

Récits courts :

questions d'écriture

par Bernard Friot*



ill. O. Latyk, in B. Friot :
Histoires pressées,
Milan Jeunesse

Auteur (entre autres !) des fameuses *Histoires pressées*, Bernard Friot partage ses réflexions sur ce qui fait la spécificité des récits brefs. S'appuyant sur des exemples tirés de ses propres textes et de ceux d'autres auteurs, il dégage les caractéristiques et le fonctionnement de ces récits et décrit les procédés qui leur permettent de se plier à de fortes contraintes pour mieux produire leur effet et solliciter la collaboration et l'interprétation du lecteur.

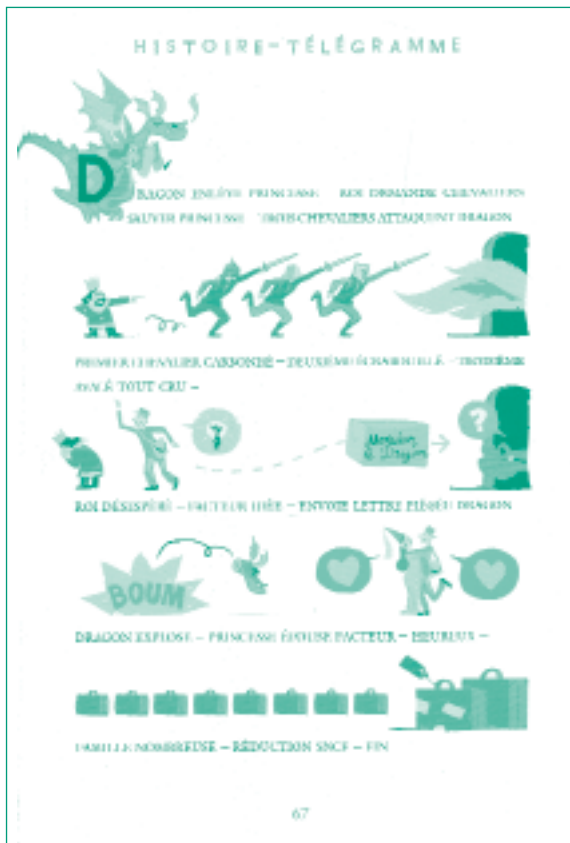
« Il existe une esthétique spécifique de la brièveté : sans doute liée à l'ellipse (on ne peut pas tout dire), à la densité (mais tout ce qu'on dit fait sens) et à la construction (qui parce qu'elle surprend, invite à chercher plus de sens encore derrière les mots). » François Quest¹

Avertissement : nulle prétention, ici, à l'analyse théorique, même pas à l'état d'ébauche. Seulement les réflexions d'un praticien : faire part des questions posées (et en partie résolues) par et dans l'écriture de récits brefs, courts, limités. Autrement dit, je vous invite à entrer dans mon atelier (je pourrais dire tout aussi bien : ma cuisine). Et puisqu'il s'agit de textes courts, je choisis de jeter sur le papier des réflexions pressées, hâtives, sans souci de développer.

Impossible définition (au sens de délimitation d'un corpus de textes aux frontières précises)

Il serait vain, bien sûr, de chercher une mesure étalon en terme de pages ou de lignes. Après tout, la brièveté est un des traits caractéristiques (mais non constitutifs) de la littérature pour jeunesse, tout simplement parce qu'elle tient compte des capacités de ses lecteurs qui manquent encore de l'endurance nécessaire pour parcourir des romans-fleuves, des romans-jungles.

* Bernard Friot, écrivain.



III. O. Balez, in B. Friot : *Histoires pressées*, Milan Jeunesse



A. Lobel : *Fables*, L'École des loisirs

Pourtant un texte d'album ou une nouvelle ne font pas, forcément, un court récit. Car on peut écrire « long » ou « court » quelle que soit la longueur du texte. Exemplaires, de ce point de vue, les récits de Fred Bernard illustrés par François Roca². Ils ont le format d'une nouvelle, mais ils sont écrits « larges », avec une ampleur qui atteint souvent à l'épique dans le style du roman d'aventures ou du grand roman populaire à la Dickens. Et les illustrations de François Roca, riches en détails, traitées comme des tableaux grand format, sont en parfaite adéquation.

Alors ? Quand parler de récit court ? Je ne peux proposer qu'un critère vague, aussi insuffisant qu'un morceau de fil de fer pour ouvrir une serrure de sécurité : pour moi, un récit court (ou bref) est un texte narratif qui fait de la brièveté une composante de l'écriture, et qui, donc, joue avec cette dimension, en fait une des règles du récit.

Cela peut être explicite. Quand les titres évoquent la notion de durée (*Histoires pressées*, *Histoires minute*³...). Quand le texte s'inscrit dans un format prédéfini (*Les Escargots n'ont pas d'histoires*, de Claude Boujon⁴ : chaque histoire se déroule en six phrases ou fragments et six illustrations sur une double page). Quand une fiction justifie la brièveté : ainsi les *Histoires au téléphone* de Gianni Rodari⁵ sont censées être racontées chaque soir par un voyageur de commerce à sa famille par le truchement du téléphone ; or, en 1960, date de la parution du livre, le téléphone coûtait cher, et le papa voyageur devait mesurer en unités les histoires qu'il contait à sa fille restée à la maison.

Le plus souvent, la règle est implicite et c'est au lecteur de la dégager. Car le

principe d'écriture, naturellement, définit le principe de lecture.

Genres

Le récit bref n'est pas un genre. Au contraire, il joue avec les genres et les types de textes. Ce n'est pas ici le lieu de faire un historique du récit bref ni de proposer une typologie : fables, contes, sentences, histoires drôles, fioretti, paraboles, etc., ont été inventoriés et décrits par ailleurs⁶. Ce qui m'intéresse est la propension du récit bref à mélanger les genres, les formes.

Par exemple, les *Fables* d'Arnold Lobel⁷ ont tout l'air de fables : les personnages, des animaux personnifiés (Le Roi Lion, Le Crocodile dans sa chambre à coucher), ne sont apparemment pas individualisés, puisque désignés par l'espèce à laquelle ils appartiennent ; chaque fable se termine par une morale ; les récits ne sont que vaguement contextualisés. Pourtant, Arnold Lobel varie subtilement les constructions (la fable de « L'Autruche amoureuse » est structurée sur l'énumération de la semaine), emprunte ouvertement au conte (« Le pauvre chien »), utilise abondamment le dialogue au point que certaines fables peuvent être lues et jouées comme des sketches.

Ne serait-ce pas, finalement, un autre élément constitutif du récit bref que d'interroger les règles et les fonctionnements de la narration ? Pour moi, en tout cas, dans les premières *Histoires pressées*⁸, j'ai beaucoup expérimenté, alors que je faisais mes premiers pas en écriture, la perméabilité des genres et types de textes. Ainsi, j'ai « raconté » la recette de la compote de pommes, en choisissant bien sûr le point de vue d'une pomme (« Recette de cuisine »)

j'ai transformé un conte en problème de mathématique, à moins que ce ne soit l'inverse (« Problème »), et j'en ai écrit un autre en style réellement télégraphique (« Histoire-télégramme »). Plus qu'un exercice de style, me semble-t-il, il s'agit dans un même mouvement de brouiller les cartes et de dévoiler au lecteur les règles du jeu, en l'invitant à faire fonctionner de façon consciente les codes narratifs alors même qu'on les défait.

Bref = incomplet

Un récit bref peut être tout simplement un récit (volontairement) incomplet. Ouvrons et (re)lisons *Flon-Flon et Musette* d'Elzbieta⁹. De façon admirable, subtile, extrêmement intelligente, l'auteur « oublie » certains éléments normalement indispensables à une histoire. Aucune notation de lieu ni de temps (époque), pour commencer, ce qui donne au texte une portée universelle. Rien non plus sur les causes de la guerre, ni sur ce qui sépare la famille (le pays ?) de Flon-Flon et celle de Musette.

Incrovable sobriété de l'évocation de la guerre : « La guerre était trop grande. Elle n'écoutait personne. On l'entendait aller et venir. »¹⁰

Tout ici, dans les mots, est calculé au plus juste. Il suffit de lire à haute voix pour s'en rendre compte. La guerre est une géante qui n'en fait qu'à sa tête et marche de long en large (ou galope) à travers le paysage (c'est l'image, subtilement construite dans la tête du lecteur, presque sans rien dire). Ses ravages ne sont évidemment pas décrits (et à peine suggérés par les illustrations) et pourtant, les mots simples, banals, suggèrent son horreur (il s'agit bien, oui, de suggestion). Par un rythme (effet puissant de l'anaphore :

« Elle faisait un bruit immense. Elle allumait de grands feux. Elle cassait tout... »¹¹). Par une litote d'une extraordinaire audace (« Ce jour-là, le papa revint. Il avait l'air fatigué. »¹²).

Et puis, surtout, si l'on regarde bien, le récit n'est pas vraiment terminé. Disons-le tout net : la fin est bâclée, laissant le lecteur aux prises avec de multiples questions : que s'est-il vraiment passé ? pourquoi la guerre est-elle terminée ? qu'est-il arrivé à Musette pendant tout ce temps ? où était-elle vraiment ? etc. Rien n'est résolu, et c'est là le génie de ce texte. Inachevé, il s'ouvre à de multiples interprétations. Taciturne, réticent, il force l'imaginaire et par là, touche à des émotions profondes et peut-être indicibles.

Plus simplement, le récit est parfois tronqué volontairement dans son développement « régulier » si on se réfère au schéma narratif. Ainsi dans « Une histoire »¹³, le texte ne comporte que deux éléments du schéma narratif : la situation initiale (« longuement » exposée, en proportion, puisqu'elle recouvre la totalité du texte à l'exception des deux dernières phrases) et l'élément perturbateur (tout juste évoqué). La mise en pages, volontairement, laisse un grand blanc, signe de cette incomplétude volontaire et invitation au lecteur à la combler.

Les récits proposés par Philippe Delerm dans *C'est bien* et *C'est toujours bien*¹⁴ jouent à la fois sur la carence et le mélange des genres. D'abord, ce sont des récits sans protagoniste, puisque le narrateur disparaît dans un « on » anonyme qui devient, si le lecteur le veut bien, un « nous » implicite, qui partage les expériences relatées. Comme il le développera dans son recueil à succès,

*La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*¹⁵, Philippe Delerm décrit ici et raconte des « petits » moments de la vie¹⁶, captant des émotions, des sensations que chacun, un jour, a ressenties. Il s'agit donc de récits itératifs et apparemment impersonnels mais qu'il réussit à individualiser notamment par un emploi subtil du dialogue. Récits incomplets, forcément, construits sur des « scripts », au sens narratif du terme, mais proches de scènes de théâtre (d'ailleurs ces textes ont été plusieurs fois représentés). C'est au lecteur de devenir le protagoniste de l'histoire, de créer le décor, de donner forme et présence aux personnages secondaires.

Court mais pas trop

On peut, bien sûr, comme Jacques Sternberg dans les *Contes glacés*¹⁷ réduire le récit à une phrase, mais en ce cas on supprime toute illusion narrative dont une des composantes est la durée ou, plus précisément, l'impression de durée. L'auteur de récits courts doit donc trouver des moyens pour suggérer, le plus économiquement possible, la durée. Voici (intégralement) « Un lapin frileux », tiré de *Les Escargots n'ont pas d'histoires*, de Claude Boujon :

Il était une fois un lapin très heureux en été, mais très malheureux en hiver : il n'arrivait pas à se réchauffer les oreilles. Un jour, il trouva un bonnet. Il ne lui allait pas très bien. « Je ne vais pas me couper les oreilles », se dit-il. Alors, il fait deux trous dans le bonnet et il eut toujours aussi froid aux oreilles.

En réalité, on ne lit pas le texte ainsi quand on le découvre dans sa présentation originale. Il est découpé en six

« morceaux », illustrés chacun par une vignette. (Voir ci-contre).

La mise en pages et le découpage du texte contribuent à « l'étirer » et à suggérer l'impression de durée, alors que le récit est extrêmement court. Cela ne peut fonctionner que parce que les articulations temporelles (« Il était une fois », « en été », « en hiver », « un jour », « alors ») sont fortement marquées et renforcées par l'opposition imparfait/passé simple¹⁸.



Dans « Barbie »¹⁹, j'utilise d'autres procédés. Là aussi, le texte est assez court pour être cité en entier :

Zoé sort ses poupées Barbie. Une, deux, trois, quatre..., elle en a douze en tout. Elle prend une paire de ciseaux, aussi. Et coupe la tête d'une Barbie. C'est difficile, avec des ciseaux, alors elle prend un couteau, un long couteau de cuisine. C'est bien mieux, zic zac, les têtes tombent : une, deux, trois, quatre..., elle coupe toutes les têtes.

Alors elle prend du fil et une aiguille. Elle perce les têtes, passe le fil, voilà, ça fait un collier. Un collier de têtes. Têtes de poupées, poupées Barbie.

Elle met le collier autour de son cou. Elle se regarde dans la glace. Et elle sourit.

- Comme je suis belle, pense-t-elle.

Le texte pourrait se résumer à :

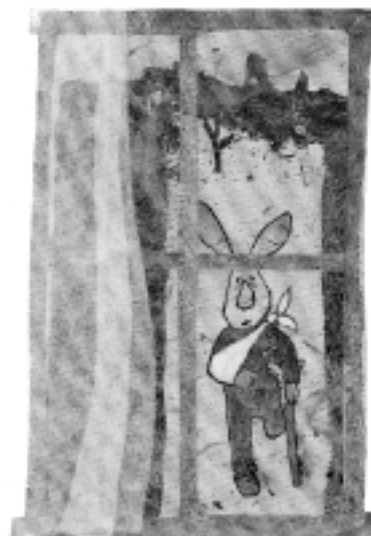
Zoé tranche la tête de ses poupées Barbie et en fait un collier qu'elle noue autour de son cou.

Cela supprime bien sûr le plaisir sadique qu'on peut éprouver en imaginant la scène. Il faut donc fournir au lecteur quelques détails qui vont lui permettre de construire une image intérieure, et surtout ralentir suffisamment le déroule-

Les Escargots n'ont pas d'histoires, ill. C. Boujon, L'École des loisirs



« Barbie » ill. J. Azam, in *Histoires minute*, Milan



Flon Flon et Musette,
ill. Elzbieta,
L'École des loisirs/Pastel

ment du récit pour provoquer attente et surprise. C'est ce que permet le début d'énumération (« Une, deux, trois, quatre... ») ou le passage suivant « Un collier de têtes. Têtes de poupées, poupées Barbie. », construit par enchaînement comme « Marabout-bout de ficelle-selle de cheval », enchaînement qui mime en quelque sorte le collier (la chaîne) que Zoé passe autour de son cou. Car c'est ainsi : dans le récit court, tout compte, chaque mot, chaque signe de ponctuation, chaque artifice de mise en pages, et il faut utiliser au mieux les ressources poétiques de la langue pour évoquer, voire insinuer.

Fabrique

Comment s'écrit un récit court ? Naturellement, il n'y a ni recette, ni modèle intangible. De plus un processus d'écriture n'est pas entièrement conscient, ni programmable, ni immuable. Pour autant, il me semble important de tenter la description du « comment je fais », ce bricolage complexe et fragile, exaspérant et jubilatoire, que l'on peut comparer à la micromécanique. L'auteur de textes courts serait donc un horloger, tandis que le romancier, lui, serait plutôt un mécanicien (qu'il produise des voitures/romans de série ou des prototypes hautement sophistiqués).

Sommairement, je distingue quatre étapes, qui très souvent se chevauchent, mais correspondent, de ma part, à des temps différents, où l'attention se concentre sur tel ou tel aspect du texte : Tout d'abord, la recherche d'un point de départ. Ce peut être une phrase (le plus souvent un fragment de dialogue, ce qui impose d'emblée un personnage), une image qui surgit à l'esprit, une situation,

observée ou « revécue », c'est-à-dire liée à des souvenirs personnels, mais « installée » dans une autre réalité, un autre décor. Ce peut être une impression, un état psychologique, toujours vague, mais associé à des formes, des couleurs, qui peu à peu se précisent et deviennent situations. Parfois, le point de départ s'impose de lui-même et, fugitif, il faut le saisir ; parfois, il se laisse provoquer, par une recherche au cours de laquelle l'esprit agite des « idées » floues et dispersées, et tente de les rassembler, de les concentrer jusqu'à ce qu'elles forment un point solide, tangible.

Le point de départ de « Zoo »²⁰ est une image subtilisée au cours d'une promenade le long d'une rivière. Une dame jetait du pain à des canards qui nageaient à toute vitesse et se battaient pour attraper la manne qu'on leur lançait. Par association d'idées, j'ai vu quelque un jeter un enfant dans un bassin à crocodiles et les reptiles se précipiter sur la proie offerte !

Un point de départ est immobile, il faut donc, ensuite, trouver un mouvement, une dynamique. Je procède en « testant des hypothèses » : et si le personnage répond ceci, que va-t-il se passer ? Et si... ? C'est un exercice où il faut doser exactement contrôle et laisser-faire : trop de contrôle, trop de volonté d'aller dans telle ou telle direction, et l'on tombe dans le cliché, le déjà lu. Trop de liberté laissée à la fantaisie, au coq-à-l'âne et à la surprise, et l'histoire alors se disperse, disparaît. À ce jeu, on perd plus souvent qu'on ne gagne : le fil s'embrouille souvent ou se casse. Mais c'est un jeu, gratifiant pour lui-même. On gagne quand, soudain (c'est toujours soudain), surgit un point fixe, le point d'arrivée de la future histoire. Il va per-

mettre de tirer le fil du début vers la fin, et autour de ce fil se tisse la trame.

Je me souviens du moment où je travaillais le texte intitulé « Silence »²¹ : j'avais imaginé le début de l'histoire (un enfant se lève pour crier « Silence ! » à sa maîtresse qui passe son temps à crier « Silence » à ses élèves...) et j'étais resté bloqué à cette scène pendant de longues semaines. Jusqu'à ce que je me fixe sur l'image de la maîtresse estomaquée par la réaction de l'enfant : elle ouvre la bouche, ferme la bouche, ouvre la bouche... comme un poisson échoué. J'ai imaginé que ses élèves se précipitaient avec un bocal rempli d'eau dans lequel elle a plongé, laissant ainsi les malheureux travailler tranquillement. C'est une logique métaphorique plus que narrative qui s'est imposée.

La trame est tissée, mais le texte est encore plein de trous, et bien mince ; il faut le remplir, le bourrer comme un coussin ou une poupée de son ; c'est la troisième étape. Là aussi, il faut doigté et délicatesse : trop de mots et l'histoire éclate, se déchire ; pas assez, et elle ne tient pas. C'est la phase la plus technique, la moins euphorique, certainement, pour l'auteur, car il n'y a plus rien à inventer ; il ne doit maintenant penser qu'au lecteur, évaluer ce dont il a besoin pour construire, à son tour, l'histoire.

Ce sentiment de fragilité, je l'avais tout particulièrement en écrivant « Pourquoi tu pleures ? »²². Le scénario de l'histoire était clair, solide (la narratrice fait semblant de pleurer pour émouvoir sa mère, et quand celle-ci pleure à son tour, elle sort son cahier de notes...). La difficulté était de rester sur une ligne de crête étroite : le lecteur ne devait jamais deviner que l'héroïne jouait la comédie ; elle-

même devait donner l'impression d'être sincère, jusqu'à un certain point. Tout tient, là, à l'écriture, à la justesse du ton, à des détails infimes. Dans un cas de ce genre, l'écrivain doit travailler comme un comédien, chercher dans sa mémoire des émotions et les utiliser sans se laisser envahir par elles.

Dernier temps. Le texte a reposé. Il reste à l'assouplir, lui donner fluidité, vérifier que le tempo est juste. Alors relire, relire, relire. De près, de loin, en gros ou en détail. Faire lire aussi, ou lire à haute voix devant un public. Commentaires, réactions aident l'auteur à mettre les mots à distance, à devenir lecteur de son texte. J'ai l'impression alors de soumettre les textes à une sorte de « contrôle technique ». La part d'oralité et de corporalité de l'écriture est quelque chose dont on n'a pas forcément conscience, puisqu'on a une représentation graphique des textes. Il est pourtant banal pour un écrivain de dire qu'il « entend » ses textes, qu'il travaille leur rythme, leur sonorité. Encore faut-il développer son oreille interne : lire à haute voix ses textes devant un public ou, mieux encore, les entendre par la voix d'autrui est un passage indispensable de l'écriture.

Pour résumer ce processus d'écriture, j'emploierai une métaphore musicale, en désignant ainsi les quatre moments de la composition du texte :

1. recherche du thème
2. développement du thème
3. harmonisation et orchestration
4. interprétation

Ensuite et fin

Je viens de parler d'interprétation. Le récit court a besoin, plus que le roman, d'être interprété. Comme un musicien interprète une œuvre musicale. Il faut,

d'abord, le « réaliser », rendre présent à l'esprit ce qui n'est, de fait, que traces d'encre sur le papier. Et la part du lecteur est immense, puisque le texte lui fournit le moins possible. Pour créer les images mentales, garantes du plaisir de lecture et de la participation émotionnelle à l'histoire, le lecteur doit utiliser au mieux le moindre indice et combler, ajouter, anticiper, deviner, co-écrire en somme.

Et puis, chaque texte, ou presque, a ses propres règles de fonctionnement, sa propre mécanique, et il est livré sans mode d'emploi. Mais le lecteur est bienveillant, curieux, ingénieux et s'il ne sait pas, il invente.

En ce sens, les textes courts sont une belle et bonne école de littérature, pour l'écrivain, et pour le lecteur.

Histoires minute, ill. J. Azam, Milan



1. « Formes brèves : l'expérience de la densité » in *Lire écrire à l'école*, n°19, printemps 2003

2. Citons de façon non exhaustive *La Reine des fourmis a disparu*, Albin Michel ; *La Comédie des Ogres*, Albin Michel ; *L'Indien de la Tour Eiffel*, Seuil Jeunesse ; *Jésus Betz*, Seuil Jeunesse.

3. Éditions Milan. Pour les « histoires minute », je choisis une règle précise : le texte (hors titre) ne doit pas dépasser 1000 signes, espaces compris. Ce qui peut sembler une contrainte arbitraire s'est révélé à l'écriture extrêmement « productif », dans le sens où j'ai découvert en l'appliquant les effets de sens qu'elle produit et les possibilités d'expression qu'elle libère.

4. Éditions L'École des loisirs.

5. Saluons l'heureuse initiative des éditions La Joie de lire qui viennent de rééditer ce chef-d'œuvre resté plusieurs années indisponible.

6. Se reporter aux articles suivants :

Stéphane Berthaud, « Petit panorama des formes courtes » in *Lire écrire à l'école*, n°19, printemps 2003

« Les formes brèves », Bibliographie réalisée par François Quet, IUFM de Lyon sur le site :

www.crdp.ac-grenoble.fr/doc/litt_jeun/biblio/formes_breves.htm

« 99 formes brèves » Bibliographie et typologie de Roger Berthet sur le site :

www.crdp.ac-grenoble.fr/doc/activespeda/anim_lect/formes_breves.htm

On lira également avec profit : Alain Duchesne, Thierry Leguay, *La Petite Fabrique de littérature*, Magnard

7. Éditions L'École des loisirs.

8. Éditions Milan, première édition 1988, nouvelle édition (modifiée) 1999.

9. Éditions Pastel.

10. p.18.

11. *ibidem* ; noter les points de suspension qui signalent le non-dit, le creux à remplir par le lecteur.

12. p.22 ; l'illustration montre le père blessé, béquille et bras en écharpe, ce qui aide à comprendre, bien sûr, ce qu'est la « fatigue » du père.

13. *Histoires minute*, p.56. Le titre est explicite dans sa banalité, en ce sens qu'il attire l'attention du lecteur sur la structure du texte, sur le jeu avec les conventions narratives.

14. Éditions Milan.

15. *L'Arpenteur*, Gallimard.

16. Quelques exemples : « C'est bien quand il fait froid », « C'est bien de jouer au monopoly », « C'est bien d'aller dans un fast food »..

17. Réédité aux éditions Labor. Un exemple :

LES AIGUILLES

Voulant régler les aiguilles d'une horloge de cathédrale, il fit un faux pas et, de l'espace, il tomba dans le temps.

18. Il suffit de réécrire le texte au présent pour se rendre compte que l'on n'a pas la même impression de durée.

19. *Histoires minute*, p.54.

20. *Pressé, pressée*, p.5.

21. *Histoires pressées*, p.9.

22. *Pressé, pressée*, p.69.

web

www.lajoieparleslivres.com

Pour prolonger votre lecture retrouvez sur notre site la bibliographie de Bernard Friot