

Espaces carcéraux et nouvelles initiales : les cas de « Le cercle métallique » et de « Tout est ici » d’Aude

Joanie Lemieux

Université du Québec à Rimouski

Avec dix ans d’écart, soit en 1987 et en 1997, l’écrivaine québécoise Aude publie *Banc de brume, ou La petite fille que l’on croyait partie avec l’eau du bain* (1987) et *Cet imperceptible mouvement* (1997), deux recueils de nouvelles qui diffèrent, notamment par leurs thématiques et leurs esthétiques – le premier donnant plus volontiers dans l’onirisme et le fantastique, le second s’avérant plus réaliste. D’un point de vue spatial, toutefois, ces deux recueils partagent une similitude intéressante, quoique non évidente au premier abord : tous les deux s’ouvrent sur une nouvelle dont le cadre est celui, pourtant assez peu commun, d’une forme étrange de prison¹.

Choisissant cette caractéristique partagée comme point de départ de notre travail, nous nous appuyerons sur les acquis de la géocritique pour mettre en parallèle les éléments spatiaux dans

1. Si ni l’une ni l’autre des deux nouvelles ne se déroule dans un établissement pénitentiaire à proprement parler, toutes deux présentent des lieux clos où les narrateurs sont gardés malgré eux, et où la contrainte et les limitations de mouvements jouent un rôle déterminant. En ce sens, il nous apparaît justifié d’employer le terme « espaces carcéraux », pour les désigner.

les deux nouvelles. Nous commencerons, dans les deux premières parties, par brosser un portrait de chacune des prisons représentées, d'abord dans « Le cercle métallique » (Aude, 1987), puis dans « Tout est ici » (Aude, 1997). Du même élan, nous expliciterons le rapport qu'entretiennent les personnages aux contraintes de leurs espaces respectifs, et verrons comment ce rapport évolue au fil du texte. Nous pourrons ensuite, dans la troisième partie, montrer en quoi chacune des relations entre personnages et espaces trouve écho dans l'ensemble du recueil dont elle fait partie.

Quelques repères théoriques

La brièveté de la nouvelle contribue certainement à son intensité. Cherchant à densifier le texte, les nouvelliers² affichent non seulement une tendance à éviter toute information superflue, mais encore à amalgamer certains éléments constitutifs du texte – le lieu et le personnage, notamment – afin de rendre du même coup, en parlant de l'un, des caractéristiques pouvant s'appliquer à l'autre. Pierre Tibi, dans son article « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », explique qu'

en raison de cette osmose – ou mieux, de cette *réversibilité* – cadre et personnage, dans la nouvelle, en viennent fréquemment à échanger leurs qualifications, de sorte que le lieu peut revêtir, dans la description, des caractères anthropomorphiques, tandis que l'actant humain peut, à son tour, recevoir les attributs d'un univers chosal (1995 : 57 ; Tibi souligne).

2. À l'instar d'André Carpentier et de Christiane Lahaie, nous préférons le terme « nouvellier », dont la finale rappelle « romancier », à celui plus commun de « nouvelliste ».

Ce principe de perméabilité des constituantes du texte permet souvent de dégager une certaine identité symbolique entre les espaces présentés et les personnages qui les habitent, bien qu'il ne s'agisse pas là – faut-il le préciser ? – d'une règle absolue.

Pour aborder les espaces dans les textes, Fernando Lambert propose, dans son article « Espace et narration : théorie et pratique », deux catégories de classement. D'une part, la figure spatiale, « ponctuelle et liée à un événement ou à une chaîne d'événements » (Lambert, 1998 : 114), qui correspond aux différents lieux et espaces que le récit convoque. D'autre part, la configuration spatiale, qui rend compte de la disposition de ces figures dans le texte, de la façon dont elles sont liées les unes aux autres. Alors que l'attention portée aux figures permet de mettre en évidence certains détails ou caractéristiques moins évidents au premier abord, l'étude des configurations donne une vue d'ensemble sur la progression du récit *par* ses espaces, mettant au jour, notamment, des effets d'alternance ou d'analogie entre ceux-ci.

I – « Le cercle métallique » : une prison des apparences

La première nouvelle, « Le cercle métallique », raconte l'histoire d'une femme élevée dans une serre avec le plus grand soin, pour être ensuite exposée dans un grand cube de verre comme dans un musée, pour le plaisir des hommes. Le texte s'amorce dans une prison qui n'a pas tout de suite l'air d'en être une. Certes, la première phrase fait mention d'une « serre », ce qui a certainement pour effet d'informer sur la nature de l'endroit, mais ce mot s'accompagne bientôt d'une longue description mettant en avant la richesse, le raffinement et la grande qualité esthétique

des personnages et des lieux, laquelle a tôt fait d'atténuer l'effet carcéral :

Ils me déshabillèrent, lavèrent mon corps et mes cheveux dans un grand cérémonial de gestes très lents et de regards obscurs. Ils m'oignirent d'huiles odorantes qu'ils firent pénétrer dans ma peau par de longs attouchements. [...] Ils mirent des bagues à mes doigts, des colliers à mon cou.

Ils me firent ensuite pénétrer dans un salon immense où je marchai sur des tapis d'Orient. Une lumière diffuse venait des lustres. Un peu partout, des tables au dessus de marbre bleu et des fauteuils recouverts de brocart étaient disposés avec art (Aude, 1987 : 17).

La femme passe ainsi d'une première prison à une autre, où le raffinement demeure toutefois indéniable. Des « toiles très grandes » présentant des « peintures galantes » aux « coupes d'argent » ornées de gravures ; des « bustes de plâtre » à la « musique des clavecins » ; du « doux parfum » à « la couche [...] recouverte de satin noir » (1987 : 18) ; tout paraît choisi avec un souci d'élégance et un goût évident des belles choses. Qui plus est, les objets qui remplissent les pièces semblent répondre à un ordre seul connu des initiés : « Des hommes déplaçaient sur le marbre des tables les pions de jeux d'échecs d'ivoire et de jade. Il n'y avait pas d'échiquier. Tout paraissait cependant strictement ordonné. / D'autres jouaient aux dames. [...] Toutes étaient noires. Ils s'y retrouvaient » (1987 : 17). Ces jeux mystérieux dont les règles semblent réservées à un groupe d'élus donnent aux lieux une aura de prestige supplémentaire, et ajoutent au caractère hermétique de l'endroit.

Tous les soins qu'on lui a prodigués ne font toutefois pas de la narratrice un membre de ce groupe restreint. Au contraire, ils lui donnent l'apparence d'une des œuvres d'art que ce dernier aime

à admirer. Enfermée dans un cube de verre, elle est condamnée à agir comme on le lui a appris lors de son « long dressage », et à « demeur[er] des jours et des nuits entières, tantôt debout, la tête légèrement rejetée vers l'arrière, les reins cambrés comme ceux des félins en rut ; tantôt assise [...] ; tantôt couchée, la poitrine juste assez soulevée pour que s'entrouvre le corsage ». Objet de convoitise, elle « tir[e] vanité » (1987 : 18), du moins pour un temps, d'être ainsi admirée pour sa beauté.

Dès qu'elle se fait vieille, toutefois, on se détourne d'elle, repoussé par « la patte d'oie qui naît au coin de l'œil », par « la cheville [...] moins fine » (1987 : 18). Puisqu'elle a perdu sa valeur esthétique, on déplace la femme vers une seconde prison, qui contraste vivement du musée initial quant aux riches ornements qui le caractérisaient :

Quand les vibrations cessèrent, la musique, le murmure des hommes et le cliquetis des carafes heurtant légèrement le bord des coupes vides avaient disparu. Ils furent remplacés par des plaintes et des rires mats.

Le rideau noir s'éleva.

J'étais dans un très vaste lieu. Le dépôt d'un musée. Ou la salle aux canopes d'une pyramide.

Je n'étais pas seule. Il n'y avait plus d'hommes, mais des femmes enfermées elles aussi dans des cubes de verre. Des femmes vivantes. Des femmes mortes, en train de se décomposer. Ou bien osseuses et nettes. Certaines décapitées ou amputées (1987 : 20).

Comme si ce décor n'était pas déjà assez horrifiant, la narratrice apprendra plus tard que les cages laissées vides appartenaient à des femmes dont on a recouvert le corps de bronze pour en faire des statues. Inspirant la mort et la désolation, cet entrepôt choque la narratrice. Alors qu'elle avait été tenue sous silence toute sa vie, elle réagit en prononçant pour la première fois, après un long

travail d'articulation, l'un des mots ayant jusque-là appartenu aux hommes : « *Non* » (1987 : 20). Avec l'aide d'une autre prisonnière, elle acquiert lentement la parole – une parole qui, ultimement, s'avère assez forte pour briser les murs de sa cage et lui permettre de s'en aller.

Assurément lugubre, la figure de l'entrepôt contraste vivement à la fois avec la serre vitrée où la narratrice a été élevée et avec l'espace muséal où elle posait, deux espaces marqués par l'attention accordée à la beauté, au raffinement, à l'art et à l'élégance. Malgré cette différence nette, toutefois, les trois figures spatiales principales, soit la serre initiale, le cube de verre dans le musée et l'entrepôt, ont résolument en commun d'être des formes de prison. Aussi différents qu'ils puissent paraître, ces espaces demeurent extrêmement limitants pour le personnage, qui subit l'autorité d'un supérieur et qui n'est jamais libre de s'en aller. Ainsi les figures spatiales s'enchaînent-elles, dans « Le cercle métallique », tout en revenant toujours au même – exception faite de la scène finale. C'est la relation qu'entretient le personnage avec ces espaces qui, elle, change du tout au tout. D'abord soumise à des limites qu'elle ne sait même pas reconnaître, la narratrice prend conscience de son propre enfermement et, par l'apprentissage de la parole, parvient à s'enfuir.

En ce sens, les espaces carcéraux dans la nouvelle témoignent d'un parcours de l'esthétique physique vers la décomposition des corps, de la douceur vers la violence et de la soumission naïve vers la révolte et la prise de parole.

II – « Tout est ici » : l'apparence d'une prison

Dans « Tout est ici », un homme est amené dans une espèce de dortoir clos, sans qu'on connaisse le motif de cet enfermement. La nouvelle s'ouvre dès la première phrase sur un détail spatial peu invitant : « L'éclairage jaunâtre provient de trois ampoules nues fixées au plafond » (Aude, 1997 : 11). Placé trop loin de celles-ci et incapable de négocier un changement de place avec les autres résidents, le narrateur s'attriste de ne pas pouvoir lire ni écrire depuis son arrivée. Les descriptions suivantes appuient l'aspect inhospitalier du dortoir, où « le matelas [du narrateur] [...] est tellement maculé de taches qu'il en est devenu ocre », où « [i]l n'y a ni draps ni oreiller » (Aude, 1997 : 11), et où le sommier usé provoque chaque fois qu'on s'y retourne « un long concert de grincements » (1997 : 12) qui attire les insultes des autres détenus. Dans ce lit, qu'il compare à un « piège », le narrateur « étouff[e] », vit dans « la certitude qu'[il va] mourir avant d'atteindre l'aube » (1997 : 12). Mais ce lit est tout ce qu'il peut appeler sien³ dans cette prison où les résidents n'ont « ni table de nuit, ni bureau, ni chaise, ni même de tablette où déposer [leurs] effets personnels ». À l'espace très limité s'ajoutent encore les odeurs dégoûtantes, « si fortes [...] qu'il serait facile de croire qu'un cadavre pourrit sous un lit » (1997 : 13).

À plusieurs égards, l'endroit sale et sombre inspire le dégoût, mais aussi la méfiance envers les autres hommes. À son arrivée, le narrateur cherche à échanger ses quelques cigarettes contre un meilleur lit, sans succès. On lui vole plutôt ce qu'il possède sans

3. Soulignons que la narratrice de « Le cercle métallique » ne possédait, elle aussi, qu'un lit-nacelle dans le cube de verre qu'elle habitait dans le musée.

rien lui offrir en retour. Qui plus est, les autres ne se gênent pas pour l'insulter, voire pour le battre; dès son premier jour, on le frappe au visage – assez fort pour le faire saigner du nez – pour le punir d'avoir vomi, pris d'un haut-le-cœur soudain en entrant dans la pièce. Enfin, au faible éclairage, à la violence et à la puanteur s'ajoute « un petit bruit de fond, tellement subtil qu'au début [on] ne le remarqu[e] pas vraiment [,] [qui] ressemble à un acouphène, [...] [qui] vient de partout, [...] une vibration qui [...] pénètre par chaque pore de la peau et qui [...] vrille l'intérieur » (1997 : 14). En résulte une impression très négative des lieux, où règnent l'animosité et la contrainte, et auxquels il semble impossible de s'adapter.

Avec le temps, toutefois, le narrateur réussit à se trouver une place dans cette prison. Aussi improbable que cela puisse paraître au début, le narrateur arrivera assez vite à composer avec la puanteur qui règne dans le dortoir. Alors qu'il « ne pensai[t] pas pouvoir [s]'habituer à toutes ces odeurs écoeurantes » (1997 : 13), il parvient, à force de se faire battre ou insulter, à retenir ses nausées. Il a également tôt fait de s'habituer au lit inconfortable et bruyant. Pour ne pas déranger le sommeil des autres résidents, il doit éviter de s'y retourner durant la nuit, une immobilité forcée qui le rend d'abord claustrophobe. Avant longtemps, il apprend à s'y sentir bien, « à l'abri, enveloppé dans ce cocon qui se referme sur [lui] sitôt qu'[il s']y coule » (1997 : 12).

Rapidement, son intégration au milieu carcéral dépasse la seule acceptation, ou tolérance, de ses contraintes; en effet, non seulement le narrateur apprend à composer avec les difficultés que lui impose son environnement, mais il parvient aussi à y puiser une force, à en faire le moteur qui génère en lui un nouvel équilibre.

Par ce cheminement intime, le narrateur modifie son rapport à l'espace, en arrivant à intégrer à son quotidien, plutôt que de les combattre, les éléments d'espaces qui, au départ, l'importunaient.

Par exemple, le bruit de fond omniprésent est d'abord considéré par le narrateur et plusieurs détenus comme étant extrêmement désagréable, « à ce point insupportable que [...] des hommes se rentre[nt] brutalement des bouts de bois ou de métal dans les oreilles ou se frappe[nt] la tête contre les montants de leur lit jusqu'à en perdre connaissance » (1997 : 14). Il devient toutefois possible, pour le narrateur, d'utiliser ce son à son avantage :

Il faut beaucoup de temps pour apprivoiser ces ondes qui s'incorporent à nous contre notre gré. Il faut apprendre à les reprogrammer pour briser l'effet destructeur. Un jour, [...] le vieil homme du lit d'à côté a dit : *Mets ce bruit dans ton sang et dis-lui de le nettoyer*. [...] J'ai mis des mois à opérer le renversement. À présent, des sondeurs sous-marins à ultrasons circulent dans mes veines et purifient mon sang vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Non seulement le bruit m'est devenu tout à fait supportable, mais je me porte beaucoup mieux et je suis moins souvent fiévreux. [...] [J]e ne me tords plus de douleur comme avant. Je tousse encore un peu, mais je ne crache plus de sang. Mes plaies se cicatrisent lentement. Mes dents et mes cheveux ont cessé de tomber (1997 : 14).

L'élément sonore qui était pénible au départ devient, en définitive, le remède aux faiblesses physiques du narrateur. Il convient de remarquer que ce changement se produit grâce au conseil d'un autre pensionnaire. En effet, parallèlement au renversement que vit le narrateur quant à la qualité de son environnement, s'opère un second retournement, cette fois lié aux autres hommes partageant la prison. Après lui avoir réservé un traitement violent à

son arrivée, ces derniers se montrent de plus en plus accueillants, glissant « des bas chauds, un foulard et un gant » (1997 : 12) sous son matelas un soir où il a pris froid, lui donnant des conseils, lui permettant de pratiquer avec eux l'art du Tai Chi ou encore l'autorisant à observer, puis à rejoindre, le groupe d'initiés réuni autour d'un jeu de leur invention.

Avec le temps, donc, le narrateur réussit à trouver une forme de paix dans sa situation carcérale. Il dresse ainsi le bilan de sa transformation : « Au début, je ne pensais qu'au passé [...]. Ensuite, je n'ai plus pensé qu'à l'avenir. J'ai passé des mois à chercher vainement des issues. La nuit où je me suis dit qu'il [...] valait mieux en finir, mon voisin de lit s'est manifesté pour la deuxième fois : *Cesse de t'agiter, tout est ici* » (1997 : 12). À partir de ce moment, le narrateur n'exprime plus d'inconfort face à l'espace qui le retient prisonnier. Au contraire, il s'y est si bien adapté qu'il paraît ne plus vouloir en partir.

Ainsi, la nouvelle « Tout est ici » propose un espace qui perd peu à peu son caractère carcéral, à mesure que le personnage chemine dans une démarche d'acceptation des contraintes de ce dernier. Certes, le narrateur semble toujours obligé d'habiter ce qui s'apparentait, au départ, à une prison ; mais il ne s'en plaint plus. Les espaces *a priori* inhospitaliers, voire inhabitables, sont peu à peu devenus les lieux d'une transformation intérieure.

En ce sens, le parcours spatial que dessine « Tout est ici » s'oppose à celui que l'on note dans « Le cercle métallique ». Dans cette nouvelle, une prison d'abord luxueuse est remplacée par un entrepôt lugubre où la narratrice est condamnée. Face à la violence de son environnement, elle n'a d'autre choix que de

briser sa cage et de fuir. Dans « Tout est ici », le mouvement est inverse, et une prison insalubre devient au fil du texte un endroit où le personnage peut se sentir bien, voire trouver dans les lieux mêmes de son incarcération les outils pour apaiser son trouble. D'ailleurs, le dénouement est loin de valoriser l'idée de la fuite puisqu'un personnage confie au narrateur qu'il n'a pas à s'en faire, puisque « tout est [là] ».

III – Incipits carcéraux : ouvrir par le lieu clos

Nous avons montré que le mouvement général au sein de chacune des deux nouvelles, dans la perspective du rapport à l'espace, emprunte des directions contraires. Alors que « Le cercle métallique » montre l'éveil d'une femme à sa condition de prisonnière et culmine au moment de l'évasion des femmes, « Tout est ici » montre le long processus d'adaptation d'un homme aux contraintes de son espace, et trouve sa fin dans un calme et une paix ineffables et entiers. Or, ces tendances sont précisément celles qu'on retrouve dans l'ensemble des recueils s'ouvrant sur ces nouvelles, respectivement *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 le premier, on note un mouvement général, présent presque partout, allant d'un certain enfermement vers la liberté et la prise de parole. Une jeune adolescente en crise désire plus que tout retrouver sa mère ; des personnages empruntent un train ou une voiture pour aller à la rencontre de doubles qui les délivreront de leurs douleurs passées ; des enfants tiennent enfin tête à leur père violent ; ce sont là diverses démarches vers la libération et

l'autonomie qu'annonce déjà la nouvelle initiale. Les personnages de *Banc de brume* choisissent leur liberté, et s'engagent, non sans violence, sur la voix d'une réalité nouvelle qui permet leur émancipation. Tantôt, un train explose, déchirant les corps qui s'y trouvent, pour qu'une narratrice parvienne à s'échapper de sa douleur d'amour; tantôt, une femme prisonnière d'un corps de porcelaine doit se rompre pour que soit libéré l'animal qui sommeille en elle: ce sont là autant d'échos à la cage brisée de la narratrice du « Cercle métallique ».

Dans le second recueil, que la critique a volontiers qualifié d'intimiste (par exemple Déry, 2010), le mouvement est plutôt celui d'une lente acceptation des épreuves et des pertes qui ponctuent la vie humaine. Qui plus est, ce mouvement est souvent doublé, pour les personnages, d'un retour physique vers les lieux mêmes qui, au départ, étaient porteurs de violences ou de contraintes. Se succèdent, entre autres, dans ce recueil, un homme pris d'un sentiment d'inutilité, qui goûte enfin à « l'impression d'être vraiment là, d'habiter entièrement son corps » (Aude, 1997: 31); un homme qui, pour compléter son processus de deuil, revient dans les lieux où sa sœur a perdu la vie; un adolescent qui revient de lui-même, après une fugue, au cocon familial; une femme qui, après la mort de son mari, doit retrouver une paix dans ce qui reste encore de vie autour d'elle. Dans tous les cas, et comme dans « Tout est ici », on constate un mouvement vers l'acceptation des contraintes inévitables de la vie, vers l'équilibre intérieur, vers l'apaisement.

Les nouvelles « Le cercle métallique » et « Tout est ici » ne se présentent pas d'emblée comme analogues; la première, par exemple, faisant de la parole féminine une arme de libération, fait

montre d'un caractère féministe que ne partage pas la seconde. Toutefois, l'analyse des figures spatiales permet de mettre au jour des similarités qui autorisent une lecture en parallèle des deux œuvres. Si les deux nouvelles présentent des espaces associables à des prisons, la première témoigne d'un mouvement allant de la soumission du personnage à un univers contraignant, mais raffiné, vers la contestation des limites d'un monde horrifiant, mouvement constituant une rupture vers la liberté, alors que la seconde raconte le parcours d'un homme vers l'acceptation des contraintes qui, au départ, lui faisaient violence, voire vers l'intégration volontaire de celles-ci à son quotidien dans une visée d'apaisement à long terme. Qui plus est, ces deux nouvelles carcérales, toutes deux positionnées en incipit, donnent le ton à leur recueil respectif, puisque le mouvement général qu'on y retrouve correspond, dans chaque cas, à celui qui définit l'ensemble des nouvelles du livre.

En convoquant ces figures spatiales carcérales, Aude place ses personnages dans des situations où leur quête personnelle est intimement liée à leur espace : pour vivre, il leur faut fuir ou s'adapter à leurs murs. Ce faisant, elle rend explicite, dès l'incipit des recueils, le sens du combat que les personnages suivants mèneront à leur tour — que ce soit celui de la nécessaire libération ou celui du long parcours vers la paix intérieure. En ce sens, les espaces dans ces nouvelles ne peuvent être compris que comme de simples éléments de décor : ils participent de la quête des narrateurs et symbolisent, en tant qu'obstacles physiques, les obstacles variés, plus subtils, qu'affronteront les autres personnages.

Bibliographie

- AUDE ([1987] 2007), *Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, préface de Christiane Lahaie, Montréal, XYZ éditeurs, coll. « Romanichels de poche ».
- AUDE (1997), *Cet imperceptible mouvement*, Montréal, XYZ éditeurs, coll. « Romanichels de poche ».
- DÉRY, Maude (2010), « SUR LE FIL suivi de La rencontre du langage et de l'émotion dans la nouvelle intimiste québécoise contemporaine; le cas de *Cet imperceptible mouvement* d'Aude », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- LAMBERT, Fernando (1998), « Espace et narration: théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, p. 111-121.
- TIBI, Pierre (1995), « La nouvelle: essai de compréhension d'un genre », dans Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'université de Perpignan » (n° 18, 1^{er} semestre), p. 9-78.

Notice biographique

Joanie Lemieux a terminé un mémoire de maîtrise en recherche-crédation dans lequel elle aborde la fragmentation chez l'écrivaine québécoise Aude. Étudiante au doctorat à l'Université du Québec à Rimouski sous la direction de Katerine Gosselin, elle consacre ses travaux actuels à la recherche-crédation, à la géocritique et à la littérature québécoise contemporaine. Elle est également membre étudiante du CRILCQ et secrétaire de rédaction pour la revue scientifique *Tangence*. Son premier ouvrage de fiction, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers?*, a reçu le Prix de l'AQPF-ANEL 2016 dans la catégorie « Nouvelles », en plus d'être finaliste au Grand prix littéraire Archambault.