À propos de la littérature brève : l'imprévisible microrécit

Edit BORS

Université Catholique Pázmány Péter, Budapest

Résumé : Pour susciter l'attention du lecteur, les microrécits intègrent l'imprévisible, entre autres, dans le ton adopté, dans la structure narrative choisie ou dans l'hybridation générique. Leur réception est aussi liée à des conditions restreintes : en peu de temps et avec peu de mots, le microrécit fait de l'effet ou passe complètement inaperçu. Aussi trouve-t-on des récits qui nous font rire ou pleurer et qui nous poussent à nous interroger sur nos habitudes de lecture.

Mots-clés : micro-récit, ton, structure narrative, mixité générique

Abstract: In order to capture their readers' attention, micro-fictions integrate the imprevisible, among other things, into the adopted tone, the chosen narrative structure or the generic hybridation. Their reception is also determined by limited conditions: in a short time and in few words, micro-fiction has an effect or remains absolutely imperceptible. Thus, some of the stories make us laugh or cry and push us to reflect on our reading skills.

Keywords: micro-fiction, tone, narrative structure, generic mixity

Introduction

Selon la définition de Laurent Berthiaume, le microrécit[1] (la micronouvelle ou la microfiction), est une fiction littéraire, d'une centaine de mots ou moins, dans laquelle le narrateur doit limiter son texte à l'essentiel, accordant ainsi une place importante au non-dit et à l'imprévisible : « 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. » (Berthiaume 2006 : 94). En outre, la microfiction, qui joue de l'implicite et de l'allusif (Montandon 2013), exige

[1] Dans cette étude, la graphie des mots composés avec *micro* suit les principes de la nouvelle orthographe qui encourage la soudure dans tous les cas. Toutefois, l'Académie estime qu'on peut maintenir le trait d'union pour éviter la rencontre des voyelles identiques (Dupriez 2009).

de la part du lecteur une participation active, une grande attention et imagination, voire une grande compétence culturelle. En fait, le lecteur, en vagabondant parmi ces histoires (*Ibid.*) doit adopter une stratégie de lecture toute particulière.

La principale caractéristique de ce genre littéraire est de suggérer d'un simple trait l'histoire et les personnages. Comme l'explique Berthiaume :

> La micronouvelle m'apparaît en fait à la limite de la nouvelle visible. Plus courte, il n'y a rien. Nous sommes en présence de la nouvelle minimale : quelques mots, moins d'une centaine, pour donner vie à un personnage, dans un lieu, à travers un événement, et une chute pour conclure. (Berthiaume 2006 : 93)

Pour ce faire, la micronouvelle privilégie les images vivantes (*Ibid.* : 97) et opte pour un ton souvent acide, cynique, côtoyant l'humour noir, le fantastique ou le non-sens.

Ce travail se veut une contribution à l'étude des particularités narrative et générique des microrécits dans une perspective pragmatique et textuelle[2]. Il cherche la réponse à la question de savoir quels mécanismes gèrent le fonctionnement de ces microtextes et comment les compétences de lecture déterminent leur réception. Afin d'explorer le monde de la littérature brève, il portera son attention sur les effets 1) des tonalités, 2) de la structure narrative et 3) de la généricité.

Ces trois paramètres ont ceci d'avantageux qu'ils permettent de saisir le microrécit aussi bien sur le plan global que sur le plan local. Le concept de particularité générique fournit un cadre global pour l'étude des microrécits qui présentent souvent un amalgame d'autres genres réduits à l'extrême. Il convient donc de s'interroger sur les conséquences de cette mixité, notamment sur la modification de la structure narrative canonique, sur le jeu des tonalités et sur les enjeux de la réception. On voit bien que les microrécits doivent faire de l'effet en peu de temps et avec peu de mots ou, au contraire, passent complètement inaperçus. Leur réception, avouons-le, est plus ou moins subjective. Tel lecteur, tout en mobilisant ses compétences de lecture, se passionne pour un texte quelconque et passe à côté d'un autre. C'est ce qui explique aussi le choix d'un corpus composé de textes qui « font de l'effet », qui incitent le lecteur à déchiffrer leur fonctionnement.

1 Tonalités et narration brève : de l'humour noir à l'absurde

1.1 L'humour noir dans les microrécits

L'humour noir c'est « la chose triste dite d'un air gai » (Navarri 1998 : 1164) tel que cela s'observe dans la blague citée par Freud : « le malfaiteur qui est conduit le lundi à la potence émet le propos : "Eh bien, la semaine commence bien". » (*Ibid.*). Pour Navarri, cet exemple témoigne d'un « ajout du plaisir qui vient suspendre l'affect pénible ». (*Ibid.* : 1165). En fait, l'humour noir met en scène des thématiques socialement

[2]Il s'appuie principalement sur des travaux en linguistique du texte (Adam 2001, 2014 ; Weinrich 1989) qui puisent un certain nombre de concepts dans des analyses interdisciplinaires s'inspirant des recherches en sémantique (Cusimano 2012), stylistique et poétique (Genette 1972, 1982 ; Lejeune 2007 ; Wagner 2012 ; Gardes-Tamine 2001).

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

tabouées telles que la mort, le suicide ou le handicap. L'incongruité de cette forme d'humour repose sur le fait de rendre comique une manifestation grave, désespérée ou macabre, comme dans l'exemple ci-dessus :

> [1]
>
> *Agathe*
>
> Toute sa vie, elle était demeurée indécise. Cela créait souvent des situations ambiguës, voire malheureuses, dans lesquelles elle se retrouvait piégée. Fatiguée à force d'hésitations, usée par ses bourdes répétées, elle prit enfin une décision : elle s'enlèverait la vie. D'un pas décidé, sans réfléchir de peur de faire marche arrière, elle se rendit au milieu du pont. Déjà, elle enjambait le garde-fou. Le vent froid de la nuit, les eaux glaciales en contrebas, elle faiblit un instant, mais se reprit aussitôt. Et maintenant, elle tombait en chute libre vers son destin. À mi-parcours, elle changea une dernière fois d'idée… (Berthiaume 2006 : 96-97)

Traditionnellement, on distingue trois approches de l'humour qui se complètent éventuellement : 1) la théorie de l'incongruité, 2) la théorie de supériorité et 3) la théorie de soulagement (Nemesi 2018). La première théorie se propose d'expliquer ce qui déclenche l'humour, les deux autres sont centrées sur la fonction psychologique de l'humour. On pourrait alors se demander comment les différents aspects de l'humour se manifestent dans le texte [1]. On voit bien que cet exemple contient presque tous les éléments relevés par les théories de l'humour. D'un point de vue psychologique, d'après la théorie de supériorité, on rit de la faiblesse de l'héroïne (de son indécision). Selon la théorie de soulagement, le rire permet de nous débarrasser des tensions intérieures ou sociales relatives à la finitude de la vie humaine ou aux conséquences définitives voire mortelles d'une décision. L'incongruité, par contre, vient ici du contraste des traits sémantiques [réversible] vs [irréversible]. Le sentiment d'humour résulte en effet du mélange inattendu de ces deux traits sémantiques apparemment incompatibles : le [réversible] (changer d'idée) se mêle imperceptiblement à l'[irréversible] (la mort inévitable).

1.2 Les microrécits fantastiques

Le fantastique « excelle lorsqu'il est porté par un texte court et le plus souvent par la brièveté de la nouvelle ». (Prince 2008 : 77). C'est le texte court qui est le plus apte à créer la tension et l'émotion propres aux genres brefs qui se centrent sur peu de personnages, sur un événement unique au caractère inédit et imprévisible et bien sûr, sur l'intensité de l'effet. Le fantastique est aussi le domaine du suggéré, du non-dit, de l'incertitude provoquée entre autres par l'apparition de l'invisible (*Ibid.* : 74)[3], comme c'est le cas dans [2] :

[3]Todorov a aussi souligné l'importance de l'incertitude : « L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve ? Vérité ou illusion ? […] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (Todorov 1976 : 29).

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

[2]

La nuit dans le bloc opératoire

On avait aspergé le corps d'un liquide qui le rendait fluorescent, et ainsi faisait-on avec chaque organe à mesure qu'on les sortait. L'amusant était que l'on ne pouvait donc opérer que dans le noir. Enfin, l'autopsie confirma que l'homme invisible était bien mort le plus naturellement du monde. (Pastorino 2013 : 22)

Dans les textes fantastiques, en général, ce sont les articles cataphoriques (un, une, des) qui introduisent l'inconnu (Weinrich 1989), en revanche, le texte [2] se sert de l'élément fantastique sans modifier le profil informatif (*Ibid.*). En effet, tout semble être normal : le lieu (*le bloc opératoire*), l'acte (*l'autopsie*), le défunt (*l'homme invisible*) sont pourvus d'articles anaphoriques (le, la, les) esquissant un contexte connu et habituel. Seule la procédure appliquée (rendre le corps fluorescent et opérer dans le noir,) et sa qualification (*amusant*) signalent l'étrangeté de l'univers où l'invisibilité et la mort naturelle des êtres invisibles sont de règle. Or, c'est justement ce contraste – désigner des phénomènes insolites par les traits sémantiques du [connu] – qui entraîne l'incongruité de l'histoire racontée, et donne au texte une tonalité mixte, communément appelée comique de l'absurde.

1.3 Les microrécits absurdes

Dans son désir de donner du sens à la lecture, le lecteur d'un microrécit essaie de « formuler une orientation interprétative telle que le texte, résultat curieux, ne soit plus surprenant mais au contraire un cas de cet angle d'approche supposé ». (Cusimano 2012 : 136). Le texte suivant propose deux « angles de lecture » (*Ibid.* : 137) parallèles : le premier se base d'une part sur les principes de cohésion que l'on reconnaît d'après des reprises immédiates des pronoms et du GN (*un trou / le trou*) d'autre part, sur la reconnaissance de l'incohérence des mondes représentés (l'impossibilité de sauter dans un trou qu'on a dessiné). Comme on le voit dans [3] :

[3]

Le trou

Sur le sol poussiéreux de la cave, il a dessiné un trou. Il a pris une courte inspiration, fermé les yeux et sauté dans le trou. (Bien sûr, ce n'est pas le même trou, ni le même personnage.) (Pastorino 2013 : 15)

À ce stade, cependant, les phrases entre parenthèses anéantissent l'angle de lecture précédent : on comprend alors qu'en supprimant les liens de la cohésion sémantique, le narrateur tente de duper le lecteur (Wagner 2012 : 396), lorsqu'il ridiculise l'échec de ses « hypothèses de lecture » (Cusimano 2012 : 236) de départ. Les dernières remarques proposent donc un autre angle de lecture : le lecteur, contraint d'accepter la suppression des liens sémantiques reliant les deux premières phrases, doit abandonner l'interprétation absurde au profit de l'étiquette de non-sens. Il est intéressant de noter que le décodage de l'absurde est aussi lié au genre (*Ibid.* : 167) : les deux premières

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

phrases du récit, placées dans le contexte d'un conte merveilleux, ne seraient certainement pas qualifiées d'absurdes. Il serait donc juste de conserver l'étiquette de non-sens à l'impossible et celle d'absurde à l'invraisemblable qu'on peut explorer dans certains contextes. (*Ibid.*). En somme, on peut dire que malgré la brièveté du genre, il arrive que les différentes tonalités (humour, absurde, fantastique) se combinent pour créer un univers original et ahurissant.

2 L'organisation compositionnelle des microrécits

Comme tout récit, les microrécits doivent se soumettre à certains principes d'organisation compositionnelle. D'après ces principes (Adam 2001 : 45-58), ils doivent progresser vers une fin, présenter une succession temporelle, une unité de thème et d'action, obéir aux règles de transformation des prédicats et adopter une mise en intrigue. Cette dernière est présentée sous forme de schéma quinaire composé de cinq moments de procès à l'intérieur de la séquence narrative. (*Ibid.* : 30). Ainsi, celle-ci est-elle composée de cinq macropropositions telles que Situation initiale (Pn1), Complication (Pn2), Actions (Pn3), Résolution (Pn4), Situation finale (Pn 5). Cette séquence narrative de base peut éventuellement être complétée d'une macro-proposition évaluative finale PnΩ (Morale ou Évaluation finale) ayant pour fonction de tirer quelques conclusions des expériences relatées. Voici l'analyse compositionnelle du texte [1'] :

> [1']
>
> *Agathe*
>
> (a)Toute sa vie, elle était demeurée indécise. (b) Cela créait souvent des situations ambiguës, voire malheureuses, dans lesquelles elle se retrouvait piégée. (c) Fatiguée à force d'hésitations, usée par ses bourdes répétées, elle prit enfin une décision : elle s'enlèverait la vie. (d) D'un pas décidé, sans réfléchir de peur de faire marche arrière, elle se rendit au milieu du pont. (e) Déjà, elle enjambait le garde-fou. (f) Le vent froid de la nuit, les eaux glaciales en contrebas, elle faiblit un instant, mais se reprit aussitôt. (g) Et maintenant, elle tombait en chute libre vers son destin. (h) À mi-parcours, elle changea une dernière fois d'idée… (Berthiaume 2006 : 96-97)

Dans l'exemple [1'], nous avons affaire à une séquence narrative prototypique (*Ibid.*) qui comporte toutes les macro-propositions constitutives du récit : Pn1 (a), Pn2 (b, c), Pn3 (d, e, f), Pn4 impliquant Pn5 (mort plus que probable) (g, h). Tout compte fait, cet exemple fait plutôt exception. Dans l'ensemble, il nous semble que, contrairement au texte [1'] qui n'est qu'un exemple illustratif de sa catégorie, les microrécits étudiés présentent souvent une structure narrative elliptique, comme dans le récit intitulé *Godefroy* :

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

[4]
(a) Godefroy
(b) Clémence fait sa valise. (c) Pour elle tout a été dit. (d) Assis sur le rebord de la fenêtre, Godefroy la supplie du regard. (e) Insensible à son désespoir, elle *s'affaire* à vider le dernier tiroir de la commode.
(f) Jusqu'à son dernier souffle elle entendra le cri de l'homme dans sa chute. (Marie Ginette Dagenais). (Berthiaume 2007 : 48)

Ce petit texte présente l'intérêt de ne pas respecter la constitution prototypique d'une séquence narrative. Il apparaît clairement qu'un certain nombre de macropropositions sont supprimées, d'où résulte une structure narrative elliptique. On voit bien que la Situation intiale Pn1 (a, b) permet d'introduire les deux protagonistes et le cadre de l'histoire, alors que la Complication Pn2 est fournie par (c, d, e). Faute d'explicitation du contexte (absence de dialogues, de descriptions ou de commentaires), c'est grâce à nos savoirs culturels extralinguistiques que nous parvenons à comprendre qu'il est question d'une rupture. Les autres macropropositions (Actions Pn3, Résolution Pn4 et Situation finale Pn5) étant absentes (ø), c'est à partir de l'Évaluation finale PnΩ (f) que nous reconstruisons rétrospectivement la trame du récit. Après une interprétation globale des images, nous nous rendons compte que ce récit retrace l'histoire d'un acte suicidaire : l'homme se jette par la fenêtre (Pn3) et il meurt en conséquence de sa chute (Pn4 et Pn5).

Le microrécit fait donc surtout appel aux connaissances et compétences préalables (culture générale, facultés d'interprétation) du lecteur en guidant son imagination afin qu'il puisse retrouver les composants manquants du récit. Dans ces récits minimalistes, « l'inconnu prime sur l'explicite » et « la recherche fait partie de l'acte de lire ». (Berthiaume 2006 : 95).

3 Le microrécit : un cas de mixité générique

Certains microrécits dépassent les catégories génériques habituelles et présentent une mixité inédite. Pour expliquer la complexité des genres littéraires, Adam propose le terme de généricité qui « permet de penser la participation d'un texte à plusieurs genres ». (Adam 2014 : 26). Cette approche dynamique, que nous adopterons dans notre travail, a l'avantage de pouvoir mettre en théorie toute pratique de mixité générique. Adam explique en effet que « Plutôt que de classer les textes dans une catégorie – leur appartenance –, il faut observer les potentialités génériques qui les traversent – leur participation à un ou plusieurs genres ». (*Ibid.*). Dans cette perspective, le terme genre (qui pourrait réduire le texte littéraire à une seule catégorie générique) serait remplacé par le terme généricité qui est « la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes ». (Adam ; Heidman 2004 : 62). Par conséquent, le texte littéraire n'appartiendrait pas à un seul genre mais il se tournerait éventuellement vers d'autres genres, sur le plan de la production ainsi que sur le plan de la réception.

3.1 Les potentialités génériques des microrécits

Cette mixité générique peut se manifester par exemple sous forme de reprise et de réécriture d'un texte antérieur dans un autre. Il suffit de citer la notion de transtex-

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

tualité de Genette (1982), notamment le terme d'intertextualité qui est réservée à la présence effective d'un texte dans un autre. L'intertextualité semble aussi accorder une place primordiale à la réception : elle dépend de la compétence culturelle de chaque lecteur qui peut ne pas percevoir ou, au contraire, projeter le texte antérieur dans le texte lu. L'exemple mentionné ci-dessus relève de cette catégorie :

[5]

Trop tard

Les chiens aboyaient après la caravane. Qui passa néanmoins. C'est regrettable, car elle transportait un virus foudroyant qui (*fin du manuscrit*)… (Pastorino 2013 : 27)

Cet exemple est d'autant plus révélateur qu'il illustre un cas de défigement (Bárdosi 2001) et de réécriture du proverbe *Les chiens aboient, la caravane passe*. On voit que la structure figée est disloquée en deux propositions et complétée de nouveaux éléments. Malgré le processus de défigement, on reconnaît aisément, grâce à notre compétence culturelle, l'architexte (Genette 1982), les mots bien connus du texte antérieur et le genre du proverbe. Une citation célèbre (Heinz 2002 : 420), est plus ou moins autoréférentielle : en principe, le lecteur est capable de reconnaître le texte et de lui attribuer un genre. Dans cet extrait, on retrouve aussi des bribes de récit : le proverbe constituerait la Situation initiale Pn1, l'ajout (*elle transportait un virus foudroyant qui*) correspondrait à la Complication Pn2, qui, tout en suscitant une attente provoquée par l'emploi de l'article cataphorique (*un virus*) et par l'absence de post-information (qui + ø) (Weinrich 1989), clôt promptement le récit. Qui plus est, par allusion au caractère fragmentaire et elliptique de la source, elle semble effacer la possibilité d'une mise en intrigue et d'un dénouement quelconques. En relisant le titre *Trop tard*, il nous paraît pourtant qu'il s'agit là d'une prolepse (Genette 1972 : 105) qui annonce la fin catastrophique de l'histoire (et de la civilisation ?) ce qui explique, paradoxalement, les lacunes du manuscrit.

Alors que dans le texte [5], c'est une une citation célèbre qui évoque le genre, dans l'exemple suivant, il suffit d'appliquer certaines formules pour que l'on reconnaisse un genre donné (Adam 2014 : 17), notamment celui du télégraphe :

[6]

Dans l'affolement

Viens de tomber du Pont Neuf STOP Sais pas nager STOP Urgent envoyer secours ou bouée merci STOP. (Pastorino 2013 : 17)

Les formules du discours télégraphique (mot de liaison STOP, structures elliptiques, infinitif jussif) sont « tellement indexées à un genre qu'il suffit de les reprendre dans un texte d'un autre genre pour en faire bouger la valeur générique » (Adam 2014 : 18), comme dans l'exemple [6] où le style télégraphique se mêle à un récit de noyade. On reconnaît aussi la tonalité typique des microrécits, l'humour noir, qui s'inspire

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

surtout des principes d'incongruité. Remarquons que les éléments constitutifs de ce texte, l'état d'âme précisé dans le titre, le contexte général, l'acte décrit et le contenu même du message, contredisent les règles d'usage du discours télégraphique.

D'autres microrécits présentent une parodie de l'écriture et de la lecture. Dans le texte [7], le genre est annoncé dès le début, mais on voit bien que le titre, tout en évoquant le genre, est pourvu exceptionnellement d'un article cataphorique (Weinrich 1989 : 216), ce qui signifie que le nom « doit être ici entendu dans un sens particulier » :

> [7]
> *Un nouveau roman*
> Ce livre, qui ne veut être rien d'autre que la description, lente, minutieuse, interminable, d'une prison, est singulièrement captivant. Impossible de le quitter une fois qu'on a mis le nez dedans. Au secours !… (Pastorino 2013 : 28)

Ce sens particulier repose sur l'alternance des réseaux isotopiques « définis et produits par la récurrence d'un même sème » (Cusimano 2012 : 119), qui oscillent entre les traits sémantiques [abstrait] et [concret] : l'adjectif *captivant,* au sens abstrait, relatif à la lecture du livre évoque en même temps la notion de captivité au sens concret. En effet, on voit apparaître deux réseaux isotopiques : [lecture] + [captivant] et [prison] + [captivité]. De plus, ces deux réseaux s'entrecroisent, puisque l'objet de la lecture n'est rien d'autre que la prison. La locution *mettre le nez dans qqch* fluctue aussi entre la vision abstraite et la vision concrète. Bien que la locution s'emploie au sens figuré (se mêler de quelque chose qui ne nous regarde pas), l'image qu'elle évoque renvoie à la réalisation concrète de la lecture (en lisant on se penche sur le livre). La dernière phrase *Au secours* rappelle en même temps les deux modalités d'interprétation en laissant le lecteur dans l'embarras : Est-ce un appel au secours d'un prisonnier ou d'un lecteur d'un nouveau roman ? Plutôt ce dernier.

3.2 L'antigénéricité des microrécits

Certains microrécits refusent l'idée même de la généricité en rompant unilatéralement le pacte de lecture (Wagner 2012 : 394) tacite entre l'auteur et le lecteur. Du côté du lecteur, la réception est déterminée par le concept de l'horizon d'attente (*Ibid.* : 388) qui inclut le partage de certains codes génériques (la règle du jeu), mais aussi « un certain nombre d'idées reçues sur ce qu'est la littérature, certes, mais aussi sur ce qu'est la vie, comme sur le type de relations mimétiques qui peuvent ou non se développer entre ces deux pôles ». (*Ibid.* : 393). Du côté de l'auteur, le pacte de lecture est souple et mobile. Il « autorise transgressions, insuffisance, voire absence du pacte » (*Ibid.* : 404) pour constituer un espace du jeu. Considérons l'exemple [8] :

> [8]
> *Carnet retrouvé*
> (14 mars). Romain m'apprend que maman est morte. (Après-midi). Romain n'est plus Romain et maman, évidemment, se porte comme un

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

> charme ! (16 mars). Ce n'est pas moi qui écris ce journal. (Pastorino 2013 : 29)

On aura vu que le titre du texte [8] demeure ambivalent : d'une part, il fournit au lecteur une indication générique et propose un pacte de lecture spécifique, mais en même temps, la présence même du titre anéantit le genre, comme le dit Lejeune : « Au contact de la fiction, le journal s'étiole, s'évanouit, ou fait une crise d'urticaire. » (Lejeune 2007 : 10). Pour Lejeune, la rencontre de la fiction et du journal, « c'est une création hybride qui cherche à concilier deux esthétiques contraires ». (*Ibid.* : 18). Ainsi, le diariste accepte l'absence de la maîtrise d'un avenir imprévisible et incontrôlable contrairement à la « maîtrise imaginaire du romancier ». (*Ibid.* : 20). L'extrait remplit, de prime abord, certains critères du genre : référence déictique, indication temporelle par les dates, emploi de la première personne, fragmentation, esthétique de la répétition, etc. En revanche, plus on avance dans la lecture, plus on se heurte à la définition minimale du genre :

> 1) c'est le diariste qui écrit le journal en se désignant comme *je* ;
>
> 2) le contenu correspond, plus ou moins, à la véracité des événements tels que vécus dans le présent.

Pourtant, on voit avec étonnement que dans *Le carnet retrouvé*, le *je* dénie même sa propre activité diariste (*ce n'est pas moi qui écris ce journal*) et brouille volontairement la référence aux personnes évoquées (*Romain n'est plus Romain*). À cela s'ajoute que le topos du manuscrit retrouvé qui apparaît dans le titre est tellement connoté (Wagner 2012 : 397) que seule sa présence fait preuve de fictionnalité. C'est ainsi qu'on voit le journal, au sein de la fiction, s'auto-détruire.

Venons-en maintenant à l'analyse du texte [9] que nous pouvons considérer comme étant la violation du pacte de lecture :

> [9]
>
> *Ceci n'est pas un titre*
>
> Ça n'a pas débuté comme ça. Ça s'est poursuivi dans une dimension étrangère à toute prévision. Je ne vous dis pas comment ça a fini. (Pastorino 2013 : 19)

Bien que la forme s'adapte, au premier abord, aux critères d'un récit qui porte un titre (*Ceci n'est pas un titre*), qui a un commencement, un milieu et une fin, ces éléments constitutifs s'évaporent en raison de la négation même de leur fonction narrative. On peut en conclure que ce texte déjoue imprévisiblement l'entente tacite entre l'auteur et le lecteur. Ce dernier, confronté à une micronouvelle, s'attend à lire le récit d'une histoire imaginaire, cependant, au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture, il découvre avec étonnement un antirécit (Wagner 2012 : 289) qui contredit les principes de la transformation (Adam 2001 : 47) et de la mise en intrigue (Gardes-Tamine 2001 : 103 ; Adam 2001 : 55).

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

Conclusion

Les microrécits que nous avons analysés, ont ceci de commun que, pour susciter l'attention, ils surprennent le lecteur par un ton narratif tout à fait imprévisible. Il existe un large éventail de tonalités allant de l'humour noir à l'absurde en passant par le fantastique et le non-sens, qui, malgré la brièveté du genre, sont loin d'être incompatibles. Mais les effets de la tonalité ne suffisent pas à expliquer le fonctionnement des microrécits. Il nous faut aussi prendre en considération la structure narrative elliptique et l'hybridation générique mêlant le récit au proverbe, au journal ou au télégraphe. Ces mécanismes fondamentaux exigent un plus grand effort conceptuel de la part du lecteur pour rassembler son imagination, ses savoirs et ses compétences culturelles. Toutefois, la réception des microrécits reste ambiguë : aussi trouve-t-on des récits qui nous font rire et pleurer, qui nous épatent ou qui nous poussent à nous interroger sur des questions générales de la narrativité ainsi que sur nos propres habitudes de lecture.

Bibliographie

Adam, Jean-Michel, *Les textes. Types et prototypes*, Nathan, Paris, 2001.

Adam, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, L'Harmattan-Academia, Louvain-la-Neuve, 2014.

Adam, Jean-Michel ; Heidmann, Ute (2004), « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, No. 153, France, p. 62-73. Doi : 10.3917/lang.153.0062.

Bárdosi, Vilmos (2001), « De l'usage à l'usure », *Revue d'Études Françaises*, No. 6, Hongrie, p. 57-61.

Berthiaume, Laurent (2006), « La micronouvelle », *Brèves littéraires*, No. 74, p. 93-98. (consulté le 16/01/2019). URL :http://id.erudit.org/iderudit/6044ac.

Berthiaume, Laurent (dir.) (2007), *Cent onze micronouvelles*, Éditions le Grand Fleuve, coll. « Petit Livre », Lorraine, Canada. (consulté le 16/01/2019). URL : http://www.vincentb.sitew.com/QUELQUES_LIVRES.G.htm\#QUELQUES_LIVRES.G

Cusimano, Christophe, *La sémantique contemporaine. Du sème au thème*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2012.

Dupriez, Dominique, *La nouvelle orthographe en pratique*, De Boeck / Duculot, Bruxelles, 2009.

Gardes Tamine, Joëlle, *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2001.

Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Heinz, Michaela (2002), « L'exemple lexicographique à fonction culturelle dans le "Robert pour tous" », *Études de linguistique appliquée*, No. 128, France, p. 413-430.

Montandon, Alain (2013), « Formes brèves et microrécits », Les Cahiers de Framespa [En ligne] No. 14. (consulté le 29/10/2019). Doi : 10.4000/framespa.2481.

Lejeune, Philippe (2007), « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, vol. 149, No. 1, Éditions du Seuil, Paris, p. 3-14. (consulté le 29/10/2019). Doi : 10.3917/poeti.149.0003.

Navarri, Pascale (1998), « Humour noir, sublimation, quelques questions », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 4, No. 12, France, p. 1163-1172. (consulté le 29/10/2019). Doi :10.3917/rfp. g1998.62n4.1163.

Nemesi, Attila László (2018), « Nyelvészeti humorelméletek », *Századvég*, No. 87, Hongrie, p. 41-57.

Pastorino, Philippe (2013), *Microntes*, Éditions Xenia, Sion. (consulté le 16/01/2019). URL :http://editions-xenia.com/pdf/doc/169pastorino-extr.pdf

Prince, Nathalie, *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008.

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1976.

Wagner, Frank (2012), « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, vol. 172, No. 4, Éditions du Seuil, Paris, p. 387-407. (consulté le 16/01/2019). Doi : 10.3917/poeti.172.0387.

Weinrich, Harald, *Grammaire textuelle du français*, Didier / Hatier, Paris, 1989.

Published in : Sous la direction de Louise OUVRARD, Zsuzsa SIMONFFY, Márta KóBOR (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004574, doi : 10.17184/eac.9782813004574