

Lire l'image : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte

Corinne Larochelle

Volume 23, numéro 3 (69), printemps 1998

Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201389ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201389ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Larochelle, C. (1998). Lire l'image : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte. *Voix et Images*, 23(3), 544–557. <https://doi.org/10.7202/201389ar>

Résumé de l'article

Cette étude met en rapport les divers types d'images rencontrées dans le premier roman d'Élise Turcotte. Aux images médiatiques qui instaurent un nouveau mode d'appréhension du réel, le fragilisent, le virtualisent, s'opposent les images maison, conçues par les personnages eux-mêmes au moyen d'appareils photo ou de caméras vidéo. Preuves concrètes de l'existence, ces dernières viennent contrecarrer l'effet de déréalisation occasionné par l'omniprésence des médias. Sur le plan formel, la thématique de la représentation se traduit par une narration fragmentée et par une multitude de métaphores qui, telles les images maison, opèrent un rapprochement entre monde concret et monde abstrait.

Lire l'image : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte*

Corinne Larochelle, Université du Québec à Montréal

Cette étude met en rapport les divers types d'images rencontrées dans le premier roman d'Élise Turcotte. Aux images médiatiques qui instaurent un nouveau mode d'appréhension du réel, le fragilisent, le virtualisent, s'opposent les images maison, conçues par les personnages eux-mêmes au moyen d'appareils photo ou de caméras vidéo. Preuves concrètes de l'existence, ces dernières viennent contrecarrer l'effet de déréalisation occasionné par l'omniprésence des médias. Sur le plan formel, la thématique de la représentation se traduit par une narration fragmentée et par une multitude de métaphores qui, telles les images maison, opèrent un rapprochement entre monde concret et monde abstrait.

Le témoin se contente rarement d'être un spectateur anonyme, à l'étroit dans son costume. Il a besoin de se donner un rôle. Le rôle de celui qui sait. Dès lors, il est absolument essentiel qu'on l'entende.

Denise Desautels¹

Des photographies de Raymonde April dans *La voix de Carla*² à celles de Jocelyne Allouche dans *Deux ou trois feux*³ en passant par une réflexion sur l'autoportrait dans *La terre est ici*⁴, l'attrait pour l'image ne se dément pas dans l'œuvre d'Élise Turcotte. Au contraire, dans son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*⁵, l'auteure révèle l'ampleur et

* Cet article a été rédigé dans le cadre des travaux du séminaire du groupe de recherche *Machines, textes et savoirs* du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, séminaire dirigé par Jean-François Chassay. Ce groupe est subventionné par le CRSH et le FCAR.

1. Denise Desautels, *Cimetières : la rage muette*, Montréal, Dazibao, 1995, p. 49.
2. Élise Turcotte, *La voix de Carla*, Montréal, VLB éditeur, 1987.
3. *Id.*, *Deux ou trois feux*, Montréal, Dazibao, 1997.
4. *Id.*, *La terre est ici*, Montréal, VLB éditeur, 1989.
5. *Id.*, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991. Dorénavant, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *BCV*, suivi du folio.

la richesse de cette préoccupation. En plus de se manifester dans l'écriture, à travers le style poétique et la narration fragmentée, la représentation de l'image questionne l'envahissement de l'information, le rôle dévolu à la mémoire en regard des technologies de la communication, l'ambiguïté de la notion de réalité et les changements perceptifs impliqués par la pratique de la photographie. Aussi bien preuve du réel que signe de la fiction, l'image telle qu'abordée par Élise Turcotte apparaît dans toute sa complexité, offrant à la fois la possibilité de se matérialiser et de se dématérialiser, de représenter la violence tout en lui échappant.

Images médiatiques

Roman contemplatif axé sur le regard, *Le bruit des choses vivantes* met en scène une famille monoparentale aux lendemains de la séparation. Albanie, trente ans, et Maria, trois ans, s'ajustent non sans douleur à cette nouvelle réalité. Très proches l'une de l'autre, elles sont confrontées au temps, une des valeurs-clés du roman, qui témoigne de la précarité de l'existence et dénoue, au fur et à mesure que l'enfant grandit, les liens symbiotiques de cette relation mère-fille⁶. Dès les premières pages, l'auteure situe le quotidien d'Albanie et de Maria dans le contexte actuel de la surabondance des images : leur lieu d'habitation est présenté comme un espace de réception permanente de stimuli médiatiques. Par le truchement de la télévision, la maison devient « le lieu psychique, comme l'écrit Pierre Nepveu, (autant que physique) où transitent toutes les images, toutes les nouvelles du petit et vaste monde⁷ », situation qui donne aux personnages l'impression d'un envahissement :

Les images, voilà à quoi je veux en venir. Nous sommes toutes des personnes très occupées, car les images ne nous quittent jamais. Certains d'entre nous réussissent parfois à tout éteindre dans leur tête. Pas moi. Les images s'empilent dans mon cerveau à côté des nombreux couloirs que je dois emprunter pour me sortir de là. (*BCV*, 11-12)

Comme si elle enregistrait tout, absorbait tout, sans possibilité de filtrer les représentations, Albanie ressent une impression de confusion, elle se retrouve « dans un univers où il y a de plus en plus d'information, et de moins en moins de sens⁸ », selon la formule de Jean Baudrillard : « La déperdition du sens est directement liée à l'action dissolvante, dissuasive, de l'information, des media et des mass-media⁹. » Pour contrer l'évolution anarchique du désordre, Albanie affiche une volonté de signification qui

-
6. Pour l'analyse de cette problématique, voir l'article de Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 115-134.
 7. Pierre Nepveu, « Vers une nouvelle subjectivité », *Québec Studies*, printemps/été 1995, vol. XX, p. 44.
 8. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 119.
 9. *Ibid.*, p. 120.

engloberait la totalité de la vie : « Je passe des heures à lire le dictionnaire, je voudrais que tout ait un sens, que tout finisse par se tenir ensemble et qu'une seule chose passe en moi, une chose tranquille et pleine et qui serait la vie. » (*BCV*, 12)

L'expérience du chaos appelle un travail de raisonnement pour qu'émerge le sens. Il faut donc lier, rapprocher des éléments disparates pour comprendre la marche de l'univers. Albanie affirme en effet :

J'ai toujours pensé que toutes les choses étaient liées, même si c'est parfois par un fil invisible, et qu'il faut porter à tout une extrême attention parce qu'en perdant une seule petite chose, on pouvait laisser tomber tout le reste. Je pensais qu'une chemise mal attachée était liée au désordre de l'univers. (*BCV*, 63)

Influence de l'infiniment petit sur l'infiniment grand, voilà le pouvoir des liens, et la vérité qui en découle est parfois amère. Il y a bel et bien un risque à faire ressortir le sens caché des choses, celui de faire face à une réalité qu'on préférerait ne pas avoir à reconnaître : « C'est toujours le même problème, les liens, les liens que nous ne pouvons pas faire, et que nous devons faire entre les choses, entre l'assassinat lent, profond et la vie qui est une promesse faite à ma petite Maria » (*BCV*, 120), avoue encore Albanie.

Mais justement, comment envisager l'avenir de Maria dans un univers où la souffrance acquiert une si grande visibilité ? Sur le petit écran, les images d'enfants difformes ou maltraités pullulent : elles viennent d'Iran — « un bébé avec deux têtes, un torse, deux cœurs, deux poumons » (*BCV*, 11) —, d'Éthiopie — « enfant qui hurle, sans larmes, mouches collées sur ses lèvres, ses paupières » (*BCV*, 77) —, de Roumanie — « ces enfants abandonnés dans un institut, le crâne rasé, tout nus, plein d'excréments et des espèces de vers qui grimpaient sur leurs jambes » (*BCV*, 120). Parasites des yeux, données omniprésentes du quotidien, les images font désormais partie de l'univers ambiant ; leur infiltration dans la vie de tous les jours représente une source d'inquiétude pour la mère qui imagine le futur de son enfant.

D'une sensibilité extrême et naturellement encline à la compassion, Albanie apparaît tout autant comme témoin méritant — celui qui enregistre, qui prend note de la désolation du monde — que comme proie. En effet, sa perméabilité paraît sans limite. Véritable réceptacle, la jeune femme n'a aucun répit, même pendant l'amour : « Nous nous caressons fort, surtout moi, je lui tire les cheveux. Je me sens bien parce que, pour une fois, les choses se sont tuées autour de moi. Sauf peut-être l'image sur le livre à côté de mon lit » (*BCV*, 25), dit Albanie. À l'instar de cette image qui s'immisce entre deux corps, les images de la télévision, particulièrement du téléjournal, avec ce qu'elles comportent de menace et d'horreur, viennent se glisser au cœur même des tâches domestiques :

Je transporte des piles de linge. Je prends une petite fille dans mes bras pour monter l'escalier. J'écoute les nouvelles et je vois des images de meurtres et de deuils collectifs. Puis, j'entends une femme parler des enfants qui n'ont jamais personne pour les accueillir après l'école. Je suis forte et j'écoute et je pense que le mot souffrir n'a rien à voir avec John Henry¹⁰. La cruauté n'est pas ce que nous croyons. (BCV, 142)

À plusieurs reprises, les images du monde extérieur se superposent à celles du monde intérieur, comme si le lointain et l'immédiat s'interpénétraient et que la frontière entre espace public et espace privé comportait maintenant une zone floue¹¹. Les images font véritablement intrusion dans la vie des personnages et provoquent des réactions intenses : la vue du tremblement de terre en Algérie frappe l'imagination de Maria au point de transformer ses nuits en une série de cauchemars. Pour l'enfant, le tremblement de terre signifie la perte de sa maison, centre absolu de son univers. Ainsi, une réalité lointaine trouve un point d'ancrage dans la vie d'une petite fille par le truchement de la télévision ; il s'agit d'un exemple parmi d'autres où l'on constate que les technologies de communication engendrent une proximité maximale avec le vaste monde.

Cette situation de « proximité absolue », d'« instantanéité totale des choses », comme l'indique Baudrillard, entraîne chez l'individu une forme de schizophrénie : « [...] une trop grande proximité de tout, une promiscuité infecte de toute chose, qui l'investit et le pénètre sans résistance, sans qu'aucun halo, aucune aura, pas même celle de son propre corps, ne le protègent. Le schizophrène est ouvert à tout en dépit de lui-même, vivant dans la plus grande confusion¹² ». Schizophrénie métaphorique dans le sens où, entre les *choses vivantes* et Albanie, il existe une contiguïté presque absolue, une sorte d'intimité parfaite avec la nature, les êtres et les objets : « Je ferme les yeux, j'avale tout. Le présent, le ciel vide, la nuit qui explose » (BCV, 41), dit-elle. Intimité, en outre, qui rejoint la schizophrénie par le biais de la fusion avec Maria. Mère et fille sont si étroitement liées qu'elles ont parfois l'impression de n'être qu'une seule personne — « Cela fait de moi un personnage dans la vie de Maria. [...] Un être, parfois à l'intérieur d'un autre être, parfois à l'extérieur » (BCV, 14) — ou, à l'inverse, de souffrir de leur séparation — « Je ne sais pas

10. Personnage de *Frankie Addams*, mort d'une méningite en bas âge. Voir Carson McCullers, *Frankie Addams*, Paris, Stock, 1979.

11. Cet aspect du roman n'est pas sans rappeler le fameux précepte féministe, « Le privé est politique », par lequel les femmes revendiquent la dimension collective de leur expérience singulière (Introduction de Lori Saint-Martin, Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1994, p. 12). L'extrait cité plus haut insiste d'ailleurs sur la relation entre le privé (activités domestiques, quotidien avec Maria) et le collectif (images de la télévision).

12. Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1987, p. 24.

comment me retrouver à l'intérieur du sourire de Maria.» (BCV, 63) Relation symbiotique inscrite sous le signe de la passion mais, aussi, union imparfaite que seul le temps permet d'accepter: «Je suis certaine que j'ai ressenti la même chose qu'elle, la même solitude, le jour où elle a compris qu'elle n'était pas moi, et que je n'étais pas elle. Maintenant je suis grande, elle n'est pas moi, nous sommes quelqu'un d'autre, une autre personne.» (BCV, 89) Tout se passe comme si, unie à Maria par un amour qu'elle juge elle-même «trop fort» (BCV, 20), Albanie n'arrivait pas à «produire les limites de son être propre¹³» et que, par moments, l'identité de la mère et celle de la fille se confondaient. Ici, il n'y a pas d'identité permanente. On est davantage confronté au *moi* subjectif, «hospitalier», selon la définition d'Emmanuel Lévinas, c'est-à-dire non «un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive¹⁴». En somme, on perçoit chez Albanie un moi ouvert à l'autre, que ce soit Maria, l'enfant négligé du voisin ou un habitant des pays de l'Est.

Si *Le bruit des choses vivantes* s'attarde aux zones floues entre l'intériorité et l'extériorité, entre le lointain et l'immédiat, cette interrogation vise autant la sphère intime des personnages entre eux que leur relation au monde. Au lieu de s'opposer, ces éléments trouvent à se prolonger l'un dans l'autre comme si, à tout drame collectif, s'ajoutait «une suite privée» (BCV, 19). La transparence du monde, Albanie et son amie Jeanne — qui vit également seule avec son enfant — la ressentent jusque dans leur for intérieur. Prenant à cœur leur rôle de témoin, elles affichent une réelle vulnérabilité devant les événements retransmis à la télévision: «Maintenant, Jeanne et Albanie détournent encore la tête, en elles, le meurtre du monde est aussi fort que la vie.» (BCV, 77)

Redéfinie et valorisée dans le roman, la notion de témoin ne s'entend pas au sens de passivité ou d'impuissance. «Être témoin», titre du troisième chapitre, signifie, comme l'a montré à juste titre Pierre Nepveu, «s'imprégner des images qui [me] sont les plus extérieures. Faire en sorte que le dehors, le lointain, l'étranger deviennent mien, non pas au sens d'une connaissance ou d'une action, mais au sens d'un témoignage, d'un être là¹⁵». Les personnages du *Bruit des choses vivantes* sont des témoins au sens de présence et d'ouverture au monde. Or, ce rôle s'accompagne de la prise de conscience douloureuse que rien ne perdure en dehors de l'image. Les choses, les êtres humains sont tous menacés de disparition: «La vie est une chose volée, on ne sait pas pourquoi. Un jour, notre voyage sera oublié.» (BCV, 224) C'est cette lucidité même qui se trouve

13. *Ibid.*

14. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, coll. «Biblio/Essais», 1990, p. 25.

15. Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 45.

derrière la motivation des personnages à se photographier et à se filmer. Car ceux-ci n'endossent pas que le statut de témoin, bien que la notion soit revalorisée et redéfinie. En parallèle avec le visionnement télévisuel se profile une réelle appropriation, un réinvestissement des images par les personnages : en plus de les découper, de les coller sur la porte du réfrigérateur ou dans un cahier, ils en fabriquent, caméra à l'épaule. Aux images médiatiques s'ajoutent donc les images maison.

Album photo

En photographiant Maria et tout ce qui gravite autour d'elle, Albanie cherche à contrer la précarité de l'existence par le pouvoir de l'image, la pérennité qu'elle promet. Additionnées, les photos composent une sorte de portrait qui témoigne de la cohésion de la cellule mère-fille. En effet, dans le contexte actuel des familles monoparentales ou éclatées, la photographie intervient « pour pérenniser, comme le soutient Susan Sontag, réaffirmer de façon symbolique, la continuité menacée et l'étirement aux limites de la disparition de la vie familiale¹⁶ ». Ainsi, pour Albanie et Maria, encore éprouvées par le départ du père, la photographie se présente comme un moyen efficace de renforcer leur statut incertain, fragile, de famille monoparentale.

En ce sens, chaque prise de photo, dans *Le bruit des choses vivantes*, apparaît comme un moment décisif : c'est la quête de l'image rare, celle qui vaut mille mots, celle qui témoignerait du bonheur intense mais fugace qui unit la petite famille. Pour les quatre ans de Maria, Albanie prévoit une grande fête où se retrouvent la plupart des personnages du roman. Ce jour-là, deux sentiments contradictoires hantent Albanie : la tristesse face au temps qui passe et la joie de se retrouver avec les autres. Or, telle une chasseuse d'images, Albanie passe son temps derrière la caméra, espérant traquer une parcelle de réel chargée de sens : « Je prends des photos sans arrêt. J'espère qu'il y en aura une de plus extraordinaire que les autres, que je pourrai l'agrandir, l'encadrer et la mettre sur le mur de ma chambre. » (BCV, 185)

Facteur d'homogénéité, certes, la photographie est aussi un atout indispensable contre le passage du temps, odieux destructeur du quotidien, pilleur intraitable des images de l'enfance. Fixer une image sur pellicule paraît être la seule façon de préserver un souvenir, la mémoire apparaissant incertaine. Déjouant ses propres faiblesses, Albanie se répète ce qu'il ne faut pas oublier : « Elle a quatre ans, il ne faut pas que je l'oublie, elle a quatre ans, c'est la première fois qu'il ne pleut pas le jour de sa fête [...] » (BCV, 186). La mémoire est véritablement suspectée, comme si, à tout moment, la menace de l'oubli pesait sur les petits plaisirs du

16. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Bourgois, 1993, p. 22.

quotidien. C'est ce qui transparaît dans le monologue intérieur d'Albanie, alors qu'elle cuisine avec Maria :

La voix me dit d'être là, d'y être encore plus, de ne rien perdre, d'imprimer cette image en moi pour toujours. Vite, imprime, car les jours passent, car il y aura un autre jour, puis l'école, des cheveux courts, des cheveux longs, des collants rouges qui ravalent, des costumes de sorcière et de pirate, des chandails, des manteaux empruntés, trop grands, détachés, des coups de téléphone, des cartes postales. Les jours passent et rien n'est plus jamais pareil. Il faudrait que notre tête soit un immense album photographique. (BCV, 47-48)

Ou encore, le soir de l'Halloween, avec Jeanne, Gabriel et Maria, Albanie se promet de ne pas oublier ce qu'elle est précisément en train de vivre : l'image du petit groupe « déguis[é] en Batman, quatre chauve-souris gelées et ricaneuses qui n'ont peur de rien » (BCV, 52). Sans cesse, le temps présent semble investi d'une sorte de vigilance extrême, comme si les événements, à peine entamés, étaient toujours déjà passés ou sur le point de disparaître.

Outre l'enregistrement, la préservation qu'elle permet, autre chose explique la fascination d'Albanie pour la photographie : son statut de réalité matérielle. Plus qu'une simple représentation, la photographie a « le pouvoir de se substituer à la réalité », écrit Susan Sontag, du fait que, pour commencer, une photo n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel ; c'en est aussi une trace, une sorte de stencil immédiat, comme l'empreinte d'un pas ou un masque mortuaire¹⁷. Photographier Maria équivaut, d'une certaine façon, à se l'approprier ou à la posséder par substitution. Or, ce qui est vrai pour la mère l'est également pour la fille. Avant de partir à la garderie, Maria choisit un objet fétiche, lequel prend souvent la forme d'une image : celle d'un glacier en prévision de leur futur voyage en Alaska ou la photo d'Albanie. Les jours où elle dort chez sa grand-mère, Maria dépose cette dernière photo sous l'oreiller. Semblable à un double, la photo s'inscrit comme le prolongement d'Albanie.

Pour qui se préoccupe du caractère abstrait, voire incertain, du réel et doute de sa validité, une photographie représente quelque chose de concret. C'est l'assurance tranquille que procure la matière concrète de l'objet photo que recherche Albanie, elle qui, à maintes reprises, fait allusion au sentiment d'irréalité qui s'empare d'elle : « En arrivant, je me suis regardée dans le miroir pour voir ce que les autres ont vu, mais il n'y avait rien. Seulement un visage fatigué, *sur le point de disparaître*. » (BCV, 83 ; je souligne.) Ailleurs, elle a l'impression d'être un personnage dans un film : « Nous dressons une table dans la cour et nous mangeons tous ensemble. Nous ressemblons à une sorte de famille dans une séquence de film américain » (BCV, 174), se dit-elle. Ou bien elle se voit comme une spectatrice

17. *Ibid.*, p. 182.

qui joue à la scénariste : «Je suis peut-être en train de devenir la personne cachée qui les regarde vivre. Je vois leurs gestes dans un film muet. J'ajoute parfois les pancartes avec les paroles.» (BCV, 71) Réalité et fiction deviennent ainsi des données mouvantes, la première risquant à tout moment de glisser dans la seconde.

Cette frontière poreuse entre réalité et fiction ou entre réalité et néant, voilà bien ce que ressentent «les habitants des pays industrialisés [qui] cherchent à se faire prendre en photo : ils ont le sentiment d'être des images, et de recevoir des photos une réalité¹⁸», note Susan Sontag. En effet, non seulement les personnages ont l'impression de faire partie d'un film, mais ils se pensent, se définissent sous forme d'images, comme le fait ici la narratrice : «Voilà une image que j'aime, moi avec quelqu'un sur le plancher, dans une église, un bureau, ou, ici, dans la cuisine.» (BCV, 95) En ce sens, la rencontre avec Pierre, de qui Albanie tombera amoureuse, est l'un des passages les plus saisissants. Déjà submergée par son amour déraisonnable pour sa fille, la jeune femme ne peut guère envisager une relation fusionnelle avec un homme. Or, arrive Pierre, un travailleur social en charge du cas de Félix, l'enfant du voisin. Tout de suite, Albanie est charmée par la façon qu'a Pierre de s'adresser autant à elle qu'à Maria, de les prendre comme un tout, éléments indissociables d'une image : «Il dit qu'il ne sait pas pourquoi, mais qu'il avait envie de nous revoir. *Il dit vous. Il a saisi l'image.*» (BCV, 159 ; je souligne.) L'image renvoie au lien invisible entre la mère et la fille, lien qui sous-entend l'inclusion de Maria dans ses relations amoureuses.

Pour pallier ce sentiment d'irréalité, les personnages cherchent des preuves tangibles de leur existence. C'est en ce sens que l'image, dans *Le bruit des choses vivantes*, détient une valeur primordiale : elle constitue une sorte de *pièce à conviction* du réel. L'importance du rituel entourant la photo en témoigne, comme en font foi les inscriptions rédigées au verso : «Jeanne a écrit derrière la photo : Albanie et moi, aussi belles et même plus que n'importe qui, Noël 1989.» (BCV, 74) Ici encore se retrouve la manie de rendre compte de la totalité d'une expérience, de conserver le plus de traces possibles.

Avec une telle obsession de la perte, de l'altération, de l'oubli, il n'est pas étonnant de voir surgir, en plus des polaroids, une caméra vidéo. L'idée est de Jeanne : après avoir regardé le *cahier de rêves*, dans lequel mère et fille consignent des images, des dessins, des histoires, elle décide de «filmer un album de souvenirs, exactement comme [leurs] parents le faisaient avec [elles] en seize millimètres» (BCV, 101). L'avantage de la vidéo sur la photographie est, bien sûr, l'inscription du mouvement et du son ; il s'agit donc d'une représentation encore plus fidèle de

18. *Ibid.*, p. 190.

la réalité. L'idée séduit Albanie, qui voit le réel se matérialiser en petits morceaux :

[Jeanne] fait des doubles de nous, elle nous multiplie par dix et la vie devient ainsi un pas franchi au-delà des images. Nous franchissons le pas, nous passons devant les multiples nous et voici que le réel est un paysage découpé en petits tableaux. (BCV, 101)

On le voit, ce qui fascine Albanie, ce sont les nombreux doubles d'elle-même qui la rassurent sur son existence. L'attrait pour la vie représentée insinue que rien n'existe vraiment tant qu'il n'y a pas d'image pour en attester l'existence. Réalité se conjugue ici avec représentation et illustre la réflexion de Linda Hutcheon, selon laquelle le réel ne se laisse pas appréhender sans médiation : «Have we ever known the "real" except through representations¹⁹?»

Il n'y a pas que l'objet *image* qui soit garant du réel. Les objets au sens large retiennent l'attention d'Albanie et de Maria. Dans *Le bruit des choses vivantes*, ceux-ci ont une âme, ils existent tout autant que les individus : «Exemple d'une chose qui existe : le cadran sur la table près de mon lit, il existe vraiment, il sonne, les aiguilles sont blanches, elles se déplacent et les chiffres ont mille histoires à raconter.» (BCV, 13) Comme les photographies, les objets sont appréciés pour leur matérialité. Leur forme, leur couleur, leur utilité contrastent avec l'univers de virtualité qui est le lot des personnages. Ces derniers, contaminés par l'effet de déréalisation médiatique, se réfugient dans le concret par cette affection particulière portée aux objets. «J'ai toujours cru moi aussi que les objets étaient vivants. Toutes les choses» (BCV, 90), affirme la narratrice qui se considère elle-même comme un «objet vivant» (BCV, 14). En d'autres termes, la matière paraît authentifier le réel. À la demande de Maria, mère et fille se mettent à noter dans leur cahier chaque objet qui les entoure : les rideaux, les tables, les chaises, par exemple. De cette énumération surgit un sentiment de sécurité :

Maria est entièrement occupée par ce travail. Chaque fois qu'elle trouve un nom, elle pénètre au cœur de tous ses désirs. Ainsi, chaque chose, chaque objet possède un pouvoir qui lui donne, à elle, une existence encore plus réelle. (BCV, 90)

Multiplier les choses, les dédoubler, participe du besoin de s'assurer contre l'effritement du réel. Aussi Albanie est-elle ravie d'ajouter une existence de plus aux objets — «Maintenant, toutes ces choses ont au moins deux existences : une dans notre vie et une dans notre cahier de rêves» (BCV, 90) —, comme si le dédoublement permettait de survivre au règne des simulacres. Mais on ne se contente pas de noter les objets dans le

19. «Avons-nous déjà connu le réel autrement qu'à travers ses représentations?» (Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York/Londres, Routledge, 1993, p. 33. C'est moi qui traduis.)

cahier de rêves. On les filme, puisque, vivants, ils sont « l'emblème de tout ce qui va mourir » (*BCV*, 108). C'est pourquoi les billes dans un soulier seront immortalisées avec autant de soin et d'importance que le visage de Maria.

Certes, par leur aspect matériel, les objets offrent une présence rassurante et remplissent à peu près le même rôle d'authentification du réel que l'image. Mais cette dernière offre en plus la possibilité de fuir dans un monde sans souffrance. D'où une certaine ambiguïté de l'image, apparaissant ici comme un synonyme de fiction et d'irréalité plutôt que preuve concrète du réel. L'attrait pour la mise en scène, la vie photographiée puis filmée appelle une autre interprétation qui découle de la sensibilité excessive des personnages. Les nombreuses images de violence ne sont pas sans laisser de traces dans leur conscience. Leur présence au monde s'accompagne de diverses réactions, dont la plus spectaculaire est la volonté de se désincarner pour anesthésier la douleur. Quand Albanie dit « C'est mon rêve, être détachée, être une silhouette découpée sur un ciel bleu et froid » (*BCV*, 60), elle cherche justement à se détacher de ses sensations, à s'objectiver, à se défaire, en quelque sorte, de la matière *chair* pour intégrer une matière *papier* ou *film*. À cet égard, l'image du ciel « bleu et froid » est révélatrice de l'insensibilité désirée par le personnage. Faire partie d'un film apparaît comme une façon de se désincarner, puis de se réincarner sur l'écran.

Les références constantes à la photographie et à la caméra vidéo illustrent la volonté des personnages de fuir dans l'image et d'accéder à une réalité autre. S'amusant à se reproduire en d'innombrables doubles, ils révèlent de la sorte le caractère incertain du réel de même que le paradoxe de l'image, signe concret du réel tout autant qu'échappatoire dans un monde fictionnel, sans douleur. Les personnages passent d'un côté et de l'autre de l'image, tour à tour témoins, acteurs ou photographes.

« Un continent de mots »

De par sa narration fragmentée, fractionnée en « morceaux de vie » (*BCV*, quatrième de couverture), *Le bruit des choses vivantes* se lit comme on feuillette un album photo. C'est dire que l'image affecte la structure, l'organisation des tableaux en fragments, la construction des phrases mais aussi la façon de raconter. En somme, elle contamine littéralement l'écriture, comme si l'art de la romancière s'apparentait à celui d'un portraitiste ou d'un photographe.

Composé de cinq parties, divisées elles-mêmes en quatorze courts chapitres de deux à quatre pages chacun, le roman se présente sous la forme de minitableaux impressionnistes. Chaque minitableau se découpe ensuite en blocs de paragraphes qu'on pourrait qualifier de microparagraphes puisqu'ils sont souvent composés d'une seule phrase et même, à

l'occasion, d'un seul mot. L'écriture manifeste donc son parti pris pour le morcellement, chaque tableau se divisant en série d'images. Atomisation, télescopage, superposition, tous ces modes de narration rappellent le zapping :

Vision d'Agnès, elle est assise avec un verre de brandy qui tremble un peu sur ses genoux.

Vision de Félix, une femme lui apporte un petit lapin en chocolat. Lorsqu'elle le quitte, il jette le lapin dans la poubelle.

Vision de moi, je traverse la rue, je prends par le bras un homme qui s'appelle Pierre. (BCV, 152)

Sans lien apparent, ces descriptions sont offertes au lecteur comme autant d'images saisies au vol par un adepte de la télécommande. La récurrence des listes, des énumérations font du roman une sorte de vue panoramique des grands et des petits événements. En partant du principe que la réalité ne se laisse aborder que par petites touches (instantanés, fragments), Élise Turcotte a fait du *Bruit des choses vivantes* une sorte d'inventaire de « tout ce qui va mourir » (BCV, 108) : signes, gestes, mots, objets. Et elle a donné priorité aux petits détails qui, sans le regard de ses personnages et dans un autre contexte, pourraient sembler insignifiants. Cette tendance contemporaine à faire ressortir la beauté cachée du quotidien se retrouve tout particulièrement dans la pratique de la photographie qui « a engendré une prédilection pour le fragment, renforcé l'intérêt pour les aperçus de la vie humble et pour l'étude des mouvements fugitifs et des effets de lumière²⁰ », fait d'ailleurs remarquer Susan Sontag.

Depuis les années quatre-vingt, cette tendance est très perceptible au Québec et a donné lieu à ce qu'on a appelé la « poésie du quotidien ». Des écrivains comme Michel Beaulieu, François Charron, Philippe Haeck ou Louise Warren, pour n'en nommer que quelques-uns, ont su extraire de l'anecdotique la résonance du réel « découpé en petits tableaux » (BCV, 101). Dans l'œuvre d'Élise Turcotte, c'est une ligne directrice, perceptible autant dans son roman que dans sa poésie ou dans *Caravane*²¹, un recueil de nouvelles où la vue d'une vieille femme dans le métro a le pouvoir de changer la vie de la narratrice.

On a pu le constater, la vision fragmentaire de la réalité, dans *Le bruit des choses vivantes*, se traduit par une narration qui donne à voir les états de grâce tout comme les images ordinaires de la vie de tous les jours. Telle une caméra vidéo ouverte en permanence, la narratrice décrit ce qui s'offre à elle, avant d'y aller d'un trait plus subjectif : « Jeanne, étendue sur le divan. Gabriel et Maria endormis. Moi, sur la chaise noire, les doigts dans mes cheveux, voyant une image de Maria que je ne veux pas voir.

20. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 174.

21. Élise Turcotte, *Caravane*, Montréal, Leméac, 1994.

On dirait qu'une autre petite fin du monde commence.» (BCV, 37) Miniatures de la réalité, ces flashes descriptifs expriment la volonté de résumer l'essentiel par l'accumulation des détails. Dans ces instants où le temps semble suspendu, les faits importent moins que la mise en scène du regard. «Dans la mesure où la photographie fait tomber les écailles du regard ordinaire, écrit Sontag, elle crée d'autres habitudes visuelles: une façon de voir à la fois intense et flegmatique, attentive et détachée, sensible au charme du détail insignifiant, férue d'incongruité²².» Le caractère primesautier de certaines associations illustre ce regard «intense et flegmatique», qui s'attarde dans un même mouvement au vent, à des bas dépareillés et à de la nourriture:

Le vent s'engouffre dans la sortie de la sècheuse. On dirait un drame privé²³.

Il y a des piles de linge partout dans la maison. Certaines sont trop hautes et sont penchées comme des tours de Pise.

Les bas, dépareillés, sont en rang sur mon lit. Une odeur de nourriture a l'air d'attendre quelque chose. Tout cela, les piles de linge, le vent, la nourriture, Jeanne et moi savons ce que cela représente. (BCV, 70)

Cet effet coq-à-l'âne compose, pour une large part, le mode de perception du réel de la narratrice. Son regard embrasse (et embrase) les éléments les plus disparates et crée des associations inattendues, par exemple entre «les questions de Maria, les pommes, le diamant de Jeanne, les clins d'œil de Gabriel et la géographie» (BCV, 29).

L'expérience poétique de l'auteure ressurgit, à n'en pas douter, dans ces associations libres, de même que dans un autre procédé très prisé: la métaphore. Fondée sur des rapports d'analogie, l'image poétique apparaît comme une solution langagière permettant de résoudre, du moins en partie, la problématique des liens, si présente dans le roman. En effet, transportant «un mot d'une idée à laquelle il est affecté, à une autre idée dont il est propre à faire ressortir la ressemblance avec la première²⁴», la métaphore établit des rapprochements, des rapports, des liens donc, entre divers éléments.

De la même façon que l'image photographique offrait un peu de concret à l'impression de déréalisation ressentie par les personnages, la métaphore privilégiée, ici, est celle qui permet de concrétiser un sentiment abstrait. L'angoisse, le temps, la peur sont accolés à des objets ou des parties du corps: «Je ne serai pas triste. Le temps qui passe ne mettra pas

22. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 124.

23. L'expression «drame privé» se présente sans aucun doute comme un clin d'œil au roman de Michael Delisle intitulé *Drame privé*, paru en 1989, aux Herbes rouges. *Le bruit des choses vivantes* et *Drame privé* constituent tous les deux les premiers romans d'auteurs d'abord connus comme poètes.

24. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, cité par Michèle Aquien dans *Dictionnaire de poésie*, Paris, Librairie générale française, coll. «Les Usuels de poche», 1993, p. 177.

sa main sur un de mes yeux.» (BCV, 184) Par ce rapprochement, la métaphore permet d'apprivoiser une notion abstraite²⁵. Ainsi, la narratrice domine ses peurs; elle peut agir sur elles, les enfouir sous terre comme des objets: «Demain sera une journée normale, l'angoisse et la perte enterrées au fond du jardin.» (BCV, 32)

Tout se passe comme si la métaphore assurait le contact avec les sens, permettait la manipulation, la perception sensible de ce qui est insaisissable. Outre le temps et la peur, l'amour aussi doit être incarné afin d'échapper à son caractère abstrait, voire irréel. En racontant sa soirée avec Jacques, Jeanne a recours à des objets pour matérialiser un sentiment ambigu où transparait de la violence: «[Jeanne] dit qu'elle se sentait dans une histoire de passion avec du pain et des couteaux sur la table et nous éclatons de rire» (BCV, 96), dit Albanie. Ici, l'éclat de rire indique sans équivoque la victoire du concret sur l'abstrait. Fait à noter, le langage poétique des adultes fait écho à celui de Maria qui, à la veille de ses quatre ans, manifeste une aisance toute naturelle à jouer avec les mots: «Hier soir, elle a déchiré une feuille et elle m'a dit, regarde, je déchire ta colère²⁶.» (BCV, 119) On remarque en outre une même prédilection pour les images permettant de matérialiser une notion abstraite qui effraie ou indispose. En cela, l'utilisation de la métaphore par Élise Turcotte illustre tout à fait le rapport entre poésie et image exprimé par Pierre Reverdy:

L'image est, par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de le réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme. Elle est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en réel intérieur, sans lequel l'homme n'aurait jamais pu surmonter l'obstacle inconcevable que la nature dressait devant lui²⁷.

Ainsi, c'est autant par l'image poétique que par l'image photographique que les personnages s'approprient le réel, le ramenant à sa dimension concrète, matérielle. En liant une réalité plus physique, plus «intérieure», comme dit Reverdy, à une réalité lointaine, le trope crée un sens inattendu, duquel ressort non pas tant la vraisemblance que le traitement matériel du langage, l'auteure manipulant les mots comme des objets: «Les mots continuent à grandir autour de nous. Par exemple, dans le parterre, il y a des tulipes. Des rouges et des jaunes. Et avec les tulipes: le bulbe, l'étamine, le pollen, la feuille, etc.» (BCV, 156) Description

25. Notons aussi que, dans ce rapprochement du temps et de la main, le trope produit ce qu'on appelle la personnification.

26. On peut considérer cette métaphore comme un accident ou une création involontaire puisque, d'après les études de Clairelise Bonnet et Joëlle Gardes-Tamine, un enfant ne peut comprendre et encore moins produire consciemment des métaphores avant l'âge de six ans. Voir Clairelise Bonnet et Joëlle Gardes-Tamine, «Oui, la métaphore est un fait de langue: réponse à l'article de Nicoletta Caramelli • Is Metaphor Language Dependent?», *Archives de psychologie*, n° 61, 1993, p. 297-302.

27. Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée Poésie*, cité par Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 158.

éloquente où l'attention de la narratrice se partage entre la réalité concrète des fleurs qui poussent et les mots eux-mêmes, matière vivante, substance qui a la faculté de grandir. Dans un autre passage, Maria objective le mot vent, processus qui transforme en joie la peur de Maria :

[...] elle dit j'ai peur [...]

Voyons Maria, ce n'est que le vent, c'est le vent qui souffle dans la fenêtre.

Le vent?

Maria entre alors dans une sorte de joie. Elle dit mille fois qu'elle a peur du vent. C'est son objet. La peur devient un objet, une joie de Maria. (BCV, 14-15)

Entre les images et les mots se tissent donc plusieurs correspondances²⁸. Leur point commun est bien sûr l'abondance des unes comme des autres, initiant un rapport à la pluralité, au désordre. D'une certaine façon, la multitude des mots affecte davantage Maria, qui se trouve en pleine phase d'apprentissage du langage. À l'instar de sa mère préoccupée par le sens des images, Maria explore, cherche le sens des mots : « Pour Maria, il s'agit de pénétrer jusqu'au fond des mots. À l'intérieur de chaque mot, il y a des étages, tous ces ponts que l'on doit traverser. Cela ne finira jamais, car nous sommes sur un continent de mots. » (BCV, 15) Ainsi, à travers l'émerveillement de Maria pour le langage, Élise Turcotte charge les mots d'une substantialité propre aux objets et déjoue, grâce à une approche poétique, l'arbitraire du signe.

Confrontés au flux d'informations visuelles, immergés dans un monde de simulacres où réalité se conjugue avec représentation et virtualité, les personnages du *Bruit des choses vivantes* cherchent, dans la matérialité des images et des mots, des preuves concrètes de leur existence. Dans cette perspective, se démultiplier en de nombreux doubles photographiques ou vidéographiques apparaît comme une assurance contre l'ambiguïté du réel, mais aussi comme une possibilité de se déréaliser, d'accéder à l'univers fictionnel où la souffrance n'est qu'une apparence. Avec la métaphore, Élise Turcotte aborde une autre forme d'image, mais toujours selon le même esprit : le désir que l'abstrait soit intégré par l'univers sensible. Ainsi, rapprochés d'une réalité plus familière — un objet ou une partie du corps —, l'amour, l'absence, le temps offrent moins de prise à l'angoisse. *Le bruit des choses vivantes* procède par arrêt sur images pour bien en révéler chaque *étage* de signification et découvrir les liens secrets unissant les êtres aux choses et aux mots. Sans la découverte de ces liens, l'envahissement du lieu intime par l'altérité n'a pas de portée et abandonne au non-sens les images qui « ne nous quittent jamais » (BCV, 12).

28. La première partie du roman s'intitule d'ailleurs « Les images » et la dernière, « Les mots ».