



## *Microfictions* de Régis Jauffret: apothéose et perversions d'un genre

## *Microfictions* de Régis Jauffret: apoteosis y perversión de un género

**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

Anna Isabella SQUARZINA  
*Libera Università Maria Santissima Assunta*  
mail: [squarzina@gmail.com](mailto:squarzina@gmail.com)  
ID ORCID: [orcid.org/0000-0003-1085-0458](http://orcid.org/0000-0003-1085-0458)

**Directora**  
Ana Calvo Revilla

**Editor adjunto**  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
Septiembre 2017  
Artículo aceptado:  
Noviembre 2017

Número 2, pp. 35-46  
DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n2a4>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-Sin  
Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

### RÉSUMÉ

Cet article s'interroge sur la mise en œuvre dans *Microfictions* de Jauffret (Gallimard, 2007) d'une série de caractéristiques qui sont autant de contraintes du texte bref et des formes brèves de la narration: forme du titre, effet de recueil, liste, unité, pointe ou chute, emplois de *on*, pour observer comment Jauffret y a recours tout en en pervertissant les mécanismes. Certains parmi ces aspects font partie des ressorts de la brièveté en général. D'autres sont propres à la microfiction en particulier. Derrière les jeux sur les servitudes de ce 'genre' pointe la continuité de phénomènes énonciatifs dont on essaiera d'explicitier la visée ultime. En cassant un à un tous les ressorts de la microfiction, en renversant à dessein et en brisant les limites que la microfiction, cette "littérature à contrainte", s'impose d'elle-même, Jauffret nous force à nous laisser transpercer par des textes dont la brièveté sert essentiellement à amplifier des phénomènes énonciatifs. En forçant l'identification, en suscitant des phénomènes de dialogisme, en brisant nos défenses, il incise notre peau du burin du moraliste. Les microfictions de Jauffret sont aussi des méta-microfictions. C'est d'ailleurs le destin de toute œuvre *summa* que d'avoir une portée fortement méta-littéraire, et d'être à la fois l'apothéose d'une forme, sa remise en question et son dépassement.

**MOTS-CLÉS:** microfiction, titres, pointe, chute, énonciation, pronom *on*.

### RESUMEN

Este trabajo estudia algunos rasgos característicos de *Microfictions* de Régis Jauffret (Gallimard, 2007) que representan asimismo unas convenciones o vínculos típicos de los textos breves: el título, el 'efecto recopilación', el listado, la unidad, la *pointe* o *chute* (el final sorpresivo), el empleo del pronombre *on*, con el fin de analizar en qué manera Jauffret 'pervierte' estas convenciones. Algunas son características propias de los textos breves en general, mientras que otras son específicas del microrrelato. Detrás de los juegos basados en las convenciones de este género se detecta un rasgo constante: unos fenómenos de enunciación que pretendemos describir. Rompiendo estas convenciones de la microficción, sobrepasando y transgrediendo los límites que esta literatura *à contrainte* se impone a sí misma, nos asombra con unos textos cuya brevedad sirve esencialmente a amplificar los fenómenos enunciativos. Obligándonos a identificarnos, suscitando unos fenómenos de dialogismos, abatiendo nuestras defensas, graba nuestra piel con el cincel del moralista. Sus microrrelatos son asimismo meta-microrrelatos. Por otra parte, el hecho de ser marcadamente meta-literario es el destino de cualquier obra *summa* y ser a la vez la apoteosis de una forma, su cuestionamiento y su superación.

**PALABRAS CLAVE:** microficción, títulos, *pointe*, final sorpresivo, enunciación, pronombre *on*.

## 1. Introduction

Il peut paraître cocasse de parler de *micro* en abordant un volume de l'ampleur de *Microfictions* de Régis Jauffret<sup>1</sup>. Précisons, si besoin en était, qu'il ne s'agit pas d'un recueil, encore moins d'une anthologie, cette forme étant rare en France dans le domaine de la microfiction alors qu'elle est prédominante dans d'autres zones parmi celles que nous tentons de cartographier dans ce numéro. Il s'agit d'un ensemble de textes narratifs de la longueur d'une page et demie, quasiment tous à la première personne, classés selon l'ordre alphabétique de leurs titres. Régis Jauffret a placé la phrase suivante en exergue: "Je est tout le monde et n'importe qui". Ce gros volume ne peut manquer d'étonner ceux qui ne connaissent pas la tension entre micro et macro qui traverse la littérature française de l'extrême contemporain et qui a donné son titre au premier numéro de la *Revue critique de fixxion française contemporaine*<sup>2</sup> consacré à ce sujet. L'époque strictement contemporaine n'a pas d'ailleurs l'exclusivité de cette tension dans le domaine français, vu que, d'après Dominique Rabaté et Pierre Schoentjes, "le fragmentaire ne prend en effet de sens que s'il est mis en rapport avec un ensemble plus vaste, textuel ou contextuel: c'est ce que montrait déjà une entreprise comme *La vie mode d'emploi* de Perec" (Rabaté, Schoentjes 5).

Il peut paraître délicat de parler d'un genre à propos de microfiction. Andreas Gelz a ainsi résumé les deux points de vue critiques fondamentaux sur la question:

D'aucuns vont jusqu'à postuler une succession des genres littéraires en question: l'ère postmoderne ayant eu raison des grands récits, la microfiction se serait substituée au roman (moderne et selon l'avis de certains même postmoderne) dont elle aurait pris la place au sein d'une hiérarchie des genres littéraires [...]. Une deuxième figure d'interprétation essaye de projeter cette relation à l'intérieur de la seule histoire du roman et nous parle de son évolution vers sa fragmentation, voire son fractionnement, déniait par là à la microfiction son statut de genre littéraire autonome. (Gelz 11)

L'œuvre de Jauffret se situe, par le choix du sous-titre *roman*, dont nous reparlerons, explicitement au cœur de la question. Andreas Gelz note également, en adoptant le point de vue inverse:

[S]a manière paradoxale de qualifier une série de 'microfictions' de roman et de choisir pour titre à ce 'roman' le nom d'un autre genre littéraire démontre une volonté de redéfinir ce qu'est un roman, voire d'y substituer un genre littéraire nouveau. Parler du microrécit dans la littérature française revient donc entre autres à tenter d'établir une

---

<sup>1</sup> Cet article est un des résultats du projet de recherche "Microrrelato – microfiction- flash fiction: analisi del microracconto in un'ottica interlinguistica e interculturale" financé par l'Université LUMSA de Rome (2015-2017).

<sup>2</sup> *Revue critique de fixxion française contemporaine* 1 (2011). *Micro/Macro*. Ed. Dominique Rabaté, Pierre Schoentjes. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.02> 5 septembre 2017.

généalogie des possibles origines de cette production littéraire actuelle. Et c'est donc encore du roman, fût-ce d'une manière indirecte, qu'il s'agira de parler. (Gelz 22, note 26)

Certaines voix critiques, telles celles de Dominique Rabaté et Pierre Schoentjes, ont proposé de repenser la question sans établir de "cahier de charge", en exprimant une proportion en mesure de placer la microfiction au sein des genres narratifs consacrés: "il vaut mieux se borner à dire que les microfictions sont à la nouvelle ce que celle-ci est au roman" (Rabaté, Schoentjes 5).

Dans notre contribution, nous postulerons l'existence d'un genre à part entière, mais il s'agira d'un postulat méthodologique, qui nous permettra de nous attacher à illustrer comment Jauffret boit jusqu'à la lie les ressources qui caractérisent la microfiction ou qui lui sont communément attribuées.

Les tirets cadratins, qui ponctuent tous les textes du recueil, loin d'introduire exclusivement des dialogues sont par contre toujours le signal de phénomènes de dialogisme (Squarzina, à paraître). Non sans évoquer la position de Dominique Rabaté, visant à remettre en question la notion de dialogisme, "curieusement optimiste" (Rabaté 44) et plutôt difficile à concilier avec une bonne tranche de la littérature du XXe siècle, il est possible d'esquisser le portrait d'un Régis Jauffret moraliste, au sens de moraliste classique.

Nous nous interrogerons dans cet article sur la mise en oeuvre, dans *Microfictions*, d'une série de caractéristiques –, qui sont autant de contraintes –, du texte bref et des formes brèves de la narration: forme du titre, effet de recueil, unité, pointe ou chute, emplois de *on*, pour observer comment Jauffret y a recours tout en en pervertissant les mécanismes. Certains parmi ces aspects font partie des ressorts de la brièveté en général. D'autres sont propres à la microfiction en particulier. Derrière les jeux sur les servitudes de ce 'genre' pointe la continuité de phénomènes énonciatifs dont on essaiera d'explicitier la visée ultime.

Nous ne renoncerons pas pour autant à chercher dans ces pages grimaçantes le visage d'un Jauffret moraliste. Benedetta Papasogli a parlé à propos de la présence des formes brèves de l'écriture morale en dehors des frontières des textes de moralistes proprement dits, dans des genres autres donc, d'une "veine profonde dans le cristal des genres", et d'une "couleur de fond qui s'étend sur de nombreuses pages littéraires, une circulation de thèmes, de formes et d'attitudes dont il faudrait suivre les répercussions – parfois même jusqu'à nos jours" (Papasogli 23, c'est nous qui traduisons).

Notre hypothèse est que cette partie se joue chez Régis Jauffret très souvent sur des phénomènes énonciatifs, comme par exemple dans les microfictions bipartites, avec le passage du texte embrayé au texte non embrayé, de la première personne à la non-personne (*Foule de fantômes*; Jauffret 277). Dans les microfictions à pointe, le recours à la chute se solde par l'émergence d'une adresse, d'un coénonciateur qui auparavant n'était pas présent, ou était caché. Ces brusques décrochages et accrochages ont le but d'amoindrir nos défenses et de permettre au dard du moraliste de nous transpercer, car Je n'est pas tout le monde et n'importe qui (cette exergue est encore une astuce pour leurrer le lecteur): Je n'est pas n'importe qui, nous sommes ce Je, Je est je, Je suis ce je.

## 2. Le titre

Le titre général du recueil, avec son sous-titre, forme un couple doublement rhématique d'un côté, contradictoire de l'autre: *Microfictions, roman*. On connaît bien la fréquente imposition de la part du marché de l'édition d'une étiquette, celle de roman, qui a une fonction avant tout commerciale. Il ne s'agit pas, pour appliquer les catégories de Gérard Genette, d'une "indication intégrée" au titre, mais d'une "mention extérieure". Néanmoins elle a le but et l'effet de "faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit", un statut "officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte". Pour les titres rhématiques, Genette remarque que "le pluriel domine" et que, dans le cas d'intitulés non strictement classiques et faisant appel à un "type de définition plus libre", le résultat est l'exhibition d'une "sorte d'innovation générique [...] que l'on pourrait [...] qualifier de paragénérique" pouvant virtuellement "donner naissance à une sorte de formule générique, et à une série de titres homonymes". Dans ce cas, "à la troisième occurrence, on commencerait à dire 'un recueil de'" (Genette 98). Notons, à propos des impositions du marché de l'édition, qu'en italien les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon sont traduites sous le titre de *Romanzi in tre righe*, moyennant une lecture univoque du terme *nouvelle* (qui est un faux-ami en italien, où la nouvelle est exclusivement une forme littéraire et ne prend une autre signification que dans des locutions où est maintenue une acception archaïque comme dans la *buona novella*, alors que les nouvelles du front par exemple seront les *notizie dal fronte*), qui est en effet dans le sens 5. du Littré une "Sorte de roman très court" mais qui, dans les sens de 1 à 4, n'a rien de littéraire et entretient un lien serré avec le réel: "1. Le premier avis qu'on reçoit d'une chose, renseignement sur quelque chose de lointain, de caché, d'ignoré 2. Nouvelle se dit aussi de ce que l'on apprend sur le compte des personnes 3. Écrit qui raconte ce qui se passe de nouveau 4. Nouvelles à la main. Nouvelles qu'on distribue non imprimées".

Les titres des microfictions sont doublement posés sous la contrainte du hasard, dans une réminiscence surréaliste digne des cadavres exquis – Alain Montandon a d'ailleurs mentionné le cadavre exquis parmi les ancêtres du microrécit (Montandon). Ils sont composés en sélectionnant un extrait de la microfiction qui va servir d'intitulé. Parfois, même s'ils en constituent un fragment, ils n'ont pas de véritable rapport avec l'histoire racontée. Dans *Le cirque Zavatta* (Jauffret 471), des enfants ont disparu, mais leurs parents ne pensent qu'à se saouler de rosé, qu'à s'enfuir avec leurs amants, et ne sont pas pressés de signaler leur disparition à la gendarmerie. La mention du cirque ne fait qu'évoquer brièvement le désir enfantin des disparus d'y être emmenés. C'est d'ailleurs tout ce qui reste d'eux, avec leurs lits refaits, leurs masques et leurs palmes. La règle de la correspondance exacte entre le titre et une partie du texte connaît parfois quelques entorses: dans *Élevage nazi* (Jauffret 231), la lettre du texte est: "dont les nazis faisaient l'élevage". Cela tient sans doute à une prédilection pour les formes nominales dans les titres, même si les verbes, à l'infinitif ou bien à une forme conjuguée, ne sont pas complètement absents. Aviva Garribba a consacré un article à ces questions dans les *microrrelatos* en espagnol. Ces titres ont sans doute la fonction d'exciter la curiosité: quand une expression familière ou obscène est présente dans le texte, on va sans exception la retrouver dans le titre. Mais Jauffret semble également mettre en scène de manière plaisante, en l'exagérant, un des aspects qui caractérisent en général les titres des microrécits: leur complémentarité avec le texte (Garribba): loin d'être un *paratexte*, un appendice dont on affuble le récit, le titre tel que le pratique Jauffret entretient avec la narration brève un lien de synecdoque, mettant en avant la partie pour le tout. L'importance du titre dans le microrécit n'est pas à prouver, elle tient avant tout à un aspect quantitatif: à mesure que le récit se retrécit, son rapport avec le récit varie en gagnant en importance. Dans le cas de récits très courts, le titre peut presque

concurrer le récit lui-même. Doit-il être court aussi? On en trouve de très courts chez Jauffret, tel *Zoo* (Jauffret 1009), mais d'assez longs aussi, tel *En longue maladie depuis Hiroshima* (Jauffret 241), qui thématise d'ailleurs justement la longueur. Un autre principe de la forme brève est tourné en dérision: l'économie verbale. Ce jongleur de mots qu'est le régisseur de *Microfictions* peut se permettre la répétition, la tautologie vide de sens et passer outre cette contrainte. Loin de compléter la microfiction en question, en évitant le gaspillage de mots, le titre devient une sorte de tic verbal.

Deuxième aspect qui semble vouloir vider de sens le titre: l'ordre alphabétique dans lequel sont rangées les microfictions. Dans nombre de cas, il dépend du déterminant et crée de longues suites comme pour les vingt-sept titres précédés de l'article défini *la*. Le choix du titre oriente l'ordre de façon quelquefois coquine, vu que le dernier texte, *Zoo*, est une digne conclusion qui, en reprenant le fil des microfictions qui mettent en scène de façon déformée Jauffret lui-même, clôt le recueil par ces mots: "— Je suis l'auteur de *Microfictions*. Un livre qui d'après mon amie était passé directement de l'imprimerie au pilon" (Jauffret 1009). Manifestement, l'ordre alphabétique n'exclut pas la *dispositio*. L'ordre alphabétique est d'ailleurs une tentation de l'écriture contemporaine qui ne rechigne pas à fréquenter la forme de l'abécédaire, y mêlant éventuellement, comme dans *Trente mots* de Pierre Bergounioux, autobiographie et essai (Squarzina 2016).

Les traces de l'énonciation, si capitales dans chaque microfiction, sont souvent évacuées. Les titres sont caractérisés en général par un effacement énonciatif. Font exception *Toi* (Jauffret 867) et une poignée d'autres titres. Le titre, si important dans les microrécits, devient un écho sans signification, privé comme il est des renseignements répondant à ces questions, qui sont centrales dans cette série de récits tous à la première personne et tous construits autour d'un personnage différent (questions qui ne trouvent d'ailleurs pas toujours une réponse dans le texte): qui parle? à qui? (Tadié). L'évacuation des traces de l'énonciation des titres fait sans doute partie des stratégies visant à rassurer le lecteur, afin qu'il prête le flanc aux dards du moraliste.

### 3. Le recueil, l'effet de recueil

Ce rapport entre le texte singulier et le tout ne vaut pas en principe pour les microfictions publiées, par petits groupes ou singulièrement, sur la toile (ou dans la presse pour les microtextes 1.0), mais il faut considérer le fait que l'horizon de la publication en recueil n'en est pas pour autant exclu. La prédilection pour les recueils plutôt que pour les anthologies d'auteurs divers semble être une spécificité française, par rapport du moins aux domaines hispanophone et anglophone (reste à vérifier ce qui se passe dans le domaine germanophone). En France, où l'on trouve peu d'anthologies, le rapport au recueil auctorial est donc très fort et donne lieu à des phénomènes de natures différentes. Certaines microfictions, en particulier celles qui ont un caractère érudit (voir Pierre Senges), ont été comparées à "l'encyclopédie qui essaye d'embrasser la totalité à partir d'une discontinuité d'articles" (Demanze 206). Le rapport entre la partie et la totalité permet selon Laurent Demanze de sortir de l'impasse totalité/fragment. Andreas Gelz quant à lui propose de dépasser "le concept épistémologique et esthétique de fragment, lourd de connotations romantiques et/ou modernes, totalisatrices" en y substituant "la métaphore du fractale", dérivée en partie de la microfiction d'Amérique latine: "Ce terme désigne une forme qui fait apparaître à différents niveaux d'agrégation et, partant, à des échelles d'observation différentes des motifs et structures similaires au-delà de toute logique subordinatrice". D'après cette

vision, un ensemble de textes, tel un recueil, ne doit pas “constituer nécessairement une forme plus significative que celle des textes, c’est-à-dire des microfictions, qu’il inclut” (Gelz 12). Selon nous, le recueil de Jauffret, qui s’oriente vers la forme du fractale de par plusieurs éléments – l’ordre alphabétique, la répétition et le manque (apparent) d’une structure – récupère néanmoins un certain nombre de caractères propres au recueil, encore une fois par des choix énonciatifs.

Quels sont ces caractères, quels sont les caractères du recueil en général? Le renvoi se doit ici d’être fait au recueil de nouvelles, ancêtre du recueil de microfictions, faute d’une réflexion spécifiquement consacrée à la typologie du recueil de microfictions. Fortement “centripète” selon François Ricard, vu qu’elle est caractérisée par “concision, resserrement, rapidité, sélection rigoureuse des éléments”, la nouvelle est également, lorsqu’elle fait partie d’un recueil, caractérisée par son ouverture. Cette tendance est présente d’ailleurs, de manière implicite, même lors d’une publication isolée; par son appartenance générique, la nouvelle porte en soi la tendance à s’intégrer dans un tout:

Aussi devons-nous reconnaître, pour nous faire une idée vraiment complète de la nouvelle (ou du conte), en plus de la tendance si caractéristique vers le resserrement, cette autre tendance peut-être aussi importante, et due précisément à sa brièveté, qui la porte à communiquer, à s’intégrer, à entrer en composition avec d’autres nouvelles, et à se laisser supporter par l’ensemble qu’elle forme avec elles. (Ricard 113-15)

Chez Jauffret, l’ordre alphabétique des titres, exaspéré du fait qu’il est basé sur les déterminants quand ceux-ci sont le premier mot du titre, cache en réalité un système de retours formels, énonciatifs, thématiques, qui font plus que suggérer un ‘effet de recueil’, selon l’expression qui a été employée pour Maupassant (Grandadam): ils révèlent la présence d’une structure. Le rapport entre la partie et le tout explique, selon Laurent Demanze, la dialectique entre le “plaisir de la chute, de la surprise et le plaisir de la reprise, du ravaudage ou de la variation” (Demanze 206), vu que les fragments ne comptent pas, ou pas seulement, pour eux-mêmes, mais aussi pour leur capacité d’entrer en réseau. Dans *Microfictions*, certains thèmes reviennent sans cesse, avec des variations infinies: l’assassin qui se disculpe tout en s’accusant, le couple qui se désintègre, l’enfance violée, et sur tous ces visages de la misère planent les microfictions consacrées à l’écrivain, tout autant misérable si ce n’est plus. Parmi ces dernières, on trouve celle où est enkysté le titre de l’œuvre, bestseller qui se solde, dans ce micro-univers parallèle, par un insuccès.

De plus, Jauffret récupère bel et bien la forme du cadre, une des figurations les plus frappantes de l’acte de la narration, et il le fait encore une fois par un choix énonciatif: les microfictions sont toutes à la première personne et donnent l’idée d’un défilé, elles sont en ce sens des *micros-fictions*, c’est-à-dire des fictions au micro (ces personnages se passant tous le micro); on pourrait les appeler aussi des *sunlight-fictions* car l’un après l’autre, tous les personnages entrent dans un disque de lumière, ont droit de parole durant le temps de lecture, pour ensuite retomber dans les ténèbres. L’usage des tirets est là pour le rappeler constamment. Ces textes n’ont aucun but illocutoire, les personnages n’exigent rien en retour de leur dévoilement, même dans les cas extrêmes où le personnage qui parle est accusé d’un meurtre qu’il nie, souvent avec peu de conviction d’ailleurs, avoir commis: “En tout cas, même si vous pensez le contraire, il me semble à la réflexion que je ne suis pour rien dans cet assassinat” (Jauffret 210).

Même si aucun récit encadrant ou enchâssant (dérivé du modèle boccacien) n'est présent, la dimension du cadre (*cornice* en italien) est récupérée par la visée générale de ces récits tous à la première personne, qui avouent implicitement la fin ultime de ces narrations, de toute narration: ce que tous ces personnages veulent faire, c'est narrer, conter, captiver l'auditoire. Si le lecteur se demande: ce personnage, que me veut-il, pourquoi c'est à moi qu'il s'adresse, à moi qu'il demande une complicité? c'est justement car, de toute apparence, il ne lui veut rien, à lui ni à quiconque d'autre. Les exceptions existent bien sûr: elles ne peuvent être que nombreuses dans cette variété immense. Dans *Île en cavale* (Jauffret 351), le portrait que le personnage dresse de lui-même s'avère être, vers la fin de la microfiction, le préambule d'un kidnappeur (ou d'un ravisseur) expliquant à ses otages les modalités de sa sortie prochaine de la banque qu'il est en train de dévaliser. Cette pointe passe par un choix énonciatif bien sûr, car le personnage s'adresse à ses victimes par le *vous*, en secouant tout à coup le lecteur.

Dans le modèle boccacien, "le 'cadre' est un lieu où l'on se trouve en situation de rupture, d'éloignement par rapport à la vie 'réelle'" (Ricard 118). Dans les microfictions, sans cadre si ce n'est cet enveloppement par le récit à la première personne, cette distance est impossible, et le grouillement des monstres qui s'y agitent ne connaît pas de répit, si ce n'est lorsque perce, dans le brouhaha des bourreaux, la voix des victimes. Souvent des enfants, parfois des femmes, les victimes par leur innocence sublime redonnent haleine au lecteur et font presque figure de cadre, lui permettant de se distancier et enclenchant un mécanisme d'attente, vu que l'on comprend bientôt que les boucs émissaires du recueil reviendront toujours prendre le relais des monstres. La fonction de ces victimes est celle de "fissurer la carapace que le lecteur se construit progressivement pour tenter de se soustraire à l'identification avec ces figures qui s'adressent à lui directement, lorsqu'elles ne tentent pas [...] de l'impliquer par des procédés moins apparents" (Squarzina, à paraître).

D'autres mécanismes plus typiques du recueil interviennent pour articuler, ordonner cet excès de variété; énumérons-les d'après Ricard :

[L]a division en journées de durée égale [c'est souvent le cas, les microfictions respectent la règle de l'unité temporelle en allant du matin au soir, même si elles couvrent parfois également toute un vie], l'alternance des narrateurs (masculins et féminins, vieux et jeunes, sérieux et badins), la succession des nouvelles selon leur ton (plaisantes et dramatiques) [...], la reprise dans toute une série de nouvelles de modèles narratifs ou de situations similaires.

L'absence du cadre fait que les nouvelles ne peuvent pas être reliées par la reprise explicite d'un thème ou d'un élément; elles ne sont pas non plus organisées en journées selon le modèle boccacien bien évidemment. Néanmoins les microfictions sont "la projection d'une idéologie, d'une 'dianoia', d'un signifié commun aux récits et que ceux-ci expriment diversement. Autrement dit, c'est au niveau sémantique, paradigmatique, que le recueil semble surtout trouver son unité" (Ricard 124-25). Toute progression est bien sûr exclue. Ou plutôt d'infinies possibilités de parcours sont possibles (cette idée de potentialité est décrite ici-même par Dominique Rabaté). Ce temps n'est plus, tel qu'il était décrit par Michel Butor sur le modèle balzacien dans le paragraphe intitulé *Structures mobiles* de *Recherches sur la technique du roman*, où l'écrivain pouvait "contrôler l'œuvre dans toutes ses différentes versions, les assumer comme le sculpteur responsable de tous les angles sous lesquels on pourra photographier sa statue, et du

mouvement qui lie toutes ces vues”. Nous sommes entrés dans une ère de “mobilité supérieure [...] le lecteur devenant responsable de ce qui arrive dans le microcosme de l'œuvre, miroir de notre humaine condition, en grande partie à son insu, bien sûr, comme dans la réalité, chacun de ses pas, de ses choix, prenant et donnant sens, l'éclairant sur sa liberté” (Butor 124). Les microfictions de Jauffret se prêtent aux regroupements thématiques, et c'est ce que nous avons fait lors d'un projet didactique mis en place dans notre Université dans l'année 2016-2017, en sélectionnant un certain nombre de textes consacrés à l'enfance (malheureuse), et en y juxtaposant en dernier un texte centré sur le troisième âge (serein et apaisé): violence sans doute faite au texte, mais qui est prévue dès le départ. Sous couvert de la liste, l'effet de recueil est encouragé, toujours de par ce même choix énonciatif foncier.

#### 4. L'unité

Selon Alain Montandon, qui cite Robert Petsch, la nouvelle est caractérisée par la répétition thématique, et l'anecdote par l'unicité événementielle. En effet, à mesure que la narration se resserre, elle gagne en principe en unité (Montandon). Pas de place pour les digressions et les épisodes mineurs dans la microfiction. Selon Baudelaire, l'unité fait l'avantage de la nouvelle sur le roman: “L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue”. (Baudelaire, cité par Roukhomovosky).

Or chez Jauffret, cette idée de l'unité est pervertie de manière voulue. Parfois, la première partie de la nouvelle amorce un discours qui ne sera pas repris, et les attentes du lecteur sont déjouées alors qu'il pense avoir compris la direction qu'est en train de prendre la narration. Parfois encore, une digression faite (pas forcément au tout début) surtout par le biais de l'intrusion du langage de spécialité – d'ailleurs souvent le langage dit du *maisoning*, anglicisme qualifié d'inénarrable par les tenants de la pureté du français (Borer 39): dans *Haute mer*, la longue description de l'habitation de ce couple formé de deux individus qui hantent leur conjoint et leurs enfants le moins possible est fonctionnel au portrait d'un ménage délibérément désuni et ayant horreur des “rapprochements inutiles” (Jauffret 334), tout en souhaitant éviter une séparation. Dans *Élevage nazi* (Jauffret 231) par contre, rien n'annonce dans la vieille femme qui passe l'été enfermée chez elle, sans climatiseur pour ne pas paupériser l'héritage futur de sa fille par une modernisation coûteuse de la maison, la mère dure envers sa fille, qui la tond et qui l'oblige à uriner debout ne pouvant lui pardonner “son sexe” (Jauffret 232). Le passage de la première à la deuxième partie du texte est donc de l'ordre du renversement, ce qui, on le verra dans un instant, peut se ranger parmi les ressorts de la brièveté. Dans *Foule de fantômes* (Jauffret 277), la partition de la nouvelle en deux se fait sur un décrochage énonciatif, sur le passage du plan embrayé au plan non embrayé, de la première personne à la non personne. Un adolescent maltraité par son père s'isole de ses camarades qui jouent au football et se met à rêvasser. Sur un passage précédé d'un tiret, “ — Je pense aux villes remplies de passants siamois” (Jauffret 277) s'articule le passage du monde réel au monde imaginaire où se réfugie le personnage, et sa voix n'émerge plus jusqu'à la fin.

#### 5. La pointe ou chute

Unité et brièveté donc. Mais aussi, la microfiction, en tant qu'héritière des formes brèves non strictement narratives telles que l'aphorisme et le caractère, peut être bipartite. La pointe ou chute est d'ailleurs un élément qu'aphorisme et nouvelle ont en commun. La nouvelle est donc ici conçue comme un texte qui se construit "à reculons", à partir de "l'effet final" vers lequel tout doit converger. Florence Goyet montre que cette composition rétrograde requiert une "rétrolecture", la pointe obligeant à relire "l'ensemble du texte dans une nouvelle lumière": "à la relecture, dans la lumière crue que la pointe a jetée, [...] nous découvrons un autre paysage, où tout a pris des contours nets et définitifs" (Goyet 50).

Dans quelle mesure les microfictions de Jauffret s'apparentent-elles à la "nouvelle à pointe"? C'est encore par des phénomènes énonciatifs. *Devant les enfants* relate de manière très crue le massacre, dans un village qui est entièrement détruit et mis à sac, d'une famille, père et enfants, dont la mère survit et raconte les faits. La pointe consiste en l'émergence d'une adresse à la dernière ligne: un *vous* émerge soudain, ne pouvant référer à aucun personnage précédemment évoqué, ou possible: "— Aujourd'hui, mon village n'existe plus. Je crois qu'on ne le reconstruira jamais. J'ai été admise en France à titre humanitaire. Depuis, je nettoie les parties communes de votre immeuble. Vous ne pouvez pas savoir à quel point je m'en veux de ne pas pleurer jour et nuit" (Jauffret 206). C'est donc au lecteur qu'on s'adresse. Ce lecteur qui a frémi pendant la description de cette tragédie, tout en savourant sa chance de pouvoir la tenir à distance, tombe dans le piège les yeux fermés. Cette chute est bien assassine, comme celle de l'épigramme (Roukhomovosky), car elle assassine l'idée que le lecteur s'était fait de lui-même. La pointe fonctionne comme l'unité: "elle règne du commencement à la fin [...]. [E]lle embrasse et conduit l'ordre et l'économie du texte" (Colletet, cité par Roukhomovosky). C'est encore à un phénomène énonciatif que Jauffret confie la réussite de sa microfiction, à l'émergence d'une adresse. Ce texte peut être rangé parmi ceux qui dépeignent non pas des bourreaux, mais des victimes. L'identification du lecteur fait ici l'objet d'un blocage de ce point de vue: le lecteur, s'il n'est pas le bourreau, ne peut pas être la victime; il est donc le témoin indifférent et non moins coupable.

## 5. Emplois de *on*

Nous empruntons à Landragin et Noalig le concept de 'référence floue' pour tenter d'expliquer comment Jauffret, en combinant les virtualités déjà prévues en langue par le pronom *on* avec des ressources spécifiquement narratives, construit un univers néanmoins cohérent, qui intègre une série de déviances (folie, meurtre, pédophilie) en privant le lecteur de toute option rassurante. La faisabilité de ce projet de refondation dépend étroitement des ressorts de la brièveté et en convoque plusieurs: unité, chute, énoncés gnominiques sont autant de procédés au service des jeux du *on*.

Les virtualités de *on* sont bien connues: il "peut jouer un rôle de pronom personnel, valant pour *je, tu, il, nous, vous, ils*, d'autre part [...] il peut jouer un rôle de pronom indéfini, valant soit pour *quelqu'un, des gens* (emploi épisodique), soit pour *chacun, les gens* (emploi générique), et ce en suivant un ensemble de contraintes syntaxiques et sémantiques" (Landragin, Noalig 100). De par sa ductilité, *on* est le protagoniste de la microfiction en tant que genre. Dans ses emplois déictiques (comme substitut de *nous*), il imite la langue orale. Dans ses emplois non déictiques il est la porte d'entrée de la voix du commun. Dans *Des marabouts recouverts de yaourt*, c'est un enfant qui parle, depuis une chambre non précisée. Or c'est la seule donnée stable:

cet enfant est-il seul, est-il en compagnie d'autres enfants, d'adultes? Le pacte de lecture est constamment annulé, repris, refondé, et l'apparition du *je* se fait attendre jusqu'à l'avant-dernière ligne. Mais ici le mécanisme à l'œuvre n'est pas la pointe ou chute. L'énigme du texte fait au contraire l'objet d'un dévoilement cruel dans sa lenteur, progressif, au fil des emplois de *on*. L'enfermement, la claustration, le noir, la peur, la solitude, le sentiment d'abandon, le temps qui ne passe jamais expliquent une imagination bouillonnante qui façonne l'espace, remplit d'objets un endroit vide, peuple de visages, de rires, de voix et de menaces la chambre-tombe de l'enfant. Régis Jauffret montrera d'ailleurs plus tard avec *Claustria* (Paris: Seuil, 2012) sa fascination pour la réclusion dans ses extrémités les plus insoutenables. L'instrument de ce flou proche du délire est principalement *on*, avec parfois la mise à contribution du faux proverbe. Le texte ne rechigne pas à intégrer des contradictions : "On dessine sur les murs des avions, et des faux chiens qui nous courent après comme des vrais. On n'a pas de peinture, ni de crayons, mais de la mémoire nous en avons" (Jauffret 191).

Jauffret, orgueil du virtuose, ne profite pas de toutes les possibilités de *on*. En particulier le participe passé et l'adjectif n'obéissent pas obligatoirement à la contrainte de l'accord au masculin singulier (Landragin, Noalig). Le texte aurait pu éviter ces formes pour renforcer le flou, or elles sont employées: "on est contents [...] on va être obligés" (Jauffret 191). À noter que ces deux accords ne sont pas audibles à l'oral. Pensons en ce sens aux transpositions théâtrales des textes de Jauffret, car on serait amenés à penser que le théâtre oblige à spécifier, à donner une épaisseur de concrétude à ce qui est flou, alors que le contraire peut être également vrai comme dans ce cas. De toute façon, l'alternance avec *nous* posée par la première phrase impose le cadre d'un emploi de *on* substitut de *nous*, usage typique de la langue orale. Puis quelque chose change, avec ce passage:

On se dit qu'on a mal au cœur, qu'on va être obligés d'aller vomir dans le seau. On se tient le ventre, on se dit qu'il gonfle comme si on enfonçait dedans sans arrêt du poulet et du riz. On doit même nous remplir de glace, de chocolat, et de jus d'ananas. On va finir par nous forcer à avaler tout un marché, et on va devenir une grosse boule de bouffe qui se noiera dans la terre parce qu'elle est trop lourde. (Jauffret 192)

L'enfant n'est plus seul avec ses amis/spectres. Jauffret fait suggérer par la voix de l'enfant pour la première fois la présence d'un *eux*, soit d'un *on* non inclusif, dont l'interprétation peut être épisodique comme générique: *des gens* doivent même nous remplir de glace, ou bien *les gens* doivent même nous remplir de glace. Pourquoi? Car au *se réfléchi*, attendu ici, se substitue ce *nous*, qui change du tout au tout le visage de *on* en lui donnant des traits menaçants, hostiles. En effet, selon Claire Blanche-Benveniste, citée par Landragin et Noalig, lorsqu'il y a "rencontre, dans un même syntagme, entre les pronoms sujets et compléments construits par un même verbe", se vérifie la règle de schizophrénie partielle, qualifiée de partielle car elle tombe lorsque ce sont "deux pronoms de même composition" qui se rencontrent. C'est-à-dire que "[q]uand *on* rencontre *me* ou *nous*, il rend toute référence inclusive impossible: le locuteur [...] est exclu de la référence de *on*, qui prend un sens exclusif, *tu*, *il*, *vous* ou *ils*" (Landragin, Noalig 101). Par conséquent, "[s]i *on* rencontre un *nous*, il ne peut [...] signifier que *eux*" (Blanche-Benveniste 22). Le *on* pourrait difficilement se référer à un groupe d'enfants qui prétendent hantent l'appartement, en lui opposant un autre groupe d'enfants dont le protagoniste ferait partie, mais cette option ne peut pas être

totallement exclue, si ce n'est sur le plan sémantique. Le passage se fait subrepticement, dans un paragraphe dominé et rendu homogène par l'isotopie du gavage, fantasme verbal auquel l'enfant recourt comme à un antidote contre la faim.

Ce glissement anticipe sur le final, qui n'est pas une véritable pointe vu qu'il ne renverse pas mais au contraire confirme la pénible construction du sens faite par le lecteur qui associe dans une même phrase deux *on* à la composition et à la référence totalement différentes (*on* inclusif contre *on* exclusif): “— Elle dit qu'on mourra, si on nous renvoie là-bas” (Jauffret 192).

## 6. Conclusion

Ces ‘perversions’ sont donc le plus souvent des choix énonciatifs. Mais elles sont aussi le moyen à travers lequel une instance surplombante, absente de manière programmatique dans le recueil, refait furtivement surface. La perception de cette instance revivifie une question que la critique moderne se pose à propos des moralistes classiques, d'après Benedetta Papisogli: “depuis où le moraliste parle-t-il? et pourquoi? qui lui a donné la parole?” (Papisogli 12).

Nous voilà bien contraints de confirmer la thèse que nous soutenions depuis notre précédente contribution (Squarzina, à paraître): en cassant un à un tous les ressorts de la microfiction, en renversant à dessein et en brisant les limites que la microfiction, “littérature à contrainte” (Gefen 158), s'impose d'elle-même, Jauffret nous force à nous laisser transpercer par ses textes dont la brièveté sert essentiellement à amplifier des phénomènes énonciatifs. En forçant l'identification, en suscitant des phénomènes de dialogisme, en brisant nos défenses, il incise notre peau du burin du moraliste.

Les microfictions de Jauffret sont aussi des méta-microfictions. C'est d'ailleurs le destin de toute œuvre *summa* que d'avoir une portée fortement méta-littéraire, et d'être à la fois l'apothéose d'une forme, sa remise en question et son dépassement. Ce n'est que dans ce qu'on pourrait appeler la microfiction 2.0, dans les ressources du microblogging (Gefen 158), des réseaux sociaux et de la toile en général, dans les pratiques d'écriture numérique, que l'on peut trouver une recherche plus poussée que celle de Jauffret, dont les mécanismes vertigineux de variation et reprise ne peuvent être égalés que par “la possibilité offerte par ce que l'on appelle les *hashtags*”, ces balises thématiques en mesure “de rechercher et d'identifier” [...], de pouvoir constituer des constellations et des recueils” (Gefen 161). Mais cela n'est vrai que du point de vue thématique, vu qu'il n'existe pas de *hashtags* énonciatifs. Jauffret lui-même est passé outre et, accumulant dénonciation sur dénonciation, il s'est penché sur le macro-fait divers tout en demeurant dans le domaine de la fiction, sans entrer dans le domaine du roman-vérité à la Carrère.

## 7. Bibliographie

- Borer, Alain. “Sauve qui peut la langue française”. AAVV. *Défense et illustration de la langue française*. Paris: Gallimard, 2013. 23-41.
- Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1992.
- Colletet, Guillaume. *Traité de l'épigramme* (1653). *L'art poétique*. Genève: Slatkine reprints, 1970.

- Demanze, Laurent. "Les fictions encyclopédiques de Pierre Senges", *Narrations d'un nouveau siècle*. Eds. Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft. Fiction/Non fiction XXI. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. 199-209.
- Fénéon, Félix. *Romanzi in tre righe*. Trad. Matteo Codignola, Milano: Adelphi, 2009.
- Garribba, Aviva. "Algo más sobre el título de los microrrelatos de José María Merino". *Hispanismos en el mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Ed. Leonardo Funes. Buenos Aires: Mino y Dávila, 2016. Anexo digital, sección III, 175-84.
- Gefen, Alexandre. "Ce que les réseaux font à la littérature. Réseaux sociaux, microblogging et création". *Itinéraires 2* (2010): 155-66.
- Gelz, Andreas. "Microfiction et roman dans la littérature française contemporaine". *Revue critique de fixxion française contemporaine 1* (2011): 11-22. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.02> 5 septembre 2017.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Goyet, Florence. *La Nouvelle, 1870-1925*. Paris: PUF, 1993.
- Grandadam, Emmanuelle. *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- Jauffret, Régis, *Microfictions*. Paris: Gallimard, 2007.
- Landragin, Frédéric, Tanguy Noalig. "Référence et coréférence du pronom indéfini *on*". *Langages 195* (2014), 99-115.
- Montandon, Alain. "Formes brèves et microrécits". *Les Cahiers de Framespa 14* (2013). <http://framespa.revues.org/2481> 10 mars 2017.
- Papasogli, Benedetta. "Introduzione". *I moralisti classici*. Ed. Benedetta Papasogli. Bari: Laterza, 2008.
- Rabaté, Dominique. "Bakhtine chez Beckett et Bernhard: voix, idée et personnage dans la théorie dialogique". *L'héritage de Bakhtine*. Ed. Catherine Depretto. Sémaphores. Talence: Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- Rabaté, Dominique, Pierre Schoentjes. "Microscopies". *Revue critique de fixxion française contemporaine 1* (2011): 3-10. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/2> 5 septembre 2017.
- Ricard, François. "Le recueil". *Études françaises*. 121. 2 (1976): 113-33.
- Roukhomovsky, Bernard. *Lire les formes brèves*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Squarzina, Anna Isabella. "Un lexique en *Trente mots*". *Les chemins de Pierre Bergounioux*. Eds. Sylviane Coyault, Marie Thérèse Jacquet. Lettere Ultracontemporanea. Macerata: Quodlibet Studio, 2016. 95-108.
- Squarzina, Anna Isabella. "Microfictions de Régis Jauffret: entre monologue et dialogue?". à paraître.
- Tadié, Jean-Yves. *Le roman*. Paris: Belfond, 1990.