



HAL
open science

Stylistique des formes brèves

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Stylistique des formes brèves. Nadine Ly. Littéralité 5 Figures du discontinu, Presses universitaires de Bordeaux, pp.21-34, 2007. hal-02955467

HAL Id: hal-02955467

<https://hal.science/hal-02955467>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stylistique des formes brèves

Je n'ai fait cette lettre-ci plus longue que parce que je
n'ai pas eu le loisir de la faire plus courte.
PASCAL

Le bref relève-t-il d'une esthétique de l'inachèvement ou au contraire d'une poétique de la clôture ? Est-ce d'abord une contrainte ou une structure ? Une forme brève peut-elle être longue ? Est-ce un mode d'énonciation ? La notion de forme brève recouvre-t-elle une notion cohérente et pertinente ? Bref : qu'est-ce qu'une forme brève ?

Essayons plutôt de dire ce qu'elle n'est pas. Le bref n'est pas l'exigu, même si on ne peut faire l'économie du critère quantitatif ou, du moins, différentiel qui le fonde. « Le bref n'est pas le court, même s'il a quelque chose à voir avec lui¹ » et si le bref se manifeste principalement —mais pas nécessairement— sous l'espèce du court. Le bref n'est pas le discontinu, même s'il se donne souvent à lire comme un fragment et si son exigüité le prédestine à des modes de composition fragmentaires, à une écriture discontinue, brisée, parcellaire, morcelée. La brièveté n'est pas un format, même s'il s'agit bien d'une forme. La brièveté n'est pas la concision, même si la concision se définit comme un certain type de rapport entre extensité de la lettre et intensité du sens ou, pour reprendre la formulation de Nietzsche, entre un « minimum dans le volume et dans le nombre de signes » et un « maximum dans leur énergie ». La brièveté n'a pas de statut rhétorique défini même si la *brevitas* (c'est-à-dire le *sermo brevis*) désigne « une *virtus*, c'est-à-dire une *modalité* et (dans le sens scholastique) une *qualitas* de la formalisation² » qui réfère à la fois (bien qu'à des degrés divers) à la *dispositio* des éléments, à l'*elocutio* et à la *narratio*. Au choix d'une forme brève ne correspond pas une pratique proprement stylistique de la brièveté qui peut être le produit d'un écrasement, d'une miniaturisation, d'une éviction mais qui n'est pas nécessairement le résultat d'une quelconque manipulation. Plus loin encore et pour paradoxal que cela puisse paraître, la brièveté n'est pas le trait constitutif et permanent de toutes les formes qu'on a coutume d'appeler brèves : le bref favorise le concis, mais n'empêche pas le prolix ; il ressortit souvent au procédé de la condensation, mais n'interdit pas l'amplification : si le bref en dit long, ce n'est pas parce qu'il dit plus mais parce qu'il dit autrement.

Ce sont sans doute toutes ces difficultés qui ont amené Paul Zumthor à écrire de

¹ Bernard ROUKHOMOVSKY, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, p. 4.

² Paul ZUMTHOR, « Le brièveté comme forme », *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval : la nouvelle*, Actes du colloque international de Montréal, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 3.

manière quelque peu provocante : « Si l'on veut, en bonne méthode, partir d'une opposition, donnons-nous le plaisir de poser un truisme initial ! *Est bref ce qui n'est pas long*³ ». Il est difficile toutefois d'adhérer à une telle définition qui, sous la forme d'une parfaite équation, masque une dissymétrie fondamentale, celle sur laquelle se fonde toute opposition binaire, qui n'est pas de type *A / non-B* mais de type *A / non-A*. Si comme le prétend Zumthor « est bref ce qui n'est pas long », c'est alors, par renversement de la formule, que ce qui n'est pas long est nécessairement bref, ce qui est manifestement faux : un poème qui n'est pas long n'est pas forcément bref. On dira donc, plus justement, que la forme brève est la forme marquée d'un système binaire qui oppose le bref non pas à ce qui est long, mais à tout ce qui n'est pas bref et qui peut, au demeurant, être ou ne pas être long. La brièveté n'est pas une affaire de dimension, mais une affaire de perception : est bref ce qui est perçu comme bref. La brièveté met en cause une forme d'orthotextualité ou de terme non marqué à l'égard du critère dimensionnel, une sorte d'orthogénéricité, elle-même tout aussi malaisée à définir, par rapport à laquelle la brièveté, qui n'est jamais aussi signifiante que lorsqu'elle apparaît là où on ne s'y attend pas, serait une forme de déviance.

L'appréhension de la brièveté est soumise à diverses variables, formelles pour les unes, historiques pour les autres, mais aussi culturelles voire technologiques, comme le rappelle Paul Zumthor :

Les exemples les plus cités de genres ainsi définis par leur brièveté appartiennent à des traditions anciennes et stables. Pourtant la culture technologique (qui du point de vue de sa temporalité ne peut être qu'une culture de la mode, par opposition à la tradition) connaît un fait poétique, sinon identique du moins analogue : celui qui résulte de la fameuse règle des trois minutes imposée à nos chansonniers par les techniciens de la radio et les industriels du disque. Rigoureusement suivie depuis l'invention du micro-sillon, elle fixait la durée maximale des chansons destinées à la commercialisation. D'où contraintes stylistiques et thématiques, nécessité d'un certain laconisme et de tous les jeux de la suggestion. Bob Dylan et Phil Ochs furent les premiers en 1966-67, à franchir la limite et réussirent, au risque de devoir renoncer à la radio, à publier sur disque des textes durant jusqu'à huit, neuf minutes, exceptionnellement treize⁴.

Ces contraintes techniques et matérielles, plus ou moins culturellement conditionnées mais toujours liées à l'exiguïté du support qui est destiné à recevoir les formes brèves, sont à leur tour fondatrices d'un modèle de construction organique fondé sur le principe de la polytextualité et favorisent l'émergence du genre littéraire des pièces détachées. Si la problématique des formes brèves recoupe celle du discours discontinu c'est aussi parce que leur régime de publication induit une polytextualité qui met aux prises l'irréductible autonomie du texte et la transitivité à laquelle sa contextualisation le voue. Comme le rappelle Bruno Monfort « un roman peut toujours être publié à lui seul comme livre, alors qu'une nouvelle ne compose pratiquement jamais un livre à elle seule⁵ ». « Le format matériel du poème, du conte ou de la nouvelle est une contrainte externe avant d'être une nécessité artistique ou esthétique⁶ ». Au-delà de ces contraintes, le régime polytextuel (qu'on l'appelle anthologie, florilège, recueil ou polyanthée) relève d'une discontinuité à visée organique et totalisante, d'une dialectique du lié et de l'épars. Le fragment à la fois dit la

³ *Art. cit.*, p. 4.

⁴ *Art. cit.*, p. 5.

⁵ « La nouvelle et son mode de publication », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 157.

⁶ *Art. cit.*, p. 158.

totalité et la rejette, l'informe et la déconstruit. La prédilection pour le fragment, dans laquelle on voit souvent un indice de la modernité, est pour certains auteurs l'expression non d'un rejet de l'exhaustivité mais d'une impuissance fondamentale à la dire. Pour Pascal Quignard, on le sait, le fragment est un aveu d'impuissance. À propos de la discontinuité de l'opération de penser, l'auteur parle ainsi, entre fascination et dégoût, « de la brièveté de ce soudain et minuscule effort nerveux porté à s'exprimer sous la forme d'un petit spasme rhétorique⁷ ».

Un petit « spasme rhétorique », voilà qui pourrait bien être la définition de cette forme éminemment brève que Ramón Gómez de la Serna a baptisée *greguería* et que l'auteur, par une autre *greguería*, définit comme *el buscapiés del pensamiento*. Le cas de la *greguería*, qui a récemment fait l'objet d'une étude très approfondie de la part de Fernando González Ollé⁸ jetant une nouvelle lumière sur la genèse de cette trouvaille, mérite une attention particulière ici en raison de sa brièveté mais aussi de la pratique du discontinu qu'elle laisse voir à l'œuvre. Dérivé du mot *griego*, le mot *greguería* ou *grieguería*, dont Fernando González Ollé fait remonter la première attestation à 1627, figure dans le dictionnaire *de autoridades* depuis sa première édition (1726) et, avec quelques variantes, dans les éditions successives avec le sens de *confusión de voces*. Le grec étant la langue incompréhensible par antonomase (le grec c'est du chinois, pourrait-on dire), Gonzalo Correas explique la locution proverbiale *Somos griegos o no entendemos* en disant qu'elle est utilisée *cuando hay bulla y grita* et donne comme variante la locution *tienen muy grande greguería*. Parmi les descendants de *griego*, on trouve au Siècle d'Or les forgeries *grecizante* et *francigriegas* sous la plume de Quevedo, *greguesco* sous la plume de Góngora, *greguecizar* sous la plume de Lope, et on n'oubliera pas des dérivés comme *gresca* ou *gringo*, également issus du radical *graecum*. Quant au suffixe *-ería* auquel est soumis ce radical dans le mot *greguería*, González Ollé rappelle

« ...la capacidad burlesca del morfema: valga recordar aquí formaciones tan del gusto de Unamuno, como *filologiquerías* o *ideologiquerías* u otras creaciones a veces puramente ocasionales : *almodoverías, feliperías, futbolería, mamarrachería, pepería, socialistería*. »

J'ai remarqué par ailleurs —et on pourrait convoquer en témoignage plusieurs *greguerías* à l'appui de cette étymologie— que le mot *griego* revient souvent sous la plume de Gómez de la Serna :

- El jugo pancreático es el jugo más *griego* que poseemos.
- El 4 tiene la nariz *griega*.
- El *griego* tiene la doble categoría de ser él y un antepasado.
- Los *griegos* se morían soltando palabras *griegas* por la boca.

Greguería voulant donc littéralement dire « confusion », « galimatias », González Ollé réunit quelques exemples

« ...para mostrar cómo las *greguerías* se valen de la confusión y, a su vez, la proyectan. Una

⁷ *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 26.

⁸ « *Nomen, omen*. Sobre el origen de *greguería* y de la *greguería* », *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Pamplona, Edit. Príncipe de Viana. 2000, p. 165-188.

mínima unidad morfológica, el sufijo *-ón*, posee capacidad de conferir aumento y carencia ; también forma nombres de agente. De esa triplicidad se aprovecharán sendas greguerías para interpretar *orfeón* como *huérfano* grande; *león* como quien no *lee*; *peatón* como quien da *pisotones* ».

Comme on le sait, la *greguería* se présente souvent comme une image poétique ou comme une formule aphoristique⁹ :

- Después de comer alcachofas, el agua tiene un sabor azul.
- Nunca se sabe de dónde es una sardina.
- Los sordos ven doble.
- Los cuervos se tiñen.
- El colador está harto de pepitas.

Certains thèmes sont récurrents, ainsi le parapluie, les chats, la lune, l'ascenseur ou les lettres de l'alphabet, dont on peut dégager toute une série :

- La A es la tienda de campaña del alfabeto.
- La B es el ama de cría del alfabeto.
- La W es la M haciendo la plancha.
- La q es una p que vuelve de paseo.
- La m siempre se sentirá superior a la n.
- La ü con diéresis es la letra malabarista del abecedario.

Elles sont souvent extrêmement brèves, parfois il ne s'agit que de phrases nominales :

- Grosella de besos.
- La oruga del dentífrico.
- La mandolina con su barriguita musical.

Certaines s'apparentent à des blagues :

- Era tan pulcro aquel verdugo, que desinfectaba la guillotina antes de cortar la cabeza a la víctima.
- Eva fue la esposa de Adán y, además, su cuñada y su suegra.
- Los conejos de Indias murmuran en los laboratorios : « ¡A que no se atreverían a hacer lo mismo con osos blancos! ».
- Mujer : nubosidad variable.

Mais c'est très souvent sur un jeu paronymique que se construit la *greguería* :

- Diccionario quiere decir millonario en palabras.
- Nostalgia: neuralgia de los recuerdos.
- La liebre es libre.
- Hacer símiles es cosa de simios.
- ¡Qué fácil es que el adulto pase a ser adulterino!
- Un tumulto es un bulto que les sale a las multitudes.
- La esfinge se mira con coquetería en el espejo del espejismo.
- La amnistía es la amnesia del delito.
- Frase artística: la alegoría de la gloria.

⁹ L'édition de référence est Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1988.

- Los juglares de la jungla son los monos.
- Sólo tenía la visión de visón.
- Las piñas se apiñan no sabiendo qué hacer.
- Bígamo: viga para sostener dos mujeres.
- Tenía el puesto de impostor.

En 1955 Ramón Gómez de la Serna explique comment lui est venue l'idée de la *greguería* :

« Desde 1910 me dedico a la greguería. ¿Que por qué se llaman greguerías ? Había que buscar una palabra que no fuese reflexiva ni demasiado usada, para bautizarle bien. Me quedé con la palabra por lo eufónica. La cosa sucedió en el piso primero derecha de la casa número 11 de la calle de la Puebla, en la villa y corte de Madrid. Era un día aplastado por una tormenta de verano. Tenía hinchada la frente. Me asomaba al balcón y volvía a meterme dentro y a sentarme. Sobre mi mesa, las tijeras, abiertas como cuando dos pelícanos abren el pico los días de calor, estorbaban la idea. Las cerré. Por fin, en una última llamada del balcón, dándome un golpe contra la esquina del diván, al salir a buscar lo que estaba entre cielo y tierra, encontré la invención de la greguería. Así me salió del bombo cerebral *esa* palabra que no sabía bien lo que significaba y fui al diccionario para ver lo que era... »

Les recherches menées par Fernando González Ollé ont permis de montrer que, malgré cette mise en scène (on se souviendra du mystère dont César Vallejo se plaisait à entourer le récit de son invention du mot *Trilce*), Gómez de la Serna connaissait pourtant bien le mot et le sens du mot *greguería*, puisqu'un an auparavant, c'est-à-dire en 1909, il l'avait déjà utilisé dans le sens de *gritería* à l'occasion d'un hommage rendu à Larra en déclarant qu'au cours du banquet, *entre la greguería de los circundantes, se llegó a los postres*. Malgré l'intérêt indiscutable de toutes ces données et de l'analyse philologique très poussée à laquelle González Ollé soumet le mot *greguería*, il me semble que celle-ci ne doit pas uniquement son nom à son statut de monstre ou d'*engendro* linguistique et poétique, mais aussi à son statut de fragment au sein d'une œuvre éclatée, atomisée, brisée, littéralement *désagrégée*. Ramón Gómez de la Serna reconnaît en effet avoir consulté le dictionnaire (il prétend l'avoir fait après coup, mais qu'importe) et y avoir trouvé –ce sont ses propres termes- *greguería*, *algarabía*, *gritería confusa*. Je me contenterai de souligner ici la proximité phonique de ces trois synonymes, tous trois réunis par la rime, mais aussi par la présence du même groupe consonantique *GR* : *greguería*, *gritería*, *algarabía*. Parce que la *greguería* relève d'une conception hétéroclite du livre, ce livre que Gómez de la Serna définit comme un *hojaldre de ideas*, parce qu'elle n'est pas destinée à rester isolée mais, au contraire et conformément à l'étymologie que je propose, à être rassemblée en troupes de phrases, bref parce que la *greguería* est *grégaire*, elle est, à la croisée de deux paradigmes, l'un sémiotique *greguería* – *gritería* – *algarabía*, l'autre rigoureusement étymologique *agregar* – *congregar* – *disgregar*, le lieu où s'opère la synapse linguistique de deux étymons poétiques *graecare* « parler grec » et *gregare* « rassembler en troupes ». Et je ne serais pas étonné que Gómez de la Serna ait créé le mot *greguería* à partir d'un autre paronyme en le signant de ses propres initiales GR : Gómez Ramón, c'est-à-dire en marquant sa trouvaille lexicale du sceau de la première lettre de son nom, non pas avec un *b* comme *breve* mais avec un *g* comme Gómez :

« He bautizado un género —écrivit-il— con una palabra que estaba perdida en el diccionario, que no era nombre de nada y que ahora *hace que resulte aludido yo*, que cambié su significado ».

Quelque référence au parler grec que le mot puisse receler ou que l'on veuille y voir, je dirai que Gómez de la Serna a inventé la *greguería* le jour où l'idée fulminante de la *brièveté* s'est imposée à lui en scrutant le signifiant *greguería* et, comme un « petit spasme rhétorique », a déclenché, en activant la connexion ou en stimulant l'excitation entre les deux occlusives — vélaire et bilabiale—, l'association qui pour un peu passerait pour un lapsus : *greguería* / *brevería*.

Si elle met en cause la notion de quantité, la brièveté n'est quantifiable ni en termes absolus ni en termes relatifs, aucune mesure ne permettant de fixer un seuil au-delà duquel on passerait du long au bref et du bref au minuscule. On sait que la brièveté ne se laisse pas concevoir sur la base de critères purement dimensionnels ou quantitatifs. Paradoxalement, loin de décourager les taxinomies, les ambiguïtés qui pèsent sur la notion de brièveté sont à l'origine de toute une nomenclature dont on se plaît parfois à signaler les insuffisances ou les dangers, même s'il s'agit souvent de précautions argumentatives de pure forme destinées à justifier le recours à des concepts que l'on sait problématiques, sans pour autant renoncer à leur utilisation. Il en va ainsi, si l'on prend l'exemple du discours narratif, du roman et de la nouvelle. Que l'on pense à « l'embarras que suscitent les cas litigieux de textes plus courts que certaines nouvelles longues et malgré cela considérés comme romans [Bruno Monfort mentionne le *Cœur des ténèbres* de Conrad comme un cas d'école, mais on pourrait plus près de nous évoquer Márquez et sa *Crónica de una muerte anunciada*, qu'un critique a malicieusement qualifiée non pas de *novela corta* mais de *cuento hinchado*] ou de textes qui, par un miracle ou un arbitraire inexplicables, peuvent passer de l'une à l'autre appellation sans crier gare¹⁰ ».

Ces problèmes terminologiques sont bien sûr spécifiques à chaque langue. Pour les formes narratives brèves l'anglais, par exemple, distingue le *tale*, que l'on traduit généralement en français par conte, la *short-story*, en concurrence parfois avec *short-fiction*, et la *short short-story* pour désigner des textes particulièrement courts. D'où la provocation de William Boyd qui en 1981 choisit d'intituler un de ses récits *Long short story*. Au-delà de la boutade, la formule provocante de Boyd est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, elle pose avec acuité le problème de la quantification, de la mesure du bref, qui non seulement s'oppose au long mais au sein duquel il est encore permis de distinguer des degrés différents : le bref, le très bref, l'extrêmement bref. D'autre part et rejoignant par là la question traditionnelle de Norman Friedman *What makes a Short Story short ?* (« Qu'est-ce qui fait qu'une nouvelle est brève ? » ou « Qu'est-ce qui rend brève une nouvelle ? »), le titre de William Boyd présuppose dans sa formulation même que la brièveté de la nouvelle n'est pas sa condition essentielle : une nouvelle longue reste une nouvelle et ne devient pas un roman pour autant, la différence entre les deux formes n'étant pas d'ordre quantitatif mais qualitatif. Le conte n'est pas un roman en miniature, il ne présente pas *magnum in parvo* ses caractères essentiels sous un format réduit, pas plus que le roman ne résulte de la gigantisation du conte. Puisque la différence entre les deux n'est pas formelle mais structurelle, on pourrait affirmer que la nouvelle est courte d'une brièveté qui n'est pas celle du roman lorsqu'il n'est pas long.

¹⁰ *Art. cit.*, p. 156.

Qu'en est-il du discours poétique ? En effet, avant d'être brève la nouvelle est un récit de fiction et en tant que tel elle s'oppose aux autres modalités et aux autres régimes discursifs, c'est-à-dire aux autres genres littéraires : poétique, dramatique, narratif. Je ne poserai pas ici, pour le genre narratif, la question de la fictionalité ni celle de la narrativité ou de ses marques, le récit fictionnel et le récit factuel ne se distinguant l'un de l'autre ni par l'usage des anachronies, ni par les variations de la vitesse, ni par l'emploi de l'itératif et du singulatif, ni par la structure triangulaire entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Soulever une telle question reviendrait en effet à s'interroger sur le fondement même de l'œuvre littéraire ou, si l'on veut, sur la littérarité, ce qui n'est pas mon propos et qui, par ailleurs, m'apparaît comme un faux problème. Tout autre est le problème du narratif en tant que genre opposé au poétique, tous deux également susceptibles de réalisations discursives longues ou brèves. Lorsqu'à propos de cette dialectique du long et du bref, Zumthor évoque la distinction traditionnelle entre le narratif et le lyrique, il le fait en ces termes :

Alors que le « narratif » implique une concaténation linéaire d'unités interdépendantes, le « lyrique » comporte une addition, circulaire ou non ordonnée, d'unités plus ou moins autonomes. Ces critères du reste exigent que l'on range, à côté du narratif, le « dramatique », et à côté du lyrique, le « gnomique ». Il résulte de ces particularités de surface, que le poème « lyrique » ou « gnomique » est en général plutôt bref, et que les très longs poèmes sont presque nécessairement narratifs ou dramatiques¹¹.

Si les contre-exemples qui viennent immédiatement à l'esprit à la lecture de ces réflexions sont nombreux, en rangeant le narratif du côté du long et le lyrique du côté du bref, l'auteur postule l'existence d'un lien, d'une forme d'interaction entre la forme littéraire et son format. L'examen des formes non pas brèves mais hyperbrèves s'avère particulièrement intéressant et éclairant à cet égard. En effet, à côté du conte et de la nouvelle, on assiste depuis quelques décennies à l'explosion d'un sous-genre ou d'une sous-modalité narrative, le micro-récit, que l'espagnol désigne sous des dénominations multiples : *mini-cuento*, *micro-cuento*, *micro-relato*, *mini-ficción*, *cuento brevísimo*, *cuento en miniatura*, *relato ultra corto*, *relato hiper-breve*, *cuentículo*. Un texte, le conte monophrastique d'Augusto Monterroso intitulé *El dinosaurio* est devenu paradigmatique de ces tentatives à la limite auxquelles se sont essayés, entre autres, Quiroga, Cortázar, Borges, Benedetti, Galeano, Enrique Anderson-Imbert, Cristina Peri Rossi, Alfonso Alcalde, Julio Torri ou Ana María Shua pour ne citer que les Latinoaméricains :

« Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí¹² ».

Voilà tout à la fois le début, le développement et la fin du récit. L'énoncé de Monterroso ne se laisse lire comme un conte complet (et non comme un simple incipit) que parce qu'il n'a pas de suite et j'ajouterai qu'il ne se laisse lire comme un récit (et non comme un poème, par exemple) que parce qu'il a été publié dans un recueil de contes. L'énoncé cumule efficacement les fonctions d'incipit et d'explicit, mais il ne relève du genre narratif que par décision de l'auteur. Considérons maintenant un énoncé comme : *Era uno de esos días en que el viento quiere hablar* ; ou bien : *Aquella mañana los pájaros cantaban al revés* ; ou encore : *Era una noche con medias de seda*. Comme dans le micro-récit de Monterroso,

¹¹ Art. cit., p. 7.

¹² *Cuentos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 53.

l'effet de narrativité n'est dû ici qu'à la présence de l'imparfait : que l'on imagine maintenant que ces énoncés ont été tirés non d'un recueil de contes, mais d'un recueil de poèmes, et on aura vite fait de les considérer comme des vers : par où le genre apparaît comme un effet de la contextualisation. Rien, d'ailleurs, n'empêcherait de considérer ces trois énoncés comme des incipits de roman ou même comme des contes autonomes, construits sur le modèle du récit de Monterroso, s'il ne s'agissait de trois *greguerías* que j'ai empruntées à Ramón Gómez de la Serna. Inversement, c'est dans un recueil de micro-récits joliment intitulé *Dos veces cuento* et non dans un recueil poétique, que j'ai trouvé le texte suivant, qui se donne à lire comme un récit mais qui, décontextualisé, passerait sans peine pour un poème :

« Mañana te estuve contemplando durante dos horas seguidas. Ayer me comparé dos ojos de repuesto y así seguir mirándote¹³».

On le voit : le genre n'est parfois qu'une affaire de contexte. Mais on voit aussi combien tout cela reste problématique. Ce que montrent tous ces exemples –en conflit, mais de manière concomitante– c'est le double effet générant du contexte et dégénéralisant de la brièveté, les limites entre les genres s'estompant, au-delà d'un certain seuil, au bénéfice d'un mode poétique universel par rapport auquel tous les autres genres ne seraient, à mon sens, que des genres obliques ou dérivés. Le poète et nouvelliste américain Raymond Carver disait trouver plus de similarité entre la rédaction d'une nouvelle et la composition d'un poème qu'entre la rédaction d'une nouvelle et la rédaction d'un roman¹⁴. C'est peut-être d'ailleurs dans l'infiniment petit que littéralité et littéarité se rejoignent, si par littéarité on entend régime constitutif du discours littéraire (c'est-à-dire motivé), le texte hyper-bref se donnant principalement à voir comme une manifestation et comme une dénudation de ce même régime. Le texte bref imprimé sur la page blanche donne à voir sa brièveté avant de la donner à lire : que peut bien signifier un texte qui dès l'ouverture proclame sa fermeture si ce n'est, transgressivement, son statut d'œuvre littéraire qui passe bien avant son appartenance à un genre. La brièveté transcende les formes littéraires : si chaque genre ressortit à une modalité d'énonciation spécifique et si à chaque genre correspond, résultativement, un ensemble de prescriptions formelles, les formes brèves dépassent lorsqu'elles ne l'annulent pas, la division en genres littéraires. Modèle formalisant, la brièveté qui porte en elle sa propre théorie serait un genre, mais un genre transversal ou un proto-genre : le lieu du dépassement ou, peut-être, de la neutralisation de tous les genres littéraires.

Le sentiment d'étrangeté qu'entraîne la réception d'un discours structuré par le bref explique l'aptitude de ces formes à suspendre la référentialité. Un écriteau placé à l'entrée d'un hôtel indiquant le nombre de chambres disponibles, voilà qui illustrerait à merveille la fonction référentielle du langage, dont l'enjeu informatif (absence d'indices de jugement, présence de données objectives) constitue pour Jakobson le trait distinctif. Lorsque dans son

¹³ José Javier ALFARO CALVO, «Tiempo de amor », *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1999, p. 89. Cf., inversement, le poème suivant de José Agustín GOYTISOLO significativement intitulé *Cuento*: « Érase, una vez, / un lobito bueno, / al que maltrataban / todos los corderos. / Y había, también, / un príncipe malo, / una bruja hermosa / y un ladrón honrado. / Todas estas cosas / había, una vez. / Cuando yo soñaba / un mundo al revés » (« Claridad (1961) », *Los poemas son mi orgullo. Antología poética*, Barcelona, Lumen, 2003, p. 80.

¹⁴ Voir l'excellent travail de Catherine GRALL, *Le sens de la brièveté. À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Honoré Champion, 2003.

recueil intitulé *Un poème minuscule comme... un insecte* Philip Sentner écrit :

HÔTEL
31 chambres¹⁵.

c'est la promotion poétique de ce même matériau linguistique qui s'offre au regard du lecteur. Ce poème est une sorte d'image sans dessein qui ne parle ni de l'hôtel ni de sa capacité d'accueil, mais du rapport presque iconique qui s'instaure entre l'énoncé et son énonciation poétique, entre ce dont le texte semble parler et ce que la diction poétique accomplit. Outre l'irruption brutale d'un réel référentiel qui se dérobe aussitôt au regard du lecteur, ce qui fait sens c'est que, malgré sa référentialité et pour ainsi dire sa banalité, le texte se donne à lire comme un signifiant promu, c'est-à-dire comme un poème.

Du conte à la nouvelle, de la jarcha au Haïku (cultivé par des auteurs aussi divers que José Juan Tablada, Luis Cernuda, Mario Benedetti ou Raquel Chaves), en passant par la sentence, l'exemple, la *greguería*, ou encore, le slogan publicitaire, le mot d'esprit ou la blague, c'est le pouvoir structurant de la contrainte qui se fait jour à travers l'histoire des formes brèves. Contrainte formelle et structurale, la brièveté devient elle-même un alibi narratif dans un autre micro-récit de Monterroso intitulé *Brevedad*, qui se présente comme une sorte de théorie appliquée et narrativisée de la brièveté, la seule évocation de la chute ayant pour effet immédiat de la précipiter :

« Con frecuencia escucho elogiar la brevedad y, provisionalmente, yo mismo me siento feliz cuando oigo repetir que lo bueno, si breve, dos veces bueno. Sin embargo, en la sátira 1, I, Horacio se pregunta, o hace como que le pregunta a Mecenas, por qué nadie está contento con su condición, y el mercader envidia al soldado y el soldado al mercader. Recuerdan, ¿verdad? Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto. A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio¹⁶ ».

Pour spectaculaire que soit la résolution métanarrative du conte, Monterroso n'est pas le premier à avoir ainsi mis en récit (et en abyme) la brièveté. Dans ce best-seller de la littérature hispanique médiévale qu'est la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, dont plus de soixante manuscrits se trouvent dispersés dans les bibliothèques européennes, un récit mettant en scène un roi avide de récits et un conteur exaspéré par la boulimie narrative de son maître, l'*exemplum* n° XII qui a pour titre *De rege et de fabulatore suo*, construit, tout en l'exemplifiant et en la fictionalisant, une théorie narrative de la brièveté. On sait que l'*exemplum* médiéval est un instrument d'enseignement ou d'édification au service de la persuasion qui, dans le cas du discours homilétique, sert moins à illustrer une vérité doctrinale qu'à pousser les fidèles à l'action et, dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler la littérature sapientielle / sapientiale, est autant destiné à transmettre un savoir qu'à le légitimer, la finalité de l'échange de communication étant tout autant ludique que didactique. C'est ce que Roland Barthes appelle le « récit-contrat » où la narration devient

¹⁵ Philip SENTNER, *Un poème minuscule comme... un insecte*, Paris, Le Trigramme, 2001, p. 53.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 161.

monnaie d'échange, transaction, l'exemplarité se trouvant dès lors déplacée du plan du contenu à celui de la performance narrative, comme l'illustrent si bien les *Mille et Une Nuits* où, comme on le sait, narrer équivaut à avoir la vie sauve :

À l'origine du Récit, le désir. Pour produire du récit, le désir doit cependant varier, entrer dans un système d'équivalences et de métonymies ; ou encore : pour se produire, le récit doit pouvoir s'échanger, s'assujettir à une économie. [...] Le Récit : monnaie d'échange, objet de contrat, enjeu économique, en un mot marchandise, dont la transaction peut aller [...] jusqu'au marchandage. [...] Voilà la question que pose peut-être tout récit. *Contre quoi échanger le récit ? Que vaut le récit ?* Ici, le récit se donne en échange d'un corps, [...] ailleurs, il peut acheter la vie même (dans les *Mille et Une Nuits*, une histoire de Schéhérazade vaut pour un jour de survie. [...] Le récit est, par une astuce vertigineuse, la représentation du contrat qui le fonde : dans ces récits exemplaires, la narration est théorie (économique) de la narration : on ne raconte pas pour « distraire » ou pour satisfaire un certain exercice anthropologique du sens ; on raconte pour obtenir en échangeant ; et c'est cet échange qui est figuré dans le récit lui-même : le récit est à la fois produit et production, marchandise et commerce, enjeu et porteur de cet enjeu¹⁷.

L'*exemplum* médiéval privilégie le récit bref, même si les dérogations à ce principe sont nombreuses, certains transpositeurs réduisant la rédaction à quelques mots dont la fonction ne peut être que celle de l'abréviation mnémotechnique, d'autres, par un excès inverse, allant jusqu'à donner à leur texte le développement d'un petit roman. C'est ce conflit entre le long et le bref que fictionalise le récit de Pedro Alfonso :

« Un rey tenía un fabulista que solía contarle, cada noche, cinco fábulas. Pero ocurrió una vez que el rey, por ciertos cuidados, no podía dormir, y, así, le pidió que le contara más fábulas que las acostumbradas. El fabulista contó otras tres, pero cortas. Y el rey pidió más; él no accedió, pues, según su parecer, ya había contado muchas. A esto el rey : "Muchas contaste, pero eran muy breves. Querría que me contases algo que sea largo, y así te dejaré ir a dormir..." Cedió el fabulista y comenzó : "Había un aldeano que tenía mil sueldos y saliendo de viaje compró dos mil ovejas por seis dineros cada una. Sucedió que, cuando regresaba, hubo una gran crecida en el río y él, no pudiendo atravesarlo ni por vado ni por puente, fue, muy preocupado, a buscar un medio con el que poder pasar con sus ovejas. Encontró, por fin, una barquilla que no era capaz de llevar, cada vez, más que al aldeano con dos de sus ovejas. Y obligado por la necesidad, pasó el río así." Dicho esto el fabulista se durmió. Despertólo empero el rey para que terminara la fábula que había empezado. A lo cual él : "El río es caudaloso, la barca pequeña y el rebaño de ovejas muy grande, así que deja que el aldeano de que te hablé pase sus ovejas y después te contaré el final de la fábula que empecé." Así calmó el fabulista al rey que quería oír fábulas largas. Conque, si me haces añadir otras, además de las ya narradas, intentaré defenderme con ese ejemplo¹⁸ ».

En effet, l'*exemplum* est une arme... Comme le dit Jean-Yves Tilliette, « L'*exemplum* médiéval n'est pas un récit qui vise à persuader, mais un mode de persuasion qui prend la forme du récit¹⁹ ». L'alibi narratif par lequel le conteur légitime la brièveté de son récit peut prendre des formes multiples. Ici elle est due à la seule lassitude du conteur, ailleurs c'est le

¹⁷ « Les récits-contrats », *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 95-96.

¹⁸ « XII. Ejemplo del rey y su fabulista », *Disciplina clericalis*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 62-63.

¹⁹ « L'*exemplum* rhétorique : questions de définition », *Les « Exempla » médiévaux : Nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 65. Pour l'histoire des formes brèves, on consultera également avec profit Juan PAREDES & Paloma GRACIA, *Tipología de las formas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, ainsi que les différentes études réunies par Jean LAFOND dans *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe Siècles)*, Paris, Vrin, 1984.

prix de la communication téléphonique, qu'un père éloigné de sa petite fille en mal de distraction doit payer pour lui raconter une histoire différente chaque soir, qui détermine la brièveté du conte. Tel est le récit-cadre conçu par le conteur italien Gianni Rodari pour articuler les micro-récits réunis dans son recueil *Favole al telefono* (1962) paru en France sous le titre *Tous les soirs au téléphone* (en Espagne *Cuentos por teléfono*²⁰), qui met en scène un père, représentant de commerce, qui chaque soir à 9 heures précises téléphone à sa fille pour lui raconter une histoire :

« Veréis que todos los cuentos son un poquito cortos : claro, el señor Bianchi tenía que pagar las llamadas de su bolsillo y por eso no podía hacer llamadas muy largas. Sólo una vez, cuando había realizado un buen negocio, se permitía unos minutos de más... »

Pour en finir avec le micro-récit, *ese arte pigmeo* comme l'a appelé Pedro de Miguel, mais aussi pour finir tout court et pour faire bref, je rappellerai le récit lilliputien de José Antonio Marín, poète fasciné par la fécondité narrative des enfants, et, plus particulièrement, par l'imagination débordante de sa fille Adriana. À l'inverse du conte de Gianni Rodari, c'est l'écrivain qui, en mal d'inspiration, harcelait sa petite fille et lui demandait à tout bout de champ de lui raconter des histoires. Un jour, la petite, *fastidiada de que le pidiera un cuento* (ce sont les termes de son père), lui raconta une histoire qui, incluse dans le recueil *Cuentos y contares*, a fait le succès littéraire de son père (et qui, à mon sens, vaut toutes les réflexions théoriques du monde). Voici la réponse que fit la petite Adriana à son père et qui servira de conclusion à ce travail. Le conte s'intitule *Abretesésamo*, il est constitué d'une seule phrase, et dit tout simplement :

« Érase una vez un colorín colorado ».

Federico BRAVO
Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

²⁰ Barcelona, Editorial Juventud, 2000.