# De l'un au multiple : l'écriture collective de l'anthologie (Les anthologies mexicaines de micro-récits)

Marie-José Hanaï

▶ **To cite this version:**

Marie-José Hanaï. De l'un au multiple : l'écriture collective de l'anthologie (Les anthologies mexicaines de micro-récits). Crisol Série numérique, 2020, " Les écritures collectives : poétiques et pratiques de la collaboration et du partage ", 10. hal-02378120

**HAL Id: hal-02378120**

**https://normandie-univ.hal.science/hal-02378120**

Submitted on 16 Feb 2020

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

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

# De l'un au multiple : l'écriture collective de l'anthologie (les anthologies mexicaines de micro-récits)

**Marie-José hanai**
*Université de rouen normandie, eriac*
*marie-jose.hanai@univ-rouen.fr*

## 1. Quelques considérations d'ordre théorique

### 1.1 l'anthologie : une figure de l'écriture collective ?

#### *1. Une collection de fleurs choisies*

1. Il faut pour commencer insister sur la notion première qui préside à la confection d'une anthologie : le choix de belles choses. C'est ce que rappelle Laurent Capron à propos de l'*Anthologie grecque*, ce recueil des épigrammes connus depuis l'Antiquité grecque jusqu'au Moyen Âge, collection composée de l'*Anthologie palatine* (conservée à la Bibliothèque du Palais de Heidelberg), de celle de Maxime Planude (XIV$^{e}$ siècle) et de la Couronne de Méléagre (*cf. infra*) :

2. Cette appellation mérite quelques précisions : en grec, ἀνθολογία signifie en premier lieu « le fait de cueillir des fleurs », « faire un bouquet ». Il s'agit donc de choisir puis de rassembler (Capron, 2017).

3. L'étymologie grecque du terme associe la fleur et le logos, c'est-à-dire le discours. Ainsi, par glissement dans le domaine littéraire, la première anthologie rassemble, dans la Grèce antique, des fleurs poétiques et s'intitule *Couronne ou Guirlande* : son auteur, le poète Méléagre de Gadara (140-60 av. J.C.), choisit les épigrammes (une forme ultra-brève) de quarante-six poètes, ceux-ci étant comparés à des fleurs. Il opte pour une présentation par ordre alphabétique en fonction de la lettre initiale du premier vers de chaque épigramme.

#### *1.1.2 Acception courante : recueil de textes littéraires choisis*

4. Qu'il s'agisse de sa définition première ou de son emploi métaphorique, l'anthologie se fonde sur un faire : on constitue une anthologie comme on fait un bouquet. Ce type d'ouvrage suppose donc l'existence et l'action d'un cueilleur de fleurs, c'est-à-dire d'un agent responsable du choix et de l'agencement de l'anthologie, qui est ainsi le résultat du travail d'un·e auteur·e exerçant une autorité sur la sélection des textes.

5. Comment les langues nomment-elles cet·te auteur·e ? En espagnol, le *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española, 2018) donne le terme suivant : « antólogo, a », comme « colector de una antología » ; mais le verbe « antologar », employé par la critique et les « antólogos » eux-mêmes, ne figure pas dans ce dictionnaire. En français, on trouve un substantif employé dans le domaine littéraire, attesté en 1892, mais signalé comme rare par le *Trésor de la Langue Française Informatisé* (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : « anthologiste », avec l'acception d'« auteur d'une anthologie littéraire » ; la même entrée mentionne le synonyme rare « anthologue », attesté en 1902. Le *Littré* et le *Larousse* ne donnent aucun résultat pour ces mots. La rareté du terme est-elle un indice du degré moindre d'autorité d'un tel agent, par rapport aux auteur·e·s présent·e·s dans l'anthologie ? La tâche de l'anthologiste est-elle de seconde main jusque dans son signalement par la langue ?

6. L'anthologiste présente-t-il[1] une identité avec les auteur·e·s des textes choisis, intégrant des fragments de sa propre production dans l'échantillonnage induit par la constitution de l'anthologie ? C'était le cas du poète Méléagre, précédemment cité. À notre siècle, un nouvel exemple attire notre attention : *El microrrelato. Teoría e historia*, de l'Argentin David Lagmanovich (1927-2010), critique littéraire et écrivain lui-même. Il s'agit d'un ouvrage hybride car on y trouve, comme l'indique le titre, une large partie de réflexion sur le genre, mais aussi de nombreuses pages pouvant être assimilées à une anthologie de micro-récits hispano-américains, parmi lesquelles Lagmanovich en tant que critique intègre plusieurs textes de Lagmanovich en tant qu'auteur, publiés dans le recueil *La hormiga escritora* (2004).

7. Celui qui compose une anthologie n'a-t-il pas un certain rôle démiurgique en coiffant par son autorité discriminante l'écriture des autres – dont

1 Afin de ne pas alourdir visuellement le texte, nous sacrifions à une simplification de la rédaction en ne recourant pas systématiquement à l'écriture inclusive.

il peut aussi faire partie ? L'anthologiste est un créateur d'ouvrage face à des auteur·e·s, qu'il manipule en quelque sorte. Il sélectionne, ordonne, croise des écritures, guidé par des critères esthétiques censés correspondre à une valeur exemplaire et signifiante des textes choisis. De quelle valeur s'agit-il ? L'anthologiste entend mettre à l'honneur un genre, des thématiques, des styles (comme André Breton l'a fait par exemple avec *Anthologie de l'humour noir*, 1940). Les diverses écritures qui se rencontrent sous l'effet du choix effectué sont recomposées par une cohérence en grande partie subjective : on a là une subjectivité assumée par le cueilleur de textes, le plus souvent dans un prologue à la fois justificateur et autocritique, où les critères ayant présidé au choix sont scrupuleusement énoncés et où l'anthologiste associe sa démarche à une volonté d'originalité et de reconnaissance de textes négligés ou oubliés ; très souvent, on note qu'il déplore d'avoir dû laisser de côté, contraint par un format pourtant souple – il n'est pas rare que les anthologies comptent plusieurs tomes –, nombre de textes qui auraient trouvé une place légitime dans l'ouvrage.

8. Ainsi, José Miguel Oviedo (Pérou, 1934), fort réputé en tant que professeur de littérature hispano-américaine et critique littéraire, mais également auteur lui-même de trois recueils de nouvelles, nous offre un exemple notable d'explication et de justification lorsqu'il écrit dans l'introduction au premier tome de son anthologie du *cuento* hispano-américain :

> La presente antología no es una colección de los « grandes cuentistas » del XIX, sino de un número de los mejores cuentos del período; esto quiere decir que ciertos nombres célebres o importantes en la historia del género están notoriamente ausentes. […] La intención no fue hacer una antología histórica, sino sobre todo una antología legible. En este sentido, el libro quiere ser también una relectura crítica de la historia literaria, que llene vacíos, ignore juicios infundados y brinde los textos que justifiquen ese nuevo examen (Oviedo, 1989 ; 28).

9. L'entreprise n'est donc pas ici de cueillir/collecter des auteur·e·s, mais des textes, pour les donner à lire autrement, ou simplement permettre aux lecteurs d'y accéder. La tâche de l'anthologiste rejoint celle d'un lecteur exigeant, mais désireux de partager :

> Elegir veintitantos cuentistas de la copiosa lista de autores y libros que conserva la historia literaria no es fácil. El antólogo tiene que seguir sus pistas sabiendo que el material de desecho será enorme y que sufrirá muchas decepciones, pero también que el camino está lleno de notables sorpresas y descubrimientos. El presente volumen quiere reflejar esa aventura de un lector entre libros clásicos, olvidados o mal encasillados por la rutina. Aunque varias antologías fueron consultadas, ésta no sigue ninguna, sino los criterios personales señalados anteriormente (Oviedo, 1989 ; 30).

10. Outre cette responsabilité / autorité du choix, quels éléments complètent le travail de l'anthologiste ? Le prologue semble être un exercice obligé de l'entreprise, accompagné parfois de notes explicatives et / ou d'une introduction à chaque texte / auteur·e choisi·e. Si ces trois éléments se trouvent réunis, l'ouvrage s'apparente à une édition critique. Par exemple, chaque tome de l'anthologie d'Oviedo sur la nouvelle hispano-américaine inclut des pages circonstanciées de contextualisation de chaque récit choisi, présentant la place de l'auteur·e dans l'histoire littéraire et des pistes d'analyse des *cuentos* proposés.

11. On voit donc à travers ces remarques que le rôle du cueilleur-compilateur de textes ne manque pas de susciter un questionnement en lien avec son statut hybride de lecteur et d'auteur, ainsi qu'Annick Louis le mettait en évidence dans un article consacré à l'*Antología de la literatura fantástica* du trio Borges-Bioy-Ocampo :

> […] s'il faut situer l'anthologie par rapport à la lecture, c'est comme un moment de transition entre cette activité et l'écriture qu'il faudrait la concevoir ; sa réalisation physique implique une série de choix qui demandent au compilateur d'assumer des tâches proches de l'écriture sans pour autant renoncer vraiment à son rôle de lecteur. Mais il s'agit sans doute d'un type particulier d'écriture : le compilateur recopie, parfois il traduit, et, dans certains cas, il découpe le texte. L'anthologie constitue un moment de passage entre la lecture et l'écriture dans la mesure où elle implique des recours liés à ces deux activités (Louis, 1997 ; 258).

12. Dans ce sens, on constate que certaines anthologies ont acquis une telle reconnaissance et autorité qu'elles sont devenues indispensables à la lecture des écritures qui y sont rassemblées et/ou qu'elles constituent des jalons significatifs dans la production des anthologistes. Nous avons déjà signalé un premier exemple avec l'Anthologie grecque, qui fait autorité dans la connaissance des épigrammes de l'époque antique. Le deuxième aspect est largement illustré par l'*Antología de la literatura fantástica*, compilée par Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo, publiée en 1940 par Sudamericana. Le titre fait partie intégrante de l'œuvre des deux premiers auteurs, mais le rôle de Silvina Ocampo dans la constitution et l'autorité de l'ouvrage a été longtemps minoré. Cet exemple est d'autant plus révélateur que les anthologistes étaient ici au nombre de trois pour déterminer quel·le·s auteur·e·s et quels textes avaient droit de cité dans ce projet collaboratif. Annick Louis rappelle aussi le poids de cet ouvrage dans

l'histoire de la littérature puisque ce dernier s'était fixé comme but de dresser « une nouvelle définition du genre [fantastique] » (1997 ; 257).

### *1.1.3 Quand collecter des écritures aboutit à une écriture collective*

13. Nous venons d'évoquer le rôle de l'anthologiste dans l'avènement du volume. Nous proposons ainsi d'envisager l'anthologie comme la création d'une écriture collective, dont l'axe fédérateur relève du seul champ du cueilleur : projet et produit échappent à la volonté de chaque auteur·e choisi·e, qui peut cependant tirer avantage de figurer dans telle ou telle anthologie car celle-ci mettra en avant l'exemplarité de son / ses texte(s) selon les critères de choix retenus et lui ouvrira la voie d'une reconnaissance. Rappelons que des cadres légaux préexistent à la parution du volume, comme des références bibliographiques minimales, voire exhaustives, et que la présence dans l'ouvrage implique des droits d'auteur.

14. Il faut ensuite placer notre réflexion dans le cadre de la dichotomie ou complémentarité collectif vs individuel : l'anthologie efface-t-elle la particularité, l'originalité, l'unicité d'un texte ou d'une œuvre, c'est-à-dire d'une écriture ? Ou la fait-elle ressortir, par comparaison / contraste avec d'autres ? Si le but est de rassembler, réunir, composer un bouquet harmonieux, le collectif semble-t-il vouloir dépasser l'individuel ?

## 1.2 Quels textes pour quelle anthologie ?

15. Qu'advient-il donc d'un texte conçu comme une unité de sens, indépendante d'autres textes, lorsqu'un anthologiste le choisit pour le réunir avec d'autres textes encore, afin de créer un volume cohérent, construit selon des critères de choix où la subjectivité entre pleinement ? La nature collective de l'écriture ainsi créée tend à valoriser la multiplicité comme un pendant paradoxal de l'unité. C'est installer une continuité au sein de la discontinuité. Nous avons vu plus haut que les critères présidant au choix des textes peuvent reposer en grande partie sur le genre, l'esthétique, l'idéologie… Les éléments du volume ainsi constitué sont-ils à envisager comme des fragments, qu'il s'agisse de prose narrative ou de poésie ? Le genre auquel s'applique l'anthologie peut en effet impliquer un découpage (extraits de romans), mais aussi permettre la conservation d'un texte dont la forme prévaut sur celle que lui donnera l'anthologiste (récit bref ou poème). Le travail d'élaboration et la réception varient selon qu'il s'agit par

exemple d'une anthologie du roman mexicain de la Révolution ou de la poésie cubaine.

16. Dans le cas proposé ici, le critère générique conduit à s'interroger de façon pertinente sur les notions d'un et de multiple, d'individuel et de collectif : le texte de la nouvelle (*cuento*) ou du micro-récit (*microrrelato*), qui peuvent être réunis sous l'appellation de récit bref (*relato breve*), revendique génériquement un statut d'œuvre en soi. Rappelons rapidement que le cuento est caractérisé par sa structure fermée, sphérique : « caracol del lenguaje », tel que Julio Cortázar (1994 ; 369) le définit. À la différence d'un chapitre de roman, il n'a besoin d'aucun autre texte pour fonctionner comme unité de sens plein. Le micro-récit (*microrrelato*, *microcuento*, *minificción*), sous-genre du cuento ou genre à part entière selon les critiques et les auteur·e·s, est paradoxalement marqué par sa totale unité de sens et le réseau serré qu'il entretient avec d'autres textes, existants ou virtuels. Il pose la difficulté de l'exercice d'écriture et de lecture, qui consiste à atteindre le degré extrême de densité/tension du texte, pour plaire au lecteur, susciter sa curiosité, stimuler sa réflexion, faire appel à ses connaissances extratextuelles, l'inciter à participer à cet art de l'ellipse, du non-dit qui en suggère beaucoup. Adélaïde de Chatellus résume ainsi l'attitude attendue du lecteur de micro-récits, comme conséquence de la brièveté qui préside à la forme : « […] supone un lector activo, culto y perspicaz, dispuesto a colmar los vacíos de información y a convertirse en coautor del texto » (Chatellus, 2015 ; 248).

17. On sait que les espaces littéraires de publication des récits brefs sont multiples :

• une revue (par exemple les nouvelles de Borges dans *Sur*), où le texte se suffit à lui-même, mais a besoin de cet espace plus vaste (habité par des nouvelles d'autres auteur·e·s, des articles critiques, des comptes rendus littéraires) pour accéder à l'édition et à la vente, et donc à la lecture qu'on en fera.

• un recueil du même auteur, dont l'organisation dépend de celui-ci et quelquefois de l'éditeur : le lecteur y cherchera des liens entre les différents textes.

• un recueil du même auteur, qui comportera des textes de nature différente (des nouvelles, des micro-récits, des aphorismes, des essais…) : il

s'agit là de miscellanées, comme par exemple *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges ou *Confabulario definitivo* (1986) de Juan José Arreola.

• un recueil de micro-récits du même auteur ; c'est un type de publication de plus en plus fréquent, comme le souligne David Lagmanovich : « Ahora es cada vez más frecuente que el libro íntegro esté constituido por formas brevísimas. […] existe una conciencia del género mucho más afinada de la que había, por ejemplo, en las décadas de 1940 y 1950 (2006 ; 35). On citera comme exemples *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi, *Botánica del caos* (2000) d'Ana María Shua ou encore *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki. Là aussi, le lecteur cherchera à établir des liens entre les textes.

• le blog d'un auteur (par exemple celui d'Andrés Neuman), où le micro-récit à l'unité ne se suffit pas à lui-même et a besoin d'être accompagné par des congénères ou des textes d'autre nature, souvent de critique littéraire.

18. Nous en arrivons ainsi, par comparaison et contraste, au centre de la réflexion proposée, l'écriture collective constituée par une anthologie de récits brefs, caractérisée par la diversité des auteur·e·s. Nombreux sont les exemples, entre la fin du XX^e^ et ce début de XXI^e^ siècle, d'anthologies de micro-récits qui regroupent, assez souvent, des auteur·e·s d'une même nationalité, mais pas obligatoirement. Ainsi, Juan Armando Epple propose en 2002 *Cien microcuentos chilenos*. En 1955, Borges et Bioy Casares avaient opté pour le genre fantastique, encore une fois, avec *Cuentos breves y extraordinarios*. La double invitation de Clara Obligado joue sur l'humour avec *Por favor sea breve* (2001) et *Por favor sea breve 2* (2009). Ce qui apparaît est une tension entre l'autonomie du récit bref, voire ultra-bref, et l'appartenance à un ensemble organisé par un agent extérieur, l'anthologiste, tension que le Mexicain Lauro Zavala exprime ainsi :

> […] cada uno de estos textos es autónomo, y esta autonomía se conserva incluso cuando los textos forman parte de una serie, lo cual no impide que estas minificciones tengan un carácter fractal, es decir, que cada una conserve los rasgos estilísticos de un autor particular (Zavala, 2004 a ; 108).

19. Chaque texte subit un déplacement d'un premier recueil pensé et organisé par l'auteur·e vers un deuxième recueil où il devient un élément d'une écriture collective. Qu'y perd-il ? Qu'y gagne-t-il ? Ensuite, quel degré de collectivité s'instaure dans ce type de publication ? Quel est le rôle de l'an-

thologiste dans les liens tissés entre les textes ? Voici une série de questions ouvertes qui souligne la complexité du résultat.

## 2. Lauro Zavala, anthologiste du micro-récit mexicain

### 2.1 Données contextuelles

20. Lauro Zavala, professeur de littérature mexicaine et hispano-américaine dans plusieurs universités, fait autorité dans le domaine de la critique littéraire mexicaine et plus particulièrement dans le champ du micro-récit ; notons qu'il a également contribué à l'histoire du cinéma. Nombreux sont ses essais consacrés au récit bref, au *cuento* ultra / hyper-court. Afin d'illustrer notre réflexion, nous nous intéresserons aux anthologies dont il est l'auteur :

• Selección, introducción y notas : *La palabra en juego. Antología del nuevo relato mexicano* (2000)

• Selección y estudio preliminar : *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía* (2000)

• Sel. y pról. : *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* (2000)

• Sel. y pról. : *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica* (2001)

• Comp. : *La minificción en México : 50 textos breves* (2002)

• Sel. y pról. : *Minificción mexicana* (2003)

21. À partir de cette liste, certaines remarques s'imposent, concernant le paratexte des ouvrages signalés. Tout d'abord, dans presque tous les cas, le rôle de Lauro Zavala comme anthologiste est désigné par le terme « selección / sel. » : Zavala est ainsi mentionné comme le cueilleur de textes, celui qui préside au choix ; une seule anthologie n'indique qu'un rôle de rassembleur (« compilación / comp. »). Il intervient aussi comme auteur d'un prologue, d'une introduction ou d'une étude préliminaire, éléments destinés à dire la pertinence du choix, à indiquer les bornes, à expliciter les critères de la sélection. La présence de l'anthologiste est donc particulièrement active dans le paratexte, guidant la lecture, influençant le lecteur dans son appré-

ciation des textes et surtout dans l'adhésion au lien établi entre les micro-unités. La démarche de lecture différera ainsi de celle qui consiste à chercher des liens entre les nouvelles / micro-récits d'un·e même auteur·e, à créer un univers propre à la fiction fractale inventée par l'écrivain·e. Le lecteur est ici soumis à une pré-lecture, celle de l'anthologiste. Enfin, les titres élaborés par celui-ci participent de ce guidage de lecture : les quatre premiers explicitent clairement le type d'ouvrage proposé au lecteur par la présence du terme « antología », alors que les deux derniers escamotent cet indice. Le genre des textes sélectionnés, en tant que critère de choix, est dans tous les cas mentionné, avec des variantes terminologiques susceptibles de rendre compte de certaines particularités des uns par rapport aux autres : « relato(s) » et « cuentos » apparaissent comme des termes généraux, alors que « prosa ultracorta », « mínimos » et « minificción » veulent orienter le lecteur vers un sous-genre de la première catégorie. Pour finir, les quatre premiers se distinguent à nouveau par une inflexion particulière, souhaitée par l'anthologiste à l'adresse du lecteur, invitant à lire dans le sens de… Cette inflexion s'applique à une thématique (« la ciudad »), mais surtout à des styles, des tonalités d'écriture et aux effets produits par cette écriture (« humor e ironía », « lúdica », « vertiginosos »).

### 2.2 Deux exemples : *la palabra en juego* et *Relatos mexicanos posmodernos*

#### *2.2.1 L'inscription dans les normes de l'exercice de l'anthologie : la cohérence du collectif*

22. On peut lire dans l'introduction de *La palabra en juego* que Lauro Zavala assume la subjectivité qui préside au choix : « […] lo que comento a continuación expresa mi visión del cuento mexicano escrito durante los últimos años » (2000 h ; 7).

23. Il propose également un bornage temporel :

« Los 21 cuentos que he seleccionado para esta antología fueron originalmente publicados por sus autores en forma de libro entre 1986 y 1992 » (2000 h ; 7).

« Esta antología reúne 23 relatos publicados en México entre 1967 y 2000 » (2001 e ; 9).

24. Il signale la source originale des textes choisis, mais avec une précision extrême pour la première anthologie où figure une bibliographie complète – d'où sans doute la présence du terme « notas » pour rendre compte du travail effectué par l'anthologiste –, contre des références beaucoup plus vagues dans la deuxième. Il est clair que Lauro Zavala entend favoriser une relecture critique de la production littéraire mexicaine située dans une période déterminée, c'est-à-dire attirer l'attention sur une identité littéraire non ou pas assez valorisée ; en effet, dans *Relatos mexicanos posmodernos*, il affirme que contre l'appréciation discutable d'une production mexicaine postmoderne dénuée d'humour, « la presente antología pretende equilibrar la atención recibida de la crítica » (2001 e ; 9-10).

25. Enfin, il établit explicitement les liens de tonalité et de représentation de la réalité qui rassemblent les unités constituées par chaque *cuento*, dessinant donc les contours de la multiplicité d'une écriture collective représentative d'une période et d'un rapport au monde : « […] he elegido cuentos […] que reflejen el tono lúdico que tiene el cuento que se está escribiendo actualmente en México » (2000 h ; 7).

26. Lauro Zavala en arrive ainsi à énoncer les traits caractéristiques d'une écriture à laquelle contribue chaque auteur·e choisi·e et que l'anthologiste entreprend de mettre en évidence, justifiant au passage le titre donné à son premier recueil :

> Existen claramente definidos dos rasgos comunes en la escritura del cuento mexicano reciente: la crónica de la vida cotidiana urbana […] y la experimentación con diversos juegos del lenguaje […].Todos estos rasgos [destacados antes entre los cuentos elegidos] permiten hablar de algunos elementos comunes a la escritura del cuento mexicano reciente. Puede reconocerse la combinación del sentido del humor, un tono coloquial, y la articulación irónica de la experiencia íntima con el contexto cultural de los personajes (2000 h ; 8-9).

27. Dans *Relatos mexicanos posmodernos*, il s'agit d'une invitation à réfléchir sur une façon de penser le monde et les individus en société pour en faire une écriture, démarche inscrite dans une période (le dernier tiers du XX^e^ siècle), car c'est l'identité postmoderne des textes et des lectures qu'on en fait qui rassemble ces récits et qui est définie par les expressions « brevedad extrema », « hibridación genérica » et « tono lúdico » (2001 e ; 9).

### *2.2.2 La question de la brièveté : le critère générique en jeu*

28. Les deux anthologies que nous ciblons et qui précèdent, dans leur publication, celles qui rassemblent des récits dont la brièveté est visuellement une évidence (*La minificción en México : 50 textos breves et Minificción mexicana*), posent paradoxalement le problème éventuel d'un choix de textes à propos desquels le lecteur peut douter de leur appartenance générique à la catégorie du micro-récit. Les textes les plus courts de *La palabra en juego* occupent en effet deux pages et seul « Rocío baila » de Guillermo Samperio, dans *Relatos mexicanos posmodernos* (Zavala, 2001 e ; 75), correspond à un critère générique définitionnel énoncé par Lauro Zavala en personne dans l'une de ses propositions critiques : « La minificción es la narrativa que cabe en el espacio de una página » (2000 i).

29. Ceci, certes, toutes proportions gardées, car le critère quantitatif pour définir le genre d'un récit bref est soumis à discussion. Dans les prologues des deux anthologies retenues, Lauro Zavala affirme avoir sélectionné des textes en fonction de cette appartenance à la mini-fiction :

> « […] he elegido cuentos muy breves (con una extensión que oscila entre las quinientas y las cinco mil palabras) » (2000 h ; 7).
>
> « […] brevedad extrema (una extensión entre 200 y 2000 palabras) » (2001 e ; 9)

30. Or, dans une autre étude théorique du micro-récit (Zavala, 2002 d ; 540), il expose les critères quantitatifs suivants : il définit le « conte conventionnel » par une extension qui varie entre 2000 et 10 000 mots. En dessous des 2000 mots, la mini-fiction est elle aussi catégorisée par des subdivisions : contes courts (*cortos*), de 1000 à 2000 mots ; contes très courts (*muy cortos*), de 200 à 1000 mots ; contes ultracourts (*ultracortos*), de 1 à 200 mots. Les textes de *La palabra en juego* seraient ainsi à cheval entre le « conte conventionnel » et le « conte très court », tandis que ceux de *Relatos mexicanos posmodernos* ne correspondent pas, de fait, à ce qu'annonce le sous-titre (« prosa ultracorta »). Le lecteur est-il trompé ou déçu ?

### *2.2.3 Les auteur·e·s dont les textes ont été choisis*

31. Comme José Miguel Oviedo (*cf. supra*), Lauro Zavala insiste sur l'intérêt porté par les textes, et non par les auteur·e·s (cf. 2000 h ; 9). Cependant, si nous considérons ceux-ci et celles-ci à partir des tables des matières, nous en tirons des remarques intéressantes.

32. Tout d'abord, quelques auteurs (au masculin) réapparaissent d'une anthologie à l'autre, ce qui semble corroborer la volonté de faire porter le choix prioritairement sur des textes. Ensuite, force est de constater la faible / l'insuffisante présence des auteures (au féminin) dans les deux anthologies : 3 sur les 21 de *La palabra en juego* et 2 sur les 23 de *Relatos mexicanos posmodernos*. Dans le prologue du premier ouvrage, Zavala fait le constat suivant quant aux recueils de nouvelles publiés au Mexique pendant les 25 années précédant la publication de l'ouvrage : « […] la proporción de mujeres escritoras también ha aumentado notoriamente, aunque está aún lejos de alcanzar la mitad del total » (2000, h ; 10).

33. Lauro Zavala a-t-il adapté à ce constat, de fait très vague – que signifie « lejos de alcanzar la mitad » ? –, la proportion que lui-même a donnée à la présence féminine dans l'auctorialité du genre et de la littérature nationale considérés ? Et de façon plus générale, doit-on en passer par des anthologies de nouvelles et / ou de micro-récits, ou de textes issus d'autres genres – en particulier la poésie –, spécifiquement écrits par des femmes, comme c'est le cas de très nombreuses propositions faites par d'autres anthologistes à travers le monde ?

### *2.2.4 La transtextualité*

34. La tendance générale des nouvelles/micro-récits de ces deux anthologies mexicaines apparaît de façon très claire : il s'agit de tisser des liens avec d'autres œuvres, d'autres écritures, d'autres formes d'expression artistique, comme l'anthologiste le met en évidence dans le prologue de *Relatos mexicanos posmodernos* :

> Aquí hay ejemplos de humor intertextual en forma de diversas parodias genéricas, simulacros textuales, referencias implícitas, pastiches deliberados y juegos metaficcionales. En todos estos textos literarios se alude a otros textos y a diversos géneros de la escritura, produciendo hibridación con formas narrativas y ensayísticas, ficcionales y testimoniales (2001 e ; 10).

35. Le passage de l'un au multiple se fait aussi par cette modalité et le choix de Zavala comme anthologiste, fortement guidé par celle-ci outre les critères déjà signalés, appuie de façon notable sur les ramifications esthétiques, génériques et scripturaires paradoxalement impliquées par l'unité et l'autonomie du récit bref.

36. C'est certainement ce point commun entre un nombre appréciable des textes rassemblés dans ces deux volumes qui convainc le plus le lecteur

quant à la dynamique collective qui les sous-tend, ce qui met en évidence la capacité de l'unité à jouer sur son aspect fractal. Parmi les aspects majeurs de cette transtextualité, le lecteur est conduit à conjuguer le récit bref avec le roman épistolaire, la pièce de théâtre, l'œuvre artistique visuelle, mais aussi à savourer le dialogue du texte avec d'autres auteur·e·s, qu'il s'agisse du Japonais Mishima dans « La costumbre de no leer a Mishima » de Gerardo Amancio (2000 h ; 149-152), de l'Étatsunien et Britannique T.S. Eliot dans « ¿Saben ustedes lo que es un detalle ? » de Bárbara Jacobs (2001 e ; 41-43) ou d'un autre Étatsunien, Herman Melville, dans « Leyendo a Moby Dick » de Pedro Ángel Palou (2001 e ; 77-80) : dans ce troisième exemple, l'inversion du point de vue et de l'héroïsme tourne à l'humour le plus plaisant, car c'est un baleineau qui a la parole, lecteur du roman de Melville, et qui, en outre, a passablement développé un complexe d'Œdipe bien embarrassant… Mais nous nous arrêterons plus précisément sur « Nos han dado Cadereyta » de Rafael Pérez Gay (2001 e ; 55-67), qui raconte l'hilarante et/ou désolante déconvenue d'un couple qui vient d'acquérir un appartement dans le quartier de La Condesa à Mexico ; une double intertextualité rulfienne savoureuse fait du titre de cette nouvelle un écho de « Nos han dado la tierra » (Rulfo, 1983 b) et des deux premières pages de *Pedro Páramo* (Rulfo, 1984 a) l'hypotexte du début du cuento de Pérez Gay, ce dont nous proposons un échantillon :

| ***Pedro Páramo*** **(Rulfo, 1984 a ; 7-8)** | **« Nos han dado Cadereyta » (Zavala, 2001 e ; 55-56)** |
|---|---|
| Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. […]<br>« No dejes de ir a visitarlo –me recomendó–. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte. » […]<br>–¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?<br>–Comala, señor.<br>–¿Está seguro de que ya es Comala? | Vine a Cadereyta porque me dijeron que acá la renta era baja. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que iría a verlo en cuanto ella se fuera a Cuernavaca. […]<br>« No dejes de ir a verlo –me recomendó–. Está así y está asado. Estoy segura que a tu mujer le dará gusto verlo. » […]<br>–¿Cómo dice usted que se llama esa calle?<br>–Cadereyta, señor –contesté.<br>–¿Está seguro de que esto es Cadereyta? –volvió a preguntar.<br>–Seguro, señor –respondí al |

| | |
|---|---|
| –Seguro, señor.<br>–¿Y por qué se ve esto tan triste?<br>–Son los tiempos, señor. | mudancero.<br>–¿Y por qué se ve esto tan sucio, el edificio tan despintado?<br>–Son los tiempos, señor. |

37. Des promesses illusoires de la Révolution (« Nos han dado la tierra ») aux difficultés de se loger dans la capitale, de la quête filiale (*Pedro Páramo*) à la déception causée par l'immeuble et son environnement, le texte de Rafael Pérez Gay déclenche immanquablement chez le lecteur un rire franc et complice qui de fait, tend un pont entre l'anthologie de Zavala d'une part et le recueil de nouvelles et le roman de Rulfo d'autre part.

38. Enfin, les deux ouvrages de Zavala ne manquent pas de mettre en avant la capacité autoréflexive du récit bref à questionner l'écriture et les mondes possibles créés par la fiction. Nous ne donnerons qu'un exemple fort intéressant, « El libro de García » de Mauricio José Schwarz (2001 e ; 109-119) : un soir de beuverie, un bibliophile entre dans une librairie où chaque livre est le roman de Lewis Carroll *Alice au pays des merveilles*, décliné sous de nombreuses éditions et traductions. À la fin de l'histoire, le personnage, troublé, repart avec un exemplaire, qui peut lui aussi apparaître comme un élément fractal de l'univers. La chute du récit laisse deviner au lecteur une autre version de la réalité lorsqu'entre dans la librairie un nouveau personnage, féminin cette fois, et que change le titre de tous les ouvrages, en fonction des goûts de cette nouvelle lectrice. Il s'agit là d'une intrigante allégorie de la recherche que chaque individu mène sur le sens de la réalité et sur sa propre identité.

39. Lauro Zavala qualifie *La palabra en juego* de « bitácora de lectura » (2000 h; 7), image convaincante de l'exercice consistant à élaborer une anthologie littéraire. Celle-ci se découvre comme aventure de lecture, semée de diverses routes. Il revient à l'anthologiste d'organiser une carte et au lecteur de l'anthologie d'y trouver ses repères. Ce type d'ouvrage apparaît aussi comme un reflet et une résolution de la fractalité dans la tension qu'elle instaure entre l'un et le multiple, ici centrée sur la nouvelle/le micro-récit dans sa problématique générique.

## Bibliographie

BORGES Jorge Luis, BIOY CASARES Adolfo, OCAMPO Silvina, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940.

BORGES Jorge Luis, BIOY CASARES Adolfo (ed.), *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal, 1955.

CAPRON Laurent, « De quoi l'Anthologie grecque est-elle le nom ? Histoire éditoriale d'un corpus », mis à jour le 13/10/2017, consulté le 15 octobre 2018, https://iphi.hypotheses.org/562.

CHATELLUS Adélaïde (de), *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual*, Madrid, Visor, 2015.

CORTÁZAR Julio, « Algunos aspectos del cuento », in *Obra crítica/2*, edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 365-385.

EPPLE Juan Armando (comp.), *Cien microcuentos chilenos*, Santiago, Cuarto Propio, 2002.

LAGMANOVICH David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.

LOUIS Annick, « Silvina Ocampo et *La antología de la literatura fantástica* », in *América. Cahiers du CRICCAL*, n°17, 1997, p. 255-269.

OBLIGADO Clara (ed.), *Por favor sea breve 2*, Madrid, Páginas de espuma, 2009.

___, *Por favor sea breve*, Madrid, Páginas de espuma, 2001.

OVIEDO José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

RULFO Juan, (a) *Pedro Páramo* [1955], México, FCE, « Lecturas mexicanas », 1984.

___, (b) « Nos han dado la tierra », in *El Llano en llamas* [1953], México, FCE, « Lecturas mexicanas », 1983, p. 9-15.

ZAVALA Lauro, (a) *Cartografía del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, « Iluminaciones », 2004.

___, (b) (Sel. y pról.), *Minificción mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

___, (c) (Comp.), *La minificción en México : 50 textos breves*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2002.

___, (d) « El cuento ultracorto bajo el microscopio », *Revista de literatura*, Vol. LXIV, n°128, 2002, p. 539-553.

___, (e) (Sel. y pról.), *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*, México, Alfaguara, 2001.

___, (f) (Sel. y pról.), *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000.

___, (g) (Selección y estudio preliminar), *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía*, México, Editorial del Ermitaño, 2000.

___, (h) (Selección, introducción y notas), *La palabra en juego. Antología del nuevo relato mexicano*, México, UAM, 2000.

___, (i) « Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio : Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad », in *La minificción en Latinoamérica I*, n°1, Primavera 2000, consulté le 15 octobre 2018, http://cuentoenred.xoc.uam.mx/anteriores.php.