

XYZ. La revue de la nouvelle

Noël Audet — Entre l'imaginaire et le réel

Yvon Dubeau



Volume 1, numéro 4, hiver 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2638ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dubeau, Y. (1985). Noël Audet — Entre l'imaginaire et le réel. *XYZ. La revue de la nouvelle*, 1(4), 2–13.

Tous droits réservés © Publications Gaëtan Lévesque,

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

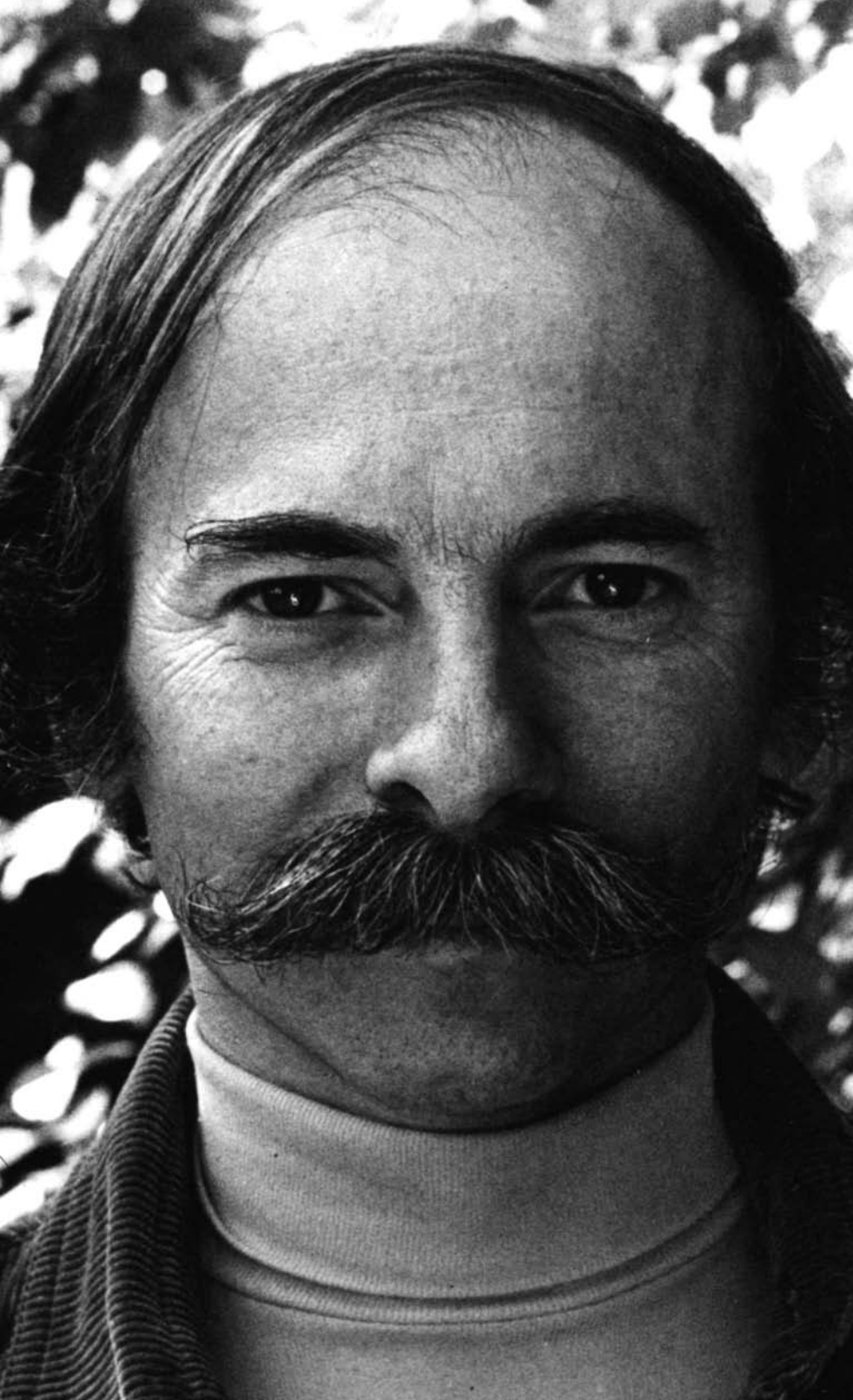
<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Noël Audet

Entre l'imaginaire et le réel

Noël Audet a fait ses études de lettres à Québec et à Paris. Il enseigne présentement la littérature à l'Université du Québec à Montréal et il est l'un des principaux responsables du Certificat en création littéraire. Il a publié plusieurs titres à ce jour.

L'entretien a été réalisé à Boucherville au mois d'août 1985 par Yvon Dubeau, professeur de littérature au Cégep Lionel-Groulx de Sainte-Thérèse.

Y.D. — Noël Audet, vous avez publié jusqu'à maintenant deux recueils de poésie, des récits, des romans, des nouvelles. Pourquoi écrire?

N.A. — Quand j'ai commencé à écrire, vers la vingtaine, je crois que j'écrivais, comme beaucoup de débutants, sans trop savoir ce que je faisais. C'était une espèce de besoin adolescent ou romantique. À ce moment-là, bien sûr, je découvrais le plaisir d'écrire, mais c'était aussi un vague besoin d'expression personnelle. Puis j'ai été sollicité par d'autres tâches, notamment par la fondation de l'UQAM. Et c'est justement quand j'ai recommencé à écrire que j'ai découvert que ça m'était nécessaire, presque dans le sens que Rilke emploie, c'est-à-dire que si on n'écrit pas, on a comme le sentiment de ne pas vivre, on a de plus la certitude qu'il y a quelque chose d'essentiel de notre

rapport au monde qui se perd, on perd le sens. En bref, j'écris parce que je ne peux pas, jusqu'à un certain point, faire autrement. Un peu comme l'exercice physique, l'écriture maintient ou restaure un certain équilibre.

Y.D. — *En 1980, vous avez publié Quand la voile faseille. C'est une sorte de retour à vos origines gaspésiennes. Et pourtant vous l'avez écrit en France. Pourquoi?*

N.A. — On rejoint un peu votre première question. J'écris par nécessité, mais aussi pour trouver quelque chose qui manque. J'ai écrit *Quand la voile faseille* en France, au moment où j'étais invité à l'Université de Caen. J'étais donc littéralement expatrié et cependant il y avait là des éléments semblables à ce que j'avais connu dans mon enfance. À Saint-Aubin-sur-Mer, j'avais loué un appartement tout au bord de la Manche, et le fait de me retrouver sur la mer, avec l'odeur de la mer, sa couleur, sa voix, cela m'a forcé à revivre une partie de mon enfance et je me suis mis à écrire. J'étais d'ailleurs très étonné de ce qui se passait. Ça venait tout seul. Tout est venu presque en bloc: le ton, le vocabulaire gaspésien, des anecdotes que j'avais oubliées depuis une vingtaine d'années. À Montréal, j'avais essayé de vivre comme un Montréalais. Or, me trouvant à l'étranger, je me reconnaissais Gaspésien en redécouvrant l'écriture. Je pense que si un jour ou l'autre on ne renoue pas avec son enfance, on risque de se chercher le reste de sa vie. C'est cette identité personnelle qu'il faut trouver avant de fonder ou de décrire d'autres identités. Ce fut là sans doute le début de mon cheminement, ma seconde naissance, et je le dis sans métaphore.

Y.D. — *Et ensuite vous avez écrit Ah l'Amour l'Amour. Quel en a été le déclencheur?*

N.A. — Un peu comme ce qui s'est passé pour le livre précédent. J'avais écrit *Quand la voile faseille* pour retrouver mon identité personnelle. Alors je dirai que j'ai écrit *Ah l'Amour l'Amour* pour répondre à des questions sur le plan affectif, et pour dépasser certains événements personnels. Mais je l'ai fait aussi parce que ces événements me paraissaient un phénomène collectif. Sans cela, je ne les aurais pas décrits. En d'autres termes, il y avait là une image du couple québécois des années soixante qui débordait largement mon cas personnel. À ce moment-là, le couple traversait une crise — je

crois qu'on n'en est plus à la même crise — et je trouvais cette remise en question intéressante comme thématique. Mais ce serait mentir que de tout ramener à une thématique extérieure: quelque chose de beaucoup plus profond me sollicitait également.

Y.D. — *Pour une fois cette réflexion sur l'amour et sur la crise du couple était celle d'un personnage masculin. On y voyait un homme se mettre à nu, avouer ses douleurs, ses doutes, ses faiblesses, son ressentiment aussi sur un ton aigre-doux. Dans son cas, peut-on parler de libération par l'écriture?*

N.A. — C'est là un des effets de l'écriture. Je suis heureux que vous mettiez le doigt dessus. Effectivement, l'écriture est libératrice en ce sens qu'elle révèle ce qui était inconscient auparavant. Écrire est aussi unifiant: c'est en écrivant qu'on réunit, qu'on tresse ses lignes de force et de faiblesse, et que l'on trouve son sens. Voilà pourquoi je vous disais tout à l'heure que j'écris pour comprendre ou pour dépasser une question. L'écriture ou la parole sont des processus irremplaçables pour certains cheminements. Ah *l'Amour l'Amour* reprend cette idée sur le plan thématique.

Y.D. — *Et puis vous avez publié la Parade en 1984. Avec la Parade vous êtes passé à autre chose. C'est une charge à visage découvert. L'humour se fait caustique, la caricature cinglante. On rit beaucoup. Et pourtant ne nage-t-on pas en pleine tragédie?*

N.A. — Tout à fait, dans une tragédie. Ceux qui en ont parlé ont dit que ce roman était différent de mes livres précédents, sans doute à cause de l'engagement politique. Pour ma part, je considère qu'il n'est pas tellement différent. J'ai toujours été séduit par la possibilité de dire avec humour, avec ironie dans le cas de *la Parade*, des choses graves ou tragiques qui concernent les êtres humains. En cela, j'ai subi l'influence d'écrivains comme Gunter Grass, Mrozek, Gombrowicz, Salinger même. Dans le cas de Salinger, par exemple, son humour mêlé de violence toute américaine et de tendresse m'a complètement séduit, peut-être parce que mon propre rapport au monde ressemblait à cela. *La Parade* raconte effectivement une tragédie, mais dont je ne pouvais pas parler sur le mode tragique. Je dis quelque part dans le livre que la tragédie québécoise est tellement lente qu'on a le temps de se marrer avant de crever. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'on ne réalise pas qu'on nage en pleine tragédie:

parce qu'elle est trop lente. C'est toujours la tragédie des minorités exploitées ou colonisées, quand elles en viennent à prendre leur aliénation pour une vertu.

Y.D. — *Cependant, en lisant votre roman, on perçoit de la colère.*

N.A. — Oui, d'accord. Il y a chez moi une découverte assez récente: c'est que nous avons raté, en tant que collectivité, tous les virages historiques, et nous sommes en train de sortir doucement de l'histoire. Le dernier virage que nous avons raté, c'est le référendum de 1980. Je n'en suis pas encore revenu tout à fait, peut-être pas. Quand on demande à une population si elle accepte de négocier pour avoir plus d'autonomie et qu'elle répond «non», ça me tue raide. Oui, il y a une frustration, une révolte et une colère devant le fait qu'on se soit laissé manipuler, piéger par les plus cyniques, jusqu'à douter de notre propre existence. J'ai d'ailleurs constaté que plusieurs ont reçu *la Parade* avec des pincettes. C'était très curieux et j'avais envie de leur dire: «C'est un livre violent. N'ayez pas peur d'y lire la violence et arrêtez de prétendre que j'ai raconté une histoire gentille!» Oui je pense qu'il est navrant d'avoir une devise comme «Je me souviens» et d'être un des peuples qui ont la mémoire collective la plus courte.

Y.D. — *Alors, il y avait, là aussi, une certaine nécessité?*

N.A. — Je suis bien obligé de l'avouer: il m'a fallu écrire pour comprendre et peut-être tourner la page... sur ce qui me touchait trop. C'était une nécessité politique ou sociologique, celle-là, une direction qui m'avait fait mouvoir pendant vingt ans, de 1960 à 1980, et qui était brusquement cassée.

Y.D. — *Dans cet univers passablement débilitant que vous avez mis en place, il y a un personnage qui échappe au destin commun: Gabrielle. Elle est la mémoire. La courtépoincte qu'elle fabrique est une forme de mémoire. Il y a dans cette murale qui sort d'elle comme une sorte de cri à dominante rouge, une histoire. Que raconte cette histoire?*

N.A. — Il peut paraître étonnant qu'un seul personnage échappe à l'espèce d'univers de contrainte qui pèse sur les autres personnages. Mais c'est justement en racontant qu'elle échappe au destin des autres. Son destin est de raconter l'histoire d'un effondrement, l'his-

toire d'une collectivité qui se désagrège de l'intérieur parce qu'elle a déplacé ses énergies vitales vers des objets dérisoires, ne voyant plus les enjeux réels. C'est une collectivité qui n'a pas de mémoire, donc pas d'avenir. Gabrielle est leur mémoire... mais elle meurt.

Y.D. — *On pourrait aussi penser que par l'entremise du personnage de Gabrielle, vous avez voulu illustrer votre conception de la condition et du rôle de l'artiste dans une société. Le sujet de sa tapisserie, n'est-ce pas justement le sujet de votre roman?*

N.A. — Oui, il y a là une construction en abyme que je trouvais amusante: la tapisserie représente le roman en raccourci. Mais le plus important pour moi c'était de réfléchir sur l'écriture. Le chapitre intitulé «Gabrielle et la reine Mathilde» est différent des autres en ce sens qu'il est très tendre et très intérieur. Quand Gabrielle parle de ses mains, du rythme, du mouvement, des couleurs, on s'aperçoit, si on transpose un peu, que ce sont exactement les mêmes éléments qu'on retrouve dans l'écriture. L'écriture ne consiste pas seulement à s'exprimer. Pour moi, le plaisir d'écrire est très marginalement le plaisir de m'exprimer. Il s'agit surtout du plaisir de fabriquer, de faire quelque chose, comme un artisan, d'ajuster des pièces. C'est pour ça, d'ailleurs, que l'activité de Gabrielle, qui produit une tapisserie à partir de choses déjà existantes, me paraissait très proche de l'activité d'écriture qui consiste à reprendre du langage ayant déjà servi et à le réutiliser à d'autres fins, pour produire d'autres significations. Ce roman-là est une tapisserie.

Y.D. — *Mais vous ne vous en tenez pas uniquement à ce plaisir de fabriquer. Si on considère l'ensemble de votre production depuis 1978, on découvre une autre constante: vous racontez des histoires. Et vous semblez y prendre plaisir. N'êtes-vous pas avant tout un conteur?*

N.A. — C'est peut-être là un aspect que de jeunes auteurs pourraient me reprocher en disant que mon écriture n'est pas moderne. Moi, je pense qu'elle l'est, mais non pas à première vue parce que je conserve l'histoire et que j'aime raconter. Je ne vois pas pourquoi je me priverais de cette dimension narrative pour rejoindre une modernité que je rejoins autrement. Car en plus de raconter une histoire, à l'école de mon oncle Arsène, j'ai aussi retenu la leçon de Robbe-Grillet: je travaille beaucoup au niveau du matériau textuel, sur les

signifiants, sur les unités narratives et les discours. Mais ces jeux sont masqués par le premier niveau de l'histoire, et ce n'est pas très grave, tant mieux pour le lecteur qui attrape cette offrande supplémentaire. Dans «le Sablier» par exemple, il y a une construction très matérielle du texte et, en même temps, ça raconte quelque chose. Les nouveaux romanciers ont eu l'avantage de nous rappeler que la littérature est un artifice, mais je suis aux antipodes du nouveau roman. Je ne veux pas en rester au niveau du bricolage, parce qu'en plus de cette mécanique-là, il y a le sens, le niveau symbolique à maîtriser. C'est beaucoup plus riche que ce que les nouveaux romanciers avaient essayé de nous faire croire.

Y.D. — *Alors, pour reprendre ce que vous en avez dit, en quelque sorte, on écrit pour survivre. Et pourtant, dans la Parade, Gabrielle, le personnage artiste, meurt. Pourquoi?*

N.A. — On écrit pour survivre, oui, pour comprendre ses motivations personnelles, celles des autres. Écrire, c'est se forcer à aller au bout de sa conscience et le communiquer aux autres. Gabrielle meurt cependant, parce qu'il y a des contradictions dans la vie de l'artiste. J'ai peut-être voulu dire que ce n'est pas possible d'écrire au Québec. Enfin, beaucoup d'écrivains le disent. Non seulement on ne vit pas de sa plume au Québec, mais je me demande si on en vit spirituellement, je veux dire si on peut s'y aventurer sans risquer sa peau. Gabrielle meurt parce qu'elle n'était pas soutenue par son milieu... ou plus simplement parce qu'elle n'avait plus de fonction dans le récit.

Y.D. — *Pourquoi avez-vous privilégié le ton humoristique jusqu'à présent?*

N.A. — Je suis très étonné de rencontrer, même chez des gens avertis, un vieux préjugé qui les amène à croire que ce qui est drôle n'est pas sérieux, que ce qui se donne sous forme d'humour n'a pas d'efficacité. Pour ma part, les romans que je trouve les plus forts sont ceux qui utilisent un ton humoristique qui leur permet précisément de secouer les vieilles certitudes, de s'attaquer à n'importe quoi grâce à ce ton. Ceci expliquerait d'ailleurs pourquoi, dans les pays de l'Est, le ton le plus répandu est celui de l'humour. Il n'ont pas d'autres façons de mettre le pouvoir en procès tout en conservant leur liberté. Alors ils marchent sur la corde raide, ils dénoncent mais avec

humour. Bien sûr qu'ici, au Québec, on n'a pas le même problème, mais le ton humoristique me paraît ajouter quelque chose au texte. Écrire un drame à partir d'un élément dramatique constitue un rapport simple du même au même. Tandis que d'en faire un texte humoristique tout en conservant l'aspect dramatique, c'est beaucoup plus intéressant.

Y.D. — *Le rapport que vous établissez avec les pays de l'Est me fait penser que souvent vos personnages ont atteint un certain niveau de conscience. Ils se battent, certes, mais en même temps ils semblent désespérés parce que devant le malheur ou devant ceux qui les écrasent ou les manipulent, il ne semble leur rester rien d'autre à faire que d'en rire, après avoir épuisé les autres recours. Pour paraphraser un de vos textes, est-ce que ce serait leur façon de «cracher sur l'ouragan qui les emporte»?*

N.A. — D'autres l'ont dit: vivre, c'est dépenser à tout point de vue, aussi bien sur le plan biologique qu'intellectuel ou érotique. Mais il y a plus. Non seulement il faut dépenser, se dépenser, mais il faut toujours lutter sous peine de reculer. Si je le vois ainsi, c'est sans doute parce que je suis né en Gaspésie, dans un milieu où tout ne nous était pas donné. Voilà sans doute ce qui colore ma vision du monde. Les personnages que je trouve les plus sympathiques sont ceux qui se battent et qui s'en amusent, car ils savent qu'ils vont perdre leur combat un jour ou l'autre. Je vous concède qu'ils sont désespérés. Ce sont tout de même de bons vivants, et le rire est pour eux une façon de sauver la mise.

Y.D. — *Dans Quand la voile faseille vous écrivez: «Il y a comme une attrape quelque part sur le parcours, et au bout du compte, allez donc l'éviter, la trappe» (p.218). Est-ce de cela qu'il s'agit en fin de compte?*

N.A. — C'est exact. Mon pessimisme vient de ce qu'il n'y a rien à faire pour éviter la mort. Sur le plan individuel, elle demeurera toujours un scandale, parce qu'on ne peut pas être d'accord, alors que sur le plan de l'espèce, la mort de l'individu n'est rien. C'est un peu comme la mort des cellules dans l'organisme: la cellule meurt, elle est remplacée, c'est naturel. Mais si l'on se place au niveau de la cellule, cette succession rapide des générations est une tragédie.

C'est pour cette raison que je ne peux pas trouver l'existence tout à fait réconfortante. Nous sommes des cellules...

Y.D. — *Vous avez choisi le récit quand vous êtes revenu à l'écriture en 1978, et puis vous avez ensuite écrit deux romans. Mais la nouvelle, c'est beaucoup plus récent dans votre oeuvre. Pourquoi cet intérêt nouveau?*

N.A. — C'est-à-dire que j'avais déjà écrit des contes et quelques nouvelles que je n'ai jamais publiés. Depuis deux ans, j'écris des nouvelles tout simplement parce qu'on m'invite à en écrire. Sinon, je ne suis pas sûr que je le ferais spontanément, d'autant plus que les éditeurs préfèrent publier des romans.

Ils ont sans doute tort, car la nouvelle convient tout à fait à notre mode de vie, à notre civilisation accélérée, à notre temps d'écriture. Une nouvelle peut s'écrire rapidement, tandis que pour écrire un roman, il faut avoir un espace temporel d'au moins un an devant soi. Le lecteur aussi devrait marcher à fond dans les recueils de nouvelles, puisqu'il a le même rapport au temps, c'est-à-dire qu'il en a si peu. Or c'est le contraire qui se produit: paradoxalement, plus le livre est gros, mieux il se vend. Je songe aux best-sellers qui doivent atteindre les cinq cents pages pour, dirait-on, nous concocter un espace de rêve habitable.

Comme la nouvelle ne peut pas se développer ainsi, son univers imaginaire est beaucoup plus restreint. Je dirais même que c'est un genre fatalement sérieux ou qui renvoie nécessairement au réel (même dans le cas de la nouvelle fantastique), parce que le texte n'a pas le temps de produire de toute pièce un univers autre.

Y.D. — *Alors la nouvelle est un genre plus concis que le roman. On doit mettre en situation, développer rapidement, et prévoir un «punch» qui vient clôturer le texte.*

N.A. — Comme tous les autres genres, la nouvelle obéit actuellement à des impératifs autres que les règles traditionnelles. Mais en général, dès le départ, il faut savoir où on aboutit, parce que la nouvelle s'écrit souvent à partir d'une idée, d'un flash. C'est quelque chose d'assez mince qui se déroule le long d'une ligne plutôt droite. C'est un genre moderne qui colle à notre vision fragmentaire du monde, tout en exigeant une structure fortement unifiée. On y fait de la micro-écriture,

un travail d'orfèvre où le moindre détail importe. Parcourue rapidement, la nouvelle est un trait, une flèche qui traverse sa cible et se retourne soudain...

Y.D. — *Comme dans votre nouvelle «le Sablier»?*

N.A. — Par exemple. La direction du récit se renverse à la fin et donne un nouveau sens à l'ensemble du texte. Je devrais plutôt dire ici qu'à l'image du sablier matériel, c'est exactement au milieu du texte que le courant s'inverse, que l'amour rêvé dans la première moitié commence à se déconstruire. Il y a aussi un dernier renversement à la fin, celui auquel vous faites allusion. Les dimensions du roman ne permettent pas de saisir d'un coup des constructions de ce genre.

Y.D. — *Iriez-vous jusqu'à dire que le rapport qui existe entre la nouvelle et le roman est analogue à celui qui existe entre le court métrage et le long métrage de fiction?*

N.A. — Oui, d'accord. Habituellement, la nouvelle prend en charge un événement simple et le traite dans son déroulement complet. Elle ne peut avoir qu'un nombre limité de personnages, tandis que le roman se donne beaucoup plus de champ: il comporte plusieurs voix, plusieurs personnages et des centaines d'événements... C'est pour-quoi je serais plutôt porté à comparer le roman à une symphonie où s'entendent des voix distinctes, des thèmes, des contre-chants, alors que la nouvelle ressemblerait à un solo de clarinette.

Y.D. — *En ce sens, est-ce que la nouvelle vous permet autant d'implication sociale que le roman?*

N.A. — Non. Je ne le pense pas. Par le détour du recueil, un auteur de nouvelles peut communiquer sa vision sociale, comme dans le recueil de poèmes, par recoupements de thèmes, sous forme symbolique peut-être. Mais le roman permet directement de poser ces questions grâce à la souplesse du genre, et, bêtement, à cause de l'espace matériel, le nombre de pages, qui permet à l'espace social de se déployer.

Y.D. — *Vous donnez des cours de création littéraire à l'Université du Québec à Montréal. Est-ce que la nouvelle est un genre qui est adapté à un contexte comme celui-là?*

N.A. — Parfaitement adapté. Mais il faut souvent négocier avec les étudiants pour leur faire admettre qu'on ne commence pas par l'écriture d'un roman, pas plus que Michel-Ange n'a commencé par la voûte de la chapelle Sixtine. Il serait peut-être tombé de son échelle. Pour les étudiants, le petit récit ou la nouvelle constituent des univers maîtrisables presque d'un coup d'oeil, et dans le temps qui nous est alloué, ce sont des instruments pédagogiques remarquables. De toute façon, pour arriver à écrire une bonne nouvelle, il faut déjà savoir écrire, toute la technique est là. La maîtrise des autres genres vient par surcroît, ou ne vient pas.

Y.D. — *Dans «le Sablier», vous racontez un événement de la vie courante: c'est l'histoire d'un rendez-vous raté. Cela m'amène à vous demander si vous inventez ou si vous racontez des histoires vraies.*

N.A. — C'est une question fondamentale en littérature. Écrire, c'est nécessairement inventer. Mais il y a un rapport entre le vécu et l'écriture. Il m'arrive de prendre un froncement de sourcil et d'en faire un événement dramatique. Ou l'inverse: de rendre sur le mode comique ce qui m'a le plus touché. Pour écrire la nouvelle «le Sablier», il aura bien fallu que je connaisse l'angoisse du rendez-vous raté. Mais c'est ici que ça commence: je me suis interrogé sur les sentiments vécus alors, et en découpant la durée de l'attente, le temps, j'ai constaté qu'il y avait un processus psychologique complexe, qui, en ces deux heures, pouvait ressembler à celui de toute une vie. L'idée était séduisante: la certitude naïve des commencements amoureux, l'espoir, le rêve, la déception, la défection, l'inquiétude, l'incrédulité, l'angoisse, l'agressivité, le rejet... la bienheureuse indifférence. N'est-ce pas plus que le sujet d'une nouvelle?

Dans l'ensemble, je crois que je suis d'abord sollicité par le «réel», mais pas toujours. Je m'empare d'un morceau de réalité, je le trempe dans l'imaginaire, puis je le fais sécher au vent du réel. Entre temps il s'est passé quelque chose d'analogue à la transformation de la vitre en miroir, de l'oeil en caméra, et j'en viens à me demander si la seule vraie réalité, pleine, significative, achevée, n'est pas la fiction elle-même.

Bibliographie

Figures parallèles, poésie, Montréal, éd. de l'Arc, 1963.

La Tête barbare, poésie, Montréal, éd. du Jour, 1968.

Quand la voile faseille, récit(s), Montréal, éd. Hurtubise HMH, coll. «L'Arbre», 1980.

Ah, l'amour l'amour, roman, Montréal, éd. Quinze, coll. «Prose entière», 1981.

La Parade, roman, Montréal, éd. Québec/Amérique, coll. «Littérature d'Amérique», 1984.

«Qui trop embrase...», nouvelle, dans *Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs québécois*, collectif sous la direction d'André Carpentier, Montréal, éd. Quinze, 1984.

«Un Cheval pour un royaume», nouvelle, dans la revue *Urgences*, no 11, automne 1984.