

ALEKSANDRA KOMANDERA

LE CHRONOTOPE DANS LA FORME LITTÉRAIRE BRÈVE (LE CAS DU CONTE INSOLITE FRANÇAIS DU XX^E SIÈCLE)

Le resserrement qui est la règle fondamentale de la forme littéraire brève concerne toutes les composantes de son univers représenté, l'espace et le temps y compris. Restreints par les exigences génériques de brièveté et de concision, la nouvelle et le conte accordent une attention particulière au choix du cadre spatio-temporel.

Le conte insolite, étant un récit limitrophe, né de la transgression du fantastique et du merveilleux canoniques, s'approprie certaines techniques de l'emplacement d'une histoire dans le temps et l'espace caractéristiques de ces deux catégories mais il s'en sert de manière inouïe. C'est pourquoi il nous paraît utile de rappeler les traits définitoires des catégories voisines avant d'examiner de plus près le cadre de l'insolite de quelques contes représentatifs des auteurs comme Marcel Aymé, Philippe Dumas et Boris Moissard, Jean-Baptiste Baronian, Georges-Olivier Châteaureynaud, Pierre Gripari, Marcel Schneider, Jules Supervielle et Marguerite Yourcenar.

Pour que le fantastique se réalise, il faut qu'une irruption inopinée du surnaturel advienne et qu'elle éveille une émotion forte et négative, à savoir l'angoisse. Habituellement, l'apparition imprévisible du phénomène inconcevable se produit dans un espace-temps particulier. Le cadre fantastique englobe plusieurs lieux et moments archétypaux.

L'un des types récurrents de cadre fantastique, l'espace social, est représenté par le milieu citadin. Le choix de la ville pour arrière-plan de l'événement inaccoutumé n'est pas gratuit. Valérie Tritter l'explique ainsi : « Il est important au fantastique de se déployer dans un espace social, car la rupture dans laquelle il se construit ne peut pleinement se concevoir que dans un espace régi par les normes sociales : peu ou pas de fantastique dans les îles désertes ».¹

La ville, ce lieu identifiable, se présente alors comme un milieu du fantastique par excellence car, sur son fond, l'apparition inquiétante du surnaturel est plus saisissable.

¹ Cf. TRITTER, Valérie. *Le Fantastique*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 2001, p. 57.

Un autre milieu où le fantastique peut surgir est le lieu familier et intime. Ce type d'espace est affectionné particulièrement par les fantastiqueurs parce qu'il permet de satisfaire à l'esthétique de l'effroi. La maison privée est considérée le plus souvent comme un abri protecteur et un lieu de réconfort. Or, le fantastique l'emploie pour détruire la sécurité des personnages et pour les épouvanter car, soudainement, ils se rendent compte de la perte de leur dernier refuge sûr.

Quel que soit le type d'espace du fantastique, commun ou privé, il a une caractéristique répétitive : il correspond toujours au monde du lecteur. L'univers représenté fantastique s'enracine dans la quotidienneté, dans le *hic et nunc*, et tout en référant au monde réel, il subit une transformation : de *locus amoenus* il devient *locus terribilis*.

Quant au moment fantastique, il faut souligner d'emblée que parfois il déclenche le phénomène irréel même. Il en va ainsi dans les contes où l'action se passe aux heures nocturnes, de préférence à minuit, ce qui implique souvent l'apparition d'un fantôme. Selon Valérie Tritter, la nuit offre une bonne illustration des relations inséparables entre le temps et l'espace : «[...] elle enveloppe le héros et le phénomène qui l'atteint ; l'obscurité se fait si dense qu'elle en devient presque palpable».² Dans ce cas, il est loisible de parler de l'espace temporalisé ou du temps spatialisé.

D'autres moments de prédilection de l'esthétique fantastique sont le crépuscule, l'aube et l'instant où se manifeste le passé. Pour ce dernier, le temps déjà révolu pointe à travers les « figures mythiques d'éternel retour telles que le revenant, le vampire, le golem ou le juif errant ».³ Les époques antérieures se manifestent également dans le dégoût de l'actualité ressenti par les personnages qui s'abandonnent volontiers dans des musées ou des boutiques d'antiquaires. C'est ainsi que la remarque de Joël Malrieu se valide : «Le passé n'est jamais mort dans les récits fantastiques et ne cesse de faire irruption dans le présent».⁴

À des créatures extraordinaires et anxiogènes ressorties du passé, il faut ajouter encore des objets qui, eux aussi, peuvent assurer le lien avec les années écoulées. Outre l'évocation du passé, les éléments insignifiants du décor créent l'effet d'incompatibilité entre le cadre et le phénomène impensable. Gilbert Millet et Denis Labbé remarquent à propos : «La banalité des éléments du quotidien accentue le décalage entre la réalité et le surnaturel qui surgira».⁵

Il paraît évident que grâce aux objets familiers et intimes, donc facilement identifiables, une ambiance de sécurité est instaurée. Dans ce climat quiet et rassurant, l'épouvante s'emparera d'autant plus facilement du héros.

À cela il convient d'ajouter que la relation explicite entre l'espace-temps et l'actant, qu'il soit humain ou inanimé, témoigne de la corrélation qui existe entre le protagoniste et le cadre dans lequel il évolue.

² TRITTER, Valérie. *op. cit.*, p. 63.

³ *Ibidem*, p. 64.

⁴ MALRIEU, Joël. *Le Fantastique*. Paris: Hachette Livre, 1992, p. 121.

⁵ MILLET, Gilbert; LABBÉ, Denis. *Le Fantastique*, Paris: Éditions Belin, 2005, p. 13.

La deuxième catégorie dont s'inspire l'insolite, le merveilleux a également son chronotope propre régi par une logique particulière. L'importance de cette composante de l'univers représenté est marquée déjà dès l'*incipit* par la formule rituelle «Il était une fois...» ou «Dans un pays lointain...» Le cadre semble désormais désigné : il s'agit d'un lieu imprécis éloigné dans le temps et dans l'espace. Toutefois, comme l'observe Christophe Carlier, ce dépaysement n'est pas absolu : «La géographie des contes n'est pas totalement fantaisiste. Au reste, même quand les contes se situent hors du monde, ils ne se déroulent pas hors l'espace, qui en est une composante essentielle».⁶ Il faut entendre par là que le merveilleux ne relève pas de la présence d'un ailleurs où le personnage vit des aventures fabuleuses, bien au contraire le merveilleux est ancré dans la réalité à cette différence près qu'il en inverse les lois. Ainsi, le temps reste-t-il souvent irréversible et l'espace fixe, autrement dit pour rapprocher deux villes distantes de centaines de kilomètres, il faut mettre des bottes de sept lieues et non pas s'attendre à ce que les deux lieux changent de place miraculeusement. Le conte merveilleux repose donc sur la dérogation aux contraintes imposées par l'espace-temps qui garde dans une certaine mesure un aspect réaliste.

Comme dans le cas du récit fantastique, le conte merveilleux témoigne d'une certaine prédilection pour des *topoi* spatio-temporels propres qui possèdent une fonction narrative et, partant, une valeur symbolique. Parmi ces lieux communs il y a, par exemple, un château fastueux et une pauvre mesure. Selon Christophe Carlier, ces deux endroits qui accueillent l'action remplissent des rôles distincts : «Le premier est le cadre de la naissance et du mariage, des origines et de l'établissement ; le second est celui de l'épreuve».⁷

Dans certains contes, l'espace de la demeure princière ou de la minable tanière est réduit à une chambre qui, elle aussi, devient lieu de révélation du surnaturel.

Un autre type de cadre fréquent dans le merveilleux est l'espace ouvert représenté par la forêt. Il est communément admis que la forêt est un lieu chargé de sens profond et une nature ambivalente lui est conférée.⁸ D'une part la forêt constitue un refuge contre les poursuites, de l'autre, c'est un endroit maléfique, lieu d'égarement.⁹ Ce double aspect est exploité dans les contes merveilleux qui, comme le dit Christophe Carlier, mettent en scène, dans ce cadre, une lutte particulière : «Elle [la forêt] représente la part obscure du moi où les angoisses et les

⁶ CARLIER, Christophe. *La Clef des contes*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 1998, pp. 33–34. J.-L. Dumont souligne : «Le féérique, par définition, est imaginaire ; il n'a aucun rapport avec la réalité. Il possède ses propres personnages, son propre temps et les limites d'un certain espace indéfinissable» ; DUMONT, Jean-Louis. *Marcel Aymé et le merveilleux*. Paris: Jean-Louis Dumont, 1967, p. 16.

⁷ CARLIER, Christophe. *op. cit.*, p. 38.

⁸ Cf. MILLET, Gilbert; LABBÉ, Denis, *op. cit.*, p. 197.

⁹ Avec toute son atmosphère anxiogène, la forêt apparaît rarement dans le récit fantastique. Dans leur ouvrage, G. Millet et D. Labbé ne mentionnent même pas la forêt : MILLET, Gilbert; LABBÉ, Denis, *op. cit.*

désirs se combattent».¹⁰ Pour le merveilleux, la forêt est un des endroits privilégiés parce que favorable à des métamorphoses et propice au surgissement de tout un éventail de créatures exceptionnelles, souvent dotées de capacités magiques et maléfiques, telles que ogre, sorcier ou sorcière, loup. Certains êtres fabuleux, par exemple des nymphes ou des fées, se font voir près des fontaines bénéfiques ou pernicieuses qui émergent au cœur de la forêt. Le féérique se distingue par la déréalisation du monde à travers des êtres surnaturels, ce qui les oppose au rapprochement simultané à la réalité.

Le rôle complexe de l'espace dans le merveilleux est complété par le statut particulier du temps. L'action se situe dans le passé qui reste sans date. La formule initiale renvoie à une époque révolue où tout est possible parce qu'elle est gouvernée par ses propres lois. De la même manière que l'espace, le temps dans le merveilleux fait appel au monde réel, par exemple par l'emploi des indications temporelles comme «jour», «mois» ou «année». Il faut souligner cependant qu'ils ne marquent plus la date, mais la durée. Si les délais des épreuves sont respectés, ils assurent la réussite du protagoniste ; dans le cas contraire – son échec entraîne souvent sa mort.

Il convient d'ajouter à cela un autre trait définitoire de l'instant du merveilleux, à savoir la rupture de la durée initiale et la restauration de la situation constante dans l'*excipit*. Cela revient à dire que dans le conte merveilleux, le surnaturel se produit dès qu'on quitte le monde familier, ce qui est souligné parfois par le départ du personnage. Après un voyage dans le temps et l'espace commandés par une logique irréaliste, on revient toujours au quotidien. Ainsi, l'action du conte merveilleux se déroulerait sur deux niveaux spatio-temporels : rationnel dans l'*incipit* et le dénouement, magique dans le développement où la cohérence scientifique est suspendue.¹¹

L'examen du chronotope du conte insolite, que nous voudrions examiner dans notre communication, doit tenir compte de la nature et du fonctionnement de l'espace-temps du fantastique et du merveilleux parce que le trait définitoire du cadre de l'insolite est la dérogation aux normes spatio-temporelles établies par ces deux catégories. Malgré leur ressemblance aux indications fantastiques et merveilleuses, le milieu et le moment de l'insolite acquièrent un statut autonome et influent sur la perception du phénomène inhabituel par le lecteur.

La première tentative de définir la catégorie de l'insolite (et c'est celle qui nous sert de base théorique dans la présente étude) est entreprise et réalisée par Michel Guiomar qui rédige en 1957 un article «L'insolite» pour la *Revue d'Esthétique*. Par l'insolite, l'auteur entend : «[...] qui est contraire à l'usage, à l'habitude, aux règles, aux lois. Toute dérogation à une norme fixée est insolite».¹²

¹⁰ CARLIER, Christophe, *op. cit.*, p. 39.

¹¹ Cf. WRÓBLEWSKA, Violetta. *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003, p. 35.

¹² GUIOMAR, Michel. L'insolite. In *Revue d'Esthétique*, Ed. Étienne SOURIAU; Raymond BAYER. Tome X. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 114.

Parmi les caractéristiques dominantes, le critique énumère le rejet de l'inquiétude et le choix de l'interprétation non rationnelle des faits. Michel Guoimar souligne aussi que la perception de la violation des règles n'est pas une impression individuelle ; au contraire, elle existe en fonction d'un système de références qui sert de point de repère pour le déchiffrement de l'univers de l'insolite.

Cette transgression des principes établis concerne également le chronotope du conte insolite. Il est possible de distinguer plusieurs types de cadre de l'insolite qui, tous, reposent sur les contraventions aux espaces-temps fantastique et merveilleux.

Le premier type de cadre est l'espace réel, familier ou ordinaire. Ce décor anodin assure l'ancrage réaliste de l'intrigue car il est facilement localisable et correspond à la topographie. Dans les contes de Marcel Aymé, par exemple, le milieu est indiqué précisément déjà dans l'*incipit*. Le récit «Le passe-muraille» commence de la manière suivante : «Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchampt un excellent homme nommé Dutilleul qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé». ¹³ Le conteur recourt à l'effet du réel qui gère le récit fantastique, mais il transgresse les règles de cette catégorie parce qu'il introduit l'élément inconcevable comme naturel et dépourvu de sa nature inquiétante.

La même minutie dans la description de l'espace concerne les *Contes à l'envers* de Philippe Dumas et Boris Moissard qui enfreignent les conventions du merveilleux. Dans leur recueil, il y a des créatures fabuleuses, comme le Petit Chaperon Bleu Marine ou une fée, mais elles n'apparaissent plus dans un espace-temps éloigné et indéterminé. Leurs histoires se déroulent, au contraire, à l'époque contemporaine dans les quartiers parisiens. Dans le récit «Le don de la fée Mirobola», le cadre est parfaitement localisable : «[...] Madame Mirobola [...] vit à Paris à deux pas de la place des Vosges, à l'angle de la rue des Tournelles et de la rue des Lavandières-St-André, au-dessus du pressing qui fait le coin à cet endroit». ¹⁴ C'est ainsi que le conte insolite brouille les attentes du lecteur et joue avec la suspension volontaire de l'incrédulité qui caractérise le merveilleux.

Le cadre réaliste devient aussi la scène des transgressions se rapportant au temps dont l'écoulement peut être modifié de manière différente. Marcel Aymé avance le temps de dix-sept ans («Le décret») ou le présente comme un bien que l'on peut soumettre à des restrictions et qu'on peut distribuer aux citoyens selon leur utilité pour la société («La carte»). Jean-Baptiste Baronian joue avec le temps en accélérant celui du protagoniste, monsieur Lapalissade, sans que celui-ci s'en rende compte. Pour lui, le temps se dilate, c'est-à-dire le temps de l'entourage s'écoule d'une seconde à l'autre, mais le héros a l'impression que ce sont des heures entières qui passent ; en fait, il les vit empiriquement (il se

¹³ AYMÉ, Marcel. Le passe-muraille. In *Le Passe-muraille*. Paris: Éditions Gallimard, 2002 [1943], p. 7.

¹⁴ DUMAS, Philippe; MOISSARD, Boris. Le don de la fée Mirobola. In *Contes à l'envers*, Paris: L'école des Loisirs, 1977, p. 28.

sent de plus en plus fatigué, une barbe lui recouvre le menton): «À huit heures, Lapalissade, comme il porte machinalement la main à son visage, constate qu'il a les joues rêches, qu'une légère barbe lui recouvre le menton. Quoi, se dit-il, je me suis pourtant rasé ce matin, ce n'est pas croyable [...]».¹⁵ Le lieu et le temps réels s'avèrent alors d'une banalité trompeuse car le phénomène insolite y a le droit de cité.

Le deuxième type de cadre insolite est celui situé à la charnière de la réalité et de l'irréel. Il se distingue par une ambiguïté explicite permettant une double interprétation. Il nous semble que ce cadre oscillant entre deux univers puisse être qualifié d'«atopie» qui, aux dires de Jean Fabre, désigne «indécision des lieux».¹⁶

Parmi les endroits à la charnière de la réalité et de l'imaginaire, il existe des lieux à connotation figée par la tradition, comme par exemple le jardin. Pareillement à la forêt, la caractéristique distinctive du jardin porte sur son ambivalence. Le jardin dans le conte «Le verger» de Georges-Olivier Châteaureynaud est présenté d'abord comme un refuge contre la mort car il est situé dans un camp de concentration. Il est le lieu salvateur pour un petit garçon qui le découvre par hasard et il reste visible uniquement pour lui. La description de ce lieu qui est particulièrement vraisemblable – il y a de l'herbe, un arbre et une mare d'eau fraîche – est trompeuse. Il est possible d'y observer quelques contradictions. La première découle de l'incompatibilité des ambiances, celle qui règne dans le verger et celle du camp de concentration. Le cadre du conte est construit sur une antithèse: la réalité carcérale est un lieu de danger mortel, le verger, au contraire, le lieu de sécurité salvatrice. Et dans ce lieu clos sans échappée possible qu'est le camp, le jeune garçon découvre une sortie inattendue. Le verger est magique car la nourriture s'y renouvelle sans cesse: «Chaque matin désormais, l'enfant découvre sur l'arbre deux pommes mûries en une nuit aux rayons de la lune, et dans la mare deux poissons ressuscités. Sa journée passe ainsi, en pêche et en cueillette, car il lui faut malgré tout mériter sa manne, à force de bonds, à force de patience».¹⁷ Par ces propriétés, le verger devient une sorte de *locus amoenus*. C'est un asile contre le froid, la faim mais avant tout contre la cruauté des soldats et la mort dans le camp de concentration qui, à la manière d'antithèse, devient *locus terribilis*. Mais le jardin, ce lieu amène, perd tout son caractère sécurisant et paisible car le garçon y vit condamné à la solitude parce que d'autres prisonniers ne peuvent pas y accéder.

D'une la manière similaire, il existe des instants à la charnière de la réalité et de l'irréel. L'un d'eux est la nuit de Noël, le moment de prédilection de l'appari-

¹⁵ BARONIAN, Jean-Baptiste. Il est onze heures, monsieur Lapalissade. In *Le Grand Chalababa*. Paris: Éditions Opta, 1977, p. 47.

¹⁶ FABRE, Jean. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris: Librairie José Corti, 1992, p. 220.

¹⁷ CHÂTEAUREYNAUD, Georges-Olivier. Le verger. In *Le Héros blessé au bras*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1999 [1987], p. 237.

tion des revenants de l'insolite. L'heure nocturne à laquelle ils se font voir n'est plus cet instant angoissant qu'est minuit. La nuit de Noël permet de «rassurer» la venue du mort-vivant grâce aux sentiments qu'elle connote : c'est un moment enchanteur et magique où les prodiges s'opèrent sans provoquer la méfiance, le scepticisme ou l'angoisse : dans «Déjà la neige» de Marcel Schneider, par exemple, la revenante distribue des cadeaux aux enfants et le revenant Edouard convainc son père qu'il faut «croire à l'invisible».¹⁸

Le dernier type d'espace, celui qui se distingue par son caractère irréel, est le plus fréquent dans les contes insolites. Ce cadre d'outre-monde pourrait être qualifié, à notre avis, d'«hétéropie» qui désigne «le lieu autre»¹⁹, toujours d'après Jean Fabre. «Autre» veut dire différent, inaccoutumé ou original ; ainsi «autre» s'inscrit-il dans la poétique de l'insolite.

Parmi les univers d'outre-monde les plus caractéristiques, il y a des paysages aquatiques, des îles et des spatialités aériennes. Nous voudrions les caractériser à partir de quelques contes de Jules Supervielle.

Tous ces espaces divergents se rapprochent par leur statut : ils sont des lieux où l'on accède après la mort. Bien qu'ils soient irréels, comme un univers sous-marin peuplé de Ruisselants qui communiquent par leurs phosphorescences («L'Inconnue de la Seine»), une ville flottante suspendue sur l'Atlantique («L'enfant de la haute mer») ou des espaces célestes habités d'ombres dépossédées de parole humaine et de consistance, tous ces cadres insolites évoquent la réalité, et cela de diverses manières : certaines créatures par exemple forment des sociétés qui reflètent les relations et la hiérarchie terrestres ; d'autres épient les terriens par de grands télescopes («La femme retrouvée») ou imitent leurs activités quotidiennes («Les boiteux du ciel»). Parfois, c'est le cadre même qui semble emprunté à la réalité, comme dans une ville flottante de «L'enfant de la haute mer» : «Cette longue rue aux maisons de brique rouges si décolorées qu'elles prenaient une teinte gris-de-France, ces toits d'ardoise, de tuile, ces humbles boutiques immuables [...]».²⁰

De prime abord, ces lieux où le temps s'est arrêté se présentent comme des endroits paisibles et sécurisants. Or, en vérité, ils sont souvent des espaces tristes, malveillants sinon carcéraux, comme dans les profondeurs de l'Atlantique où l'on attache un lingot de plomb à la cheville des nouveaux arrivants («L'Inconnue de la Seine») ou sur l'île flottante qui devient invisible à l'approche de tout navire et emprisonne ainsi à jamais la seule habitante de la ville («L'enfant de la haute mer»).

Quant au temps, dans l'outre-monde, il n'a plus de valeur parce qu'il est celui de l'éternité. Parfois, la suspension de l'écoulement est indiquée explicitement,

¹⁸ SCHNEIDER, Marcel. *Déjà la neige*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1974, p. 95.

¹⁹ FABRE, Jean, *op. cit.*, p. 220.

²⁰ SUPERVIELLE, Jules. *L'enfant de la haute mer*. Paris: Éditions Gallimard, 1997 [1931], p. 9.

comme dans le conte «Midi» de Pierre Gripari où la phrase «Il est midi»²¹ se répète tout au long de l'histoire. Il faut remarquer que l'heure diurne, avec le milieu du jour de préférence, remplace dans certains contes l'heure nocturne où se manifeste le surnaturel. L'insolite se plaît à mettre en scène tout ce qui heurte les lois de la nature en plein soleil, à titre d'exemple évoquons l'apparition néfaste des déesses mystérieuses dans le récit de Marguerite Yourcenar: «L'homme qui a aimé les Néréides» où elles sont qualifiées de fantômes de midi et de «fées fatales».²²

L'espace et le temps du conte insolite sont variés et multiples. Leur classification en cadre réel, cadre aux frontières du monde d'ici-bas et de l'au-delà et cadre autre peut paraître arbitraire. Mais ce qui importe, selon nous, dans d'autres typologies possibles de même, c'est le jeu avec les normes et les lois des univers référentiels, celui de la réalité et celui de l'imaginaire. Comme dans toute forme du récit bref, le chronotope du conte insolite nécessite une attention particulière. Elle semble double: le temps et l'espace exigent non seulement un conteur réfléchi mais également un lecteur vigilant à la portée des moindres indications spatio-temporelles.

Bibliographie

Textes analysés

- AYMÉ, Marcel. Le passe-muraille. In *Le Passe-muraille*. Paris: Éditions Gallimard, 2002 [1943].
- BARONIAN, Jean-Baptiste. Il est onze heures, monsieur Lapalissade. In *Le Grand Chalababa*. Paris: Éditions Opta, 1977.
- CHÂTEAUREYNAUD, Georges-Olivier. Le verger. In *Le Héros blessé au bras*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1999 [1987].
- DUMAS, Philippe; MOISSARD, Boris. Le don de la fée Mirobola. In *Contes à l'envers*. Paris: L'école des Loisirs, 1977.
- GRIPARI, Pierre. Midi. In *Diabie, Dieu et autres contes de menterie*. Paris: Éditions de la Table Ronde, 1980 [1965].
- SCHNEIDER, Marcel. Déjà la neige. In *Déjà la neige*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1974.
- SUPERVIELLE, Jules. L'enfant de la haute mer. In *L'Enfant de la haute mer*. Paris: Éditions Gallimard, 1997 [1931].
- YOURCENAR, Marguerite. L'homme qui a aimé les Néréides. In *Nouvelles orientales* Paris: Éditions Gallimard, 2005 [1938].

Études critiques

- CARLIER, Christophe. *La Clef des contes*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 1998.
- DUMONT, Jean-Louis. *Marcel Aymé et le merveilleux*. Paris: Jean-Louis Dumont, 1967.

²¹ GRIPARI, Pierre. Midi. In *Diabie, Dieu et autres contes de menterie*. Paris: Éditions de la Table Ronde, 1980 [1965], p. 300 et suivantes.

²² YOURCENAR, Marguerite. L'homme qui a aimé les Néréides. In *Nouvelles orientales* Paris: Éditions Gallimard, 2005 [1938], p. 83.

- FABRE, Jean. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris: Librairie José Corti, 1992.
- GUIOMAR, Michel. L'insolite. In *Revue d'Esthétique*, Ed. Étienne SOURIAU; Raymond BAYER. Tome X. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, pp. 113–144.
- MALRIEU, Joël. *Le Fantastique*. Paris: Hachette Livre, 1992.
- MILLET, Gilbert; LABBÉ, Denis. *Le Fantastique*, Paris: Éditions Belin, 2005.
- TRITTER, Valérie. *Le Fantastique*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 2001.
- WRÓBLEWSKA, Violetta. *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.

Abstract and key words

Limited by the principles of brevity and conciseness, all short fictions pay attention to the choice of the time and the space. The uncanny tale, transgressing fantastic and marvelous poetics, appropriates some places and moments reserved to these two categories but it uses them in an original way. In order to describe the uncanny chronotope we examine some of short fictions of Marcel Aymé, Jean-Baptiste Baronian, Georges-Olivier Châteaureynaud, Philippe Dumas et Boris Moissard, Pierre Gripari, Marcel Schneider, Jules Supervielle and Marguerite Yourcenar. In our study we take in consideration the definition of the uncanny proposed by Michel Guiomar in 1957. According to the critic, the uncanny is based on the derogation to fixed norms, customs, rules or laws. We present the uncanny tale as the transgression of traditional fantastic and marvellous. First of all, we study the realistic space which conserves some marks of the fantastic but rejects its essential features like the irruption of the supernatural element and the play with fear. Then, we observe the time and the space oscillating between the reality and the unreality, with examples of the garden and of the Christmas Eve's night. Finally, we consider the space entirely imaginary, situated in the other worlds (the underwater spaces, village suspended on the ocean, the air populated with shadows) where the time becomes eternal.

Short fiction (tale); uncanny; fantastic; marvelous; supernatural; transgression; reality; unreality; other worlds

