

XYZ. La revue de la nouvelle

Aude — L'écriture de la singularité

Michel Lord



Number 13, February–Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/3065ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lord, M. (1988). Aude — L'écriture de la singularité. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (13), 65–72.

AUDE

L'écriture de la singularité



Vous excuserez le ton un peu intimiste de cette courte introduction à l'entretien que j'ai eu avec Aude, mais il est des moments où l'on sent le besoin de faire entrer la vie, la vraie, dans le discours sur la littérature. En même temps que je relisais l'œuvre d'Aude et que je m'échinai à trouver de bonnes questions en vue de l'entretien qui suit, j'ai eu à subir quelques pépins dont je fais écho dans ma présentation du présent numéro treize. On me pardonnera d'y insister, mais j'en reste marqué, indélébilement. J'ai posé certaines questions dans un état un peu fiévreux et me suis laissé aller à publier les notes, qui font suite à cet entretien, que j'avais griffonnées sur mon lit d'hôpital. En me relisant, j'ai constaté que j'avais atteint

un état de vérité, d'une vérité toute subjective, qui recoupe étrangement certaines des réflexions d'Aude elle-même, à part quelques exceptions. Quoi d'étonnant lorsqu'on fréquente finalement les mêmes sentiers que ce soit de l'intérieur, par l'écriture « expressionniste », extériorisante, ou de l'extérieur, par la lecture analytique, intériorisante. Les deux chemins se rejoignent. L'œuvre d'Aude demeure éprouvante; je l'ai constaté en relisant certaines nouvelles à l'Hôtel-Dieu de Québec, mais j'y ai aussi noté un profond humanisme, coulé dans une forme éminemment contemporaine. Aude : une voix forte, dense, réfléchie, épurée, que je vous laisse entendre.

Michel Lord

M.L. — En 1983, vous décidiez d'utiliser désormais pour tous vos textes de fiction le nom de AUDE. Ne pensiez-vous pas que vous risquiez de confondre un public lecteur habitué à vous reconnaître sous le nom de Claudette Charbonneau-Tissot depuis 1973?

A. — Il y avait des risques. Je les ai assumés parce que AUDE s'imposait à moi de façon viscérale. Ce n'était pas un caprice d'auteur, un gadget, un artifice ou un jeu. Cela coïncidait avec un changement intérieur important. Après *la Chaise au fond de l'œil*, j'ai senti que quelque chose finissait en moi, que j'étais allée au bout, au fond d'une réalité qui m'habitait depuis l'enfance. Quand j'ai écrit le dernier chapitre de *la Chaise au fond de l'œil*, j'ai eu très peur. Le désespoir de ce personnage était tellement mien depuis une vingtaine d'années que j'ai cru qu'il n'y aurait, pour ma vie, pas d'autre issue que celle du personnage. Ce ne fut pas le cas puisque je suis là. Dans les années qui suivirent s'amorça une lente remontée, un changement important dans ma façon d'être intérieure, dans ma façon de percevoir les autres, le monde, la vie. C'est ce qui se poursuit encore aujourd'hui. *Banc de brume*, mon dernier livre, est l'un des signes visibles de cette transformation, de cette ouverture. AUDE est apparue quand a commencé à s'opérer ce changement. AUDE m'est venue de façon non préméditée, involontaire, à la suite d'un rêve angoissant : j'étais assise à une grande table autour de laquelle il y avait beaucoup de gens. Je ne connaissais personne. C'était un interrogatoire. On me demandait mon nom, qui j'étais. J'essayais de répondre le plus franchement possible. Claudette. Claudette Charbonneau. Claudette Charbonneau-Tissot. Mais à chaque nom que je disais, il y avait un tollé de protestations, comme si je mentais de façon évidente (sauf pour moi). Et on me disait : « Non ! Qui es-tu ? » Et ça recommençait. Interminablement. À la fin du rêve, je n'avais toujours pas la réponse. Le lendemain matin, alors que je parlais de tout

autre chose avec quelqu'un, cela m'est venu : je m'appelle Aude. Les mois qui suivirent, j'ai compris l'importance de ce qui s'était produit là.

Dans la vie de tous les jours, il est difficile de changer de nom pour le faire coïncider avec ce que l'on devient. En tant qu'auteure, je pouvais me le permettre malgré certains inconvénients réels, mais, somme toute, pas si graves. Je me suis offert ce beau cadeau. J'ai opéré la transition pendant trois ans environ en indiquant à la fin des textes que je publiais que AUDE était le pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot. Sur sept livres publiés, il y en a maintenant quatre signés AUDE. Ça ne pose plus de problèmes.

M.L. — *Vous menez de front la carrière de professeur de cégep et d'écrivaine. Est-ce que le contact avec les collégiens joue un rôle quelconque dans l'élaboration de votre œuvre?*

A. — Pas directement. Sauf que le fait que j'en sois venue peu à peu à considérer mes étudiantes et mes étudiants non comme un troupeau anonyme mais comme de véritables individus ayant chacun leur histoire spécifique et leur monde intérieur m'a certainement appris à être plus ouverte, plus à l'écoute, plus respectueuse de la vie présente dans tous les gens que je croise. Cela m'a certainement aidée, avec bien d'autres choses bien sûr, à sortir de mon île. Je m'étais longtemps coupée du monde, le considérant même hostile, me sentant différente, à part. Après dix ans de contact avec les étudiantes et les étudiants (j'ai enseigné à plus de trois mille...), je vois les choses autrement. Chaque personne vit dans sa bulle avec ses joies, ses peurs, ses peines. Il n'arrive à la surface que quelques petits échos de toute cette vie intense. Chaque personne peut se sentir aussi seule, traquée et à part que j'ai pu me sentir. Cela m'a pris du temps avant de comprendre que je faisais partie d'un tout, comme la vague fait partie de la mer. Quand j'écris, j'ai de moins en moins l'impression de ne parler que de moi. Je suis une voix qui parle, parmi d'autres, de cette vie qui nous traverse tous.

M.L. — *Vous avez soutenu une thèse de doctorat en création en 1986 à l'université Laval. Cette étape a-t-elle provoqué des changements dans votre manière d'écrire ou dans votre conception de la littérature?*

A. — Elle n'a pas provoqué de changements dans ma manière d'écrire mes textes de fiction, mais elle m'a fait voir avec encore plus d'acuité à quel point la littérature est liée à la vie. À celle de l'auteur/e, bien sûr, à son histoire personnelle, à ce qu'il ou elle est, mais beaucoup plus que cela encore. La littérature m'apparaît davantage aujourd'hui comme un lieu privilégié de circulation d'un niveau particulier de l'être. À

travers la littérature, c'est l'inconscient personnel mais aussi collectif qui se donne une structure et prend une forme visible. Et tous ceux et celles qui le désirent peuvent avoir accès, via le texte, à cela qui autrement reste à l'intérieur des êtres, parfois même en deçà de la conscience claire.

À travers la réflexion que j'ai faite dans cette thèse, l'écriture m'est apparue comme quelque chose d'extrêmement intime, mais qui, en même temps, dépasse complètement l'individu. J'ai été réconfortée de constater à quel point l'écriture, tout en étant une forme de repliement, de construction d'un monde presque autarcique, conduit en fait à une ouverture inouïe.

M.L. — *Vous exploitez autant la forme romanesque que la forme nouvellistique, mais, dans chacun des cas, vous avez un penchant pour la brièveté, de sorte que l'on pourrait arguer que vos romans sont de longues nouvelles ou des novellas. Trouvez-vous l'assertion exagérée?*

A. — Selon moi, même s'ils sont courts (173 pages pour *la Chaise au fond de l'œil*, 157 pages pour *l'Assembleur*), les deux romans que j'ai écrits débordent nettement la forme de la nouvelle tant par leurs structures que par le développement de leurs personnages. Mais, bien sûr, ce ne sont pas des sagas ni non plus des romans foisonnants où de multiples éléments croissent, se développent, prolifèrent pour former un ensemble touffu plein de personnages, de croisements, de détails, d'anecdotes, etc. Dans mes deux romans, il s'agit plutôt, à travers quelques événements seulement, d'une descente à l'intérieur des personnages. C'est là que tout se passe, plus que dans les événements extérieurs. On assiste moins à l'élaboration et au déploiement d'une histoire complexe qu'à une approche graduelle de ce qui constitue le noyau des personnages. Cela explique peut-être en partie la brièveté de mes textes, y compris des romans.

Il y a aussi ma façon d'écrire qui collabore sûrement à cette brièveté. Les mots ne coulent jamais abondamment et aisément de ma plume. J'écris rarement des pages et des pages d'une seule coulée. Ça se passe tout autrement, comme pour de nombreux écrivains, d'ailleurs. Mes textes de fiction sont le résultat d'un très long travail de distillation. Les mots passent et repassent dans de multiples serpentins pour arriver à former des phrases épurées d'où je ne peux plus rien retirer et qui coïncident le plus possible à ce qui, jusque-là, était indicible en moi. C'est cela, très précisément, qui m'intéresse quand j'écris : sortir de mon propre verbiage, de tout ce bruit en moi et autour de moi qui me donne parfois l'impression de passer à côté de l'essentiel. J'ai du mal à me faire taire intérieurement. Ça parle toujours, ça commente tout, ça fabule. C'est parfois intéressant et utile, mais la plupart du temps c'est superflu, fatigant, étourdissant, comme un incessant bruit de fond. Ce n'est pas avec cette voix-là, que je

connais trop bien, que je veux écrire mes textes de fiction. Mais pour atteindre l'autre voix en moi, il faut d'abord que j'arrive à ma zone de silence. Ensuite seulement commence le véritable travail d'écriture. Comme si j'avais à réapprendre à parler, autrement. Ce qui vient alors est toujours extrêmement concis, condensé. Cette manière d'écrire peut difficilement produire des textes longs, du moins chez moi.

M.L. — *Votre écriture s'est grandement dépouillée depuis les Contes pour hydrocéphales adultes — comme d'ailleurs votre nom lui-même. Quelles sont les raisons qui ont présidé à cette évolution?*

A. — En fait, malgré les apparences, c'est-à-dire l'absence de paragraphes et les très longues phrases, il y avait déjà, dans les *Contes pour hydrocéphales*, une forme de dépouillement qui tient à ce que j'ai dit précédemment de ma façon d'écrire. Ce livre a aussi été le produit d'une lente distillation où j'ai d'abord dû atteindre ma zone de silence pour ensuite tenter de dire l'indicible. Cela ressemble d'ailleurs à ce qui se passe dans le personnage de la nouvelle «les Petits Trains» (première nouvelle des *Contes...*), qui doit faire le vide quasi total autour d'elle et en elle, pour que puisse sourdre ce qui en elle ne peut se manifester dans l'encombrement matériel et émotif ni au travers de sa voix habituelle.

Ce dépouillement s'est accentué d'un livre à l'autre, c'est vrai, à un point tel que je me demande parfois si l'aboutissement d'une telle démarche ne sera pas le silence. Pas un silence où on sent un creux, une absence, mais un silence plein semblable à celui qu'atteignent certains personnages de *Banc de brume* comme, entre autres, cette femme de porcelaine de la dernière nouvelle, «Rangoon», qui se mue en chat, à la fin, et détaille en riant... délivrée. L'avant-dernière nouvelle, «Crêpe de Chine», est aussi très éloquente à ce sujet, tant au niveau de sa thématique que de son écriture. Le personnage principal dit qu'elle a fait le voyage jusque dans les mers de l'Insulinde pour apprendre à se taire, pour désapprendre les langages connus qu'elle maniait avec trop d'habileté, derrière lesquels elle se cachait, s'abritait. Elle a même cessé de peindre, alors que c'était là son métier, sa vie. Elle ne fait plus que de petits dessins à l'encre.

Ce dépouillement de mon écriture est étroitement lié à ma vie intérieure. De plus en plus, je crois que l'essentiel est simple. Qu'il suffit de consentir à ce qui est, simplement.

«Crêpe de Chine» se termine ainsi:

«Tu es entré comme moi dans ce qu'un peu plus au sud ils nomment le «jam karet», le «temps caoutchouc», où l'on doit simplement laisser à la réflexion le temps qu'il lui faut pour se faire.

Que cela prenne un jour. Ou un siècle.» (*Banc de brume*, p. 138)

Je ne sais pas où me conduira ce dépouillement de plus en plus grand dans mon écriture. Mais j'y consens d'avance pleinement, même si c'est au silence que je suis amenée.

M.L. — *Dans vos récits, vous employez le plus souvent un narrateur féminin qui parle à la première personne du singulier. Cela relève-t-il d'une stratégie consciente?*

A. — Pas d'une «stratégie». C'est conscient, certes, mais est-ce vraiment voulu? Non. C'est plutôt ce qui me vient le plus naturellement. J'ai brisé volontairement cette constante à quelques reprises, entre autres dans *l'Assembleur* où j'ai donné la parole à un adolescent de dix-sept ans et à un homme de quarante ans. Mais ce sont encore des «je».

Étant donné que ce qui m'intéresse est l'intériorité des personnages, ce qu'ils pensent, ressentent, leur façon de construire et de vivre leur réel, je me sens plus à l'aise si, d'emblée, je me place en leur centre, me fondant à eux plutôt que de les regarder à distance ou d'adopter un point de vue de narrateur Dieu le père qui sonde les reins et les cœurs... Écrire au «je» me donne parfois l'impression de vivre des métempsychoses, ce que je trouve fascinant. Je peux me retrouver aussi bien dans la peau d'une adolescente de douze ans («la Poupée Gigogne») que dans celle d'une vieille dame («l'Interdite») ou dans celle de l'homme de «Soie Mauve».

Pourquoi des «je» féminins la plupart du temps? Narcissisme? Je ne sais pas. Peut-être simplement parce que cela m'est tellement plus familial. En même temps, ce n'est pas un parti pris «fermé». J'ai beaucoup aimé travailler avec des «je» masculins les quelques fois où je l'ai fait. Était-ce plus difficile? Peut-être un peu. Dans *l'Assembleur*, Alexandre assiste à l'accouchement de sa femme et il a des réactions assez spéciales qui ne sont certes pas les réactions de tous les hommes dans de telles circonstances, mais je tenais absolument à ce que ce puisse être les réactions possibles d'un homme. Je crois y être arrivée, mais ça n'a pas été facile. J'avais plus de doutes que lorsqu'il s'agit d'un personnage féminin, ce qui n'est pas peu dire...

M.L. — *Dans vos récits, vous exploitez souvent une thématique psychopathologique, vous campez vos personnages dans des décors d'hôpital, dans des lieux d'enfermement extrêmement étouffants. Mais ces personnages possèdent presque tous un goût très marqué pour tout ce qui est hors norme; ils choisissent délibérément de s'exclure du monde ennuyeux de la quotidienneté, même s'ils doivent en souffrir. Y a-t-il un rapport entre cette thématique, votre manière d'écrire (y compris sa*

dimension in progress, c'est-à-dire orientée vers un dépouillement graduel), et le fait que vos personnages sont surtout des femmes?

A. — L'enfermement, l'isolement, l'exclusion marquent plusieurs de mes personnages en effet. Et cette coupure d'avec le monde est moins l'effet de quelque force extérieure que des personnages eux-mêmes qui n'arrivent pas à se sentir participant du reste. J'ai écrit à l'endos du recueil *la Contrainte*: «[...] alors que l'on croyait que le mal était ailleurs et que la contrainte venait des autres, on s'aperçoit qu'elle vient aussi de l'intérieur».

Cette thématique est-elle liée au fait que mes personnages sont des femmes? Culturellement, on sait que les femmes ont longtemps été mises à l'écart, reléguées dans des univers clos, domestiques, contrôlés, univers desquels certaines ne réussissaient à sortir que par la folie. Mais dans mes textes, ce n'est cependant pas ce qui m'a amenée à développer cette thématique. C'est plutôt ce que j'ai vécu personnellement, de sept à seize ans environ, qui a créé cette trame de fond dans mon œuvre. Lorsque j'avais sept ans, ma mère est décédée. J'ai alors été coupée presque entièrement de mon milieu d'origine et j'ai été projetée dans des univers étrangers et froids où j'ai eu l'impression de ne plus exister en tant que personne. Pour survivre, j'ai dû me construire de solides défenses. Parmi elles, très tôt, il y a eu l'écriture. Anaïs Nin dit dans son *Journal 1944-1947* : «On peut créer un univers avec du papier, de l'encre, des mots. Cela fait une bonne construction, des refuges habitables, avec des doses supérieures d'oxygène.» J'ai vécu des années enfermée dans les univers clos que je me construisais intérieurement. À cause des circonstances, je m'étais retrouvée marginalisée sans l'avoir choisi. Peu à peu, j'ai valorisé cette marginalisation et j'ai rejeté à mon tour ce qui, croyais-je alors, m'avait rejetée. Mais puisque c'était «les circonstances» qui m'avaient arrachée à l'univers chaud qui m'était familier, puisqu'il m'était impossible d'accuser quelqu'un de précis, c'est «la vie» que j'ai rejetée, avec tous ceux qui semblaient pouvoir y naviguer aisément, sans la souffrance qui me frappait. C'est donc de ma propre névrose qu'est née cette thématique...

Heureusement, dans la dimension *in progress* de mon œuvre, on peut voir qu'un changement profond s'est lentement opéré et qu'il y a de moins en moins, chez mes personnages, de scission douloureuse et violente : «ici moi, là le monde», dont parle Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*. Dans mon dernier recueil, *Banc de brume*, les personnages font, chacun à leur façon, des brèches dans les lieux d'enfermement, physiques ou psychologiques, où on les a condamnés à vivre (en fait, à mourir...), ou dans les bunkers qu'ils se sont eux-mêmes construits pour se couper du monde. On ne sent plus chez eux le goût malsain de cultiver

leur mise à l'écart. Cependant, on ne sent pas non plus en eux le goût d'accepter n'importe quoi au nom de la normalité. Je pense entre autres à la vieille dame de la nouvelle «l'Interdite» qui, après une «absence» de neuf ans, réintègre véritablement la vie, d'une façon magnifique parce que toute simple, mais qui refuse les simagrées des gens autour d'elle (l'une de ses belles-sœurs, surtout) qui veulent la «conformer»...

M.L. — *Vous pratiquez autant le réalisme que le fantastique, ce dernier naissant souvent chez vous autant de la forme que de l'histoire comme telle (je pense entre autres aux «histoires» de «je» qui se dédoublent, se rencontrent, s'opposent..., à ces Voix qui sourdent et surgissent, en se réifiant, du fond de soi-même). Qu'est-ce qui vous mène à une telle pratique?*

A. — On est souvent porté à associer le réalisme à «ce qui se peut dans la vraie vie»... Irène Bessière écrivait dans *le Récit fantastique, la poésie de l'incertain* : «L'invraisemblable n'est pas le contraire du vraisemblable mais plus simplement son état ouvert.» Je me sers beaucoup du réalisme, mais j'y ajoute le fantastique pour concrétiser une réalité d'un autre ordre, la réalité intérieure, qui est parfois difficile à rendre autrement. Souvent, dans mes textes, s'opèrent des glissements du réalisme au fantastique qui correspondent à ce passage d'un niveau de réalité à un autre, c'est-à-dire de l'extérieur vers l'intérieur. Cette réalité intérieure se manifeste alors dans des faits aussi visibles et concrets que ceux de la vie quotidienne. Cela me permet d'éviter d'avoir à tenir une sorte de «discours psychologique». Ainsi, dans la première nouvelle de *Banc de brume*, «le Cercle métallique», au lieu d'écrire : «Cette femme se sentait prisonnière du regard des hommes et de sa propre complaisance face à ce regard», je mets carrément le personnage dans une cage de verre placée dans un grand salon, sous le regard d'hommes. Ailleurs, dans «l'Homme à l'enfant», au lieu de parler de l'immatunité des deux personnages qui, sous le couvert de l'amour, s'entre-dévorent parce qu'ils ont trop besoin d'amour pour être capables d'en donner tant soit peu, je leur plaque chacun contre la poitrine un véritable enfant rachitique et vorace. Dans «la Montée du loup-garou», le personnage est à la «recherche d'elle-même». Pourquoi ne pas concrétiser cette abstraction par un véritable appel, sous forme de lettre anonyme, et par un voyage conduisant à une rencontre où pourra s'opérer la fusion... Le passage du réalisme au fantastique me permet d'entrer dans l'indicible plutôt que rester à distance et de tenir un discours sur lui. C'est une belle porte ouverte sur une autre dimension...