



Vies brèves et microfiction Short lives and microfiction

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Dominique RABATE

Université Paris Diderot

mail: dominique.rabate@wanadoo.fr

ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4299-3309>

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Setiembre 2017
Artículo aceptado:
Octubre 2017

Número 2, pp. 81-88

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n2a8>

ISSN: 2530-8297



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

RÉSUMÉ

Situant le genre de la microfiction dans la ligne des écritures de vies, cet article prend l'exemple des *Vies potentielles* de Camille de Toledo pour réfléchir aux bénéfices de la forme très brève comme évocation des potentialités de vie autre. La multiplication des scénarios imaginaires traduit la position de l'individu contemporain, son défaut ontologique, son désir impossible de se résumer à une histoire.

MOTS-CLÉ: vie imaginaire, écriture de vie, microfiction, Camille de Toledo, littérature française contemporaine.

ABSTRACT

Situating flashfiction as a genre in the perspective of lifewriting, this article takes Camille de Toledo's *Vies potentielles* as a good example to reflect upon the benefits that are given by the use of very brief narratives. Flash-fictions evoke potential lives; by multiplying the number of imaginary scripts, they reveal the status of the individual today, his ontological flaw and his longing to match with one unique story.

KEYWORDS: imaginary life, lifewriting, flash-fiction, Camille de Toledo, contemporary French literature.

À la suite des réflexions engagées dans “L’individu contemporain et la trame narrative d’une vie” (Rabaté 2015) je voudrais regarder comment la microfiction configure la représentation de vies imaginaires, ce qu’apporte le choix d’une forme très brève quand il s’agit de raconter l’existence (ou un de ses moments) de personnages voués à n’apparaître que très rapidement. Dans le cadre plus global d’une méditation sur le rapport des individus modernes à leur vie pensée comme unifiée ou parcellisée, il s’agira donc de discuter des ressources de la microfiction, en l’intégrant aux lignes de devenir du roman européen contemporain¹. On verra que la pratique de la “vie brève” se transforme en “vie potentielle” et qu’un certain type de microfiction a pour fonction essentielle de produire une accélération des possibles, une manière de surrégime fictionnel.

1. La vie brève

Le genre de la microfiction, du moins dans son espace français, croise des formes narratives multiples, toutes vouées au récit court d’une vie plus ou moins édifiante. Il faut donc remettre en perspective ce qui est devenu au cours du XX^e siècle une sorte de genre marginal, quand une vie se condense, tout en gardant sa singularité, en un minimum d’espace narratif.

L’inventeur de cette forme particulière de “vie minuscule”² est Marcel Schwob, qui détourne la formule ancienne de l’hagiographie, avec son déterminisme merveilleux, pour se concentrer sur le noyau d’individualité le plus personnel. Dans la préface des *Vies imaginaires*, il revendique pour la littérature le devoir de dire le plus singulier, le plus irréductible et le plus insignifiant de chaque vie. La frontière ne passe plus entre fiction et biographie, puisque certaines vies sont réelles quand d’autres, appartenant aux zones d’ombre de l’Histoire, relèvent d’une sorte d’imagination projective et érudite. Mais chacun de ces courts récits garde sa part d’opacité, qui prive la narration de tout développement. Le resserrement de l’histoire obéit ainsi à une concentration de l’existence autour de certains traits particuliers, qui ne dépendent pas de déterminations mécaniques ou causalistes. L’esthétique de Marcel Schwob s’inscrit bien dans le procès mené à la fin du XIX^e siècle contre le naturalisme (Gefen 2015).

La forme brève de la narration, inspirée du poème en prose, prend une nouvelle signification, même si l’œuvre de Schwob reste sans postérité immédiate. En concurrence avec la notice journalistique, voire avec la notice nécrologique qui se répand dans la deuxième moitié du siècle, la forme très brève devient l’objet d’une rivalité où la littérature réclame son bien. Car si la littérature est depuis toujours intéressée par les formes de brièveté (de l’épigramme à la formule, du proverbe à la maxime), c’est dans le rapport au récit d’une vie, dans le résumé d’une existence à son noyau de sens que se trouve un des enjeux de la modernité. C’est dans cette perspective qu’il faut comprendre l’œuvre ironique de Félix Fénéon, ses “nouvelles en trois lignes”. La condensation maximale de ces textes réduit le fait divers de presse à une phrase

¹ Voir Rabaté 2010.

² Pour reprendre le titre magnifique de Pierre Michon, héritier conscient de Schwob.

acrobatique, une phrase portée par une syntaxe qui organise le renversement de la causalité, qui produit pour le lecteur la surprise par le retournement logique qu'elle impose le plus souvent. Comme chez Schwob, l'écriture elliptique met en exergue le caractère fermé et opaque de l'événement, l'aspect essentiellement passé et achevé des actions, qui peut se réduire à presque rien, quasiment à un nom et une date.

L'histoire des formes narratives brèves (ultra-brèves) doit donc se penser dans ses liens avec le journalisme qui commence à exercer sa pression économique, stylistique et même esthétique sur la littérature. La prolifération des informations, la fortune des faits divers, l'inflation des nouvelles (qui nous arrivent maintenant à flots continus, en temps réel) alimentent une surabondance de récits possibles, de scénarios disponibles selon des codes et des grilles qui en organisent les recettes et le succès escompté. Dans cette inflation d'histoires possibles, la stratégie symboliste et post-symboliste vise à une miniaturisation de la narration dont l'un des héritiers les plus importants est, passant du domaine français au domaine hispanique, Jorge Luis Borges. C'est chez lui que se réfléchit de la façon la plus consciente l'idée paradoxale de capturer l'infini dans le contenu le plus petit, selon une définition de la "fiction" qui appartient en propre à l'écrivain argentin, qui n'a pas pour rien intégré et dépassé les leçons du symbolisme français dont il est l'héritier ironique comme on le voit dans son invention du personnage de Pierre Ménard.

La stratégie de la fiction brève passe ainsi par un subterfuge narratif que Borges découvre avec "L'Approche d'Almotasim" et qui consiste à faire comme si le texte était le compte-rendu d'un livre préexistant, qu'il suffit alors de résumer pour en extraire la loi secrète. Mais c'est aussi bien un objet magique comme l'Aleph qui condense dans l'espace le plus réduit une représentation impossible du monde tout entier. Toute l'œuvre de Borges tient dans le dépliement savant et réjouissant des paradoxes entre mauvais et bon infini. Mais la finalité esthétique est plus que la seule concentration de la *short story* puisque c'est le rapport même entre réalité et représentation qui est au centre du questionnement métaphysique sur la possibilité de saisir le tout dans une de ses parties. On comprend pourquoi la bibliothèque (finie et infinie) est l'une des allégories privilégiées de son œuvre.

Bien d'autres stratégies de la brièveté sont envisageables. L'important est de noter qu'au tournant du XXI^e siècle, l'émergence internationale de la microfiction continue de se lier à l'ambition de dire le plus individuel, selon des traditions nationales qui en inspirent les différents avatars: *microficción*, *flash-fiction*, *microstoria*. La version italienne du terme est d'autant plus intéressante qu'elle croise l'usage que Carlo Ginzburg fait du mot quand il programme une histoire des singularités et des vies particulières, tournant la science historique vers le projet de dire le plus idiosyncrasique de chaque époque.

2. Un monde de fictions

Après ce trop bref rappel, il est temps d'en venir à deux exemples plutôt atypiques d'écriture de microfictions en France. Le premier est le livre de Camille de Toledo: *Vies potentielles* (Toledo 2011) dont le titre même, dans sa graphie étrange est révélateur. Pour Toledo, le fait remarquable de notre époque est sa production vertigineuse de fictions, dans tous les domaines: romans, films, séries, jeux vidéo. Nous vivons dans un monde saturé d'images et de scénarios préconstruits, où l'authenticité

est partout guettée de n'être que la reproduction de quelques clichés inconsciemment répétés. Nous sommes produits par ces codes, que nous reproduisons à notre tour, dans une démultiplication qu'Internet accroît encore. Dès le plus jeune âge, nous absorbons des histoires, des livres d'enfance aux émissions de télévision, des films aux publicités, selon un impérialisme grandissant des modélisations imaginaires de la fiction. Camille de Toledo est très soucieux de ce moment historique qu'il voit comme une confusion inextricable de la réalité avec tous les degrés de fictionnalisation qui la recouvrent et l'informent tout à la fois.

La microfiction, telle qu'il la pratique, s'inscrit dans ce bain de récits qu'elle relance et conteste en même temps. La brièveté recherchée vise à maximaliser le régime de la fiction, en assurant le plein rendement de ses mécanismes, que nous pouvons anticiper, prolonger, comprendre dans leurs ellipses, tant nous sommes baignés dans un même univers narrativisé. Les clichés peuvent donc servir de raccourci, de terrains d'entente immédiate avec le lecteur, selon un partage des codes qui se mondialise toujours plus. Mais, et c'est là l'angle original du livre de Camille de Toledo, cette prolifération de récits doit se penser comme un *accélérateur de possibles* (au sens où l'on parle d'accélérateurs de particules).

Chaque histoire semble une sorte de matrice pour imaginer des bifurcations potentielles, des possibilités existentielles à tester, parfois sur le mode du conditionnel. La fiction retrouve son principe premier d'être un opérateur de "comme si", un monde de compromis entre désir et réalité, où peut s'éprouver un scénario compensatoire. Ce sont ces potentialités que le récit bref déploie en accéléré mais sans les mener à terme, en gardant le possible à l'état de potentiel. De là découle la prolifération des histoires qui s'engendrent, comme dans une rêverie éveillée débridée, où le rêveur peut essayer des combinaisons narratives multiples. Mais ce dispositif de potentialités imaginaires est ironique dans son fonctionnement même, puisque la multiplication des scénarios signe, de fait, l'échec d'une seule et bonne histoire. La machine à fictionner doit être sans cesse relancée.

Cette ironie est peut-être particulière au domaine français de la microfiction, où les rares exemples produits ces dernières années sont plutôt des cas-limites, des œuvres où s'expose évidemment un surrégime narratif. J'ai cité *Vies potentielles* dont je vais décrire la structure plus amplement. Il faut aussi convoquer l'étonnante somme de Régis Jauffret, précisément intitulée: *Microfictions*. Véritable machine, presque sans fin possible, à fabriquer des microrécits, le texte de Jauffret s'exhibe comme un paradoxe: un énorme volume pour des "microfictions"! L'inflation d'histoires ressemble à un cancer de l'imagination qui prolifère sans limite, provoquant un vertige de la multiplication des scénarios, le plus souvent cruels, sans que l'on sache très bien ce qui règle l'instance de production de tous ces récits. Une phrase, reprise en quatrième de couverture, justifie indirectement cette pléthore: "Je est tout le monde, et n'importe qui", puisque le principe de confusion des identités et une certaine porosité (ou indifférence) identitaire autorisent à se projeter dans n'importe quel récit de vie, dans n'importe quelle imagination existentielle, sans limitation subjective.

La microfiction repose alors, comme par antiphrase, la question de la totalisation de l'existence par un récit, question qui est celle par excellence du roman moderne. Par sa brièveté, par sa clôture qui est aussi un inachèvement, la microfiction est condamnée à rester une amorce, un indice, une direction ou un chemin trop vite frayé, une histoire trop vite racontée, avant de passer à une autre. Le livre ne peut plus contenir son principe d'engendrement, voué qu'il est à entasser les histoires, à les ajouter sans pouvoir les boucler. Il lui faut donc un dispositif qui le régule, qui lui indique même

arbitrairement son terme.

3. Dispositifs

Le vertige de l'infinie répétition des histoires (ce que l'univers de Borges désigne comme le mauvais infini du signe) appelle une organisation qui puisse régler le jeu des microfictions, selon une structure à laquelle Camille de Toledo porte une grande attention. Son dernier livre, *Le Livre de la faim et de la soif*, thématise explicitement ce conflit entre achèvement et inachèvement, en faisant du livre lui-même l'étonnant héros d'aventures picaresques. Dans *Vies potentielles*, c'est un système à trois étages qui règle l'architecture du livre. Il y a d'abord les histoires: plus de quarante-cinq, certaines qui se développent en plusieurs fois, avec des reprises et des échos, mais qui semblent la plupart du temps disjointes et autonomes. Cette première strate est donc de nature fictionnelle. Elle est suivie par ce que le texte nomme (avec ces graphies déroutantes) les "exégèses" qui sont des commentaires des récits qui précèdent, commentaires sur leur sens, sur les échos qu'ils suscitent pour le narrateur général. Enfin, plus rarement et en fin de section, un "chant" poétique ponctue autrement l'avancée du livre.

L'histoire vient d'abord, comme pour montrer cette préséance contemporaine du fictif. Elle garde, chaque fois, un caractère assez énigmatique qu'entretient sa concision, puisque chaque récit tient en trois ou quatre pages, même s'il englobe une durée variable. Commençant *in medias res*, l'histoire intrigue par un contexte renouvelé, par une situation volontiers dramatique et cosmopolite. Mais ces histoires ne sont pas véritablement autonomes et signalent leur incomplétude. Prenons pour exemple le premier récit: "Le boucher, une hache sur sa tête": il propose une sorte de gros plan sur un homme hébété, une hache en effet plantée dans son crâne. L'image étrange symbolise une violence gratuite dont on ne sait la cause. Ce premier récit fait penser à Kafka, qui peut jouer le rôle d'ancêtre de la microfiction avec ses nombreuses ébauches de récits, au sens allégorique opaque, au fantastique inquiétant.

La brièveté du morceau tient à son inachèvement rapide; le scénario s'arrête et, faute de continuation, échoue à trouver un sens qui lui serait donné par un développement explicatif. Mais le scénario offre ainsi des réserves d'interprétation, et semble receler des significations cachées. On sait combien les récits de Kafka ont nourri les commentaires à la recherche de leur secret, comme si le texte littéraire appelait la lecture talmudique et herméneutique pour en relier tous les indices. Le récit très bref semble le noyau d'un roman manquant, mais qui aurait été laissé en suspens volontairement.

C'est pour cela que l'histoire initiale appelle l'"exégèse" qui la suit immédiatement. Le commentateur (qui semble bizarrement ne pas assumer le rôle d'inventeur de ces histoires) s'interroge sur le rapport qu'il entretient avec ces images obsessionnelles. Tous ces morceaux romanesques inaboutis finissent par dessiner une sorte d'autobiographie discontinue du commentateur, qui apparaît au fil du livre comme un orphelin, devenu père lui-même, et qui médite sur les liens de la filiation, sur la transmission de la mémoire familiale.

La troisième strate relève, elle, d'un autre type d'énonciation, collective et lyrique, pour dire dans un chant fragmenté une manière d'épopée de notre époque comme temps de la fission de l'atome et de la dispersion. C'est le chant de l'homme dans l'âge de la rupture atomique, individuelle, et parfois même syllabique et

syntactique, puisqu'il faut la torsion et la violence de la coupe poétique pour dire les effets de cette position nouvelle et vertigineuse.

La microfiction ne constitue donc pas, dans *Vies potentielles* un genre vraiment autonome; elle ne se développe pour elle-même, mais dans ses liens avec les deux autres strates textuelles. Le livre de Camille de Toledo est ainsi un cas particulier, mais cette position excentrée permet de réfléchir à la nature de ce type d'écriture. Reprenons certains des éléments dégagés: la microfiction est un laboratoire pour faire proliférer en accéléré des scénarios qui gardent leur schématisation. Mais cette production est aussi un effet de notre temps de dislocation et d'accélération: les fictions se développent comme le cancer qui détruit le père du narrateur. La réalité est ainsi recouverte par un flux charriant images, bouts de films, clichés de voyages, éclats de langues multiples. Pour faire fonctionner ces histoires en raccourci, il faut leur donner une intensité dramatique immédiate, par le choc de l'image, la difficulté à contextualiser les personnages et l'énonciation des situations, dans un monde possible qui reste allusif. Dans cette dramatisation les effets de codes communs, le jeu des références plus ou moins déchiffrées autorisent la vitesse narrative: les noms marquent aussitôt une provenance géographique, les lieux fabriquent des paysages connus de tous, mais pour dire, à chaque fois, l'insuffisance d'une histoire unique, d'une histoire qui serait encore capable de raconter un sujet.

C'est ce que thématise nettement le narrateur de *Vies potentielles*: il souligne lui-même son incapacité malade à se satisfaire d'une seule histoire, à se contenter d'une fable pleine. Il dit son désir de voir des personnages qui seraient auto-suffisants (Toledo 2011, 32-33), mais il doit reconnaître que c'est l'émiettement qui domine. La loi de la fission atomique est devenue aussi celle du romancier.

4. Ambivalence

La prédilection de notre temps pour la microfiction tient, je crois, à l'ambivalence que nous éprouvons pour une forme qui fait triompher l'empire généralisé de la fiction, mais sous un mode incomplet et resserré. *Vies potentielles* manifeste cette ambiguïté dans sa structure. La série d'histoires, doublées de leur commentaire, mine et accomplit la dispersion, qui se marque aussi aux violentes coupures des mots dans le chant. Mais l'auteur du livre voudrait conjurer cette fatalité, déjouer la malédiction de la déliaison. Il rêve de lier ce qui est séparé, de *relier* et de *relire*, selon un jeu de mots que le livre décline constamment. Il s'agit donc de retisser des liens sémantiques et familiaux par le travail propre à l'écriture qui s'oppose alors au règne aliénant de la fiction. Ce désir se marque par des moments de récapitulations des histoires comme s'il fallait les totaliser, par des essais de suite dans certaines séquences narratives, notamment pour le personnage de Françoise Horvald, elle qui souhaite aussi donner une cohérence à son parcours familial.

Mais l'entropie est la plus forte: la pulvérisation est à l'œuvre parce que la puissance de la fiction reste fragile. Elle se manifeste par l'usage fréquent du conditionnel qui dit la nature irréelle du vœu formé par le personnage ou par le narrateur. Ce régime du "comme si" domine aussi chez Régis Jauffret: il montre la force de rêverie, tout en dénonçant l'absence de bases tangibles. Chaque individu est hanté

par l'idée d'autres vies possibles. Il n'est plus ici question d'unifier dans un récit totalisateur le tout d'une vie, qui s'échappe dans l'épisodique³, dans le sériel et dans le réseau des existences parallèles qui resteront virtuelles.

Ce thème de la vie virtuelle est amorcé dans le récit "Vie de Françoise Horvald". Cet épisode est écrit au conditionnel. Le personnage rêve d'un départ et d'une rencontre, d'une façon de rejoindre son fils (réel ou imaginaire) dont elle imagine les activités dans une ville lointaine de l'Extrême-Orient. L'exégèse suivante nomme ce mouvement des "vies au conditionnel" des "speculative lives" (Toledo 2011, 54). Ce motif traverse le livre: on le retrouve pour le père du narrateur qui imagine, alors qu'il est mourant, "mille vies qu'il vivra encore" (Toledo 2011, 78). Car c'est notre capacité à être le "fabulateur de notre propre vie" (Toledo 2011, 91) qu'interroge Camille de Toledo, capacité qui est autant une mystification qu'une consolation. Cette fabulation a commencé pour l'écrivain par le changement de son nom puisqu'Alexis Mital est devenu Camille de Toledo, nom pris au côté maternel, affichant à la fois une androgynie possible et une filiation judaïque.

La série des histoires, le défilé des microfictions témoignent donc de la reconnaissance d'un morcèlement des existences, ce que traduit thématiquement l'obsession des corps dépecés, mis en lambeaux dans de nombreux récits. Ces histoires en morceaux disent des vies elles-mêmes en morceaux⁴. Contre cette dispersion, certains personnages élaborent des scénarios de corps refait, maquillé, transformé, rajeuni, comme le montre le récit "Une touche de maquillage" (Toledo 2011, 203).

La microfiction, comme accélérateur de particules et de particulier, libère ainsi des potentialités ambivalentes. Le défaut ontologique du sujet fissuré produit un surplus de fiction qui est à la fois une drogue et un remède, une sorte de *pharmakon* ambigu. Cette accélération est-elle fatale? On doit surtout souligner sa nature de *double bind* qui rend impossible de trancher entre ce qu'elle entraîne de positif et de négatif. La concentration de fiction qu'implique la microfiction pousse l'irréalité des histoires à leur paroxysme, mais elle traduit aussi un vertige des identifications possibles. J'y vois un symptôme et un révélateur de l'hyper-individualisme de notre temps. Car nous sommes aujourd'hui en quête de trames, de filiations à recomposer, de liens imaginaires à recréer. La dimension mélancolique et pathétique de cette aspiration est très marquée dans l'œuvre de Camille de Toledo qui la thématise dans chacun de ses livres, notamment dans la conscience déchirée d'un déchirement de l'histoire européenne. Son usage de la microfiction n'est donc pas du côté d'une euphorie post-moderne de la vitesse, d'un vertige de l'accélération (auquel il consent aussi). Mais il témoigne de l'espoir de trouver dans l'accompagnement du mouvement de dispersion, qui nous saisit tous, une sorte de vie encore vivable aujourd'hui.

5. Bibliographie:

- Gefen, Alexandre. *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2015.
 Jauffret, Régis. *Microfictions*. Paris: Gallimard, 2007.
 Michon, Pierre. *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, 1984

³ Je prends le mot au sens où l'emploie Galen Strawson (voir Rabaté 2015).

⁴ Thème explicitement souligné dans Toledo 2011, 127-28.

Rabaté, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*. Paris, Corti, 2010.

Rabaté Dominique. “L’individu contemporain et la trame narrative d’une vie”. *Studi Francesi* 175 (mai 2015), 49-57.

Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Paris: Petite Bibliothèque Ombres, 1994.

Toledo, Camille de. *Vies pøtentielles*. Paris: Seuil, 2011.

Le Livre de la faim et de la soif. Paris: Gallimard, 2017.