

# AUDE: LA DYSTOPIE DÉTOURNÉE ET RETOURNÉE

Sylvie Vignes\*

À l'image des dystopies canoniques, nombre des brefs textes fictionnels d'Aude opposent un lieu d'enfermement et un "dehors". Mais, brouillant sans cesse les cartes, elle entraîne son lecteur dans des dédales plus intimes et, parfois, vers des lumières inattendues.

Mots-clés: dystopie, fantastique, limbes, voyage initiatique

*Aude: Dystopia Hijacked and Turned Inside out*

Like the canonical dystopias, many of Aude's short fictional texts oppose a place of confinement with an "outside". But, constantly muddling the waters, she leads her reader into more intimate mazes and, sometimes, towards unexpected lights.

Keywords: Dystopia, Fantastic, Limbo, Initiatic Journey

## Introduction

Dans l'œuvre d'Aude, nom de plume de Claudette Charbonneau-Tissot, nous nous intéresserons ici à un court roman qui tient par certains aspects de la nouvelle ou du moins de la *novella*, comme le remarque Michel Lord – *La Chaise au fond de l'œil* – et à des nouvelles issues de quatre recueils, qui s'échelonnent de 1974 à 1997: *Contes pour hydrocéphales adultes*, *La Contrainte*, *Banc de brume* ou *Les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* et *Cet imperceptible mouvement*.

Dans ces textes fictionnels, on note l'emploi de déictiques sans référents: le lecteur ne pourra, par exemple, guère remplacer avec certitude le récurrent adverbe "ici" par un toponyme, et les narrateurs semblent souvent ignorer eux-mêmes où ils se trouvent. L'atmosphère qui se dégage de ce dispositif rappelle

\* Université Toulouse-Jean Jaurès.

celle qui règne dans les univers dystopiques canoniques, mais sans toutefois s'y laisser réduire. Il serait de même très réducteur et donc trompeur de s'en tenir à l'analyse d'une opposition – pourtant présente et récurrente – entre des lieux d'enfermement et un “dehors”. Malgré des parentés évidentes avec des dystopies comme *1984* de George Orwell ou *THX 1138* de Georges Lucas, nous n'avons pas affaire aux cachots d'un régime totalitaire dont on pourrait s'évader pour rejoindre un monde libre: chez Aude, tout est plus complexe, souvent plus dérangeant... et d'autant plus passionnant.

### “Surveiller et punir”: écho des dystopies canoniques

Dans la grande majorité des textes d'Aude qui nous intéressent ici, apparaît d'abord l'évocation dysphorique d'un lieu d'enfermement non défini.

L'incipit de la nouvelle “Mutation” est exemplaire à cet égard: «Ce matin à l'aube, on m'a éveillée et informée de ma mutation de cellule» (1974: 45).

Le terme “cellule” relève du vocabulaire carcéral, mais la description des lieux et des traitements qu'y subit la narratrice renvoie moins à une prison de droit commun normale qu'à un lieu de détention politique plus ou moins légal où tout serait fait non pour sanctionner une faute mais pour briser une résistance, voire pour ébranler la raison des opposants, caractéristiques saillantes de bien des dystopies. D'ailleurs, il n'est jamais question d'arrestation à propos de la narratrice de “Mutation”; toujours de sa «capture» (69).

Si le lieu d'enfermement exclusivement masculin de “Tout est ici” semble plus clairement – au début tout au moins – relever d'un univers carcéral réaliste, il est à noter qu'Aude évite soigneusement de désigner les personnages par le terme “prisonniers”, lui substituant des termes comme «occupants» (1997: 11), «nouveaux venus» (13), voire «résidents» (13), vocable assez incongru ici, étant donné le caractère cauchemardesque d'une claustration où tous les sens sont en permanence agressés.

Bien que la narratrice y soit entrée de son plein gré, la “serre chaude” qui donne son nom à une nouvelle du recueil *La Contrainte* dégage une atmosphère tout aussi oppressante par l'insupportable chaleur qui y règne mais aussi par une dominante chromatique perçue comme une organicité menaçante: «Tout était vert dans ce salon, les fauteuils, les tables, le tapis et toutes ces plantes encombrantes qui, si l'entretien ne s'achevait pas bientôt, allaient nous envahir de leurs tiges grimpantes qui allaient s'enrouler à nos chevilles, à nos poignets et nous obliger à poursuivre, jusqu'à ce que mort s'ensuive, cette leçon difficile» (75). Le lecteur devine à juste titre qu'il sera difficile à la narratrice de s'en échapper, ce que confirme la clausule. L'omniprésence du vert a le même effet

que l'écrasante domination, dans "Mutation", de la couleur blanche et d'une lumière si puissante qu'elle invisibilise une grande partie du décor et même le corps de la narratrice, brutalement débarrassé à cet effet de toute pilosité, la menace d'un complet effacement de l'être, comme englouti par le décor.

C'est encore une serre faisant office de cellule que l'on retrouve dans l'incipit du "Cercle métallique", mais, paradoxalement, une serre dont serait bannie toute vie végétale pour ne laisser subsister que verre et métal. Comme dans "Mutation" et dans *La Chaise au fond de l'œil*, la narratrice n'est pas seule mais enfermée avec d'autres femmes, sans être pour autant soustraite aux regards masculins. Le voyeurisme masculin, associé à un schème de prédation, variante genrée de "Big Brother is watching you", est même une composante essentielle de l'univers dystopique tel qu'il apparaît dans *La Chaise au fond de l'œil* et surtout dans "Mutation" et "Le Cercle métallique": «Les yeux avancèrent alors et formèrent autour de moi une figure concentrique dont je semblais être le centre [...]. J'entendais une multitude de respirations haletantes et oppressées, comme si tous ces yeux avaient formé un essaim d'abeilles bourdonnantes autour de mon visage» (1974: 49).

Dans presque tous les textes de notre corpus, on remarque en outre un emboîtement des lieux d'enfermement: à l'intérieur du principal bâtiment clos, se trouve toujours une pièce plus exiguë, une «petite cage» (1974: 47), voire un «cube de verre» (2007: 18) qui vient encore restreindre l'espace vital de la prisonnière. Dans "Mutation", après une errance dans un labyrinthe, «écheveau de corridors» (1974: 67) apte à désorienter la personne la plus équilibrée, s'érigent soudain des murs blancs qui enferment la narratrice dans une «souricière» (63). Si la narratrice de "Mutation" se sent ainsi dans la peau d'un animal de laboratoire, celle de "La Serre chaude" en vient à se sentir réifiée au point de s'imaginer devenue une pièce sur un plateau de jeu de société. Dans "Le Cercle métallique", les hommes jouent d'ailleurs effectivement aux Dames avec des statuettes féminines en guise de pions, et la fin de "La Serre Chaude", sans l'euphémiser, vient conférer à cette crainte la poésie d'une dimension cosmique: «Et je me demande parfois s'ils ne m'ont pas enfermée vivante dans l'une de ces pièces de bambou et d'ivoire d'un gigantesque Mah-Jong dont se servent, pour jouer, quelques dieux jaunes sirotant lentement une ambrosie au goût de thé» (1976: 118).

Les femmes du "Cercle métallique" ont en outre les chevilles entravées par une chaînette d'or et la narratrice de "La Serre chaude" a l'impression d'avoir été enchaînée par une cheville deux jours durant. Quant à celle de *La Chaise au fond de l'œil*, elle prétend avoir eu la cheville baguée et le lobe de l'oreille poinçonné, et soupçonne qu'on a «empreint [s]a chair» de chiffres qui [la] stigmatisent et [la] brûlent comme le fer le bétail» (24). S'ajoute enfin souvent à

ces sévices la sensation d'une noyade «dans une eau glauque pleine de varechs et de poissons morts» (1976: 118), provoquée par l'absorption ou l'injection d'une substance chimique.

Points communs entre tous ces lieux d'enfermement: la violence inhumaine des privations et des contraintes.

*Depuis que je suis ici, j'ai le droit d'être Ailleurs.*  
(1997: 21)

*La confusion monte lentement en moi comme la brume du soir  
sur un lac étale.*  
(55).

### Épais “bancs de brume”

Le doute et l'incompréhension des narrateurs, récurrents, insistants, viennent toutefois largement infléchir cette atmosphère dystopique “classique” vers une inquiétante étrangeté, tout particulièrement reflétée par la nouvelle “Mutation”:

Je perdis toute notion d'espace et de temps à un point tel que je ne pouvais même plus me convaincre que cela ne faisait pas des années, voire même des siècles que je marchais ainsi tout au long de ces murs éblouissants (1974: 46).

Je me suis pourtant mise à marcher et tout d'un coup j'eus l'impression d'avoir déjà marché en cet endroit, il y avait de cela très longtemps peut-être, ou peut-être bien que non, je ne savais plus très bien (64).

La narratrice de “La Serre chaude” doute souvent de la réalité des événements qu'elle relate, et va même jusqu'à un aveu plus troublant encore:

Il m'arrivait de provoquer systématiquement des ruptures dans la réalité pour y insérer un morceau de rêve capable de briser la monotonie du quotidien.

C'était un jeu.

Mais il y avait si longtemps que je m'y adonnais que c'était presque devenu un automatisme et qu'il m'arrivait à présent de m'y laisser prendre (1976: 82).

Son désir de contrôle sur sa vie s'en trouve largement contrarié. Décidée à agir, à comprendre, à protester, elle est condamnée à une inihbante forme de velléité:

Je ne savais pas encore si je devais parler à K de mon évanouissement, du blanc de mémoire qui suivit et de cette dangereuse manie que j'avais de confondre, par jeu, le rêve et la réalité, ou si je devais, au contraire, faire comme s'il ne s'était rien passé, comme si j'étais simplement

venue reprendre la leçon interrompue, attendant que ce soit lui qui commence à parler de ces choses, ou encore, si je devais, dès le seuil de la porte, l'assaillir de questions, lui demandant ce qu'il avait mis dans ce thé que j'avais bu, ce qui m'était arrivé par la suite et comment le jeu de Mah-Jong et la voiture étaient revenus à leur place (1976: 82).

Dans *La Chaise au fond de l'œil*, le lieu d'enfermement est désigné assez clairement comme un hôpital psychiatrique où la narratrice recevrait des soins invasifs. Or, dans ce bref roman, le monde extérieur est présenté comme un «sarcophage invisible» (25), une prison encore plus oppressante, dans la mesure où la narratrice n'a même plus le recours de s'en échapper mentalement, comme les très fortes doses de psychotropes le lui permettent lors de ses hospitalisations:

Les ornières ne nous endiguent pas et nous errons au gré de nos humeurs.

Sous le couvert de la folie, nous vivons une liberté la plus sauvage, interdite à tout autre.

Ils croient nous encager, mais le zoo est dehors (54).

Ils renverront chez moi une carcasse évidée, architecture artificielle et desséchée, mais conforme à la norme, au moule et à l'attente (64).

Comme le souligne à fort juste titre la préface de Michel Lord, dans l'univers d'Aude, «l'homme, la société, les règles contraignantes [sont] souvent aussi monstrueux que les "Choses" les plus horribles de la littérature fantastique» (7).

Moins paradoxalement qu'il ne semblerait au premier abord, la narratrice de *La Chaise au fond de l'œil* met donc en place des stratégies pour ne pas sortir de l'hôpital psychiatrique, même si, à l'intérieur de ses murs, deux mondes s'affrontent encore, entre lesquels la narratrice oscille interminablement: un "ici" intolérable de crudité, surtout quand ressurgit le souvenir de l'événement traumatisant qui a conduit à son internement, et un "Ailleurs" de dérive hallucinée, magnifié par une majuscule, mais où, malgré le traitement lourd et sa volonté d'évasion, elle ne parvient pas à demeurer. La métaphore du sous-marin figure dans ce roman une forme d'évasion vers «des fonds insoupçonnés» (26) d'où ses quinze compagnes d'enfermement et elle «remont[ent], ahuries, sans avoir eu le temps de [se] décompresser» (27).

Dans "Mutation", le doute sur la réalité des événements narrés atteint son comble, la narratrice se perdant en hypothèses extrêmes: «je cherchais des explications à tous ces phénomènes étranges et j'en vins jusqu'à croire que j'étais peut-être morte. J'essayai de me souvenir de l'instant où j'étais morte. Avais-je été malade? Le cérémonial de la longue robe de toile blanche ne coïncidait-il pas avec le passage de la vie à la mort?» (1974: 47).

Selon l'un des protagonistes, l'explication, plus réaliste, résiderait dans un

long entre-deux entre vie et mort où la narratrice serait restée avant que tout un appareillage médical réussisse à l'arracher à l'agonie. Toutefois, la même nouvelle suggère aussi avec insistance que la narratrice aurait été emprisonnée pendant quatorze années suite à un procès qui l'aurait reconnue coupable de meurtre à vingt-trois ans. Et, à en croire ceux qui lui font subir un interrogatoire de quatre heures avant de la libérer, elle aurait été victime d'une grave dépression au début de sa séquestration, ce qui expliquerait selon eux toutes les vagues mais insistantes sensations dysphoriques qu'elle a gardées en mémoire, et répondrait à toutes ses interrogations. Libérée pour bonne conduite, elle ne tarde pas à être à nouveau enfermée, en hôpital psychiatrique cette fois, en raison d'un comportement asocial. Toutefois, lors de cet internement, un déclic se produit: un souvenir, que l'injection d'un produit chimique puissant avait provisoirement «cloîtré dans [s]on subconscient» (70), finit par lui revenir: celui d'un séjour illégal dans un lieu clos situé sous la prison. Même si personne ne la croit ni ne l'écoute, elle est donc désormais convaincue d'avoir été le témoin d'une «psychose collective inimaginable» (71), et la clause met en exergue cette soudaine conviction: «Une fois par mois, le psychiatre passe me voir et me parle, un peu comme à une enfant. Je ne dis rien. Je les regarde s'agiter dans leur monde qui, somme toute, ressemble étrangement au mien et à celui d'au-dessous. La différence, c'est que moi je le sais» (71).

Dérouté par des hypothèses aussi nombreuses que peu compatibles, et ayant plutôt eu l'impression d'avoir été successivement ou simultanément invité dans les étagements des “mondes possibles” chers à Leibniz, dans les méandres et les vertiges d'un cauchemar et dans le chaos d'un cerveau malmené par des traitements brutaux, le lecteur ne parvient pas à faire sien ce “savoir”, d'ailleurs fragilisé par les remarques de la narratrice sur la ressemblance entre les différents “mondes”, mais aussi entre sa chambre d'hôpital et son ancienne cellule. Les bancs de brume ne se sont pas levés et, plutôt que l'image du puzzle reconstitué proposée à la fin de “La Serre chaude” comme à la fin de “Mutation” (titre qui, par son évidente polysémie, accroît encore la confusion), le lecteur retrouve toujours ce “réel voilé” que Christiane Lahaie a choisi comme titre pour sa préface à *Banc de brume*. Le modèle du fantastique selon Tzvetan Todorov n'est guère opérationnel pour ces textes: confrontés à des situations déstabilisantes, leurs narrateurs n'hésitent pas vraiment entre une explication rationnelle et la reconnaissance d'une manifestation surnaturelle. Ne se laissant rabattre ni sur “l'étrange” ni sur “le merveilleux”, le monde d'Aude, comme la psyché humaine, garde sa complexité et intègre des possibles apparemment irréconciliables, ce qui rappelle une autodéfinition marquante de la narratrice dans *La Chaise au fond de l'œil*: «Je suis le court-circuit d'une contradiction qui a commencé par hasard, quelque part, sans mon consentement» (42).

## Lumière de l'utopie

Il est enfin remarquable que, dans deux des textes de notre corpus, un renversement s'opère qui fait soudain basculer la dystopie dans l'utopie, venant illustrer d'une autre manière le «besoin de transcender le réel, voire de le transfigurer» (2007: 7) que Christiane Lahaie souligne à juste titre comme une constante majeure des œuvres d'Aude.

En effet, le dénouement du “Cercle métallique” nous semble figurer nettement, bien que transposée dans un monde science-fictionnel où les chaînes sont physiques, la possible émancipation des femmes. C'est en apprenant à dire «*Non*» (20), en soustrayant son corps aux regards réifiants, en refusant les «poses apprises» (21) tout autant que la relégation dans l'entrepôt des objets usagés, que la narratrice, initiée par une autre prisonnière, parvient à fissurer les parois de sa cage de verre. Et la prolepse utopique finit par s'élargir à tous les êtres asservis, quels que soient leur sexe et leur âge: «Nous nous sommes mises à marcher. Quelque part, au loin, il y avait peut-être des femmes, des enfants, des hommes échappés eux aussi de cercles aliénants. Sur nos chevilles, la chaînette d'or battait encore à chacun de nos pas. Un jour, nous arriverions à la briser» (23).

Dans la nouvelle “Tout est ici”, publiée dix ans plus tard, la lumière se fait encore plus vive. Par la force de l'imagination, de l'art et de la solidarité, les prisonniers parviennent en effet, sans sortir physiquement de leur lieu d'enfermement, à se réapproprier liberté et beauté. Là aussi, la personne en charge de la narration bénéficie d'une forme d'éducation initiatique. Un vieil homme occupant le lit voisin du sien lui donne en effet une leçon capitale: «*tout est ici*» (1997: 19). Il lui enjoint d'arrêter de se débattre stérilement et lui fait découvrir que la force de la volonté, de la concentration et de l'autosuggestion peut à la longue permettre d'inverser les signes, transformant en agent bénéfique et lustral le pire des instruments de torture auxquels sont soumis les prisonniers: un bruit incessant, lancinant, «une vibration qui [les] pénètre par chaque pore de la peau et [leur] vrille l'intérieur» (14), auquel certains n'échappent qu'en sacrifiant brutalement leurs tympanes. «*Mets ce bruit dans ton sang et dis-lui de le nettoyer. [...] À présent, des sondeurs sous-marins à ultrasons circulent dans mes veines et purifient mon sang vingt-quatre heures sur vingt-quatre*» (15).

L'observation des anciens initie en outre le narrateur à deux pratiques salvatrices. La première est celle du *taïchi* mais, plus que les mouvements eux-mêmes, ce sont leurs noms poétiques convoquant le monde naturel qui, partagés, jouent presque ici les formules magiques:

*Effleure la queue de la grue. Caresse l'encolure du cheval. L'insalubre baraque se transformait alors en large batture et en vert pâturage. Je connais maintenant presque toutes les formules et parfois il m'arrive de murmurer l'une d'elles pendant le jour ou la soirée, alors que nous*

ne faisons pas les mouvements. Quelqu'un d'autre prend alors le relais, puis un autre et c'est comme un ruban sonore qui se déroule d'un bout à l'autre de la pièce et reste suspendu dans les airs comme une guirlande de fête (2007: 15).

La seconde pratique concerne un jeu de cartes très particulier où personne ne peut perdre et où tout peut se gagner. Les prisonniers fabriquent en effet eux-mêmes les cartes et y figurent leurs rêves et leurs vœux les plus chers, allant de la réalisation d'un besoin élémentaire – «s'abriter, se couvrir, se nourrir [...] et même se soigner» (17) – à l'écoute ou la contemplation d'une œuvre d'art. D'un «*steak au poivre avec frites*» (1997: 16) au *Miserere* d'Allegri ou à une toile d'Odilon Redon. La force du rêve et de l'inventivité opère une forme de miracle: «La deuxième permet d'aller s'asseoir dans un jardin sauvage où l'air est frais et doux. Je m'y suis d'ores et déjà rendu à quelques reprises pour y prendre mon café du matin sous la tonnelle blanche ou pour y bavarder avec mes amis, le soir venu» (2007: 18).

Avant de mourir, le voisin de lit du narrateur lui lègue ses quatre cartes. Sur les trois premières, un joker, un damier et la sentence «*Laisse couler la rivière*». La dernière ne se laisse pas déchiffrer au premier coup d'œil: «La moitié gauche est bleu azur; la droite, vert émeraude. Il faut tourner la carte pour y découvrir une mer calme, à l'infini, chargée d'odeurs et de longs cris d'oiseaux» (1997: 19).

Le pouvoir magique du rêve et de l'art est à nouveau pleinement à l'œuvre ici, apportant dans l'ignoble bâtiment clos non seulement les couleurs du monde sensible mais aussi les parfums et les sons d'un ailleurs sans bornes.

L'initiation se poursuit jusqu'au décès du «maître», débouchant sur une clausule en forme d'épiphanie: «Pendant toute la nuit, j'ai tenu sa main. Il est mort à l'aube. J'ai alors rejoint les autres dans l'allée et j'ai caressé doucement le cheval et l'oiseau» (20).

Il n'est pas interdit de voir, à travers l'image de ce lieu de claustration non nommé, une parabole de la condition humaine: chacun y est enfermé mais «*tout est ici*», et certaines valeurs, énergies et pratiques ont peut-être le pouvoir de métamorphoser la dystopie en utopie.

Et il n'est peut-être pas interdit non plus de penser ici aux dernières années d'Aude, emprisonnée dans un corps que le cancer du sang tenait dans ses rets (sans l'action magiquement purifiante de «sondeurs sous-marins à ultrasons»), et capable pourtant de s'en extraire, de *Chrysalide* en *Éclats de lieux*, par la création et l'empathie:

Écrire, pour moi, est une façon privilégiée de voyager dans toute l'étendue virtuelle de mon humanité, au-delà de mon identité circonscrite. Ce qui s'est avéré salvateur dans les circonstances, comme dans d'autres, précédemment. [...] Le pouvoir fabuleux de la fiction



me permet une projection dans d'autres expériences que celles tributaires de mon âge, de mon sexe, de mon apparence, de mon état de santé, du lieu où je suis née, de mon appartenance à une culture et des choix que j'ai faits au cours de ma vie. Par l'écriture et la lecture de fictions, mes limites sont abolies et tout devient possible (2012: 12-13).

Ses interviews et ses confidences révèlent en outre qu'elle a elle-même effectué mentalement, depuis ses jeunes années jusqu'à l'âge mûr, un chemin depuis la brume et l'ombre vers davantage de lumière: ne suggère-t-elle pas qu'elle aurait, sinon, recouru à la même radicale échappatoire que la narratrice de la *Chaise au fond de l'œil*, le suicide?

C'est en tout cas, nous semble-t-il, le cheminement que dessinent, sur une vingtaine d'années, ses fictions brèves détournant la dystopie classique vers l'immersion profonde et prolongée dans un psychisme dont le lecteur partage pleinement à la fois la puissante énergie et les affres; elles finissent parfois par proposer un retournement qui substitue des valeurs et des leçons de vie au chaos et une forme d'espoir à la térébrante angoisse des débuts. Si, comme le soutient Laurent Bazin, une dystopie est généralement une «utopie qui a mal tourné» (59), c'est donc le mouvement inverse qui se dessinerait chez Aude. À cet égard, il ne nous paraît pas fortuit que même les plus sombres parmi les nouvelles de notre corpus évoquent le précieux secours d'une complicité ou d'une initiation, et que toutes les nouvelles de *Cet imperceptible mouvement*, partant d'une situation douloureusement dysphorique, se terminent, comme "Tout est ici" (1997), sur la mention d'une lumière, d'un mouvement et d'un partage.

### Bibliographie citée

- Aude (alias Charbonneau-Tissot, C.), (1974): *Contes pour hydrocéphales adultes*. Montréal: Cercle du livre de France.
- Aude (1976): *La Contrainte*. Montréal: Cercle du livre de France.
- Aude (1997): *Chaise au fond de l'œil*, 1979. Montréal: XYZ.
- Aude (1997): *Cet imperceptible mouvement*. Montréal: XYZ.
- Aude (2007): *Banc de brume ou Les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, 1987. Montréal: XYZ.
- Aude (2012): *Éclats de lieux*. Montréal: Lévesque.
- Bazin, L. (2019): *La Dystopie*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.
- Lahaie, Ch. (2007): Aude ou le réel voilé. In Aude, *Banc de brume ou Les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* (pp. 7-13). Montréal: XYZ.
- Lord, M. (1997): Dire l'indicible à même la chair des mots. In Aude, *La Chaise au fond de l'œil* (pp. 7-13). Montréal: XYZ.
- Orwell, G. (1949): *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Secker and Warburg.
- Todorov, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.