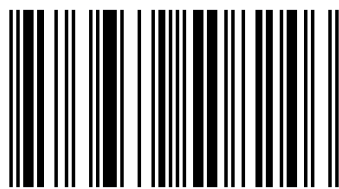


Qu'est-ce qu'une micronouvelle ou microfiction ou microrécit? Qu'est-ce qui est en jeu dans ces différentes désignations? Quelles sont les coordonnées de l'émergence et de l'essor des formes minuscules? Quelles questions théoriques soulèvent ces tout petits récits et comment sont-elles traitées dans le discours critique? Pour répondre à ces questions, cet essai situe les micronouvelles dans la dynamique complexe du paysage littéraire et culturel contemporain, en proposant une triple approche génologique, narratologique et transfictionnelle, qui met en lumière les connexions des micronouvelles avec des faits divers, des légendes urbaines, des bandes dessinées et des contes de fées.

Cristina Álvares est professeur associé à l'Université du Minho. Elle est spécialiste de littérature française médiévale et de littérature française contemporaine. Elle a publié deux essais sur des genres littéraires médiévaux et co-édité deux livres sur les microfictions et trois livres sur littérature, cinéma et bande dessinée.



978-3-639-50824-6

Micronouvelles

Alvares

**EUE** ÉDITIONS  
UNIVERSITAIRES  
EUROPÉENNES



Cristina Alvares

## Micronouvelles. Des nouvelles en trois lignes à la twittérature

**Cristina Alvares**

**Micronouvelles. Des nouvelles en trois lignes à la twittérature**



**Cristina Alvares**

**Micronouvelles. Des nouvelles en  
trois lignes à la twittérature**

**Éditions universitaires européennes**

## **Impressum / Mentions légales**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Information bibliographique publiée par la Deutsche Nationalbibliothek: La Deutsche Nationalbibliothek inscrit cette publication à la Deutsche Nationalbibliografie; des données bibliographiques détaillées sont disponibles sur internet à l'adresse <http://dnb.d-nb.de>.

Toutes marques et noms de produits mentionnés dans ce livre demeurent sous la protection des marques, des marques déposées et des brevets, et sont des marques ou des marques déposées de leurs détenteurs respectifs. L'utilisation des marques, noms de produits, noms communs, noms commerciaux, descriptions de produits, etc, même sans qu'ils soient mentionnés de façon particulière dans ce livre ne signifie en aucune façon que ces noms peuvent être utilisés sans restriction à l'égard de la législation pour la protection des marques et des marques déposées et pourraient donc être utilisés par quiconque.

Coverbild / Photo de couverture: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Verlag / Editeur:

Éditions universitaires européennes

ist ein Imprint der / est une marque déposée de

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Bahnhofstraße 28, 66111 Saarbrücken, Deutschland / Allemagne

Email: [info@editions-ue.com](mailto:info@editions-ue.com)

Herstellung: siehe letzte Seite /

Impression: voir la dernière page

**ISBN: 978-3-639-50824-6**

Copyright / Droit d'auteur © 2016 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Tous droits réservés. Saarbrücken 2016

**MICRONOUELLES  
DES NOUVELLES EN TROIS LIGNES À LA TWITTÉRATURE**

**Cristina Álvares**

## AVANT-PROPOS

Cet essai reprend le texte de quelques articles que j'ai publiés dans le cadre d'un projet de recherche sur les mutations du conte dans les sociétés contemporaines, financé par la Fondation pour la Science et la Technologie du Portugal et développé à l'Université du Minho entre 2010 et 2013, par un groupe de recherche dirigé par Eduarda Keating.

Parus dans cinq revues scientifiques de circulation internationale spécialisées dans les études littéraires, les études françaises et les études romanes (*Diacrítica. Ciências da Literatura, Carnets, Guavira.Letras, Arena Romanistica, Mathesis*), les articles maintenant revus, reformulés et restructurés pour former une unité cohérente présentent les résultats les plus importants de la recherche sur les récits très brefs et extrêmement brefs en langue française.

Qu'est-ce qu'une micronouvelle ou microfiction ou microrécit? Qu'est-ce qui est en jeu dans ces différentes désignations ? Quelles sont les coordonnées de leur genèse et de leur production et consommation actuelles ? Quelles questions théoriques soulèvent ces récits minuscules – mais s'agit-il vraiment de récits ? - et comment sont-elles traitées dans le discours critique ?

Pour répondre à ces questions parmi d'autres, cet essai situe les micronouvelles dans la dynamique et la complexité du paysage littéraire et culturel contemporain, en mettant en lumière les connexions qu'elles entretiennent avec des faits divers, des légendes urbaines, des bandes dessinées et des contes de fées.

L'essai développe trois lignes d'approche des micronouvelles.

La première est l'approche génologique qui tâche de cerner la place de la micronouvelle dans le champ des genres littéraires, ce qui s'avère indissociable de la question de sa genèse: de quel(s) genre(s) dérive-elle, quel est ou quels sont ses genres tutélaires: le conte comme l'indique la désignation *minicuento* en espagnol ou la nouvelle tel que l'assume le nom *micronouvelle* ? Aussi cette première ligne d'analyse est-elle simultanément génologique et généalogique et sur elle viennent se greffer des questions colatérales comme l'attachement de la micronouvelle, dans le

sillon des nouvelles en trois lignes de Fénéon, au référent, à l'*everyday life*, à la contingence du réel qui survient comme choc.

La seconde est la ligne narratologique qui interroge la narrativité de ces textes à la recherche de la forme minimale du narratif. Y a-t-il encore une histoire dans ces récits dépourvus de progression, de déroulement, de séquentialité, qui se succèdent pour composer des séries? Quels sont les critères de narrativité à mobiliser pour rendre compte de récits sans trame dont la contraction de la syntagmatique narrative produit un temps sans temporalité? Le narratif se soutient-il de l'action accomplie par le personnage ou de l'expérience subie par le personnage? Et puisqu'on parle d'expérience, quelle est la part de celle du lecteur dans l'élaboration de la signification? Quels problèmes posent-ils à la narratologie classique et postclassique et dans quelle mesure contribuent-ils à une redéfinition de récit et de narrativité ?

Avec la troisième ligne, que nous appelons à suite la de Richard Saint-Gélais transfictionnelle, l'analyse quitte la forme du discours narratif pour s'intéresser au contenu diégétique et fictionnel des micronouvelles. Le personnage est la catégorie mobilisée, étant donné sa capacité de s'autonomiser du texte qui l'a instauré et de relier des mondes fictionnels au-delà des textes. Les micronouvelles ou microfictions se retrouvent inscrites au sein d'un paysage culturel qui n'est pas seulement textuel mais qui se caractérise par une hétérogénéité fluide où interviennent, se combinent et se transposent des arts et des médias différents. Elles jouent alors le rôle de peintres de textes et de fictions de notre tradition culturelle dont elles préservent la mémoire par la réinterprétation et la modification. En même temps la vaste indétermination des mondes microfictionnels constitue un défi pour la théorie de la fiction.

En convoquant des apports des théories des genres littéraires, du récit et de la fiction, cet essai propose, sans prétention à l'exhaustivité, quelques angles d'approche des récits minuscules – depuis nouvelles en trois lignes créées en 1906 jusqu'à la *twittérature* contemporaine - et des principaux problèmes ou défis qu'ils suscitent.



## MICRONOUELLES ET NOUVELLES EN TROIS LIGNES

### Les micronouvelles dans le paysage micronarratif

La production de récits brefs, voire minuscules, concis, précis, elliptiques et intenses, n'est pas une nouveauté dans le monde hispanophone où le *minicuento* ou *microrrelato* (parmi d'autres désignations<sup>1</sup>) a une tradition qui remonte au moins à 1959, année où Augusto Monterroso a écrit le célèbre *Dinosaurio*: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Ce texte constitue le paradigme du *microrrelato*. En France, ou plutôt en langue française, ce phénomène est beaucoup plus récent, bien que l'on trouve des précurseurs dès les années 1980 et 1990, comme Jacques Sternberg avec ses contes ultra-brefs ainsi que Ph. Delerm avec ses fragments narratifs décrivant des plaisirs minuscules. Mais c'est à partir de 2005, sans doute réactivés par la mise en place de Facebook (2004) et de Twitter (2006), que les microrécits en français émergent comme un phénomène littéraire visible. En témoignent *Microfictions* de Régis Jauffret, *Féerie Générale* d'Emmanuelle Pyreire, les blogs d'Éric Chévallard, de François Bon, de Vincent Bastin et d'Olivier Geshter, les micronouvelles, traductions et textes théoriques de Jacques Fuentealba et de Vincent Bastin, parus sur Internet et dans des fanzines et revues alternatives (*Black Mamba*, *Fées Divers*). Au Québec, il y a le groupe *Oxymorons*, réuni autour de Laurent Berthiaume et de la revue *Brèves Littéraires*, avec ses *Cent onze micronouvelles* (2010). En 2010 l'Institut de Twittérature Comparée (ITC) est fondé à Montréal et à Bordeaux. De retour en France, signalons les nouvelles en trois lignes de Jean-Noël Blanc, avec *Couper court* (2007), et de Jean-Louis Bailly, avec *Nouvelles impassibles* (2009). Sur le plan des études universitaires, le premier numéro de la revue électronique *Fixxion*, axée sur la période de transition entre le XXe et les XXIe siècles, parue en décembre 2010, est dédié à la tension micro / macro.

---

<sup>1</sup> *Microcuento, minificción, microficción, minirelato, cuento breve / hiperbreve / ultrabreve / brevisimo / ultrabrevisimo, textículo, cuento / ficción / relato microscópico / mínimo / fugaz / instantáneo, cuento enanito.*

On constate qu'il y a des récits qui ne sont appelés microfictions, microrécits ou micronouvelles ni par l'auteur, ni par l'éditeur, ni par la critique, mais dont la dimension et la morphologie correspondraient au genre narratif ainsi désigné. C'est le cas de certaines nouvelles ou fictions de R. Dubillard, Chantal Thomas, Régine Détambel ou Franz Bartelt, certains contes de Jean Bensimon et certains récits de Jean-Bertrand Pontalis.

Les écrivains, théoriciens et critiques des microformes narratives, notamment espagnols et sud-américains<sup>2</sup>, considèrent que le *microrrelato* ou *minicuento* apparaît à la fin du XIXe siècle, début XXe siècle, avec le modernisme et les avant-gardes, disparaît ensuite et réapparaît massivement (en Amérique du Sud) à partir de 1960. Il s'agit d'une pratique littéraire très prestigieuse en espagnol. Introduite par Rubén Darío (1867-1916), écrivain nicaraguayen qui est le plus haut représentant du modernisme de langue espagnole, elle comprend des écrivains comme Juan José Arreola, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, pour ne nommer qu'eux. Tous ont écrit des *microrrelatos*. Le discours théorique et critique espagnol et sud-américain légitime la nature et la qualité littéraire du *microrrelato*, en posant à sa genèse les noms de grands écrivains comme Edgar A. Poe, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Ernest Hemingway (Roas, 2010; Andres-Suárez, 2010; Lagmanovitch, 2010). Il est fréquent d'y ajouter le nom de Félix Fénéon, le créateur des nouvelles en trois lignes dont on parlera plus loin comme d'un type particulier de microrécit. Des formes comme le haïku japonais, le cadavre exquis surréaliste et les expériences de OuLiPo sont aussi évoquées comme des influences décisives.

### **L'apport français**

Il y aurait sans doute des ordres de raisons différents pour expliquer l'adhésion plus récente des écrivains francophones aux microrécits. Il y aurait d'abord des raisons de tradition littéraire qui dessinent un parcours de longue durée sur lequel nous trouvons l'attachement historique du monde littéraire francophone

---

<sup>2</sup>Pour des raisons liées à la tradition littéraire du conte et du *microrrelato* en espagnol, c'est dans le monde hispano-américain que se sont le plus développés la réflexion et le débat théoriques et critiques autour des formes brèves et hyperbrèves. Les oeuvres de David Lagmanovitch, David Roas, Lauro Zavala ou Irène Andres-Suárez sont indispensables à l'étude des microrécits.

au roman. Rappelons que le roman est né en ancien français au XIII<sup>e</sup> siècle comme la forme narrative qui s'est autonomisée par rapport à «la mise en roman», c'est-à-dire la *translatio* de textes latins en langue romane – *en roman* –, ce qui explique le lien étymologique du genre littéraire à la langue: le roman est le produit de la mise en roman (traduire).

Pourtant les modèles et précurseurs littéraires français des microrécits sont nombreux qui vont de Baudelaire et Fénéon à OuLiPo. Il faudrait y ajouter, parmi bien d'autres, quatre penseurs, deux écrivains et deux philosophes, qui ont contribué à penser le petit et le peu de chose.

Côté philosophes, François Lyotard, qui a défini le postmoderne comme effet de la chute des grands récits en des jeux de langage multiples et hétérogènes. À la suite de Freud qui découvre l'inconscient dans la petitesse de phénomènes apparemment insignifiants de la psychopathologie de la vie quotidienne comme le rêve, le lapsus, l'acte manqué ou la blague, Jacques Lacan, qui aurait rejeté d'être appelé philosophe mais qui a tout de même introduit la psychanalyse dans la scène philosophique, a élaboré les concepts d'*objet petit a* – à entendre comme forme objectale du rien plutôt que comme fragment d'une totalité – et de *pastoute* – impliquant la dimension détotalisante de l'ensemble ouvert en contraste avec l'univers en tant que tout. Avec la catégorie du réel, Lacan a mis en valeur le minuscule (la livre de chair perdue) et l'insaisissable (ce qui toujours se dérobe, comme le regard, par exemple), ainsi que le singulier et la série (un/e à un/e) à l'infini. La qualité détotalisante de la série fournit un modèle pour penser la production parataxique de microrécits dans leur accumulation a-hiérarchique, désyntagmatisante et ouverte à l'infini, que la publication en ligne potentialise.

Côté écrivains, on détachera parmi d'autres deux auteurs, Pascal Quignard et Pierre Michon, fréquemment référés à la postmodernité, qui partagent le projet de récupérer les restes de ce qui a été oublié comme insignifiant, trivia et méprisable par la mémoire culturelle. Aussi les fictions critiques de ces auteurs se caractérisent-elles par une thématisation aussi bien narrative que théorique du petit: *petits traités*, écriture fragmentaire et discontinue, mise en relief du détail, *sordidissimes*, pour Quignard; *Vies Minuscules*, récits focalisés sur un instant ou détail, pour Michon.

Il semblerait donc que l'apport français à la question des récits brefs ou minuscules n'est pas petit. Bien que la production de microrécits en français ne soit

pas statistiquement comparable à celle des autres langues, toujours est-il que des modèles théoriques et herméneutiques majeurs pour penser et analyser le petit et le peu de chose ont été élaborés en français.

### **Brièveté et intertextualité**

Le microrécit se veut un récit réduit à l'essentiel. Son extension minimale est corrélative d'autres caractéristiques: concision, précision, dépuration du langage, pour le style; fonction structurale de l'ellipse (Andres-Suárez, 2010: 51), c'est-à-dire des non-dits, pour les figures du récit. Raconter une histoire en un minimum de mots, réduire un univers narratif à l'expression minimale, apparaît comme un défi structural et stylistique qui aboutit à l'écriture de textes de sept mots, comme le *Dinausario* de Monterroso, et même de quatre mots. C'est le cas du microrécit *El Emigrante*, de L.F. Lomeli (2005): « ¿Olvida usted algo? -¡Ojalá! ». Les non-dits sont nécessaires à l'effet de chute (cf. Berthiaume, 2006) ou final cataphorique (cf. Zavala, 2011), lorsque la conclusion se précipite, pour surprendre le lecteur, le faire rire ou le dégoûter:

Le pyromane et sa jeune fiancée n'avaient pas dû se comprendre, vu les cris qu'elle poussait. Pourtant, elle avait acquiescé quand il lui avait dit: «Je veux t'embraser!», non? » (Fuentelba, 2009b: 28).

La micronouvelle est un petit récit qui raconte une transformation d'un état dans un autre état (Andres-Suárez, 2010: 29-30, 56-57); mais l'intrigue peut être patente ou latente, suggérée, sous-entendue, ébauchée, si bien que l'intervention du lecteur dans la restitution de l'histoire et l'élaboration de la signification est sollicitée. La tension narrative l'emporte sur l'intrigue (cf. Roas, 2010: 26; Lagmanovitch, 2006: 92). Quand il définit la micronouvelle, Vincent Bastin choisit comme critère l'intrigue latente: «[la micronouvelle est une] fiction littéraire, d'une centaine de mots ou moins, qui se termine par une chute. Concision oblige, le narrateur doit limiter son texte à l'essentiel, en accordant une place importante au non-dit. En quelques mots: camper un événement, un personnage, et surtout, un climat. Patient travail de concision, de ciselage littéraire, la micronouvelle demande un effort soutenu de réécriture». (Bastin, 2011c)

Il est rare en effet de trouver un microrécit qui ne soit pas un exercice de réécriture. Jeux de mots, détours d'expressions courantes, variations sur des stéréotypes sont des stratégies parodiques qui recyclent soit des textes, soit des lieux-communs et des conventions discursives. En voici un exemple avec un jeu de mots homophones:

Le sergent grenadier Lazare, dissipé, chassa la poule d'eau. Il ne fit jamais mouche, gaspillant de précieuses munitions. Les troupiers, en colère, lui firent l'appeau (Bastin, 2011a).

Concision oblige, le microrécit doit recourir fréquemment à des cadres de référence constitués par des formules, des motifs, des personnages, des séquences narratives et des textes (littéraires, filmiques, médiatiques, etc) amplement partagés parce que retenus par la mémoire culturelle. Leur fonction est de compenser l'absence de descriptions et d'explications. Aussi, les microrécits réécrivent des contes populaires, des scènes bibliques, des épisodes historiques, des séquences ou scénarios des grands classiques de la littérature mondiale (*L'Odyssee, Œdipe, D. Quijote, Roméo et Juliette, D.Juan, Les mille et une nuits*) et / ou des genres de la culture populaire: *SF, thriller, fantastique, polar*. Les micronouvelles sont habitées par des personnages tels que des vampires, des fées, des robots, le Petit Chaperon Rouge, Ulysse, Zorro, un dinosaure, le diable, Napoléon ou Bécassine. La mouvance de ces éléments textuels fait des microrécits un champ privilégié pour la transfictionnalité: la fiction se dégage du récit qui la soutient et circule entre auteurs, *media* et modes sémiotiques différents, combinés ou non.

D'autres microfictions tâchent de saisir la banalité de la vie quotidienne et s'inscrivent dans l'esthétique de l'*everyday life*. Ces micronouvelles visent à donner « au lecteur l'impression d'être assis sur un banc, dans une ville, et de regarder passer les gens. Avec le pouvoir de capter, pour chacun d'eux, un fragment de leur vie » (Bastin, 2011d).

## **Narrativité**

Si le microrécit obéit à des contraintes formelles, cela n'est pas le cas pour ce qu'il en est du contenu. La pluralité et la diversité thématiques font que la forme

narrative brève ou hyper-brève est hybride, transgénérique, transfictionnelle. Le microrécit absorbe et réécrit des textes en tous genres et supports, y compris ceux qui, n'étant pas narratifs, s'en rapprochent de par la dimension, comme les genres gnomiques: aphorismes, maximes, apologues. La micronouvelle suivante de Fuentealba en est un exemple:

Le pyromane a tendance à se prendre pour le maître du monde, car il peut avoir n'importe où son foyer (2009b).

Comment la distinguer d'un aphorisme? La majorité des microfictions composant le *blog* de Chévallard relève des genres qui énoncent une thèse, un argument, un commentaire. Les textes associés aux images dans *Une traversée de Buffalo*, de François Bon, sont moins narratifs que descriptifs.

Ces exemples indiquent que le défi impliqué dans l'écriture de microrécits met en jeu la narrativité même. Écrire une histoire en le moins de mots possible implique une interrogation sur la particule minimale de narrativité et sa localisation: au niveau de surface de la trame ou au niveau profond de la tension narrative? L'histoire ébauchée ou suggérée ainsi que l'ouverture aux genres non narratifs contribuent à l'ébranlement de la consistance narrative.

Dans *El microrrelato. Teoría y historia*, David Lagmanovitch distingue deux perspectives sur le microrécit: la transgénérique, qui le définit comme une forme traversée par une multiplicité de genres; et la narrativiste, qui donne la priorité à la trame narrative, fût-elle latente (cf. Lagmanovitch, 2006: 30). Lagmanovitch prend parti pour la position narrativiste, tout en excluant de la sphère du microrécit les textes qui, quoique petits ou minuscules, ne possèdent pas le trait incontournable de la narrativité qui est l'action qui change un état dans un autre état.<sup>3</sup> *El Dinosaurio* en est un excellent exemple. Les cinq catégories narratives y sont présentes: narrateur, temps (*cuando, todavía*), espace (*allí*), action (*despertó*), personnages (dinosaur et personnage indéterminé, celui ou celle qui s'est réveillé/e). C'est au lecteur de décider si la présence du dinosaure marque le nœud conflictuel du récit

---

<sup>3</sup>Les textes narratifs comportent trois moments: «el que presenta una situación determinada; el que indica la aparición de un elemento que perturba el orden establecido; y un momento final, ya sea que éste implique una decisión a favor de una de las entidades contrastantes, o bien una neutralización de los opuestos» (*idem*: 44).

(histoire inachevée, fragment narratif) ou, au contraire, son dénouement. *El Dinosaurio* illustre également la définition que Gérard Prince donne de récit: «the representation of at least two real or fictive events in a time sequence» (Prince, 1982: 4). En effet, pour qu'il y ait récit, il suffit que deux actions ou événements soient liés dans une séquence temporelle – *despertó, estaba* – sans qu'un lien de causalité entre eux soit nécessaire.

### **Microtexte, microfiction et microrécit**

Une autre caractéristique du microrécit, selon Lagmanovitch, est sa qualité littéraire. Il les distingue des textes narratifs non littéraires, c'est-à-dire sans visée ou valeur esthétique. Ce serait le cas, par exemple, des faits divers et des légendes urbaines. Cette définition du microrécit lui permet de proposer une terminologie où *microtexto*, *minificción* et *microrrelato* désignent des choses différentes. Les microtextes peuvent être fictionnels ou non fictionnels (recettes de cuisine, livres d'instructions). Les microtextes fictionnels sont les microfictions, lesquelles peuvent être narratives ou non. Les aphorismes, par exemple, sont des microfictions non narratives. Les microfictions narratives sont les microrécits. Dans la mesure où les microrécits sont littéraires, la terminologie de Lagmanovitch entraîne une identification implicite entre fiction et littérature. Il est fort probable qu'une telle identification soit discutable, dans la mesure où, si on peut affirmer la nature fictionnelle de la littérature, le contraire n'est pas forcément vrai. N'y a-t-il pas de la fiction qui n'est pas littéraire ? Un *dime novel* est un récit de fiction mais ce n'est pas de la littérature, à moins qu'il s'agisse de *littérature populaire*. Un film est un récit et une fiction mais ce n'est pas de la littérature, même quand il s'agit de l'adaptation d'une œuvre littéraire. Et d'ailleurs, n'y a-t-il pas de textes à visée et valeur esthétique qui ne sont reconnus comme littéraires ni par la critique, ni par l'université, ni par le lectorat?

### **Microrécit et conte(s)**

En espagnol, portugais et anglais on parle de *minicuento*, *microconto* et *short short story*, termes qui établissent un lien serré et explicite entre le conte et le *minicuento*, qui est une autre désignation de *microrrelato*. L'intelligibilité du

*minicuento* dépendrait ainsi du rapport qui l'attache au conte. Est-ce un rapport de rupture ou de continuité? Et en parlant de conte, parlons-nous du conte de tradition orale, dont la forme persiste à travers les siècles, ou du conte littéraire moderne tel qu'Edgar Allan Poe l'a caractérisé comme forme qui ne cesse de se réinventer?

Les caractéristiques du conte littéraire sont différentes de celles du conte de tradition orale (cf. Belmont, 1999). Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est constituée une tradition de pensée sur l'hétérogénéité du conte oral à l'œuvre littéraire. Cette tradition de pensée est notamment représentée par Grimm, Benjamin et Jolles. Les frères Grimm ont pensé cette hétérogénéité sous la paire conceptuelle *poésie de nature vs poésie d'art*, empruntée à Herder. La poésie de nature, catégorie qui comprend les mythes, les contes, les légendes, est un être organique qui, tout comme les plantes ou le langage, est indépendant de la volonté consciente des hommes. Par conséquent cette poésie se compose d'elle-même à l'insu de l'homme. Le postulat d'une création transindividuelle du conte et des autres formes de *poésie de nature* fonde la conception romantique du conte et du folklore en général, qui fait coïncider *nature et peuple*. La *Naturpoesie* est la poésie du peuple, spontanée, collective, anonyme, primitive, vitale: «(le conte) provient certainement de cette source éternelle qui irrigue toute vie (...) parce que cette poésie est si proche de la vie primitive, la plus simple, elle s'est diffusée de manière universelle» (Grimm, 1994: 37, 39). L'idée romantique du conte<sup>4</sup> en tant que narration orale et populaire propre du monde rural traditionnel dans la mesure où il est le dépositaire d'une culture et d'un savoir archaïques imprègne le concept benjaminien de «narration artisanale», autrement dit la narration qui a lieu à l'écart du champ littéraire<sup>5</sup> et est étrangère à la technique industrielle (Benjamin, 1991:208-214). Walter Benjamin contraste roman et conte en corrélation avec *information vs narration*. Important instrument de l'ère bourgeoise, la presse a créé un nouveau genre de communication, l'information, qui nuit à la narration artisanale, dont le conte est la

---

<sup>4</sup>La perception romantique du conte a été sanctionnée tout au long du XX<sup>e</sup> siècle aussi bien par l'anthropologie et l'ethnologie qui s'intéressent aux scénarios initiatiques des contes remontant à des rites pré-historiques (Jan de Vries, Saintyves, Propp, Eliade), que par la psychologie des profondeurs qui développe la thèse de l'ancrage archétypal des contes (von Franz, Pinkola Estes). Les contes de fées notamment sont l'expression symbolique et narrative de processus psychiques propres à l'inconscient collectif tel que Carl G. Jung l'a théorisé.

<sup>5</sup>Pour Benjamin, le déclin de l'art de narrer est causé par le déplacement du narrateur du champ de la parole vivante vers celui de la littérature (Benjamin, 1991:209).



forme majeure. Produits de la techniques et de l'industrie, narration littéraire (roman) d'abord et information ensuite, ont désarticulé et délégitimé la narration artisanale, fondée dans la parole vivante et la présence physique du narrateur et des narrataires, véhiculant «le message du lointain» (cf. Benjamin, 1991: 210). Roman et presse ont relégué le conte dans le domaine de l'archaïque. Quant à André Jolles, il comprend le conte dans la catégorie des *formes simples* (orales, collectives, anonymes) en opposition aux *formes savantes* (écrites, littéraires).<sup>6</sup> Les formes simples trouvent leur source hors de la littérature, dans le discours quotidien et la tradition orale: «elles se produisent dans le langage» et «procèdent d'un travail du langage sur lui-même, sans intervention, pour ainsi dire, d'un poète» (Jolles, 1972: 18). On ajoutera encore les réflexions de Pascal Quignard sur le conte comme quelque chose de «plus ancien, de plus naturel, de pulsatif, de saccadé, d'onirique, d'inoxydable» (cf. Quignard, 2002:205). Le conte est donc une des formes anonymes, impersonnelles, collectives, situées en deçà de la littérature.

Dans cette tradition romantique les conteurs sont des transmetteurs, des passeurs, et non pas des créateurs. Le conte s'élabore au moment de sa transmission même, dans l'observation implicite des règles qui contraignent sa forme: formules d'ouverture et de clôture (*il était une fois...*, *et ils ont vécu heureux pour toujours*), récits par trois, motifs spécifiques, enchaînements d'épisodes caractéristiques. Ces conventions ont permis à Aarne et Thompson de catégoriser les contes en des types et à Propp d'y déceler une structure invariante. Autres caractéristiques du conte sont l'unité d'action, la sobriété a-psychologique (absence de motivations et d'analyses psychologiques), l'ordre séquentiel (absence d'analepses), la résolution narrative heureuse et *last but not least* la thématique du passage de l'enfance à l'âge adulte, étudiée par Bruno Bettelheim, Marie Louise von Franz et Nicole Belmont parmi d'autres.

Les conditions de production et de transmission du conte en tant que «narration artisanale» n'existent plus aujourd'hui, dans la mesure où la modernité, sous le nom de Grimm, les a recueillis, réinventés et fixés par écrit. À présent, les

---

<sup>6</sup>Les formes simples sont neuf: Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte, Trait d'esprit. Les formes littéraires dérivent des formes simples: l'épopée est la forme savante de la geste; la nouvelle est dérivée du cas du droit et de la théologie (*exemplum*), ou du conte comme chez Boccace. Jolles fait l'hypothèse de correspondances entre les formes simples et des attitudes existentielles, des visions du monde: par exemple, la famille pour la geste, la science pour le mythe, l'expérience pour la locution, la pesée pour le cas (cf. Jolles, 1972: 42).

contes de tradition orale sont réélaborés et retransmis non seulement dans des livres mais aussi dans les *media* et Internet. Ces instruments interviennent directement ou indirectement dans les performances des conteurs contemporains. Le rôle des technologies de l'écrit depuis le texte manuscrit jusqu'aux nouveaux *medias* électroniques ne se borne pas à procurer des moyens de communication de plus en plus sophistiqués pour la narration de contes. La technologie employée agit à différents niveaux, y compris la performance. Dès qu'il y a texte, la narration du conte décroche du *hic et nunc* de la performance et l'existence du récit se place au-delà des particularités et contingences de son énonciation. La voix n'est plus l'unique support du verbe qui s'inscrit désormais dans la lettre. Les conteurs contemporains disposent d'immenses archives de contes du monde entier stockés en support papier et en support électronique. Ils y puisent pour constituer leurs répertoires. Ils réécrivent, recyclent, reformulent des contes. La performance ne serait pas possible en dehors de cette textualité massive dès lors qu'elle dépend et découle de technologies sophistiquées de communication et de composition écrites. Les conteurs ne sont ni de bardes antiques ni de jongleurs médiévaux, bien qu'ils se présentent souvent comme leurs successeurs ou héritiers. La fiction d'oralité fait partie de la mise en scène du spectacle de contes qui vise à récupérer l'aura de la narration artisanale, autrement dit, le *hic et nunc* de la performance replacée dans sa tradition authentique comme «apparition unique d'un lointain si proche fut-il» (Benjamin, 1991: 144). La présence physique et la parole vivante rattachent le spectacle de contes contemporain à la soirée de contes des communautés paysannes du passé. Bien que narration-*entertainment* et «narration artisanale» soient à distinguer soigneusement du point de vue sociologique et technologique, les deux modalités partagent des éléments constitutifs du *storytelling*: l'énonciation, la parole en acte, la voix, le face-à-face, ce qui permet aux spectacles de contes d'entretenir l'illusion archaïque de son autonomie par rapport à la mémoire textuelle ainsi qu'aux industries culturelles et des loisirs qui pourtant le soutiennent.

Les microrécits sont des énoncés littéraires qui dérivent de formes et de genres littéraires, ce sont des textes à lire. La *short short story* n'est pas une mutation du *folktale*, puisque la *short short story* est une forme littéraire qui, d'après son nom, dérive du *short story*<sup>7</sup>. Dans les termes de Walter Benjamin, la *short story*

---

<sup>7</sup>La place et la fonction des textes dans l'invention des contes comme genre littéraire, notamment chez Perrault et chez Grimm, ont été étudiées par Nicole Belmont (1986, 1999) et Ute Heidmann

a eu une action disruptive sur le régime oral de la narration dans lequel s'inscrit le *folktale*: «Nous avons été témoins de la naissance de la *short story*. Elle brise le prestige du conte, à savoir de rattacher des générations de narrateurs entre eux» (Benjamin, 1991:214). Le microrécit appartient pleinement au régime textuel de la narration propre au champ littéraire et n'est pas susceptible d'être étudiée comme dérivation ou mutation du conte oral (*folktale*).

### **Le conte littéraire et le *minicuento***

Le conte littéraire s'est depuis longtemps émancipé des contraintes et du modèle du conte de tradition orale et a pris des thématiques variées (conte philosophique, conte fantastique, libertin). Il se distingue à peine d'autres formes narratives brèves comme la nouvelle. Il semble que les seules caractéristiques du conte de tradition orale que le conte littéraire reprend soient l'unité d'action et l'ordre séquentiel, corrélatifs du final anaphorique. Aussi l'histoire du conte est-elle brève, complète et explicite.

Les *minicuentos* re-racontent des contes, en les comptant et densifiant. Le conte est souvent réduit à une séquence, un scénario ou un détail qui se trouve ainsi dilaté, détaché, intensifié. D'une part, le *minicuento* radicalise certaines caractéristiques du conte comme la brièveté, la concision et l'unité d'effet (cf. Roas, 2010: 25). De l'autre, il coupe avec l'histoire complète et explicite, l'ordre séquentiel, le final anaphorique. Lauro Zavala distingue *minicuento* – dont la concentration assure l'intégrité de l'histoire, tout comme dans le conte – et *minificción* – sa décentration ou déplacement subvertissant l'intégrité de l'histoire dont on aura une version fragmentaire ou fractale (cf. Zavala, 2000; 2011). De son côté, Dolores Koch pense que le microrécit est différent du *minicuento* dans la mesure où le dénouement de celui-ci se trouve dans l'histoire, tandis que le dénouement de celui-là se trouve dans l'auteur (*apud* Lagmanovitch, 2006: 27). Finalement, Lagmanovitch refuse de séparer microrécit (*microrrelato*) et *minicuento* et préfère penser tous les deux comme des mutations du conte. Pour lui, *minicuento*, *minificción*, *microrrelato* ne sont perceptibles et intelligibles qu'au sein des mutations du conte duquel ils dérivent. Le rapport de dérivation n'empêche

---

(2010). Les deux auteurs étudient la mise en scène de l'origine et de la transmission orale des contes dans les dédicaces, préfaces, frontispices, des éditions des contes.

pas le *minicuento* de constituer un genre littéraire autonome. De même que le roman dérive de l'épopée sans en être pour autant un sous-genre, le *minicuento* dérive du conte mais il n'en est pas une section ou une extension et il ne le remplace pas (Lagmanovitch, 2006: 34). Pourtant, la perception du microrécit comme un genre autonome, qui prédomine chez les théoriciens hispanophones (Lagmanovitch, Andres-Suárez, Zavala), a été récemment mise en cause par David Roas.

### ***Micronouvelle au lieu de minicuento ou microconto***

Le terme *microconte* ou *miniconte* ne semble pas exister en français (*miniconte* désigne de petits contes pour de petits enfants). Il y a *microrécit*, *microfiction* (par exemple, les *Microfictions* de Jauffret) et il y a *micronouvelle*. Ce terme a été retenu en France par J. Fuentealba, V. Bastin et O. Geshter et au Québec par les auteurs du groupe *Oxymorons*, dans leurs publications littéraires et critiques. Ajoutons la nouvelle en trois lignes, forme créée par Fénelon en 1906, qui est un des modèles des *microrécits*. La corrélation entre l'absence du terme correspondant à *minicuento* et la popularité du terme *micronouvelle*<sup>8</sup> ou *nanonouvelle* semble indiquer que les microrécits en français se conçoivent en référence à la nouvelle. Dériver de la nouvelle implique d'élire la nouveauté comme trait majeur – c'est ainsi que la nouvelle se distingue de l'autre récit bref qu'est le conte (cf. Dion, 2002:402). Dès qu'elle apparaît au XIV<sup>e</sup> siècle, la nouvelle se donne pour raconter une histoire récente et réelle<sup>9</sup>, une occurrence singulière, curieuse ou étrange. Autrement dit, il y a du fait divers dans la nouvelle. Aussi André Jolles affirme-t-il que la forme simple d'où dérive la nouvelle est le cas.

Mais il y a entre la nouvelle et le conte un rapport de parenté très étroit<sup>10</sup>. La caractéristique majeure du conte, l'unité d'effet – *the single effect*, selon Poe – ne se retrouve-t-elle pas dans la nouvelle ? Baudelaire avait remarqué, dans la préface

---

<sup>8</sup> France Darsu-Domenecq soutient l'idée inverse. Les termes de *microfiction* et *micronouvelle* rivalisent «pour s'approprier le monopole de l'identification générique». Mais *microfiction* jouit d'un faveur auprès de journalistes, critiques et autres théoriciens de la littérature, qui l'investit d'une autorité que le terme *micronouvelle*, employé seulement par des praticiens qui s'improvisent critiques, ne possède pas (Darsu-Domenecq, 2014:208-209).

<sup>9</sup> Au détriment du *il était une fois* du conte de tradition orale.

<sup>10</sup> Selon Jolles, la nouvelle dérive du cas du droit et de la théologie (*exemplum*) ou du conte comme chez Boccace.

aux *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, que la nouvelle partage avec le conte l'unité et l'intensité de l'effet (Baudelaire, 1965:35). Des auteurs et des théoriciens de micronouvelles, comme Laurent Berthiaume (2006:93), Jacques Fuentealba (2009:13) ou Irène Langlet (2010:35) considèrent que le procédé majeur de la nouvelle, dont la micronouvelle est l'héritière, est l'effet de chute ou final en chute. L'effet de chute est une modalité spécifique de l'effet unique, qui consiste en un final brusque et inattendu qui nous heurte, surprend, déconcerte et produit de l'humour. En voici quelques exemples:

Toujours le même rituel depuis nombre d'années. Il a ses habitudes, j'ai mes réserves. Étendue, j'attends. L'immobilité me donne froid dans le dos. Penché sur moi, l'homme me jauge, me scrute. Je ferme les yeux. Ma tension monte. J'ai chaud. Ni sa main en contact avec ma joue, ni ses paroles usuelles n'arrivent à me reconforter. Impuissante, j'anticipe la suite. Sensation de brûlure dans ma bouche. Envie soudaine de m'évanouir. Quelques instants après, j'entends un bruit strident. Curieusement, je ne ressens plus rien. Vraiment, très professionnel, mon dentiste ! (Marie Ginette Dagenais).

Je suis bien. Je flotte. De loin, j'entends une musique, une voix toute douce. Je me laisse bercer. Mmmm...Mmmm... Aaah ! ! ! Qu'est-ce que c'est ? Un tremblement de terre ? Oooh ! ! ! Non ! Un tremblement de mère. Je dois quitter ce lieu. Je dois naître. (Reine-Marie Castonguay)

Le pyromane et sa jeune fiancée n'avaient pas dû se comprendre, vu les cris qu'elle poussait. Pourtant, elle avait acquiescé quand il lui avait dit: «Je veux t'embraser!», non? (Fuentealba, 2009)

Avec quelle joie le Petit Chaperon rouge se précipite dans les bois avec le goûter destiné à sa mère-grand depuis longtemps morte (Zárate, 2011).

Ces micronouvelles illustrent la différence entre effet unique et final en chute. Cette différence, n'est-ce pas ce qui est aussi en jeu dans la distinction zavalienne entre *minicuento* et *minificción*? Car l'effet unique peut découler aussi bien d'une

logique séquentielle du récit aboutissant à une conclusion qui est un dénouement (anaphorique), que d'une logique rétroactive dans laquelle la conclusion fait retour sur la signification de ce qui précède (cataphorique)<sup>11</sup>. Mais la logique rétroactive creuse l'effet unique en effet de chute. Le sens littéral d'«embraser» explique les cris de la copine du pyromane; la grand-mère depuis longtemps morte jette une autre lumière sur la précipitation du Petit Chaperon (que cherche-t-elle dans les bois ?). La micronouvelle de Dagenais montre comment le final en chute intègre ce qu'Irene Andres-Suárez appelle un art ou une esthétique de l'ellipse (Andrés-Suárez, 2010). L'omission d'information, de données diégétiques (ce que Genette appelle la paralipse) truffe le microrécit de non-dits, de dé-narré (Prince, 2005). Omettre que l'homme dont il est question au début est le dentiste est nécessaire à l'effet de chute qui fait abruptement tomber les contours érotiques de la scène. Dans ces exemples la conclusion n'est pas un dénouement mais un noeud. Elle n'est pas le point d'aboutissement d'une chaîne mais une torsion et c'est cette torsion qui intensifie l'effet unique et impacte sur le lecteur, le déstabilisant.

Certes, l'effet de chute n'est pas un exclusif de la micronouvelle dès lors qu'on le retrouve dans toute sorte de microrécits, qu'ils s'appellent *microcontos*, *short shorts*, *microrrelatos*, etc. Mais l'option francophone pour *micronouvelle* exprime au niveau de l'auto-perception et de la réflexion théorique et critique, une (volonté de) différence, fût-elle minuscule, d'avec les *minicuentos* et les *microcontos*. En désignant la nouvelle comme son genre tutélaire, le nom *micronouvelle* investit le microrécit en français d'une identité fermement attachée à la nouveauté (nouvelle), l'inscrit dans la fugacité du temps et renforce la dépendance de la signification au référent et au contexte. Mutation de la nouvelle, la micronouvelle assume comme valeurs l'actualité, l'information, les *medias*, la vie quotidienne avec ses contingences, ses hasards, ses occurrences brèves et passagères, ses cas, ses instants. Par conséquent, dans la micronouvelle l'effet de chute n'est pas seulement une stratégie pour surprendre mais une stratégie particulièrement apte à configurer le rôle de la *tuché* (Aristote) dans l'éphémérité (irruption et évanescence) du cas. Étymologiquement, *cas* est ce qui tombe, ce qui chute, le brusque, le brut, l'abrupt.

---

<sup>11</sup>*Cataphore* vient du grec *katafora* (*kata-ferw*) qui signifie baisser, faire tomber.

## Micronouvelles, genres populaires et genres littéraires

À l'exception de Berthiaume, les auteurs et / ou critiques de micronouvelles établissent un lien entre leurs productions et la *minificción* ou la *microrrelato* en espagnol. Monterroso est toujours cité dans leurs essais comme un fondateur. Fuentelba, qui a fait des études en espagnol et traduit *Les Petits Chaperons*, recueil de *microrrelatos* de Juan Luis Zárate, s'écarte cependant de la tradition critique hispanophone qui inscrit les *microrrelatos* dans la lignée prestigieuse de la littérature moderniste et des avantgardes (cf. Andres-Suárez, 2010: 39, 121; Roas, 2010: 33-38). Lecteur passionné de R.E. Howard, Lovecraft, Zelazny et Moorcock, il insère les micronouvelles dans le champ des «mauvais genres» de la culture populaire et médiatique (cf. Fuentelba, 2009a: 13). Les contes ultra-brefs de Jacques Sterberg puisent dans la matière de la *SF*. José Luis Zárate, qui écrit des microrécits sur Twitter, est un des chefs de file de la *SF* et du fantastique. Le rapport privilégié du microrécit au fantastique a été remarqué par Irène Langlet et par Irene Andres-Suárez. L'auteure espagnole pense qu'il y a une affinité entre le fantastique, qui se soutient d'une fluidité des frontières entre réel et irréel, et l'indétermination du monde narratif produite par la structure elliptique du microrécit. De son côté Irène Langlet écrit: «La microfiction est bien représentée en science-fiction, où la pratique est stabilisée depuis les années 1950: des auteurs font figure de *classiques* et servent de référence ou de modèle; une réflexion initiée dès les débuts du genre enrichit ce cadre patrimonial et a progressivement défini une poétique» (2010: 23). La place du fantastique et de la *SF* dans les microrécits souligne quelque chose que les auteurs hispanophones tendent à escamoter: l'appartenance des microrécits à «la culture populaire médiatique de la bande dessinée, du cinéma, de la télévision et d'internet» (*idem*: 37) qui est une culture de flux (séries, cycles, feuilletons, Twitter, *blogs*).

Par contre, Laurent Berthiaume considère que les micronouvelles s'inscrivent dans la banalité de l'*everyday life* et appartiennent à la sphère des genres littéraires. Comme son nom l'indique la micronouvelle dérive de la nouvelle. Berthiaume écrit dans son petit essai de 2006: «La micronouvelle m'apparaît aussi différente de la nouvelle que celle-ci l'est du roman. Un parallèle serait de comparer le roman au long métrage, la nouvelle au court métrage et la micronouvelle à la simple prise de vue, voire à une photo ou deux sur une page d'album» (2006:94). Bien que le roman

et la nouvelle soient des genres littéraires narratifs, Berthiaume souligne la valeur littéraire de la micronouvelle comme affaiblissement du narratif:

Et si on décidait que la micronouvelle commence là où la nouvelle semble disparaître par sa trop grande brièveté? Dans la micronouvelle, le non-dit a préséance sur le dit. On ne lit pas la trame narrative, laquelle est pratiquement absente, mais on l'imagine à son goût personnel, à travers son propre imaginaire (*ibidem*).

L'auteur établit ici deux connexions: la première entre micronouvelle et nouvelle, ce qui signifie la nature littéraire de la première; la seconde, entre cette nature littéraire et le peu de narrativité. La brièveté excessive («sa trop grande brièveté») de la micronouvelle tue («fait disparaître») la nouvelle. C'est le récit d'un matricide, métaphore de la rupture par laquelle le nouveau genre, en intensifiant la brièveté, s'émancipe du genre-matrice. Et d'après la phrase suivante, il est légitime de penser que la disparition de la nouvelle entraîne celle du récit. La rupture est corrélative d'une mutation structurale. L'intrigue ébauchée ou suggérée devient dans cette phrase «pratiquement absente». La mutation affaiblit ou efface même la narrativité. La thèse de Berthiaume diverge donc de la thèse narrativiste soutenue par Lagmanovitch. Étant donnée cette tendance au non-narratif, considérée comme effet de l'hybridisme génologique, et la participation du lecteur dans l'élaboration du sens, il n'est pas étonnant que Berthiaume caractérise la micronouvelle en termes lyriques: «La nouvelle est au poème ce que la micronouvelle est au haïku. Simplification extrême de l'écriture, économie de mots, dépouillement, détachement... tout en nous offrant une ambiance, un climax, une émotion pure» (*idem*: 96). Fuentealba rapproche également les deux formes minimalistes (cf. 2009a: 13-14). Mais il est significatif aussi que, contrairement à Fuentealba et à Bastin, Berthiaume ne prenne pas Fénéon comme référence et modèle des micronouvelles créées par le groupe *Oxymorons*. Cela est peut-être dû au fait que la consistance narrative des nouvelles en trois lignes de Fénéon est impeccable.





## LES ÉPIGONES CONTEMPORAINS DE FÉLIX FÉNEON

### Les nouvelles en trois ou en quatre lignes

De mai à novembre 1906, Félix Fénéon<sup>12</sup>, qui travaillait alors au quotidien *Le Matin*, a réécrit des faits divers en les transformant en des nouvelles hyper-brèves. Celles-ci sont à la fois des nouvelles au sens médiatique d'informations et dépêches et des nouvelles au sens littéraire du terme, c'est-à-dire des nouvelles minuscules.<sup>13</sup> En voici quelques exemples:

Madame Fournier, M. Voisin, M. Septeuil, de Sucy, Tripleval, Septeuil, se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage (Fénéon, 2014 :151).

Un Saint-Germain des Prés-Clamart a tamponné, vers minuit, rue de Rennes, un Malakoff, qui prit feu. Plusieurs voyageurs blessés (*idem* :145).

Perronet, de Nancy, l'a échappé belle. Il rentrait. Sautant par la fenêtre, son père, Arsène, vient s'abîmer à ses pieds (*idem* :145).

---

<sup>12</sup> Né en 1861 et décédé en 1944, Félix Fénéon, critique d'art et chroniqueur littéraire, a été très actif aussi bien sur le plan culturel que sur le plan politique. Croyant à l'action libératrice de l'art, Fénéon était lié aux avant-gardes artistiques et littéraires et aux milieux anarchistes. Il soutenait la lutte des artistes, intellectuels et ouvriers contre le pouvoir de l'état. Il a caché des militants anarchistes recherchés, a édité des journaux anarchistes et libertaires, a écrit des articles dans la presse anarchiste dans les années 1890 sous différents pseudonymes dont celui d'un pirate portugais du XVIIIe siècle, Gil de Bache (Lasowski, 2014 :39). Il est probable qu'il ait commis un attentat à la bombe. Il a fait tout cela en travaillant comme fonctionnaire du Ministère de la Guerre. Il n'était pas moins actif dans le monde de l'art et de la littérature. Il a dirigé des revues symbolistes comme *La vogue*, la *Revue Indépendante*, la *Revue Blanche*. Il a promu Georges Seurat et les post-impressionnistes, édité les *Illuminations* de Rimbaud, *Moralités légendaires* de Laforgue, *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé et *Maldoror* de Lautréamont, traduit E.A.Poe et Jane Austen, publié la première traduction de James Joyce en français. Entre 1896 et 1903, il a été rédacteur en chef de la *Revue Blanche*, qui a soutenu Dreyfus en 1898 et dans laquelle Debussy, Gide, Mirbeau et Jarry ont collaboré.

<sup>13</sup> À remarquer que le fait divers tout comme la nouvelle dérivent, dans la terminologie d'André Jolles, de la même forme simple: le cas.

M. Abel Bonnard, de Villeneuve-Saint-Georges, qui jouait au billard, s'est crevé l'œil gauche en tombant sur sa queue (*idem* :64).

C'est au cochonet que l'apoplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois. Sa boule roulait encore qu'il n'était déjà plus (*idem* :132).

En se grattant avec un revolver à détente trop douce, M. Ed. B s'est enlevé le bout du nez au commissariat Vivienne (*idem* :65).

Gare de Mâcon, Mouroux eut les jambes coupées par une machine, «Voyez donc mes pieds sur la voie !», dit-il, et il s'évanouit (*idem* :81).

Chez un tourneur de Bordeaux, une meule électrique a éclaté, fracassant d'un de ses fragments la tête du jeune Léchell (*idem* :82).

Les filles de Brest vendaient de l'illusion sous les auspices aussi de l'opium. Chez plusieurs la police saisit pâte et pipes. (Havas) (*idem* : 203)

L'intertexte des nouvelles de Fénéon est le discours médiatique des faits divers qui saturent la presse du Second Empire. Communiqué aux quotidiens par les agences de presse *via* le télégraphe, dont l'invention a produit «le premier stade d'une globalisation de l'information instantanée» (Bertrand, 1997 :103), le fait divers est une écriture de l'instant. Profondément ancrée dans la culture médiatique et urbaine, la nouvelle en trois lignes raconte dans un récit fulgurant le détail et la fugacité des événements quotidiens et contingents que sont les faits divers. Ce sont des cas, au sens étymologique d'événements imprévisibles qui surviennent par hasard, qui choient. Grâce à l'art de Fénéon, la rubrique des faits divers devient un catalogue des tragédies ordinaires – catastrophes naturelles, toute sorte de violence (domestique, urbaine, maniaque, militaire) et différents types d'accidents, notamment avec des voitures et des transports en commun – qui basculent en grand style dans le registre de l'humour noir.

Les faits divers, dans leur profusion et diversité, s'accroissent au jour le jour, sans critère et sans ordre. Chaque fait divers constitue un récit bref autonome qu'aucun lien logique ou hiérarchique ne relie aux autres. Chacun enregistre un

événement qui s'est produit ce jour-là. Ils forment une liste ou série ouverte à l'infini, un ensemble détotalisé. Aussi la colonne est-elle le format typographique qui convient le mieux à cette écriture désyntagmatisée et parataxique qui procure une première mise en forme narrative de l'événement brut.

Une telle écriture exprime, selon Thérénty et Pinson (2008; 2008a) l'échec des synthèses transcendantales et des stratégies de mise en ordre. La vision de survol, neutre et totalisante, est remplacée par les visions myopes focalisées sur le détail. Le détail, l'instant, indiquent la fugacité et l'insaisissable des contingences qui rompent l'enchaînement logique et prévisible des événements. Établi par la rubrique ou colonne des faits divers, le modèle de l'écriture de liste est non seulement celui des nouvelles en trois lignes de Fénéon, mais aussi celui des microrécits contemporains, notamment ceux produits et stockés sur Internet (*blogs*, *Twitter*).

La violence en toutes variations est le thème central des nouvelles en trois lignes: accidents, suicides, meurtres, séquestres. Il ne s'agit pourtant pas de *mini-polars*. Ce ne sont pas non plus des récits mélodramatiques de romans-feuilletons et de *penny dreadfuls* et *dime novels* de la presse illustrée. Fénéon n'écrivait pas «selon le mode sentimental», comme lui-même le disait. Bien que leur thématique violente se retrouve et nourrisse les genres populaires, les nouvelles en trois lignes n'en relèvent pas. Elles s'inscrivent pourtant dans l'intersection entre le discours littéraire et le discours médiatique, favorisée par le rôle qu'a joué la presse de la Belle Époque dans l'accès des masses à la littérature et dans l'intégration de celle-ci à la vie quotidienne des lecteurs. Songeons aux romans-feuilletons, aux contes et récits comme les *Contes des Mille et Un Matins*, de Colette, eux aussi dérivant de faits divers. L'accumulation de petits récits discontinus, à lire d'un coup d'oeil, fait partie du rythme accéléré et brusque de la vie motorisée à la Belle Époque. Chaque histoire raconte une contingence, un accident, une agression, un choc, un traumatisme, une mort, bref, ce qui nous tombe dessus inopinément, par hasard. Cette accumulation de chutes, de heurts, de collisions, de syncopes, ne signale-t-elle pas le malaise dans la modernité industrielle et urbaine? Walter Benjamin considérait le choc «la forme prépondérante de la sensation» éprouvée par l'ouvrier devant la machine; c'est «une expérience éminemment moderne» directement associée à la «déchéance de l'aura» (1991: 245). On peut dire que là où Marinetti chantait le salut de l'homme par la machine, Fénéon raconte le malaise de l'homme

face à la machine – un malaise qui se manifeste dans l’impact mutilant de celle-ci sur le corps: jambes coupées de M. Mouroux, tête écrasé du jeune Léchell, bout du nez perdu de M. Ed. B., œil crevé de M. Bonnard. Aussi les nouvelles en trois lignes sont-elles l’envers des manifestes futuristes et Fénéon est-il le symptôme de Marinetti.

Dans l’ensemble des micronouvelles se détachent les nouvelles en trois lignes contemporaines, écrites par Jean-Noel Blanc (2007) et Jean-Louis Bailly (2009). Ces deux auteurs ont décidé, apparemment de façon tout à fait indépendante, de composer des récits très courts en réécrivant des faits divers, selon le modèle des nouvelles en trois lignes composées par Fénéon. Leurs nouvelles sont, tout comme celles de Fénéon, des exercices de style qui produisent des récits fulgurants. Elles gardent la succession parataxique de l’écriture de liste et privilégient le choc comme figure qui recouvre les actions racontés.

Les nouvelles en trois lignes de Bailly ont été composées sur des dépêches parues dans la presse entre mai et novembre 2008. On y retrouve les cas qui ont, pendant cette période, dépassé la simple colonne des faits divers et accédé à la Une: Ingrid Bettencourt, l’Ogre des Ardennes, Joseph Fritzl, la campagne présidentielle aux USA, les caricatures du Prophète, le séisme en Sichuan. Pendant cette période il les a postées sur son *blog* et ce n’est que l’année suivante qu’elles ont été publiées chez *L’arbre vengeur* sous le titre de *Nouvelles impassibles*. Dans l’avant-propos, Bailly précise que, contrairement à Fénéon, il ne s’est pas limité au territoire national, ni aux faits divers, mais a pris le monde globalisé «où la frontière est de plus en plus mince entre le fait divers et la ‘grande’ politique» (Bailly, 2009: 7-8). Son intention est de mettre au même niveau «avec un flegme pareil les catastrophes planétaires et les tragédies de canton, les aventures du président des Etats-Unis va-t-en-guerre et celles du collégien pyromane; jour après jour s’esquisse toute seule une comédie humaine pour lecteurs pressés et auteur laconique» (Bailly, 2009: 8-9).

De son côté, Blanc ajoute une quatrième ligne à ses 24 nouvelles en trois lignes parues dans *Couper court*. C’est un recueil de nouvelles à extension et thématique variable. Ses vingt-quatre nouvelles en quatre lignes sont comparées à des cafés très serrés («juste le fond d’une tasse»), intenses, parfois amers ou un peu amers. Tout comme celles que Fénéon a composées en 1906, les nouvelles de Blanc, tout en alliant critique sociale et «de belles acrobaties d’écriture» (Blanc, 2007:

160), s'inspirent de dépêches d'agence concrètes ou parfois, ajoute l'auteur, elles sont inventées selon les conventions et les lieux-communs du discours des faits divers.

En voici quelques exemples de nouvelles en trois (Bailly) et en quatre lignes (Blanc):

Concours de crachat à Grenoble. Le candidat (22 ans) prend son élan, passe le balcon, se crashe deux étages plus bas. Traumatisme crânien. (Bailly, 2009: 59).

On récupère sur le Grand Ballon d'Alsace, enchevêtrés, les débris d'un ULM et d'un Icare de 46 ans, venu là de la Somme. (*idem*: 94).

Râle d'amour, grincements de métal. Dans l'honnête Bellevue (Ohio), un homme intromis tel le parasol – aime charnellement sa table de jardin. (*idem* : 94)

Un TGV à pleine vitesse tamponna un cheval sur la ligne Paris-Nantes. Un moment entre terre et ciel, déjà morte peut-être, la bête fut Pégase. (*idem* :94).

M. Martin, de Grenoble, arpentait les voies du tramway délaissées par les traminots grévistes. Fin inopinée de la grève, tramway inattendu: il n'aura désormais plus qu'une jambe, M. Martin. (Blanc, 2007: 167).

Pressé par un besoin de liberté, Gaston L. a noué ses draps au garde-corps de sa fenêtre pour fuir par le jardin. Draps trop courts: fémurs et bassin fracturés. A-t-on idée de vouloir quitter ainsi sa maison de retraite, à 103 ans qui plus est? (*idem*: 163).

Chaviré de joie après l'avis des médecins venant de le déclarer à tout jamais guéri de sa terrible maladie, Félix G. gambadait en quittant l'hôpital de B\*. Ce fut pour y retourner illico, faute de s'être avisé de l'arrivée rapide du bus 31. (*idem*: 161).

Elle était fière de son piercing lingual, Betty N. Elle s'en vante moins aujourd'hui: muette depuis que la foudre lui infligea une sévère décharge électrique, le métal dudit piercing ayant servi de conducteur. (*idem*: 165).

Le discours critique sur les micronouvelles ignore les œuvres de Bailly et de Blanc. Fuentealba et Bastin, qui se réclament de Fénéon, et le considèrent un précurseur, n'incluent ni Bailly ni Blanc dans la liste des auteurs de micronouvelles. Le premier numéro de *Fixxion* (Rabaté, 2010) ne souffle mot ni de l'un ni de l'autre. Ce n'est que tout récemment qu'un petit article de Bastin sur Fénéon comme précurseur des micronouvelles, paru dans le journal anarchiste *À voix autre*, mentionne *Nouvelles impassibles* de Bailly (Bastin, 2011b: 7). De leur côté, Bailly et Blanc n'établissent aucun lien explicite entre leurs nouvelles à la Fénéon et le phénomène microfiction ou microrécit. Il ne fait pourtant aucun doute que les nouvelles en trois ou en quatre lignes contemporaines rentrent dans la forme ou le genre que l'on désigne sous ces termes. Leur extension extrêmement brève, leur concision et dépuraton, leur intensité, leur consistance narrative, leur intertextualité, leur impact sur le lecteur en font même des microrécits exemplaires. Il ne fait aucun doute non plus que les nouvelles en trois en ou quatre lignes contemporaines présentent des traits spécifiques qui leur donnent une place particulière dans l'ensemble des micronouvelles.

### **Nouvelles en trois lignes et faits divers**

Chaque nouvelle en trois lignes réécrivant un fait divers particulier, l'exercice intertextuel est très concret et précis. Il s'agit en effet d'élever un texte à fonction référentielle et visée informationnelle (une dépêche d'agence) à la dignité littéraire d'un texte à fonction et but esthétiques. Un fait divers devient un texte littéraire, dans lequel l'utilisation et l'utilité du langage comme outil d'information est surmontée par ce que Jakobson appelait la fonction poétique. Bref, la tragédie ordinaire racontée dans «le non-style télégraphique du fait divers» (Bertrand, 1997 :109) accède, dans la nouvelle en trois lignes, à la mémoire culturelle dans une hybridation du journalistique et du poétique :

La question revient sans cesse à propos des fascinantes *Nouvelles en trois lignes*: journalisme ou littérature? Alternative sans objet, en fait, puisque selon Fénéon l'un est immanquablement l'autre, les frontières entre le littéraire et le médiatique étant abolies. Toutefois le questionnement, tenu la plupart du temps au départ d'une position de littéraire, autorise une appréciation qui satisfait tout à la fois un idéal journalistique et une littérature quintessenciée (Bertrand, 1997:106).

Roland Barthes définit le fait divers par l'immanence du signifié à l'énoncé: son récit contient immédiatement tout son savoir, toute l'information nécessaire à sa consommation; aucun besoin pour le lire de recourir à un contexte implicite au-delà de l'énoncé (politique, sport, littérature, science). «Il explicite immédiatement l'interprétation» (Lasowski, 2014 :15). Or, ce que fait la nouvelle en trois lignes, c'est précisément ouvrir le fait divers à un contexte autre, si bien qu'il faut au lecteur recourir à un savoir au-delà de l'énoncé. Ce savoir est littéraire et fictionnel, implique fréquemment des personnages-icônes et met en branle tout un imaginaire mythologique constitutif de notre tradition culturelle. L'élan du cracheur grenoblois qui tombe à pic et se casse la tête parodie celui du plongeur de Paestum et Grenoble devient un cap Lilybée à l'envers, qui résonne du «cra» de «crachat», «crashe», «crânien». Le pilote du ULM tombé est une figure d'Icare. À l'instant de mort, le cheval projeté par le TGV s'élève comme Pégase, le cheval ailé. La justice immanente qui frappe Betty N., la jeune fille au *piercing*, sous forme de foudre, évoque un châtimement biblique. Conduite par le métal du *piercing* sur la langue de la jeune fille, la foudre punit sa vantardise en la rendant muette. Dans la nouvelle sur la perversion onaniste du monsieur américain, la qualité littéraire du texte ne résulte pas d'un encadrement mythologique, implicite ou explicite, mais des formes syntaxiques et rhétoriques du récit, qui convergent dans l'effet ironique: proposition intercalée suggérant la position érotique, rapprochement de l'animé et de l'inanimé (chair et métal), contraste entre l'honnêteté de la ville et la bizarrerie libidinale de son habitant, coïncidence entre le nom de la ville et la «belle vue» ou scène dévoilée. Bref, dans ces nouvelles, les références mythologiques et le style décrochent l'accident banal des circonstances particulières qui lui donnent son cadre et l'investissent des significations et des valeurs issues de l'imaginaire et produits par des figures de rhétorique comme l'ironie et l'humour, notamment l'humour noir.



Les nouvelles en trois lignes opèrent ce que la psychanalyse appelle une sublimation. Dans les termes de Lacan, une sublimation est l'élévation d'un objet banal – mettons, un fait divers – à la condition de Chose – un récit littéraire. Il donne l'exemple de l'imposante collection de boîtes d'allumettes de Jacques Prévert, dans laquelle un objet ordinaire et utile comme une boîte d'allumettes participe, une fois évidée et enfilée aux autres, à un ensemble cohérent, superfétatoire et «excessivement satisfaisant du point de vue ornemental» qui révèle sa choseité (cf. Lacan, 1986: 136). La sublimation est «l'invention d'un objet dans une fonction spéciale que la société peut estimer, valoriser et approuver» (*idem*: 135).

Il ne faut pas pour autant penser que la sublimation élimine la fonction référentielle du fait divers. Les nouvelles en trois lignes citées ne parlent ni d'Icare ni d'un châtiment divin foudroyant. Elles parlent d'un événement qui s'est passé dans un lieu et temps déterminés à quelqu'un identifié ou identifiable (celles de Bailly plus que celles de Blanc). Dans les nouvelles de Fénéon, M. André, Perronet, Bonnard ou Arsène sont des personnes à qui il est arrivé quelque chose de réel, tel jour, à tel endroit. Ceci distingue les nouvelles en trois lignes des micronouvelles dont l'intertexte est directement fictionnel. En réécrivant des textes ou des modèles littéraires (motifs, schémas narratifs, séquences des grands classiques), les micronouvelles racontent une action subie ou accomplie par Ulysse, un dinosaure, Mickey Mouse, Charlemagne ou un anonyme dans un espace-temps imaginaire. Elles ont affaire directement au matériel de la littérature et de la fiction qu'elles réécrivent sans pour autant le sublimer. Par contre, les nouvelles en trois lignes ont recours à des stéréotypes littéraires et fictionnels pour sublimer des récits d'événements réels. Leur cadre de référence circonstanciel est lui-même encadré par un cadre de référence d'un autre ordre, où le hasard des événements est épinglé à la permanence ou stabilité des motifs, figures et icônes de la fiction littéraire et autre. Tandis que les micronouvelles emploient des cadres de référence intertextuels (stéréotypes, héros, conventions et schémas narratifs, séquences paradigmatiques) pour situer le lecteur dans le monde de la fiction, les nouvelles en trois lignes ont des référents externes et circonstanciers qui situent le lecteur dans le monde réel.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Aussi n'ont-elles pas besoin de titre. Dans les microrécits, le titre peut jouer un rôle très important. Au delà de sa fonction paratextuelle, il a aussi une fonction intratextuelle, si bien qu'il compose une

Finalement, les nouvelles en trois lignes se spécifient dans le champ des micronouvelles de par leur narrativité solide. Nous avons vu que certains auteurs, dont Berthiaume, tendent à dévaloriser la narrativité des micronouvelles, tout en considérant que la dé-narrativisation est une conséquence inévitable de l'hyperbrièveté. Même les narrativistes admettent une narrativité lâche faite moins de trame que de tension. Cela mène à comprendre dans la catégorie de la micronouvelle ce que Lagmanovitch désignerait comme des microfictions: des microtextes fictionnels de genre lyrique ou aphoristique. Or, les récits de Fénéon, Bailly et Blanc racontent une histoire. Si la structure externe des nouvelles est, comme celle des faits divers, parataxique, la structure interne de chaque récit se fonde au contraire dans l'articulation logico-syntagmatique et dans le style hypotaxique de la phrase. Les catégories narratives – temps, espace, action, personnage, narrateur – y sont toutes. Le personnage principal est régulièrement nommé: Betty N., M. Martin ou autrement identifié: le candidat, un sexagénaire. L'espace est parfois omis dans quelques nouvelles de Blanc mais chez Bailly, comme chez Fénéon, le nom de la ville et / ou du pays est indiqué: Somme, Frossay, Grenoble, Bellevue (Ohio). L'action, souvent violente ou catastrophique, change un état dans un autre état. Elle s'exprime par un verbe au passé simple ou temps équivalent: présent historique, passé composé. Quatre de ces catégories narratives correspondent à des référents extérieurs: l'action exprime un événement réel: le fait. Le personnage correspond à la personne impliquée dans l'action ou l'événement: victime ou agent. Le temps est supposément la date de la dépêche qui informe de l'événement. Chez Bailly on sait en quel mois tel ou tel fait est arrivé mais le jour n'est pas signalé. Blanc ne donnant aucune indication, ses histoires baignent dans une actualité floue. Bien que le narrateur soit extra- et hétérodiégétique (il raconte l'histoire en faisant oublier qu'il y a quelqu'un qui la raconte), on ne peut pas dire de lui qu'il correspond au narrateur du fait divers qui est une sorte de méganarrateur insaisissable. Dans la mesure où le discours de la presse se veut objectif et neutre, sa modalisation – les marques ou indices de la présence du narrateur ou de son avis sur ce qu'il raconte - tendent à zéro. Mais en fait le narrateur des nouvelles en trois lignes laisse la marque de sa présence dans la modalisation ironique et humoristique de son discours. Un bel exemple en est la nouvelle de Fénéon sur les filles de Brest,

---

unité avec le co-texte. Il constitue une sorte d'excès interne et permet de donner un cadre de référence à une histoire fondée sur l'ellipse (cf. Diez Sanz, 2011).

dans lequel l'humour découle du double sens de «pipes». Patrick et Roman Lasowski écrivent que Fénéon «recompose le fait divers au bénéfice de joyeuses mauvaises pensées» (2014 :22). Bref, la spécificité des nouvelles en trois lignes réside dans la corrélation entre catégories narratives et référents externes qui assurent un cadre empirique et un effet de vérité à l'histoire. Celle-ci se passe dans la réalité que le lecteur connaît et reconnaît. Aussi y a-t-il dans la nouvelle en trois lignes un côté fait divers toujours sensible, insublimable.

Tout comme ses congénères en espagnol, portugais et anglais, les micronouvelles en français sont d'exigeants exercices de forme, de style et de réécriture, contraints par le défi de brièveté. Créées à l'époque de la modernité industrielle et de la culture de masses, récréées à l'avènement de la chute postmoderne des grands récits, réactivées par les ressources et contraintes technologiques des nouveaux *medias*, la micronouvelle souligne en sa désignation même de *nouvelle* son attachement à l'actualité, à la vie quotidienne, à la platitude moderne où Benjamin a perçu la déchéance de l'aura.

Au sein des micronouvelles en langue française se détachent les nouvelles en trois lignes dont la spécificité réside dans la réécriture des faits divers. Ce sont des récits fulgurants issus directement de l'information médiatique. Les nouvelles en trois lignes dérivent des faits divers qu'elles subliment en les élevant à la dignité littéraire, moyennant une rhétorique qui ouvre à un contexte et à un savoir au-delà de l'énoncé du fait divers. Elles gardent en même temps la structure narrative et la valeur référentielle du fait divers dans une coïncidence entre catégories narratives et référents externes. Elles divergent par là de la tendance transgénérique et non-narrative des micronouvelles.

Fondées dans le discours médiatique et le milieu urbain, les nouvelles en trois lignes racontent des fragments de la réalité quotidienne dans la forme parataxique de la colonne, ce qui produit l'effet de contingence et de discontinuité propres à l'écriture de liste. Aussi les nouvelles constituent-elles de petits récits autonomes qui s'accumulent en série au hasard. La forme parataxique est corrélatrice de la thématique des nouvelles, car une grande partie des événements racontés sont réductibles à la répétition discontinue et imprévisible du choc. Heurts, chutes, syncopes, décharges expriment la violence de la vie urbaine à différents niveaux,

depuis la chute accidentelle jusqu'à l'agression, voire le meurtre. La nouvelles en trois lignes est la forme littéraire du choc, sensation moderne par excellence.

## LÉGENDES URBAINES ET NOUVELLES EN TROIS LIGNES CONTEMPORAINES

La co-présence en tension entre réalité et fiction, qui particularise la nouvelle en trois lignes au sein des micronouvelles, se retrouve autrement dans la légende urbaine qui est elle aussi une forme narrative brève qui puise dans le fait divers. La légende urbaine introduit le lecteur dans le monde du stéréotype, non pas exactement le stéréotype littéraire et mythologique (Icare, Pégase) mais le stéréotype à l'œuvre dans les schèmes de pensée (croyances, préjugés, phobies) et les structures ou dispositifs mythiques. Nous allons voir que certaines nouvelles en trois lignes s'organisent selon le dispositif mythique du bouc émissaire présent dans un grand nombre de légendes urbaines, ainsi qu'Aurora Van de Winkel l'a montré (Winkel, 2011). Théorisé par René Girard, le mécanisme du bouc émissaire se trouve associé dans les légendes urbaines et les nouvelles en trois lignes contemporaines à la catégorie mythique de souillure, étudiée par Mary Douglas. Avec les légendes urbaines nous portons un regard anthropologique sur les nouvelles en trois lignes.

### **Les rapports sociaux dans les nouvelles en trois lignes contemporaines**

Réécrivant le discours médiatique, notamment des faits divers, les nouvelles en trois lignes contemporaines de Jean-Louis Bailly et de Jean-Noël Blanc ne peuvent pas ne pas réfléchir les échanges socioculturels et les rapports humains dans la ville mondiale et interculturelle contemporaine, traversée et transformée par des flux migratoires provenant de partout. Elles contribuent ainsi à repenser l'urbain sous l'angle de la rencontre ou de la bousculade entre des individus pour qui tout autre est un étranger (cf. Campion-Vincent et Renard, 2002 : 259-298).

La presse et les autres *medias* rapportent souvent des cas qui choquent l'opinion publique dans la mesure où ce qui est raconté heurte des pratiques et des valeurs culturelles et/ou la loi du pays. C'est le cas du mariage forcé pratiqué dans certains milieux de migrants issus des cultures à matrice musulmane ou hindoue.

Le mariage forcé est le thème d'une nouvelle en trois lignes de Blanc, qui joue sur le double sens de l'expression «je n'en reviens pas»:

Jamais je n'aurais cru ma famille assez généreuse pour m'offrir le billet d'avion jusqu'au pays, disait Fatou D., 15 ans, d'Aubervilliers (93). Je n'en reviens pas'. En effet, là-bas mariée de force à un barbon, son retour est rien moins qu'assuré. (Blanc, 2007:163).

Un autre cas de mariage forcé est celui qui a fait la Une en juin 2008. Le tribunal de Lille donne raison à un homme qui demande l'annulation de son mariage sous prétexte que son épouse n'était pas vierge. Face à l'indignation de l'opinion publique, la ministre de la justice appelle de la décision du tribunal, la conséquence absurde étant alors que la femme devait continuer à être mariée au sexiste qui se plaint d'elle et la méprise. Bailly reprend cette histoire en deux nouvelles en trois lignes, publiées à des dates différentes:

Un jeune marié musulman, déçu d'avoir trouvé son épouse plus dégourdie qu'elle ne le disait, obtient du TGI de Lille l'annulation de leur union. (Bailly, 2009:86).

Pressée de toute part, Dati appelle de l'annulation du mariage lillois. Fureur de la mariée dégourdie, qui se croyait débarrassée de son crétin. (*ibidem*: 94).

Des termes comme «barbon» et «crétin» indiquent la position de chaque narrateur sur ce qu'il raconte: ils sont contre la réactivation de la pratique pré-moderne du mariage forcé dans leur société. L'ironie de Blanc sur l'étonnement et l'illusion de Fatou, qui croit que ses parents vont lui offrir un voyage pour aller en vacances alors qu'ils vont la donner à un homme qu'elle n'a jamais vu, suggère une vie de jeune fille soumise et obéissante à qui les parents ne donnent que des ordres et l'obligent à exécuter des tâches ménagères. Mais peut-être que les nouvelles en trois lignes les plus intéressantes du point de vue des rapports humains, interculturels et autres, sont celles qui se structurent selon le modèle des légendes urbaines.

## La pragmatique ségrégationniste de la légende urbaine

Une légende urbaine est une rumeur développée en récit. Les légendes urbaines ou contemporaines circulent oralement ou à travers Internet, portables et autres *medias*, entre amis, collègues de travail, réseaux sociaux. Elles avertissent contre des produits de consommation, comportements déviants, minorités ethniques, tribus urbaines, groupes d'âge; elles révèlent des secrets, des scandales, des théories de la conspiration, des accidents insolites. Elles puisent souvent dans les faits divers et inversement. Selon Jean-Bruno Renard, la légende urbaine et le faits divers sont réversibles, poreux, communicants (Renard, 2007 :63-64) et partagent la thématique des accidents, violences et catastrophes. Mais la légende urbaine est davantage qu'un faits divers car elle relève de la pensée mythique, ce qui explique qu'elle soit objet de croyance (*idem*: 57,111)<sup>15</sup>. C'est un récit collectif anonyme qui emploie des stratégies soutenant son authenticité. Par exemple, la légende urbaine raconte quelque chose qui est arrivé à quelqu'un que nous connaissons indirectement : l'ami d'un ami. Dans leurs études, Véronique Champion-Vincent et Jean-Bruno Renard, affirment que la légende urbaine procède comme la légende traditionnelle qui mélange le vrai, le vraisemblable et le faux ; mais là où la légende traditionnelle baignait dans un passé lointain, les légendes urbaines sont considérées par ceux qui les racontent comme des événements réels et actuels – qui viennent d'arriver à un ami ou qu'ils ont lus dans le journal de la veille. Comme la légende traditionnelle, la légende urbaine puise dans la réalité mais s'inscrit dans le modèle du mythe qui détermine sa structure et sa fonction. La légende urbaine (appelée aussi «mythe urbain») joue dans la société urbaine contemporaine le rôle qui était celui du mythe autrefois : donner une expression narrative à des valeurs, croyances, normes, peurs et phobies qui se cristallisent en

---

<sup>15</sup>La «Pensée mythique» est un concept de Claude Lévi-Strauss. Ce sont des récits qui résultent des rapports et des opérations logiques de l'esprit humain. Aussi la pensée mythique produit-elle des mythes selon des lois propres qui dépassent les contextes particuliers à telle ou telle culture (cf. Lévi-Strauss, 1964:9-22). Chez les auteurs que nous citons dans cet article, «la pensée mythique» a subi une inflexion par rapport à la définition qu'en donne Lévi-Strauss, si bien qu'elle est une sémantique (ce qu'elle est déjà chez Lévi-Strauss quand il parle de la sémantique invariante du mythe) et aussi une pragmatique (associée aux croyances et rites au service de l'identitaire).

tant que préjugés et s'expriment en des motifs stéréotypes: peur des contagions et pollutions, de l'insécurité, de l'hostilité ethnique et culturelle (xénophobie, racisme), hostilité au pouvoir, techno-phobie, misogynie.

Lisons une légende urbaine des années 1970, *La femme de ménage*, qui figure dans la plupart des sites consacrés à ce genre de récits.

Des choses étranges se sont produites dans un hôpital sud-africain. Pendant six semaines, chaque vendredi soir, approximativement à la même heure, et toujours dans le même lit, quelqu'un mourait aux soins intensifs. Après une petite enquête, il s'est révélé que c'était la femme du ménage, qui pour pouvoir nettoyer le tapis du couloir, débranchait la fiche du respiratoire artificiel d'un patient pour pouvoir y brancher son aspirateur. La femme de ménage ne s'était jamais rendu compte que les alarmes du respiratoire sonnaient à cause du bruit de son aspirateur. <http://membres.multimania.fr/scoobidoo/>.

Cette histoire, qui a lieu en Afrique du Sud au temps de l'*apartheid*, met en scène un personnage féminin qui, d'après son métier, appartient aux couches défavorisées de la population. Il est très probable qu'elle soit analphabète et noire. Quoique le ton du récit ne soit pas hostile, le personnage est accusé de meurtre par distraction, négligence, bêtise même, et puni avec le mépris et la méfiance des narrataires. Cette légende urbaine nous avertit contre le danger que représentent les gens comme cette femme de ménage qui tue par méprise. Son message est simultanément misogyne, classiste et raciste. En condamnant cette femme et le(s) groupe(s) qu'elle représente, les narrataires s'affirment dans leur identité (hommes blancs cadres cultivés et ceux qui s'identifient avec eux) et renforcent la cohésion de leur groupe.

Parmi les thèmes préférés des légendes urbaines se détachent les contagions, contaminations, infections, intoxications, pollutions et autres modalités de la souillure. Dans les légendes urbaines suivantes, le blâme atteint d'une part les porteurs du virus HIV, accusés de le propager volontairement, et par ailleurs les hommes qui travaillent à la cuisine d'un restaurant *fastfood*, accusés de préparer des sauces avec leurs propres sécrétions :



Un groupe d'amis décida un soir d'aller tous ensemble au cinéma. S'étant pris à la dernière minute, ceux-ci arrivèrent alors que le film venait de commencer. Lorsque l'un d'eux s'assit, il fût piqué par quelque chose, il regarda sur son siège, et vit une seringue. Sur le siège, il était écrit 'bienvenue dans le monde du SIDA'.  
<http://membres.multimania.fr/scoobidoo/>.

Après une sortie en discothèque, trois amies décident de s'arrêter dans un *fastfood* avant de rentrer chez elles. Là, elles commandent trois hamburgers. Peu de temps après, une des jeunes femmes est prise d'un malaise, vomit tripes et boyaux et est transportée à l'hôpital. On lui fit un lavement d'estomac, et après analyse, les médecins découvrirent six spermatozoïdes différents dans la sauce du hamburger.  
<http://membres.multimania.fr/scoobidoo/>

Par extension, c'est le *fastfood* lui-même qui est visé comme nourriture sale et dégoûtante. La légende urbaine compte sur notre savoir implicite stocké en des lieux-communs et des préjugés : de même que la femme de ménage sud-africaine est noire la plupart des employés des *fastfood* sont de jeunes hommes immigrés ou issus de l'immigration. C'est donc leur groupe qui est vu comme répugnant et, à un niveau métaphorique, sexuellement agressif : dans la mesure où les victimes sont trois jeunes femmes qui ont avalé à leur insu le sperme de six hommes, le fantasme du viol collectif hante l'intoxication alimentaire.

La paire d'opposés pureté-souillure est une catégorie mythique et rituelle. Dans *De la souillure*, Mary Douglas étudie le fonctionnement rituel de l'opposition pureté-souillure. Elle affirme que la fonction des rites est de tracer des frontières et de nettoyer : la structure réversible du sacré entre pur et impur fait qu'il doit être mis à part, tenu à distance, car il est malpropre, informe, contagieux. Si le sacré est tabou, c'est parce que sa dimension excessive menace en quelque sorte l'équilibre vital et la santé du corps social. La souillure, qui est une figure du sacré, est ce qui n'est pas à sa place, qui n'a pas été assimilée par l'ordre et le bouleverse : elle attaque ses limites et frontières, dépasse ses bords et ses seuils, produit le désordre et l'informe. L'ordre social est représenté par le corps et ce que la société n'a pas assimilé ou intégré est représenté par les sécrétions corporelles (excréments, salive, lait maternel, sang) qui acquièrent ainsi une signification sociale. Le rite sert à mettre la souillure à sa place en la tenant à distance, en la repoussant sur les marges

ou en l'excluant. Le rite est ségrégationniste: il exclut ce que l'ordre a préalablement secrété, «la saleté étant un sous-produit de la création de l'ordre» (Douglas, 1992:172).

Mary Douglas pense que les croyances et préjugés archaïques concernant la souillure se retrouvent dans notre temps en dépit des autorités différentes invoquées pour les justifier : religion dans le passé, science, santé et hygiène dans le présent<sup>16</sup>. Autrement dit, nous avons affaire à un souillé dépourvu de sacré. La légende urbaine manifeste cette persistance de l'archaïque. Son cadre de référence est celui de notre contemporanéité médiatique mais son contenu (les valeurs implicites dans son récit) dépasse de beaucoup la particularité de notre temps pour s'enraciner dans la pensée mythique. La légende urbaine, qui est une formation du folklore urbain, contrecarre les vérités officielles, notamment le politiquement correct, auxquelles elle oppose des vérités archaïques condensées dans des motifs stéréotypés<sup>17</sup> Ceux-ci sont des récits courts à valeur transhistorique et transculturelle – d'où leur portée anthropologique -, qui se détachent et circulent entre formes et genres narratifs, média, langues et cultures différents<sup>18</sup>.

Le motif de l'enfant exposé ou du massacre des innocents est un de ces motifs stéréotypés ou anthropologiques qui assure l'enracinement mythique de beaucoup de récits contemporains qu'ils soient faits divers, légendes urbaines ou nouvelles en trois lignes. La légende urbaine des «bébés en pièces détachées» s'organise autour de ce motif :

---

<sup>16</sup>Douglas ajoute que dans les cultures primitives, la loi de mise à l'écart de la saleté est vigoureuse et totalisante, alors que chez nous elle s'est pulvérisée et s'applique à des domaines d'existence disjoints et séparés' (Douglas, 1992:60).

<sup>17</sup>La légende urbaine est une forme de résistance à la pensée dominante, officielle, institutionnelle qui véhicule fréquemment une sémantique mythique et une pensée pré-moderne. Cela ne signifie pas que le message des légendes urbaines contemporaines soit un message anti-urbain. Des légendes urbaines comme celle des alligators dans les toilettes ou de l'éléphant assis sur la 2CV rouge, classées par Champion-Vincent, dans *De source sûre*, dans la catégorie «de retour des animaux sauvages», manifestent une panique spécifiquement urbaine : celle de l'invasion de la ville par la nature sauvage, encore une figure de ce qui excède et est incompatible avec l'ordre urbain civilisé et doit rester hors de ses frontières: le fauve, le monstre. Mais, on le voit, cette phobie proprement urbaine se fonde sur l'opposition mythique cosmos-chaos.

<sup>18</sup>Les légendes urbaines existent au moins depuis l'Antiquité. Dès qu'il y a une ville, dès qu'il y a des institutions qui énoncent la doxa, des rumeurs y circulent véhiculant de vieilles croyances que la population oppose aux diktats d'urbanité et de civilité émanant du Palais et/ou du Temple.

À la fin des années 80, des rumeurs prétendaient que des enfants étaient enlevés en Amérique latine, puis tués et dépecés pour le commerce des greffes d'organes dans les pays riches. Trois séries de causes réelles, liées à la pauvreté du Tiers Monde, ont rendu crédible cette légende: le trafic d'organes (des individus démunis sont amenés à vendre un de leurs reins), l'adoption d'enfants sud-américains par des riches étrangers, enfin les disparitions d'enfants, souvent tués par la violence des rues ou la violence politique. La légende a amalgamé ces faits indépendants en suivant et en modernisant un motif universel, celui des jeunes enfants enlevés et tués par des groupes malfaisants (Renard, 1994:9).

Les groupes malfaisants sont les successeurs des monstres mythologiques tels le Minotaure, le Morholt ou les adeptes du culte sacrificiel de Kali-ma dans *Indiana Jones et le temple maudit*. Songeons à cette autre forme folklorique qu'est le conte et au Petit Poucet, à Blanche Neige, à Peau d'âne et combien d'autres enfants victimes. Outre la greffe d'organes, le massacre des innocents prend dans la légende urbaine l'aspect de crimes rituels et de cannibalisme perpétrés par des groupes tels que les chrétiens, les juifs, les sorcières, les communistes, les satanistes; de l'utilisation du sang d'enfant pour guérir des aristocrates malades, sous l'Ancien Régime, ou encore des cellules souches pour prolonger la jeunesse de vieux dirigeants politiques d'aujourd'hui.

La légende des «bébés en pièces détachées» est toujours d'actualité, la seule différence par rapport aux années 1980 étant qu'elle s'est déplacée d'Amérique du Sud en Afrique, notamment au Mozambique. Le massacre des innocents est un motif majeur dans la rhétorique des groupes *pro-life* et apparaît fréquemment dans des faits divers et donc dans des nouvelles en trois lignes dont beaucoup racontent des enlèvements d'enfants par des pédophiles meurtriers (par exemple, l'Ogre des Ardennes ou Josef Fritzl chez Bailly), des maltraitements perpétrés par des parents ou beaux-parents, des bébés ou enfants tués par négligence des parents (le père qui écrase le fils en sortant la voiture du garage), mis au congélateur par la mère pour le cacher au père qui n'avait pas remarqué la grossesse de son épouse, le *gendercide*, etc.

## **Le bouc émissaire et la recomposition des identités**

Nous voyons ainsi qu'il y a des zones d'intersection entre les légendes urbaines et les nouvelles en trois lignes. La légende urbaine est un récit bref, parfois très bref, qui se dit aussi en trois ou quatre lignes. Les légendes urbaines dont nous avons parlées présentent une structure particulière dans laquelle le récit suit un certain schéma ou une logique spécifique. Cette structure particulière découle de l'inscription de la légende urbaine dans les catégories mythiques et rituelles dont nous avons déjà repéré les traits majeurs : les motifs stéréotypés exprimant des préjugés et des phobies collectives, la mise en accusation de quelqu'un (femme de ménage, employés du *fastfood*, infectés du SIDA) et sa réprobation par les narrataires, lesquels resserrent ainsi leur liens sur une identité commune, nationale, idéologique, raciale, culturelle, générationnelle, etc..

Dans «La représentation de l'Autre dans les légendes urbaines : entre stéréotypie et reconnaissance», Aurora van de Winkel définit la légende urbaine comme un instrument de construction identitaire<sup>19</sup> :

Face à notre société postmoderne qui se morcelle en grand nombre de communautés, les individus ont tendance à opérer un repli communautaire parce qu'ils baignent dans un flou identitaire et d'appartenance. Chaque communauté veut se constituer en un « nous », un ensemble autonome et homogène. C'est dans le refus de l'identification à l'Autre que ce « nous » peut s'affirmer et se composer en une entité autosuffisante. (Winkel, 2011 :1)

Aurora van de Winkel donne des exemples de légendes urbaines où l'Autre est un étranger accusé de contamination (des bananes infectées du Costa-Rica retrouvées dans nos supermarchés, des restaurants asiatiques empoisonnent les clients), de violences et perversions sexuelles ou encore de crimes qui rentrent dans le motif du massacre des innocents (les Thaïs mangent de fœtus morts).

La complicité dans l'humour et/ou le dégoût entre narrateur et narrataire constitue l'opération symbolique d'expulsion ou exclusion de l'étranger, l'infecté-

---

<sup>19</sup>N'oubliez pas que la légende urbaine a un rapport intertextuel avec le fait divers qui, étant le lieu du discours médiatique «où communique toute une société par-delà ses multiples motifs de division», contribue aussi à former l'identité collective.

infectieux, l'impur, qui se retrouve ainsi dans la position et la fonction du bouc émissaire:

La légende urbaine va donc (...) rassembler les membres de leur communauté aux dépens de cet Autre désigné. Ce dernier est, en effet, un bouc émissaire car les faits qui lui sont attribués sont fictionnalisés et souvent extrapolés à toute sa communauté. (*ibid* : 8).

Le bouc émissaire<sup>20</sup> est un concept théorisé par René Girard dans le cadre de son anthropologie du religieux, qui étudie les rites à la recherche de leur invariant (Girard, 1990:448). Chez Douglas, le rite du bouc émissaire est un rite d'expulsion du sacré dont la forme matérielle et substantielle est la souillure. De son côté, Girard perçoit la souillure comme une figure de rhétorique. Pour lui, le sacré n'est pas souillure mais violence et la souillure n'en est qu'une métaphore (contagion, propagation virale et virulente, entropie). De même que Douglas pense que les saletés sont sécrétées par l'ordre social même, Girard pense que la violence est interne au groupe et se propage comme une infection («la crise mimétique»). Pour stopper cette violence intestinale et contagieuse, le seul moyen est encore la violence. L'expulsion du bouc émissaire est un sacrifice, autrement dit le meurtre d'une victime arbitraire et innocente<sup>21</sup>.

L'ensemble de l'oeuvre de Girard montre que les phénomènes de foule, de justice médiatique et d'opinion publique d'aujourd'hui, sont structurés par le mécanisme victimaire. Il s'agit de formes d'entropie croissante qui intensifient les tensions sociales. Les violences, tragédies et scandales rapportés par les *medias*, manifestent la crise mimétique contemporaine. Catastrophes naturelles, intoxications alimentaires, épidémies, accidents, explosions, meurtres, suicides, en

---

<sup>20</sup>Le bouc émissaire désigne tout d'abord un rite juif archaïque consistant à promener un bouc dans les rues d'un village ou d'une ville pour le charger de toutes les souillures, fautes, miasmes, péchés affectant la communauté ; lorsque le groupe s'était ainsi déchargé de leur fardeau sur le bouc, celui-ci était expulsé dans le désert ou précipité d'une falaise.

<sup>21</sup>Le bouc émissaire constitue le modèle des rites sacrificiels autour desquels les formations culturelles et institutionnelles des sociétés humaines se sont mises en place : religions, lois, systèmes de parenté, langage, art, etc. Girard considère que le rite sacrificiel répète le meurtre fondateur : un groupe d'hommes a tué un autre, spontanément, et cet acte de violence fonde l'ordre humain. Pourquoi l'ont-ils tué ? Pour apaiser leur propre violence interne, pour éviter de s'autodétruire. Le sacré résulte de cette constatation qu'il suffit qu'un seul homme soit éliminé pour que les autres se sauvent. Le sacré réside dans cette unanimité autour de la victime.

sont des figures. Trouver un coupable sur lequel verser cette violence, l'accuser de contaminer le groupe, est l'opération qui apaise les crispations. L'élimination du bouc émissaire restaure l'ordre et la cohésion sociale.

Dans *Le bouc émissaire*, Girard étudie les mythes en tant que *textes de persécution*, c'est-à-dire des récits qui légitiment la violence perpétrée sur la victime. Ces récits organisent leur rhétorique au moyen de trois stéréotypes : la crise mimétique (affaiblissement des institutions, perte de repères symboliques et d'identité, crispation sociale, violence métaphorisés comme peste, lèpre, fléaux, invasions) ; les signes victimaires (étrangeté, infirmité, difformité), l'accusation (des transgressions horribles et aberrantes, y compris inceste et parricide). Nous reconnaissons dans les légendes urbaines les trois stéréotypes de ce que Girard appelle la *mythicalité* (1982:41) : la crise mimétique contemporaine reste implicite car elle constitue notre quotidien, décrit par Winkel comme «flou identitaire»; la sélection victimaire porte sur des étrangers, immigrés, *punks*, porteurs du sida, porteurs de tatouage et piercings, bref des groupes sur lesquels pèse le blâme de contamination et d'insécurité, autrement dit de désordre. L'exclusion du bouc émissaire par la répugnance et/ou le sarcasme rassure ceux qui se racontent des légendes urbaines dans le partage de l'information sur la menace collective inhérente à ces individus et groupes différents. Se raconter des légendes urbaines est un rite de bouc émissaire. Ces récits rentrent dans la catégorie des textes de persécution à cette nuance près qu'ils ne légitiment pas une persécution réelle mais se bornent à avertir la communauté des dangers qui la menacent. Le message de la légende urbaine est de se défendre et non pas d'attaquer.

### **Nouvelles en trois lignes et légendes urbaines**

Notre hypothèse est qu'un certain nombre de nouvelles en trois lignes s'organisent selon le dispositif du bouc émissaire, possédant de ce fait un air de famille avec les légendes urbaines. Je ne dis pas que les nouvelles en trois lignes dérivent des légendes urbaines comme elles le font du faits divers, mais que les deux formes narratives manifestent la même structure mythique. Chaque nouvelle en trois lignes étant tirée du faits divers, il s'établit un rapport déterminé et horizontal de texte à texte; alors que le rapport de la nouvelle en trois lignes (soulignons qu'il ne s'agit pas de toutes les nouvelles en trois lignes mais une

certaine catégorie) à la légende urbaine est celui d'un texte à un ensemble indéterminé d'autres textes qui composent un modèle ou un paradigme: c'est un rapport vertical. En termes grammaticaux, la nouvelle en trois lignes a un rapport lexical avec le faits divers; alors qu'elle entretient un rapport logico-syntaxique avec la légende urbaine. Par contre, je ne crois pas que les nouvelles en trois lignes jouent un rôle rituel car leur pragmatique n'implique pas de performance : on ne se raconte pas des micronouvelles entre amis, comme si c'était quelque chose de vrai arrivé à l'ami d'un ami. Les micronouvelles, on les lit comme on lit de la fiction littéraire. La fonction socialement identitaire et l'effet cathartique sont spécifiques aux légendes urbaines. Mais la nouvelle en trois lignes garde le fonctionnement mythique du récit et la signification ségrégationniste. Relisons cette nouvelle:

Rôle d'amour, grincements de métal. Dans l'honnête Bellevue (Ohio), un homme – intromis tel le parasol – aime charnellement sa table de jardin. (Bailly 2009:40)

Le comportement sexuellement déviant du personnage (et qui relève de la souillure dans la mesure où il unit ce qui doit être séparé), pris en flagrant délit par le lecteur-voyeur, est la cible de la réprobation mi-amusée, mi-dégoûtée de celui-ci. Bien que des sons incompatibles – *rôle d'amour, grincements de métal* – aient remplacé les signes victimaires, le récit vérifie l'accusation – le voir faire l'amour à sa table de jardin, c'est déjà l'accuser de perversion – et l'exclusion par humiliation.

Reprenons maintenant la nouvelle en quatre lignes sur Betty N. :

Elle était fière de son piercing lingual, Betty N. Elle s'en vante moins aujourd'hui: muette depuis que la foudre lui infligea une sévère décharge électrique, le métal dudit piercing ayant servi de conducteur. (Blanc 2007 : 165)

Ce petit récit présente une double exclusion. Non seulement la jeune fille au piercing - son signe victimaire -, est humiliée par l'ironie du narrateur et la risée du narrataire mais elle est aussi et surtout punie par un mécanisme de justice

immanente<sup>22</sup> : conduite par le métal du piercing sur sa langue, la foudre punit sa vantardise en la rendant muette. Betty N. est doublement souillée: par l'union de catégories ontologiquement différentes, chair et métal, et par l'excès verbal (lieu-commun de l'idéologie misogyne). L'Icare de Bailly se retrouve dans d'autres histoires structurées par le même mécanisme dans lequel la chute est le châtement inhérent à la *hybris*:

Concours de crachat à Grenoble. Le candidat (22 ans) prend son élan, passe le balcon, se crashe deux étages plus bas. Traumatisme crânien' (Bailly 2009 :59).

D'autres châtements sont possibles:

Dans un parc de Hong Kong, Le Xing copulait avec un banc public et s'y retrouva retenu. Il fallut conduire le couple à l'hôpital» (Bailly 2009: 171).

La honte de l'onaniste asiatique doit être plus profonde que celle de l'onaniste américain qui, lui, reste anonyme, alors que celui-ci est non seulement coïncé mais aussi nommé selon le modèle *name and shame*.

Il y a également des nouvelles en trois lignes où le coupable n'apparaît pas, juste l'effet de sa mauvaise action:

Pauvres souris de laboratoire du NRPB de Sydney, Australie: elles défèquent deux fois plus que la moyenne de leurs congénères depuis qu'on les contraint à

---

<sup>22</sup>Le mécanisme de justice immanente est courant dans les légendes urbaines aussi. C'est le cas de l'histoire du ticket avalé, qui se passe dans un transport en commun. Une dame d'un certain âge agresse verbalement un jeune punk qui ne souffle mot. Au moment où le contrôleur entre, le jeune homme prend le ticket de la dame et l'avale. Sans pouvoir présenter son titre de transport au contrôleur, la dame est punie d'une amende. Les légendes urbaines antiracistes, comme celle de l'incident dans l'ascenseur, mettent en scène également le mécanisme de justice immanente ou de réversion actif-passif :

« L'incident de l'ascenseur » raconte l'histoire de trois provinciales d'âge moyen, perdues dans la grande ville, qui sont terrifiées de se retrouver dans l'ascenseur d'un palace à côté d'un grand Noir accompagné d'un chien. Elles se méprennent sur l'ordre « Assis ! » adressé au chien et s'asseyent sur le plancher de l'ascenseur, prêtes à être dévalisées. Le Noir, qui est en général un sportif ou un chanteur connu, rit beaucoup ; et par la suite il paie leur note d'hôtel ou leur envoie des fleurs. Sa bonne volonté et sa générosité montrent que les femmes sont de sottes dindes et que la menace était imaginaire.



entendre, 45 minutes par jour, les sons issus de téléphones mobiles» (Blanc 2007:165).

Cette nouvelle exprime scatologiquement la techno-phobie qui est le lot des légendes urbaines (cf. Campion-Vincent & Renard 2002:58-65) sans qu'il y ait un personnage pour représenter l'instance accusée de faire des victimes chez les souris et les consommateurs. Cette instance indéterminée, sans visage et sans nom, est celle du pouvoir de la technoscience et des grandes entreprises de communication, dont les agents sont accusés implicitement de conspirer contre l'humanité. La perception du pouvoir comme immoral et le crime comme l'activité des puissants semble bien enracinée dans l'imaginaire collectif.

Mais toutes les nouvelles en trois lignes ne fonctionnent pas selon cette matrice mythique. Il y en a qui au contraire démontent la rhétorique des textes de persécution en thématissant le bouc émissaire pour en révéler la vraie condition et délégitimer la violence des persécuteurs.<sup>23</sup> Ces récits racontent la même histoire mais maintenant du point de vue de la victime et non plus des persécuteurs. Un *microrrelato* de Monterroso dénonce le mécanisme du bouc émissaire (la violence sacrificielle est à l'origine de l'art) dans sa variante de brebis galeuse :

En un lejano país existió hace muchos años una oveja negra. Fue fusilada. Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque. Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.(Monterroso s/d a).

---

<sup>23</sup>On aura remarqué que le dispositif du bouc émissaire produit des récits qui ne le thématissent pas. Dans les textes de persécution, explique Girard dans *Le bouc émissaire*, le bouc émissaire est un mécanisme structurant, un agent qui engendre la rhétorique stéréotypée, mais lui-même n'est jamais explicité. C'est à cette condition que la rhétorique est efficace. Elle est au service de la perspective des persécuteurs pour justifier leur violence : il faut chasser le souillé pour éviter qu'il ne contamine le groupe. Mais il y a des textes où le bouc émissaire ne se situe pas au niveau de l'énonciation mais au niveau de l'énoncé. Sa thématisation bouleverse la logique persécutrice et l'histoire est racontée du point de vue de la victime. La mythicalité du texte s'effondre. Pour Girard, ces textes résultent de la coupure anthropologique que le christianisme a irréversiblement introduite dans l'histoire de la religion, tout en subvertissant le religieux archaïque et sacrificiel. Les récits qui thématissent le bouc émissaire en tant que tel sont des textes à matrice évangélique. Ils dévoilent la vérité que les textes à matrice mythique dissimulent.

Dans *Enano*, Danielle Shelton raconte le vrai rapport de l'immigré à la souillure:

Le matin, il collecte les ordures des hôtels de la plage. L'après-midi, il trie et vend. Le reste va à la décharge. Il ne peut rien accumuler. Où pourrait-il mettre tout ça? Dans deux ans, il achète un lopin de terre. Encore une autre année, il commence à bâtir une petite maison. Qui sait jusqu'où son commerce prospérera? Non! Son prochain bébé ne naîtra pas dans un camion rempli d'immondices. Il réussira, tout nain qu'il soit!

\* en espagnol, « nain » se dit « enano » ; c'est ainsi qu'on s'adresse à ce petit homme du Costa Rica. (Shelton 2009 :46).

Ces récits révèlent l'innocence de la victime et provoquent chez le lecteur un sentiment d'empathie, voire d'identification. Parmi les nouvelles en trois lignes, il y en a aussi qui dénoncent le mécanisme du bouc émissaire. Cette nouvelle de Blanc, dévoile la face sacrificielle d'un suicide :

Mary S., debout sur la rambarde du Ship Canal Bridge à Seattle, menaçait de sauter dans le vide. Police, pompiers, négociations: pont fermé, embouteillage. Impatience des automobilistes, qui ont fini par exhorter la désespérée à sauter. Ce qu'elle fit. (Blanc 2007:164).

Dans cette nouvelle s'affrontent une femme suicidaire et la foule des automobilistes stressés. Dans l'imminence de sa chute, ce corps cause l'impasse dans la circulation, bouche la fluidité du trafic routier. Le corps encore vivant marque une discontinuité et une interruption dans les chaînes de voies et de véhicules. Les voitures *doivent* rouler, le trafic *doit* couler, le dispositif *doit* marcher et *il faut donc* le débarrasser de ce résidu organique qui l'entrave, plus vite que ne le font pompiers et policiers, les négociations ne faisant qu'augmenter l'entropie. Les automobilistes s'unissent contre la victime qui hésite à sauter et la poussent par leurs injonctions à se précipiter, à faire le plongeon irréversible. En fait, ils la tuent à coups de paroles. Mary S., la plongeuse de Seattle<sup>24</sup>, est une victime. Elle est toute

---

<sup>24</sup> À l'image du Plongeur de Paestum (ou Saut du Cap Leucate), le *pharmakos* ou victime propitiatoire que les anciens Grecs poussaient rituellement d'un promontoire sur la mer Tyrrhénienne.

seule, oubliée et dissidente du monde et de la vie. Elle se tient au seuil du pont et retient le mouvement qui la précipiterait dans le vide. Elle est traitée par la foule comme un déchet à éliminer, crachée par la ville. Son suicide est un sacrifice. Elle aurait pu rester en vie ne fût-ce le grand cri unanime hurlé par les automobilistes hystériques qui l'a poussée de Ship Canal Bridge, nouvelle Roche Tarpéienne.

---

«La peinture que les hellénistes ont pris l'habitude d'appeler le Plongeur de Paestum renvoie à la scène philosophique dite du Saut du cap Leucate. Sénèque le Père évoque dans ses *Excerpta* la *praecipitatio* proprement funèbre qui fonde le temps dans les sociétés des hommes. Le mot latin *prae-cipitatio* signifie la tête la première. Les sociétés s'associent en poussant un homme d'un promontoire, hurlant un grand cri unanime qui apaise et qu'ensuite elles découpent sous forme de langage articulé» (cf. Quignard, 2008 :49).

## BRIÈVETÉ, NARRATIVITÉ, INTERTEXTUALITÉ LE DÉBAT THÉORIQUE SUR LE *MICRORRELATO*

Le discours théorique et critique sur les microrécits ou microfictions<sup>25</sup> ou micronouvelles y détache trois constantes: la brièveté, la narrativité et l'intertextualité. C'est dans le monde hispano-américain que la production de *microrrelatos* a suscité le développement de la réflexion et du débat autour des formes littéraires brèves e hiperbrèves. Une des question soulevées par le discours théorique et critique en espagnol est celle du statut génologique du microrécit. S'agit-il d'un genre autonome ou d'un sous-genre? Cette question apparaît invariablement associée à celle du rapport du microrécit au conte, pris comme le genre tutélaire ou matriciel du *microrrelato*. Cette problématique établit ainsi une corrélation entre génologique et généalogique.

Dans le recueil d'essais éditée en 2010 par David Roas, *Poéticas del microrrelato*, la question du statut génologique du *microrrelato* est systématiquement posée en connexion avec celle de son lien au conte moderne tel que Edgar Allan Poe l'a théorisé. Roas, Álamo Felices, Ródenas de Moya soutiennent que le microrécit est une variante du conte – d'où la pertinence de la désignation *minicuento*. Le microrécit n'est donc pas un genre autonome. C'est une forme radicale et expérimentale du conte qui intensifie ses caractéristiques formelles et structurelles. Dans la ligne de Lagmanovitch, Irene Andres-Suárez pense que le microrécit dérive effectivement du conte mais que la radicalisation de la brièveté subit à un certain moment une transition brusque se traduisant dans une mutation structurale qui élève le récit bref à la condition de genre autonome (cf. Roas, 2010:162). Il y a aussi des auteurs comme Violeta Rojo et José Manuel

---

<sup>25</sup>Irene Andres-Suárez affirme que ces termes sont des synonymes (*apud* Roas, 2010:162) mais Lauro Zavala tient à les séparer. Zavala a avancé plusieurs propositions pour distinguer *minicuento* et *minificción* en termes de récit moderne et récit postmoderne. Dans une de ces propositions le *minicuento* garde, l'ordre narratif du conte en le compactant, tandis que la *minificción* décentre ou déplace l'ordre du conte (Zavala-a). Dans une autre, le *minicuento* est un récit linéaire et classique, tandis que le *microrrelato* est antinarratif et moderne et la *minificción*, qui conjoint *minicuento* et *minificción*, est postmoderne. Andrés-Suárez critique cette terminologie qu'elle considère inutile (*apud* Roas, 2010:165).

Trabado Cabado qui mettent l'accent sur la nature transgénérique du *microrrelato*, en le rapprochant des genres non narratifs comme la lyrique ou l'aphorisme. Ils postulent un statut génologiquement dépendant mais se méfient d'une dépendance à l'égard du seul conte, le microrécit dérivant d'une multiplicité de genres. Au sein du courant transgénérique, Lauro Zavala met en relief la dimension génologiquement hybride du *microrrelato* (ou *minificción*) pour la définir comme une mutation postmoderne du conte.

### **Brièveté**

Bien que tous ces auteurs affirment que la brièveté ne se mesure pas en nombre de pages, de mots ou de signes, toujours est-il que des spécialistes comme Lagmanovitch ou Zavala utilisent ce critère pour distinguer entre bref/court, très bref/très court et hyperbref/hypercourt. Normalement un microrécit ne dépasse pas les deux pages imprimées mais il y en a qui n'ont pas plus de sept mots, comme le *Dinosaurio* de Monterroso, ou même quatre mots, comme *El Emigrante*, de L.F. Lomeli.

Nous tendons à penser la brièveté comme la qualité qui détermine les autres: concision, dépuración, économie de moyens, intensité. Lauro Zavala pense la brièveté comme une propriété fortement conditionnée par les nouveaux *media*: une histoire doit rentrer dans un écran d'ordinateur ou de portable. La brièveté découle également de la forme de vie et de la sensibilité postmoderne:

Tal vez el auge reciente de las formas de escritura itinerante propias del cuento brevísimo, y en particular las del cuento ultracorto, son una consecuencia de nuestra falta de espacio y de tiempo en la vida cotidiana contemporánea, en comparación con otros períodos históricos, y seguramente también este auge tiene alguna relación con la paulatina difusión de las nuevas formas de la escritura, propiciadas por el empleo de las computadoras. (Zavala, 2002: 552).

Aussi bien les nouveaux *media* que la fin des grands récits d'émancipation universelle qui, selon Jean-François Lyotard, sous-tendent la modernité (Lyotard, 1979), ont sans doute favorisé la production de récits brefs. Pourtant ceux-ci font leur apparition dans la scène littéraire bien avant Internet. Avant la *twittérature* il y

a les nouvelles en trois lignes qui naissent à la Belle Époque sous l'action conjuguée du modernisme littéraire et du développement de la presse. Mais là aussi des innovations technologiques entrent en ligne de compte. Si le développement de la presse doit beaucoup à cette nouvelle technologie de la communication qu'est la télégraphie, les expériences littéraires du modernisme (l'écriture minimale) témoignent également de son impact (cf. Bertrand, 1997). Les mutations du récit que Roas pose à l'origine du *microrrelato* (2010:33), notamment la fragmentation du roman (Nuñez Sabarís, 2013), ne peuvent pas être artificiellement dissociées d'un contexte historique et social d'accélération du progrès technologique.

Sans escamoter l'impact des nouveaux supports et moyens de communication sur la forme et la structure des textes<sup>26</sup>, David Roas et autres spécialistes du *microrrelato* mettent l'accent sur les éléments structuraux, intrinsèquement littéraires, pour rendre compte de la brièveté de ces textes. Selon Roas le *microrrelato* est une variante du conte, issue d'une des voies de l'évolution du genre, depuis que Poe a posé ses traits fondamentaux. La voie dont le *microrrelato* est issu est celle de l'intensification de la brièveté. Celle-ci n'apparaît donc pas comme un effet direct de facteurs contextuels mais comme une propriété structurale mais pas *a priori* du *microrrelato*. Cela veut dire que la brièveté n'est pas une condition déterminante des autres caractéristiques des microrécits (concision, dépuration, intensité) mais l'effet direct de l'expression extrême à laquelle sont poussées les potentialités du conte: condensation, intensité, économie de moyens, unité d'effet. Celle-ci (l'impact final unique), qui est, selon Poe, la caractéristique *sine qua non* qui définit le conte, est visée par le *microrrelato* ou *minicuento* pour autant que celui-ci résulte d'une radicalisation, typique de la littérature expérimentale, de la structure du conte. D'où l'importance du final surprenant, révélateur ou dérisoire (Roas, 2010:25). Ellipse, paralipse et fréquence singulative (raconter une fois ce qui est arrivé une fois) sont des stratégies narratives fondamentales dont la conjugaison produit la brièveté du conte.

À la différence de Zavala, qui souligne l'importance d'éléments extra-littéraires (technologiques et idéologiques), Roas perçoit donc le *microrrelato* dans le cadre d'une dynamique intra-littéraire et intra-généalogique qui le lie toujours au conte dont il est un sous-genre, une forme dépendante. Dans *El microrrelato. Teoría*

---

<sup>26</sup>Il y a peut-être une corrélation entre nouvelles technologies de l'écriture et nouvelles formes fixes: le télégraphe et la nouvelle en trois lignes, *Twitter* et *twittérature*.

y *historia* Lagmanovitch est d'accord avec Roas en ce qui concerne le cadre génélogiquement interne de la dynamique de transformation, mais il considère qu'il y a rupture du lien de filiation, ce qui permet aux formes narratives brèves et hyperbrèves d'accéder au statut de genre autonome.

## Narrativité

David Lagmanovitch et David Roas choisissent le terme *microrrelato* lequel est plus général que *minicuento*, ce qui affaiblit le lien qui relie au conte ces textes courts et très courts. Par ailleurs, la désignation *microrrelato* pointe la narrativité comme leur trait majeur. Pour Lagmanovitch la narrativité est une catégorie clé des microrécits qui permet de les distinguer des microtextes (il y en a en différents types, genres et modes, y compris extra ou non littéraires) et des microfictions (un texte peut être fictionnel sans être narratif pour autant).

Mais la brièveté a une action corrosive sur la narrativité. Lagmanovitch le reconnaît au sujet de la mutation structurale qui coupe le cordon ombilical reliant le microrécit au conte. Il affirme que cette mutation consiste dans la réduction ou suppression de quelques composantes de la syntagmatique narrative, autrement dit la séquence exposition, complication, climax, dénouement (Lagmanovitch, 2006:135). Dans la mesure où le conte est le modèle d'une structure articulée sur cet enchaînement, c'est précisément l'intégrité de sa syntagmatique, déroulée dans un ordre séquentiel du temps, qui est atteinte par la brièveté. Le temps est donc la catégorie narrative directement affectée. La brièveté exige une contraction du temps moyennant le sommaire et l'ellipse, afin de réduire la succession d'actions à une seule action racontée une seule fois. La narrativité du microrécit réside dans la fréquence singulative, forcément réduite et condensée, donc très dense et concentrée. Si d'un côté la brièveté dé-narrativise au niveau de l'ordre temporel, de l'autre elle hypostasie le récit au niveau de la fréquence. Prenons la nouvelle en trois lignes de Fénéon sur les filles de Brest: «Les filles de Brest vendaient de l'illusion sous les auspices de l'opium. Chez plusieurs la police saisit pâte et pipes (Havas)» (Fénéon, 2014:203). Ce petit récit se structure sur une syntagmatique impeccable réduite à son expression minimale: une action unique, exprimée au présent historique qui est l'équivalent du passé simple – *saisit* –, transforme un état (valeur itérative de l'imparfait): *vendaient*.

Marielle Macé dit que les microrécits sont des récits dépourvus de narrativité (Macé, 2010:218), mais on pourrait tout aussi bien parler de narrativité dépourvue de récit. Si l'expression de Macé suppose que la narrativité est temporalité et séquentialité, ce qui veut dire qu'elle se situe au niveau immédiatement saisissable du discours du récit, l'expression à l'envers ou en chiasme situe la narrativité à un niveau sémantique plus profond où elle n'est saisissable que comme tension narrative, soutenue par ce que la théorie sémiotique appelle une catégorie sémique<sup>27</sup>. Lagmanovitch définit la narrativité comme un modèle de structure universel fondé dans un conflit entre «entités contrastantes» (2006:44), en termes sémiotiques un antagonisme entre actants. Le microrécit peut être schématique ou elliptique autant qu'il le veuille, il présente toujours un noyau compact et latent de narrativité qui permet au lecteur d'inférer une histoire. L'enjeu en est moins la trame que la tension narrative. Pour Lagmanovitch aussi bien que pour Roas, la présence de cette tension narrative découpe le champ des *microrrelatos* dans l'ensemble plus vaste des microtextes (Roas, 2010:26; Lagmanovitch, 2006:92). Les deux auteurs considèrent que les genres gnominiques – aphorismes, maximes, apologues, proverbes, *slogans* – sont des microtextes mais pas des microrécits, puisqu'ils présentent une séquence d'idées ou d'arguments mais ils ne présentent pas de séquence d'actions. Ce microtexte d'Éric Chéveillard: «À jamais perdue, la taupe qui cherche son chemin dans les étoiles» (Chéveillard, 2012:42) n'est donc pas selon eux un microrécit. Les genres poétiques comme le *haiku* ou le poème en prose restent aussi en dehors du champ du microrécit. Des récits brefs comme la blague, l'anecdote ou le *filler* journalistique n'appartiennent pas non plus à la sphère des microrécits, étant donné que leur visée n'étant pas esthétique, ils n'ont pas de valeur littéraire (Lagmanovitch, 2011)<sup>28</sup>.

Prenons ce microtexte *twittéraire* de José Luis Zárate: «Narciso ama sus ojos peces, su fluyente piel de agua». Ce n'est pas un texte aphoristique (ce n'est pas

---

<sup>27</sup>Une catégorie sémique est une corrélation de sèmes opposés. Les sèmes sont des unités minimales de contenu définies de façon relationnelle par leurs différences. Greimas dit qu'un sème doit son existence à la distance différentielle qui l'oppose aux autres sèmes et que les catégories sémiques opposant deux sèmes sont logiquement antérieures aux sèmes que constituent (primat ontologique de la différence) (Greimas, 1993 :33-34).

<sup>28</sup>Un *microrrelato* n'est pas un poème en prose parce qu'un poème en prose est une fiction dépourvue de narrativité; ce n'est pas non plus un *filler* parce qu'un *filler* est un récit sans fiction. Or le *microrrelato* réunit narrativité et fictionnalité (Lagmanovitch, 2006: 92, 94).



une formulation mémorable d'un fragment de vérité), ni poétique (ne transmet pas une impression, un regard, un instant). Peut-il être considéré un microrécit? Le texte est un énoncé monophrasique sur un personnage, Narcisse, qui se trouve dans un certain état qui est celui de l'amour pour certaines parties de son corps, les yeux et la peau, auxquelles les métaphores qui y réfèrent attribuent des qualités aquatiques: «ojos peces», «fluyente piel de agua». Ce stade ne subit aucune transformation, rien ne se passe. Formellement le *twitt* de Zarate ne semble pas être un *microrrelato*. Mais la présence d'un personnage n'est pas une marque de narrativité? Si on déplace le point focal du texte vers le lecteur, ce microtexte pourra devenir un *microrrelato*: le lecteur recourra à la connaissance qu'il a du mythe de Narcisse, là réactivé et recyclé en une version de plus. Il est probable qu'il saisisse la tension narrative au niveau métaphorique des yeux de poisson et de la peau fluide, qui préfigure le funeste destin du personnage noyé dans l'amour de son image. Le texte de Zárate, dont on aurait dit qu'il ne racontait rien, re-raconte la mort de Narcisse moyennant les métaphores qui la rappellent. Le texte pose le point de départ, le lecteur restitue le point d'arrivée, tout en appelant à son savoir littéraire et culturel. Lire est une opération de co-création. Dans ce cas l'intertextualité est solidaire de la narrativité, puisqu'elle permet de restituer une histoire que la brièveté avait supprimé.

La conception du récit à l'oeuvre dans les essais de Lagmanovitch ainsi que dans les essais réunis par Roas, y compris le sien, choisit l'action comme critère majeur et s'inscrit dans la tradition de la narratologie classique et sa matrice (Prince,2006). Parmi les représentants les plus prestigieux de cette tradition se trouvent Julien A. Greimas et Gérard Genette. La théorie séminarrative de Greimas postule, comme on l'a vu, une tension et une dynamique de conflit, laquelle se manifeste au niveau du discours comme succession d'actions qui concrétisent des programmes narratifs de conjonction et de disjonction entre sujet et objet. Genette définit le récit comme expansion transphrasique du verbe, catégorie grammaticale qui exprime l'action et c'est pourquoi sa narratologie s'organise en temps, mode et voix.

*Poéticas del microrrelato* de David Roas et *El microrrelato. Teoría e historia* de David Lagmanovitch tracent les coordonnées théoriques et conceptuelles d'une perception du microrécit qui échappe à quelques développements plus récentes de la narratologie, qui proposent d'autres critères de narrativité. La narratologie

postclassique d'inspiration cognitiviste redéfinit le récit comme expérience anthropocentrique plutôt que comme séquence d'actions (Fludernik, 2006). La narrativité décolle ainsi de la trame (*fabula*) et apparaît comme représentation de l'expérience humaine, composée par des actions mais aussi et surtout par des idées, intentions, sensations et sentiments. La référence majeure de ce courant est le roman du XXe siècle (Kafka, Joyce, James, Faulkner, Woolf, Robbe-Grillet) qui pratique ce que Stanzel appelle *figural narrative*. Le récit figural est celui qui semble ne pas être médiatisée par le narrateur, l'information étant directement filtrée par les perceptions et les pensées du *characer-reflector* (dans les termes de Genette, il s'agit de la restriction de champ propre à la focalisation interne). Dans le microrécit, l'absence de descriptions et d'explications fait que l'introduction brusque du personnage utilise quelques stratégies caractéristiques du récit figural comme le *etic opening*<sup>29</sup>. Un exemple en est le *microrrelato* paradigmatique de Monterroso: «Quando despiertó, el dinosaurio todavía estaba allí». On ne sait même pas qui s'est réveillé – le dinosaure ou un autre personnage non identifié? Mais il est possible de considérer que l'on accède à l'information sur le dinosaure qui était encore là (où?) à travers la perception instantanée d'un personnage quelconque qui vient de se réveiller. La narratologie cognitiviste privilégie l'activité mentale du personnage au détriment de son activité externe et postule le discours narratif sans histoire en s'appuyant sur la prévalence du discours sur l'histoire dans le roman moderne (Fludernik, 2006:105). Aussi la catégorie de l'action est-elle remplacée par celle de personnage en tant que critère privilégié de narrativité.

Un autre courant de la narratologie postclassique, inspirée dans l'esthétique de la réception et dans la pragmatique, déplace du texte vers le lecteur l'instance d'élaboration du sens et crée le *reader-oriented criticism*. Le *twitt* de Zárate sur Narcisse nous a fait voir comment le statut génologique d'un microrécit dépend de sa réception. En affirmant que «los géneros no responden exclusivamente a marcas textuales objetivas, necesarias e suficientes, sino que dependen también de la experiencia textual de los lectores» (2010:23), Roas s'éloigne de Lagmanovitch et

---

<sup>29</sup>Le récit figural pratique le *etic opening* comme stratégie pour introduire les personnages et le monde qu'ils habitent. En contraste avec le *emic opening*, figure canonique du récit autorial et du récit rétrospectif à la première personne, qui introduisent les personnages à travers l'article indéfini et l'imparfait, après quoi vient l'article défini, dans le *etic opening* il n'y a d'antécédant ni pour l'article défini ni pour le passé simple. Tandis que dans le récit autorial le narrateur présente les coordonnées du monde fictionnel, dans le récit figural le personnage et le monde sont introduits immédiatement et brusquement, ce qui oblige le lecteur à reconstituer les événements.

de la narratologie classique pour saisir deux traits pragmatiques du *microrrelato*: l'impact sur le lecteur et l'exigence d'un lecteur actif (Roas, 2010:14). En effet, le haut niveau d'indétermination sémantique des récits minuscules oblige le lecteur à un effort herméneutique mobilisant sa mémoire, son expérience et sa compétence littéraire et culturelle.

### **Intertextualité**

David Lagmanovitch contraste sa position narrativiste avec la position transgénérique dont le principal représentant est le théoricien et critique mexicain Lauro Zavala. Lagmanovitch établit que le critère majeur du microrécit est l'existence d'une trame, quoique latente, ce qui implique que le genre du microrécit est parfaitement déterminé (Lagmanovitch, 2006:31). Il ne nie pas la présence de différents genres au sein du *microrrelato* mais considère que ceux-ci se trouvent subordonnés à la structure narrative du texte qui les intègre. L'auteur argentin appelle *omnivoracité* cette aptitude assimilatrice:

(...) el microrrelato, género omnívoro, asimila los alimentos que encuentra a su paso: observación de la realidad inmediata, lecturas infantiles, sueños y recuerdos, textos históricos, leyendas y consejas de general conocimiento, otras construcciones propias de la ficción, textos periodísticos y, en fin, discursos de los más variados tipos. No se subordina a ellos, sino que los incorpora a su estructura y les hace desempeñar las funciones propias de un relato: los absorbe, pero no por ello tales elementos pierden su naturaleza (2006:95).

L'idée d'une nature omnivore du microrécit est une alternative à celle d'une nature transgénérique. Zavala définit la microfiction par la «tendencia lúdica a la hibridación genérica, especialmente en relación con el poema en prosa, el ensayo, la crónica y otros géneros de naturaleza no narrativa» (Zavala, 2002:548). L'auteur mexicain conçoit l'hybridation transgénérique comme une contamination relativiste des genres dont la fluidité contraste vigoureusement avec la vision différentiatrice, hiérarchisante et assimilatrice de l'auteur argentin. Zavala écrit:

La existencia de una gran diversidad de formas de hibridación genérica, gracias a la cual el cuento brevísimo se entremezcla, y en ocasiones se confunde, con formas de la escritura como la crónica, el ensayo, el poema en prosa y la viñeta, y con varios otros géneros extraliterarios, como la entrevista, la adivinanza, la autobiografía, las cartas al lector y la confesión (Zavala, 2002:539).

Et il ajoute:

Tal vez por esta razón algunos textos de Julio Torri («De fusilamientos», «La humildad premiada» y «Mujeres»), que en base a todo lo visto hasta aquí pueden ser considerados legítimamente como cuentos ultracortos, han sido incluidos en sendas antologías del ensayo y del poema en prosa (*idem*:549).

L'hybridisme transgénérique se superpose à la narrativité et la dissout. D'où la préférence de Zavala pour la désignation de *minificción* au lieu de *microrrelato*. Tout l'effort théorique de Lagmanovitch va au contraire dans le sens d'établir la bonne distance entre le *microrrelato* et autres formes et genres brefs comme le poème en prose, le *haiku* et le *filler* de la presse. La distance entre les genres brefs est métaphorisée en ordre territorial urbain:

En el territorio de los microtextos están la plazoleta del micropoema y el palacio de los aforismos, pero ambos quedan a cierta distancia del amplio parque, o talvez prado, de los microrrelatos». (Lagmanovitch, 2011:6).

Dans la mesure où les genres digérés sont subordonnés à la structure narrative – d'où l'option de Lagmanovitch pour le terme *microrrelato* –, l'omnivoracité du microrécit assure la distance *inter* en contraste avec la confusion *trans*. *Inter* suppose un ordre de relations entre lieux, une structure, tandis que *trans* implique un réseau de superpositions et de juxtapositions dans un champ à contours indéfinis et frontières inconsistantes, un espace déterritorialisé ou rhizomatique. Mais ce qui échappe à la métaphore digestive, c'est que l'appareil narratif n'est peut-être pas assez consistant et articulé pour assurer l'identité génologique du texte et ait besoin pour ce faire d'intervention externe. N'est-ce pas ce que nous enseigne le microrécit de Zárate? Il faut que l'activité herméneutique du lecteur déroule le fil de l'histoire,

enroulé dans les métaphores, en une séquence narrative. De plus, qu'y a-t-il de plus poétique, de plus lyrique, que d'insinuer, suggérer, sous-entendre une histoire?

Ce qui est en jeu dans les qualités omnivores ou transgénériques du *microrrelato* rentre dans le cadre de l'intertextualité – le troisième trait caractéristique du microrécit. Pour Lagmanovitch l'intertextualité n'est pas importante. Il présente le microrécit comme réécriture de textes classiques et donne l'exemple de *Prometheus* de Kafka (Lagmanovitch, 2006:11-13). Ce texte de 145 mots raconte quatre versions du destin de Prométhée après sa condamnation à la torture perpétuelle. La réécriture de mythes et de textes classiques, poursuit Lagmanovitch, est une forme d'intertextualité qui peut employer la parodie qui se détache d'autres modalités de réécriture par l'humour (Lagmanovitch, 2006:127). Il distingue les parodies génériques dont l'hypotexte sont les conventions d'un genre, et les parodies spécifiques qui ciblent un texte particulier. Le microrécit pratique la parodie spécifique: «debe concentrar-se en un episodio aislado, no en todo um género» (*idem*:128). De son côté, Zavala établit une division semblable mais de valeur différente:

Quando el hipotexto es una regla genérica (por ejemplo, si se parodia el estilo de un instructivo cualquiera, en general) nos encontramos ante un caso de intertextualidad posmoderna. Por otra parte, cuando lo que se recicla es un texto particular (por ejemplo, el mito de las sirenas o un refrán popular) nos encontramos ante un caso de intertextualidad moderna. Esta diferencia implica relaciones distintas con la tradición literaria (Zavala, 2002:544).

On retrouve la différence entre réécriture de conventions de genre et réécriture de textes concrets, mais le théoricien mexicain valorise l'intertextualité postmoderne qui est la voie par laquelle la microfiction s'approprie autres genres. Autrement dit, intertextualité postmoderne et hybridisme transgénérique coïncident. Parodie, ironie et humour sont des stratégies transgénériques (Zavala, 2004:131). La microfiction est le genre littéraire le plus ironique, expérimental et ludique; elle dialogue avec l'écriture littéraire et extra-littéraire, incorpore des éléments des deux catégories, ce qui en fait un genre-frontalier (Zavala, 2005:363-4). Les nouvelles en trois lignes, qui réécrivent des *faits divers* sont un bel exemple d'un tel dialogue. De même, les microfictions que Chévallard poste chaque jour

dans son *blog L'autoficif* reprennent deux genres de l'écriture du réel et de l'*everyday life*: le journal et la chronique (cf. Bellon, 2011). Quand on compare les positions de Lagmanovitch et de Zavala, on constate la différence d'amplitude de l'hypotexte, réduit au canon littéraire chez Lagmanovitch, élargi à tous les types et catégories de la textualité chez Zavala.

Quant à David Roas, il semble assumer une position intermédiaire. Le premier des «rasgos temáticos» du microrécit est l'intertextualité définie comme dialogue parodique avec d'autres textes (Roas, 2010:14). L'hypotexte sont des textes et non pas des genres. Les textes parodiés ne se restreignent pas forcément aux oeuvres canoniques: ce sont tout simplement d'autres textes. La parodie n'est pas une forme d'intertextualité entre autres puisqu'elle définit le dialogue intertextuel lui-même. Déformation d'un texte pré-existant (Ceia, 2010), la parodie fonctionne, dit Francisca Nogueroles, comme une doublé codification qui superpose une contestation et une complicité, une critique et un hommage au texte parodié et éventuellement à la tradition qu'il représente (*apud* Roas, 2010:80). Le microrécit s'inscrit pleinement dans l'esprit éclectique et cynique avec lequel la postmodernité revisite la modernité. «Não sendo um recurso exclusivo de uma época, [a paródia] está suficientemente documentada no espaço que se convencionou chamar literatura pós-moderna para nos permitir distinguir a paródia também como paradigma desta época»<sup>30</sup> – affirme l'*E-dicionário de termos literários* (Ceia, 2010). Plus loin David Roas cite Graciela Tomassini et Stella Maris Colombo qui élargissent encore le cadre de l'hypotexte lorsqu'elles définissent le *microrrelato* comme forme de textualité parasite qui prospère aux frais de la tradition culturelle, soumise à un recyclage pouvant impliquer une réorientation axiologique (Roas, 2010:18). Dans cet élargissement de la tradition littéraire à la tradition culturelle (qui comprend la littérature entre autres pratiques et productions) le champ littéraire perd son autonomie et se dissout dans le champ de la culture. Déjà l'idée de Zavala, pour qui la microfiction dialogue avec l'écriture littéraire et l'écriture extra-littéraire, allait dans cette direction. Mais la sphère extra-littéraire n'est pas qu'écriture. C'est aussi l'espace de circulation des discours collectifs avec leurs stéréotypes et lieux-communs, leurs métaphores et expressions figées, leurs automatismes lexicaux et

---

<sup>30</sup>N'étant pas la ressource exclusive d'une époque, la parodie est suffisamment attestée dans l'espace qu'on appelle conventionnellement littérature postmoderne pour nous permettre de distinguer la parodie aussi comme paradigme de cette époque (je traduis).

rhétoriques. Les microfictions de Rui Manuel Amaral, réunies dans *Caravana*, étudiées par Rita Patrício (Patrício, 2011), explorent les effets absurdes et surréalistes de la signification littérale de métaphores comme «demander la parole», «vague d'enthousiasme», «pluie de protestations», «faire la lumière en soi», entre beaucoup d'autres expressions figurées. Dans une veine semblablement littéraliste et absurde, la *micro-littérature* de Joana Bértholo, étudiée par Sérgio Sousa, est une attaque ludique au sens conventionnel des mots (cf. Sousa, 2014). Mais chez Tomassini et Colombo, le domaine extra-littéraire est encore plus vaste qui coïncide avec le patrimoine culturel en général. L'hybridisme ne concerne pas seulement les genres littéraires et autres discours, il concerne aussi les arts et les *medias*. Plutôt que de réécriture on parlera alors de trans-écriture, de trans-sémiotisation et de transmédialité, étant donné que dans la fluidité de notre paysage culturel globalisé les oeuvres établissent des rapports de continuité au-delà des frontières artistiques, médiatiques, nationales et culturelles. Plutôt que d'oeuvres autonomes on parlera de *clusters* ou constellations d'oeuvres, indépendamment des supports matériels, des canaux et outils de communication, des status socio-institutionnels, des publics, des langues. Les microrécits parodient au delà du canon littéraire tout un imaginaire transversal de grande amplitude.

## PERSONNAGE ET TRANSFICTION MICRORÉCITS ET CONTES DE FÉES

Les contes de fées composent un segment détaché de la tradition narrative occidentale. Ils se trouvent entre les fictions les plus recyclées et réinventées en une multiplicité de textes, de *media* et d'arts<sup>31</sup>. Récits de grande circulation et consommation, les contes de fées ont été, depuis leur invention au XVIIe siècle jusqu'à aujourd'hui, pris dans une dynamique d'interaction et d'intersection complexe entre la culture littéraire et la culture populaire<sup>32</sup>. Ils occupent une place à part dans le champ du conte puisqu'ils y sont en même temps dedans et dehors: bénéficiant d'un canon littéraire à eux, le canon établi par Perrault, Grimm et Disney, largement disponibles au régime de fonctionnement de la culture populaire et médiatique, notamment aux modifications transfictionnelles dont on parlera par la suite, les contes de fées ont dans la culture littéraire une position institutionnellement périphérique (par exemple, ils ne sont pas enseignés à l'université) qui rejoint leur affinité avec la paralittérature. Ce sont pourtant des récits qui comme les autres contes se structurent en fonction de l'unité d'effet. La

---

<sup>31</sup>Le recyclage des contes de fées semble s'effectuer entre deux paramètres : l'enchanté ou édulcoré, ouvert par Grimm et consolidé par Disney, reconfigure les histoires dans un sens rassurant; le désenchanté, qui peut être comique et parodique (les dessins animés de Tex Avery, le cycle *Shrek*) ou sombre (souvent néo-gothique) et tragique. Citons *Chapéuzinho Vermelho*, de Donald Trevisan (Trevisan, 2003:72-4), les récentes *dark fantasies* filmiques dédiées au Petit Chaperon Rouge (*Le Chaperon Rouge*) et à Blanche-Neige (*Blanche-Neige et le chasseur*), la série photographique *Fallen Princesses* de Dina Goldstein (2009). Destinées à tous publics ou prioritairement aux adultes, les versions désenchantées soustraient les fées aux contes.

<sup>32</sup>Écrits par Perrault dans le milieu aristocratique français du XVIIe siècle, les *Contes* ont subi quantité de reconfigurations et sédimentations. Au début du XIXe siècle, les frères Grimm établissent le canon des contes de fées, conçus comme des récits archaïques d'origine orale et populaire destinés aux enfants. Mais bien avant Grimm, l'édition de 1695 des *Contes* leur attribuaient visuellement une origine orale et populaire ainsi qu'un public infantile à travers le titre et l'image composant le frontispice. L'expression *contes de ma mère l'oie* signifie, selon le Dictionnaire de l'Académie Française de 1694, 'des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants' (*apud* Haidmann et Adam, 2010:201). En 1697, le titre devient *Histoires ou contes du temps passé*. L'illustration représente une scène domestique dans laquelle une vieille bonne ou nourrice file la laine au fuseau et raconte des histoires à un petit groupe d'enfants. Sur le mur une petite plaque porte l'inscription *contes de ma mère l'oie*. Le frontispice signifie ainsi la nature pré-littéraire des contes que l'on va lire.



principale différence entre les deux catégories de contes semble se situer au niveau de la clôture du texte qui est formulaire et stéréotypée dans les conte de fées, tandis qu'elle est imprévisible et inconclusive dans le conte.

Les contes de fées constituent un hypotexte privilégié des récits minuscules. C'est voir leur place et leur fonction chez Ana Maria Shua, José Luis Zárate ou Gilbert Lascault, auteurs qui écrivent des séries de microrécits parodiant des contes de fées. Mais bien d'autres auteurs, notamment hispanophones, réécrivent des contes dans un registre ludique et/ou iconoclaste Ce microrécit de Armando José Sequera reprend un segment diégétique de Blanche-Neige :

Júrenos que si despierta, no se la va a llevar – pedía de rodillas uno de los enanitos al príncipe, mientras éste contemplaba el hermoso cuerpo en el sarcófago de cristal. Mire que, desde que se durmió, no tenemos quien nos lave la ropa, nos la planche, nos limpie la casa e nos cocine. (*apud* Rojo, 2010, p. 51).

La tension narrative est saisissable dans l'opposition entre les nains et le prince qui se disputent Blanche-Neige. Cette tension pâlit pourtant face à une autre qui concerne l'opposition entre le discours du narrateur et le discours du personnage. Le rude pragmatisme du nain révèle que l'affect qui le lie, lui et ses compagnons, à Blanche-Neige, ne se fonde pas sur des valeurs esthétiques et morales comme la beauté et la bonté, mais bien plutôt sur l'utilité domestique de la présence féminine. Ce n'est pas de l'affect, c'est de l'intérêt. Le discours du nain réduit la belle princesse endormie à une femme de ménage ou à une femme au foyer ou à une femme. Il y a une collision entre le discours du narrateur, qui garde le merveilleux du conte dans la référence au sarcophage de cristal contenant le beau corps léthargique, et le discours du personnage, qui écrase le merveilleux sous le prosaïsme et la banalité, voire la brutalité, de la réalité domestique. Le nain brise l'enchantement du «il était une fois». Les formules d'introduction et de conclusion du conte – *il était une fois, ils ont vécu heureux pour toujours* – n'existent pas dans le microrécit car la parodie désenchante le conte, le prive des fées, dissipe le *faïry* pour ne laisser que le *tale*, un tout petit conte, un *minicuento*. Le désenchantement est l'orientation dominante des réélaborations post-Disney des contes de fées, comiques ou sérieuses, humoristiques ou non. Ce qui est important ici, ce n'est pas l'antagonisme entre actants mais la divergence entre deux perceptions du conte,

l'enchantée (celle du narrateur) et la désenchantée (celle du nain) – une divergence qui reproduit le rapport du microrécit sans fées au conte de fées. À l'inverse du *twitt* de Zárate sur Narcisse, dans lequel l'intertextualité favorise et soutient la narrativité, dans le *minicuento* de Sequera l'intertextualité (la réécriture de *Blanche-Neige*) marginalise la narrativité, entendue comme conflit entre actants, au profit de la divergence entre perceptions ou perspectives, ce qui convoque une autre acception, plus cognitive qu'actantiale, de narrativité.

Pour Violeta Rojo, l'intertextualité est structurellement nécessaire au microrécit parce qu'elle lui donne son cadre de référence et la situe dans la tradition littéraire. L'absence de présentations, descriptions, caractérisations et explications rend le cadre de référence nécessaire. C'est le cadre de référence qui permet au lecteur de se repérer dans le vaste univers littéraire et culturel. C'est bien celle-là la fonction de Narcisse dans le récit minuscule de Zárate. Si Rojo a raison, alors il faut s'attendre à ce qu'un principe de proportionnalité entre brièveté et intertextualité apparaisse: plus il est bref, plus intertextuel est le microrécit. Le personnage est sans doute l'indicateur le plus sûr du cadre de référence. Pour ce faire il doit être un personnage-type, une figure-stéréotype ou un personnage mémorable, mythique, iconique, jouissant d'une prégnance imaginaire qui l'émancipe du texte qui l'a instauré et le fait circuler entre textes multiples et hétérogènes: Adam et Ève, Narcisse, Oedipe, le roi Arthur, Cendrillon, D. Quijote, Roméo et Juliette, Zorro, Tarzan, Indiana Jones, etc. Il y a dans le paysage culturel contemporain une corrélation entre plus d'autonomie du personnage et moins d'autonomie de l'oeuvre: au personnage qui bouge d'une oeuvre à l'autre correspond l'oeuvre réappropriée et modifiée, capturée dans un ensemble ou *cluster* avec toutes celles qui la réécrivent.

Dans *La busqueda*, de E. Valadés, la présence des sirènes et d'Ulysse situe le lecteur dans le cadre de référence homérique, plus précisément dans l'épisode célèbre où le héros attaché au mât résiste au chant des sirènes:

Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo la ciudad en busca de Ulises (*apud* Rojo, 2010:51).

Cette version urbaine (l'action a lieu dans une ville, non sur la mer) de l'épisode homérique procède à plusieurs inversions parodiques: l'irrésistible attraction (la séduction du chant) se change en recherche, poursuite, voire

persécution; l'entropie cérébrale (la folie qui frappe celui qui entend le chant des sirènes) passent à celles qui hurlent; les sirènes ne sont plus des femmes-poissons ou femmes-oiseaux pour devenir des femmes-louves (qui hurlent comme des louves). On remarquera que ce texte n'est pas narratif, il ne raconte pas la transformation d'un état dans un autre état. Il se borne à noter un état qui coïncide avec une action, la recherche, à laquelle le présent de l'indicatif prête le sens de l'inachèvement et du prolongement indéfini. Il n'y a aucune séquentialité, aucune succession. Et si on n'hésite pas à inscrire la recherche d'Ulysse par les sirènes affolées dans un rapport de conflit, c'est grâce à notre connaissance du récit homérique qui oppose le héros et les sirènes. Il ne semble pas que Valadés souhaite raconter une histoire, même infime, mais établir un jeu intertextuel dans lequel, encore une fois, les personnages jouent un rôle de premier plan qui est de marquer le cadre de référence. Sans cela nous ne pouvons pas saisir l'altération parodique de la forme du conflit des personnages – les sirènes cherchent Ulysse au lieu qu'elles l'attirent; il les fuit, se cache d'elles, au lieu de les affronter et de leur résister. Ce microrécit pourrait servir d'exemple à la thèse de Lauro Zavala selon laquelle l'intertextualité prévaut sur la narrativité dans le microrécit. Mais on suivrait difficilement le théoricien mexicain quand, au moment de formuler son projet d'une nouvelle théorie littéraire et d'une nouvelle narratologie dérivées du modèle de la microfiction hispanoaméricaine, il en exclut la catégorie de personnage, sous prétexte que, dans la tradition narrative du monde hispanophone, le langage et son pouvoir évocatif sont plus importants que le personnage. Dans le projet de narratologie postmoderne proposé par Zavala les catégories de trame, personnage, environnement, style, point de vue et thème, élaborées à partir de l'étude du roman du XIXe siècle, sont remplacées par les catégories, dérivées, elles, de l'étude de la microfiction contemporaine, de titre, début, temps, espace, narrateur, langage, genre, intertexte, idéologie et final (Zavala, 2009:39-41). Certes, le personnage en tant qu'instance psychologique, en tant que subjectivité, n'existe pas dans les microrécits. Il n'a qu'une valeur indicative, il fait signe, mais cette valeur a le pouvoir de convoquer un texte ou des textes. Nous allons voir par ailleurs que, dans une perspective théorique différente, le personnage du microrécit garde et la fonction actantielle et le relief ontologique. Éradiquer cette catégorie ne semble viable ni théoriquement ni pratiquement.

## La transfictionnalité

Nous allons maintenant étudier les microrécits dans une perspective qui est normalement absente du discours critique sur les récits minuscules. Bien que Lagmanovitch insiste sur la nature fictionnelle du *microrrelato* pour le distinguer des formes brèves de la presse et que Zavala adopte le terme *minificción*, toujours est-il qu'ils ne s'intéressent pas aux propriétés des mondes fictionnels créés par les microrécits. Les deux auteurs sont, chacun à sa façon, trop attachés à la tradition formaliste des études littéraires pour adhérer à une théorie qui sépare la substance du contenu (le matériau diégétique) de sa forme d'expression (la matérialité discursive). La théorie de la fiction ne s'intéresse pas au texte à proprement parler, mais à la fiction et étudie le récit non pas dans sa forme et sa structure, mais dans sa force référentielle, dans sa sémantique, dans le monde fictionnel où le lecteur plonge (cf. Pavel, 1988:7). De plus, la théorie de la fiction hypostasie le personnage (vu que l'autonomie du monde fictionnel face au récit qui le fonde passe inévitablement par l'autonomie du personnage), position qui est incompatible avec le projet narratologique de Zavala.

Dans le recueil d'essais organisé par David Roas, trois auteurs se réfèrent brièvement aux mondes fictionnels instaurés par le *microrrelato*: Andres-Suárez, Álamo Felices e Ródenas de Moya. Ce dernier développe une réflexion sur le défi que le microrécit ou microfiction représente pour la théorie de la fiction (*apud* Roas, 2010:189-91). Le défi concerne le rapport entre dimension du texte et dimension du monde. Étant donné la structure du microrécit axialement organisée autour de l'ellipse, le monde fictionnel qu'il crée ne se traduit pas dans un état de choses explicite. Il n'y a que mention ou allusion à un état de choses, ce qui produit une «texture zéro» où les non-dits, les «blancs» ou, dans les termes de Gerald Prince, le «dé-narré» (Prince, 2005) occupe beaucoup plus de place que le narré. Les univers fictionnels sont par définition incomplets puisqu'ils présentent des zones indéterminées, normalement irrelevantes pour la logique de la fiction. Or les textures zéro prennent le principe d'incomplétude comme leur propre mode de structuration et fonctionnement narratifs. C'est pourquoi les mondes microfictionnels présentent un niveau d'accessibilité très bas qui empêche le lecteur de plonger empathiquement dans la fiction et exige de lui un effort herméneutique

considérable. N'est-ce pas cela l'effet qu'a sur nous le *Dinosaurio* de Monterroso?<sup>33</sup> Comme le remarque Marielle Macé, plus économique est l'écriture et plus chère est la lecture. Cette relation inversement proportionnelle prolonge une autre relation du même type entre quantité textuelle (dimension du texte) et amplitude maximale du monde induit (dimension du monde). Le «dé-narré» appelle au remplissage des lacunes. Macé ajoute que cette proportion inverse est ironique et parodique (Macé, 2010:216-7). Nous avons vu que les cadres de référence tracent les contours du monde fictionnel au sein d'un patrimoine imaginaire virtuellement infini à travers la convocation d'un texte ou de plusieurs textes. L'intertextualité est un facteur crucial dans la réduction des dépenses herméneutiques. La lecture de *La búsqueda* exige malgré tout moins d'effort que le *Dinosaurio*.

Dans *Heterocosmica*, Lubomir Dolezel entreprend une révision du concept d'intertextualité à partir du fait que la réécriture ou transécriture connecte des oeuvres non seulement au niveau du texte mais aussi au niveau de la fiction. Les mondes fictionnels tendent à acquérir une existence indépendante des récits qui les ont instaurés et à se recycler, tout en se complétant, en se prolongeant, en se mettant en question, en compétissant les uns avec les autres. Richard Saint-Gélais a créé le concept de transfictionnalité pour rendre compte du phénomène par lequel deux textes ou davantage, du même auteur ou d'auteurs différents, se réfèrent à la même fiction (Saint-Gélais, 2011:7). Est transfictionnelle une fiction dont le référent est une autre fiction. Il y a là un rapport entre textes qui reste voilé au profit d'une continuité diégétique, grâce à laquelle une fiction s'associe à d'autres fictions. Les séries, les cycles, les continuations, les adaptations, les fictions métaleptiques, les versions alternatives ou contrefictionnelles sont des modalités de transfictionnalité couramment pratiquées par la culture populaire et médiatique (bande dessinée, télévision, littérature populaire, cinéma). La littérature les pratique aussi mais différemment. La circulation d'éléments fictionnels est plus fluide dans le champ médiatique que dans le champ littéraire où le régime autoriel est plus vigoureux qui groupe les textes selon le modèle satellitaire déterminé par l'identification de l'oeuvre à l'auteur (*idem*:374-5, 380-1). Malgré cette différence la transfictionnalité

---

<sup>33</sup>Le microrécit ne procure pas d'immersion dans la fiction. Le lecteur reste au seuil du monde de fiction. Au lieu de l'identification à l'histoire et/ou au protagoniste, au lieu de l'irrésistible séduction de la fiction, le lecteur de microrécits est condamné à une activité intellectuelle et critique plus ou moins longue.

créée des zones complexes d'interaction et d'intersection entre des fictions littéraires et entre celles-ci et des fictions en d'autres supports.

Selon Saint-Gélais ce qui est normalement en jeu dans les pratiques transfictionnelles, c'est moins la transformation parodique d'un texte qu'une incursion dans une zone indéterminée d'un monde fictionnel. Les incursions opèrent fréquemment par le retour du personnage qui transpose les frontières de l'oeuvre où il est né et apparaît dans d'autres oeuvres qui étendent le monde du personnage ou en créent des versions alternatives. Les personnages polarisent des mondes qui passent d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre, d'une culture à l'autre. Cette fonction du personnage n'est pas qu'allusive et évocative, car elle ne peut s'accomplir sans la présence effective du personnage dans l'histoire. Il est très différent de référer Cendrillon comme modèle du Petit Chaperon Rouge comme le fait Zárate dans ce *twitt* – «Douze coups de minuit. Le chemin long devint court. Le Petit Chaperon une cendrillon, et le loup féroce un prince sans imagination au lit» – et de raconter la séquence de Cendrillon déclenchée par les douze coups de minuit en l'infléchissant vers une fin malheureuse et ouverte, suggérée entre parenthèses, comme le fait Ana Maria Shua dans cette microfiction:

A la doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana.)» (Shua, 2007:70).

Dans le cas de Zárate, il s'agit d'intertextualité, dans le cas de Shua, il s'agit de transfictionnalité. Le Cendrillon de Shua n'est pas seulement un nom renvoyant à un autre texte pour érotiser le lien entre le Petit Chaperon et le Loup. Le personnage agit et/ou est agi, tout en jouant des rôles actantiels. La transfictionnalité réhabilite donc la catégorie d'action qui se trouve dévalorisée et marginalisée dans la narratologie postclassique ou postmoderne: personnage sans action (Fludernik), ni action ni personnage (Zavala). Bien qu'il ne soit pas le seul, le personnage est l'indicateur majeur de transfictionnalité. (Saint-Gélais, 2007:6).

Richard Saint-Gélais affirme dans une interview à la revue en ligne *Vox Poetica*, en avril 2012:

Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage «partagent» des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs ; quant aux «textes», il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc. La notion recouvre des pratiques aussi diverses que la reprise de personnages telle qu'on l'observe dans *la Comédie humaine*, les suites (autographes ou allographes), les séries, la retransposée d'une diégèse dans une perspective différente, la modification d'une intrigue antérieure (comme dans *Emma, oh ! Emma !* de Cellard, où Emma Bovary ne se suicide pas), la réunion de personnages appartenant à des mondes fictifs distincts (*Sherlock Holmes vs. Dracula* de Loren Estleman) et quelques autres formules encore. (Saint-Gélais, 2012).

La transfictionnalité opère à travers des figures comme la continuation apocryphe ou de l'auteur même, le croisement, le décentrement, la contrefiction. Il y a des figures qui procèdent à une révision ou réinterprétation du matériel diégétique sans le modifier décisivement et il y en a d'autres, comme la contrefiction et le croisement, qui le modifient. *La busqueda* est une version contrefictionnelle de l'épisode des sirènes dans *l'Odysée*. Dans la série microfictionnelle *Le Petit Chaperon rouge, partout*, Gilbert Lascault croise différents types de récits, littéraires et autres, pour élaborer des versions contrefictionnelles du *Petit Chaperon Rouge*. Celle qui suit est un *crossover* du *Petit Chaperon Rouge* et de *la Belle au Bois Dormant*, où la présence du Petit Chaperon auprès de la Belle au Bois Dormant – c'est elle qui se trouve dans le lit à la place du Loup ! – modifie le dénouement de chaque conte dans un sens qui juxtapose amour lesbien et désenchantement:

Ce n'est pas le Prince charmant, c'est le Petit Chaperon Rouge qui réveille la Belle au Bois Dormant. En s'éveillant de cent ans de sommeil, la Belle sourit au Chaperon, lui tend les bras et lui murmure: 'Est-ce vous, ma douce? Vous vous êtes bien fait attendre'. Puis, elle demande au Petit Chaperon Rouge de poser la galette et le petit pot de beurre sur la table de chevet, de se déshabiller et de se mettre au lit. Les deux femmes vivent ensemble pendant mille et un ans. Parfois elles

s'aiment. Parfois elles se haïssent. Aucune des deux, bien sûr, ne fait un enfant à l'autre (Lascout, 1989:9).

Le croisement, opération qui consiste à réunir des personnages issus de mondes fictionnels différents en des rencontres improbables, est une modalité ludique de la transfiction. Cette microfiction de A. M. Shua combine trois fictions – le récit biblique fondateur, un mythe national et une légende scientifique – en une unité diégétique:

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillerme Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad» (Shua, 1984:304).

Le croisement de mondes de fiction peut prolonger une histoire inachevée ou relancer une histoire après son dénouement, comme dans ce *minicuento* de José María Merino, *Ni colorín ni colorado*, qui raconte la vie de Cendrillon après son mariage avec le Prince:

Cenicienta, que no era rencorosa, perdonó a la madrastra y a sus dos hijas y comenzó a recibir las en Palacio. Las jóvenes no eran demasiado agraciadas, pero empezaron a tener mucha familiaridad con el príncipe, y pronto los tres se hacían bromas, jugueteaban. A partir de unos días de verano especialmente favorables al marasmo, ambas hermanas tenían con el príncipe una intimidad que despertaba murmuraciones entre la servitumbre. El otoño siguiente, la madrastra y sus hijas ya se habían instalado en Palacio. La madrastra acabó ejerciendo una dirección despótica de los asuntos domésticos. Tres años más tarde, la princesa Cenicienta hizo público su malestar y su propósito de divorciarse, lo que acarrió graves consecuencias políticas. Cuando le cortaron la cabeza al príncipe, Cenicienta hacía ya tiempo que vivía con su madrina, retirada en el País de las Maravillas (*apud* Rotger y Valls, 2005:88).

La notion de transfictionnalité permet de regarder le rapport du microrécit au conte sous un angle différent où le contenu diégétique prévaut sur la forme (peu)



narrative. La notion de genre, catégorie mal adaptée à la réalité d'un hypotexte complexe et hétérogène coïncidant virtuellement avec l'ensemble de la culture, est remplacée par celle d'espace transfictionnel constitué par les textes qui, indépendamment du *medium* qui les supporte, se réfèrent à une fiction et partagent son univers. Un espace transfictionnel a une identité malgré les mutations subies par les données empiriques de la fiction officielle. Au lieu d'une hybridation transgénérique, il y a une hybridation transfictionnelle qui opère entre textes concrets, en créant et en exacerbant des tensions entre identité et altérité moyennant des dispositifs comme la contrefaction et le croisement. L'espace transfictionnel affaiblit l'alternative entre position narrativiste (Lagmanovitch) et position transgénérique (Zavala). Tout en étant une modalité particulière d'intertextualité, la transfictionnalité procure des cadres de référence qui amortissent l'impact dé-narrativisant de la brièveté et projettent le lecteur, au-delà du texte, dans un univers de fiction qu'il connaît peut-être sans avoir eu besoin de lire le texte.

**MICRONOUELLES ET BANDE DESSINÉE**  
**BÉCASSINE ET CORTO MALTESE DANS *LA VIE RÉELLE DES PETITES***  
***FILLES* DE CHANTAL THOMAS**

Chantal Thomas est une écrivaine française contemporaine, historienne spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui a publié des romans historiques, des nouvelles, des textes dramatiques et des essais. Publié en 1995, *La vie réelle des petites filles* est un ensemble de récits brefs et très brefs qui tournent autour de la formation et de l'éducation des petites filles. Les histoires thématisent des pratiques et des stratégies de conformation des petites filles à un modèle et à une norme du genre féminin et montrent des aspects variés du dispositif idéologique qui sous-tend l'hierarchie et le rapport de pouvoir entre les genres masculin et féminin. Une de ces stratégies est l'acquisition de l'autodiscipline physique et mentale dont la lecture est un instrument privilégié. La vie réelle des petites filles est le résidu psychosexuel - pulsions, fantasmes, traumatismes, rêves, symptômes, peurs, obsessions, plaisirs - sécrété par le processus de normalisation.

De par leur dimension, nombre de nouvelles entrent dans la catégorie des micronouvelles dont trois ont Bécassine comme protagoniste. Bécassine est un personnage fondateur de la bande dessinée (BD) francophone, créé en 1905 par Jacqueline Rivière, rédactrice-en-chef de *La Semaine de Suzette*, un magazine pour petites filles. La suite des trois micronouvelles établit entre littérature et BD un rapport inusité qui échappe à la catégorie d'adaptation, y compris l'adaptation inverse (réécrire une BD en récit littéraire). Peut-on parler de micronouvellisation de la BD? Ce qui est certain, c'est que les trois micronouvelles de Chantal Thomas illustrent la circulation intermédiaire du personnage.

## *Belle Époque*

Tout comme les nouvelles en trois lignes, la BD naît à une époque, appelée *Belle*, qui assiste au triomphe de la modernité avec les effets matériels, technologiques, sociaux et culturels de la révolution industrielle.

À la *Belle Époque* co-existent en tension deux régimes esthétiques d'orientation divergente. D'une part, les expériences littéraires et artistiques radicales du modernisme et des avangardes qui prolongent l'ambition flaubertienne de créer une oeuvre pure (que rien d'extérieur à elle-même ne soutiendrait) et explorent la crise de la représentation et du sens dans l'élaboration d'une poétique formelle tournée vers l'idéal de l'autonomie du champ de l'art, y compris l'art littéraire. D'autre part, l'avènement de la culture populaire urbaine ou culture de grande consommation qui réalise le rêve romantique et démocratique de l'art et de la culture pour le peuple: industrialisation et commercialisation des biens culturels, hégémonie de l'image, exploration de la représentation (illusion mimétique), pénétration de la presse dans le champ littéraire<sup>34</sup>, création de nouveaux genres et *media* (roman populaire, cinéma, BD). En dépit d'une hostilité réciproque plus ou moins marquée, la culture littéraire et la culture populaire n'ont pas manqué d'élargir leurs zones de voisinage et de réinventer des dynamiques d'interaction et d'hybridation entre genres, arts, *media* et cultures nationales. Les nouvelles en trois lignes de Fénéon en sont un bel exemple.

Tout comme le cinéma, la BD résulte de l'invasion du narratif par l'image. Mais différemment du film, le support matériel de la BD est l'imprimé. Elle est née dans la presse qui connaît à la Belle Époque un essor spectaculaire dû aux progrès des techniques d'impression permettant d'augmenter les tirages et d'imprimer simultanément texte et image. L'américain Richard F. Outcault, l'un des pères fondateurs de la BD (pour d'aucuns le père fondateur) a publié dans des magazines et des journaux ses *comic strips* de *Yellow Kid* (1896) et de *Buster Brown* (1902). Quant à la BD franco-belge, elle émerge dans la presse illustrée pour enfants et jeunes scolarisés de la *Belle Époque*<sup>35</sup> : *Le Petit Français Illustré* (1889-1905),

---

<sup>34</sup> La littérature apparaît dans les journaux, en petit format et en série : *romans-feuilletons*, contes, poèmes et, bien évidemment, nouvelles en trois lignes.

<sup>35</sup> La loi Ferry de 1882 institue l'instruction primaire obligatoire pour les enfants des deux sexes entre 6 et 13 ans. En 1900 aucun enfant de moins de 13 ans aurait pu s'en passer de la compagnie de l'imprimé tant sous la forme de manuels scolaires que sous la forme des revues illustrées pour enfants

*L'épatant* (1908-1939), *Fillette* (1909-1964), *La Semaine de Suzette* (1905-1960). Cette revue pour petites filles bien élevées (cf. Couderc, 1992, 2005) de la bourgeoisie catholique, a lancé la première planche de Bécassine dans son premier numéro.

### **Bécassine dans *La Semaine de Suzette***

Bécassine est un personnage de la BD précoce, créé dans l'urgence de remplir la dernière page du premier numéro de *La Semaine de Suzette* sur le point de sortir. Jacqueline Rivière (1851-1920) s'est inspirée de sa bonne bretonne pour écrire l'histoire qui s'appelle *L'erreur de Bécassine*, que Joseph Pinchon (1871-1953) a dessinée. Représentée dans les vêtements typiques de paysanne bretonne, Bécassine, au service de la Marquise de Grand Air, incarne le type social de la jeune villageoise qui vient travailler, à Paris lors de l'exode rural de la *Belle Époque*. Dans les années 1900 Paris compte plus de cent mille bonnes bretonnes. Ce type social a été la cible des journaux satiriques qui ont fortement contribué à la production du stéréotype de la bonne bretonne ignorante, maladroite, naïve et servile. Dans *Bécassine, une légende du siècle*, Bernard Lehembre remarque que le personnage «incarne un type de sotte peu futée, ignorante et d'une naïveté déconcertante. Par bonheur, l'innocente est aux gages d'une marquise qui pêche par excès de charité et ne lui tient rigueur ni des fautes qu'elle commet ni des désastres qu'elle occasionne» (Lehembre, 2005:11). L'erreur est congénitale et consubstantiel au personnage. Son équivoque inaugurale consiste à prendre par des hommards quatre militaires portant des vestes rouges, car Mme de Grand Air lui avait dit que les hommards, êtres que Bécassine n'avait jamais vus, se reconnaissent à leur couleur rouge. Les actions maladroitement de la jeune servante assurent l'humour à une revue qui transmet des valeurs et des modèles de comportement orientés par le critère social et moral de l'ordre. Au sein des revues adressées spécifiquement aux petites filles et aux jeunes filles (*Fillette*, *Journal Rose*, *Lisette*), *Suzette* a sûrement été celle qui a le plus contribué, grâce à sa popularité et à sa longévité, à la formation de «jeunes filles

---

et jeunes (Mollier, 1997: 17).

rangées», pour employer le mot de Simone de Beauvoir. Faisant de l'ordre sa valeur centrale, la revue inculque la soumission, l'obéissance, la docilité, la modestie, l'altruisme et la persévérance. Dans son autopromotion, le magazine considère la lecture un instrument au service de l'ordre, car elle apaise l'agitation des pulsions. Moderne et éclairé, il promeut la lecture en tant qu'elle favorise l'autodiscipline et la mise en ordre de l'esprit et du corps des fillettes beaucoup plus efficacement que ne le font punitions et privations.

À cet égard les équivoques et les erreurs de Bécassine sont de petites perturbations de l'ordre du sens et des choses et c'est de là que ses histoires tirent leur comicità. N'ayant jamais entendu parler de *rôti sur canapé*, elle prend l'expression à la lettre et fait rôti un faisand sur un canapé, ce qui déplace la cuisine vers la salle de séjour et désorganise la mansion de Grand Air. À la g nue bonté de Bécassine, fondée dans sa rusticité, répond la tolérance de la Marquise à la bonté éclairée. L'autorité de la Marquise, signalée par sa stature massive corrélative de son grand air, est une autorité maternelle alternative à la sévérité paternelle. L'ordre aristocratique de la mansion de Grand Air n'est pas un ordre patriarcal. Le monde masculin est secondaire et ses structures de pouvoir, fréquemment fragilisées par les maladroites de Bécassine, se situent en-dehors de Grand Air. Face aux petits désastres causés par la bonne, la Marquise reste un instant stup fi e pour aussitôt les dédramatiser. Dans la relation entre maître et bonne, la douceur de l'affect prévaut sur la sévérité de la loi. Une telle prévalence rapproche socialement et g n rationnellement les deux femmes et contribue vigoureusement à la mise en place d'un ordre féminin marqué par la bonté (bonté ignorante de bonne, bonté informée de la maître). «Cette Bécassine!... pas de cervelle, mais tant de cœur» - c'est ainsi que la Marquise excuse systématiquement ses bêtises. Grand Air préfigure la mutation que l'éducation des enfants et les rapports familiaux auront à subir tout au long du XXe siècle et au-delà.

Appartenant à la masse de paysans déracinés dans la grande ville, Bécassine représente ce qui y reste du monde rural traditionnel que la révolution industrielle et urbaine a marginalisé et d articul . Elle est un reste de rusticité sécrétée par la rationalité moderne qui ne l'assimile pas mais le tolère au titre de petite faille comique dans son ordre scientifique, scolaire, éclairé, civilisé, urbain. L'ineptie de Bécassine est une forme d'inadaptabilité foncière, donc de résistance, quoiqu' involontaire, à l'action assimilatrice et standardisante de la modernité industrielle

et urbaine. Elle témoigne de l'existence d'une zone inconsistante du système là où la sévère et irréversible rationalité moderne cède à la nostalgie romantique du monde traditionnel, obscur et arriéré. Certes, les petites filles scolarisées en rient. Néanmoins ce rire de la modernité n'est pas sans un regard en arrière sur le monde paysan que son triomphe a fait disparaître et qui constitue son perdu mythique.

Mais la portée sociologique de ce personnage, qui est aujourd'hui une icône culturelle, va plus loin. Bécassine représente une altération majeure dans le régime de la narration au foyer. Les nourrices et les bonnes jouaient un rôle très important dans l'éducation et le divertissement des enfants, fonction qui comprenait la narration et/ou la lecture de contes. Déjà le frontispice des premières éditions des contes de Perrault (1694, 1695, 1697) donnait à voir une vieille bonne travaillant au fuseau et racontant des histoires à un petit groupe d'enfants de la noblesse. Dans l'édition de 1861, une illustration de Gustave Doré montre une nourrice en train de lire pour des enfants. Il en va de même dans les éditions des *Märchen* de Grimm. Ce scénario suggère que ce sont les femmes du peuple, gardiennes de la tradition narrative nationale ou européenne, qui la transmettent aux enfants des familles aristocratiques ou bourgeoises. Dans les années 1900, l'introduction dans les foyers des périodiques illustrés pour enfants et jeunes a instauré de nouvelles modalités de consommation régulière d'histoires. Plus encore que les livres, les revues, de par leur parution hebdomadaire, tendent à remplacer le *storytelling* par la lecture individuelle et silencieuse, la fonction de narratrice de la bonne se trouvant ainsi marginalisée. Même les petits enfants ne sachant pas encore lire regardent les images et suivent leur séquence. Aussi la scène-type figurant dans le frontispice des éditions des contes de Perrault et de Grimm sera-t-elle de plus en plus considérée comme appartenant au passé révolu.

Cette mutation causée par la BD dans le régime de la narration domestique fait partie de ce phénomène plus large que Walter Benjamin décrit en 1936 comme relégation par la presse de la *narration artisanale* dans le domaine de l'archaïque (Benjamin, 1991: 209-14) – ce domaine de l'archaïque que les frères Grimm, et le Romantisme à leur suite, ont établi tout en tâchant de préserver dans le folklore la culture paysanne en voie de disparition.

Or, Bécassine est justement la bonne sans bouche. Paysanne bretonne déracinée dans la ville moderne, Bécassine n'est plus la bonne conteuse mais la bonne racontée. Elle représente magnifiquement cette mutation culturelle qui destitue la

bonne du savoir immémorial de *storyteller* pour la faire entrer dans la BD comme personnage comique dont le trait majeur est l'ineptie. La bonne n'est plus narratrice mais personnage de BD, la nouvelle forme de raconter des histoires, de réinventer, d'étendre et de transmettre le patrimoine narratif. La BD, c'est le *folktale* dépassé et la mise en place d'un nouvel âge du *storytelling* où l'image détrône la voix. Il est très intéressant que Bécassine, personnage fondateur de la BD, incarne cette mutation socioculturelle qui déplace vers les industries culturelles la compétence narrative des femmes du peuple. Ce déplacement est une des voies qui accomplissent la transformation de la culture populaire traditionnelle en culture de masses moderne. Ce n'est donc pas étonnant que la BD se moque gentiment et en quelque sorte mélancoliquement de cette bonne inepte qui n'a pas affaire aux enfants mais possède leur innocence et leur naïveté.

### **Bécassine dans *La vie réelle des petites filles***

Dans ses trois micronouvelles sur Bécassine, Chantal Thomas souligne la bêtise du personnage, traduite dans la servitude volontaire. Si dans la BD Bécassine est un reste inassimilable, là elle est présentée comme une petite fille complètement assimilée à ce que le dispositif idéologique exige d'elle: qu'elle serve.

Le premier récit, *Bécassine dort mal*, commence par énoncer le contraste flagrante entre les lectures pour petits garçons et les lectures pour les petites filles. Ces lectures sont des BD :

Tandis que l'on offre à ses frères des livres aux héros prestigieux, Théa reçoit régulièrement des albums de Bécassine. Cela se passait de même pour sa mère, sa grand-mère et son arrière-grand-mère (Thomas, 1995: 25).

La narratrice commente que Théa, loin de se révolter contre une telle assimilation de son genre à l'imbécilité, s'identifie au personnage et elle en a tous les albums. Tout comme la jeune fille bretonne, elle a du mal à s'endormir, a peur de l'obscurité et fait des cauchemars. L'histoire que lit Théa et qui la fascine raconte Bécassine réussit l'exploit kantien de se glisser entre le drap et la couverture sans faire de plis. Ensuite elle essaie de s'endormir dans une immobilité totale. Toutefois, l'agitation du cauchemar défait le lit. Après le cauchemar, Bécassine essaie de ne

pas ronfler en se coinçant le nez avec une pince à linge. En vain. Bécassine n'arrive ni à contenir le désordre de son esprit ni à taire son corps. L'épisode BD est transposé dans le discours du narrateur de façon à dévoiler l'absurde de l'autodiscipline obsessionnelle. Voilà une micronouvelisation.

À l'obsession nocturne de l'ordre (du corps et de l'esprit) succède dans *Frisées* l'obsession de servir l'ordre:

Personne ne met en doute la bonne volonté de Bécassine. Ce n'est pas la question. Sa maîtresse elle-même, la marquise de Grand Air, n'a jamais soupçonné en sa bonne la moindre tentation de rébellion. Non, le dévouement de la servante est entier. Il touche même au fanatisme. Bécassine aime, Bécassine adore servir (*idem*: 28).

Dans cette micronouvelle, la Marquise fait savoir à la bonne qu'elle souhaite de la salade frisée pour le déjeuner. Ne voyant pas de salades frisées au potager, Bécassine entreprend de friser quelques laitues comme si c'étaient des cheveux. Elle devient coiffeuse de salades.

Finalement, la troisième micronouvelle, *Bécassine et Corto Maltese*, raconte la rencontre manquée de Bécassine avec le beau marin créé par Hugo Pratt<sup>36</sup>. La rencontre a lieu dans une région lointaine de la côte de la Mer Noire. La jeune bretonne travaille maintenant à la cuisine d'un restaurant où apparaît Corto Maltese abandonné à ses rêveries habituelles. C'est la rencontre entre un héros rêveur et prestigieux et une employée imbécile. Le profil rebelle et désengagé de Corto contraste avec le profil servile de Bécassine. Corto aide les exploités et les exclus, Bécassine est au service des nantis. L'ignorance et la naïveté de Bécassine sont aux antipodes des connaissances de tout ordre (géographiques, historiques, politiques, anthropologiques, mythologiques, symboliques, ésotériques) que Corto acquiert et arbore au long de ses aventures. Lui, infatigable voyageur cosmopolite, elle constamment renvoyée à ses origines ethniques. Il n'y a pas de plus opposé: l'homme fièrement libre et la femme modestement subalterne. Ce contraste tranché renvoie à la fonction de la lecture, en l'occurrence la lecture de BD, dans la construction des identités de genre.

---

<sup>36</sup>Pratt crée les aventures de Corto Maltese en 1967 mais le temps diégétique se centre autour de la première guerre mondiale. En 1905 Corto est très jeune tout comme Bécassine.



Les deux protagonistes ont ceci en commun qu'ils ont transposé les frontières de la BD et se retrouvent dans le cinéma, dans des chansons, dans la haute-couture, dans la peinture, sans oublier les timbres, les cartes postales, les noms de rues et de restaurants. Cette micronouvelle de Chantal Thomas institue leur présence dans la littérature. Leur projection transfictionnelle est donc des plus consistantes.

Le statut de Bécassine n'est pas le même tout au long des trois récits. Ce n'est que dans la troisième micronouvelle qu'elle est effectivement personnage. Dans *Bécassine dort mal*, le monde de Bécassine, qui est le monde fictionnel de la BD, est une fiction lue par Théa qui est le personnage du monde de base (actuel). Nous accédons au rituel nocturne de la bonne à travers les lunettes de Théa car nous lisons la BD avec elle. Il ne peut y avoir aucune interaction entre elles. La frontière ontologique qui separe les deux mondes est gardée. Dans *Frisées*, il n'y a pas de monde fictionnel de base, juste le discours de la narratrice qui raconte et commente directement la planche de BD. Bécassine est lue d'abord par un personnage, puis par la narratrice. Finalement dans la troisième nouvelle Bécassine aussi bien que Corto Maltese deviennent des personnages du monde fictionnel de base. Celui-ci résulte d'un *crossover* entre personnages polarisant des mondes fictionnels différents. Ils ne sont pas lus, ils agissent.

Nous avons vu que les mondes microfictionnels sont très particuliers en raison de l'immensité de la zone indéterminée produite par le «dé-narré». Chez Thomas, le fait que les personnages sont des icônes de la culture populaire dispense le *telling* (présentations, descriptions). Rien ne nous dit sur la présence des personnages dans une ville (laquelle?) de la Mer Noire. Tout ce que l'on sait c'est que Corto Maltese est entré par hasard dans le restaurant dans la cuisine duquel travaille Bécassine. Elle reste maladroite, lui est toujours songeur. Tous le reste est la vaste zone «dé-narrée» du monde microfictionnel. Il n'y a pas d'histoire qui se construit progressivement. Le récit se replie sur l'instant de l'impact de l'action unique qui est racontée deux fois au début et à la fin du texte. Une ineptie de Bécassine cause des cris qui interrompent la rêverie du marin:

Corto Maltese, qui s'est arrêté par hasard dans ce restaurant de poissons, au bord de la mer Noire, est soudain arraché à sa rêverie. Les cris venus de la cuisine, en écho à la dernière bêtise de Bécassine, lui défont le tableau vivant que le ciel

s'apprêtait à lui offrir, songe-t-il avec une lueur d'amusement dans les yeux (*idem*: 30).

Le récit revient alors en arrière. Avant les cris, Corto fait des réflexions en regardant le ciel:

Les nuages bougeaient rapidement. Le motif du tableau était encore incertain. Il lui avait semblé voir un dragon volant, toutes ailes déployées (des ailes dentellées au bord coupant comme les lames de rasoir), éclairé des feux du soleil couchant. Il survolait une grande ville. Les gens allaient et venaient comme si tout était normal. Seules deux fillettes qui se promenaient enlacées voyaient le monstre. Elles criaient mais personne ne leur accordait attention. Et le monstre qui descendait en tournoyant sur lui-même s'apprêtait à découper la belle ville en rondelles ... Corto éclatait de rire. Non, ce n'était plus ça. Le vent avait dispersé le dragon. Le ciel proposait une autre scène. Jupiter, couché sur un amoncellement de coussins moelleux, s'apprêtait à rejouer son accouplement avec Léda. Voilà qui doit être curieux, en effet, se dit le marin, de pénétrer une femme sous la forme d'un cygne. Car on a beau changer d'amantes, on les désire toujours avec le même corps. Comment jouit un cygne? s'interroge Corto Maltese, à la seconde précise où Bécassine, la dernière des filles de cuisine, la délaissée de tous les dieux, les antiques comme les modernes, renverse les pommes de terre dans une jatte d'îles flottantes (*idem*: 31).

La rêverie de Corto est déclenchée par la morphologie instable et incertaine des nuages qui lui suggèrent des scènes mythologiques. D'abord les nuages forment un scénario catastrophique dans lequel un dragon se prépare à dévaster une ville. Puis c'est Jupiter en forme de cygne qui est sur le point de s'accoupler avec Léda. Corto spéculé sur la jouissance mythique des dieux, cette satisfaction inaccessible aux humains, que la métamorphose rend indépendante des limites du corps propre. Dès lors Jupiter éprouve la jouissance du cygne. «Comment jouit un cygne?», se demande Corto. C'est précisément à l'instant où Corto s'interroge sur la jouissance du père des dieux que Bécassine, avec sa maladresse habituelle, renverse de rudes épiluchures de patates sur la légèreté sublime du dessert. L'hystérie qui s'ensuit à la cuisine brise le fantasme masculin projeté sur le ciel. Il y a donc une corrélation

entre l'acte manqué de Bécassine et la spéculation de Corto sur la jouissance divine. Tout se passe comme si l'acte manqué de Bécassine répondait à la question métaphysique de Corto. À l'instant même où le fantasme se tient aux préliminaires – le dragon sur le point d'attaquer, Jupiter sur le point de passer à l'acte sexuel – les cris provenant du lieu féminin renversent le fantasme masculin (Corto tombe des nues).

Lorsque Bécassine quitte l'album pour devenir un personnage littéraire, son ineptie se sexualise. Son entrée en littérature, lieu de sa rencontre manquée avec un des premiers héros de la BD pour adultes, est aussi son entrée dans le champ sexuel (une entrée sans doute maladroite mais ne l'est-il pas toute entrée dans la sexualité?). Le registre sociologique des genres s'applique difficilement à ce petit épisode, car l'acte manqué de «la délaissé de tous les dieux, les antiques comme les modernes» ne saurait être pensé comme une dysfonction du patriarcat moderne (ou de la modernité patriarcale), mais plutôt comme trébuchement du fantasme (masculin) dans le réel (féminin).

## ÉCLATEMENT NARRATIF ET TRANSFICTIONNALITÉ DANS *PETITS CHAPERONS* DE JOSÉ LUIS ZÁRATE

Que le microrécit, forme qui cherche l'expression minimale du narratif, soit une mutation du conte est une idée assez répandue et consensuelle. En contexte hispanoaméricain, où la production et l'étude de cette modalité d'écriture se sont le plus développés, les formes et régimes de cette mutation font l'objet d'un débat chez les critiques et les théoriciens hispanophones. Directement associée au problème de l'autonomie du genre, postulée par certains théoriciens, comme David Lagmanovitch et Lauro Zavala, niée par d'autres, comme David Roas, la question de la genèse du *microrrelato* ou *micro- ou minicuento* est placée en référence au conte. Nous avons vu que Roas considère que le *microcuento* ou *minicuento* est une variante ou forme radicale et expérimentale du conte littéraire moderne tel qu'Edgar Allan Poe l'a théorisé<sup>37</sup>: son trait majeur, *the single effect*, résulte de la brièveté et de la cohérence d'un récit *made to the point* pour être lu *at one sitting*. David Lagmanovitch tout comme Irene Andres-Suárez reconnaissent que le *microrrelato* dérive effectivement du conte mais ils pensent que la recherche de la concision et de l'intensité narratives subit à un moment donné une transition brusque signalant une mutation structurale qui élève la forme narrative brève et hyperbrève à la condition de genre autonome. Une troisième position existe qui, tout en soulignant la transgénéricité et donc le statut génologiquement dépendant du *microrrelato*, met en doute que le genre tutélaire soit le seul conte. Dans le courant transgénérique, Zavala, tout en mettant en relief la nature génologiquement hybride et frontalière de la microfiction, la considère un genre et l'étudie en connexion privilégiée avec le conte.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup>Il va sans dire que théorie et pratique ne coïncident pas toujours et qu'il est facile de trouver des contes excentriques par rapport au modèle de Poe (cf. Lawrence, 1917).

<sup>38</sup>C'est bien ce qu'indiquent les titres de ses ouvrages et articles – par exemple, 'La teoría del cuento y la minificción en Venezuela' -, ainsi que son site *El cuento en red. Revista eletrónica de teoría de la ficción breve*, où l'on trouve des études sur le conte et la microfiction.

Le lien de dérivation, continu ou discontinu, du microrécit ou microfiction ou micronouvelle au conte trouve également une expression en portugais – *microconto* – et en anglais – *short short story*. Ces désignations coexistent dans les deux langues avec d'autres comme *flash fiction*, *sudden fiction*, *microficção* ou *micronarrativa*. Mais en français il n'y a pas de désignation équivalente à *microcuento*. Les désignations les plus utilisées sont *microfiction* – titre d'un recueil de récits brefs de Régis Jauffret – et *micronouvelle* qui est le terme retenu par des auteurs plus périphériques que Jauffret comme Jacques Fuentelba, Vincent Bastin et le groupe québécois Oxymorons. Le terme *microrécit* apparaît quelques fois. Les deux termes les plus utilisés en français, *micronouvelle* et *microfiction* indiquent que le monde littéraire francophone dissocie le récit bref ou ultrabref et le conte. France Darsu-Domeneq a bien vu que *microfiction* signifie la nature transversale de la fiction aux genres, aux *medias* et aux arts qui supportent matériellement ces récits, tandis que *micronouvelle* spécifie leur lien au genre littéraire de la nouvelle (2014 :208-209). Or la nouvelle partage avec le conte l'unité et l'intensité de l'effet qui consiste dans la tension vers une chute, l'impact du final unique sur la saisie de l'instant. Dans *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* (1859), Baudelaire attribue à la nouvelle le trait majeur que Poe attribue au conte: «la nouvelle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet» (Baudelaire, 1965: 35). La nouvelle est le genre qui inscrit la fiction dans la fugacité du temps. La brièveté plus resserrée de la micronouvelle découle de l'expression maximale des potentialités structurales communes à ces deux genres narratifs brefs, le conte et la nouvelle. Ce disant, je ne prétends pas gommer l'écart conceptuel, fût-il minuscule, qu'il y a entre *microcuento* et *micronouvelle* et qui signale une nuance dans la perception du phénomène en contexte francophone. L'option pour la nouvelle assume tacitement ses conventions spécifiques: les événements racontés se seraient réellement et récemment produits, la syntagmatique narrative est moins consistante que dans le conte, la signification est plus dépendante du contexte.

### Contes et contes de fées

En posant son lien intertextuel à un conte particulier, *Petits Chaperons* de José Luis Zárate se place au sein de ce débat. L'oeuvre présente un double statut linguistique et médial que l'on résumera de la façon suivante: *twittérature* en

espagnol, littérature en français. Un écrivain mexicain poste en espagnol et publie en français des récits minuscules ne dépassant pas les 140 caractères. Son *blog* parle de *tuitertura* et de *mini* et *microcuentos*, mais le quatrième de couverture de *Petits Chaperons*, édité par Outworld, parle de *micronouvelles* et nous dit que Zárate, «chef de file de la SF et du fantastique, publie sur *Twitter* des séries de micronouvelles autour de contes ou de personnages célèbres, tels que Shéhérazade, Icare ou Hyde». Cette phrase définit les micronouvelles de Zárate comme des réécritures de contes. D'après les personnages nommés, il semble qu'il s'agit de fictions dont la prégnance imaginaire leur donne une place spéciale dans notre mémoire collective, si bien qu'elles mènent une existence en quelque sorte autonome par rapport aux oeuvres littéraires qui les ont créées et que leurs personnages ont un statut assez proche de celui de l'icône culturelle. *Petits Chaperons* reprend une des ces fictions célèbres dont la forme narrative et génologique est celle du conte de fées. Ce faisant, *Petits Chaperons* prend place dans le débat autour du rapport entre micronouvelle et conte, mais cette place est en quelque sorte déplacée ou en marge de la question centrale, car le conte dont il s'agit ici n'est pas un conte littéraire moderne.

Écrits par Perrault dans le milieu aristocratique français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Contes* ont subi plusieurs reconfigurations et sédimentations, dont les plus marquantes sont sans doute celles des frères Grimm au XIX<sup>e</sup> siècle et de Disney au XX<sup>e</sup> siècle, qui les adaptent à de nouveaux contextes socioculturels et technologiques et à de nouvelles attentes esthétiques et idéologiques (bourgeoisie protestante, romantisme allemand, culture de masses). À la suite des rééditions des *Contes* par le *Cabinet des fées* au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, les frères Grimm ont établi le canon des contes de fées conçus comme des récits archaïques d'origine populaire destinés aux enfants. Cette perception des contes, philtrée par une fiction romantique mise en place par Grimm (Belmont, 1999), a traversé tout le XX<sup>e</sup> siècle, légitimée par l'anthropologie et la psychanalyse qui lui apportent une sanction scientifique<sup>39</sup>. On a vu que Walter Benjamin en est un représentant. On dira, dans

---

<sup>39</sup>L'origine orale et populaire a été en général reçue comme une évidence mais la vocation enfantine des contes ne fait pas l'unanimité. Certains auteurs supposent que dans leur forme orale originaires, les contes se destinaient aux adultes et que c'est leur mise en texte qui en a fait de la littérature infantile. Clarissa Pinkola Estés regrette la dépagianisation des contes opérée par les frères Grimm et la déssexualisation qui en résulte. «La plupart des anciens recueils de contes de fées et les récits mythologiques qui sont parvenus jusqu'à nous ont perdu en route leurs éléments scatologiques, sexuels, pervers (par le biais des mises en garde), féminins, initiatiques, pré-chrétiens (...)» (Pinkola

ses termes, que le *fairy tale* fait partie de la catégorie du *tale* qui n'est pas la même chose que le *short story*, parce que le *tale* est le genre clé de la narration artisanale, tandis que le *short story* est un genre de l'époque de la reproduction mécanisée des textes (Benjamin, 1991: 214). La formule *il était une fois* les pourvoit d'une aura qui les renvoie au temps jadis. Mais des études récentes comme celles de Ute Heidmann et Jean-Michel Adam ont vigoureusement ébranlé la thèse tenace de l'origine populaire et orale des contes ainsi que de leur destinataire enfantin exclusif ou prioritaire (Heidmann et Adam, 2010; Belmont, 1999). Heidmann et Adam soutiennent l'origine littéraire des *Contes* de Perrault, qui s'élaborent dans un dialogue intertextuel à maille serrée avec les contes et les nouvelles d'Apulée, Boccace, Basile, Straparola, Aulnoy, Lhéritier. Heidmann souligne le fait qu'il n'y a pas de transcription inaltérée d'une tradition orale pure, car les courants littéraires d'une époque interviennent dans la mise en texte des matières traditionnelles qui circulent oralement. L'analyse philologique et linguistique des contes et de leurs réécritures et reconfigurations depuis Perrault oblitère l'idée romantique d'une convergence entre spontanéité du peuple et naïveté des enfants. Bien enraciné dans les sciences humaines (anthropologie, ethnologie, études littéraires, psychanalyse) ainsi que dans le sens commun, l'illusion archaïque concernant les contes de fées guide une tradition herméneutique qui les constitue comme une catégorie à part dans le champ générique du conte: ce ne sont pas des contes littéraires modernes, ce sont de très vieux contes pour enfants. Pourtant, les contes de fées et notamment le *Petit Chaperon Rouge*, le plus court des contes de Perrault, vérifient la caractéristique *sine qua non* du conte selon Poe: l'unité d'effet. Du point de vue de la structure et de la forme narrative, les contes de fées sont des contes. C'est plutôt au niveau du contenu diégétique et de la morphologie des mondes de fiction que se situent les propriétés particulières qui les constituent comme une variante ou un sous-genre du conte. Leur reprise et circulation constante dans le paysage culturel produit des dynamiques d'interaction entre les champs littéraire et médiatique qui montrent qu'ils jouissent d'une longévité et d'une vitalité inaccessibles à la plupart des autres contes.

---

Estés, 1996:33). Nicole Belmont pense également que l'écriture a dénaturé les contes (cf. Belmont, 1999).

### ***Petits Chaperons: de la twittérature à l'oeuvre littéraire***

Les micronouvelles que Zárata a dédiées au Petit Chaperon Rouge ont été traduites de l'espagnol en français par Jacques Fuentealba, lui-même auteur et critique de micronouvelles, spécialiste des genres populaires et traducteur d'auteurs hispaniques. *Petits Chaperons* a été publié en mini-livre (7cm/9cm), dans une collection consacrée à la microfiction dirigée par Fuentealba chez *Outworld*<sup>40</sup>. On remarquera la double transposition subie par les micronouvelles de Zárata: traduites de l'espagnol en français, elles se sont déplacées de *Twitter* au livre imprimé. Ces textes sont des hybrides linguistiques et médiaux. La transposition des textes d'un espace *online* à un espace *offline* entraîne un régime de lecture différent, car on ne lit pas une série numérique comme on lit un recueil imprimé. Le mini-livre est une série finie, un objet qui résulte du découpage d'un segment prélevé sur le flux numérique virtuellement infini et qui a une forme déterminée, une oeuvre. Ce segment (le recueil) assume dans le livre une forme linéaire inchangeable qui propose un ordre de lecture. Au lecteur de le suivre ou non, car *Petits Chaperons* peut se lire dans n'importe quel ordre. Sur *Twitter* les textes se succèdent verticalement, en liste, tout en étant susceptibles de lectures multilinéaires, réticulaires et interactives, ce qui est impossible dans le livre. Comme Dominique Faria l'a montré pour le blog de Chévallard, Internet permet au lecteur de bâtir de multiples parcours de lecture dont l'interactivité établit entre lui et l'auteur un lien de proximité qui se trouve annulé dans le livre (cf.Faria, 2009). Aussi la double transposition interlinguistique et intermédiaire des micronouvelles de Zárata, opérée par Fuentealba, accomplit-elle la transition entre la *twittérature*, autrement dit le numérique, le continu, le processus, l'éphémère, l'accès gratuit, et l'oeuvre littéraire avec ses effets et attributs: le livre, le discontinu, l'achevé, le durable, la valeur marchande. Cette position signale la double appartenance des micronouvelles aux espaces para-institutionnels et aux circuits culturels officiels.

---

<sup>40</sup> *Outworld* est un éditeur marginal, voire contreculturel, dont le nom signifie sa position excentrique (hors-monde) tandis que le recours à l'anglais souligne sa visée de communication globale (dans le monde). <http://www.outworldeditions.com/>



## Récit sans narrativité, narrativité sans récit

Écrits par Fuentelba, les éléments péritextuels de l'oeuvre rattachent les micronouvelles aux contes. Le quatrième de couverture présente les contes comme leur modèle et référence et le titre explicite le lien intertextuel des micronouvelles à un conte particulier. *Petits Chaperons* indique que nous avons affaire à une réécriture du *Petit Chaperon Rouge* orientée et marquée par la pluralisation. Le projet n'est pas nouveau. En 1989, Gilbert Lascault avait publié *Le Petit Chaperon rouge, partout*, série de cinquante textes courts et très courts, lesquels évidemment n'ont pas alors été préalablement postés sur *Twitter*. Dans les récits de Lascault le personnage principal est doté d'ubiquité internationale et transhistorique: il est dans le Titanic, apparaît en eskimo, déclenche la révolution d'octobre à Saint Petersburg, rencontre la Belle au Bois Dormant. Le conte est réécrit en récit biblique de la création, en dissertation universitaire, reconfiguré en jeu de cartes. Chez Zérate, la dispersion du personnage et du conte est d'une autre nature.

Les micronouvelles reprennent un récit tellement populaire qu'il n'est même pas représenté par un texte particulier, celui de Perrault ou celui de Grimm, mais par une version de référence ou officielle ou *standard* qui mélange des éléments des deux versions. Bien que systématiquement référée à Perrault, la fiction de Zérate fait intervenir le Chasseur, personnage créé par Grimm pour donner un dénouement heureux au conte<sup>41</sup>. Les micronouvelles ne sont donc pas lisibles en tant que textes indépendants. Leur intelligibilité dépend de la mémoire du conte qui doit être rappelé et réactivé pour que la signification parodique et humoristique de chaque micronouvelle soit pleinement appréciée. Un texte aussi dépouillé comme «Le GPS du Petit Chaperon gâcha le conte» (78) n'aura pas de sens pour un lecteur méconnaissant *Le Petit Chaperon Rouge*. La lecture des unes exige la mémoire de l'autre.

Chacune des micronouvelles est un récit autonome qui donne une version parodique et humoristique du conte, réduit à un détail, à une action ou à un instant:

---

<sup>41</sup>Par contre on y retrouve la mère insoucieuse de Perrault et que Grimm remplace par la mère qui avertit sa fille contre les loups. Elle n'apparaît qu'une fois en marâtre, sa fausse insouciance dénoncée comme stratégie meurtrière: «Elle l'envoya vêtue de rouge dans un bois infesté de loups, sans armes ni compagnie. Ils la dévorèrent, mais pas exactement comme le voulait sa mère.» (8)

Avec quelle joie le Petit Chaperon rouge se précipite dans le bois avec le goûter destiné à sa grand-mère depuis longtemps morte.(4)<sup>42</sup>

Les bêtes attaquent en meute, elles tuent en groupe. L'un traita le Petit Chaperon de catin, l'autre la frappa, le village entier marcha sur elle. (57)

Le jeune homme regarda son duvet pubien, sûr que la transformation qui comblerait le Petit Chaperon rouge venait de commencer. (22)

Le chasseur sortit du loup, miraculeusement encore en vie, le Petit Chaperon, la mère-grand, trois petits cochons et un homme perdu qui dit s'appeler Geppetto (23).

Dans chaque micronouvelle un segment de l'histoire est donné en bloc, d'une seule fois, dans un récit singulatif qui emploie soit le passé simple (*traita, frappa, marcha, regarda, sortit*), soit le présent historique (*se précipite*). L'ellipse condense et comprime à l'extrême la syntagmatique narrative interne à chaque récit, si bien que le temps ne se déroule pas en temporalité mais se replie et concentre sur l'instant de l'action isolée et, quelques fois, de son résultat immédiat. Cette contraction de la syntagmatique fait des micronouvelles des «récits sans narrativité» (Macé, 2010: 218).

L'unité et l'autonomie narrative de chaque micronouvelle sont soulignées non seulement par l'action unique, mais aussi par l'absence de continuité logico-narrative entre elles. Le premier récit cité semble répéter le début du conte, lorsque le Petit Chaperon s'apprête à rendre visite à Grand-Mère, mais l'addition du complément temporel «depuis longtemps morte» le relance dans un temps qui s'étend bien après le dénouement. La répétition du début de l'histoire devient alors si ostensiblement absurde - à quoi bon apporter le goûter à quelqu'un qui est déjà mort ? - que la joie du personnage acquiert une signification différente. Ce n'est sûrement pas le rendez-vous avec la Grand-Mère qui l'excite mais le rendez-vous avec le Grand Méchant Loup: la tension narrative du conte est remplacée par la

---

<sup>42</sup>Les pages n'étant pas numérotés, nous indiquons ainsi la position du texte cité dans la série.

tension pulsionnelle dans la micronouvelle. L'innocence du Petit Chaperon Rouge disparaît aussitôt. Le second récit cité présente un dénouement alternatif: le lynchage du Petit Chaperon, dénouement par ailleurs contrarié dans la 17<sup>e</sup> micronouvelle - «La hache vola. Le village entier accueillit le chasseur en héros quand il revint avec le cadavre de cette dévergondée de Petit Chaperon» - où c'est le Chasseur qui tue le Petit Chaperon. Le troisième réécrit le conte dans le registre érotique fantastique (loup-garou). Le quatrième (23) reprend la séquence finale rajoutée par Grimm dans laquelle le Loup «accouche» du Petit Chaperon et de sa grand-mère, mais aussi de personnages d'autres contes, en l'occurrence les trois petits cochons et le père de Pinocchio.

Cet échantillon montre que les micronouvelles s'organisent selon le principe de la parataxe: elles se succèdent sans ordre, sans hiérarchie et sans cohérence et c'est pourquoi on peut lire le livre dans n'importe quel ordre. La pluralité des *Petits Chaperons* découle de cette rupture de la syntagmatique narrative du conte en des récits autonomes, brusques et discontinus. La série parataxique opère ainsi la désintégration du conte, au sein duquel l'histoire se construit progressivement en suivant un enchaînement logique de causalités. Il n'y a de déroulement ni intérieurement (au sein de chaque micronouvelle) ni extérieurement (dans le rapport des micronouvelles les unes aux autres). Si chaque micronouvelle est en elle-même un tout petit récit, au niveau de la série elles ne forment pas de totalité ou d'unité. Il n'y a ni intérieurement ni extérieurement d'enchaînement d'actions à effet de séquence. Intérieurement, la fréquence singulative épuise la temporalité. Extérieurement, aucun ordre temporel ne les lie les unes aux autres. L'unité du conte explose dans le désordre parataxique des petits récits flottants. La série microfictionnelle disperse les actions dans un temps désorienté, ce qui rend impossible au lecteur de reconstituer virtuellement une séquence de l'histoire. La coexistence de plusieurs dénouements incompatibles annule la vectorialité du récit (son mouvement vers l'avant) et rend impossible le *single effect*. La série c'est donc de la narrativité sans récit. Si l'on compare le conte à un corps, les micronouvelles correspondent à des membres et des organes épars mais aussi à des excroissances et des prothèses (les éléments étrangers au conte) qui dé- et re-composent un montage instable et discontinu évoquant le corps démembré des pulsions, tel que Freud l'a conçu, ou la représentation rabelaisienne du corps telle que Bakhtine l'a décrite. C'est donc au niveau de la série, là où la discontinuité est tangible, que chaque micronouvelle,

pourtant pourvue d'autonomie lorsque considérée isolément, apparaît comme le fragment d'un tout, en l'occurrence le petit tout qu'est le conte – ou plutôt qu'était le conte, car la série l'a pulvérisé et il n'en reste que des bribes qui sont autant de versions partielles, désarticulées et hétéroclites.

Il s'établit ainsi une dialectique entre *le tout petit* (les micronouvelles) et *le petit tout* (le conte). Ce jeu de mots est emprunté à Pascal Quignard réfléchissant sur la forme fragmentaire en littérature. Le petit tout est en quelque sorte un faux fragment car il est con-centré, nucléaire, circulaire, essentiel. L'aphorisme et autres genres gnominiques en sont des exemples. On peine à y découvrir «le pluriel, le mortel, le rompu et le discontinu» (Quignard, 2005:44). Le fragment qui porte ces traits de pluralité, mortalité, rupture et discontinuité est quelque chose de cassé et de cassant, «pure attaque de prose intense», supposant un flux et non une totalité (*idem*:56-70). Dans des ouvrages postérieurs, Quignard appellera ce fragmentaire *le sordes*. Le jeu de mots *petit tout, tout petit* se prête à synthétiser le rapport entre le conte et la micronouvelle. Car le conte (contes modernes et prémodernes confondus) est bien le modèle du récit bref pourvu d'unité, de cohérence et de continuité narratives et diégétiques : c'est un petit tout, un petit ordre; tandis que la série de récits hyperbrefs fait éclater cette intégrité narrative en de multiples récits discontinus et logiquement incompatibles: c'est des tout petits, des restes. Dans le conte, le petit garde l'ordre de succession des actions dans une totalité (la clôture du conte); alors que dans les micronouvelles la totalité est absente et la succession ne suit aucun ordre chrono-logique. Le tout petit n'est pas un fragment ou fraction d'une totalité perdue susceptible d'être recomposée: impossible de refaire ou parfaire un conte (une unité narrative) à partir des micronouvelles de Zérate. Les éclats ne collent pas les uns aux autres, les pièces du *puzzle* ne rentrent pas les uns dans les autres. Leur ensemble à jamais délié, détotalisé, pluriel et ouvert fait obstacle à tout projet d'ordre narratif. L'effet de la série n'est pas de séquence et d'enchaînement, mais d'accumulation parataxique de tout petits récits. C'est de cette façon que la série, tout en déconstruisant le conte, réactive et garde sa mémoire, dans une tension parodique entre dérision et hommage.

La série microfictionnelle se caractérise par ce que Lauro Zavala appelle le fractal, propriété majeure, selon lui, de l'esthétique postmoderne <sup>43</sup>. La micronouvelle apparaît ainsi comme le genre littéraire qui radicalise le processus d'érosion que l'expérimentalisme littéraire a fait subir à l'intégrité narrative depuis l'avènement du modernisme et des avant-gardes. De ces expériences du début du XXe siècle découle l'esthétique de la brièveté (cf. Andres-Suárez, 2010:36-9, 121; Valls, 2008:30), revivifiée par la déconstruction postmoderne des «grands récits» (Lyotard,1979) et par les contraintes matérielles et technologiques des nouveaux *medias* qui ont disponibilisé de nouveaux espaces pour l'écriture et la lecture. Le fait que l'intégrité narrative est ici représentée par un conte conventionnellement classé comme conte de fées et non pas par un conte littéraire moderne a un effet de décentrement ironique par rapport au champ littéraire et à son régime de fonctionnement, ce qui ne semble pas inattendu dans un auteur publiant chez un éditeur périphérique et paralittéraire comme *Outworld*.

### **Transfictionnalité**

Et pourtant les micronouvelles de Zárata présentent une unité remarquable assurée par une constante reprise du Petit Chaperon, du Loup, de la Grand-Mère et du Chasseur. La présence de ces personnages est un facteur de cohésion de la série. Grâce à eux nous reconnaissons immédiatement l'histoire que les micronouvelles pulvérisent. Nous entrons dans un monde connu et familier. Si l'organisation parataxique des micronouvelles porte dommage à la syntagmatique narrative, donc au déroulement logique et chronologique de l'histoire, elle n'atteint pourtant pas la stabilité du monde fictionnel (Pavel, 1988). Malgré les altérations subies, le monde

---

<sup>43</sup>«La serialidad, como ha sido señalado en diversas ocasiones, pone en crisis el concepto moderno de fragmento (y su lugar de origen, es decir, la totalidad), sustituyéndolo por la noción posmoderna de detalle (es decir, de la posibilidad de que este mismo fragmento sea leído de manera totalmente autónoma en relación con la totalidad de la que surge). En el contexto de la teoría literaria, la posibilidad de que un segmento cualquiera de una obra unitaria pueda ser leído indistintamente como fragmento (es decir, como un texto que requiere de la totalidad a la que pertenece para cobrar sentido) o como detalle (es decir, como un texto que puede ser leído de manera completamente independiente de esa totalidad originaria) recibe el nombre de fractal. Un fractal literario es simultáneamente un fragmento y un detalle, es decir, es parte de una totalidad (como la novela) y es simultáneamente un texto autónomo (como el que se puede encontrar en una antología)».(Zavala, 2009: p.41).

fictionnel du *Petit Chaperon Rouge* garde dans *Petits Chaperons* son identité, grâce surtout à la récurrence des personnages mais aussi des lieux (forêt, village, maison de la Grand-Mère) et des événements majeurs (rencontre avec le Loup, déguisements du Loup, intervention du chasseur en obstétricien). Notre lecture se déplace ainsi du niveau textuel et intertextuel vers le niveau de la fiction dans lequel micronouvelles et conte entretiennent un rapport transfictionnel. Une fiction est transfictionnelle lorsque son référent est une autre fiction, comme c'est le cas de *Petits Chaperons*. En effet, comme je l'ai déjà signalé, le référent des micronouvelles n'est ni le texte de Perrault ni le texte de Grimm mais la fiction dont ces deux textes sont des versions. Le *Petit Chaperon Rouge* est un bel exemple de l'autonomie de la fiction par rapport aux textes qui la configurent dans des récits spécifiques. De cette autonomie le personnage est un opérateur clé, vu sa capacité de transposer les frontières des textes et des récits. Le quatrième de couverture affirme que Zérate écrit des micronouvelles autour de contes et de personnages célèbres. Le *Petit Chaperon Rouge* participe des deux catégories. C'est effectivement un personnage mémorable qui, comme les autres personnages des contes – Cendrillon, Blancheneige, Petis Poucet, etc - s'est détaché et émancipé du récit qui l'a instauré, celui de Perrault, pour devenir le protagoniste d'un grand nombre d'autres récits matérialisés en des arts et des supports physiques différents, depuis le conte de Grimm jusqu'à *Red Riding Hood*, le film tourné par Catherine Hardwick en 2011. Le *Petit Chaperon Rouge* est ce que Richard Saint-Gélais appelle un personnage migrant dont la mouvance signale le décollage du monde fictionnel qu'il polarise et représente par rapport aux récits qui lui donnent forme et expression et qui en constituent autant de versions. C'est un marqueur de transfictionnalité.

### **Figures transfictionnelles**

Parler de transfictionnalité revient donc, pour l'analyse, à quitter le niveau de la structure ou forme narrative (la matérialité discursive) pour celui du contenu de l'histoire (le matériau diégétique). Car c'est aussi sur ce plan que les micronouvelles de Zérate destabilisent le conte en mettant en place des incompatibilités diégétiques. Chaque petit récit retransverse un segment de l'histoire pour en donner une vision différente ou, ce qui est le plus fréquent, altère les données diégétiques établies au

moyen d'additions contrefictionnelles, c'est-à-dire l'introduction d'éléments étrangers à la fiction *standard*: actions, personnages, objets.

La micronouvelle 75 revisite le segment diégétique compris entre la dévoration de la Grand-Mère par le Loup et la mort de celui-ci par le Chasseur:

Le loup était habillé en mère-grand, mais la mort arriva habillée en chasseur.

Le récit condense la séquence, qui aboutit à la dévoration de la fillette, tout en éliminant le dialogue au lit entre elle et le Loup déguisé en Grand-mère. Mais la condensation n'altère pas la trame. La micronouvelle 68 réécrit l'histoire sous une perspective différente:

J'ai été le Petit Chaperon rouge, se dit-elle, en touchant avec nostalgie le tissu, le panier plein de poussière, la hache oxydée, le toujours fidèle tapis en peau de loup.

Ce monologue de la protagoniste retrace les noeuds privilégiés du conte en énumérant ses objets-fétiches – chaperon, panier, hache, dépouille du loup – sous un angle subjectif qui infléchit rétroactivement le profil du personnage: non pas une fillette innocente, mais plutôt une ex-star nostalgique de son passé.

L'opération transfictionnelle la plus employée est la contrefiction:

Le loup n'arriva jamais chez la mère-grand. Le Petit Chaperon s'y prenait très mal pour indiquer les directions (61).

Ce récit est entièrement contrefictionnel, car il altère de fond en comble la trame officielle, en posant ce qui serait arrivé si, à tel point, l'histoire avait pris un sens différent: au lieu de donner des informations précises au Loup, le Petit Chaperon l'a désorienté. Dans la micronouvelle 4, citée plus haut, l'addition du syntagme «depuis longtemps morte» suffit à altérer les données diégétiques. Le récit pose le Petit Chaperon sans Grand-Mère. La Grand-Mère a été retirée avec sa petite-fille du ventre du Loup, chez Grimm; ou alors elle est bel et bien morte avec sa petite-fille, chez Perrault. Mais il n'y a pas de Petit Chaperon sans Grand-Mère, sauf dans cette version de Zérate qui prolonge l'histoire au-delà de la mort de

l'aïeule. La micronouvelle 17, déjà citée aussi, procède pareillement: c'est la subordonnée temporelle qui introduit la donnée contrefictionnelle dans une version qui semblait jusque-là suivre la trame établie: au lieu d'avoir tué le Loup, le Chasseur a tué le Petit Chaperon accusé de libertinage. La micronouvelle 57 donne une version différente de la mort du Petit Chaperon, cette fois-ci victime de meurtre collectif. Ces dénouements coexistent avec ceux où la protagoniste a survécu (est re-née). C'est le cas du texte 37 qui modifie un petit détail de la fiction officielle. Celle-ci dit que le Chasseur a pris la peau du Loup et l'a emportée chez lui. Dans la microfiction il l'a donnée au Petit Chaperon:

Combien est délicat le pelage du loup, combien il est doux sur le corps nu, combien il est aimable le chasseur, de lui avoir apporté cette peau (37).

Entre douceur de l'un et amabilité de l'autre, le texte suggère un portrait en *femme fatale*, capricieuse, sensuelle et meurtrière. La diversité de dénouements logiquement incompatibles assigne au personnage des destins différents et c'est pourquoi il n'y a pas un mais de *petits chaperons*. Mais quoi qu'il en soit de la diversité des déroulements, des dénouements et des destins de l'héroïne, celle-ci garde un seul et même profil, celui de fausse innocente. Ce profil cohérent hypostasie le personnage et contribue à l'unité sémantique des micronouvelles. Le conte porte sur une fillette naïve qui sort de l'enfance. L'expérience traumatique qu'elle vit avec le Loup la libère de sa naïveté et la prépare à une nouvelle étape de la vie, la puberté, qui implique «la perte de l'innocence» – expression stéréotypée dont la portée signifiante se déploie entre perte de l'insouciance infantile et perte de la virginité. Dans la série microfictionnelle, la fillette est depuis longtemps sortie de l'enfance, a depuis longtemps perdu l'innocence qui n'est qu'un masque:

Le Petit Chaperon s'approche du lit. Le déguisement de mère-grand est moins crédible que son déguisement d'innocente» (70).



Ce qui dans le conte est une fillette victime de séduction, devient dans les micronouvelles une séductrice<sup>44</sup>. Est-ce bien le même Petit Chaperon Rouge ? La contrefaction est une forme limite de transfictionnalité dans la mesure où elle exacerbe les tensions entre identité et altérité (Saint-Gélais, 2011:163). Le Petit Chaperon de Zérate est le même et l'autre que celui du conte: le même, car pétri dans la pâte thématique de la séduction; l'autre, car sa passivité devient activité. C'est le Petit Chaperon possible dans un monde cynique et ludique. Ceci illustre une idée de Dolezel, selon laquelle les réécritures postmodernes se fondent dans la contingence des mondes possibles: «chaque monde et chaque entité dans le monde auraient pu être différents de ce qu'ils sont» (Dolezel, 1998:222).

La contrefaction emprunte aussi la voie de tirer le monde fictionnel (l'hypotexte) vers le temps de la production du récit transfictionnel. Le *il était une fois* du conte s'aplatit dans la banalité de notre vie quotidienne. Il ne s'agit pas de transplanter les personnages dans un milieu urbain contemporain mais d'introduire dans le temps jadis du conte certains éléments, technologiques et autres, qui renvoient immédiatement à notre contemporanéité (*Facebook, chats, youtube, GPS*). La contrefaction assume les changements diégétiques causés par la présence de ses éléments: quel tournant aurait pris l'histoire si le Petit Chaperon disposait d'un GPS ? La forêt s'urbanise en lieu de rencontres sexuelles mais elle devient surtout un espace hétéroclite où co-existent internet, moutons, embouteillages, chasseurs, psychiatres, touristes, paniers, pizzas.

Le croisement est une autre figure transfictionnelle qui opère une conjonction de deux fictions indépendantes. C'est un peu comme faire un puzzle avec des pièces de puzzles différents. Principe structurant du *crossover*, genre foisonnant dans la culture populaire et médiatique, le croisement, qui peut être autographe ou allographe, est un dispositif ludique. Quatre micronouvelles croisent le Petit Chaperon et les trois petits cochons<sup>45</sup>, une rencontre favorisée par le protagonisme du Loup dans les deux contes:

---

<sup>44</sup>Voir la micronouvelle 8, citée dans la note 11, où le Petit Chaperon, loin d'être la proie des loups, tourne à son avantage la stratégie maternelle.

<sup>45</sup>Le conte des Trois Petits Cochons ne fait pas partie du canon Perrault-Grimm. *The Big Bad Wolf* (1934), dessin animé de Disney, réunit également le Petit Chaperon et les trois petits cochons.

On disait que sa jalousie était déplacée, mais le Petit Chaperon ne pouvait s'empêcher d'éprouver de la haine envers les trois petits cochons. (6)

Le chasseur sortit du loup, miraculeusement encore en vie, le Petit Chaperon, la mère-grand, trois petits cochons et un homme perdu qui dit s'appeler Geppetto (23).

Ils ouvrirent, en toute innocence: qu'avaient à craindre les trois petits cochons du Petit Chaperon ? (33).

Après avoir rendu visite au Petit Chaperon, le loup ne peut abattre d'un souffle la maison de paille du petit cochon. (34).

L'introduction de ces personnages issus d'un autre conte met en place un triangle amoureux, fondé dans le sémantisme sexuel de la dévoration, impliquant le Petit Chaperon, le Loup et les Trois Petits Cochons. Dans la micronouvelle 33, le personnage qui frappe à la porte peut aussi bien être le Loup déguisé en Petit Chaperon que le Petit Chaperon lui-même qui, en pleine crise de jalousie, vient tirer satisfaction de l'injure ou alors, pourquoi pas, désire élargir son champ d'expériences sexuelles (on ne sait pas de quoi les trois petits cochons ne se méfient pas: de sa jalousie ou de sa libido). La micronouvelle 23 ajoute à la réunion de mondes fictionnels celui de Pinocchio dont le père a été avalé par le Loup. Il n'y a pourtant pas de loup dans l'histoire de Pinocchio (qui se fait avaler par une baleine), ce qui approfondit l'étrangeté de ce croisement et justifie l'égarement de Geppetto.

Le croisement ne se borne pas au champ des contes pour enfants. La première micronouvelle transporte le Petit Chaperon et le Loup dans le monde biblique de Noé (l'arche, couple *intraspécifique*), le re-fondateur post-diluvien de la biodiversité du monde animal:

Un couple de chaque animal, mais le Loup refuse de monter dans l'arche sans le Petit Chaperon. (1)

Que ce texte soit le premier du recueil n'est certainement pas dû au hasard, la visée refondatrice du programme de Noé patrocinant la refondation d'un monde de fiction. Mais là où la Bible raconte que Noé procède à une discrimination des espèces, chacune étant représentée par un couple en vue de leur reproduction en ordre, les microfictions de Zérate racontent la promiscuité *interspecies*. Aussi les deux personnages se trouvent-ils déplacés dans le projet de préservation des espèces, le terme «déplacés» ayant le double sens de passage ou transférence (déplacés vers) et de mal ou peu intégrés, étrangers, inadaptés, sans place, pour autant qu'ils forment un couple d'espèces différentes (déplacés dans).

Ces trois opérations transfictionnelles – la retraversée, la contrefiction et le croisement – s'ordonnent selon la portée croissante de la révision infligée au matériau diégétique de référence. Étant donnée la discontinuité parataxique des récits, il y a autant de versions du conte que de micronouvelles, chaque version étant plus ou moins éloignée, plus ou moins transgressive, plus ou moins déformante ou disruptive, selon la figure transfictionnelle adoptée. Mais il ne semble pas hors de propos considérer la série comme une version du conte, une version certes polymorphe, hétérogène et détotalisée, mais dont la cohésion est assurée par l'unité thématique des amours antispécistes. Les micronouvelles partagent un sol sémantique commun caractérisé par l'hyper-érotisation des rapports entre les personnages. On trouve dans la série de Lascault quelques textes sur les amours du Petit Chaperon et du Loup - «Le loup a posé sa tête sur les genoux du Petit Chaperon Rouge. Elle lui gratte doucement le crâne. Il neige au bord du lac» - mais tous les récits ne traitent pas ce sujet. Chez Zérate, par contre, ces amours antispécistes constituent le seul thème de la série et engagent non seulement le couple protagoniste mais aussi le Chasseur et la Grand-mère dans un réseau de partenaires échangeables aux identités fluides :

Innocence ou connaissance ? Découverte ou expérience ? Petit Chaperon ou mère-grand ? (21)

Le Loup s'habillait en mère-grand, le chasseur en Petit Chaperon. Ce bois était vraiment mal fréquenté. (27)

Le Petit Chaperon était l'appât. La mère grand mangeait souvent du loup (50).

L'isotopie<sup>46</sup> sexuelle oriente la démarche réinterprétative à l'oeuvre dans la transfictionnalité. En effet, ses opérations interfèrent rétroactivement sur la fiction *standard* avec plus ou moins de vigueur, selon qu'elles proposent un nouvel aperçu de l'histoire ou d'une de ses séquences ou qu'elles en altèrent le déroulement et/ou les faits, et entraînent implicitement une réinterprétation du conte. En tant que version alternative traversée par l'isotopie sexuelle, *Petits Chaperons* déniaise l'objectif éducatif du conte, en exploitant le sémantisme sexuel dont l'histoire est imprégnée. Il est clair que le loup du conte n'est pas un loup mais, à la façon des fables, un homme et que sa faim est métaphorique. La couleur rouge du chaperon met en évidence la beauté pubère de la fillette et suggère son éveil à la sexualité<sup>47</sup>. C'est un conte pseudo-naïf qui met en garde contre les dangers que courent les jeunes filles désinformées (Perrault) ou désobéissantes (Grimm). Zaraté déniaise cette mise en garde, en explicitant, c'est-à-dire en «dépliant» le sémantisme sexuel plié (sous-entendu) dans les métaphores:

Perrault regarde l'illustration de son conte. Certains pourraient faire une remarque sur le dessin du Petit Chaperon entrant dans le lit avec le loup. Ou le fait que ce dessin soit dépliable. (67).

La dernière phrase est elle-même un pli métaphorique qui mi-dit pudiquement ce que cache le dessin soi-disant naïf. Les micronouvelles déplient les sous-

---

<sup>46</sup>L'isotopie consiste dans l'itérativité de classèmes (sèmes contextuels récurrents) qui assurent à l'énoncé son homogénéité (Greimas, 1993:197).

<sup>47</sup>La reconnaissance et l'explicitation du sémantisme sexuel des contes de fées constitue une tradition herméneutique dont la psychanalyse est un des agents majeurs. Les psychanalystes post-freudiens et les anthropologues de ligne freudienne qui se sont penchés sur les contes de fées, comme Bruno Bettelheim et Nicole Belmont, les définissent comme des mises en récit d'opérations psychiques fondamentales du développement libidinal de l'enfant, au cours duquel l'entrée dans la puberté et l'accès à la sexualité sont des moments spécialement problématiques (Bettelheim, 1976:13-36, Belmont, 1999:154, 211). Dans le cas du Petit Chaperon Rouge l'histoire est lue comme une figuration d'une phase du processus de maturation psycho-sexuelle de la fillette: le rouge symbolise l'éveil sexuel dont le sang menstruel est le signe bio-physiologique, le Grand Méchant Loup incarne les dangers de la séduction et l'angoisse du sexe, la séquence au lit figure la scène primitive dans laquelle l'acte sexuel est perçu comme agression, la jouissance fantasmée comme dévoration. La visée éducative du conte se renforce en s'annexant un effet thérapeutique: le subtil dispositif figuratif de la fiction, en drainant l'inconscient en imagination, aide les enfants à surmonter les angoisses et les impasses du processus de maturation psychosexuelle et finalement à sortir de l'enfance (ne plus voir dans l'autre sexe quelque chose de menaçant).

entendus du conte et en dévoilent la signification érotique. Le loup n'est pas une allégorie, c'est un loup, certes pourvu de qualités humaines, mais un loup qui s'engage dans une relation érotique avec une fille qui fait semblant d'être naïve. Ce qui corrige le dénouement tragique de la version de Perrault n'est pas l'extension en *happy end* de la version de Grimm, mais la version hypersexualisée de Zérate. Cette correction est mise au compte du personnage:

Perrault affirme qu'au final, ils trouvèrent la mort. Le Petit Chaperon sourit. - Juste la petite. (46).

Ce n'est pas un conte pour enfants, c'est un conte pour adultes, et la moralité est remplacée par la dérision: dérision du conte, de son but éducatif et de la validité de son dénouement; mais aussi auto-dérision dans la neutralisation réciproque de la validité des dénouements multiples et incompatibles.

Le dispositif transfictionnel de *Petits Chaperons* compte une quatrième figure, celle que Saint-Gélais appelle la capture, consistant à adjoindre à un texte «un autre qui l'enchâsse tout en lui donnant une manière de prolongement diégétique» (2011:251). Il s'agit d'un procédé métalectique qui téléscopie le dedans et le dehors de la fiction: la diégèse originale devient un récit, un livre, dans la diégèse transfictionnelle, comme dans le second volume de *Don Quijote* où le premier volume est un livre dans le livre. L'effet vertigineux du court-circuit entre réalité et fiction tient à la capture du réel dans la représentation, si bien que l'oeuvre dont les personnages ont été tirés est lue par eux:

Le Petit Chaperon échappe au loup. Elle parvient à fermer, au dernier moment, le livre de Perrault (69).

Il en va de même de l'auteur. Chez Zérate, Perrault est capturé dans la fiction qui englobe la fiction qu'il a écrit; il est absorbé dans la fiction qui dérive de son conte. C'est ce qui se passe dans la micronouvelle 67, déjà citée, où Perrault regarde le dessin dépliant qui illustre son conte. Dans le texte 63, il intervient auprès du personnage, comme le ferait un metteur-en-scène, pour assurer le déroulement de l'action:

Elle s'amusa tellement sur le chemin long que Perrault dut aller la voir pour qu'elle continue le conte. (63)

Dans la micronouvelle 46, citée plus haut, c'est le personnage qui corrige l'auteur, en remplaçant le dénouement heureux (érotique) au dénouement malheureux. Le témoignage du Petit Chaperon semble plus fiable que celui de l'auteur puisqu'elle a vécu les événements alors que lui n'a fait que les écrire: la fiction enchâssante se donne ironiquement pour plus réelle que la fiction originale. En tant que personnage, Perrault a un statut à part. Il n'a pas affaire aux autres personnages au sein du réseau érotique, il a affaire au conte, à sa production et à sa réception:

Si je coupe tout ça, dit Perrault au censeur, il ne restera qu'un conte pour enfants. (49)

Entre les lignes: viol, mort. Un bon conte pour enfants. Ils encensent Perrault. Ils sont d'accord avec l'idée selon laquelle la terreur est pédagogique. (80)

Ces micronouvelles ont une fonction critique et métadiscursive par laquelle l'oeuvre participe au vieux débat sur le destinataire des contes. Auteur devenu personnage, Perrault désigne le lien complexe entre la micronouvelle et le conte: rapport de dérivation et de réappropriation du conte, à travers le travail de déconstruction ludique de sa forme, de désintégration de sa narrativité, de recyclage ironique et parodique de son imaginaire; bref un travail de détotalisation sérielle effectué sur la structure, la forme et le contenu du conte, qui contribue puissamment à préserver sa mémoire dans un sens non pas rigide et muséal mais dynamique et revitalisant.

### **Microrécits, mondes immenses**

Nous voyons que l'action de la série microfictionnelle sur le conte est à double tranchant. Sur le plan du discours narratif, elle désintègre le conte en une pluralité de petits récits qui ne s'articulent pas mais s'accumulent (rupture de l'axe de la syntagmatique narrative). Par contre, sur le plan du contenu, la série procure au flux

des micronouvelles une certaine cohésion et homogénéité grâce au monde de fiction du Petit Chaperon rouge et à l'isotopie sexuelle. Les micronouvelles sont des versions alternatives de la même fiction qui suivent la même thématique, ce qui détermine la série comme version alternative emboîtante. L'unité des micronouvelles s'établit sur l'axe paradigmatique (fiction de référence, lexique sexuel). Mais il y a un autre aspect où la série opère une mise en ordre. Si la mise en série des microfictions - ou, selon le mot de Lauro Zavala, «la naturaleza gregaria del género» - est de règle, c'est parce que la série contribue à réguler le rapport inversement proportionnel entre quantité textuelle minimale (dimension du texte) et amplitude maximale du monde induit (dimension du monde). En se bornant à mentionner l'état de choses de son monde de fiction (absence de descriptions, explications, caractérisations), une micronouvelle produit une «texture zéro» dans laquelle le non-dit, le non-narré ou dé-narré pèse bien davantage que le narré. Tout monde fictionnel est incomplet et comporte des zones indéterminées (qui était le père du Petit Chaperon ?) mais le propre de la micronouvelle c'est de faire du principe d'incomplétude son propre mode de structuration et de fonctionnement (Macé, 2010: 217). Par son effet de répétition (de traits stylistiques, de conventions génologiques, de lexèmes, d'entités fictionnelles), la série fournit un principe de cohésion qui réduit le degré d'indétermination du monde, en lui donnant un contour qui permet au lecteur de se repérer tant soit peu. La série des nouvelles en trois lignes de Fénéon, par exemple, répète, en les altérant, les conventions de forme et de contenu des faits divers. Cette marque génologique, qui définit les nouvelles en trois lignes comme des réécritures de faits divers, constitue le principe de cohésion de la série et oriente la lecture. La transfictionnalité renforce cet effet dans la mesure où la référence à une fiction pré-existante réduit considérablement l'amplitude du monde. À plus forte raison lorsque la fiction pré-existante est un conte de grande circulation et de grande consommation. Prise dans son autonomie, la micronouvelle suivante produit un monde d'une immense étendue:

Soupirant, sussurrant, elle m'aime un peu – beaucoup – passionnément – à la folie – pas du tout, le loup effeuillait des moutons (29).

L'ironie est immédiatement perceptible dans le contraste entre le jeu romantique d'effeuiller la marguerite et la substitution des pétales par des moutons. Mais on ne sait plus rien de ce vaste monde où un loup amoureux avale des moutons.

Une fois cette micronouvelle insérée dans la série de *Petits Chaperons*, l'étendue du monde devient celle de la fiction de référence et on comprend facilement qu'«elle», c'est le Petit Chaperon, et que cette micronouvelle est une version contrefictionnelle thématissant les amours du couple antiséciste. La série a un effet de stabilisation du monde et du sens qui contrecarre l'instabilité produite par les figures ludiques et corrosives de la transfictionnalité (contrefiction, croisement) dans chaque petit récit. Bref, une micronouvelle dé-narre, la série pro-narre.

L'étude de *Petits Chaperons* de José Luis Zárate permet de situer la connexion de la microfiction au conte à deux niveaux d'analyse. Au niveau formel, le rapport intertextuel à un conte particulier se configure comme une métamorphose du petit tout en des tout petits. En brisant la cohérence syntagmatique du conte, l'organisation parataxique des micronouvelles fait éclater l'unité narrative qui caractérise le conte, ce qui affecte spécialement le temps, aussi bien à l'intérieur de chaque micronouvelle (temps reployé) qu'à l'extérieur (temps désorienté). Mais il y a des forces centrifuges et des forces centripètes à l'oeuvre dans cette mutation de la forme narrative. Là où les forces centrifuges ont désintégré l'axe horizontal des séquences, les forces centripètes travaillent à établir entre les petits récits flottants une cohésion verticale de nature paradigmatique (lexique des personnages, isotopie). C'est ce que le concept de transfictionnalité permet d'articuler. La métamorphose est maintenant d'ordre substantiel, car les opérations transfictionnelles affectent directement le contenu diégétique et sémantique du conte auquel elles infligent des transformations et des déformations. Mais cette continuité verticale ne récupère aucunement la continuité horizontale du temps. Le temps en tant qu'il se déploie en temporalité semble être la catégorie du récit la plus affectée dans les micronouvelles, genre qui mise sur la fugacité de l'instant. Le principe même d'organisation paradigmatique de la série met en relief la discontinuité des multiples versions alternatives – autonomes malgré l'isotopie - de la même fiction. La série fait ainsi ressortir la discontinuité comme trait majeur de la mutation du conte en microfiction. Dans le cadre du débat autour des formes et des régimes de cette mutation, *Petits Chaperons* pointe vers une légitimation de la micronouvelle (ou microrécit ou microfiction) comme genre autonome, dérivé du conte certes mais, comme le veut Lagmanovitch, par rupture.



## Bibliographie

- ÁLAMO FELICES, Francisco (2010) “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”, in Roas, David, ed., *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco/Libros, p.209-229.
- AMARAL, Rui M. (2010) *Caravana*, Coimbra, Angelus Novus
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010) *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menos Cuarto.
- BAILLY, Jean-Louis. (2009) *Nouvelles impassibles*, Paris, L'arbre vengeur.
- BARTHES, Roland (1964) *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BASTIN, Vincent (2011a) *Morts et Résurrections du sergent grenadier Lazare*, autoédition.
- \_\_\_\_ (2011b) “Félix Fénéon (1861-1944). Trois lignes d'avant-garde”, *À voix autre*, 22, août, p.7.
- \_\_\_\_ (2011c) “Micronouvelles: Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française”, *Micronouvelles et nouvelles courtes*, <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUELLES.F>
- \_\_\_\_ (2011d) “À la découverte de la micronouvelle”, *La Plume d'Ys*, [http://laplumedys.blog4ever.com/blog/lire-article-71436-1951020-micronouvelles\\_vincent\\_bastin.html](http://laplumedys.blog4ever.com/blog/lire-article-71436-1951020-micronouvelles_vincent_bastin.html)
- BAUDELAIRE, Charles (1965) “Notes nouvelles sur Edgar Poe” in POE, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Flammarion.

- BELLON, Guillaume (2011) “Forme brève et nostalgie du récit dans *L'autofictif* d'Éric Chevillard” in ÁLVARES, Cristina e KEATING, Eduarda, org., *Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”*, Famalicão, Húmus
- BELMONT, Nicole (1999) *Poétique du conte. Essai sur le conte tradition orale*, Paris, Gallimard.
- BEN-AMOS, Dan (1992) “Folktale” in Bauman, Richard, ed., *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, NY and Oxford, Oxford UP, p.101-119.
- BENJAMIN, Walter (1991) *Écris français*, Paris, Gallimard.
- BERTHIAUME, Laurent (2006) “La Micronouvelle”, *Brèves littéraires*, 74, p.93-98.  
 \_\_\_\_ (2007) *Cent onze micronouvelles*, Montréal, Le grand fleuve.
- BERTRAND, Jean-Pierre (1997) “Par fil spécial : à propos de Félix Fénéon”, *Romantisme*, 97, p.103-112
- BETTELHEIM, Bruno (1976) *Psychanalyse des contes fées*, Paris, Laffont.
- BLANC, Jean-Noel (2007) *Couper court*, Paris, Thierry Magnier.
- CAMPION-VINCENT, Véronique et RENARD, Jean-Bruno (2002) *De source sûre. Nouvelles rumeurs d'aujourd'hui*, Paris, Payot.
- CAUMERY et PINCHON, Joseph (1962) *Bécassine*, Paris, Gautier-Languereau (28 albums).
- CASTONGAY, Reine-Marie (2009) “Tsunami”, *Brèves littéraires*, 74, p.70.
- CEIA, Carlos (2010) “Paródia” in CEIA, Carlos, *E-Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=353&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2)

- CHEVILLARD, Éric *L'autofictif* [en ligne] disponible sur <http://l-autofictif.over-blog.com/>
- COUDERC, Anne-Marie (1992) *La Semaine de Suzette ou le Journal des petites filles bien élevées*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Bécassine inconnue*, Paris, CNRS.
- \_\_\_\_\_ (2005) *La Semaine de Suzette, Histoires de filles*, Paris, CNRS.
- DARSU-DOMENECQ, France (2014) “Microfiction. Néologisme formel ou genre dégénéré?” in Keating, E. et alii (org.), *Mutações do conto nas sociedades contemporâneas*, Famalicão, Húmus, p.203-222
- DELERM, Philippe (1997) *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard.
- DIEZ SANZ, Begoña (2011) “El título en la minificación de José Maria Merino. Ensayo de une tipología”, in ÁLVARES, Cristina e KEATING, Eduarda,orgs., *Microcontos e outras microformas*, Famalicão, Húmus.
- DION, Robert (2002) “Nouvelle” in Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain, org., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- DOLEZEL, Lubomir (2000) *Heterocosmica. Fiction and possible worlds (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*, Baltimore, John Hopkins UP.
- DOUGLAS, Mary (1992) *De la souillure. Études sur la notion de pollution et de tabou*, Paris, Découverte.(1967)
- FARIA, Dominique (2009) “Lire un blog: *L'autofictif* d'Éric Chévallard”, *Carnets. Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, numéro spécial automne/hiver, p.173-181.

- FÉNÉON, Félix (1998) *Nouvelles en trois lignes*, ed. H. Védrine, Paris, LGF.
- FÉNÉON, Félix (2014) *Félix Fénéon. Nouvelles en trois lignes*, ed. Patrick et Roman Wald Lasowski, Paris, Macula
- FLUDERNIK, Monika (2009) *An Introduction to Narratology*, London and NY, Routledge.
- FUENTEALBA, Jacques (2008) *Invocations et autres élucubrations*, Efimeras
- \_\_\_\_ (2009a) “Nanofictions”, *Deliciouspaper*, p.7.
- \_\_\_\_ (2009b) *Tout feu tout flamme*, Paris, Outworld.
- \_\_\_\_ (2010) “Micronouvelles: le poids des mots. Petits mais costauds”, *Black Mamba*, 18.
- GENETTE, Gérard (2007) *Discours du récit*, Paris, Seuil (1972).
- GIRARD, René (1972) *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- GIRARD, René (1982) *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset.
- GOODE, William (1983) *World Revolution and Family Patterns*. Florence, MA and Washington, DC, Free Press.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTES, Joseph (1993) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GRIMM, Jakob et Wilhelm (1994) “Préface à la première édition des Contes”, *Europe*, 787-788, p.36-42.

- HEIDMANN, Ute et ADAM, Jean-Michel (2010) *Textualité et intertextualité des contes*. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier, Paris, CNRS.
- HOFFMANN, Christian, ed. (2007) *Narrative revisited*, Amsterdam, Benjamin.
- JAUFFRET, Régis (2007) *Microfictions*, Paris, Gallimard.
- JOLLES, André (1972) *Formes simples*, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (1986) *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- LAGMANOVITCH, David (2006) *El microrrelato. Teoría y historia*, Palencia, Menoscuarto.
- \_\_\_\_ (2010) "En lo territorio de los microtextos", *El cuento en red*, 22, p.3-8.
- LANGLET, Irène (2010), "Les échelles de bâti de la science-fiction", *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°1, décembre 2010, [http://www.revue-critiquede-fixation-francaise.com/contemporaine.org/francais/publications/no1/langlet\\_fr.html](http://www.revue-critiquede-fixation-francaise.com/contemporaine.org/francais/publications/no1/langlet_fr.html)
- LASOWSKI, Patrick et Roman (2014) Préface. *Félix Fénéon. Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, p.7-50
- LAVOCAT, Françoise, org. (2010) *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, CNRS.
- LASCAULT, Gilbert (1989) *Le Petit Chaperon rouge, partout*, Paris, Seghers, 1989.
- LAWRENCE, James Cooper (1917) "A Theory of the Short Story", *The North American Review*, Vol. 205, No. 735, p. 274-286.
- LEHEMBRE, Bernard (2005) *Bécassine, une légende du siècle*, Paris, Hachette.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- LOMELÍ, Luis Felipe (2005) *Ella sigue de viaje*, Tusquets Editores, México.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- LYOTARD, Jean-François (1988) *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- MACÉ, Marielle (2010) “Le total fabuleux: les mondes possibles au profit du lecteur” in LAVOCAT, Françoise, org., *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, p.205-2.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909) *Le futurisme*, 51, 20/2/1909, BNF-Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>
- MARTIN-FUGIER, Anne (2004) *La place des bonnes. La domesticité à Paris en 1900*, Paris, Perrin.
- MOLLIER, Jean-Yves (1997) “La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque: mise en place des structures de diffusion de masse”, *Études Littéraires* 30, 1, p.15-26.
- MONTERROSO, Augusto, “La oveja negra”, *Ciudad Seva*, <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/ovejane.htm>
- NUÑEZ SABARÍS, Xaquín (2013) “Resistencia y canonización en el microrrelato: de la teoría y crítica a las antologías especializadas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, I,2, p.325-346
- PAVEL, Thomas (1988) *Univers de la fiction*. Paris, Seuil.

- PATRÍCIO, Rita (2011) “Uma macieira que dá laranjas” in ÁLVARES, Cristina. e KEATING, Eduarda, orgs., *Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”*, Famacião, Húmus
- PINKOLA-ESTES, Clarissa (1996) *Femmes qui courent avec les loups*, Paris, Grasset
- PRATT, Hugo (1967-1992) *Corto Maltese*, 29 albums, Bruxelles, Casterman
- PRINCE, Gerald (2005) “Disnarrated” in HERMAN, David, JAHN, Manfred and RYAN, Laure, orgs., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, NewYork, Routledge, p.118.
- PRINCE, Gerald (1982) *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Amsterdam, Mouton de Gruyter.
- QUIGNARD, Pascal (2005) *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Galilée (1984).
- QUIGNARD, Pascal (2008) *Boutès*, Paris, Galilée
- RABATÉ, Dominique et SCHOENTJES, Pierre, eds. (2010) *Revue Critique de Fxixion française contemporaine*, 1, Micro/Macro, décembre, [http://studwww.ugent.be/~vcolin/RCFFC/francais/index\\_fr.html](http://studwww.ugent.be/~vcolin/RCFFC/francais/index_fr.html)
- RENARD, Jean-Bruno (1994) “Entre faits divers et mythes: les légendes urbaines”, *Religiologiques*, 10, p.101-109.
- ROAS, David, dir. (2010) *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros.
- ROJO, Violeta (2010) “Breve manual para reconocer minicuentos”, *El cuento en red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, 22, p.3-61. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>

- ROTGER, Neus y VALLS, Fernando, orgs. (2005) *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, Madrid, Montesinos.
- SAINT-GÉLAIS, Richard (2011) *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SAINT-GÉLAIS, Richard (2012) “Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. Entretien. Propos recueillis par Frank Wagner”, *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>
- SCHMID, Wolf (2010) *Narratology. An introduction*, Berlin/NY, De Gruyter.
- SHUA, Ana Maria (2007) *Casa de geishas*, Barcelona, Thule.
- SHELTON, Danielle (2009) “Enano”, *Brèves littéraires* 78, 46.
- SOUSA, Sérgio (2014) “*Havia e Havia e...* Sobre a microliteratura de Joana Bértholo”, *Atas do Colóquio Internacional Horizontes do Saber Filológico*, Université de Sofia Sv. *KLiment Ohridski*, 16-17 de novembro de 2012 (à paraître)
- SPALDING, Marcelo (2008) *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008 <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/13816>
- STANZEL, Franz Karl (1984) *A Theory of narrative*, Cambridge, Cambridge UP (1979).
- STERNBERG, Jacques (1988) *188 contes à régler*, Paris, Denoel.
- THÉRENTY, Marie-Ève et PINSON, Guillaume (2008) “Présentation. Le minuscule, trait de la civilisation médiatique”, *Études Françaises. Microrécits médiatiques. Formes brèves du journal, entre médiations et fictions*, 44, 3, p.5-12 <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n3/>



THÉRENTY, Marie-Eve (2008a), “Vies drôles et *scalps de puce*: des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque”, *Études Françaises. Microrécits médiatiques. Formes brèves du journal, entre médiations et fictions*, 44, 3, p.5-12.  
<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n3/>

THOMAS, Chantal (1996) *La vie réelle des petites filles*, Paris, Gallimard, 1995.

TREVISAN, Donald (2003) *O vampiro de Curitiba*, Rio de Janeiro, Record.

VALLS, Fernando (2008) *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma.

WINKEL, Aurora (2011) “La représentation de l’Autre dans les légendes urbaines: entre stéréotypie et reconnaissance in Rouquette, Sébastien, dir., *Identité plurielle. Images de soi, regards sur les autres*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal.  
[http://www.lacc.univ-bpclermont.fr/rubrique.php3?id\\_rubrique=82](http://www.lacc.univ-bpclermont.fr/rubrique.php3?id_rubrique=82)

ZARATE, José Luís (2011) *Petits Chaperons* (traduction de Jacques Fuentealba) Paris, Outworld

ZAVALA, Lauro (2000) “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad”, *Ciudad Seva*, <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>

\_\_\_\_ (2002) “El cuento ultracorto. Hacia un nuevo canon literario”.  
<http://usuarios.multimania.es/wemilere/ultracorto.htm>

\_\_\_\_ (2002a) “El cuento ultracorto bajo el microscopio”, *Revista de Literatura*, LXIV, 128, p.539-553.

\_\_\_\_ (2004) “La teoría del cuento y la minificción en Venezuela” in *Anuario de investigación 2003*, Vol.6, México DF, UAM-X, p.126-34.

\_\_\_\_ (2007) *La ficción posmoderna como espacio fronterizo Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, Ciudad del México, El Colegio del México

\_\_\_\_ (2009) “Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española”, *El cuento en red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, 19, p.37-44

\_\_\_\_ (2011) “Para analizar a minificção”, *Minguante*, <http://www.minguante.com/intro.asp> (ce site n'existe plus)

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	p.2
Micronouvelles et nouvelles en trois lignes	p.4
Les épigones contemporains de Félix Fénéon	p.21
Légendes urbaines et nouvelles en trois lignes contemporaines	p.32
Brièveté, narrativité, intertextualité. Le débat théorique sur le <i>microrrelato</i>	p.47
Personnage et transfiction. Microrécits et contes de fées	p.59
Micronouvelles et bande dessinée. Bécassine et Corto Maltese dans <i>La vie réelle des petites filles</i> de Chantal Thomas	p.69
Éclatement narratif et transfictionnalité dans <i>Petits Chaperons</i> de José Luís Zárate	p.79
Bibliographie	p.100





**More  
Books!** 

**yes**  
**I want morebooks!**

Oui, je veux morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at

**[www.get-morebooks.com](http://www.get-morebooks.com)**

Achetez vos livres en ligne, vite et bien, sur l'une des librairies en ligne les plus performantes au monde!

En protégeant nos ressources et notre environnement grâce à l'impression à la demande.

La librairie en ligne pour acheter plus vite

**[www.morebooks.fr](http://www.morebooks.fr)**

OmniScriptum Marketing DEU GmbH  
Heinrich-Böcking-Str. 6-8  
D - 66121 Saarbrücken  
Telefax: +49 681 93 81 567-9

[info@omniscrptum.com](mailto:info@omniscrptum.com)  
[www.omniscrptum.com](http://www.omniscrptum.com)

OMNIScriptum









