de (re)création / (trans)formation permanent de sa personne et que cet état est toujours à reprendre, et toujours mis en péril, par l'homme entre autres, comme le récit de la vie de la femme se fait et se défait dans le mouvement même de son « évolution ». Le désir de création tient à ceci que la femme sent qu'elle est liée à un « devoir faire » précis : « Je devais d'abord m'achever » (p. 120). Or, comme elle échoue toujours, faute de ressources suffisantes ou faute d'adjuvants qui l'aident de manière désintéressée (l'homme ne veut que son corps ?), elle échoue.

### La brisure

La dernière nouvelle du recueil, « Rangoon ou l'imaginaire enclos », offre une synthèse de toutes les nouvelles précédentes et de l'imaginaire audien : figure de l'emprisonnement (une femme a des « chaînettes », p. 141) aux chevilles ; figure de la fragilité de la poupée (une femme de porcelaine ou de verre a « l'aspect d'une fragile figurine de porcelaine », p. 141) ; figure de la fragmentation de la femme « objet » (« la femme



de porcelaine vole en éclats », p. 143) ; enfin, figure de l'étrangeté, la femme vivante devenant une figurine (« Du ventre de la figurine en miettes, un chat s'échappe », p. 143).

La forme du récit paraît d'abord plus traditionnelle que dans les autres du recueil : un homme est avec une femme dans une chambre d'hôtel. Puis le narrateur explique comment la veille l'homme a rencontré la femme en question : « Hier soir, avec des amis, il s'est rendu dans l'une des discothèques les plus huppées de la ville » (p. 142). Mais le récit se fait elliptique, se remplit de trous, de creux, de vides informatifs ; pas de scène dialoguée, mais la narration de la façon dont la femme l'a abordé ; tout semble s'être ainsi déroulé en silence : « Elle ne parlait ni ne riait [...] ils ne se sont rien dit » (p. 142). Ce qui tend à accréditer l'idée qu'il s'agit d'une femme « poupée » sans expression. Mais rien n'est certain. De plus, au lit, il ne se passe rien. L'homme la veille pendant trois jours, jusqu'à ce qu'il fasse une colère en lui lançant sa mallette, qui brise la femme, la réduit en morceaux, résolution ultime du recueil : « Aussitôt que la mallette la touche, la femme de porcelaine vole en éclats. Du ventre de la figurine en miettes, un chat s'échappe » (p. 143). La femme, en bout de parcours, parvient donc à trouver la forme de sa liberté en laissant échapper de son enveloppe fragile de poupée gigogne de porcelaine un félin, mais qui « défile comme un lièvre » (p. 144), signe encore ambivalent, s'il en est.

## Conclusion

*Banc de brume* apparaît donc comme une série de discours narratifs brefs, aussi elliptiques qu'éloquents, articulant une critique féministe à la critique d'une société où la femme est laissée à elle-même, sans aide, au milieu même de la violence qui la défait, la fragmente, la fissure de toutes parts et l'empêche de se réaliser dans la quotidienneté, l'étrangeté même ou la joie de la création.

La « matière » à même laquelle le discours se construit est faite de filles, de femmes et ironiquement de « poupées », de formes de l'existence féminine et de leurs relations problématiques avec le réel, dont l'homme représente un des éléments principaux de résistance à l'action féminine, l'homme dans sa dimension régulatrice non seulement de la réalité, mais de la réalité à laquelle la femme doit se plier. En terme novellistique, on dirait qu'il y a économie de la matière, mais qu'au travers de cette économie s'exprime un discours d'une grande intensité. Cela est dû en grande partie à la manière de faire — de faire bref — d'Aude. En ce sens, la fragmentation de la « matière féminine », de ces femmes qui éclatent en morceaux ou qui tentent de faire éclater leurs cages correspond à la fragmentation de la « manière » dont sont faits ces récits morcelés par le jeu d'une écriture peu soucieuse des canons, mais portée à l'éclatement formel, Aude étant fidèle en cela à la « réalité » dysfonctionnelle des personnages qu'elle met en discours.

Par l'utilisation de séquences narratives non ordonnées selon les canons du récit traditionnel (Aude joue avec ces derniers, s'en joue, je dirais), Aude illustre, par contraste, l'enchaînement existentiel de la femme à une tradition imposée par l'homme. Le récit illustre ainsi, dans la forme « désordonnée », l'errance, le désarroi ou l'effritement de la femme. Chez Aude, la femme se défait presque toujours, comme si, quelle que soit sa situation, la vie était un piège qui mène à sa désintégration. Les nouvelles de *Banc de brume* donnent finalement à voir des tableaux brefs et intenses de la condition féminine, de femmes prises aux pièges d'une réalité dont la forme narrative illustre le fonctionnement / les dysfonctionnements et les métamorphoses de ces étranges chrysalides.

\* Professeur de littérature, Glendon College, Toronto

## Notes

1. Agnès Withfield, « De quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon », dans Michel Lord et André Carpentier [dir.], *La nouvelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 94. Aude est le pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot.
2. Ce sont de longues nouvelles, en ce sens où y est mis en scène un personnel actoriel réduit, soumis à une même unité thématique obsessionnelle et à la même intensité dramatique soutenue que dans ses œuvres narratives brèves.
3. En plus de l'article cité d'Agnès Withfield, voir ceux de Michel Lord, « Aude. L'écriture de la singularité. Entretien [avec Aude] », *XYZ. La revue de la nouvelle*, 13 (printemps 1988), p. 65-72 ; « Aude : de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire », *XYZ. La revue de la nouvelle*, 13 (printemps 1988), p. 73-76 ; et mes articles sur les recueils d'Aude dans les tomes V et VI du *DOLQ*.
4. Anne Hébert, *Le torrent*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950 [BQ, 1989].
5. Adrienne Choquette, *Laure Clouet. Nouvelle*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1961 [BQ, 1995].
6. Mais il est clair que Aude a choisi la forme brève, si on met dans la balance les quelque quarante nouvelles qu'elle a publiées dans ses quatre recueils et ses deux romans.
7. Claudette Charbonneau, « L'écriture : ouverture ou repliement », Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1985, f. 166.
8. Cela dit sans vouloir réduire la portée du conte, « cet objet pléthorique », selon Paul Perron et Pierre Léon (*Le conte*, Ville La Salle, Didier, 1987, p. 5), mais il appert qu'il soit plus lié à une syntaxe formelle (comme l'ont démontré les travaux de Vladimir Propp (*Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970) que la nouvelle.
9. *La contrainte*, op. cit.
10. Je dirais même de *s'échapper* même du réel par le truchement de l'art et de l'écriture.
11. L'ambivalence de la représentation de la femme dévoile ici une fantastique étonnante : la femme était-elle une poupée, l'est-elle devenue ? Est-ce un récit allégorique ou réellement fantastique ou plutôt ici réaliste magique ?

## Bibliographie

- Aude, *Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, Avec quatre dessins de François Massé, Montréal, Éditions du Roseau (Garamont), 1987, 147 p.
- , *Cet imperceptible mouvement. Nouvelles*, Montréal, XYZ éditeur (Romanichels), 1997, 129 p.
- Charbonneau-Tissot, Claudette, *Contes pour hydrocéphales adultes*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1974, 147 p.
- , *La contrainte. Nouvelles*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1976, 145 p.
- , *La chaise au fond de l'œil. Roman*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1979, 173 p.
- , *L'assembleur. Roman*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985, 157 p.