

XYZ. La revue de la nouvelle

Simon Brousseau : composer la nouvelle

David Bélanger



Number 140, Winter 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92190ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Jacques Richer

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bélanger, D. (2019). Simon Brousseau : composer la nouvelle. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (140), 79–86.

Simon Brousseau : composer la nouvelle

David Bélanger

SIMON BROUSSEAU a remporté le prix Adrienne-Choquette 2019 pour son recueil de nouvelles *Les fins heureuses* (Cheval d'août, 2018). Il avait également été finaliste au Grand Prix de la Ville de Montréal pour son premier livre, un inventif recueil de fictions miniatures, *Synapses* (Cheval d'août, 2016). Puisque Simon Brousseau investit et actualise la forme de la nouvelle, il nous semblait plus que pertinent de nous entretenir avec lui à propos de ce genre, de son évolution aujourd'hui et de ses possibles.

Il m'a donné rendez-vous au Saint-Bock — j'ai cru à une affiliation générationnelle, Maxime Raymond Bock étant parmi les nouvellistes les plus en vue de sa génération. Mais non, c'est juste un bar.

Cette entrevue n'est pas le compte rendu de notre rencontre, mais sa reconstitution.

D'entrée de jeu, j'ai voulu faire écho à son allocution prononcée lors de la remise du prix Adrienne-Choquette. Simon disait trouver dans la tradition de la nouvelle une matière — ou disons une forme — particulièrement adaptée à son propos. Qu'en est-il ?

Simon Brousseau : D'un point de vue biographique, il faut dire qu'Edgar Allan Poe, qu'on connaît pour ses nouvelles, a été le premier auteur « sérieux » que j'ai rencontré dans mon parcours. Je ne peux pas dire que l'influence de Poe est perceptible dans ce que j'écris aujourd'hui, mais ses nouvelles m'ont montré qu'on pouvait réagir fortement à un texte, ce qui est peut-être le début d'une sensibilité littéraire.

David Bélanger: C'est drôle, nous sommes de la même génération et, pour moi, la rencontre avec la nouvelle s'est plutôt faite par Guy de Maupassant et son *Horla*, qui constituait le chemin obligé pour apprendre le genre « fantastique » au secondaire. J'ai toujours divisé les amateurs et amatrices de nouvelles entre les supporteurs de Maupassant et les supporteurs de Poe, même s'ils ne s'opposent pas; dois-je comprendre que tu es dans l'équipe Poe ?

S. B.: Au contraire, je retiens de Maupassant le naturalisme, sa description des campagnes et des petites gens, son attention aux prostituées et aux laissés-pour-compte. En ce sens, je me sens beaucoup plus proche de sa sensibilité, parce qu'il plonge constamment dans le quotidien, dans le banal, pour donner leur pleine mesure aux petits riens. Pourtant, je persiste à dire que j'ai appris de Poe son pragmatisme de l'effet. Dans un de ses textes célèbres, il soulignait qu'il faut toujours avoir en tête la réalité du lecteur qui découvre le texte dans sa propre temporalité. Il écrivait que « si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut nous résigner à nous priver de l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression; car, si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s'interposent, et tout ce que nous appelons *l'ensemble*, totalité, se trouve détruit d'un coup¹ ». Voilà une conception très pragmatique de l'écriture: Poe invite les auteurs à être des stratèges, à ménager les effets, et j'essaie de faire comme lui, en envisageant l'écriture d'un point de vue rhétorique. Dans mes *Synapses*, de courts textes qui se déploient en une seule phrase, j'ai joué à représenter la subjectivité d'autrui, dans l'espoir de susciter une expérience empathique. C'était l'effet recherché. Je pense aussi à la composition classique de la nouvelle, autour de la chute, qui est un effet propre au genre et participant de son unité compositionnelle. Dans mes *Fins heureuses*, j'avais cette idée en tête.

1. On retrouve cette proposition d'Edgar Allan Poe dans sa « Méthode de composition », traduite en français par Charles Baudelaire.

D. B. : Le titre propose un beau clin d'œil.

S. B. : Oui, je voulais prendre les chutes à rebrousse-poil. Une nouvelle comme « La fierté des vandales » le fait de façon évidente. Un jeune homme est emprisonné après avoir vandalisé des pancartes électorales, sa mère à la maison s'en fait un peu pour lui, mais à la fin, aucun drame ne s'abat, au fond la nouvelle va vers sa chute qui est une antichute : le moment où le fils revient du poste de police et où sa mère s'offre le plaisir de lui rappeler qu'il est un « petit criss ». *Les fins heureuses*, en ce sens-là, se composent autour de l'esprit de la chute, mais sans drame — je reste dans le quotidien et je pars du principe que, lorsqu'on isole un moment dans la vie de quelqu'un, on peut en arriver à un moment vaguement heureux, à la fin. Toute la question qui sous-tend quand même le projet, c'est : « Qu'est-ce qu'une fin heureuse ? » On sait bien ce qu'est une fin tragique ou dramatique, mais une fin heureuse, c'est moins intuitif.

D. B. : Tu as mentionné que, si tu as retenu un principe de Poe, il n'a pas constitué une influence dans ton écriture. Saurais-tu pointer une œuvre qui aurait influencé ta pratique ?

S. B. : Pour en revenir au jeu des oppositions, je dirais que je retrouve dans la pratique de Tchekhov quelque chose qui m'emballe ; Tchekhov, en comparaison avec Dostoïevski par exemple, défend une littérature en mode mineur, sans épanchements romanesques, sans l'extravagance du héros qui s'enflamme. J'adore Dostoïevski, mais je sais aussi que cette propension aux grands discours, qu'on pourrait qualifier de *maximaliste*, ne me va pas du tout. Dans mes premiers essais d'écriture, je me suis vite aperçu que je devais me méfier du lecteur de philosophie en moi, celui qui voudrait discourir — le fameux principe du « *show, don't tell* », même s'il semble usé, m'est très cher. En ce sens, je trouve dans la tradition minimaliste ouverte par Raymond Carver une écriture très inspirante. Chez Lorrie Moore (je pense à *Birds in America*), Grace Paley ou encore Lydia Davis, on a affaire à une écriture qui n'essaie pas de faire de la littérature, ou qui en tout cas

n'est pas ostentatoirement littéraire. Évidemment, il s'agit d'un effet de lecture, car il faut beaucoup de travail pour arriver à cette fluidité. J'aime que ces autrices privilégient une proximité avec les énoncés ordinaires et le langage usuel.

D. B. : On reconnaît effectivement ce geste au cœur des *Fins heureuses*.

S. B. : J'irais plus loin, et avec une confiance ! Lydia Davis a écrit une nouvelle qui s'intitule « Lettre à un fabricant de petits pois² ». Cette nouvelle prend la forme d'une lettre écrite par un couple à sa compagnie de petits pois préférée. Les deux personnages manifestent leur inquiétude, car ils adorent ces petits pois surgelés et croient que l'image qui se trouve sur les emballages n'est pas à la hauteur du produit qui s'y trouve et risque même de causer la faillite de la compagnie. La lettre est faite de conseils adressés à la compagnie sur un mode ludique. Je reprends le même procédé dans mes « Lettres aux nageurs », où j'investis à mon tour cette forme de la correspondance inattendue. J'aime ces moments où une pratique d'écriture quotidienne, qui devrait être d'abord et avant tout fonctionnelle, s'emballe.

D. B. : J'entends dans ce que tu dis que tu te méfies du grand style, de la grande littérature, est-ce que j'ai tort ?

S. B. : Ce n'est pas une prise de position ferme, c'est plutôt une sensibilité. Celle-ci est proche de la tradition anglo-saxonne, au sens où la distance entre l'oralité et le langage littéraire est moindre que dans la tradition française, ce qui confère des tonalités particulières à ces deux littératures. En fait, pour moi, il est important de ne pas faire de l'écriture un « show ». L'image qui me vient à l'esprit, c'est celle du musicien virtuose qui va se lancer dans son solo pour montrer ce qu'il sait faire, en jouant très vite une multiplicité de notes. Je ne suis pas sûr que c'est ce qui correspond au bon musicien, et je me situe plutôt du côté du cool jazz tel que le préconisait Miles Davis : pour lui, l'enjeu du jazz, ce n'est pas

2. Cette nouvelle n'est pas traduite en français à ce jour : Lydia Davis, « Letter to a Frozen Peas Manufacturer », dans *Can't and Won't*, Farrar, Straus & Giroux, 2014.

le nombre de notes, comme ça semblait le cas avec le be-bop auparavant, mais bien le silence entre les notes. En littérature, ça se traduit par de l'évocation, du vide, par un travail sur l'implicite. J'ai un exemple de ça.

À ce moment, Simon ouvre un livre. C'est un gars studieux.

S. B.: Un des auteurs importants pour moi en littérature québécoise, un auteur qui a investi la nouvelle de façon inspirante, c'est Michael Delisle. Son esthétique se marie particulièrement bien au genre, en fait, et on peut prendre n'importe quel morceau pour retrouver cette force des silences. Disons les premières lignes de « La maladie du céleri³ » :

Comment expliquer à Gaétan Roy que le fromage est à ma mère... Il y a des choses dans le frigidaire qui sont à elle. Le yogourt. Le *lemon curd*. Le beurre d'érable. Le fromage jaune orange. Ce n'est pas une règle dictée, mais s'il manque une tranche de fromage, elle va bougonner et elle pourrait même se passer de déjeuner pour me faire sentir coupable, goinfre, safre.

Dans cette nouvelle, le jeune narrateur a peur que son ami en visite prenne le fromage de sa mère, et dans la description rapide du frigidaire, on voit cette mère autoritaire, on la sent dans son absence, grâce à une force d'évocation sobre et efficace. Avec peu de mots, en creux, Delisle fait un portrait de la mère à mes yeux beaucoup plus efficace que s'il avait écrit quelques pages sur la relation mère-fils compliquée.

D. B.: Ta comparaison avec la musique est à propos puisque, comme tu le sais, cette entrevue paraîtra dans un numéro à thématique musicale. On note dans tes nouvelles, d'ailleurs, de fréquentes références à la musique, notamment au jazz. La musique, dans tes textes, accompagne les expériences, elle les harmonise — je pense à « Un peu d'époussetage », qui

3. Cette nouvelle se trouve dans le recueil *Le sort de Fille*, Montréal, Leméac, 2005.

reprend le rythme d'un morceau de Miles Davis, encore lui. Au fond, tu composes tes nouvelles un peu comme des pièces musicales ?

S. B. : J'aimerais bien, mais on connaît le cliché : la musique est la forme d'art la plus pure, parce qu'elle n'est pas dans la représentation. Lorsque j'écoute les *Variations Goldberg* interprétées par Glenn Gould, par exemple, j'ai le sentiment d'être compris, que la musique fait un avec mon expérience, et j'aimerais pouvoir faire en sorte qu'on éprouve ce sentiment de se reconnaître en lisant mes textes. Sauf que voilà : en littérature, on est pogné avec la réalité à représenter, ce qui nous éloigne de la beauté gratuite de la musique. En même temps, j'aime en découdre avec la réalité, j'aime le défi qui consiste à créer un peu de beauté avec beaucoup de laideur.

D. B. : Ta référence à Bach m'étonne, dans la mesure où ce que tu as dit jusqu'ici m'incline à penser que ta pratique d'écriture est plus proche du jazz.

S. B. : Tu as raison, j'ai un rapport jazzé à l'écriture. Je crois au travail compositionnel : choisir sa narration, son sujet, sa voix, tout ce qui précède l'écriture comme un thème musical à suivre. Mais après la composition, dans l'écriture, il faut que ça jasse — je dois oublier la technique et laisser quelque chose surgir. Quand j'écrivais *Synapses*, j'étais là-dedans : chaque texte faisait exactement cent vingt mots, une contrainte qui donnait à la fiction un cadre à partir duquel, après, je pouvais improviser.

D. B. : Et construire un recueil de nouvelles, pour toi, c'est un peu comme faire un album ?

S. B. : C'est vrai qu'il y a un thème, comme un fil qu'on suit — il n'y a plus grand monde aujourd'hui qui publie un recueil hétéroclite de ses histoires, encore une fois ça prend de la composition. Mes *Fins heureuses*, par exemple, ont été construites autour d'une nouvelle qui en constituait l'impulsion initiale, « Improbable mer morte ». Ironiquement, ce texte ne se retrouve pas dans le recueil. En jazz contemporain, on peut entendre plusieurs artistes dialoguer avec l'histoire — le swing, le be-bop, le cool jazz sont cités, évoqués ;

cette musique est par divers aspects très réflexive. Les amateurs de jazz attendent ces commentaires sur le genre musical, et la nouvelle fait ce type de travail à plusieurs égards, en investissant des formes anciennes ou encore des formes associées à la culture populaire, comme le fantastique, la SF ou le roman noir, qui m'intéressent beaucoup et que j'essaie d'intégrer à mon écriture.

D. B.: C'est intéressant, parce qu'on répète souvent que le genre de la nouvelle est mal aimé. On soutient généralement que la forme essouffle le lecteur en interrompant constamment l'immersion dans la fiction. Avec ce que tu dis, j'ai l'impression qu'on pourrait penser que la pratique même de la nouvelle, en tant que genre qui se réfléchit, impose ce frein au commun des lecteurs : comme s'il était réservé aux initiés.

S. B.: La nouvelle, je crois, intéresse surtout les écrivains. Pas seulement, mais elle parle à ceux qui sont sensibles à ce qu'on peut faire, en littérature : par sa brièveté, elle est appelée à interroger la perception des choses de la vie à travers le matériau du langage. Comme plusieurs nouvellistes de ma génération, j'ai fait des études en littérature, et ce que j'ai réalisé assez tard, c'est qu'au fond le défi de l'écriture consiste à parler de ce qui n'est pas la littérature, avec les outils de la littérature. La nouvelle se prête bien à cette gymnastique un peu schizophrénique, parce que la forme contient en elle une sorte de projet moderniste, une ambition, et il nous appartient ensuite de l'ouvrir, de ne surtout pas la restreindre au champ des initiés. Je crois que c'est un défi qui parle à plusieurs aitrices et auteurs aujourd'hui. Je regarde un film d'Hitchcock, je lis les nouvelles de Philip K. Dick ou les romans de Kurt Vonnegut, et je vois des œuvres qui, bien qu'associées à la culture populaire, sont sérieuses et permettent de réfléchir aux enjeux de leur époque. C'est un idéal, je crois, vers lequel je tends de plus en plus.

D. B.: Ce que tu as dit jusqu'ici montre un certain scepticisme vis-à-vis de la littérature — le langage trop littéraire, les effets stylistiques trop appuyés, l'écriture pour initiés... C'est une sorte de révélation ?

S. B. : Peut-être. Je pense quand même que le jeune Simon Brousseau résumerait ça en disant que je me ramollis. Et je lui répondrais qu'il est prétentieux.

D. B. : Je comprends. Ces bonnes paroles, je crois bien, constitueront notre chute.