

La micronouvelle est-elle une mutation du conte?

Cristina Álvares¹
Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

À partir de la définition du microrécit comme mutation du conte, l'article discute les implications généalogiques et 'généalogiques' de la désignation *micronouvelle*, tout en essayant de cerner le rôle historique de la nouvelle en trois lignes dans la réinvention de l'effet de chute dans la micronouvelle.

Au commencement était le *Folktale*

L' hypothèse centrale du projet *Mutations du conte dans les sociétés urbaines contemporaines* est la suivante: les spectacles de contes actuels et les textes très brefs et ultra-brefs que nous appelons *microntos*, *microrrelatos*, *short short stories*, *microfictions* ou *micronouvelles* dérivent du conte, sont des mutations et/ou les résultats de mutations du conte. Mais qu'est-ce que l'on entend par conte?

Dans le titre *Mutations du conte dans les sociétés urbaines contemporaines*, l'adjectif 'urbaines' indique que le projet assume implicitement que le conte est une narration orale et populaire, propre du monde rural traditionnel en tant qu'il est le dépositaire d'une culture et d'un savoir archaïques: 'Folktale is an oral narrative told by peasants, lower classes, or traditional peoples whose literacy, if existing, is minimal' (Ben-Amos, 1992:101). Cette idée, qui se trouve déjà chez Perrault, sera théorisée par les frères Grimm dans le cadre du concept herderien de *Naturpoesie*: 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 conte² imprègne le concept benjaminien de 'narration artisanale',

¹ Departamento de Estudos Românicos, Universidade do Minho.

² La perception romantique du conte a été sanctionnée tout au long du XXe 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.

autrement dit, à l'écart du champ littéraire³ et étrangère à la technique industrielle (Benjamin, 1991:208-214), la définition du conte comme une des formes simples⁴ chez André Jolles (1972) ou 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).

La conception romantique du conte sert dans notre projet à établir une connexion entre les contes en performance et les microrécits (microcontos), considérés comme deux mutations ou dérivations du conte de tradition orale et paysanne (*folktale*) dans les sociétés urbaines. Les spectacles de contes (qui ont lieu dans des festivals, pubs, bibliothèques, hôpitaux, avions, marchés, etc) sont perçus comme des réactivations urbaines des soirées de contes traditionnelles. Les contes ont quitté la sphère domestique et villageoise et réapparaissent, recyclés, dans le cadre de l'*entertainment*, ayant affaire à des publics hétérogènes et ayant recours à des technologies sophistiquées. 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.

Quant aux microrécits, il faudra bien se demander s'il y a un lien qui les rattache génétiquement au conte oral et populaire (*folktale*). Car les microrécits sont des énoncés littéraires qui dérivent de formes et de genres littéraires, 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*⁵. Dans les termes de Walter Benjamin, la *short story* a eu une action disruptive sur le

³Pour Benjamin, le déclin de l'art de narrer est causé par le déplacement du narrateur de la parole vivante vers la littérature (Benjamin, 1991:209).

⁴ Les formes simples ou pré-littéraires trouvent leur source 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). Ce sont des formes anonymes, impersonnelles, collectives, situées dans l'anthropologie du quotidien.

⁵La 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 (2010). Les deux auteures étudient la mise en scène de l'origine et de la transmission orale des contes dans les dédicaces, préfaces, frontispices, des éditions des contes. Ute Heidmann discute vigoureusement la thèse de l'origine populaire et orale des contes, soutenant l'origine littéraire des *Contes* de Perrault, qui s'élaborent dans un dialogue intertextuel à maille serrée avec les contes et les

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*).

Or, l'adjectif 'urbaines' fait que l'hypothèse du projet postule aussi bien pour les contes en performance que pour les microrécits une généalogie commune remontant au régime narratif pré-industriel et pré-littéraire du Conte, du *Folktale*. Ce serait au niveau du *Folktale* que les deux phénomènes se rencontrent sur un sol cohérent, c'est donc le *Folktale* qui fait l'unité du projet. Mais dans la mesure où il est impossible de tracer la généalogie du microrécit jusqu'au *Folktale*, le Conte dont il est question dans le projet réfère à deux réalités matériellement et sociologiquement différentes différentes: il est *Folktale* pour les contes en performance, mais pour les microrécits il est *Short Story* (conte littéraire). Il y a ainsi deux contes dans notre projet: le *conte* dans l'acception de pratique et de narration; et le *conte* dans l'acception de genre littéraire et de récit (cf. Sheringham, 2006:45-7).

La question géno-généalogique du microrécit

S'il y a un lien génétique ou généalogique rattachant le microrécit au conte (*short story*), la question qui suit porte sur le statut génologique du microrécit: s'agit-il d'un genre autonome ou d'un sous-genre? Est-ce une mutation du conte par continuité ou par rupture?

La corrélation entre le généalogique et le génologique est une des questions les plus présentes dans le discours théorique et critique en espagnol sur les *microrrelatos*. Dans la collection d'essais éditée en 2010 par David Roas, *Poéticas del microrrelato*, la question du statut génologique du *microrrelato* est systématiquement posée en rapport avec celle de son lien au conte littéraire

nouvelles d'Apulée, Boccace, Basile, Straparola, Aulnoy, Lhéritier. 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.

moderne tel qu'Edgar Allan Poe l'a théorisé. David Roas, Álamo Felices et Ródenas de Moya soutiennent que le microrécit est une forme expérimentale du conte qui intensifie et radicalise ses caractéristiques formelles et structurales, notamment son trait majeur, *the single effect*, qui résulte de la brièveté et de la cohérence d'un récit *made to the point* pour être lu *at one sitting*. Roas écrit :

Pero éstos [les procedimientos recurrentes que constituyen constantes comunes en un número más o menos elevado de microrrelatos] no pueden determinar su estatuto genérico porque, en definitiva, son los mismos que definen al cuento.

El único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlos es la hiperbrevedad del microrrelato. Es cierto que dicha hiperbrevedad condiciona las potencialidades morfológicas y estructurales del texto. Pero no olvidemos que son las mismas potencialidades del cuento llevadas a su máxima expresión : condensación, intensidad, economía de medios (Roas, 2010 : 25).

Par conséquent, le *microrrelato* n'est pas un genre autonome mais un sous-genre. De son côté, Irene Andrés-Suárez pense, tout comme David Lagmanovitch, que le *microrrelato* dérive effectivement du conte mais que l'intensification de la brièveté subit à un moment donné une transition brusque signalant une mutation structurale qui élève le *microrrelato* à la condition de genre autonome: 'El microrrelato, como categoría narrativa se decanta, a partir del cuento, pero su progresiva reducción y su condensación generan, en mi opinión, una mutación estructural y un cambio de estatuto genérico, llegando a convertir-se en una entidad autónoma e independiente' (*apud* Roas, 2010, p.162).

Dans la même veine, Berthiaume affirme dans son petit essai de 2006, que la trop grande brièveté de la micronouvelle fait disparaître la nouvelle: 'Et si on décidait que la micronouvelle commence là où la nouvelle semble disparaître par sa trop grande brièveté? Pour mieux trancher, je proposerais de faire de la micronouvelle un genre à part, pour éviter à l'écrivain la tentation de

développer son texte indûment et de flirter avec la nouvelle classique'. (2006:94). 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.

Mais tous les auteurs n'accordent pas au conte cette position privilégiée de genre tutélaire. Violeta Rojo et Trabado Cabado privilégient la nature transgénérique du microrécit ainsi que sa forme proche de l'aphorisme et de la lyrique. Par conséquent, le microrécit est un genre dépendant, cette dépendance se référant à une pluralité de genres et non pas à un seul. Encore dans le courant transgénérique, Lauro Zavala, tout en soulignant la nature génologiquement hybride et frontalière du microrécit, l'étudie à l'enseigne du conte. 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 electrónica de teoría de la ficción breve*, où l'on trouve des études sur le conte et sur le microrécit. D'ailleurs, Zavala distingue soigneusement *minicuento* et *minificción* en tant que catégories du *microrrelato*. Le *minicuento* se concentre sur l'histoire dont il garde l'intégrité et le temps séquentiel; la *minificción* décentre ou disloque l'histoire, dont l'intégrité est affectée, l'ordre du temps étant rétrospectif avec final cataphorique (Zavala-a)⁶.

La micronouvelle, une mutation de la nouvelle : cas, effet de chute et contingence

Le microrécit en langue française soulève une objection à l'idée du microrécit en tant que mutation du conte. En effet, la corrélation entre le généalogique et le génologique est autrement perçue en français.

Le terme *microconte* ou *miniconte* ne semble pas exister⁷ (*miniconte* désigne de petits contes pour de petits enfants). Il y a *microrécit*, mais il y a aussi *microfiction* et surtout *micronouvelle*. Si le terme *microfiction* signifie la nature transversale de la fiction aux genres, aux *medias* et aux arts qui

⁶Disons que le *minicuento* est une dérivation continue du conte, tandis que la *minificción* en est une dérivation discontinue, par rupture, et en tant que telle plus ouverte et plus disponible à la fluidité transgénérique.

⁷Malgré 'les contes ultra-brefs' de J. Sternberg, considéré un auteur de *minificción*.
<http://ficcioinminima.blogspot.pt/2010/10/jacques-sternberg-cuentos-glaciales.html>

supportent matériellement ces petits récits (et par là même évacue la question géno-généalogique), le terme *micronouvelle*, de son côté, explicite leur lien au genre littéraire de la nouvelle. La désignation *micronouvelle* a été retenue 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 Fénéon en 1906, considérée comme un modèle fondamental des micronouvelles et des microrécits en toutes langues. La corrélation entre l'absence du terme correspondant à *microconto* et la popularité du terme *micronouvelle* indique que le microrécit en français se conçoit en référence au genre de 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^e siècle, la nouvelle se donne pour raconter une histoire récente et réelle⁸, 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 étroit⁹. 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 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.

⁸Au détriment du 'il était une fois' du conte de tradition orale.

⁹Selon Jolles, la nouvelle dérive du cas du droit et de la théologie (*exemplum*) ou du conte comme chez Boccace.
Cristina Álvares

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 réconforter. 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? (Funtealba, 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)¹⁰. 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 que

¹⁰ *Cataphore* vient du grec *katafora* (*kata-ferw*) qui signifie baisser, faire tomber.
Cristina Álvares

Irene Andrés-Suàrez appelle un art ou une esthétique de l'ellipse (Andrés-Suàrez, 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.

Certes, l'effet de chute n'est pas un exclusif de la micronouvelle puisqu'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. 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. Or, étymologiquement, *cas* est ce qui tombe, ce qui chute, ce qui arrive inopinément.

La nouvelle en trois lignes: l'instant fulgurant du choc

Les nouvelles en trois lignes, que Fénéon crée en 1906, semblent avoir joué un rôle déterminant dans cette conscience généalogique et génologique des micronouvelles. De par leur extrême brièveté, les nouvelles en trois lignes sont considérées le paradigme des microrécits, y compris de la *twittérature*. Mais le lien entre les nouvelles en trois lignes et les micronouvelles ne se

réduit pas à la forme brève. C'est la façon même dont les nouvelles en trois lignes ont été créées qui est importante et significative. Les nouvelles hyper-brèves de Fénéon sont des réécritures de faits divers qui est le genre journalistique le plus axé sur le détail, l'imprévu et la fugacité des cas, présentés comme des événements simultanément tragiques (accidents, crimes, catastrophes, suicides) et triviaux (parce que cela arrive tous les jours et fait partie de la banalité de la vie quotidienne). Le rapport intertextuel de la nouvelle en trois lignes avec le fait divers souligne son appartenance au genre littéraire de la nouvelle en tant que récit d'une occurrence récente et réelle, tout en mettant en relief sa nature médiatique. Il y a superposition de l'acception littéraire et médiatique du terme 'nouvelle'. En voici quelques exemples : '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' ; 'Gare de Mâcon, Mouroux eut les jambes coupées par une machine, 'Voyez donc mes pieds sur la voie !', dit-il, et il s'évanouit' ; 'Perronet, de Nancy, l'a échappé belle. Il rentrait. Sautant par la fenêtre, son père, Arsène, vient s'abîmer à ses pieds'. Ajoutons cette nouvelle en trois lignes du XXI^e siècle, tirée des *Nouvelles impassibles* de Jean-Louis Bailly : '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' (Bailly, 2009 :94).

Le lien intertextuel avec le fait divers fait de la nouvelle en trois lignes une forme littéraire on ne peut plus urbaine, puisqu'elle naît dans la presse et dans la culture populaire urbaine de la Belle Époque, dans laquelle le fait divers joue un rôle prééminent. Autant la forme que le contenu de la nouvelle en trois lignes expriment le contexte urbain de sa production et circulation. La série de petits récits discontinus et instantanés, à lire d'un coup d'oeil, est conforme au rythme accéléré et brusque de la vie moderne, motorisée et mécanisée, la vie dans 'la fourmillante cité' baudelairienne des foules et des bousculades. L'effet de chute, qui précipite le final, maximise l'impact des collisions, syncopes, décharges, chutes, bref toute sorte d'accidents racontés. La figure majeure qui en résulte est le choc.

Le choc est aussi bien une figure du contenu (l'accident raconté) que de la forme (le final en

chute). 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)¹¹. Le choc est la forme de l’impact du cas. C’est l’éphémère qui heurte sous la modalité extrême et disruptive de l’‘ici maintenant’. C’est l’instant fulgurant de la mort subite de M. André ; c’est l’instant traumatique où Mouroux, se percevant démembré, s’évanouit. ; c’est l’instant insaisissable où le fils, tout en échappant à l’impact du corps déféstré, trébuche sur le cadavre du père. En misant sur la fulgurance de l’instant, la nouvelle en trois lignes abolit la durée et la continuité du temps, d’où résulte un monde soumis à une contingence radicale, dans lequel ce qui est peut aussi bien ne pas être (l’être est voué au non-être: mort, évanouissement, suicide). De cette défaillance de l’être (du corps) reste un détail, un petit objet de rien du tout: la boule qui roule encore, les pieds de Mouroux, les pieds de Perronet.

L’expérience littéraire de Fénéon a sans doute contribué à resserrer le lien du récit très bref ou hyperbref à la nouvelle ainsi qu’à choisir le terme *micronouvelle*. En réduisant le fait divers à ‘l’instant fulgurant du choc’ intensifié par l’effet de chute, la nouvelle en trois lignes inscrit l’événement qui survient dans un ensemble de valeurs qui soutiennent la dimension contingente de l’occurrence: la fugacité du cas, l’impact traumatique de l’imprévu, le petit détail. Voici le modèle dont hérite la micronouvelle et qui constitue une référence fondamentale du microrécit en général.

Conclusion

Il semble que la réponse à la question: la micronouvelle est-elle une mutation du conte? n’est pas simple. Si en disant *conte* on veut dire *Folktale*, c’est-à-dire l’idée de conte oral héritée du romantisme, la réponse sera négative. Par contre, si *conte* réfère au conte littéraire, alors on a une réponse du type ‘oui, mais’. Étant donné que l’effet de chute n’est pas la propriété exclusive de la micronouvelle elle peut être considérée une mutation du conte littéraire moderne tout comme il a

¹¹Là 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, par exemple (cf. Álvares, 2011).

été établi pour le *microrrelato*. La micronouvelle a pourtant une histoire particulière où la nouvelle en trois lignes joue un rôle déterminant dans la filiation du microrécit en français au genre littéraire de la nouvelle.

À cet égard, il est intéressant de remarquer que la désignation *microrrelato* (microrécit), la plus répandue en espagnol, met en relief la dimension narrative, sur laquelle insistent aussi bien David Lagmanovitch¹² que David Roas pour définir le microrécit¹³. Corrélativement, dans le nom *microrrelato*, le lien de dérivation au conte, qui apparaît dans *minicuento* ou *microconto*, perd du relief au profit de la notion plus large et transversale de récit. Autrement dit, le mode (narratif) prévaut sur le genre (conte, nouvelle), la question géno-généalogique étant ainsi écartée. Le nom *microrrelato* indique finalement que la nature ou structure narrative est plus importante que le genre qui est à l'origine des microrécits – ce genre étant pour Roas et pour Lagmanovitch le conte (v.*supra*).

Mais le nom *micronouvelle* nous oblige à repenser le postulat monogénétique. En effet, l'existence de microrécits qui se conçoivent eux-mêmes comme dérivations de la nouvelle ouvre la voie au postulat polygénétique ou hétérogénétique: le microrécit est une mutation de genres narratifs dont le conte et la nouvelle. Autrement dit, tout en contestant que le microrécit dérive uniquement du conte, la micronouvelle soutient la prévalence du mode narratif sur le genre impliquée dans le nom *microrrelato*.

Références

ÁLVARES, Cristina (2011) 'Les débris enchevêtrés de l'urbain et de l'humain. L'imaginaire de la ville-machine dans les nouvelles enttrois lignes', *Inter-lignes*. Revue du Laboratoire Art, Culture et Transmission, Institut Catholique de Toulouse, 7, *Ville(s) et imaginaires*, p. 243-258

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010) *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto

¹²Lagmanovitch considère la narrativité une catégorie clé qui permet de distinguer le *microrrelato* du microtexte et de la microfiction (un texte peut être fictionnel sans être narratif).

¹³Les deux auteurs excluent de la sphère du *microrrelato*.les genres gnomiques (proverbes, aphorismes, maximes, slogans) ainsi que le lyrique (haiku).

- 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
- DION, Robert (2002) 'Nouvelle' in Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (org.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF
- FÉNÉON, Félix (1998) *Nouvelles em trois lignes*, Paris, LGF
- FUENTEALBA, Jacques (2009) 'Nanofictions', *Deliciouspaper*, vol.7, p.
- FUENTEALBA, Jacques (2009a) *Tout feu tout flamme*, Paris, Outworld
- GENETTE, Gérard (2007) *Discours du récit*, Paris, Seuil
- 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, Lhéritier*. Paris, CNRS
- JOLLES, André (1972) *Formes simples*, Paris, Seuil
- LANGLET, Irène (2010), 'Les échelles de bâti de la science-fiction', in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critiquede-fixxion-francaise.com/francais/publications/no1/langlet_fr.html>
- LAGMANOVITCH, David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuart
- MACÉ, Marielle (2010) '«Le total fabuleux»: les mondes possibles au profit du lecteur', in Lavocat Françoise, org. (2010). *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS, pp.205-2
- PRINCE, Gerald (2005), 'Disnarrated', in Herman, J., and Ryan, L. (Orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York: Routledge, 118
- QUIGNARD, Pascal (1984). *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Paris: Galilée
- ROAS, David, dir. (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid,Arco Libros
- SHERINGHAM, Michael (2006) *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford UP