
XYZ. La revue de la nouvelle

André Major, nouvelliste

Suzanne Robert



Volume 1, Number 2, Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2608ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

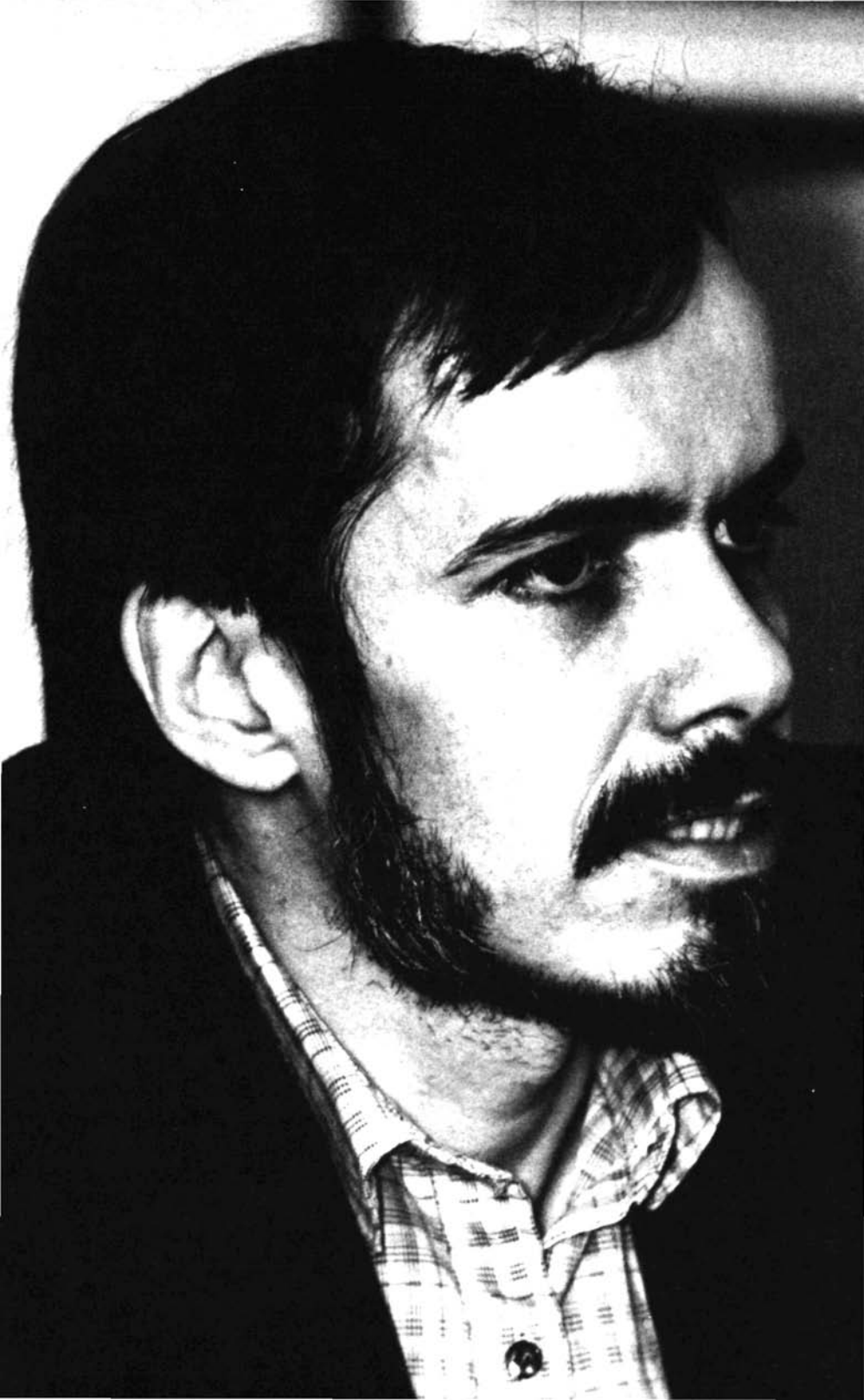
0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Robert, S. (1985). André Major, nouvelliste. *XYZ. La revue de la nouvelle*, 1(2), 2–11.



André Major, nouvelliste

Né à Montréal le 22 avril 1942, André Major entreprend, au terme de ses études secondaires, une carrière de chroniqueur littéraire tout en militant dans diverses organisations socio-politiques. Il participe à la fondation et à la rédaction de la revue Parti pris avant de s'engager dans une œuvre qui comprend, outre quelques essais poétiques, des romans comme le Cabochon et des nouvelles comme la Chair de poule, des textes dramatiques pour la radio et la scène et même une étude sur Félix-Antoine Savard. Ses thèmes, déjà repérables dans ses premiers écrits, s'approfondiront dans le Vent du diable, puis dans les Histoires de déserteurs, trilogie romanesque comprenant l'Épouvantail, l'Épidémie et les Rescapés, qui lui valut le Prix du Gouverneur général en 1977. Réalisateur depuis 1973 au service des émissions culturelles du réseau MF de Radio-Canada, il contribue à mettre sur pied l'Union des écrivains québécois en 1977. Il travaille depuis quatre ans à un autre recueil sans titre encore.

L'entretien a été réalisé le 19 mars 1985 par Suzanne Robert.

S.R. — *Vous avez écrit des romans, des nouvelles, des essais, du théâtre et de la poésie. Or vous dites, à propos de la nouvelle, qu'elle résulte d'un type particulier d'osmose entre le réel et l'imaginai-*

re. En quoi cette osmose diffère-t-elle de celle qu'exigent les autres formes d'écriture, le roman par exemple ?

A.M. — Cette osmose me semble plus évidente, plus directe dans le cas de la nouvelle. Lors de l'écriture d'un roman, je suis davantage porté à me servir d'une matière première purement imaginaire, voire inconsciente, alors que la matière première d'une nouvelle provient de choses vues ou d'anecdotes. D'ailleurs plusieurs nouvellistes, comme Boccace ou les nouvellistes espagnols d'une certaine époque, tiraient leur inspiration de faits divers ; Pavese dit même que la nouvelle s'inspire d'anecdotes qui se racontent de bouche à oreille. C'est un genre parfois très proche de la satire, comme chez Tchekhov ou Pirandello. Dans le roman, on prend ses distances avec le quotidien ; à partir d'un contexte souvent imaginaire, on élabore des hypothèses philosophiques, sociales ou psychologiques. La nouvelle exige une approche beaucoup plus étroite et précise. On peut difficilement y opérer des ruptures de rythme ou de ton, alors que le roman permet des bifurcations, des digressions, des embardées. En ce sens, la nouvelle se soumet à des règles plus rigoureuses.

S.R. — *La nouvelle correspondrait donc à une transposition primaire du réel et le roman, à une transposition secondaire ?*

A.M. — Oui, exactement. Penser en termes de roman, c'est pour moi penser en termes de personnages avant tout. De situations aussi. Mais de situations qui relèvent d'obsessions imaginaires ou de fantasmes. Bien sûr, il m'est arrivé d'écrire des nouvelles à partir de fantasmes ou de rêves, comme par exemple dans *la Folle d'Elvis*, le texte intitulé « l'Influence d'un rêve » ; mais la plupart ont pour origine une simple scène de la réalité. Ma nouvelle « la Folle d'Elvis » est née d'un petit fait vécu : en sortant de mon travail, un jour d'automne venteux, j'avais aperçu sur un banc de parc une jeune fille au regard perdu qui croquait une pomme. Un détail comme celui-là a déclenché quelque chose d'obscur en moi, qui m'a poussé à travailler... Dans le roman, il y a nécessairement une intrigue ou une trame quelconque. Dans la nouvelle — et Tchekhov illustre bien ce phénomène — il n'y a parfois pas d'intrigue à proprement parler, mais plutôt une atmosphère, un dialogue ou une image, source d'inattendu. On ne peut pas dresser un plan avant d'écrire une nouvelle, puisqu'elle tient avant tout de l'esquisse, d'un par-

cours à l'aveuglette, de la surprise que l'auteur se fait à lui-même. Le roman, lui, obéit à une direction plus claire, mieux définie. Pour ma part, j'ignore où je vais quand j'écris une nouvelle. Je sais seulement qu'un personnage ou une situation m'intéresse, sans que je puisse les exploiter longuement. Je ne me dis pas : « Tiens, si je développais ça, ça ferait un roman. » Non. Les choses s'imposent plutôt à la vitesse de l'éclair et, généralement, j'en fais une nouvelle sans savoir au juste pourquoi. L'une des caractéristiques de la nouvelle, c'est qu'elle ne révèle pas immédiatement son sens à l'auteur. C'est très frustrant d'ailleurs ! Le sens ne surgit que lorsqu'on relit chaque nouvelle pour en faire un recueil ; seul l'ensemble donne son sens à chacun des textes. On voit surgir une sorte d'homogénéité, pas nécessairement formelle, souvent purement thématique, ou une parenté d'attitudes devant la vie. Ce qui est frustrant aussi, dans la nouvelle, c'est qu'on y investit beaucoup de temps et d'énergie pour n'aboutir, en fin de compte, qu'à un texte de dix ou douze pages. Sans même avoir l'assurance que l'éventuel recueil rejoindra la moitié de vos lecteurs habituels. Écrire dix nouvelles différentes, c'est effectuer dix opérations imaginaires différentes, c'est entrer dans dix mondes autonomes. Lorsque j'ai relu les textes qui allaient former le recueil *la Folle d'Elvis*, je ne voyais pas de lien entre eux jusqu'au moment où la nouvelle « Ceux qui attendent » m'a fait vaguement entrevoir le thème de l'ensemble.

S.R. — *Justement, dans le recueil la Folle d'Elvis, le personnage central de chaque texte semble être le même : un homme ou une femme d'âge moyen, marqué par l'ennui et le quotidien, timide et maladroit, cherchant une issue dans le rêve, dans l'imaginaire, dans le retour vers une ancienne relation. La vie y fait figure d'un décor terne où l'on tourne en rond, à vide. Qui est ce personnage ? Pourquoi cette image de la vie ? Étiez-vous conscient de ce lien entre les nouvelles du recueil ?*

A.M. — Pas immédiatement. Je le suis devenu par le regard des autres, grâce à certains commentaires qui m'ont poussé à m'interroger sur ce trait commun. La création de ce personnage et de sa recherche d'une issue découle en grande partie du fait qu'après avoir publié ma trilogie², je ressentais une sorte de fatigue sur le plan romanesque. J'avais épuisé une certaine réserve imaginaire et j'ai cessé d'écrire pendant presque deux ans. Parallèlement à ce tarissement, j'avais le sentiment d'être « métaphysiquement » sans alibi,

totallement démuné, non pas tant idéologiquement que spirituellement, et de me trouver par surcroît dans une sorte de désert — pour un écrivain, le fait de ne pas écrire est très desséchant. Je mesurais à quel point il est difficile de vivre pour vivre. Certains y réussissent, par tempérament peut-être, je ne sais pas. Ça reste un mystère pour moi, ces gens qui vivent, mangent, travaillent, qui ont l'air bien, qui ne sont ni très heureux ni très malheureux. Je n'arrive pas à les comprendre. Les nouvelles de *la Folle d'Elvis* constituent sans doute une interrogation sur l'impossibilité, pour certains êtres, de se contenter du quotidien et sur leur tiraillement entre la nostalgie d'un passé et l'attente de ce qui donnerait son sens à cette banalité. L'absence de tout recours « métaphysique » m'avait plongé un peu plus dans l'insignifiance et je cherchais une raison de vivre et d'écrire. Une bonne. Ce n'est pas facile. Quelques écrivains y parviennent. Peter Handke, par exemple, qui cherche ce sens dans une observation « maniaque » du concret. Quand j'écrivais les textes de *la Folle d'Elvis*, j'avais donc perdu toute référence ; cette dépoliarisation sur le plan intellectuel ou plutôt « spirituel » (pourquoi hésite-t-on à utiliser ce terme ?) a donné naissance, sans doute, à ce personnage qui traverse le livre, un peu perdu, dérouté en tout cas.

S.R. — *Peut-on innover dans la nouvelle ? Peut-on la faire évoluer comme genre littéraire, ou doit-elle toujours se conformer à des critères stricts ? Pourrait-on en arriver à une « nouvelle nouvelle », comme on en est venu au « nouveau roman » ?*

A.M. — Je pense que oui. Beaucoup d'auteurs écrivent des « textes » en prose qui, en fait, sont des nouvelles où l'on a négligé les règles traditionnelles. Le texte que je publie dans le présent numéro de XYZ pourrait appartenir à la nouvelle si on donnait à ce terme une plus grande extension, si on oubliait le principe d'unité de temps et de condensation qui veut que, en peu de pages, on trouve tous les éléments d'un drame et sa résolution. Il est dangereux de définir la nouvelle, non pas par des caractéristiques générales, mais par son contenu, et dangereux aussi qu'elle devienne une intrigue pour une intrigue. Tchekhov, encore une fois, a montré que l'intrigue n'a pas toujours sa place dans ce genre littéraire. Ses nouvelles ne contiennent pas toujours de résolution de conflit et d'éclatement, ces deux éléments jouant très souvent un rôle beaucoup trop contraignant. De toute façon, la nouvelle est une question de tem-

pérament et de souffle. Pour certains, elle génère moins d'angoisse que l'élaboration d'un roman.

S.R. — *Est-ce votre cas ? Le choix entre la nouvelle et le roman se fonde-t-il en partie sur le taux d'angoisse propre à chacun ?*

A.M. — C'est plutôt une question de temps, d'organisation du temps. Quand j'entreprends un roman, il faut que j'y travaille régulièrement, au rythme d'au moins deux heures par jour. Comme je ne dispose pas toujours de ce temps-là, je suis porté à écrire des textes courts, donc plus facilement contrôlables et moins longs à corriger. La correction d'un roman me décourage ; je fais au minimum trois versions, je corrige, je modifie, je retape. La nouvelle est plus rassurante. On se dit : « Je vais en venir à bout ; je ne vais pas me perdre. » Oui, dans le roman, j'ai tôt ou tard la sensation de me perdre, de dévier de la direction initiale, de glisser vers autre chose.

S.R. — *Dans votre texte « Petite histoire d'une histoire à venir », vous parlez de scènes qui vous possèdent avec l'avidité d'un vampire. Ce phénomène de prise de possession de l'écrivain par les sources de son inspiration et par les personnages de son œuvre, comment le décrivez-vous ?*

A.M. — Sans faire de psychologie primaire, je dirais qu'il s'agit du jeu de l'inconscient. Dans le roman, une fois la problématique définie, je crois savoir où je vais et, tout à coup, quand les personnages que je voyais de l'extérieur et peu à peu de l'intérieur — c'est pour cela en partie que j'écris, pour mieux les connaître intérieurement — se mettent à vivre par eux-mêmes et que me voilà à leur remorque, c'est au fond tout l'inconscient qui se met en branle. Ce phénomène rend le roman angoissant parce que son langage, comme tout langage, constitue une révélation et une trahison. On a l'impression qu'il ne nous restera plus rien une fois que tout en soi sera absorbé par des êtres qui nous échapperont bientôt. C'est en ce sens que les personnages sont des vampires ; ils prennent tout notre sang, ils exigent plus que ce qu'on voudrait bien leur donner. Le jeu de la fiction vient chercher ce qu'on ne veut pas donner. On se dit : « Ça m'appartient. Ce sont mes zones d'ombre à moi. » Ce sont elles qui nourrissent la réalité imaginaire, et l'écriture nous en dépossède. Je ne sais plus qui disait que, lorsqu'on n'a plus de secrets, on devient transparent, on n'est plus personne. Il y a une forme de dépersonnalisation dans l'écriture qui nous met non seule-

ment à nu, mais aussi à vide, et qui oblige, une fois le roman terminé, à une reconstitution de soi-même, en quelque sorte. Quand on sort d'une longue expérience d'écriture, on est tenté par l'anonymat ; on voudrait devenir le citoyen le plus ordinaire qui soit. Bien sûr, c'est une utopie, une position artificielle. On est déjà, immédiatement, repris, sollicité à nouveau. Si on se remet trop tôt, trop rapidement à écrire, on est vampirisé à partir de ce fond en instance de reconstitution ; alors on se répète, parce qu'on n'a pas laissé le plein se faire à son rythme. C'est pourquoi les écrivains prolifiques ont souvent tendance à se répéter. Il faut laisser la vie nous ouvrir à autre chose pas encore mûrie.

S.R. — *La nouvelle est-elle aussi vampirisante que le roman ?*

A.M. — Pour le roman, la vampirisation est continue, jour après jour. La nouvelle, quant à elle, me vampirise tout le temps que j'en rêve. Mais dès que je commence à écrire, je ressens un soulagement immédiat. Le vide qui s'installe après l'écriture n'est pas aussi profond que celui laissé par le roman et on le surmonte plus facilement. Le roman crée une absence à la vie courante. Il faut donc ensuite que la vie elle-même nous réalimente. C'est pourquoi je n'ai pas peur de m'accorder une longue période de repos entre deux romans. Soit dit en passant, même s'il est dur de ne pas écrire, vivre comme tout le monde a ses avantages ; on se sent soulagé d'une obsession, mais jamais pour longtemps, bien sûr.

S.R. — *En raison de cette vampirisation et du sentiment d'être vidé, trouvez-vous que votre fonction d'écrivain a un aspect « misérable » ? Vous arrive-t-il de penser : « Je ne veux pas être écrivain. C'est trop pénible » ?*

A.M. — Oui. De façon permanente... De 1965 à 1967, j'ai cessé d'écrire. Je voulais me prouver que j'étais capable de ne pas être un écrivain. Mais après ces deux années d'interruption, j'ai ressenti la nécessité presque malade de me livrer à ce jeu-là où les mots agissent comme révélateurs. Je pense que les écrivains ont besoin de se trahir, au sens où ils ne peuvent pas vivre avec leurs propres secrets, même s'il est douloureux de les livrer. Il m'arrive d'avoir des nausées en écrivant. Eh puis, on a le sentiment de passer à côté de la vie, même si c'est faux puisque, au contraire, on témoigne de la vie, on s'y livre tout entier. On a tout de même l'impression d'agir com-

me un voyeur de l'existence. Il y a chez l'écrivain un refus de la vie telle qu'on la perçoit généralement. Le recours à l'imaginaire c'est, au fond, une façon de vivre à partir d'une dynamique personnelle, interne. Comme si on allait à contre-courant de l'ordre des choses. Au lieu de vivre comme tout le monde, on se laisse porter par une réalité qui semble artificielle, mais qui est en fait essentielle. C'est ça qui devient éprouvant à la longue, épuisant même.

S.R. — *C'est exaltant aussi ?*

A.M. — Oui... Le non-dit, c'est dangereux. Faire silence, vivre avec de l'inédit refoulé, c'est dangereux... Il faut aussi accepter de connaître des échecs. Tous les écrivains ont peur de l'échec, ce qui ajoute à l'angoisse d'écrire. À l'origine de l'acte d'écriture, il n'y a pas que le besoin de s'exprimer ; il y a le désir de voir son œuvre devenir pour le lecteur une réalité aussi intense qu'elle l'a été pour soi au moment de l'écriture. On se met en relation avec d'autres par anticipation. Si on est seul quand on écrit, on cesse de l'être quand on est lu. C'est donc par la lecture que l'écriture s'achève ou s'accomplit.

S.R. — *Le moment de la publication d'un ouvrage est-il troublant pour vous ?*

A.M. — Oui. Ce fut surtout le cas pour le dernier livre. J'ai eu peur, d'abord parce qu'il s'agissait de nouvelles, et ensuite parce que je n'avais pas très bien compris ce que le livre disait au juste... L'attente est terrible. On ne sait pas comment les autres vont réagir.

S.R. — *Y a-t-il également un certain soulagement dans le fait de publier ? Est-ce qu'on n'est pas enfin libéré de cet univers clos ?*

A.M. — C'est vrai. Ça s'universalise un peu. Tout ce qu'on avait à dire cesse d'être quelque chose qu'on se disait à soi et devient dialogue. Mais on a peur que le dialogue n'ait pas lieu ; peur non pas d'aller vers les autres, mais plutôt d'être mal reçu. Peut-être qu'avec le temps, on acquiert un certain détachement ; un détachement toujours limité.

S.R. — *La nouvelle a longtemps été considérée comme un genre mineur. Depuis quelques années, elle semble de plus en plus populaire. Qu'en pensez-vous ?*

A.M. — C'est vrai. Le recueil de Monique Proulx, par exemple, a

eu beaucoup de succès. J'ai été étonné, d'abord par le fait qu'un éditeur publie, comme premier livre d'un auteur, un recueil de nouvelles, puis que le public l'apprécie à sa juste valeur. Pour ma part je lis beaucoup de nouvelles parce que je n'ai pas toujours le temps ou le goût de lire de longs romans. Je ne suis pas un lecteur lent, plutôt un lecteur « intense » ; je n'arrive pas à lire à petites doses un roman qui exige qu'on s'y installe pour un bon bout de temps. Je suis donc porté davantage vers des textes courts.

S.R. — *Quels sont vos nouvellistes préférés ?*

A.M. — Il y en a beaucoup ! Tchekhov, en tête de liste. Puis Flannery O'Connor, Maupassant, Gabrielle Roy, Scott Fitzgerald, Hammett, Stevenson, mon Dieu, j'allais l'oublier, Scerbanenco aussi. Pirandello est intéressant jusqu'à un certain point, mais sa tendance au pittoresque m'agace. J'aime bien le Suédois Per Olof Sundman, particulièrement sa nouvelle « L'Anachorète » qui est un véritable bijou. Mais c'est tout de même Tchekhov que je préfère... Quand un romancier m'intéresse et que je sais qu'il a publié aussi des nouvelles, je les lis.

S.R. — *Une dernière question : la « Petite histoire d'une histoire à venir » viendra-t-elle ?*

A.M. — Je n'en sais rien... Dans ce texte, seule la déambulation du narrateur est véridique ! En 1983, par une chaude journée d'octobre, je me suis promené rue Saint-Denis. La partie véridique du texte cesse justement au moment où le narrateur, s'arrêtant pour boire une bière et manger un croque-monsieur, se met à observer un voisin de table. À partir de là, tout est fictif ; or, cette fiction se présente comme un élément réel ayant déclenché la fiction. C'est tout à fait faux ! À l'intérieur même de l'aveu s'insère un personnage imaginaire donné comme véridique. C'est curieux, cette relation toujours truquée. Une fois rentré chez moi après ma promenade, j'ai eu envie d'écrire là-dessus, j'ignore pourquoi. Je travaillais, à cette époque, à un roman qui n'avancait pas beaucoup... J'ai décrit la rue, c'est tout. Ce n'était pas une nouvelle ; c'était la simple description d'une promenade. Mais j'avais un sentiment d'insatisfaction ; tout ça ne menait nulle part. Plus tard, il n'y a pas longtemps, j'ai repris le texte en inventant ce personnage que le narrateur se met à suivre, il ne sait même pas pourquoi, par curiosité pure. Puis j'ai découvert que ce texte illustrait précisément ma façon

d'écrire une nouvelle... On ne doit jamais en savoir trop lorsqu'on écrit ; il faut plutôt, comme je l'ai déjà dit, se laisser piéger par le langage. Si j'aime tant la littérature d'aventures, c'est qu'elle est une merveilleuse métaphore de l'existence — et de la création aussi —, le langage de l'aventure renvoyant, dans le meilleur des cas, à l'aventure du langage. Quant à savoir si j'écrirai cette « histoire à venir » dont je n'ai écrit que l'avant-propos, le préambule, je n'en sais trop rien pour le moment. Chose certaine, je suis bien embarrassé avec ces deux personnages, une prostituée et son client, si je ne veux pas tomber dans le cliché. Ce qui serait intéressant, c'est qu'ils ne fassent pas ce qu'on attend d'eux, qu'ils se contentent de parler, par exemple. Oui, finalement, je finirai peut-être par l'écrire, mais ne me demandez pas comment ni dans quel sens, je nage dans la brume, comme toujours. Pas vous ?

Notes

1. Montréal, éditions Québec/Amérique, 1981.
2. Histoires de déserteurs : *l'Épouvantail* (1974), *l'Épidémie* (1975) et *les Rescapés* (1976), réédités chez Stanké, dans la collection 10/10.

Oeuvres principales

Le Cabochon, roman, éditions Parti pris, 1964.

La Chair de poule, nouvelles, éditions Parti pris, 1965.

Le Vent du diable, roman, éditions du Jour, 1968, réédité dans la collection Québec 10/10 chez Stanké, 1982.

L'Épouvantail, roman, éditions du Jour, 1974, réédité dans Québec 10/10 chez Stanké, 1980.

L'Épidémie, roman, éditions du Jour, 1975, réédité dans Québec 10/10 chez Stanké, 1981.

Les Rescapés, roman, éditions Quinze, 1976, réédité dans Québec 10/10 chez Stanké, 1981.

La Folle d'Elvis, nouvelles, éditions Québec/Amérique, 1981.