



Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli | ISSN 2316-1663 | V.2, N.1 | Jan. Jun. 2013

LE CHOC DU RÉEL URBAIN. LE CORPS ET LA VILLE DANS LES NOUVELLES EN TROIS LIGNES DES XXE ET XXIE SIÈCLES



O CHOQUE DO REAL URBANO. O CORPO E A CIDADE NOS ROMANCES DE TRÊS LINHAS DOS SÉCULOS XX E XXI

MARIA CRISTINA DANIEL ÁLVARES
Univ. do Minho / Portugal

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 10/02/2013 • APROVADO EM 27/07/2013

Abstract

This paper wishes to examine the configurations of the sensorial relationship between the individual and the city in the *nouvelles en trois lignes*, a literary form created by Félix Fénéon in 1906, which has been lately reactivated in the context of contemporary flash fiction production. Its major characteristics, either formal (*faits divers* rewriting, *écriture de liste*, narrativity, referentiality) or thematic (the action consists of an unexpected event), identify shock as the key figure organizing these texts. I approach shock through the Aristotelian and Lacanian concepts of *tuché* as the disclosure of the real in its contingency and unpredictability as well as through the Benjaminian perception of shock as the defining sensation of modernity. The city materializes this concept, thus analysing the variations of shock in some *nouvelles* by

Fénéon, and also by his contemporary followers, leads to the reading of the urban experience as a traumatic one (both physically and psychically), through which feeling the city is already re-feeling (and resenting) it.

Resumé

L'article examine les configurations du rapport sensoriel de l'individu à la ville dans les nouvelles en trois lignes, forme littéraire créée par Félix Fénéon en 1906 et réactivée récemment dans le cadre de la production de micronouvelles. Ses principales caractéristiques formelles (réécriture de faits divers, écriture de liste, narrativité, valeur référentielle) et thématiques (l'action consistant en un événement soudain qui survient par hasard) isolent le choc comme figure axiale de ces textes. Nous abordons le choc à travers le concept aristotélicien de *tuché* en tant que manifestation du réel contingent et imprévisible (Lacan) ; et aussi, avec Benjamin, comme la sensation qui caractérise la modernité. La ville étant la matérialisation de celle-ci, l'analyse des variations du choc dans quelques nouvelles de Fénéon et de ses disciples contemporains conduit à lire l'expérience de la ville comme une expérience traumatique, aussi bien physique que psychique, dans laquelle sentir la ville, c'est déjà la ressentir.

Entradas para indexação

KEYWORDS: *Nouvelles en trois lignes*. City. Shock. Real. Body. Modernity.

MOTS-CLÉ: *Nouvelles en trois lignes*. Ville. Choc. Réel. Corps. Modernité.

Texto integral

Introduction

Nous étudions les configurations de l'expérience sensorielle de la ville dans les nouvelles en trois lignes, forme littéraire créée par Félix Fénéon en 1906 et réactivée par ses épigones contemporains, Jean-Noel Blanc et Jean-Louis Bailly. Quelles sont les formes du sentir et du ressentir la ville dans ces nouvelles ? Y a-t-il des différences entre les nouvelles du début du XXe siècle et celles écrites cent ans plus tard à un moment où la ville moderne issue de la révolution industrielle, la ville de Walter Benjamin, s'est élargie en dispositif urbain en expansion constante? Pour essayer de répondre à ces questions, nous commençons par situer les nouvelles en trois lignes au sein du vaste mouvement de production de micronouvelles, de façon à souligner que leur spécificité découle de la nouveauté et de la singularité de la forme créée par Fénéon : elles réécrivent des faits divers, gardent la valeur référentielle prise au texte-source et présentent une forte articulation narrative (ce sont des récits fulgurants). L'analyse de la forme et du contenu des nouvelles met en évidence le hasard et la discontinuité. Ces deux aspects caractérisent la forme paratactique de l'écriture de liste, héritée de la colonne des faits divers, ainsi que les histoires elles-mêmes organisées autour d'un

événement contingent et imprévisible, un accident. L'accident raconté implique très souvent un individu et une machine dans un rapport marqué par le choc qui met à mal le corps (le touche violemment, le heurte, le blesse, le (dé)coupe, le mutile, l'écrase, le disperse). Nous abordons la machine en tant que métonymie de la ville industrielle et le choc comme la sensation *princeps* par laquelle la ville se manifeste. Nous convoquons à cet effet deux catégories : la paire aristotélo-lacanianne de *tuché et automaton* pour définir le choc comme choc du réel ; la notion benjaminienne du choc comme sensation moderne majeure dont le champ d'expérience privilégié est la ville industrielle. Nous définissons ainsi le choc comme choc du réel urbain. Dans l'analyse des nouvelles contemporaines, nous interrogeons la persistance de la figure du choc. Sa présence massive exprime-t-elle le même rapport traumatique entre l'humain et l'urbain ? L'hostilité de la ville est-elle du même ordre ? Peut-on y repérer des mutations dans le statut de l'urbain ? Qu'en est-il du corps sensible ? Y a-t-il de nouvelles nuances dans la sensation du choc ? Que signifient-elles ?

Félix Fénéon et les nouvelles en trois lignes

La production de récits extrêmement brefs, voire minuscules, à 140-150 caractères, concis, précis, elliptiques et intenses, n'est pas une nouveauté dans le monde hispanophone où le minicuento (parmi d'autres désignations : *microficción*, *microrrelato*, *minitexto*, *textículo*, *conto ultra-corto*) a une tradition qui remonte au moins à 1959, année où Augusto Monterroso a écrit son célèbre *Dinosaurio*: 'Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí' (quand il/elle se réveilla, le dinosaure était toujours là). En France et, d'une façon plus générale, en langue française, ce phénomène est beaucoup plus récent : on trouve des précurseurs dans les années 1980 et 1990, comme Jacques Sternberg avec ses contes ultra-brefs, et les fragments narratifs de Ph. Delerm, décrivant des plaisirs minuscules. Mais c'est à partir de 2005, sans doute réactivés par la mise en place de facebook (2004) et twitter (2006), que les microrécits en français émergent comme un phénomène littéraire visible. En témoignent *Microfictions*, de Régis Jauffret, le blog d'Éric Chévallard, les créations multi-média de François Bon, les micronouvelles de Fuentealba, celles de Vincent Bastin ou encore celles d'Olivier Geshter, le groupe québécois Oxymorons¹, réuni autour de Laurent Berthiaume et de la revue *Brèves Littéraires*, l'Institut de Twittérature Comparée fondé à Montréal et à Bordeaux et les nouvelles en trois lignes publiées par Jean-Noël Blanc (2007) et par Jean-Louis Bailly (2009). Ajoutons la parution d'études critiques sur le phénomène, dont la revue électronique *Fixxion*, inaugurée en décembre 2010 avec un numéro dédié à la dialectique micro-macro, est l'exemple récent.

Les écrivains, théoriciens et critiques des microformes narratives, notamment sud-américains (Lagmanovitch, 2006), considèrent que le *microrrelato* ou *minicuento* naît à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe siècle, avec le

¹ Le groupe Les Oxymorons est constitué par les écrivains canadiens francophones Laurent Berthiaume, Marie-Ginette Dagenais, Monique Joachim, Jeannine Lalonde, Christiane Lavoie, Thérèse Tousignant-Patenaude, tous membres de la Société Littéraire de Laval (<http://www.breves.qc.ca/>). Leurs micronouvelles comptent entre 20 et 125 mots.

modernisme et les avant-gardes, disparaît ensuite et réapparaît massivement (en Amérique du Sud) à partir de 1960. Parmi les précurseurs français du genre ils avancent les noms de Charles Baudelaire et de Félix Fénéon (cf. Bastin, 2011 ; Fuentealba, 2009) : les poèmes en prose de l'un et les nouvelles en trois lignes de l'autre sont considérés comme les ancêtres des micronouvelles. Fénéon est en effet une référence omniprésente chez les auteurs et les théoriciens des microformes narratives. Dans cet ensemble, les cas de Jean-Noël Blanc et de Jean-Louis Bailly se spécifient du fait qu'ils prennent Fénéon non seulement comme un précurseur et inspirateur du microrécit mais surtout comme un modèle à imiter et un programme à poursuivre. Dans le para-texte de leurs livres (quatrième de couverture, avant-propos, avertissement), ils reprennent explicitement le projet et imitent le style épuré des nouvelles en trois lignes – ou en quatre lignes comme celles de Blanc. Ce n'est pas seulement la dimension du texte qui est en jeu mais tout un programme original et singulier qui est réactivé.

Né en 1861 et décédé en 1944, Félix Fénéon a été très actif aussi bien sur le plan culturel que sur le plan politique. Soutenant la fonction libératrice de l'art et son affinité avec le projet anarchiste dans la lutte contre les idées d'état, de patrie et d'autorité, il était lié aux avant-gardes artistiques et littéraires et aux milieux anarchistes, et soutenait la lutte des artistes, intellectuels et ouvriers contre l'état. Il a caché des militants anarchistes recherchés, a édité des journaux anarchistes et libertaires, a écrit des articles anonymes dans la presse anarchiste dans les années 1890 et il est probable qu'il ait commis un attentat à la bombe. Il a fait tout cela en travaillant comme fonctionnaire du Ministère de la Guerre. Il n'était pas moins actif dans le monde de l'art et de la littérature. Il a promu Georges Seurat et les postimpressionnistes, édité les *Illuminations* de Rimbaud et *Maldoror* de Lautréamont, traduit Edgar Poe et Jane Austen, publié la première traduction de James Joyce en français. Entre 1896 et 1903, il a été rédacteur en chef de la *Revue blanche*, qui a soutenu Dreyfus en 1898 et où Debussy, Gide, Mirbeau et Jarry ont collaboré.

De mai à novembre 1906, alors qu'il travaillait au quotidien *Le Matin*, Fénéon a réécrit des faits divers en les transformant en des nouvelles très courtes. Celles-ci sont à la fois des nouvelles au sens médiatique d'informations et de dépêches, des faits divers en l'occurrence, et des nouvelles au sens littéraire du terme, mais en format minuscule. En voici quelques exemples :

1. Madame Fournier, M. Voisin, M. Septeuil se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage. (Fénéon 1998 :15)
2. Un Saint-Germain des Prés-Clamart a tamponné, vers minuit, rue de Rennes, un Malakoff, qui prit feu. Plusieurs voyageurs blessés. (ibid:104)
3. Perronet, de Nancy, l'a échappé belle. Il rentrait. Sautant par la fenêtre, son père, Arsène, vient s'abîmer à ses pieds. (ibid:104)
4. C'est au cochonnet que l'apoplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois. Sa boule roulait encore qu'il n'était déjà plus. (ibid:92)
5. En se grattant avec un revolver à détente trop douce, M. Ed. B... s'est enlevé le bout du nez au commissariat Vivienne. (ibid:104)

6. Gare de Mâcon, Mouroux eut les jambes coupées par une machine, 'Voyez donc mes pieds sur la voie !', dit-il, et il s'évanouit.(ibid : 124)

7. Chez un tourneur de Bordeaux, une meule électrique a éclaté, fracassant d'un de ses fragments la tête du jeune Léchell. (ibid:77)

Dans la mesure où les nouvelles en trois lignes dérivent de faits divers, elles sont profondément ancrées dans la culture médiatique et urbaine. Fénéon altère la structure interne et le style de chaque fait divers mais il garde l'histoire (contenu) ainsi que l'organisation sérielle de la colonne. Aussi la nouvelle en trois lignes raconte-t-elle dans un récit fulgurant le détail et la fugacité des événements contingents que sont les faits divers. Ce sont des cas, au sens étymologique d'événements qui surviennent par hasard, qui choient et qui choquent. Grâce à l'art de Fénéon, la rubrique des faits divers devient un catalogue des tragédies ordinaires reformulées en grand style. Catastrophes naturelles, toute sorte de violence (domestique, urbaine, maniaque, militaire) et différents types d'accidents, notamment avec des machines industrielles, des voitures et des transports en commun, tous ces accidents somme toute assez triviaux, sortent de la banalité grâce à l'art littéraire de Fénéon. La fine ironie qui se dégage de la forme stylistique des nouvelles évacue le pathétique dont le fait divers normalement est chargé et en amortit l'effet choquant, tout en nous donnant à voir le choc d'un regard distancié et désenchanté (pas sentimental). En créant les nouvelles en trois lignes, Fénéon a resserré le lien entre discours littéraire et discours médiatique: la presse devient le support de la littérature, non pas sous forme de romans-feuilletons, mais de fragments narratifs tirés directement de la presse même. Les masses accèdent à la littérature et celle-ci perd de son elitisme et s'intègre à la vie quotidienne. Dans les nouvelles en trois lignes, la littérature puise dans la bousculade de la vie urbaine et adopte son rythme accéléré, brusque et discontinu. Étant une dérivation du fait divers, la nouvelle en trois lignes donne de la ville et de la société urbaine une représentation qui, en dépit de la diversité supposée des faits, s'homogénéise dans un *pattern* constitué de figures de la violence telles que le choc, le heurt, la chute, la syncope, la mutilation, le dépeçage. Ces figures expriment les effets du mode de vie moderne dont la ville de la Belle Époque est le lieu paradigmatique. Dans *À propos de quelques motifs baudelairiens* (1939), W. Benjamin considère le choc 'la forme prépondérante de la sensation' et 'une expérience éminemment moderne' (Benjamin, 1991:245). La sensation du choc, éprouvée par l'ouvrier devant la machine, dit Benjamin, est emblématique de la société industrielle et urbaine. Le choc est donc la figure majeure du sentir et du ressentir la ville.

Le hasard n'intervient pas seulement au niveau de ce qui est raconté mais aussi au niveau de l'organisation en colonne des petits récits autonomes. Dans leur profusion et diversité, les faits divers s'accumulent au jour le jour, sans priorité et sans liens logiques et hiérarchiques entre eux (c'est l'organisation en parataxe). De même, les nouvelles en trois lignes sont des récits brefs autonomes et discontinus, qui se succèdent sans être enchaînés les uns aux autres, sans s'organiser en une

continuité logico-syntagmatique² (laquelle définit l'hypotaxe). Au contraire, ils s'accumulent au hasard en une série qui reste ouverte à l'infini (écriture **de liste**)³ Bref, le modèle médiatique des nouvelles en trois lignes détermine la contingence et la discontinuité comme coordonnées majeures de ces récits organisés autour d'une action qui est un choc.

De la réécriture des faits divers découlent deux autres caractéristiques qui spécifient les nouvelles en trois lignes modernes et contemporaines dans l'ensemble des micronouvelles. D'abord, elles sont référentielles ; elles ne parlent pas directement d'Ulysse, d'un dinosaure, de Mickey Mouse, de Napoléon ou d'un anonyme, mais de référents externes, existant dans la réalité. Elle ne réfèrent pas directement aux livres mais au monde. Ce que racontent les nouvelles en trois lignes, c'est un événement qui s'est passé dans un lieu déterminés, à un moment donné, avec quelqu'un d'identifié ou d'identifiable. Les nouvelles de J-L Bailly ont parfois recours à des stéréotypes du monde fictionnel qui fonctionnent métaphoriquement en tant que modèles de ce qu'elles racontent. Dans *Nouvelles impassibles*, on trouve quelques nouvelles tirées du cas Josef Fritzl, le père incestueux qui avait séquestré pendant une vingtaine d'années sa fille et ses enfants qui étaient, de ce fait, en même temps ses petits-enfants. Il y est présenté comme un avatar du personnage mythologique de Thyeste : 'Josef Fritzl, papy et papa des enfants d'Elisabeth, avait-il bien songé au produit de l'union de Thyeste et de Pélopie : Égypthe, un triste sire' (Bailly, 2009 : 44).

La seconde caractéristique des nouvelles en trois lignes découlant du modèle médiatique concerne leur consistance narrative. Différemment des micronouvelles dont le registre est souvent lyrique ou aphoristique, la qualité indéniablement narrative des nouvelles en trois lignes est assurée par le fait qu'il y a toujours une action, plus ou moins catastrophique, qui transforme un état dans un autre état – normalement dysphorique. Aussi les catégories narratives de l'espace, du temps, de l'action et du ou des personnages coïncident-elles avec des référents extérieurs (lieux, personnes, événements) qui ancrent l'histoire dans les circonstances réelles de son occurrence et situent le récit dans le monde réel. Par exemple, à Levallois, quelqu'un nommé M. André a eu une apoplexie. L'expression littéraire de ce fait l'inscrit dans le monde de la fiction sans pour autant le destituer de sa réalité.

Le choc du réel : tuché et automaton

² L'axe syntagmatique est l'axe horizontal où s'opère l'articulation entre les mots selon les règles de la grammaire. L'axe paradigmatique est l'axe vertical où s'opère la sélection des mots. Le premier est associé à la syntaxe, le second au lexique et à la sémantique.

³ L'écriture de liste exprime l'échec des synthèses transcendantales. La vision de survol, neutre et totalisante, est remplacée par les visions myopes focalisées sur le détail. Le détail indique la fugacité et l'insaisissable des contingences qui rompent l'enchaînement logique et prévisible des événements. Établi par la rubrique ou la colonne des faits divers, le modèle de l'écriture de liste est non seulement celui des nouvelles en trois lignes de Fénéon, mais aussi celui des micro-récits contemporains, notamment ceux produits sur l'Internet (blogs, Twitter).

Nous examinons maintenant les formes du choc comme sensation majeure par laquelle la ville se présente à l'individu, en ajoutant à celles de Fénéon quelques nouvelles de Jean-Louis Bailly et de Jean-Noël Blanc :

8. Concours de crachat à Grenoble. Le candidat (22 ans) prend son élan, passe le balcon, se crashe deux étages plus bas. Traumatisme crânien (Bailly, 2009, p.59)

9. On récupère sur le Grand Ballon d'Alsace, enchevêtrés, les débris d'un ULM et d'un Icare de 46 ans, venu là de la Somme. (ibidem, p.116)

10. Merveilleux fous volants. Un sexagénaire se tue à Mazamet. Un couple de trentagénaires s'écrase à Connantre : elle est tuée, il hésite à mourir (Bailly, 2009)

11. M. Martin, de Grenoble, arpentait les voies du tramway délaissées par les traminots grévistes. Fin inopinée de la grève, tramway inattendu: il n'aura désormais plus qu'une jambe, M. Martin. (Blanc, 2007, p.167)

12. Pressé par un besoin de liberté, Gaston L. a noué ses draps au garde-corps de sa fenêtre pour fuir par le jardin. Draps trop courts: fémurs et bassin fracturés. A-t-on idée de vouloir quitter ainsi sa maison de retraite, à 103 ans qui plus est? (ibidem, p.163)

13. Chaviré de joie après l'avis des médecins venant de le déclarer à tout jamais guéri de sa terrible maladie, Félix G. gambadait en quittant l'hôpital de B*. Ce fut pour y retourner illico, faute de s'être avisé de l'arrivée rapide du bus 31. (ibidem, p.161)

14. Elle était fière de son piercing lingual, Betty N. Elle s'en vante moins aujourd'hui: muette depuis que la foudre lui infligea une sévère décharge électrique, le métal dudit piercing ayant servi de conducteur. (ibidem, p.165)

Dans les nouvelles à la Fénéon de ces deux auteurs, les actions présentent la forme de chutes, collisions, heurts, fractures, décharges, syncopes et autres figures du choc. C'est ce qu'Aristote appelle la *tuché*. La *tuché* se définit en corrélation avec l'*automaton*. Ces deux notions aristotéliennes sont ici mobilisées telles que les redéfinit J.Lacan dans le *Séminaire XI* (1964) : « (...) la *tuché* (...), nous l'avons traduit[e] par la rencontre du réel. Le réel est au-delà de l'*automaton*, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l' "*automaton* » (Lacan, 1973 :64). Autrement dit, l'*automaton* est la régularité de la vie quotidienne, la répétition des prévisibilités qui font la routine. Il implique une mémoire, des itinéraires, des horaires et des emplois du temps, des règles, des prescriptions (« tenez votre droite »), des codes, des mécanismes, des réseaux. Concernant la ville, on songera à toute la mécanique urbaine qui canalise, oriente, homogénéise et automatise les flux de gens et de véhicules. De son côté, la *tuché* est une autre sorte de répétition. Non pas celle des régularités et prévisibilités mais au contraire de la rupture ici et là de l'*automaton*. Non pas sa subversion définitive, massive et irrémédiable, apocalyptique, mais des ruptures dans la maille automatique, des pannes qui sont autant d'événements irréguliers, imprévisibles et dysfonctionnels, à valeur catastrophique et traumatique: des crashes, des collisions, des débris, des

éclats, des restes, qui ne remettent cependant pas en cause le fonctionnement global de l'*automaton*. La *tuché* est une discontinuité hasardeuse dans la chaîne de l'*automaton*. Les draps trop courts de Gaston L. en sont une magnifique métaphore: la chaîne de draps, qui devrait le déloger en sécurité de la maison de retraite, finit bien avant le sol, ce qui oblige Gaston L à sauter dans le vide. Tandis que l'*automaton* relève de la structure et du dispositif logique et logistique, la *tuché* relève de la contingence, de l'accident, bref du réel, le réel qui nous tombe inopinément dessus : la foudre, le corps du père défenestré, le tramway, le bus, le sol où l'on s'écrase. La manifestation traumatique du réel prouve l'inconsistance de l'*automaton* (soit qu'il ne marche pas assez bien, soit qu'il marche trop bien). Il ne s'agit pas ici du réel référentiel dont nous parlions toute à l'heure quand nous soulignons que dans les nouvelles en trois lignes les catégories narratives – espace, temps, personnage, action – correspondent à des référents déterminés et identifiés : lieu, date, personne, accident. Ce réel référentiel, nommé, représenté, qui a un statut et une existence symbolique, nous l'appelons réalité. Dans les termes de Lacan, l'*automaton* est corrélatif de la réalité et la *tuché* est corrélatrice du réel. Le réel-*tuché* est différent de la réalité-*automaton* car il est opaque, immédiat et se manifeste comme choc, comme déstabilisation soudaine ou rupture de la réalité que nous reconnaissons dans sa stabilité physique et sémiotique. Autrement dit, le réel est ce par quoi la réalité devient soudainement étrangère et hostile. Chaque nouvelle en trois lignes raconte une rencontre hasardeuse et violente avec le réel sous les formes du « mal-heur » (ou du « bon-heur », cela existe aussi mais c'est moins fréquent), de la malchance, du choc traumatique qui, en un instant fugace et insaisissable, désarticule l'ordre de l'*automaton*.

Bouts de réel urbain et corps démembrés

Dans les exemples cités plus haut, le réel se manifeste comme fragment ou détail de la ville (voiture, engin, sol) lequel s'en détache, s'autonomise et vient atteindre violemment le corps. Il le dépèce –, comme celui du pilote de l'ULM - ou agresse un de ses membres ou organes : jambe, crâne, langue. L'effet du choc du réel urbain sur l'individu est le corps mutilé, voire démembré.

Ajoutons encore quelques exemples

15. *Libérez-moi, jetez-leur des pierres, criait l'ado maîtrisé par trois policiers devant son collègue marseillais. Il reçoit un parpaing sur la tête* (Bailly, 2009 : 77)

16. *Repos du trader : Stephen Chang à qui une effeuilleuse new-yorkaise dédiait sa lascivité, a reçu dans l'œil, et gardé un instant, son talon aiguille* (*idem* :17).

17. *Dreux ? L'Auvergne ? L'Ardèche ? Les teufeurs cherchent un lieu pour enchanter ce qui leur reste de tympan, nos provinces rechignant à la rave* (*idem* : 48).

Tête, œil, tympan sont les organes violemment touchés par des bouts de réel qui sont autant de métonymies de la ville : une brique est jetée qui casse la tête du collégien à Marseille ; la strip-teaseuse new-yorkaise est réduite à son talon

aiguille enfoui dans l'œil du client ; la puissance des amplificateurs et autres instruments de la technologie du son traumatise les tympanes des raveurs. Nous suivons ici une gradation des fragments urbains qui s'alignent depuis le plus artisanal et lourdement matériel, la brique, jusqu'à la sublimation du métal et de la technique (techno) en musique électronique, en passant par l'élégance du cuir dans l'industrie *fashion*. Toujours est-il que ce sont là des artefacts, des choses qui ne sont pas données dans la nature mais des inventions humaines associées aux périodes majeures pré et postindustrielles du développement historique de la ville : la construction, l'industrie, la technologie. La ville n'est pas seulement telle ville nommée, Marseille ou New-York, c'est aussi et surtout la ville en tant que société urbaine au sens de H. Lefebvre, comprenant tout territoire pris dans le tissu urbain à travers autoroutes, banlieues, hypermarchés, résidences secondaires, bourgades satellites, complexes industriels, trains et gares suburbains. L'urbain coïncide avec toute la mécanique de l'*automaton*.

Les nouvelles en trois lignes citées établissent une corrélation entre les produits de la société urbaine et les organes corporels atteints. Mais cette corrélation est conflictuelle et dissymétrique car il s'agit toujours d'un fragment du dispositif urbain qui s'en détache et vient blesser, casser, traumatiser un fragment corporel. Au moyen de ces récits minuscules, les nouvelles en trois lignes mettent en place l'histoire de la rencontre traumatique du Corps et de la Ville, ces êtres ontologiquement hétérogènes, radicalement étrangers l'un à l'autre. Entre organique et inorganique, inanimé et vivant, la rencontre est condamnée au ratage. Et c'est toujours le même qui gagne. Chaque nouvelle raconte un morceau ou un détail d'une histoire à continuation : l'expansion constante du dispositif inorganique, automatique et insensible de l'urbain aux dépens du corps et de l'âme de la substance humaine qui l'habite. L'urbain agresse à chaque fois qu'il y a rupture de l'*automaton*, une panne, une dérégulation, que quelque chose quitte la place ou excède la limite ou la fonction qui lui sont assignées et se met à faire un trajet inattendu – comme la brique, le talon aiguille, la foudre conduite par le piercing (qui contribue à identifier la personne à une tribu urbaine), le tramway imprévu.

Depuis Fénéon jusqu'à Blanc et Bailly, un pan important des nouvelles en trois lignes véhicule une méfiance plus ou moins implicite à l'égard de la ville et des objets urbains qui la composent, perçus comme des causes de dérégulation, des excès contre-nature, néfastes et offensifs. Le piercing, par exemple, est un danger, car il attire la foudre et, du coup, par un circuit de justice immanente, punit avec le mutisme la jeune fille qui l'exhibe et s'en vante. Au-delà d'un préjugé qui condamne un groupe d'âge et de sa culture, la petite histoire de Blanc suggère l'idée d'une incompatibilité entre la chair et le métal, entre l'inerte et le vivant. C'est la pénétration de l'organe par le métal qui détourne un phénomène naturel comme la foudre de son trajet a priori inoffensif. De même, dans la nouvelle de Bailly sur la chute de l'ULM, l'enchevêtrement des débris de la machine et du corps du pilote signale dans la catastrophe l'impossible harmonie de l'organique et de l'inorganique.

Y aurait-il une nostalgie prémoderne sous-entendue dans les nouvelles ? Certes le mouvement anarchiste est traversé occasionnellement de projets de

retour à l'état de nature, comme celui d'Elisée Reclus que Fénéon connaissait. Mais les mouvements anarchistes étaient moins séduits par l'état de nature qu'ils ne combattaient les méfaits sociaux et politiques de la civilisation industrielle. Les machines sont vues comme des instruments plus efficaces d'exploitation et d'exercice du pouvoir. Songeons à la révolte des Luddites, groupes d'ouvriers anarchistes qui détruisent les machines, en Angleterre au début du XIXe siècle. Issue de la révolution industrielle, la ville moderne a pris un visage inhumain, ridé par la froide autorité de l'*automaton* techno-capitaliste. Création de l'homme pour se sédentariser et stabiliser, la ville lui est devenue hostile. C'est sa maison mais il y est mal à l'aise. Elle n'est plus à son image, à sa mesure. Elle n'est ni à contempler ni à penser mais plutôt à sentir et à ressentir dans le choc du réel. Depuis le temps de Fénéon, la ville n'a cessé de s'étendre, elle a conquis des territoires, servi et asservi des populations. Elle s'est excédée dans l'urbain, diluée dans ses dispositifs technologiques qui rendent la vie plus facile et confortable mais en même temps, et paradoxalement, plus stressante. C'est cette démesure ou excès que manifeste l'inorganique. La touche anarchiste de Fénéon nous mène à lire l'inorganique industriel comme une figure du pouvoir impersonnel, sans visage humain (l'État, le Capital). Chez Bailly et Blanc la signification politique de l'inorganique demeure. Mais cet inorganique est moins industriel que technologique (post-industriel) – c'est la musique électronique au lieu de la brique - et son hostilité au corps humain, ressentie dans le choc, prend des connotations ontologiques. Aussi ces nouvelles en trois lignes exprimeraient-elles le malaise de l'humain dans l'urbain, un malaise causé par l'action dévitalisante de l'urbain.

Les tragédies ordinaires du corps sensible

Si le choc du réel résulte des dysfonctions de l'*automaton* urbain, il faut y compter aussi les dysfonctions des sens corporels. Celles-ci semblent devenir plus explicites dans les nouvelles du XXIe siècle. Est-ce l'effet d'une identification de l'urbain au technologique ? En effet, l'accent mis sur l'inorganique pourrait l'indiquer dans la mesure où la mécanisation du vivant affecte les sens. Quel(s) rôle(s) jouent les sens dans ces histoires où l'inorganique urbain heurte le corps humain et le pénètre de son action dévitalisante? Étant donné l'importance des effractions, traumatismes, fractures, syncopes et autres chocs dans notre corpus, le toucher y apparaît comme le sens privilégié et constitue même la toile de fond ou l'arrière-plan sur lequel d'autres sens interviennent. Dans l'histoire de Stephen Chang (16), l'organe atteint est celui de la vision mais le sens engagé dans l'action est le toucher. Betty N., la jeune fille au piercing, a subi une décharge électrique dans la langue qui l'a rendue muette. Le mutisme est une forme d'insensibilisation dont on peut supposer qu'elle retentit dans d'autres formes d'insensibilisation linguale : à la perte du plaisir de parler s'ajouterait la perte des plaisirs de manger (le goût) et d'embrasser (le toucher).

Souvent le corps est mis à mal à cause d'une dysfonction de la vision. Dans les nouvelles qui racontent des accidents avec des transports en commun (11, 13), les messieurs se sont fait écraser parce qu'ils n'ont pas vu le bus ou le tramway, tellement ils étaient concentrés dans le plaisir de marcher (gambader, arpenter).

Lapsus, bévue, méprise – c'est la 'psychopathologie de la vie quotidienne' (Freud, 2001) qui ouvre à la *tuché* et nous fait rire. Dans le sillon de Fénéon, l'humour de Bailly et de Blanc traverse ces petites tragédies du corps sensible d'une veine comique qui amortit le choc par le rire



L'inorganique peut prendre la forme d'instruments, d'appareils, de machines. Les instruments de chirurgie sont un bel exemple de pénétration des organes par le métallique. Blanc raconte cette petite histoire de négligence médicale qui articule intervention de l'instrument dans la chair, ratage et corps mutilé:

19. *'Encore raté', s'est exclamé Geert S., chirurgien exerçant ses talents à L, Pays Bas. Cette fois-ci, il a amputé un pied droit au lieu d'un pied gauche. À sa décharge, ce n'est que la troisième fois qu'il commet cette étourderie.* (Blanc, 2007 : 161).

L'acte manqué du chirurgien cause la tragédie du corps sensible, victime d'une amputation aussi imprévue qu'inutile. On peut dire que l'insensibilité morale du chirurgien étourdi n'égalé que celle du corps anesthésié.

Les instruments musicaux et les technologies du son engagent l'ouïe. Mais les tympanes peuvent être traumatisés et devenir insensibles à cause d'artefacts et de technologies d'autre sorte :

20. *Vélizy. Il confectionne à 14 ans une bombe vue sur internet. Elle éclate, et ses tympanes. 'Erreur dans les doses', braille-t-il aux policiers* (Bailly, 2009).

Qu'il braille signifie qu'il n'entend pas. Tympanes éclatés égalent tympanes insensibles. On aura remarqué que les ratages qui causent les démembrements se signalent d'un excès, d'un trop, d'un au-delà du nécessaire et de l'utile : inattention répétée pour le deuxième pied coupé, erreur dans les doses pour les tympanes éclatés.

L'histoire suivante sur une expérience conduite dans un laboratoire australien combine l'ouïe et cet appareil *princeps* de la technologie que l'on appelle *mobile* ou *portable* : un petit objet qui symbolise la forme même de la vie urbaine.

21. *Pauvres souris de laboratoire du NRPB de Sydney, Australie: elles défèquent deux fois plus que la moyenne de leurs congénères depuis qu'on les contraint à entendre, 45 minutes par jour, les sons issus de téléphones mobiles* (*ibidem*, p.165).

C'est par l'ouïe que les sons des portables sont introduits dans l'organisme des souris. Une fois rentrées, ces sonorités mécaniques sont transformées par l'intestin en matière fécale à évacuer. Ce faisant, l'appareil digestif des souris donne à voir la vérité de l'appareil électronique portable. Bien que les pauvres souris soient les victimes des ondes électromagnétiques, la vérité issue de leur intestin sous forme d'excrément constitue une réplique ou même une revanche de l'organique sur l'inorganique. Seulement, cet organique n'est pas humain et l'expérience avec des souris ne fait que pointer le danger que les ondes électromagnétiques représentent pour le cerveau et le corps humains.

Dans la nouvelle suivante, l'ouïe apparaît combinée au voir et au toucher au moyen d'un objet dont l'utilité a été détournée à des fins autres :

22. *Rôle d'amour, grincements de métal. Dans l'honnête Bellevue (Ohio), un homme – intromis tel le parasol – aime charnellement sa table de jardin.* (Bailly, 2009, p.40)

L'ouïe accomplit sa mission fantasmagorique classique de voie d'accès à la scène primitive. En effet, cette histoire de Bailly place le lecteur ou la lectrice dans la position du voyeur/voyeuse et c'est lui ou elle, et non pas le personnage, qui reçoit le traumatisme psychique causé par la *belle vue* (ironie du nom de la ville) d'une scène de sexe ; non pas la scène primitive prototypique qu'est le fantasme enfantin du coït des parents, mais l'accouplement entre un homme et une table de jardin. Contrairement à l'histoire du pilote de l'ULM, celle-ci dit que l'union de l'organique et de l'inorganique, du vivant et du non-vivant, est bel et bien possible. C'est la pénétration du plaisir sexuel par le métal – *rôle d'amour, grincements de métal* – et la pénétration du métal (de la table) par l'organe sexuel (*intromis tel un parasol*). Là où le bât blesse, c'est que l'effet-choc de l'image d'une telle union ou interpénétration, perçue comme perversion, ne fait que mieux souligner l'incompatibilité entre chair et métal. C'est Betty N. en registre sexuel. Certes, le membre dont il est ici question n'est pas du tout insensible. Mais sa partenaire table de jardin l'est ; et c'est le détournement de sa fonction primaire de soutenir le parasol qui, tout en mettant l'organe génital en lieu et place de cet objet métallique, préfigure son insensibilité à venir.

Des corps éjectables

Le ton humoristique voire comique de ces tragédies ordinaires du corps sensible ne se vérifie pas toujours. Voici une histoire tragique dans laquelle l'ouïe intervient pour mettre suicide et sacrifice en continuité. L'action dévitalisante de l'urbain se creuse ici en action mortelle.

23. *Mary S, debout sur la rambarde du Ship Canal Bridge à Seattle, menaçait de sauter dans le vide. Police, pompiers, négociations : pont fermé, embouteillage, l'impatience des automobilistes, qui ont fini par exhorter la désespérée à sauter. Ce qu'elle fit.* (Blanc, 2007, p.164).

53

Dans cette nouvelle s'affrontent une femme suicidaire et la partie du dispositif urbain qui automatise et régule le trafic routier. Dans l'imminence de sa chute, ce corps cause l'impasse dans la circulation, bouchonne sa fluidité. Le corps encore vivant marque une discontinuité et une interruption dans les chaînes de voies et de véhicules. Ce conflit entre Mary S. et la ville constitue la situation initiale que l'action va changer dans la situation finale où la ville gagne. L'agent de l'action est effectivement le réseau routier représenté par les automobilistes impatientes qui en sont une sorte d'émanation ou extension anthropomorphe. Les voitures *doivent* rouler, le trafic *doit* couler, le dispositif *doit* marcher et *il faut donc* le débarrasser de ce résidu organique qui l'entrave, plus vite que ne le font pompiers et policiers, les négociations ne faisant qu'augmenter l'entropie. Les automobilistes s'unissent contre le corps qui hésite à sauter et le poussent par leurs injonctions à se précipiter, à faire le plongeon irréversible. En fait, ils tuent Mary S à coups de paroles. Elle est une victime sacrifiée à la mécanique de la ville par une poignée de conducteurs aussi insensibles que les moteurs de leurs voitures. Des hommes et des femmes autrement pacifiques et généreux deviennent en tant qu'automobilistes, c'est-à-dire des êtres hybrides mi-homme mi-machine, des meurtriers.

Cette nouvelle en trois lignes de Blanc se détache des autres dans la mesure où, au lieu que c'est une panne de l'*automaton* qui meurtrit ou mutilé le corps, ici c'est l'intolérance de l'*automaton* à la panne et la hâte de rétablir le débit régulier qui le tue. L'histoire de Mary S., la plongeuse de Seattle⁴, est un épisode de plus dans l'action létale que la machine urbaine mène contre le vivant humain, non seulement contre son corps mais aussi contre son âme. Car dans cette histoire tragique, l'insensibilité est surtout morale et se présente comme indifférence à la souffrance psychique. Si nous comparons ce petit récit de Blanc avec celui de Bailly sur le concours de crachat à Grenoble (8.), nous nous apercevons que la différence de registre comique-tragique découle d'une inversion symétrique des éléments composant l'action de sauter. Mary S. est toute seule, oubliée et dissidente du monde et de la vie ; le candidat est en plein dans une situation sociale de jeu et de convivialité. Elle veut se suicider ; il veut gagner un concours. Elle se tient au seuil du pont et retient le mouvement qui la précipiterait dans le vide; lui, dans son élan excessif, dépasse le seuil (le balcon) et se jette dans le vide. Elle y est verbalement

⁴ À l'image du Plongeur de Paestum (ou Saut du Cap Leucate), le *pharmakos* ou victime propitiatoire que les anciens Grecs poussaient rituellement d'un promontoire sur la mer Tyrrhénienne. 'La peinture que les hellénistes ont pris l'habitude d'appeler le Plongeur de Paestum renvoie à la scène philosophique dite du Saut du cap Leucate. Sénèque le Père évoque dans ses Excerpta la praecipitatio proprement funèbre qui fonde le temps dans les sociétés des hommes. Le mot latin prae-cipitatio signifie la tête la première. Les sociétés s'associent en poussant un homme d'un promontoire, hurlant un grand cri unanime qui apaise et qu'ensuite elles découpent sous forme de langage articulé'cf. Quignard, 2008, p. 49).

poussée par la foule ; lui, on dirait qu'il est tiré par son jet de salive, qu'il en est le prolongement. Elle plonge dans le lac Washington ; il s'écrase sur le sol grenoblois. Elle meurt ; il se casse la tête. Elle s'est suicidée ; il passe d'un jeu puéril à l'hôpital. Dans la nouvelle comique nous avons affaire à une partie du corps, la tête, liée par la répétition de 'cra' dans crachat-crashe-crânien à la substance éjectable en jeu dans le concours. Dans la nouvelle tragique, c'est le corps tout entier qui est traité comme rien d'autre qu'un déchet à éliminer. Les deux chutes manifestent un rapport quelque peu différent entre le corps et la ville. Le corps du candidat devient lui-même crachat expectoré par le balcon sur le sol de la ville. Le corps de Mary S. est craché par la ville. Dans l'histoire comique, la ville reçoit le corps, violemment, certes, puisqu'il y a fracture, mais elle le garde et s'en embarrasse. Dans l'histoire tragique, par contre, la ville se débarrasse du corps encombrant.

Conclusion

Au sein des micronouvelles en langue française se détachent les nouvelles en trois lignes dont la spécificité découle du fait qu'elles réécrivent des faits divers et non pas des textes littéraires. Enracinées dans le discours médiatique, les nouvelles en trois lignes racontent des fragments de la réalité quotidienne dans la forme paratactique de la colonne, ce qui produit l'effet de contingence et de discontinuité propres à l'écriture de liste. Aussi les nouvelles constituent-elles de petits récits autonomes qui s'accumulent en série au hasard. La forme paratactique est corrélative de la thématique des nouvelles, car une grande partie des événements racontés sont des figures du choc. Heurts, chutes, syncopes, décharges expriment la violence de la vie urbaine à différents niveaux, depuis la chute accidentelle jusqu'à l'agression, voire le meurtre. Le choc suppose un rapport traumatique entre le corps humain et la ville, ce qui fait que le toucher ici est le sens le plus mobilisé dans le sentir et ressentir la ville.

La figure du choc convoque les catégories aristotéliennes de *tuché* et *automaton*. Reprises par Lacan, elles permettent d'aborder la ville dans les nouvelles comme un dispositif automatique troué par ses propres dyfonctions soudaines et imprévisibles, desquelles sourd le réel sous la forme hasardeuse et discontinue des accidents. Le choc est la contingence du réel qui cheoit, sa manifestation subite d'éclair. C'est dans le choc qu'a lieu la rencontre manquée de l'individu avec la ville. Au moment historique de la création de la nouvelle en trois lignes par Fénéon, le choc a une valeur politique indissociable de la civilisation industrielle dont la ville des masses et des moteurs est la réalisation la plus accomplie. Le choc est, comme l'a vu Benjamin, la sensation prioritaire qui relie l'ouvrier à la machine. Le choc est la sensation moderne par excellence. Aussi est-il le régime qui dé-régule la vie urbaine. Chaque nouvelle raconte l'agression d'une partie du corps (blessé, mutilé, écrasé, dispersé) par un fragment urbain. Les nouvelles des héritiers de Fénéon gardent ces caractéristiques formelles et thématiques. À la dilution de la ville dans l'urbain correspond, chez Bailly et Blanc, une accentuation de sa dimension inorganique qui devient plus intrusive. La signifiante politique et sociale qu'avait la machine industrielle au temps de Fénéon (exploitation du prolétariat) se diffuse elle-aussi dans le pouvoir du technologique sur le corps vivant et s'alourdit de significations ontologiques (in-compatibilité de

l'organique et de l'inorganique, de l'humain et de l'urbain). Les tragédies du corps sensible que racontent les nouvelles signifient un ressentiment traversé d'humour (ou de l'humour traversé de ressentiment) face à ce pouvoir grandissant qui mène à l'insensibilisation aussi bien physique que morale (Mary S.) des 'êtres urbains'.

Referências



- Bailly, J-L., 2009. *Nouvelles impassibles*, Talence, L'arbre vengeur, 198 p.
- Bastin, V., 'Micronouvelles : Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française', **Micronouvelles et nouvelles courtes** - <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUELLES.F>
- Bastin, V., 2011. Félix Fénéon (1861-1944) trois lignes d'avant-garde, **À voix autre**, vol. 22, août, p.7
- Benjamin, W., 1991. **Écris français**, Paris, Gallimard
- Berthiaume, L., 2007. **Cent onze micronouvelles**, Montréal, Le grand fleuve, p.132
- Blanc, J-N., 2007. **Couper court**, Paris, Thierry Magnier, 214 p.
- Bon, F., <http://www.tierslivre.net/>
- Chévallard, E., L'autofictif <http://l-autofictif.over-blog.com/>
- Delerm, Ph., 1997. **La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules**, Paris, Gallimard, 91 p.
- Fénéon, F., 1998. **Nouvelles en trois lignes**, ed. H. Védrine, Paris, LGF, 251 p.
- Freud, S., 2001 (1923). **Psychopathologie de la vie quotidienne**, Paris, Payot, 347 p.
- Fuentealba, J., 2009. Nanofictions, **Deliciouspaper**, vol.7, p.
- Jauffret, R., 2007. **Microfictions**, Paris, Gallimard, 1024 p.
- Lacan, J., 1973. **Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse**, Paris, Seuil, 312 p.
- Lagmanovitch, D., 2006. **El microrrelato. Teoría y historia**, Palencia, Menoscuarto, 347 p.
- Lefebvre, H., 1970. **La révolution urbaine**, Paris, Gallimard, 248 p.
- Quignard, P., 2008. **Boutès**, Paris, Galilée, 89 p.
- Rabaté, D. & Schoentjes, P. eds., 2010. Éditorial. **Revue Critique de Fixxion française contemporaine**, Micro/Macro, vol.1, décembre, http://studwww.ugent.be/~vcolin/RCFFC/francais/index_fr.html
- Thérenty, M-E. & Pinson, G., 2008. Présentation. Le minuscule, trait de la civilisation médiatique, **Études Françaises**, vol.44, n°3, p.5-12
- Thérenty, M-E, 2008. Vies drôles et *scalps de puce* : des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque, **Études Françaises**, vol.44, n°3, p.5-12

Para citar este artigo

ÁLVARES, C. Le choc du réel urbain. Le corps et la ville dans les nouvelles en trois lignes des XX^e et XXI^e siècles. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 2., n. 1., Jun. 2013, p. 23-38.

O Autor

Cristina Álvares é professora associada com agregação no Departamento de Estudos Românicos da Universidade do Minho, em Braga, Portugal.