

Voir derrière les yeux : Une écriture brève de l'étrange

Nadia Champagne

**Thèse soumise à l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences du programme
Maîtrise en Création littéraire**

Département de Français

Faculté des Arts

Université d'Ottawa

© Nadia Champagne, Ottawa, Canada, 2020

Table des matières

Table des matières	ii
Résumé	iv
Remerciements	v
Introduction	vi
Repères conceptuels	1
Les représentations sociales et individuelles	1
Les représentations sociales	1
Les schémas cognitifs	6
La forme brève	12
Bref.....	13
Le pouvoir succinct	18
Formes brèves et microfictions.....	19
L'altérité et la forme brève	23
Brièveté et réception	24
Voir au « je »	28
Le mode	29
La <i>mimèsis</i> et le « je » étrange	33
La <i>mimesis</i> et le stéréotype	37
Création	41
Derrière les yeux	41
L'escalier	42
Carnage	43
Les crêpes de papa	44
Crimes et société.....	45
L'homme sur le banc de parc	46
Peur du noir	47
Expérimentation #1.....	48
David	50
Blanc cassé	51
Noir comme neige.....	52
Les bâtisses	53
Le papillon	55
<i>Hija de puta</i>	56
À bout de souffle.....	57
De glace.....	59
Catharsis.....	60
Xanax.....	61
Papa et maman	62
Le cri.....	63
Retour sur l'écriture	64
Les schémas cognitifs	65
La puissance de la forme brève	67

L'homodiégèse	69
<i>Conclusion</i>	<i>73</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>74</i>

Résumé

Écrire du point de vue de l'Autre. Cette aspiration ne datant pas d'hier, nombreux sont ceux qui ont tenté l'expérience. Écrire en laissant tomber non seulement ses réflexes cognitifs, mais aussi sa propre voix est exactement ça : une expérience. Libératrice, convaincante ou au contraire, étrange. Et qu'arriverait-il si l'on ajoutait une contrainte de brièveté à cette écriture de l'altérité ? La thèse suivante explore cette limitation en plus des composantes intégrantes d'un texte bref fictionnel, écrit à la première personne, mais observant le monde derrière les yeux de l'Autre. En commençant avec des repères conceptuels, nous portons d'abord notre attention sur les représentations individuelles, sociales et les schémas cognitifs. Puis, la brièveté en littérature est examinée depuis ses origines, afin de préciser ce que sont, au juste, les microrécits. Il est mis en évidence que la forme brève, riche et dépouillée à la fois, est un oxymore à elle seule, apportant des possibilités infinies dans le domaine de la microfiction et nous analysons ce qui en fait une alliée de l'écriture de l'altérité amenant le sentiment d'étrangeté chez le lecteur. Terminant la partie des repères conceptuels, l'homodiégèse est étudiée notamment au sujet de la mimésis et de l'échec du narrateur-je crédible. Ensuite, la partie de création qui accompagne cette thèse consiste en un recueil de microrécits où le lecteur est témoin d'un fragment de la vie des narrateurs. Est-ce que ce miroir sans tain saura refléter l'Autre ? À la partie de création suit une analyse du processus de création, soit un retour sur l'écriture d'une altérité personnelle... d'un point de vue Autre.

Remerciements

J'exprime ici toute ma reconnaissance à mon directeur, Bertrand Labasse qui m'a accompagnée jusqu'à la fin du parcours de la thèse. Il m'a accueillie à bras ouverts, m'a réellement « coachée » et a cru en moi, malgré mes difficultés. C'est grâce à lui que j'ai pu m'améliorer et soumettre le fruit de mes efforts.

Je souhaiterais également remercier mon amoureux. Sans son soutien, ses lectures attentives, ses suggestions et ses encouragements, je crois sincèrement que je n'aurais pas su trouver la force de continuer à écrire.

Famille et amis, à leur éternelle question (« As-tu enfin fini ta thèse ? »), je peux finalement répondre oui ! Je les remercie d'avoir continué à me demander quel en était le sujet : j'ai ainsi pu me garder centrée et rester sur la bonne voie. Je n'oublierai jamais leur soutien et leurs bons mots.

Introduction

*« [...] les ouvrages les plus courts
Sont toujours les meilleurs.
En cela j'ai pour guides
Tous les maîtres de l'art, et tiens qu'il faut laisser
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser »*
(La Fontaine, 1828 [1621-1695], p. 245)

Facebook. Twitter. Instagram. Ces plateformes vantées pour leur facilité à connecter des individus de tous les coins du monde ont une place ambivalente dans le cœur de beaucoup. Avec la facilité de partager sa pensée vient également une immédiateté presque sans restriction. Cette vitesse de distribution et de lecture, devenue une partie essentielle du dialogue social de notre ère numérique, inquiète souvent les amoureux de la littérature. Comme moi. Que deviendront les romans et l'imagination ? Que deviendra la littérature qui ne peut pas être consommée, digérée et partagée en l'espace de quelques minutes ? Je me suis également inquiétée du fait que la littérature numérique moderne tirait sa popularité de l'identification que les lecteurs pouvaient sentir devant le sujet. Par exemple, plus un tweet, une publication ou une image à caractère humoristique se lie à un grand nombre de lecteurs, plus il risque d'être partagé ou commenté, les algorithmes des réseaux sociaux étant même réputés favoriser les propos convergeant avec les modes de pensée des utilisateurs et écarter les visions divergentes. Les auteurs de ces fragments numériques populaires, en tirant leur inspiration du quotidien, de généralités à propos de l'enfance ou encore d'une réalité sociétale, s'assurent de rejoindre un maximum de personnes. La tradition littéraire ne

s'inspirant pas nécessairement de tels sujets, elle se retrouve dans bien des cas à présenter un univers totalement différent de ce à quoi les lecteurs sont habitués et exposés au quotidien. Toutefois, cette réalité contemporaine a aussi fait éclore toutes sortes de nouvelles pratiques d'écriture, numériques ou inspirées du Web. L'écriture numérique, à la fois sociale dans sa dimension de diffusion et plutôt égocentrique dans sa pratique, a ainsi su influencer le domaine littéraire par l'apparition de nouveaux formats tels que l'écriture par blogue ou le *microblogging*. À leur propos, Alexandre Gefen (2010) précise que ces nouvelles formes d'écriture numériques ont une certaine difficulté à se lier à la *littérature*, tant en raison d'une effervescence des styles que d'un manque d'analyse de ceux-ci. En fait, cette

difficulté d'analyse et cette incompatibilité avec les catégories natives de littérarité issues de la philosophie kantienne du beau, philosophie de l'art ne discriminant pas, comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer, évaluation et définition, et renvoyant mécaniquement les productions numériques au rang de publications de circonstances infraculturelles, s'accroissent encore si nous réfléchissons à cette forme si originale qu'est le microblogging. On peut définir celle-ci comme une écriture de soi brève (limitée à cent quarante caractères sur Twitter), en flux (c'est-à-dire insérée dans un continuum à la fois horizontal et vertical d'autres microtextes), asynchrone et donc en pointillé (à la différence des dispositifs conversationnels offerts par les messageries instantanées), telle que des outils sociaux comme la plateforme sociale intégrée Facebook, l'agrégateur Friendfeed, l'outil de discussion en réseau Twitter ou son alternative ouverte Identi.ca, la produisent. (Gefen, 2010, paragr. 2)

Plusieurs spécificités de ces pratiques me semblent alors intéressantes : bien que celles-ci semblent graviter autour de l'écriture brève individuelle, les microtextes qui en résultent ne contredisent pas l'intention de communication sociale des plateformes. Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram, etc., sont des plateformes d'expression sociales, contraignantes ou non, qui permettent de voir la vie des autres l'espace d'un instant, un statut ou une publication à la fois. Et cette curiosité humaine ne semble pas avoir de limite. Fragment par fragment, il ne reste qu'à laisser les autres s'immiscer dans notre

tête, dans notre jardin secret. À moins de faire de même, de regarder ce qui se passe derrière les yeux des autres. Et d'écrire ce qu'on y voit en se laissant loin derrière.

Repères conceptuels

Les représentations sociales et individuelles

Faire voir par les yeux des autres. Que la visée soit sociale, éducative ou littéraire, cela semble un désir très ambitieux et ce l'est d'autant plus lorsque l'on recherche la plus grande crédibilité possible. La création accompagnant cette thèse s'inscrit dans cette recherche comme une voie vers l'exploration du sentiment d'étrangeté et il me paraît alors prioritaire de s'interroger sur ce qui caractérise cette altérité du regard dans l'écriture. Ainsi, je me suis penchée sur le rôle systématique des représentations dans l'échange littéraire (donc l'échange de sens entre l'auteur et le lecteur) dans le travail de création, au cours du processus de création des personnages, notamment en questionnant la nature des représentations sociales en rapport avec les représentations individuelles, ainsi que celle des schémas cognitifs. Cela m'est effectivement apparu comme crucial afin d'explorer cette dimension de l'échange littéraire. Dans le but d'aborder les rouages soutenant le mécanisme de création de personnages dans l'altérité, une mobilisation d'un « double éclairage » sera de mise.

Les représentations sociales

Précisons tout d'abord que « représentation sociale » n'est pas synonyme de « schéma cognitif », bien que beaucoup de leurs propriétés paraissent très proches :

le modèle de représentation sociale développé, à la suite de Moscovici, par Abric et ses collègues [suppose] un noyau central invariant, des éléments périphériques plus fluctuants,

des relations d'emboîtement, des degrés d'activation plus ou moins prononcés, des réseaux d'activation, etc. Ces analogies ne font évidemment pas de «représentation sociale» un synonyme de «schéma cognitif»: outre que cette notion est loin de se réduire à ces rapprochements approximatifs, elle procède d'une problématique différente (les perceptions partagées par un groupe social plutôt que celles d'un lecteur individuel), d'intérêts différents (les opinions et conceptions plutôt que les processus de traitement psycholinguistique et mnésique) et de méthodes différentes (données déclaratives plutôt qu'expérimentales). Mais justement parce qu'ils n'observent pas la même chose sous le même angle, les travaux sur les représentations sociales et sur les schémas cognitifs semblent en mesure d'échanger des éclairages et des questionnements particulièrement féconds [...]. (Labasse, 2016, p.14)

Dès lors, que sont les représentations sociales ? Jodelet (1989, p.36) les désigne comme

des phénomènes complexes toujours activés et agissant dans la vie sociale. Dans leur richesse phénoménale, on repère des éléments divers dont certains sont parfois étudiés de manière isolée : éléments informatifs, cognitifs, idéologiques, normatifs, croyances, valeurs, attitudes, opinions, images, etc. Mais ces éléments sont toujours organisés sous l'espèce d'un savoir disant quelque chose sur l'état de la réalité.

On peut ainsi avancer que les représentations tant cognitives que sociales sont le reflet de l'intégration de la réalité pour un individu, en formant un pont entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre l'intrinsèque et l'extrinsèque de l'être. Ce sont les activations et les savoirs qui ficellent les interactions avec le collectif, «ce monde d'objets, de personnes, d'événements ou d'idées» (Jodelet, 1989, p.31), pouvant alors permettre l'échange du sens. En fait, ces activations régissent les perceptions, étant donné que « nous ne sommes pas (seulement) équipés d'automatismes, de même ne sommes-nous pas isolés dans un vide social : ce monde nous le partageons avec les autres, nous nous appuyons sur eux - parfois dans la convergence, parfois dans le conflit -, pour le comprendre, le gérer ou l'affronter » (*idem*). En d'autres termes, la réalité individuelle marchande avec la vision qu'un groupe a du monde, puisque la première s'appuie sur la collectivité autant qu'elle la nourrit par et pour les échanges de sens interindividuels.

Abric poursuit d'ailleurs l'idée que les membres d'un groupe cherchent à donner un sens à leurs actions afin d'adhérer à la vision collective par un double système : le premier, appelé le « système central stable » (Abric, 2003, p.14) est le point invariant à partir duquel la vision individuelle se développe. Il est composé de perceptions de la collectivité qui produisent la signification de la représentation (telles les valeurs et les normes) et donc est majoritairement partagé par les membres du groupe. Ensuite, le « système périphérique plus souple » de la représentation sociale (*Idem*) permet à celle-ci de s'adapter à chaque membre du groupe, donnant naissance à la représentation individuelle. Le système périphérique est alors considéré comme plus variable que le premier système, ses frontières étant plus progressives et floues au fur et à mesure qu'elles se moulent à de nouveaux éléments de représentation. Le marchandage du sens se fait donc entre le système central stable et le système périphérique. Moscovici (1989) nuance toutefois ce marchandage en citant Codol (1982) : « ce qui permet de qualifier de sociales les représentations, ce sont moins leurs supports individuels ou groupaux que le fait qu'elles soient élaborées au cours de processus d'échanges et d'interactions » (p. 82).

Selon cette approche, les représentations sont nécessaires puisqu'elles permettent un développement individuel : le social et les interactions entre les différentes représentations sont le ciment de la fondation du développement de soi. Pour Moliner et Deschamps (2008, p.78), ce « serait donc l'interaction sociale et le feed-back auquel elle donne lieu qui serait à l'origine de la construction du soi ». L'attente individuelle se formerait sur ce ciment et sur les perceptions d'autrui, et, comme le signalent Moliner et Deschamps, aurait un sous-domaine appelé « l'attribution ». Celle-ci consiste en un processus de jugement de l'autre à partir de ses comportements, « à inférer sur l'état

d'une personne à partir de la perception directe qu'on en a. » (Moliner, 2008, p. 51). Pour ce qui est du principe d'attribution, la visée de la création accompagnant la thèse s'associe avec une tendance appelée « Erreur ultime d'attribution » par Pettigrew (1979) et reprise par Moliner (2008, p. 53) :

Cette idée rend compte de la fréquence des attributions dispositionnelles défavorable aux individus membres des exogroupes. Lorsque ces derniers – marqués par des stéréotypes négatifs auxquels se rattachent certaines attentes négatives – réalisent les actes peu désirables qu'on attend d'eux, la tendance à leur attribuer des causalités internes se renforce. Pour Pettigrew, l'erreur ultime d'attribution gouverne les jugements de la plupart des individus, et en particulier de ceux qui véhiculent de forts préjugés.

Le stéréotype joue ici un rôle clé dans la perception de l'autre et donc dans l'échange du sens entre l'impossibilité de l'exogroupe à se rattacher au système central stable et la représentation individuelle. Les stéréotypes se rapportant directement au noyau de celle-ci, il est possible d'affirmer que les traits stéréotypiques sont partagés au sein des groupes. L'erreur ultime d'attribution pourrait d'autre part être reliée à un autre concept mis de l'avant par Moliner (2008), soit au « processus ego-centré », qui est en fait le traitement des informations relatives aux individus. Lorsque la comparaison à autrui est axée sur la différence, un critère emprunté à Festinger (1971) par Moliner (2008) intervient dans le processus : « la distance psychologique », qui peut aboutir à une volonté de surpasser l'autre, à une justification de la situation problématique, à une dévalorisation de l'enjeu, à une remise en question de l'identité ou à une recherche de distanciation de l'autre, voire même d'incompatibilité. Ceci se rapporte notamment à la volonté créatrice accompagnant cette thèse, puisque l'instance narrative se veut Autre et hétérogène au groupe visé (habitants canadiens de naissance et francophones). Pour ce faire, elle explore les exogroupes qui sont, justement, souvent tributaires de l'erreur ultime d'attribution de façon consciente ou non. Parmi ceux-ci, les races, ethnies,

nationalités et situations socio-économiques sont au cœur de cette problématique, puisque selon Pettigrew (1979), c'est dans ces cas que l'accroissement des stéréotypes négatifs mutuels serait encore plus marqué, bien que déjà très présent simplement lors des conflits intergroupes (Moliner, 2008). Voir par les yeux des autres peut alors faire naître le sentiment d'étrangeté chez le lecteur s'il ne laisse pas les frontières de son système périphérique être brouillées afin de se livrer à un échange avec l'instance narrative et centre plutôt son attention sur leurs différences.

En écrivant que « la particularité de l'étude des représentations sociales est d'intégrer dans l'analyse de ces processus l'appartenance et la participation sociales ou culturelles du sujet », Jodelet (1989, p. 43) souligne l'importance de l'échange actif entre l'auteur et le lecteur dans une visée distincte de recherche crédible d'altérité. On pourrait d'ailleurs associer ceci à la tradition du roman dit « psychologique ». Étant plus populaire à partir du 19^e siècle, l'écriture de récits psychologiques a effectivement amené des auteurs à tenter une introduction dans le monde intérieur d'un ou de plusieurs personnages.¹ Ce miroir sans tain qui donne sur la « réalité » crée alors un sentiment d'étrangeté pour le lecteur qui n'aurait pas les mêmes expériences sociales ou culturelles que celles des protagonistes du récit et c'est précisément l'effet que la création accompagnant cette thèse tente de produire.

À cet égard, le rapprochement entre la création de l'étrange et la pensée d'Abriç sur les représentations sociales et l'exclusion est à faire. En fait, l'exclu social devient le

¹ Bien que nous ne nous attardions pas sur le sujet, il est à noter que ce mouvement n'est cependant pas exclusif à cette époque, on considère en fait son apparition avec *La Princesse de Clèves* (Madame de La Fayette, 1648). De nombreux autres ouvrages tels que *La Nouvelle Héloïse* (Rousseau, 1712-1778), *Les liaisons dangereuses* (Laclos, 1782), *Le Rouge et le Noir* (Stendhal, 1830), *À la recherche du temps perdu* (Proust, 1871-1922) ou encore *Le Procès* (Kafka, 1925) explorent l'activation des corrélations entre les valeurs du lecteur et les groupes sociaux et culturels dans lesquels celui-là fait partie.

protagoniste de la création : derrière ses yeux, le lecteur ne peut pas modifier le système périphérique de sa représentation pour s'accorder avec l'expérience qu'il vit. Le système central stable de ses perceptions ne peut pas lui venir en aide, à moins que le lecteur soit lui-même exclu de sa propre représentation et que les valeurs qu'il a incorporées de la collectivité concordent avec celles proposées par le protagoniste. Ce qui explique la notion d'exclusion sociale est apporté par plusieurs facteurs mis de l'avant par Becker en 1963 et repris par Abric en 2003 (p. 15) : « le déviant présumé, les réactions du groupe, les institutions sociales concernées. » La déviance est au cœur de cette théorisation de l'exclusion sociale, de façon symbolique ou réelle. Toujours en suivant la modélisation d'Abric, l'exclu d'un groupe social donné subit les conséquences de plusieurs autres facteurs institutionnels, qui projettent notamment la norme. Celle-ci intervient alors dans les fondements symboliques d'identité, de relations, d'intégration, de valeurs et de vision du monde. L'existence des représentations sociales permet le processus « d'intégration-exclusion » au moyen de trois fonctions (Abric, 2003, p. 19) :

« –une fonction identitaire, en déterminant comment un groupe social donné se perçoit et perçoit les autres groupes avec lesquels il est en interaction ; –une fonction justificatrice ; elle permettent de justifier a priori, mais surtout a posteriori certaines pratiques sociales ; –une fonction d'orientation des pratiques. »

Le déviant de la création remettra ainsi en question les fondements de la représentation sociale du lecteur, ébranlement perceptible par le sentiment de rejet, de trouble individuel d'association et par le malaise qui en résulte.

Les schémas cognitifs

L'hégémonie des théories des schémas s'est surtout produite à partir des années 1970-1980 : des chercheurs tels que Bartlett, Anderson et Rumelhart ont peu à peu affirmé la prépondérance des schémas cognitifs dans l'univers psycholinguistique. Ce courant théorique a en particulier été précisé par Anderson (1980) et Rumelhart (1980)². La notion de « *schemata* » est définie comme l'emboîtement de nos connaissances, une structure mentale organisée à propos de concepts, d'objets et des relations entre ceux-ci et d'autres vecteurs (tels que des situations, des événements, des séquences, etc.), autorisant l'apprenant à comprendre et à associer les nouvelles informations qui lui sont présentées. Afin de préciser cette explication, il suffit de porter notre attention sur l'exemple que Labasse donne dans son article sur le sujet (2016, p. 12) :

Le cas de la description de la structure de l'ADN en fournit un exemple presque canonique (voir Labasse, 2015) : si évoquer à son propos « une double hélice enroulée sur elle-même » ne semble plus guère poser de problème aujourd'hui, c'est que cette expression est désormais en mesure d'activer directement un schéma spécifique, acquis à force de répétitions et d'illustrations. La situation était tout à fait différente il y a quelques décennies, où la même description ne pouvait activer, pour le commun des mortels, qu'un schéma usuel d'hélice (bateau, ventilateur...). Or, il était impossible de construire à partir de ce schéma un modèle mental de la situation présentée dans le texte, les propriétés typiques d'une hélice ne prévoyant en rien que deux de ces objets puissent être assez souples pour être enroulés sur eux-mêmes.

Ensuite, il a été indiqué dans la section précédente que les représentations sociales peuvent être reliées aux schémas cognitifs étudiés par la psycholinguistique expérimentale, soit des représentations individuelles, autant par leur définition que leur rôle joué dans la représentation de la réalité chez l'individu : ils partagent effectivement beaucoup de leurs caractéristiques et la structuration des données opère étroitement avec les représentations sociales. Il serait d'ailleurs parfois ardu de dissocier les deux modèles

² « The Frame theory », par Minsky (1977), est souvent considérée comme une deuxième pierre angulaire des théories cognitives courantes, mais j'ai choisi de ne pas l'aborder dans ce texte par souci d'allègement et parce que les propos de Rumelhart servent plus à la tentative claire de définition.

de représentation et de structuration. Ceci s'explique par le fait que l'individu « subit la contrainte des représentations dominantes dans la société, et c'est dans ce cadre qu'il pense ou exprime ses sentiments. [...] Pourtant, chaque type de mentalité est distinct et correspond à un type de société, aux institutions et aux pratiques qui lui sont propres » (Moscovici, 1989, p. 67) et c'est dans cette optique que les représentations individuelles sont « structurantes et structurées » : structurantes par leur corrélation entre les actions, les réactions et les activations, et structurées par ces mêmes activations et, jusqu'à un certain point, par les représentations sociales.

Les conceptualisations des schémas cognitifs ont été débattues, notamment par Brewer et Treyns (1981) ainsi que par Taylor et Crocker, la même année. Ils ont précisé que ce type de schéma ne posséderait pas de « définition définitive »³. Parallèlement, le risque de conférer un périmètre trop large aux schémas cognitifs, comme le souligne Labasse (2016, p. 8), était la tendance à l'étendre également aux autres concepts cognitifs, ce qui amincissait leur spécificité. En définitive, la réticence des théoriciens devant la notion des schémas ainsi que la concordance de ceux-ci avec les notions linguistiques peuvent être expliquées ainsi :

les théoriciens des schémas s'opposaient avant tout à l'idée, jadis prévalente, selon laquelle cette compréhension était dirigée de façon ascendante par les données lexico-syntaxiques contenues dans le texte. D'où leur défense un peu radicale d'une conception

³ Voici néanmoins ce qu'on peut généralement tirer des théories de Adams et Collins, 1977 ; Anderson, Reynolds et al., 1977 ; Rumelhart et Ortony, 1977 ; Anderson, Spiro et al., 1978 ; Rumelhart, 1980 ; Anderson et Pearson, 1984 : « Les schémas sont des assemblages de connaissances plus ou moins informelles (ce ne sont pas des définitions) structurées par enchâssement : le schéma générique de "maison" est par exemple un constituant du schéma générique "village", et il englobe pour sa part les schémas "fenêtre", "cuisine", etc. Par les variables qu'ils autorisent ou non, les schémas spécifient de façon contraignante les relations probables ou possibles entre leurs composants internes (la porte ne peut pas se trouver sur le toit) ainsi que celles qu'ils peuvent avoir avec d'autres schémas (la maison ne peut pas rentrer dans la voiture). La violation de ces contraintes, si elle est perçue, entraînera un réexamen du texte ou la substitution d'un nouveau schéma, plus compatible que le précédent avec les indications textuelles fournies. » (Labasse, 2016, p.2-3)

essentiellement descendante, dirigée par les connaissances du lecteur. Cependant, la psycholinguistique cognitive moderne et les données qui la soutiennent ne s'accrochent plus d'un choix dichotomique entre ces deux extrêmes, les données langagières et les connaissances contribuant nécessairement à la compréhension du texte. (Labasse, 2016, p. 9)

Les schémas cognitifs, selon la théorie dominante, deviennent alors légitimes dans un contexte de création littéraire par le rôle qu'ils jouent dans la compréhension du texte, puisqu'ils modélisent les connaissances théoriques littéraires et linguistiques existantes à ce sujet de façon concordante, sans affecter leur essence. Quant aux récits comme tels, Rumelhart (1980, p. 33) explique que les « schémas sont réellement les *briques de base de la cognition*. Ils sont des éléments fondamentaux, desquels dépendent tous les traitements des informations. Les schémas sont employés dans le processus d'interprétation des données sensibles (à la fois linguistiques ou non) [...]»⁴. Harré (1989) développe à cet effet que les « pratiques linguistiques étant sociales au sens propre du terme, on peut rétablir l'équilibre en mettant l'accent sur le rôle des mots comme supports des représentations sociales » (p. 131). Les données sensibles dont fait mention Rumelhart peuvent alors être stéréotypées dans leur rapport direct au système central stable si elles sont saisies en s'appuyant sur un vocabulaire précis (ethnique, culturel, etc.). Le processus créateur peut donc aussi être affecté par les représentations si l'échange entre le lecteur et le récit est faussé par les représentations sociales et individuelles de l'auteur, manifestées notamment par les inférences, le vocabulaire connoté et le vocabulaire émotif utilisés. Puisqu'une notion de normalité découle effectivement du double système des représentations (perception et application

⁴ Traduction libre de l'original anglais : « [...] schemata truly are *the building blocks of cognition*. They are fundamental elements upon which all information processing depends. Schemata are employed in the process of interpreting sensory data (both linguistic and nonlinguistic) [...] ».

individuelles des normes collectives), l'auteur d'un récit peut transposer des éléments de sa propre normalité chez un personnage qui logiquement ne pourrait pas présenter ces aspects (venant par exemple d'un bassin culturel différent). Cette analogie forcée et fautive viendra alors caser le récit comme crédible, déformant les échanges avec le monde extérieur.

Une intégration des schémas autant cognitifs que sociaux se précise alors ainsi dans ma recherche : chaque individu possède sa propre version de la réalité grâce à des perceptions, auxquelles des représentations préalables donnent un sens. À cet effet, d'un point de vue plus concret concernant la création, un facteur affectant alors les activations mentales personnelles serait l'écriture, par sa forme ou son fond : Labasse souligne que « les métonymies et figures apparentées exploitent [...] les propriétés de hiérarchisation et d'enclassement qui seraient [...] une caractéristique fondamentale de ces schémas » (2016, p. 6). Les stratégies relatives au travail d'écriture (telles que le choix des figures de style, du vocabulaire ou encore du nom des personnages) peuvent ainsi réactiver des schémas chez le lecteur, en activer de nouveaux ou encore n'avoir aucune résonance. Ceci s'expliquerait par un travail de transfert des propriétés schématiques à un autre schéma, procédé qui serait effectué par les figures d'analogies (*Ibid*). L'auteur qui exécute une comparaison ou encore une métaphore dans son texte active donc les schémas de ses lecteurs, qui peuvent y réagir d'une façon qui dépendra de leur bagage social et personnel, ou de leur « encyclopédie » personnelle, pour emprunter un terme à Umberto Eco. Par exemple, l'auteur devra faire une analogie crédible avec sa réalité dans le cas de la création de personnages tentant de projeter une dissociation auctoriale et

visant à produire un sentiment d'étrangeté chez le lecteur par une « vision autre ». Cette analogie établira de nouveaux schémas, en modifiera des préexistants ou le lecteur sera dans l'impossibilité de s'appuyer sur ceux-ci. C'est là un autre facteur qui entraînera ce sentiment d'étrangeté exploré dans la création accompagnant la présente recherche. Cependant, l'esprit humain est paresseux, il est beaucoup plus aisé d'activer un modèle déjà existant que d'en créer un nouveau. C'est pourquoi « fournir tous les constituants d'un modèle mental détaillé ne garantit en rien que les destinataires consentiront l'effort de construire celui-ci, *a fortiori* si l'instanciation des schémas est ardue » (Labasse, 2016, p. 13). Le sentiment d'étrangeté recherché par la création peut d'autre part se faire contrer totalement par un esprit qui ne se laisserait pas entraîner par les schémas proposés.

Somme toute, la notion des schémas a ses limites, mais a malgré tout un rôle évident dans la construction littéraire : raconter un monde réel ou fictif, c'est nécessairement activer des schémas mentaux qui portent le sens de cet univers. À la lumière de ce qui précède sur les représentations sociales et les schémas cognitifs, on peut avancer que ceux-ci sont la condition d'une construction littéraire en général, mais plus encore pour celle que je vise puisqu'elle confronte le rapport d'altérité du lecteur et s'appuie sur ce que l'auteur imagine de la réalité de son personnage, risquant le stéréotype. On peut aussi déduire que le projet de faire voir par les yeux des autres a une force qui réside dans la capacité de faire exactement cela de façon crédible, mais que cette force est également son plus grand défi.

La forme brève

« La véritable éloquence consiste à dire tout ce qu'il faut,
Et à ne dire que ce qu'il faut. »

- La Rochefoucauld et Lacour (1868[1613-1680], p. 81)

Ayant toujours senti une certaine puissance qui se dégageait des formes brèves de l'écriture, je me suis souvent retrouvée à analyser ces types de textes plus minutieusement que les autres. Le conte philosophique *Micromégas* de Voltaire (1752), par exemple, a grandement piqué ma curiosité : toucher autant de thématiques en si peu de pages tout en résonnant si intensément, c'était pour moi un tour de force. Puis, ce fut *Le Horla* de Guy de Maupassant (1887) au même titre que plusieurs autres courts récits d'auteurs comme Edgar Allan Poe (*Le Portrait ovale*, trad. 1884, par exemple), Albert Camus (*L'Étranger*, 1942) et surtout Franz Kafka (*Le Procès*, 1925) qui m'ont fascinée en exploitant la force du sous-entendu et de l'ellipse. Ensuite, dans le cadre du séminaire de création littéraire donné par Bertrand Labasse, nous avons exploré le summum du pouvoir de la brièveté en parcourant notamment les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon, « cet écrivain si dépouillé qu'il avait pour ainsi dire inventé, dans ses immortelles nouvelles en 3 lignes du *Matin*, les "mots en liberté" qu'ont adoptés les futuristes » (Apollinaire, 1914, p. 431), ainsi que celles de ses continuateurs (Jean-Louis Bailly, Christian Colombani...). J'ai en outre été estomaquée par la force du roman en six mots attribué à Hemingway : « À vendre : chaussures de bébé, jamais portées. ». Ces six mots fréquemment associés au début de la microfiction moderne et qui ont d'ailleurs

donné naissance au concept « Six-Words Memoirs »⁵ ont servi de tremplin à mon travail d'écriture en visant également une puissante condensation littéraire.

Bref

Sans entrer dans toute la théorie des genres explorée notamment par Jean-Marie Schaeffer (1989), nous nous pencherons plutôt sur la brièveté littéraire.

Une source de l'écriture dans sa dimension succincte, voire lapidaire au sens propre, semblerait se trouver à l'Antiquité gréco-latine, où l'épigramme était le genre bref par excellence (Gavoille, 2017, p. 16). Étymologiquement, l'épigramme est le plus court des genres littéraires, puisqu'elle ne consiste qu'en une inscription (Guitton, s. d.)⁶. Comme l'indique Daniel Vallat (Gavoille, 2017, p. 25), la brièveté comme genre légitime a dû faire ses preuves au fil du temps puisque celle-ci était d'abord considérée au bas de l'échelle littéraire romaine. Certains auteurs d'épigrammes ont toutefois acquis une notoriété jusqu'à être reconnus comme poètes, tel Paul le Silencieux (VI^e siècle) qui produisait des inscriptions sur un ton nouveau, contrastant avec les « thèmes obligés » et parfois érotiques (Gouillard, s. d.). Il semblerait alors que, bien que l'épigramme n'eût pas de « cote littéraire » auprès des puristes, un engouement du public a définitivement contribué à sa popularité. Ce ne fut cependant que plusieurs siècles plus tard que la brièveté trouva sa place en tant que revendication littéraire, puisque ce n'est que depuis le début du XIII^e siècle environ que ce qui est « bref », en plus de qualifier ce qui est court en sens de taille, s'applique légitimement à la littérature en traitant « d'un discours, d'un

⁵ Originellement publiés dans *SMITH Magazine*, les « six-word novels » sont devenus un phénomène international, autant dans les blogues que dans les médias tels que *The New Yorker*. Le projet de Larry Smith aurait débuté avec la légende du défi d'Hemingway (écrire un roman en seulement six mots) (<https://www.sixwordmemoirs.com/about/>, en ligne, consulté le 22 septembre 2019).

⁶ Une définition de l'épigramme selon le CNRTL serait d'ailleurs une « Inscription en vers ou en prose gravée sur un monument ».

écrit, et en prosodie de la syllabe » (Gavoille, 2017, p. 11). Les ouvrages de rhétorique antique faisaient état, pour leur part, de la notion de *brevitas*, qui était l'idéal de style et codifiée à cet effet pour promouvoir une « sécheresse » au détriment de la « surabondance » (Kaës, 2017, p. 95). La *brevitas* en rhétorique est en fait souvent comprise ou théorisée de pair avec les notions d'*emphasis* (d'emphase) et de *copia* (copie, abondance). L'emphase désignait d'abord une figure de rhétorique qui insiste sur l'intensité du discours. Puis, Levesque (2010) explique que toute

réflexion sur l'emphase se doit d'adopter une position diachronique, afin de comprendre comment ce terme, initialement glosable par une « expression forte, qui dit beaucoup en peu de mots »⁷, a pu voir son champ sémantique restreint à l'idée de grandiloquence superflue. Pour Montaigne déjà, la valeur expressive de l'emphase menace sans cesse de se transformer en bruyant ornement.

L'emphase, de façon peu cohérente, comme le signale Levesque (2010), peut effectivement être comprise à la fois en rapport d'abondance (*copia*) ou de dépouillement (*brevitas*). Levesque examine d'ailleurs la *copia* et la *brevitas* et souligne cette distinction que fait Jean Lecointe dans sa thèse (1993) :

La *copia*, c'est le résultat de l'opération d'*amplificatio*, la *brevitas*, c'est l'état, soit, brut, de l'argument qui demande à être développé, et en ce sens un signe de manque d'élaboration du donné littéraire, soit, contracté, du texte proposé à l'abréviation. (p. 579)

Levesque appuie finalement son explication de l'*emphasis* en lien avec la *brevitas* et la *copia* en mentionnant l'héritage de la formation rhétorique scolaire traité d'autre part par G. Molinié dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (1996). Cet héritage proviendrait de « l'exercice de la chrie », qui consistait à développer un énoncé initial selon divers procédés, sans avoir nécessairement à augmenter le matériel syntaxique de la

⁷ Les auteurs ont ici cité : A. Furetière, *Dictionnaire universel* contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts [La Haye et Rotterdam, 1690], Genève, Slatkine, 1970.

phrase, souvent en lien avec les lieux communs. Ainsi, on pourrait comparer la *brevitas* avec l'exercice de la chrie, soit la pensée initiale demandant à être développée, différente de la *copia*, qui se situerait plus près du résultat du processus. J'associerais alors l'*emphasis* avec le processus même, puisqu'elle peut se situer à la fois dans un rapport avec la *brevitas* et la *copia*.

Molinié (1992) poursuit en précisant que cette opposition entre brièveté et abondance sert de base à la rhétorique, tout en constituant un raisonnement fallacieux où la prémisse se confond avec la conclusion. Il s'agirait alors d'une gestion de la disposition, voire de l'organisation des « figures microstructurales » en rapport avec celles de l'amplification (« procédures macrostructurales ») qui permettrait de varier le plus entre l'abondant et le bref (Molinié, 1992, p. 71-72). Parmi les auteurs anciens de genre bref, Molinié (1992, p. 72) cite Lysias (logographe grec devenu célèbre par le style simple et sans prétention de ses discours⁸), César, Salluste, Marot et Érasme, ajoutant que « la littérature épistolaire constituerait aussi un bon témoin. » D'autres écrivains œuvrant dans la concision sont cités notamment par de la Fontaine (1828 [1668-1694]) dans la fable *Le Pâtre et le Lion* (p. 113) :

Phèdre était si succinct qu'aucuns l'en ont blâmé ;
Ésope en moins de mots s'est encore exprimé.
Mais sur tous certain Grec renchérit en se pique
D'une élégance laconique ;
Il renferme toujours son contre en quatre vers ;
Bien ou mal, je le laisse à juger aux experts.

⁸ Encyclopédie Universalis, s.d., s.p.

La brièveté a toutefois connu une ascension difficile dans la hiérarchie des styles puisqu'il existait une forte tendance, comme vu précédemment, à associer le bref à un défaut ou à un registre plus bas (Molinié, 1992, p. 72) :

La brièveté caractériserait alors les petits genres, comme certains types de comédies, ou les facéties, les sujets agrestes, ou très personnels. La brièveté serait donc un défaut vis-à-vis de l'abondance, et irait bien avec une certaine légèreté de sujets, de matières, manquant vraiment de gravité et même de dignité.

Afin d'illustrer cette tendance, il suffit de reprendre la note de Sainte-Beuve (1863, p. 8) à propos de l'épigramme, alors qu'il explique la restriction propre à ce genre ancien : « Inscription, c'est le sens même du mot Épigramme, l'acception littérale et primitive ».

L'utilisation de l'épigramme en rhétorique a d'ailleurs dévié de son usage antique pour se restreindre à sa dimension plus satirique, voire moqueuse (Guitton, 2019, s. p.) :

En France, c'est surtout à l'époque classique qu'à la faveur des polémiques et d'une certaine promotion de l'esprit l'épigramme s'est spécialisée dans l'attaque à bout portant jusqu'à devenir un genre poétique, une miniature de la satire. Escrime verbale où la brièveté est la meilleure des armes : tout le mérite de l'épigramme réside dans la façon de placer les coups et dans l'art d'enfoncer le trait final. Voltaire en a écrit de fameuses ; Jean-Baptiste Rousseau et Lebrun (dit le Pindare français) en ont laissé des livres entiers. Piron en « éternuait » trois ou quatre tous les matins.

De l'épigramme caustique, on effectue alors une transition vers une modernité poétique européenne en vertu de l'effet qui peut être produit. Bertrand (2017), étudiant l'« intensité de l'effet », rapporte que Baudelaire s'inscrira d'ailleurs aussi dans cette évolution de la prose et de la poésie sous l'influence de la brièveté :

Au nom de l'intensité de l'effet produit sur le lecteur, Baudelaire répudiera les longueurs fastidieuses de l'épopée pour promouvoir une brièveté qui devient alors, avec la discontinuité qu'elle suppose, l'un des signes de la modernité poétique et notamment l'un des critères définitoires essentiels du poème en prose. (p. 18)

Molinié (1992, p. 72) clarifie toutefois que le style bref finit par être apprécié, notamment en pragmatique littéraire pour la « tension du dépouillé, du raccourci, du

fragmentaire, puisqu'il existe même du sublime peu orné ». C'est ainsi que, selon lui, on a pu aboutir au discours bref, dont la nervosité, la taille extérieure et la condensation verbale ont marqué le domaine des lettres européennes aux XVI^e et XVIII^e siècles de façon inusitée.

Notons cependant que la pratique d'écriture condensée n'était pas un phénomène européen isolé : d'autres textes dans le monde évoluent également au fil du temps en ce sens. Parmi eux, Gavaille (2017) énumère les « idéogrammes chinois, haïku japonais qui saisit l'instant, vivacité du pinceau qui capte la forme » (p. 17). Voilà le dessein des récits qui font partie de mon travail d'écriture : saisir l'instant derrière les yeux des autres, rester juste assez de temps pour que le pinceau capte une partie du modèle sans qu'il puisse détailler le reste. Juste assez de temps pour que l'intensité des couleurs et des traits fasse une marque dans l'esprit du lecteur comme le ferait la finale d'un bon vin corsé en bouche, celle dont le goût reste à l'arrière de la langue et dans le creux des joues pendant plusieurs minutes.

La forme brève, pour reprendre la formulation d'Élisabeth Gavoille (2017), a un pouvoir essentiel compte tenu d'une « visée de densité et [d']une puissance de sens particulière » (p. 11). Comme présenté plus tôt, la forme brève est un support lié à une limite de temps, ce qui pourrait créer une tension entre le court (la forme) et le long (le contenu). Alors, lorsqu'on observe la signification du long comme fond plutôt que comme forme, le long pourrait œuvrer autant en « verticalité » (en nombre de pages, par exemple) qu'en profondeur. La brièveté serait ainsi le parfait support pour un développement réflexif, puisqu'il est « conçu pour inspirer du long, et inversement le long doit se condenser dans le bref » (Gavoille, 2017, p. 48-49). Donc, un texte ayant 100 pages pour dévoiler un contenu de 100 pages pourrait possiblement révéler une densité moins élevée qu'un texte n'ayant que 20 pages pour traiter du même contenu.

Afin de condenser une puissance de contenu, une forme brève du discours pourrait également être insérée dans un texte long. Au lieu de constituer le récit entier, le micro dans la forme littéraire pourrait, par exemple, être une petite partie d'un récit qui laisse entendre plus : la condensation peut se trouver partout où la parole de l'auteur prend une visée particulière au nom d'un effet sur le lecteur. Un exemple de ceci est présenté par Montandon (2013) qui pointe *Le Procès* de Kafka comme une « insertion de microrécit dans un ensemble romanesque, non comme anecdote, mais comme parabole » :

Dans *Le Procès*, un récit dans le récit met celui-ci en abyme lorsqu'est racontée l'histoire du gardien de la porte. Elle se trouve à la fin du roman et reflète la condition du héros. Elle raconte la vie d'un homme qui attend toute sa vie devant la porte de la Loi, une sentinelle surveillant la porte et lui interdisant d'entrer. Ce n'est cependant pas une interdiction absolue : la sentinelle lui affirme qu'un jour il pourra franchir cette porte. À la veille de sa mort, la sentinelle lui dit que cette porte était pour lui, qu'il était le seul à pouvoir la

franchir. Ici le micro est en quelque sorte une anamorphose du macro et cette brusque condensation dans la trame romanesque fait du petit récit une cristallisation signifiant la tragédie de l'ensemble. (paragr. 20)

De ce fait, le bref compenserait le peu d'espace qu'il occupe sur le papier par une vastitude sémantique.

Formes brèves et microfictions

En 2017, l'*European Network for Short Fiction Research* (dans un appel à communications intitulé «Le récit bref: co-textes et contextes») remarque que la question de la distinction entre les formes fictionnelles plus longues et le récit bref est loin d'être réglée. Pour elle, le contexte de publication est un élément-clé pour aborder ce type de texte, puisqu'il « n'est que rarement, pour ne pas dire presque jamais, publié seul, mais qu'il figure systématiquement à côté d'autres textes à l'intérieur d'un support matériel ou éditorial partagé avec d'autres textes, que ce soit un journal ou une revue, une anthologie ou un recueil, un site internet ou même un message sur twitter ». Ainsi les textes littéraires brefs présentent-ils une multitude de formes hybrides aux frontières plus ou moins floues, apparues à diverses époques pour de multiples raisons. L'appel à communications précise d'ailleurs que l'écriture condensée s'est popularisée au cours du XIX^e siècle par le développement de la presse périodique, mais qu'elle s'est raréfiée considérablement au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, la baisse du nombre de périodiques acceptant de publier des textes de la sorte étant vraisemblablement en cause. Maillot (2017) souligne quant à lui le regain d'intérêt à notre époque pour le bref littéraire en soulevant que cet intérêt est probablement dû aux multiples possibilités de

publication offertes par les médias numériques. Cependant, ces plateformes numériques ne font pas l'unanimité chez les spécialistes de la littérature : Gefen (2010), par exemple, remarque que les blogues et plus particulièrement le microblogging,

ne s'inscrit que difficilement dans les critères définitoires de la « littérature littéraire » : faiblement contractualisée et possédant sa sphère référentielle propre, l'écriture par blogue résiste à l'opposition fait/fiction (critère de fictionnalité) qui pourrait la faire admettre dans le corpus littéraire traditionnel ; formalisée par réaction à des contraintes technologiques exogènes, elle peine à opérer cette ostentation du signifiant et cette dénudation des procédés qui la qualifierait de littéraire par diction. Ainsi, rares sont les études ayant fait du blogue un genre littéraire en soi (c'est-à-dire, et, quelle que soit la définition du genre que l'on retienne, une forme matrice de sens), y compris dans le monde critique anglo-saxon, pourtant ouvert à une théorie large des médias et attentif au pouvoir configurant des supports textuels. (paragr. 1)

C'est toutefois depuis la seconde moitié du XIX^e siècle que le récit bref est affirmé comme une forme littéraire distincte (*idem*). Notons que les fictions de forme brève évoluent et se multiplient au fil du temps, de l'épigramme grec à la littérature *weight watcher* comme dirait Montandon (2013), en passant par la revue de l'écriture gnominique, de la maxime et de l'anecdote. Pour ma part, à cause de son lien trop ténu avec mon projet d'écriture, l'anecdote ne fera pas partie de la revue que je ferai des formes brèves : nous porterons notre attention sur la novella, la nouvelle et la microfiction.

Pour débiter, le terme « novella », selon le dictionnaire concis des termes littéraires d'Oxford (Baldick, 2008), proviendrait du mot italien « *novella* » qui fut appliqué d'abord aux histoires brèves contenues dans le *Decameron de Boccaccio* (1349-53). Le mot fut par la suite emprunté par Goethe et d'autres auteurs allemands et c'est ainsi que la terminologie a été adoptée selon le sens qu'on lui connaît aujourd'hui (*Idem*). À ce propos, l'*Encyclopedia of Literature in Canada* (2000) lui donne cette définition :

NOVELLA. A prose fiction work of middle length, between the brevity of the short story and the expansiveness of the novel. There is significant overlap among these three genres, so the essential qualities of the novella remain somewhat uncertain in general usage. The standard publisher's definition is based on word count – anywhere from 15,000 to 50,000 words. The French-language NOUVELLE, a related but distinct form, is often much shorter.

Parmi les auteurs de novella, cette encyclopédie nomme entre autres Alice Munro (*The Albanian Virgin*, 1994) et Anne Hébert (*Le torrent*, 1945).

Stéphanie Carrez (2017, p. 278) prolonge le début de définition apportée par *L'Encyclopedia of Literature in Canada* en avançant que la nouvelle serait construite autour du critère de longueur (caractérisant d'ailleurs le genre), en plus de son appartenance à l'idée de « nouveauté » (d'où l'étymologie du terme français) et à une écriture trouvant sa force dans sa brièveté. Cependant, du côté anglophone, la *short story* (catégorie apparue au milieu du XIX^e siècle), se développerait plus autour d'un objectif de concision, de *brevitas* selon sa définition apportée précédemment (Carrez, 2017). Plus tard, l'association américaine des auteurs de science-fiction a poussé la démarche particulièrement loin en proposant une norme pour la *short story* : tout texte de cette catégorie doit selon elle comprendre moins de 7500 mots (*idem*). La « nouvelle » peut toutefois voir ses frontières étirées au plus bref donnant des textes hybrides telles les microfictions (Montendon, 2013) :

Ces microrécits s'enracinent dans la vie de tous les jours, s'inspirant de faits divers, de légendes urbaines, au carrefour du conte traditionnel, de la littérature et du folklore urbain. Cette forme brève « absorbe, imite, réécrit des genres (littéraires et populaires), des formes (faits divers, *haiku*, « cadavre exquis »), des registres différents (comique, tragique, grotesque, fantastique), recycle des stéréotypes, parodie des textes littéraires et non littéraires, reconfigure des cadres de référence, s'adapte à de multiples supports, média et arts. La forme concise, elliptique, compacte et intense des microfictions, ainsi que ses contaminations par des formes et genres non narratifs (genres gnomiques, lyriques), pose la question de la dose minimale de narrativité (comment raconter ou ébaucher le changement d'un état vers un autre état avec le moins de mots possible). Fragmentaires, fractales et fugaces, les microfictions, notamment celles qui paraissent sur des blogues et dans Twitter,

s'accumulent sous forme de séries ouvertes à l'infini (écriture de liste), établissant ainsi une connexion entre le minuscule, l'immense ou l'infini. » (définition donnée sur le site internet de *French Fixxion* et qui résume fort bien les divers aspects de ces microfictions). (paragr. 15)

Il note aussi que les microrécits, aussi appelés microfictions ou encore nouvelles hyperbrèves, sont une forme encore plus brève que la *short story* (« histoire brève » en français) en n'excédant pas 300 ou 400 mots. Puis, le genre continuant d'évoluer, la *micro-nouvelle* ou le *microrécit* (ou la *short short story*) sont apparus pour finalement aboutir à un *sumum* contemporain du genre bref, la *nanonouvelle* ou le *nanorécit*. Celui-ci est notamment présent en cette ère technologique où les possibilités du « tweet » sont explorées, un genre censé tenir en cent quarante caractères au maximum. Gefen (2010), citant d'ailleurs les textes d'Éric Chevillard⁹ comme exemple d'écriture numérique fragmentaire, précise que cette limite de caractères ne freine toutefois pas les auteurs sur Twitter :

La contrainte de brièveté que s'impose Éric Chevillard n'est en rien un impératif technique, à la différence de l'écriture sur Twitter, libre de son rythme, mais cantonnée à cent quarante caractères. La production y invente des dérivés de formes traditionnelles, comme le Twaïku en poésie ou le Twiller en matière de roman – je passe sous silence d'autres formes comme celle du microconte ou de la minipoésie érotique, ou encore l'étonnante proposition d'écriture du livret d'un opéra interactif sur Twitter lancée par le Royal Opera House ou celle d'un audiobook de cadavres exquis.

Ceci montre que les formes de brièveté littéraires partagent souvent des frontières communes, si bien qu'il peut être difficile de dire exactement quand une certaine forme contemporaine est née. Cependant, « l'art du micro », pour emprunter cette formulation à Montandon (2013), possède ses propres porteurs de record (paragr. 26) :

Dans [...] ce que Fénéon appelait la « prose émaciée », la palme avait été décernée à l'écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso avec *El Dinosaurio* :

⁹ L'autofiction d'Éric Chevillard se compose notamment de notes journalières, chronique intérieure sous forme de blogue (Gefen, 2010).

« *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.* »
(« Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là. »)

Considérée comme la plus courte microfiction, elle fut cependant détrônée par un autre écrivain de langue espagnole, le Mexicain Luis Felipe Lomeli avec quatre mots :

« *¿Olvida usted algo? —¡Ojalá!* »
(« Oubliez-vous quelque chose ? — Pourvu que oui ! »)

Au terme de cette brève exploration de l'écriture concise, il me semble que le microrécit est la forme la plus appropriée dans ma perspective, puisqu'il paraît permettre une meilleure exploration du sentiment d'étrangeté. En effet, par son format, il offre plus de liberté quant à la limite de temps (comparativement au nanorécit), sans donner la chance au lecteur de s'accoutumer aux yeux de l'autre (comme ce serait le cas avec la nouvelle ou encore avec la novella).

L'altérité et la forme brève

Parfois, un auteur peut amincir la frontière entre la lecture et la réalité afin que le lecteur puisse s'identifier à son univers et à ses personnages. Labasse (2020) évoque ainsi le cas des retraductions des romans d'Enid Blyton, où leur syntaxe et même l'habillement des héros ont été modernisés afin que rien ne puisse les distancier de leurs jeunes lecteurs actuels. Un autre ouvrage peut aussi s'en abstenir et ne pas rechercher le réalisme pendant son écriture sans que cela n'empêche le monde réel du lecteur et le monde de sa lecture de s'associer. Qu'en est-il lorsque le monde de la lecture est trop bref pour que les représentations sociales et cognitives du lecteur puissent être activées en ayant un sens ? « L'auteur n'a pas accès au monde réel du lecteur ; la brièveté fonctionne donc comme une manière de réduire l'écart entre ces deux mondes et par conséquent de limiter le risque que la relation entre auteur et lecteur ne soit interrompue. » (Carrez, 2017, p.280).

Dans cette perspective, la visée de ma création devient paradoxale puisque je souhaite rapprocher les deux mondes pour ensuite mieux m'en écarter, ladite visée étant de faire voir par les yeux des autres dans le but de créer un sentiment d'étrangeté dans l'esprit du lecteur par le fait que ses schémas cognitifs ne puissent pas s'adapter au monde apporté par la brièveté des textes. La brièveté ici change la relation entre un auteur et son lecteur telle qu'introduite plus haut, « le critère de la brièveté est moins conçu comme une caractéristique intrinsèque du texte que dans un rapport au lecteur » (Carrez, 2017, p. 279).

Brièveté et réception

La longueur d'un texte va indéniablement en changer sa réception puisque l'auteur écrira selon l'effet qu'il désire prodiguer au destinataire de son choix. Dans sa « Genèse d'un Poème », en particulier, Edgar Allan Poe légitime d'ailleurs la brièveté narrative et ses multiples formes en s'appuyant sur le rapport nécessaire entre la concision et l'attention du lecteur. Montandon (2013) explique que, pour Poe, : « “dans presque tous les genres de composition, l'unité d'impression est de la plus grande importance”. Cette impression et l'unité de l'effet produit une “exaltation de l'âme” qui ne peut être maintenue fort longtemps, d'où la nécessité de la brièveté et de la concentration. » (paragr. 6). Il cite également un passage de *L'Herne* de Poe qui illustre fort bien cette connexion entre l'auteur et le lecteur produite par la brièveté littéraire (Montandon, 2013, paragr. 6) : « Dans le conte bref, l'auteur est en mesure de mettre intégralement son dessein, quel qu'il fût, à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain. Il n'y a alors aucune influence –

extérieure ou extrinsèque – résultant de la lassitude ou d’une interruption ». En forme brève, l’effet sur le lecteur devient ainsi en quelque sorte, tributaire de l’instant : celui du moment de la lecture ainsi que celui forgé par l’auteur du récit.

On pourrait alors associer l’écriture fragmentaire avec la volonté de l’auteur de capturer l’instant, comme c’est d’ailleurs le cas pour la création qui accompagne cette thèse : selon Françoise Rouffiat, le fragment « est la forme qui correspond exactement à la photographie, l’exacte hypotypose » (2017, p. 171). Le fait de ne transcrire qu’une fenêtre d’un récit ayant une complétion, voire un univers « caché », amène souvent le lecteur à effectuer un travail de déduction et d’inférence. Poursuivre une pensée ébauchée par un auteur offre ainsi à son lecteur un certain contrôle puisque c’est son travail qui permet de faire éclore toute la puissance contenue dans le récit. Empruntant l’idée d’Amandine Cyprès, c’est ainsi qu’on effectue un passage de l’emprise de l’auteur à la force de l’Autre (2017, p. 218). Le stéréotype tel qu’abordé précédemment permet notamment un processus d’analyse du non-dit par le lecteur, par ce que Danon-Boileau (1982, p. 33) désigne comme des « processus de référenciation », soit « l’ensemble des procédures énonciatives qui permettent de bâtir progressivement un lieu autorisant le lecteur à former des déductions que le texte lui-même vient confirmer (ou infirmer) ». Ce n’est pas sans rappeler les « promenades inférentielles » d’Umberto Eco (p. 157), soit les moments où le lecteur doit interrompre sa lecture ou sa concentration pour pouvoir faire des prévisions basées sur des scénarios communs ou intertextuels. Danon-Boileau apporte ensuite une précision sur les processus de référenciation en expliquant que le stéréotype semble opérer dans la lecture à un niveau d’identification, voire d’assignation,

d'un ensemble linguistique au schéma de la narration, ce qui appuie l'idée que le lecteur peut terminer la pensée de l'auteur à condition que les schémas cognitifs imposés concordent. Dans le cas contraire, le texte se présenterait comme sibyllin au lecteur, qui ne saurait pas faire éclore la puissance potentielle du récit. En cet instant, l'énonciation dans sa brièveté concilie le rapport au temps et l'effet, puisque « Bernard Roukhomovsky a bien montré qu'y est en jeu un régime interne à la parole, et dernièrement Gérard Dessons a mis en évidence le rôle de l'instance énonciatrice, l'intention de produire un effet, la relation intersubjective » (Gavoille, 2017, p. 12). Il se forme ainsi une tension entre la volonté de dire et le style, la condensation pouvant aller vers une démonstration d'un talent certain ou vers une entrave à la liberté créatrice. Toutefois, pour certains théoriciens comme Stéphanie Boubane (1999), la condensation littéraire ne devrait pas restreindre la profondeur d'un texte ni la liberté créatrice, car

la concision n'implique en aucun cas un appauvrissement de la pensée : cette *abundantia in brevia*, qui renvoie à l'héritage baroque de la pointe, de Yagudeza chères à Gracián, Tesauro ou Castiglione, se traduit à un niveau microstructural par la figure de l'enthymème. [...] Le lecteur éprouve du plaisir à combler les vides : cette suppression flatte la vanité de ceux à qui on parle, en se remettant de quelque chose à leur intelligence [...] Nul besoin, par conséquent, de se montrer dogmatique à outrance : il est parfois bien plus agréable de goûter les charmes de l'implicite. Les romanciers savent eux aussi que le lecteur est bien aise de coopérer, et d'avoir les honneurs de certaines découvertes. (p. 16)

Du moment où la brièveté est comprise dans son rapport au temps, l'espace que le texte occupe sur le papier devient un enjeu secondaire. La forme dans la brièveté n'est néanmoins pas sans intérêt : le silence et la parole dans l'écriture condensée sont en relation d'interdépendance, ils coexistent avec une attente de l'autre pour que la densité, la *profondeur*, la cohérence et la puissance soient atteintes : c'est la litote œuvrant sur un texte intégral, c'est « dire moins pour signifier plus ».

Pour favoriser une réception cohérente avec l'intention auctoriale, la *profondeur* devient d'ailleurs de cette façon un élément essentiel, un élément qui demande une volonté réflexive de la part du lecteur. La réception d'un texte bref de cette sorte devient alors dépendante de plusieurs facteurs tels que l'habileté de l'auteur à transmettre un message malgré la limite de temps imposée, la condensation efficace, l'effet ainsi que la profondeur. C'est pourquoi il vaut de garder à l'esprit la mise en garde de Le Clerc, rappelée par Kaës (2017) : « on devient quelquefois obscur pour vouloir être trop court : l'amour de la brièveté ne doit jamais faire supprimer ce qui est indispensable à la clarté, à la vraisemblance, à l'intérêt. » (p. 99).

Voir au « je »

« La grève bruissante ne sert à rien,
Qu'à faire entendre que le récit la mentionne seulement parce qu'elle est là,
Et que le narrateur, abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit,
Se laisse gouverner par la "réalité",
Par la présence de ce qui est là et qui exige d'être "montré". »
(Genette, 1972, p.344)

À la suite des représentations sociales et individuelles et de la forme brève en fiction, nous allons maintenant examiner le dernier aspect qui m'a paru nécessaire à la création au cœur de la thèse, soit la narration et plus précisément l'homodiégèse.

Dès la troisième ligne de l'analyse ci-dessus d'un extrait de l'*Illiade* (Homère), Genette attribue un rôle précis au narrateur, soit la « fonction de choix et de direction du récit ». Bien que l'histoire paraisse évoluer souvent selon la direction que les personnages lui donnent, le narrateur n'est pas toujours lui-même un personnage et il peut alors se poser comme étant à la merci des pensées et des actions des protagonistes. Nous verrons dans les lignes suivantes comment un auteur pourrait être captif de ses propres représentations lorsqu'il doit faire le choix du point de vue qui sera adopté par le narrateur qu'il crée. Ensuite, la grève où bruit la mer, figurant dans le segment de l'*Illiade* aux v.34-36, introduit la deuxième sous-section de ce chapitre, soit la *réalité*... ou du moins ce qui donne une illusion de réalité : analysant la réécriture platonicienne de l'*Illiade*, Genette indique que cette grève est un exemple concret de l'« effet de réel » théorisé par Barthes (1968), un « vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (p. 88) et qui découle de « la carence même du signifié au profit du seul référent » qui « devient le signifiant même du réalisme » (*Idem*).

L'effet de réel, aussi appelé un « *connotateur de mimésis* » par Genette, a pour rôle de faciliter l'illusion de la réalité. Cette *mimésis* sera par ailleurs explorée dans ce chapitre dans son rapport avec la brièveté, la proprioception et l'étrangeté.

Le mode

L'adoption d'un mode, aussi appelé le « point de vue », est un choix créatif que l'auteur fait généralement assez tôt dans son processus d'écriture. Pour référer au mode d'énonciation, Gérard Genette (1972) utilise le terme « voix narrative » dans le chapitre de *Figures III* consacré à cette situation de narration :

[...] *voix* : « aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » — ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative. (p.419)

L'étude narrative de la « voix » que fait Genette dans *Figures III* lui permet de préciser qu'elle est l'engrenage engageant à la fois l'histoire, le récit et la narration. L'auteur lie ainsi son histoire et ses personnages avec une focalisation qui suit son intention créatrice. Le choix de la focalisation à partir de laquelle il désire exprimer une action devrait pouvoir correspondre avec la façon dont il se représente mentalement ladite action. Toutefois, si on veut garder un sens à l'histoire, il peut être plus difficile d'écrire une situation d'un point de vue extérieur si on la visualise de prime abord d'un point de vue intérieur ou si on l'a vécue personnellement. Il en est de même pour l'écriture des réactions des personnages ou encore de leur caractère, tel que Genette le fait remarquer selon cette réflexion de Stendhal :

Jean Pouillon relève fort bien ce paradoxe lorsqu'il écrit que, dans la « vision avec », le personnage est vu « non dans son intériorité, car il faudrait que nous en sortions alors que nous nous y absorbons, mais dans l'image qu'il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image. En somme, nous le saisissons comme nous nous saisissons

nous-mêmes dans notre conscience immédiate des choses, de nos attitudes à l'égard de ce qui nous entoure et non en nous-mêmes. Par conséquent on peut dire pour conclure : la vision en image des autres n'est pas une conséquence de la vision "avec" du personnage central, c'est cette vision "avec" elle-même ». (Genette, 1972, p. 382)

Étant familier avec ces traits d'humanité, l'auteur devrait avoir plus de chances de donner des notes de vie à ses créations (en se basant sur des personnes existantes, des réactions personnelles, des bribes de vie d'autres personnes...). Même si ce ne sont que des petits morceaux de réalité, c'est ce qui permet de leur conférer une crédibilité. Précisons toutefois que la crédibilité telle qu'elle est envisagée dans cette thèse n'implique pas nécessairement une *diégèse crédible*¹⁰. Il serait plutôt question d'un personnage permettant une immersion fluide dans le récit, soit par ses réactions qui ne contrastent pas avec celles du lecteur moyen puisque dans le cas contraire, le personnage se fera ressentir encore plus étranger. Ce serait le cas, par exemple, des personnages-animaux, des personnages psychopathes, sociopathes, etc.

La voix narrative qui assurerait ainsi le mieux la fluidité de la représentation mentale d'un auteur sur l'action de son récit serait la voix à la première personne de l'indicatif (narration homodiégétique), puisque le choix du mode peut sembler plus naturel à la fois au lecteur et à l'auteur. Ce dernier peut aussi plus aisément transposer ses schémas cognitifs à l'action. Cette voix narrative a notamment été analysée par Béatrice Bloch (2001) afin de mieux en cerner les nuances. C'est ainsi qu'elle suggère que l'utilisation du « je » n'est pas spécifique à l'auteur. Il est, en effet, partiellement dépendant de sa réception :

¹⁰ Ainsi un récit pourrait être intrinsèquement crédible dans sa narration sans pour autant que l'univers le soit.

Bien des textes récents se présentent sous forme de récits à la première personne, forme énonciative commune puisqu'elle est celle de la communication orale¹¹. En même temps que ce choix de la narration homodiégétique adoptant l'allure d'une confiance orale, ces textes peuvent sembler difficiles à saisir, car ils mettent en scène des "je" étranges, parfois fantomatiques. Or, l'utilisation du "je" par tous, sa circulation dans le dialogue, montre que la langue permet une contextualisation des embrayeurs qui dépende non seulement des conditions de l'énonciation, mais aussi de celles de la réception, laquelle, à l'écrit, concerne le lecteur. (p. 222)

Elle propose ensuite une dualité dans la position que peut prendre le lecteur devant un texte contemporain mettant en scène un narrateur qui recourt à la première personne : « est-ce que le lecteur s'actualise dans le "je" qu'il lit comme s'il était l'énonciateur (le "je") ou comme s'il était le destinataire (le "tu") » ? (Bloch, 2001, p.222) En fonction de chacune de ces questions, elle pose ainsi que le lecteur peut s'identifier respectivement à un sujet qui « parle, celui qui a un point de vue, perçoit le monde par son propre corps, a des affects, pense et agit » (*idem*) et à un sujet qui ne représente qu'une voix, simple et sans contours.

Ainsi, un projet d'écriture qui place le lecteur au niveau du destinataire (qui reçoit le texte plus qu'il ne s'y engage, s'identifiant au « tu ») peut également créer un sentiment d'étrangeté par plusieurs procédés d'écriture. Une première façon serait de créer des adresses au destinataire (par intrusion d'auteur), tel que l'ont fait Diderot et Balzac, par exemple. Dans ce cas, l'étrangeté se manifeste lorsque le lecteur est expulsé de l'histoire : se faisant interpellé, il pourrait perdre le fil et par le fait même rompre le lien de corps et d'esprit qu'il aurait pu sentir avec le narrateur ou le héros. Un tel récit serait un échec dans le contexte de la présente thèse si on tient compte du critère de vraisemblance : le narrateur ne peut pas s'adresser à quelqu'un tout en vivant l'action. Le lecteur n'est que

¹¹ Bloch précise qu'on doit, à ce propos, penser aux textes de Robert Pinget, de Claude Simon, de Louis-René des Forêts, de Beckett (dans certains textes comme *Comment c'est*), de François Bon dans certains passages de ses textes...

le bref témoin de cette vie, un voyeur inconnu et indécélable. D'un autre point de vue, si on se réfère au sujet « qui a un point de vue et qui perçoit le monde par son propre corps, a des affects, pense et agit » (Bloch, *supra*), on peut percevoir un lien direct avec ce qui a été avancé plus tôt concernant la création d'un personnage. Il a été remarqué précédemment qu'il peut être plus facile de mettre plausiblement en mots une situation que l'auteur connaît et pour laquelle il a déjà créé un lien émotif. Un récit créé ainsi présente un « je » plus crédible et réussira davantage dans la visée du projet d'écriture de la thèse.

Toutefois, les questions soulevées par Bloch en appellent d'autres : qu'est-ce qui conduit à une focalisation interne réussie ? Est-ce son rapport avec le lecteur comme Bloch le laisse supposer ? Peut-être est-ce plutôt l'écriture elle-même, selon ce qu'avance Genette (1972, p. 382-383) : « La focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en "monologue" intérieur ou dans cette œuvre limite qu'est la *Jalousie* de Robbe-Grillet, où le personnage principal se réduit absolument – et se *déduit* rigoureusement de – sa seule position focale. » En fait, ce serait la combinaison de l'écriture et du rapport au lecteur. La focalisation interne attribue un rôle important au lecteur puisque, comme Bloch l'a souligné, il s'identifie quasi instinctivement à l'instance narrative en « je ». Cela est causé par les sensations, ou encore l'effet de sensations exprimé par la voix narrative : il a, lui aussi, un corps qui perçoit et qui ressent. Ruth Amossy (2010, p. 201) conclut également qu'une « construction de l'ethos », donc de l'identité verbale, dépend de l'image qu'on se fait du « partenaire » et que « la présentation de soi repose toujours sur une négociation d'identité ». Cette identité devient ainsi le vecteur d'imposition ou de partage des façons de voir du narrateur.

La construction de soi du lecteur pourrait aussi dépendre de son positionnement par rapport au récit puisque celui-ci dépend de l'activation des schémas cognitifs (Amossy, 2010). Si le lecteur lit le récit « comme s'il était l'énonciateur » (Bloch 2001), donc avec un « je » *sensible*, ses façons de voir s'accordent à celles du narrateur. Dans le cas d'une lecture qui n'active pas ses schémas cognitifs, le lecteur lit plutôt le récit sans parvenir à une symbiose de corps et d'esprit avec l'instance narrative, devenant plus un « tu » qu'un « je ». Le narrateur qui aurait pu partager efficacement ce qui se passe derrière ses yeux devient étrange pour le lecteur. C'est ce que Bloch (2001) appelle le « je étrange » et celui-ci se tisse aussi avec le « je-représentant » et la « représentation réflexive » de l'analyse de Kenneth A. Taylor (1997) sur le travail de François Recanati.

La *mimésis* et le « je » étrange

Aborder la notion de *mimésis*¹² implique la théorie aristotélicienne, de laquelle le terme a été traduit, comme le souligne Compagnon (2014), par « imitation », « représentation », « vraisemblable », « fiction », « illusion », mais aussi par « réalisme »¹³. Cependant, la notion de *mimésis* a été questionnée par les théories littéraires qui, comme le soulève Compagnon (2014), insistaient sur l'émancipation de la littérature de ses liens avec la réalité au profit d'une priorisation de l'expression plutôt que de la représentation. La section qui suit tient compte de ces remises en cause et tentera plutôt d'aborder la *mimésis* comme pierre angulaire de la vraisemblance et donc

¹² Aussi écrit *mimésis*, j'ai choisi d'adopter la forme que Compagnon utilise dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (2014).

¹³ Au cours de ce chapitre, l'histoire littéraire liant les courants avec la notion de *mimésis* ne sera toutefois pas étudiée en détails pour plutôt se centrer sur les idées d'auteurs spécifiques en lien avec leur application au sujet de la thèse.

comme voie principale de l'identification du lecteur au récit ou du sentiment d'étrangeté. Pour ce faire, une récapitulation des différentes visions de la mimésis est nécessaire.

Compagnon (2014) note que la *mimésis* en tant que concept clé de la caractérisation de la littérature prend source dans la *Poétique* d'Aristote, bien qu'il soulève que la mimésis n'y est jamais clairement définie (p. 122). Partant de l'idée antique d'imitation de la nature et des actions par l'art (théories dominantes jusqu'au XXe siècle environ) amenée notamment par Aristote et par la dénonciation que fait Platon de la mimésis comme vecteur d'éloignement de la vérité par la simulation du réel, plusieurs approches en esquissent leur propre conceptualisation, telles celles d'Auerbach, de Jouve, Compagnon, Ricœur, Schaeffer, ou encore de Gérard Genette. Auerbach (2003), par exemple, a étudié la mimésis dans son état de représentation ou d'imitation au travers de la littérature occidentale, où il lie les interventions des doctrines des différentes époques (classicisme, réalisme, romantisme...) et de la notion de *figura* avec la notion de mimésis. Ricœur, dans *Temps et Récit* (1983), pour sa part, divise principalement la mimésis en trois niveaux (soit mimésis I, II et III) selon des critères d'anthropologie culturelle, de norme, de médiation symbolique, etc., qui constituent dans l'ensemble un fil conducteur de la « médiation entre temps et récit » (p. 161). Ricœur (1983) lie aussi la mise en intrigue et la mimésis selon la *Poétique* d'Aristote : « D'autre part, le concept d'activité mimétique (mimésis) m'a mis [sur] la voie de la seconde problématique, celle de l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue. » (p. 99) Si la majorité des définitions de la *mimésis* suivent l'idée d'imitation, Compagnon (2014) nuance toutefois : « la mimésis se trouve assez nettement réorientée du côté de la

rhétorique et de la *doxa*, de l'opinion » et donc « chez les poéticiens modernes [le critère de mimésis] est devenu le vraisemblable au sens culturel » (p. 122).

Genette (1972), lui, repart des écrits de Platon pour expliquer ce qu'est la *mimésis* en littérature :

Comme on le sait, Platon y oppose deux modes narratifs, selon que le poète « parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle », (et c'est ce qu'il nomme *récit pur*²), ou qu'au contraire « il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle », mais tel personnage, s'il s'agit de paroles prononcées : et c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation, ou *mimésis*. (p. 340-341)

La *mimésis*, pour Genette, tendrait d'autre part vers une association à la brièveté littéraire par sa façon de « montrer » les choses au lieu de les dire. Il avance ainsi que les éléments mimétiques textuels que Platon mentionne semblent toujours tourner autour de deux facteurs : la quantité de l'information développée dans le récit et la présence minimale, voire l'absence, du narrateur : « "Montrer", ce ne peut être qu'une façon de raconter et cette façon consiste à la fois à en dire le plus possible, et ce plus, à le dire le moins possible [...] » (Genette, 1972, p. 345-346).

Faire voir par les yeux des autres présuppose un travail de représentation d'une réalité « vivante », telle qu'elle serait perçue par l'individu qui raconte. Afin de créer un effet de réalisme sur le lecteur et pour que l'intrusion dans la tête du personnage soit crédible, l'auteur se trouve confronté à la nécessité d'écrire seulement les pensées qui pourraient être verbalisées dans une situation de communication et ne pas les écrire dans un déroulement psychologique (Bloch, 2001). Jouve (2018) renchérit cette idée de vraisemblable en expliquant que

le but d'une fiction n'est pas d'induire le lecteur en erreur, mais de l'amener à se glisser sans effort dans le monde de l'histoire. Pour ce faire, elle utilise des « amorces mimétiques », qui sollicitent les mêmes facultés que celles que nous mettons en œuvre dans la vie quotidienne. (paragr. 8)

Dans cet ordre d'idées, il est intéressant de reprendre l'exemple de Bloch (*supra*, p. 38) et de l'appliquer à ce concept de mimétique vivante : le lecteur se sentirait plus comme un auditeur que comme intégré dans la psyché du personnage s'il lit des phrases comme « je suis triste », « j'ai les jambes croisées » ou « je suis debout » puisque, ordinairement, nous savons intuitivement ces choses. Malgré tout, l'univers narratif pourrait être rendu étrange par l'auteur qui ne réussit pas à associer le narrateur et le lecteur dans leurs sentiments et perceptions, que ce soit parce qu'il a « raté son coup » (lecteur comme auditeur, réalité factice, etc.) ou parce que les schémas cognitifs de chacun sont trop différents. Toutefois, comme on l'avait signalé dans la section sur le mode (*supra*, p. 40), l'efficacité de la voix narrative à la première personne repose sur la présentation à la fois l'intégration dans les schémas cognitifs des personnages (derrière leurs yeux) et le monologue intérieur. Ceci ne s'accorde toutefois pas avec l'idée de mimésis puisque selon toute vraisemblance, personne n'évolue dans le monde en exprimant chaque pensée et chaque émotion dans son for intérieur, comme s'il avait un public invisible. Une façon pour l'auteur de représenter une psyché de façon crédible pourrait alors d'être de brièvement présenter les informations intérieures, comme si les émotions et les perceptions étaient des didascalies, mais au « je ». Par exemple, au lieu de m'étendre sur la poussière qui flotte dans l'air d'une pièce, que je la sens chatouiller mon nez et que je me souviens tout d'un coup des réactions allergiques que j'avais, enfant, à la poussière et aux acariens, je ne fais que mentionner quelque chose comme « J'éternue. Ça me fait penser à maman quand on jouait dans le sous-sol. » À cet égard, Bloch (2001) conclut que « de tels énoncés sont une représentation conventionnelle qui s'approcherait

le plus possible d'une *mimèsis* des informations intérieures qui, d'ordinaire, ne sont pas verbalisées par le sujet, mais connues intuitivement par lui grâce à la proprioception » (p. 226).

La *mimesis* et le stéréotype

La visée de l'imitation des sentiments et des perceptions peut conduire à un nouvel écueil lorsque l'auteur ne s'appuie pas sur des informations personnelles : celui du stéréotype. En effet, le stéréotype serait la contrepartie de la représentation cognitive lors de la réception d'une narration homodiégétique et en lien direct avec la *mimèsis* (considérant le « je » comme une *copie*). L'intuition ou les informations intérieures assimilées par le lecteur rejoignent alors le domaine des propriétés « typiques » qu'il attribue aux composants du réel expliqués précédemment (chapitre sur les schémas cognitifs, *supra*, p. 18) : l'inférence sur l'état de la personne (dans ce cas-ci du narrateur) peut être faite à partir de perceptions directes (Deschamps et Moliner, 2008). L'utilisation du « je » mène ainsi le lecteur à une situation d'identification où deux scénarios sont possibles selon Bloch (2001) :

La première est que partager le *je* dans la voix narrative, au cours de la lecture d'un texte homodiégétique en première personne, c'est aussi partager la vision, quand il est question de perception : dans ce cas, voix et focalisation narratives sont confondues dans un mode narratif que le lecteur investit directement. La deuxième est plus générale : dans un texte recourant à un narrateur/personnage fantomatique à la première personne, la lecture induit le recours à une identification partielle, non à un sujet total (parlant, percevant, ayant des affects, pensant, agissant...), mais à une forme de sujet mis en texte, certes partiel et lacunaire : celui de l'énonciation et de la perception. Le lecteur devient le support du sujet du récit. C'est pourquoi, même s'il se donne comme fragmentaire, le sujet fait retour, pour le lecteur, selon un processus peut-être antique, celui de l'identification partielle à une instance énonciatrice. (p.228-229)

Elle propose cette notion d'« identification partielle » comme le fait que le lecteur ne peut s'appuyer que sur une partie des dimensions énonciatrices (« parlant, percevant, ayant des affects, pensant, agissant... »). Devenant un « narrateur fantomatique », l'instance narrative devient alors « étrange » malgré une utilisation de la première personne dans la diégèse. Dans *Pourquoi la fiction ?*, Schaeffer (1999) souligne que le critère du vraisemblable dans un récit narré par ce type de narrateur poserait par conséquent un problème quant au critère d'identification. Pour examiner ceci, partons du principe abordé par Schaeffer (1999) selon lequel les critères du plausible, du possible, du concevable, du vraisemblable, etc.,

trouvent leur assise fondamentale au niveau de l'univers fictionnel élaboré, c'est-à-dire qu'ils ne relèvent pas seulement de l'efficacité des amorces mimétiques, mais sont liés à la validité du modèle fictionnel (pour un lecteur donné), donc de la possibilité (ou l'impossibilité) dans laquelle il[s] se trouve[ent] tisse des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour [les lecteurs] la réalité (p. 261).

Le narrateur fantomatique ne s'inscrit ainsi pas dans un modèle fictionnel crédible, ou encore vraisemblable ou valide, puisqu'il propose un récit manquant de liens avec la réalité du lecteur en raison de dimensions énonciatrices incomplètes. Contrairement à ce que Coleridge (1817) mentionne comme « that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith » (Chap. XIV, p. 4), où la fiction même la plus éloignée du monde réel n'empêche pas une identification, ce qui empêche le modèle fictionnel d'agir comme vecteur crédible d'identification. c'est précisément le manque au niveau de l'énonciation. Par exemple, les raisons pour lesquelles un lecteur pourrait accepter de suspendre son incrédulité dans des romans tels qu'*Harry Potter* ou encore *Le Seigneur des anneaux* sont que le narrateur manifeste des conditions essentielles à un modèle fictionnel complet (par exemple, comme mentionnées plus tôt,

un narrateur qui pense, qui agit, qui perçoit, qui parle, qui ressent, etc.). Ceci est différent d'un narrateur fantomatique, le narrateur qui rend difficiles l'échange du sens et, par le fait même, le pacte fictionnel.

L'aspect de l'identification n'est pas sans rappeler le stéréotype comme voie de compréhension d'un récit. Whitney et ses collègues (1995) notaient d'autre part que « les stéréotypes paraissent fonctionner comme des schémas qui conduisent automatiquement à l'élaboration d'inférences dans la compréhension des textes » (p.148) : ces inférences se font en relation avec l'« encyclopédie » personnelle (Eco) des lecteurs et donc ont une incidence sur leur identification au récit. Ensuite, l'identification du lecteur à l'instance narrative serait aussi partiellement due au principe d'« Erreur ultime d'attribution » avancé par Pettigrew (1979), puis par Moliner (2008). Rappelons que ce principe fortement lié au stéréotype est défini par une perception d'un individu axée sur la différence à cause des préattributions défavorables qui lui sont associées par son appartenance à un exogroupe. De ceci découle une « distance psychologique » (Moliner, 2008) envers le sujet, ce qui nous ramène au « narrateur fantomatique » et à l'« identification partielle » susmentionnée (Bloch, 2001) : un lecteur distant psychologiquement du narrateur ne peut pas s'appuyer sur toutes les dimensions énonciatrices.

Les liens entre les stéréotypes, les schémas cognitifs et le « narrateur fantomatique » ne s'arrêtent pas là : les tropes de l'écriture activent des schémas sources qui, parfois, n'existent plus ou n'ont jamais existé. C'est particulièrement le cas, tel

qu'observé dans le chapitre sur les schémas cognitifs (*supra* p. 18) qui ne sont pas partagés entre des individus ayant des interactions sociales différentes:

Souligner que les destinataires, loin d'être des machines à décoder, conservent une certaine autonomie sur le marché des schémas discursifs ne signifie pas pour autant qu'ils sont insensibles à l'influence de ces schémas. Ainsi, deux phrases comme : « Le vagabond prit les gâteaux sur le bord de la fenêtre » et « Le pâtissier prit les gâteaux sur le bord de la fenêtre », strictement identiques d'un point de vue linguistique, conduiront à construire des modèles mentaux très différents, seule la première suscitant l'inférence selon laquelle les gâteaux ont été volés. Le lien entre la notion de schéma et celle de stéréotype, manifeste ici, avait été relevé dès l'origine : « Les schémas, dans un certain sens, représentent des stéréotypes de ces concepts » (Rumelhart et Ortony, 1977, p. 101). Réciproquement, « les stéréotypes paraissent fonctionner comme des schémas qui conduisent automatiquement à l'élaboration d'inférences dans la compréhension des textes. » notent Whitney et al. (1995, p. 148), qui évoquent également les « archétypes ». (Labasse, 2016, p. 13)

Devant cette explication, on constate que l'auteur est limité lorsqu'il tente de s'accorder avec son lecteur, puisque le stéréotype ne garantit pas d'activer un schéma dans l'esprit de ce dernier. De ce fait, si l'auteur « rate son coup » dans l'échange du sens, il pourrait s'ensuivre des problèmes de crédibilité pour le lecteur. Comme vu dans le chapitre abordant les schémas cognitifs, ce serait le cas lors de l'expression homodiégétique d'un point de vue partant d'un exogroupe. Dans cette situation, ne pouvant pas s'identifier à un « narrateur fantomatique », le lecteur qui ne fait pas partie de l'exogroupe doit en plus affronter des schémas cognitifs inachevés chez lui, l'obligeant sans doute à s'appuyer sur des stéréotypes pour comprendre le récit.

Au terme de ces réflexions préalables, l'écriture brève de l'altérité devrait mieux être cernée. Avec ces repères en tête, il est maintenant temps de porter l'écriture au bout de nos doigts, page après page, de se faufiler sous une chair étrange pour s'immiscer derrière les yeux des Autres.

Création

Derrière les yeux

Microrécits

L'escalier

Je sais où on s'en va. Je veux savoir ce qui se passe. Elle m'a appelée aussi, mais je n'ai pas répondu. Et on conduit comme des fous. Je crois savoir ce qui se passe. Mais tu ne veux pas confirmer. *J'espère qu'il n'est pas trop tard.* Récapitulons. En premier on doit vérifier les sources de danger. Je n'ai ni gants ni masque de poche. Elle t'a envoyé une photo. Mais ce n'est pas la première fois. Les autres fois tu étais arrivé à temps.

Tu veux que je reste *dans* l'auto. Je peux rester *à côté* de l'auto. Mais je ne reste pas assise. Je me sens stupide de me parler comme ça dans ma tête. Mais c'est la seule chose qui me garde *focused* sur le *cas*.

Tu cries. *Fuck, Fuck, Fuck.* Tant pis. J'y vais aussi. Je cours, j'entre, j'enlève mes souliers. Tu te tiens le visage à côté de ses jambes, dans la cage d'escalier du sous-sol.

Et il est trop tard

Carnage

Du verre brisé... ? Je vais déposer les sacs juste ici dans l'entrée. Est-ce que je devrais appeler quelqu'un?... Ou attendre de voir?... J'entends rien... Si y'avait quelqu'un dans la maison, il ou elle n'est plus là. Ok. C'est la fenêtre du salon qui est brisée. Oh et Ginette est tombée... Il y a de la terre partout ! Pauvre cocotte, je vais te remettre au soleil. Bon. Mais?... Du sang?... Comment ça se fait que je l'ai pas vu plus tôt ? Oh wow y'en a vraiment beaucoup... Sur le sofa ?? OMG y'en a sur le mur !! Des traces jusque dans la cuisine... Je vais faire le 9-1-1 pour être prête à appeler. Juste au cas. Avant d'aller voir il faudrait que je prenne quelque chose pour me défendre... La *manette* de la télévision?... J'ai pas vraiment le choix...

Doucement, suivre les traces... le long du mur... Oh mon dieu une grosse flaque de sang... Tant pis. J'appelle. Y'a quelque chose au bout de la flaque, sous le rebord de l'îlot. Ah. Je peux raccrocher. Pourquoi y'a autant de *fucking* sang pour juste... Ah.... Ouin. La gorge coupée. Oh, le 9-1-1 rappelle ?

- Oui allo ?
- Oui bonjour nous avons eu un appel depuis votre numéro Est-ce que tout va bien ?
- Oui oui, désolée, je suis revenue de l'épicerie et il y avait de la vitre brisée et du sang partout dans le salon et la cuisine. Finalement c'était juste un corbeau.

Les crêpes de papa

OH ! PAPA !! Ça sent les crêpes !! C'est papa !! Ça fait longtemps que je n'ai pas mangé de crêpes ! Papa est revenu !!! C'est sûr que c'est lui ! Je vais mettre mes pantoufles de lapin, celles que tu m'as données à Noël ! Oh ! Et ma robe de chambre rose ! Ok je suis prête pour te voir ! Je savais que tu n'allais pas partir longtemps... Je vais sortir en courant de ma chambre et sauter sur toi pour te faire faire le saut !

Tu es là !... Dos à moi, tu ne me vois pas et...

- BOUH ! PAPA !! Tu fais des cr... ?

Ce n'est pas papa. Tu es qui ? Ce câlin-là était pour papa... Pourquoi tu n'es pas papa... ?

- Nellie, papa ne reviendra pas, je te l'ai déjà expliqué. Voici Maxime. Ton nouveau papa.

- Bonjour Nellie.

Non.....

NON.

Crimes et société

- T'es là pour quoi toi ?

C'est encore lui. Il a dû poser la question à environ trois personnes aujourd'hui. Vraiment tanné d'avoir mes temps dehors avec lui. Pis ça fait juste deux semaines. Aussi musclé de la mâchoire que du reste on dirait.

- Agression d'une police ? *Cool, cool*. Sont pas corrects *anyway*. Ils m'ont arrêté parce que ma blonde folle a encore appelé pour qu'ils viennent me chercher. Je te comprends, *man*. Je l'aurais bin frappé itou la police, mais j'avais encore mal à la main d'avoir frappé la grosse folle haha. Pis *toi* ?

Bon. C'est mon tour on dirait.

- Pourquoi tu veux savoir ça ?
- Parce que si tu ne me le dis pas, je vais le savoir *anyway*...
- *Whatever*. Il me reste juste deux semaines. Je suis préposé aux bénéficiaires. Pis ils m'ont pogné à vendre les derniers masques pendant la pandémie.

L'homme sur le banc de parc

J'aime repenser à mes tatouages retravaillés, ceux où la figure d'autrefois est à peine reconnaissable. C'est une sorte de palimpseste moderne au fond. J'aime ça.

Papa m'a dit encore aujourd'hui que je ne trouverai jamais de vrai travail. Et maman a encore continué en disant que je ne trouverai jamais de *blonde* sérieuse. Mais tout le monde a des tatouages maintenant... Je me déconcentre. Avec mon crayon, je trace et trace, remplis les formes, tache contre tache. Je fais danser le plomb... Comme une artiste de cirque avec son ruban. Les ombres font l'amour à la lumière. Le blanc et le noir ne se sont jamais aussi bien frottés, si bien que les frontières sont devenues des zones grises.

John arrive enfin. Ça doit ben faire une heure que je le dessine sur ce banc de parc. J'espère qu'il aimera. Maman n'aura rien à dire. S'il aime mon cadeau je vais l'inviter chez nous. Et avec un peu de chance, il les détestera autant que moi.

Peur du noir

Station Henri-Bourassa.

Mon reflet dans une vitrine. *Ma seule robe avec un petit veston marine. La queue de cheval bien lissée...* Comme les petites filles qui répondent au procureur quand le père est catalogué, classifié et disposé. Les gens offusqués, les voisins et les professeurs, les fesses sur les bancs de bois, n'ont pas vu les monstres sous mon lit... Et dans mon lit. *Mais, papa a dit que c'était ma faute.*

Midi... La gardienne doit être disponible pour aller chercher Charlotte. *Il fait vraiment chaud.* Les files d'attente, ce n'est pas trop mon truc.

À six ans, papa, ce n'est qu'un jeu non ? À douze ans, l'espace obscur est vide, plus besoin d'une veilleuse pour dormir. Ha. Moi à douze ans j'avais une fille qui bougeait dans mon ventre.

Toujours le passé... Il refait surface, monté comme une horloge à chaque année quand on approche de la fête des pères. Ah ! En parlant du loup, mon cellulaire sonne...

- An inmate from Chicoutimi detention facility is trying to contact you. To accept the call...

Je raccroche en souriant. *À l'année prochaine papa.*

Expérimentation #1

POW !

Oh non.. ça vient de la cuisine !! Aidan...

-Un instant Valérie, je reviens !

Pas le temps de déposer le combiné. Rentrer à l'intérieur.

-AIDAN??

Vite, vite, vite..! J'ai peur de glisser dans les escaliers, mais je n'entends pas Aidan.

-AIDAN!!!

-Maman !! Viens voir c'est tout rouge !

Rouge ?... Mon cœur bat trop vite.

-Aidan!! T'es correct ?!

La cuisine sent bizarre. Son petit corps semble sans égratignure. Mais maintenant que je regarde autour de lui...

-Aidan. Qu'est-ce que la cage de Bouboule fait ici ?... Où est ton hamster Aidan ?...

Il me pointe quoi là ?? OH. Le... micro-ondes... Je vais vomir. J'ai encore le téléphone dans la main...

-Allo ? Valérie ?... Non... Aidan ne verra pas Charlie aujourd'hui...

David

Amélie. Vingt-cinq ans. Enceinte, 33 semaines. Hypochondrie paranoïaque avec névroses. C'est probablement ce qu'on lit sur la planche au pied de mon lit. Ok. Temps pour un checkup : jambes ? OK. Bras ? Ok. Ventre ? Aux dernières nouvelles, ok. Tête... Tête ? Hum... Qu'est-ce qui s'est passé déjà ? La vaisselle. Ma gorge, mon cœur qui battait vite...

*Je déteste cette infirmière. T'as pas besoin de me faire aussi mal en vérifiant mon soluté !
Ma gorge... Tellement mal...*

- Rhaaaaaaaa....
- Il a appelé. Je suis désolée. Il ne viendra pas.

Hien?

- Rhaaaaaaaa... ?
- David. Celui que vous appeliez en criant que le bébé était mort.

David... Mon ventre !!! Je vomis.

- Le bébé va bien ! Je vais vous nettoyer. Essayez de dormir.

Et si je continuais de vomir jusqu'à ce que je vomisse le bébé aussi ? Et si j'accouchais d'un bébé mort d'une maladie que j'aurais attrapée ici ? Et si je mourrais avant de donner naissance ? Et si je mourrais en accouchant ? AH !

- Madame ! Calmez-vous, vous n'avez rien !

Tout devient noir pendant qu'une contraction me brûle le bas du corps. David...

Blanc cassé

« Accalmie ».

C'est censé être la couleur de nos murs. C'est juste blanc. « Un blanc-gris de la famille des blancs-cassés ! ». Non, non, crois-moi, c'est juste blanc. Tu voulais de grands murs réconfortants. Je voulais seulement aller voir du pays avec toi. Rajouter une couche de poussière sur mes bottes. Mais non. Pour toi, le mariage est un contrat de vaisselle et d'émissions télé le soir.

Je ne suis plus capable d'être assis. Tourner en rond sous un toit, ce n'est pas pour moi. Mes mains sont rendues blanches, je n'en peux plus !! Blanc ! Partout ! Blanc. Blanc, blanc, blanc, blanc, blanc, blanc, blanc. Du plafond au sofa, du meuble télé au tapis en minou, tout est désespérément blanc !

« C'est pour illuminer la pièce ! C'est une pureté apaisante, non ? » Non.

J'ai honte d'être cet homme, seul, à l'aéroport... Mais c'est la première fois depuis notre mariage que le temps ne m'a pas paru englué et empoussiéré. Je regarde le mur blanc devant moi, qui pour une fois, n'a pas le reflet de tes yeux.

Noir comme neige

Enfin le jour J. Je meurs d'angoisse. Mettre mon clignotant, éviter un nid-de-poule, doubler une voiture... Je conduis vers l'aéroport en fixant la route, comme par automatismes. Mes réflexes ont pris le relais. On dirait que ce ne sont pas mes mains qui tiennent le volant. Plutôt les mains d'une étrangère, blanches. Ma mère m'a toujours dit qu'elles étaient trop petites pour ma taille, trop délicates. Ce sont ces mains qui vont bientôt travailler pour nourrir le petit garçon de huit ans qui sera mon enfant. Enfin le stationnement. Merde, je suis en retard. Pas le temps de me remettre droite. Je finis finalement par atteindre les doubles portes de l'aéroport Pierre-Élliott-Trudeau et j'aperçois la travailleuse sociale.

Je veux l'observer avant qu'il ne me repère. Les os de ses bras et de ses jambes semblent si fragiles que je n'oserais pas même le prendre dans mes bras de peur de le casser. La peau d'un noir brillant, il me fait penser à la poupée grandeur nature de ma sœur. Il n'a de grand que ses yeux qui lui mangent carrément le visage. Et je sais instantanément.

Je sais qu'il y a participé.

Pareil regard ne devrait pas exister chez un enfant.

Les bâtisses

Je mange ma portion. Je n'ai presque jamais faim. Les familles qui viennent me trouvent trop maigre : ma vieille chemise flotte autour de mes bras. Tiens, il y a un trou dans le bas. Je pose ma cuillère en faisant beaucoup de bruit. Les cinq autres garçons et les deux filles font pareil. Têtes baissées, petits et grands, ils attendent que je me lève, puis ils m'imitent. J'ai huit ans et je frappe fort.

C'est l'heure de la promenade et nous sortons en suivant Mme Hanna. Il fait gris et froid aujourd'hui. On marche à l'ombre des bâtiments collés. Je n'aime pas cette partie-là de la rue : les maisons penchent vers l'avant. Elles me font penser à ce monsieur âgé qu'on a croisé une fois. C'est triste. Nous nous approchons de l'église géante au toit vert : c'est le temps qu'on retourne à l'orphelinat. Oh, un couple bizarre. Je sais que ce sont des étrangers. Ils nous regardent passer et nous fixent en chuchotant. Je crache vers eux. L'autre jour, pendant la sortie spéciale sur *Prospekt Svobody*¹⁴, j'ai vu un garçon plus vieux faire la même chose et beaucoup de gens sont venus lui parler fort. Il avait l'air important. Mais Mme Hanna ne vient pas me voir, elle nous laisse tous là pour aller voir le couple. Elle parle très vite et prend les mains de la femme. Notre directrice répond à une question, le dos courbé comme les bâtisses. Le couple lui sourit. Elle revient vers nous, m'ignore complètement et commence à nous conduire très vite vers le foyer. Mme Hanna nous envoie nous laver et nous changer. Cela n'arrive qu'une fois par semaine d'habitude ! C'est si étrange que je ne me bats même pas pour le premier bain. La peau rosie, nous nous alignons ensuite par ordre d'âge dans la salle de jeux. Nous

¹⁴ Que nous pouvons traduire par « Avenue de la Liberté », une artère principale de Lviv en Ukraine.

restons plantés là pendant *au moins* une heure. La porte d'entrée s'ouvre. Mme Hanna chuchote et deux autres voix répondent. Ils parlent mal. Une des filles, s'est fait pipi dessus et ça commence à sentir. Oh, le couple de tout-à-l'heure entre dans la pièce. Ils sourient à tous et vont d'abord vers le plus vieux pour lui demander son nom. *Pfff*. Quand ils arrivent devant moi, je crache encore. Le visage de Mme Hanna se fige, mais elle continue de leur répéter, encore et encore, que « je ne l'ai pas eue facile ». Le couple se fait un sourire et la femme me regarde dans les yeux. Je me sens étourdi quand je comprends ses paroles en ukrainien boiteux. Ce sont, pourtant, les plus belles que j'ai entendues de toute ma vie :

- Alors, mon petit, raconte-moi ton histoire.

Le papillon

Ça m'obsède. Ça résonne dans ma tête et mes idées s'infectent. Comme tout le monde, j'ai essayé d'oublier. Depuis des années, je me suis battue. Je me suis même battue contre toi. Mes idées te font peur. Je suis fatiguée, depuis maintenant si longtemps. Je ne peux pas abandonner... Parce que devant le miroir, je ne sais pas quoi répondre à mon reflet. Il ne me montre pas, *moi*. Ma mère m'a dit de me taire.

Mais j'aimerais tant ne pas avoir à t'écouter et enfin enlever mon voile pour toujours.

Je serais comme un papillon.

Hija de puta

Ma mère était une *puta*. La mère de ma mère était une *puta*. Alors je suis aussi une *puta*. J'ai appris à m'occuper de *mama*. Elle ne voulait pas me dire comment elle se blessait, comment elle avait ces yeux au beurre noir, ces pommettes mauves, ces bras cassés, ce sang sous ses jupes. Mais je savais. J'ai entendu les autres *putas* parler. C'était *los extranjeros*, les étrangers. *Los americanos*. *Los europeos*. Mais ils payaient bien *mama*. Et ils me paient maintenant bien, moi. Alors je les accepte aussi. Ce sont souvent de bons clients.

Mais il faut dire que je ne suis pas surprise de le voir, mon prochain client *americano*, entrer dans la chambre avec une cravache.

Ce sera 500 *pesos* de plus.

1000 pour le visage.

À bout de souffle

BIP.

Hum... BIP. Pourquoi fait-il noir ? ... Respire encore...BIP. Ouch... BIP

...

BIP. Je ne vois pas même ma main... Est-ce qu'elle bouge en ce moment ? Seigneur.

Respire. Même si ça brûle : ça veut dire que je suis en vie. BIP.

— C'est tellement triste.

Qui est-là ??

— On pourrait au moins lui enlever l'aiguille du bras.

.....*Pardon ?... BIP.*

— Elle a des enfants non ?

— Deux filles. Elles refusent de venir la voir.

.....? BIP.

— C'est réellement ce qu'elle voulait ? Crois-tu à cela toi ?

— Non, mais que veux-tu qu'on fasse ? Le formulaire de consentement est ici et il est signé.

— Devrait-on dire quelques mots ?

... Mais qu'est-ce que.....?!?! BIP.

— Peut-être.... Ah merde. Ils ont besoin de nous en bas, accident de voiture, hémorragie fémorale majeure et hémorragie abdominale interne. Debbie et Caro sont en congé et les autres sont déjà parties ! Débranche le ventilateur, c'est triste, mais on n'a pas le temps et ça doit être fait avant le changement de quart...

... Le... ?

.....

De glace

Il fait froid. En fait, les passants portent tous des manches courtes. Il doit faire chaud. Mais j'ai toujours froid. Ma couverture n'isole pas beaucoup les fesses. Tiens. Je suis habitué de me faire regarder comme ça, mais ces deux-là ne se gênent pas. Hé, si vous saviez par quoi je suis passé pour en arriver ici... J'aimerais bien jaser parfois.

Catharsis

Cette fausse carte est vraiment bien faite... Ça va passer comme dans du beurre.

- Allez-y.
- Vous... ne voulez pas voir ma carte... ?

Qu'est-ce qu'il a lui à lever les yeux ? Il doit juste faire son travail, *messemble* que c'est pas compliqué !

- Je pense vraiment pas que c'est nécessaire le vieux, mais...hhhhhhh....

Il prend enfin ma carte.

- Bonne fête de « 30 ans » là. Allez-y hahaha.
- Mouais.

Une chance qu'il était plus gros que moi parce que.... Ah ma *date* est arrivée. Bien, bien, bien. La musique nous empêchera de parler et elle ne pourra pas me demander mon âge. On va danser toute la nuit. Et boire toute la nuit. Et fumer aussi pourquoi pas ? Et la *fourrer* toute la nuit. Moi aussi je veux oublier. Ne pas me souvenir que j'ai 45 ans aujourd'hui.

Xanax

J'ai mangé 50 calories de moins qu'hier. Pendant que l'eau de la douche réchauffe, allons voir *Tinder*. Trop chauve. *Gauche*. Trop petit. *Gauche*. Pas assez musclé. *Gauche*. Trop coiffé. *Gauche*. L'eau est encore froide. *Câline*. Bon, de toute façon, c'est l'heure de pointe sur *Instagram*. Un maquillage léger, *naturel*. *Contouring*. *Baking*. Ombre à paupières. *Blending*. Fard à joues. *Lipstick*. Ok. On baisse les yeux. Ébouriffer un peu mes cheveux... Les faire tomber à droite... 3..2..1...Excellent ! La céramique en imitation bois (Merci, *Pinterest* !) fait vraiment bien ressortir les nuances de mes cheveux. Filtre *Gingham* pour adoucir l'éclairage de la salle de bain. Ajustement des ombres, de la saturation et augmentation légère de la structure. C'est bien. *Add to my story*.

Un jean troué et un t-shirt blanc noué. Café dans la main. *Add to my story*. C'est l'heure. Mon rendez-vous de pose de cils. Mes mains commencent à trembler. Rappel de l'application *Fit* pour boire de l'eau. *Converses* blanches. Je sors de la maison... 10-9-8 - 7-6.. *Rien à faire*. Mes mains tremblent plus. Xanax dans mon sac à main *Kate Spade*.
Je prends un comprimé, retourne dans la maison, referme la porte et j'attends.

J'attends de ne plus avoir peur.

Papa et maman

C'était sûr ! J'aurais dû le savoir. J'ai même pas mis le deuxième pied dans porte que papa me dit déjà que j'ai l'air d'une *butch*. Pis maman se met à pleurer. Et après on se demande pourquoi je ne vous ai pas avertis que j'allais me raser les cheveux hein ? *So*, je vais rien répondre. Bin oui papa. Fâche-toi, ça va aider. Bin oui maman, à seize ans ils laissent les filles raser leurs cheveux chez la coiffeuse. Bin non. Sans autorisation parentale. C'est ça. Fait une plainte. M'en fous, rendue là. J'me sens mieux comme ça. Pis vous ne m'comprenez pas. Et non. Cette fois-ci je ne me forcerai pas à porter les robes que vous m'achetez. C'est pas pour moi. Pis ça ne fait pas de moi une *butch*, papa.

En fait, je ne sais pas ce que ça fait de moi.

Et vous voulez pas m'aider...

Le cri

Tout est noir. Les corps, le sang séché sur les murs, les marques d'une boue qui sent métallique et... quelque chose qui pourrit. Un canon de métal glacé est collé sur ma tempe. Je sens mon cœur battre fort. Mes genoux brûlent sur la poussière de la route chauffée par un soleil qui aveugle. Une voix aigüe pressée contre mon oreille me dit fermement quelque chose que je ne comprends pas. Me lever est difficile, mais marcher l'est plus. Au milieu de mon village se dresse une plateforme. Il ne reste plus que moi et la fille derrière moi. Bientôt nous ferons aussi partie de la pile. Pendant que je monte sur les lattes de bois clair, j'observe les visages des autres. Je vois leurs nez, leurs iris et leurs dents. Leur peau d'ébène, comme la mienne. Un ultime cri s'étouffe dans le sang de ma gorge, amené par une détonation au milieu des cris de joie.

Retour sur l'écriture

Ce chapitre final est consacré à une réflexion sur les récits qui ont accompagné la thèse. Ce retour est primordial, car il me permet de questionner *a posteriori* le noyau de chaque chapitre théorique : le sentiment d'étrangeté pendant la lecture d'un récit. Les sphères qui ont été présentées comme essentielles à l'écriture de l'altérité dans la brièveté étaient l'appui sur les schémas cognitifs, une puissante condensation de la narration et une diégèse à la première personne (présentant notamment un narrateur « fantomatique »). Pour débiter ce bref retour sur la théorie, je voudrais souligner que cette étrangeté amenée par les yeux d'un autre serait l'*intention* de mes récits selon la définition qu'en donne Schaeffer (1989) : « Pour qu'il y ait un acte discursif, il faut que le support communicationnel soit investi d'une intention de communication : il doit y avoir une énonciation, et il faut qu'elle atteigne un destinataire et se propose une visée [...] : il est un événement, mais un événement qui exprime une intentionnalité. » (p. 81-82) Mon intention créatrice, donc mon support communicationnel, tire sa visée communicative du cœur d'un événement auquel le lecteur assiste partiellement derrière les yeux du personnage. Ceci entraîne une altérité du regard, élément essentiel pour l'auteur du récit dans le processus de création des personnages. Le regard autre est en effet perçu grâce à la nature des représentations sociales en rapport avec les représentations individuelles du personnage, de l'auteur et du lecteur. Les schémas cognitifs ainsi activés peuvent accroître ou éveiller des stéréotypes négatifs entre les groupes et le sentiment d'étrangeté se centre sur les différences entre ces groupes. La vision « autre » se rapporte ainsi à une analogie ratée. Pour bien encadrer ma réflexion, je voudrais également rappeler que la

proprioception et l'instance narrative sont des éléments-clés dans la narration à la première personne dans un contexte étrange : suivant mon intention, je raconte l'énonciation autre, à la première personne avec ses perceptions, mais comme si on était dans sa tête où tout n'est souvent qu'un tourbillon d'images et d'idées, sans nécessairement de phrases complètes. Cette « énonciation », je la voulais comme copiée directement de la tête de mon personnage, comme si un greffier interne participait à l'échange. Une mimésis à laquelle le lecteur ne peut s'appuyer ou s'identifier, sans toutefois se faire expulser complètement du récit.

Tout a commencé au baccalauréat, où un professeur en création littéraire m'a assuré que j'avais un talent pour la nouvelle. Au départ, c'était le format qui m'intéressait le plus. Quand j'écrivais, peu importe pour quel cours de création et peu importe quelle était la thématique, je voulais choquer et je voulais amener les lecteurs à *ressentir*. Au début, je ne comptais pas passer tout de suite aux études supérieures, mais j'avais confiance en mes récits. Je voulais ce nouveau défi.

Après un faux départ au début de la maîtrise et avec l'aide de mon directeur actuel, j'ai changé d'approche. L'altérité a pris un tournant différent pour moi et j'ai relu les nouvelles que j'avais écrites au baccalauréat dans l'idée initiale d'en faire un point de départ de mon nouveau travail de création. C'est à ce moment que les difficultés d'écriture ont commencé.

Les schémas cognitifs

J'ai rencontré un premier obstacle lors de la relecture de mes récits du baccalauréat. Ils étaient, oui, « choquants », mais également vides. Ils étaient trop longs,

trop bien cadrés et parfois très stéréotypés, ne laissaient pas place à l'imagination. Ils étaient tout sauf une fenêtre derrière les yeux. Quand j'ai essayé de les réécrire (j'en avais bien six ou sept qui auparavant me semblaient bons), je ne parvenais pas à trouver une authenticité dans la voix des personnages. Ils faisaient tous partie d'un exogroupe par rapport à la population québécoise « de souche » et c'est ce qui me donnait de la difficulté : je ne savais pas ce que vivait réellement une Indienne dans un marché, malgré mes cours sur la religion hindoue. Je ne savais pas non plus ce que vivait un enfant schizophrène au Panama. Je commettais sans cesse des erreurs d'attribution en modelant mes personnages étrangers, leur faisant réaliser des actes stéréotypés. Puisque je n'avais jamais écrit autrement, mes nouveaux récits présentaient des personnages victimes, avec des élans prétentieux et sermonneurs. La frontière entre le cliché et l'étrange était hésitante, voire effacée et mon propos semblait se distordre en un processus ego centré (Deschamps et Moliner 2008). Il va sans dire que ce n'était pas mon intention créatrice. Je tentais une exploration du sentiment d'étrangeté par la création, mais en écrivant, je ne faisais pas réellement un échange de sens avec mon lecteur. En effet, m'appuyant uniquement sur mon système central stable, je proposais à mon lecteur un produit inabouti. Comme mentionné plus tôt dans la partie théorique de la thèse, les membres d'un groupe cherchent selon Abric à donner un sens à leurs actions afin d'adhérer à la vision collective par un double système. Pour ma part, mes élans prêcheurs s'appuyaient sur une transparence des détails, je sentais que je devais passer un message pour que le récit ait un sens et un but. Ce sens, toutefois, au lieu de faire adhérer à la vision collective, avait pour finalité d'exacerber le sentiment d'étrangeté, but qui n'était pas souvent atteint autant que je l'aurais désiré. Ainsi, je n'ai écrit que peu de bons récits

avec un protagoniste faisant partie d'un exogroupe clair, les seuls que j'ai choisi de garder dans le recueil final étant « Hija de puta », « Le papillon », « Les bâtisses », « Noir comme neige » et « Le cri ». Soit cinq récits sur dix-neuf. Le dernier récit, « Une autre journée dans le génocide », est en fait inspiré, non pas d'une situation vécue personnellement, mais d'histoires de mon grand-père sur son service militaire lors du génocide du Rwanda. Ce récit a donc été compliqué à inscrire dans la forme brève, puisque je voulais inclure tous les détails qui rendaient, selon moi, une crédibilité et un échange de sens possibles. Ceci rappelle une hypothèse mise en lumière dans les chapitres précédents, soit que l'étrangeté semblerait mieux fonctionner quand l'auteur modèle ses personnages dans l'argile de son Système central stable, le noyau de la vision individuelle, alors que l'étrange et le connu sont des concepts essentiellement antagonistes.

Pendant l'écriture, j'ai souvent dû supprimer des éléments qui, tout en étant des activateurs sûrs de schémas cognitifs, rendaient la fenêtre moins crédible : les inférences, le vocabulaire connoté et le vocabulaire émotif. Alors que cela semblerait un élément essentiel pour l'échange de sens avec le lecteur, il n'est pas réaliste pour un personnage de « parler » dans sa tête en narrant ses émotions, par exemple, alors qu'une multitude de gens éprouvent justement de la difficulté à mettre en mots leurs émotions dans la vie quotidienne. L'idée était alors de transmettre les émotions et l'encyclopédie personnelle des protagonistes par la forme et les non-dits.

[La puissance de la forme brève](#)

L'intention par la forme de l'écriture des microrécits au cœur de cette thèse a déjà été longuement évoquée et je sens que la réussite du sentiment d'étrangeté par la forme est moins subjective que par les autres éléments de la thèse. La forme m'a toutefois surprise par sa complexité : doser l'élagage sans entailler la cohérence des narrateurs m'a posé plus de difficultés que je ne l'aurais cru. J'ai donc décidé de ne pas m'imposer de limite de caractères afin de me permettre plus de libertés quant à la part d'implicite et d'explicite dans les récits, ce qui a abouti à des longueurs variées. Ainsi, le plus court de mes récits étant 303 caractères (« Passants passagers ») et le plus long étant 2048 caractères (« Les bâtisses »), une bonne différence se présente entre les deux et on est bien loin, dans un cas comme dans l'autre, du nano récit (140 caractères au maximum). Malgré tout, la majorité des récits sont conformes aux idéaux de la microfiction, soit 300 à 400 mots au maximum, « Les bâtisses » étant le seul à ne pas y répondre avec 465 mots.

À l'issue de mes recherches sur la brièveté dans la fiction, je croyais au départ et à tort, que la nouvelle était un support de communication littéraire relativement simple, puisqu'elle ne semblait impliquer que de « privilégier le court ». Ainsi, quand je me suis mise à tenter d'élaguer mes textes tout en gardant ce que je croyais être l'essentiel, je me suis aperçue que de choisir des formes plus succinctes peut toutefois apporter plus de tort que de bien : dans mon cas, c'est parce que je perdais beaucoup l'essence des personnages. Ce qui les rendait plus réels. Ce faisant, je tombais dans le piège de vouloir donner tous les « indices » du message que je voulais passer d'un coup. Comme précisé plus tôt, il a fallu que je me recentre sur la réelle intention des récits : ouvrir une fenêtre derrière les yeux des autres. La liberté que je me suis donnée dans la longueur des récits ne m'a pas empêchée de rechercher une concision, dans mon cas, le raccourcissement des

phrases. Par cette méthode, j'ai le sentiment de me rapprocher du flot de pensées (ou dans certains cas, du lac limpide où parfois des mots et des images font surface), la concision produisant un effet de staccato.

L'homodiégèse

Le sentiment d'étrangeté a été exacerbé avec le format du texte, le microrécit : souvent j'aurais voulu développer plus et expliquer un événement et j'hésitais quant à la façon d'écrire des pensées sans tout dévoiler. C'est grâce aux commentaires constructifs de mon directeur dans le séminaire de création littéraire à la maîtrise et dans nos rencontres que j'ai mieux compris dans quelle direction je devais aller.

Comme signalé dans le chapitre « Voir au je », écrire une situation ou des émotions sans les avoir vécues personnellement peut s'avérer difficile. J'ai donc choisi d'emprunter les deux approches pour écrire mes microrécits : écrire selon une situation vécue et écrire selon la perception extrinsèque d'un événement. Cela n'a toutefois pas été sans difficulté et un passage de la thèse d'Antoine Cremer (2018) représente bien les émotions que je vivais en tentant d'écrire une situation vécue personnellement ou par un proche, tout en jonglant avec une écriture fantomatique et les schémas cognitifs que je prêtais à d'autres : « Cette fois, j'ai eu peur d'aborder un sujet auquel je ne pouvais pas vraiment m'identifier, m'étant souvenu, quelque part au milieu du recueil, que je n'étais pas une femme » (p. 2). Écrire du point de vue d'un autre sexe a été un défi, mais également une façon pour moi de tester l'étrangeté de mes situations. J'ai pu retravailler les récits sans y être autant absorbée émotionnellement. Quelques récits sont inspirés de

situations réellement vécues, par moi ou par d'autres, soit « Catharsis », « David », « L'escalier », « Les bâtisses » et « Papa et maman ».

« Catharsis » est vécue par un personnage masculin, ce qui a représenté un défi. J'ai tenté de lui donner une voix authentique, tout en misant sur le côté un peu ridicule de la situation pour apporter le sentiment d'étrangeté : habituellement, ce sont les personnes plus jeunes qui falsifient leurs cartes d'identité pour prétendre avoir un autre âge que le leur. Ici, j'ai décidé d'amener un peu plus loin une situation que j'ai entendue discuter à maintes reprises par des connaissances dans les centres d'entraînement physique que je fréquente : la peur de vieillir. Cette routine de sortir dans les bars et de « trouver une fille pour la nuit », j'ai entendu cette rengaine de tant de façons différentes que trouver la bonne voix a été plus facile que je croyais.

Le « je » du récit « David » s'appuie sur une amie hypocondriaque et sur des sentiments que j'ai déjà vécus lors de crises d'anxiété. Ce qui a été plus difficile dans l'écriture de cette nouvelle, c'est l'échange avec l'infirmière et la fin. J'avais tendance à écrire comme une confrontation entre Amélie et l'infirmière, en commençant par un jugement de la part de cette dernière et ce n'était nullement nécessaire. La fin était aussi beaucoup plus rapide dans le rythme et on aurait dit que ce changement soudain étirait la fenêtre beaucoup plus loin que nécessaire.

« Les bâtisses » est la nouvelle écrite selon une partie de l'histoire d'adoption qu'a vécue un couple d'amis de ma famille : ils sont le couple de l'histoire et le jeune garçon rebelle est maintenant leur fils. Leur enfant a été adopté dans un orphelinat en Ukraine et j'adorais comment il menait tout le monde dans l'orphelinat, tout en étant le plus jeune. Le reste est fiction, mais ce récit a été un des plus faciles pour moi à écrire. Un seul détail

que je sens m'avoir échappé au fil de ce récit est l'étrangeté : bien que l'identification à ce personnage soit effectivement difficile par son origine et les événements qu'on soupçonne avoir vécus pour son jeune âge, j'ai vu en faisant lire le récit à plusieurs personnes que la fin amène un fort sentiment d'attachement à l'enfant et au couple. Le sentiment d'étrangeté, d'altérité s'estompe donc. « Papa et maman » est, en partie, vécue personnellement. J'ai choisi l'épisode de ma vie où je suis arrivée les cheveux rasés à la maison familiale, et les réactions réelles de mes parents pour encadrer les pensées de l'adolescente qui vit la situation, mais en changeant l'idée derrière cette action vue comme « rebelle » par les parents. Il a été le deuxième récit le plus facile à écrire pour moi, puisque je me suis replongée dans des émotions vécues par le passé, en changeant seulement l'objet de ces émotions.

L'autre microrécit inspiré de faits réellement vécus est « L'escalier ». J'ai décidé de le placer au début du recueil, parce que, bien que ce récit ait été écrit selon une situation vécue personnellement, il a été le plus difficile à écrire pour une autre raison que l'authenticité et la véracité de la voix narrative : j'ai choisi de profiter du cadre d'écriture et de la thématique pour tenter une expérience d'écriture du trauma. Je crois qu'utiliser l'expérience la plus traumatisante, mais aussi celle qui a changé ma vie, a su aider ma création. C'est pendant cette création que j'ai senti un déclic : les récits n'ont pas besoin d'explication. Ils n'ont pas besoin de fin. Ce sont des *fenêtres*. On y voit les gens passer, mais pas où ils vont, ni d'où ils viennent. C'était logique pendant l'écriture des chapitres théoriques, mais pour une raison inconnue, je me retrouvais toujours à tenter de laisser des indices dans mes textes pour que les lecteurs aient tous les outils à leur portée pour comprendre les messages : des références au passé, des monologues internes sur les

émotions, etc. En écrivant « L'escalier », j'ai replongé dans le moment où je me dirigeais vers la maison d'une amie avec mon conjoint de l'époque. Où je savais qu'elle était en danger d'elle-même. Au moment où nous l'avons trouvée, pendue, et les étapes infructueuses que j'ai prises pour la ramener à la vie. Je ne pensais pas à des choses comme « je vais marcher pour aller la voir » ou « je descends les marches ». J'ai donc écrit en restant la plus fidèle aux pensées réelles que j'ai eues à l'époque. Afin de conforter le sentiment d'étrangeté, j'ai inclus un détail incongru, mais s'étant réellement produit, soit le réflexe d'enlever mes chaussures en entrant dans la maison. C'est après avoir écrit cette partie, cette *fenêtre*, que j'ai aussi réécrit les autres récits selon la prise de conscience que j'ai eue, en tentant d'arriver à un degré zéro des pensées humaines. Et j'ai enfin senti une âme dans mes récits, une âme étrange.

J'ai cependant écrit plus de récits qui n'étaient pas appuyés sur des situations vécues personnellement ou par un proche. Ce sont ces récits qui m'ont posé le plus de difficultés, puisque la crédibilité s'en retrouvait souvent affectée lorsqu'une autre personne gentiment volontaire ou mon directeur les lisait. Je n'étais pas souvent en mesure de voir au premier abord ce qui clochait dans mes textes et il m'a fallu plusieurs essais pour trouver la voix et les mots qui sonnaient les plus justes selon les contextes choisis. Parfois j'ai changé complètement de scénario dans un récit, en gardant le personnage qui avait maintenant plus de vie. Je me suis retrouvée à devoir leur imaginer une forme et une vie plus détaillée que dans ce que je proposerai réellement au lecteur à la fin pour pouvoir déplacer ma fenêtre, au besoin.

Conclusion

Somme toute, après avoir analysé les représentations et les schémas cognitifs, la brièveté et l'homodiégèse, il semblerait que l'étrangeté s'immiscerait là où on s'y attend le moins. Réussir à faire voir par les yeux des autres peut alors s'avérer plus complexe qu'anticipé, il reste à savoir si l'étrangeté entraîne automatiquement l'absence d'appropriation du récit ou si le lecteur peut malgré tout réussir à l'habiter, regardant par la fenêtre derrière les yeux de l'Autre... avec l'esprit ouvert.

Bibliographie

Abric, J.-C. (2003). De l'importance des représentations sociales dans les problèmes de l'exclusion sociale. Dans J.-C. Abric (Édit.), *Exclusion sociale, insertion et prévention* (pp. 11-19). Toulouse, France : ERES.

Apollinaire, G. (1914). Revue de la quinzaine. *Mercur de France*, 402, 431.

Auerbach, E. (2003). *Mimesis: the Representation of Reality In Western Literature*. Princeton, NJ : Princeton University Press. 579 p.

Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, [Format Kobo], 347 p. Tiré de <https://store.kobobooks.com>.

Bailly, J.-L. (2009). *Nouvelles impassibles*. Talence, France : Éditions de l'Arbre vengeur, 200 p.

Baldick, C. (2008). *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, NY : Oxford University Press. 361 p.

Barthes, R. (1968). L'Effet de Réel, *Communications*, 11, 84-89.

Bertrand, M. (2017). B. d'Aurevilly et la Brièveté ou « l'intensité de l'effet », Dans P. Auraix-Jonchière & V. Caillet (Édit.), *Barbey d'Aurevilly - La Brièveté - La Revue des lettres modernes* (pp.17-42). 21. Paris, France : Lettres modernes Minard.

Bloch, B. (2001). Voix du narrateur et identification du lecteur, *Cahiers de Narratologie*, 10.1, 221-229.

Boubane, S. (1999). Entre *brevitas* et digressions narratives : le dilemme du romancier dans la première moitié du XVIIIe siècle. *Lumen*, 18, 13-25.

Carrez, S. (2017). Edgar Allan Poe et la nouvelle : l'autorité à l'œuvre, Dans E. Gavaille & P. Chardin (Édit), *Stratégies et pouvoirs de la forme brève* (pp. 277-288). Paris, France : Éditions Kimé.

Coleridge, S.T. (1817). *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. New-York, NY : Kirk and Mercein, 388 p.

Colombani, C. (2003). *Variations saisonnières*. Paris, France : Gallimard, 128 p.

Compagnon, A. (2014). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, [Format Kobo], 341 p. Tiré de <https://store.kobobooks.com>.

Cyprès, A. (2017). De la concision à l'abrègement : minimalisme poétique et virtualisation de l'autorité. Dans E. Gavaille & P. Chardin (Édit), *Stratégies et pouvoirs de la forme brève* (pp. 217-232). Paris, France : Éditions Kimé.

Deschamps, J.-C. & P. Moliner (2008). *L'identité en psychologie sociale – Des processus identitaires aux représentations sociales*, Paris, France : Coursus, 186 p.

Danon-Boileau, L. (1982). *Produire le fictif : linguistique et écriture romanesque*. Paris, France : Klincksieck. 182 p.

Eco, U. (1985). *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, [Format Kobo], 315 p. Tiré de <https://store.kobobooks.com>

Encyclopedia of Literature in Canada. (2002). W.H. New, Toronto, ON : University of Toronto Press, 1000 p.

Encyclopædia Universalis. s.d. LYSIAS (440 av. J.-C. ? -? 380 av. J.-C.). Tiré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lysiat/>.

l'European Network for Short Fiction Research (2017). Le récit bref : co-textes et contextes - Appel à communications : 3e CONFERENCE ENSFR. Tiré de <https://listesocius.hypotheses.org/5528>.

Gavoille, E. (2017). Introduction, Dans E. Gavoille & P. Chardin (Édit), *Stratégies et pouvoirs de la forme brève* (pp.11-24). Paris, France : Éditions Kimé.

Genette, G. (1972). *Figures III* [Format Kobo], 522 p. Tiré de <https://store.kobobooks.com>

Gouillard, J. (s. d.). PAUL LE SILENTIAIRE (VIE s.), *Encyclopædia Universalis*, Tiré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/paul-le-silentiaire/>

Guitton, E. (s. d.). ÉPIGRAMME, *Encyclopædia Universalis*, Tiré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/epigramme/>

Guyau, J.-M. (1889). *L'art au point de vue sociologique*. Paris, France : Alcan éditeur, 388 p.

Gefen, A. (2010). Ce que les réseaux font à la littérature, Réseaux sociaux, *microblogging* et création. *Itinéraires*, 2010-2, 155-166.

Harré, R., trad. G. Coudin & B. Orfali (1989). Grammaire et lexiques, vecteurs des représentations sociales, Dans D. Jodelet (Édit.), *Les représentations sociales* (pp.149-169). Paris, France : Presses Universitaires de France.

Jodelet, D. (1989). Représentations sociales : un domaine en expansion. Dans D. Jodelet (Édit.), *Les représentations sociales* (pp.45-78). Paris, France : Presses Universitaires de France.

Jouve, V. (2018). Les émotions de la fiction. Dans P. Chardin (Édit.), *Vivre comme on lit : Hommages à Philippe Chardin* (pp.301-314). Tours, France : Presses universitaires François-Rabelais.

Kaës, E. (2017). L'art de faire bref : Modèles rhétoriques et modèles scolaires à la fin du XIXe siècle. Dans E. Gavaille & P. Chardin (Édit.), *Stratégies et pouvoirs de la forme brève* (pp.95-110). Paris, France : Éditions Kimé.

Labasse, B. (2016). Le statut des schémas cognitifs dans la production et la réception discursives. *PRATIQUES - Linguistique, littérature, didactique*, Centre de recherche sur les médiations (CREM). 171-172, 1-19.

Labasse, B. (2020), *La valeur des informations - Ressorts et contraintes du marché des idées*, Ottawa, ON : Presses de l'Université d'Ottawa, 426 p.

La Fontaine, J. de. (1828 [1621-1695]). *Fables de La Fontaine : enrichies de gravures*, CIHM/ICMH microfiche series (50,286). Montréal, QC : J. B. Rolland, 322 p.

La Rochefoucauld, F. (1868 [1613-1680]). *Réflexions ou Sentences et maximes morales* [éd. : Louis Lacour]. Paris, France : Académie des bibliophiles, 226 p.

Lecointe, J. (1993). *L'idéal et la différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Suisse : Droz, 758 p.

Levesque, M. & O. Pédeflous. (2010). TACITA VIS ? Dans M. Levesque & O. Pédeflous (Édit.), *L'emphase : copia ou brevitatis ? XVIe - XVIIe siècle*, Paris, France : Presses Universitaires de Paris Sorbonne (PUPS). Reproduction numérique consultée sur www.fabula.org/actualites/article40309.php.

Molinié, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, France : Librairie Générale Française, 350 p.

Montandon, A. (2013). Formes brèves et microrécits, *Les Cahiers de Framespa*, 14. Tiré de <https://journals.openedition.org/framespa/2481>

Moscovici, S. (1989). Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire. Dans E. Gavoille & P. Chardin (Édit.), *Stratégies et pouvoirs de la forme brève* (pp.79-103). Paris, France : Éditions Kimé.

Ricœur, P. (1983). *Temps et Récit, Tome. I - L'intrigue et le récit historique* [Format Kobo]. 622 p. Tiré de <https://store.kobobooks.com>

Rouffiat, F. (2017). Se taire par la photo : aphorismes. Dans E. Gavaille & P. Chardin (Édit), *Stratégies et pouvoirs de la forme brève* (pp.167-188). Paris, France : Éditions Kimé.

Rumelhart, D. E. (1980). Schemata: The Building Blocks of Cognition. *Theoretical Issues in Reading Comprehension: Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education*. Londres, Angleterre : Routledge. 11. 33-58.

Sainte-Beuve, C.-A. (1863). *Nouveaux lundis. Tome 7 / par C.-A. Sainte-Beuve*, Paris, France : Michel Lévy frères, 467.

Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris, France : Seuil, 346.

Taylor, K. (1997). Francois Recanati's Direct Reference: From Language to Thought Accomodationist Neo-Russellianism. *Noûs*, (pp.538-556). Malden, MA : Blackwell Publishers Inc. 31(4).

Whitney, P., Budd, D., Bramucci, R. S., & Crane R. S. (1995). On babies, bath water, and schemata : A reconsideration of top-down processes in comprehension. *Discourse Processes*, 20(2), 135-166.