

POÉTIQUE

194

2023-2/SEUIL

METALEPSES

LAURENT DEMOULIN

Essai de typologie des métalepses narratives

SEIJI MARUKAWA

D'une métalepse l'autre

SHELLY CHARLES

« Une pièce où il n'y a pas le mot pour rire » ?

CHRISTOPHE MARTIN

Laclos, Rousseau et le roman du libertinage

MICHÈLE MONTE

La construction de l'énonciateur textuel
dans « Les Indes » d'Edouard Glissant

MAXIME CARTRON

« L'apparence de toutes les choses »

JEAN-DANIEL GOLLUT, JOËL ZUFFEREY

L'incise attributive et le discours indirect libre

MISE AU POINT

Laurent Demoulin
Essai de typologie
des métalepses narratives

La pomme de Jean-Jacques
et la plume de Rousseau

A la mémoire de Jean-Pierre Bertrand

« **Métalepse**. Je n'en aurai jamais fini avec cette figure,
c'est elle qui bientôt m'entertera. »

Gérard Genette, *Apostille*

L'ordre et le désordre

Métalepse, le dernier ouvrage que Gérard Genette a publié dans la collection « Poétique » des éditions du Seuil, peut sans doute être considéré comme un intermédiaire entre sa production de savant et les livres tardifs, savoureux et inclassables, qui ont trouvé place, toujours aux éditions du Seuil, dans la collection « Fiction et Cie ». Comme le raconte Jean-Marie Schaeffer :

[...] en 2004, Genette publiera un ultime livre portant sur un problème de poétique. Mais *Métalepse* est un « postscript » (pour reprendre le titre du livre ultime) à la théorie de la métalepse exposée dans *Figure III* plutôt qu'une œuvre théorique à part entière¹.

En tant que pont entre deux pans, *Métalepse* fait d'ailleurs partie des éléments qui permettent de souligner la cohérence de l'ensemble de l'œuvre genettienne, comme le fait Michel Charles, quand il note :

1. Jean-Marie Schaeffer, « De la poétique à l'esthétique », dans *Poétique*, n° 185, Gérard Genette, Paris, éd. du Seuil, 2019, p. 122.

Avec *Métalepse*, pas d'autres parties que celles que marquent des astérisques. Pas de table. En titres courants, le titre et le sous-titre du livre. L'exposé systématique a pris délibérément l'allure d'une liste sans noms ni ordre explicite. Nous retrouvons cette disposition à la fin de la suite bardadracque : *Épilogue* et *Postscripte*¹.

« Pas de table » et pas non plus de ce que Genette lui-même nommait, *cum grano salis* et au gré d'une jolie paronomase, « l'inévitable tableau² ». *Métalepse* est, selon les propres termes de l'auteur, une « promenade³ », au hasard d'un corpus varié, artistique, littéraire et cinématographique, ou encore un « long feu d'artifice⁴ ». Or, comme l'expliquait Christine Montalbetti, *in tempore non suspecto* (c'est-à-dire avant la parution de *Métalepse* et de *Bardadrac*) :

[...] la pensée de Gérard Genette peut se définir avant tout comme une pensée de la typologie, dans laquelle l'analyse construit ses tableaux par combinaison de concepts, et envisage plutôt les virtualités de la littérature que son corpus actuel⁵.

Le Genette de *Métalepse* a donc évité ce qui jusque-là était inévitable à ses yeux. Et aux nôtres ? Nous qui n'avons pas connu la fièvre structuraliste des années 1960, ne trouvons-nous pas que c'est mieux ainsi ? La métalepse, dans le sillage de Genette, a donné lieu à de nombreuses réflexions, souvent passionnantes, qui n'ont eu de cesse d'étendre encore un champ déjà ouvert, en proposant de nouvelles distinctions, en multipliant les exemples puisés non seulement dans la littérature romanesque, mais aussi dans la littérature autobiographique et biographique, dans les livres pour enfants, dans la Bible, dans la science-fiction, dans les avant-textes, en histoire, dans le discours critique sur les arts graphiques, au cinéma, dans les séries, au théâtre, en peinture, en musique, dans la bande dessinée, dans les dessins animés, dans les publicités, dans les jeux vidéo, sur Internet et même au fil de la vie réelle⁶. Genette lui-même a participé à cette efflorescence infinie en soulevant de nouveaux cas dans *Bardadrac*, dans *Codicille* et dans *Apostille*. La « promenade » a démultiplié ses chemins.

Un élément de nature purement éditorial rend la situation encore plus complexe : comme l'indiquait Schaeffer ci-dessus, Genette a défini une première fois la

1. Michel Charles, « Le système l'antisystème », dans *ibid.*, p. 26.

2. Gérard Genette, *Mimologique. Voyage en Cratylie*, Paris, éd. du Seuil, « Point Essais/Poétique », 1976, p. 75.

3. G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 2004, p. 128.

4. *Ibid.*

5. Christine Montalbetti, *Gérard Genette, une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, p. 8.

6. Ainsi, Christine Montalbetti, avec l'humour qui la caractérise, note-t-elle : « Mick Jagger [...] est entré à Londres dans un restaurant dans lequel j'étais assise et a croisé mon regard. Je peux dire que c'était une expérience tout à fait métaleptique » (C. Montalbetti, « Les ailes de la théorie ou l'usage du temps », dans *Poétique*, n° 185, *op. cit.*, p. 188). Ce cas correspond, *mutatis mutandis*, à ce que Genette, dans la suite bardadracque, désigne par « un mot-chimère, notre *métalepse* généralisée » (G. Genette, *Codicille*, Paris, éd. du Seuil, « Fiction et C^{ie} », 2009, p. 180). De façon moins souriante, C. Montalbetti considère également que le passage de la vie à la mort est métaleptique, ce qui rejoint certains propos de Brian McHale.

figure en 1972 dans *Figure III* (je vais bien entendu y revenir) avant de l'explorer dans *Métalepse* en 2004. Le foyer genettien du « feu d'artifice » métaleptique est donc double. Si certaines réflexions post-genettiennes sont postérieures à *Métalepse* (celles que contient *Fait et fiction* de Françoise Lavocat et les articles respectifs dans *Poétique* de Benoît Delaune, de Pedro Pardo-Jimenez et de Francesco Montorsi), d'autres se fondent seulement sur les quelques lignes de *Figure III*, notamment celles de Brian McHale dans son ouvrage *Postmodernist Fiction* de 1987, celles de Frank Wagner dans *Poétique* en 2002, mais aussi celles que contient un ouvrage collectif contemporain de *Métalepse* (au singulier), *Métalepses* (au pluriel), dirigé par John Pier et Jean-Marie Schaeffer¹. Or, ce dernier volume est désormais incontournable.

Dans un texte célèbre, au sujet d'« un Hamlet intellectuel », Paul Valéry écrivait :

Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre².

La bonne question est sans doute de savoir, en tel point du temps et de l'espace, de quel côté se situe la plus grande des deux menaces. Je n'en sais rien. Mais, on l'aura compris, mon but, en écrivant le présent article, s'il n'est pas de « recommencer le passé », est bel et bien, plus modestement, de *trier-classer* les distinctions proposées par Genette et par ses continuateurs afin de *trier-classer* les cas et d'aboutir ainsi à la typologie la plus claire possible, que je n'hésiterai pas à formaliser, au risque de paraître désuet, dans un (discutable) tableau (à plus de deux entrées)³.

Précisions terminologiques et exemples fictifs

[Celles et ceux qui, parmi mes lectrices et mes lecteurs, savent très bien de quoi il retourne, peuvent, sans dommage, passer cette séquence : je les attends à la suivante.]

Bien qu'il fût un forgeron de concepts, Genette n'a pas inventé le terme « métalepse », qui existait déjà dans la rhétorique classique ; il en a détourné le sens,

1. Les deux livres ne sont pas parus la même année (celui de Genette est de 2004, l'ouvrage collectif de 2005), mais ils sont contemporains dans leur conception, comme le prouve la présence de Genette dans chacun d'eux (sa contribution au volume collectif servant d'introduction à son petit essai), de sorte qu'ils ne se nourrissent malheureusement nullement l'un de l'autre.

2. Paul Valéry, « La crise de l'esprit » [1919], dans *Variété*, in *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 993.

3. J'ai déjà proposé une esquisse beaucoup plus simple de la typologie développée ici dans « Montalbetti métaleptique », in Tonia Raus et Gian Maria Tore, *Comprendre la mise en abyme. Arts et médias au second degré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « *Æsthetica* », 2019, p. 231-245.

transformant un trope en figure de récit. Les quelques dictionnaires de rhétorique que j'ai pu consulter présentent la métalepse, au sens classique du terme, comme « une variété de métonymie [...], une manipulation sur le jeu avant-après, antécédent-conséquent, préalable-résultat¹ » qui peut être « rattachée à l'allusion² ». Dans un article disponible en ligne, où elle explique qu'il s'agit d'une figure de mot pour Du Marsais et de pensée pour Fontanier, Geneviève Salvan donne un exemple relevé dans une publicité pour un apéritif : « Le soleil se sert très frais³. »

Comme il s'en explique dès *Figure III*, Genette a refaçonné le concept en isolant une variété relevée par Fontanier et en la développant d'un point de vue narratologique :

[...] la figure que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur* et qui consiste à feindre que le poète « opère les effets qu'il chante⁴ », comme lorsqu'on dit que Virgile « fait mourir » Didon au chant IV de l'*Enéide*, ou lorsque Diderot, d'une manière plus équivoque, écrit dans *Jacques le Fataliste* : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? », ou bien, s'adressant au lecteur, « Si cela vous fait plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs ». [...] Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*⁵.

Il ne sera question ici que de cette métalepse narrative, que, comme le veut une tradition déjà bien établie, nous appellerons simplement « métalepse ». Oublions donc le sens qu'avait le terme pour Du Marsais et Fontanier.

Rappelons à présent la définition que Genette donne de la métalepse dans *Figures III*. La figure se traduit par « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegetique dans l'univers diegetique (ou de personnages diegetiques dans un univers metadiegetique, etc.), ou inversement [...] »⁶. C'est donc cette première définition qui servira de base aux théoriciens et théoriciennes réunis dans *Métalepse. Entorses au pacte de représentation*, le volume collectif dirigé par Pier et Schaeffer.

Genette proposera une autre définition, plus large car ne se limitant plus à la seule littérature, dans *Métalepse* :

[...] je crois raisonnable de réserver désormais le terme métalepse à une manipulation – au mois figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale

1. Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1999, p. 247.

2. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1984, p. 285.

3. Geneviève Salvan, « La métalepse », dans *L'Analyse pragma-énonciative des figures. Journée CONSCILA du 19 octobre 2007*, disponible en ligne sur le site Fabula.com à l'adresse https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Pragmatique_de_La_M%26eacute%3Btalebse.

4. Une note de Genette renvoie à Fontanier, *Commentaires des tropes*, p. 116.

5. G. Genette, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 1972, p. 244. Les italiques sont de Genette.

6. *Ibid.*, p. 244.

particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même¹.

Il ajoute qu'il s'agit, dans certains cas, d'une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » et d'un « court-circuit pseudo-diegetique² », lorsque le narrateur premier extradiegetique se substitue au narrateur second intradiegetique.

Puisqu'il s'agit d'envisager, à la Genette, « plutôt les virtualités de la littérature que son corpus actuel », je vais proposer à présent une série d'exemples, créés pour la cause.

Soit l'*Odyssee*. On peut imaginer qu'Homère, en tant qu'auteur-narrateur, pénètre dans la diégèse et y intervienne pour aider Ulysse et Télémaque à vaincre les prétendants (ou pour se glisser dans le lit de Pénélope). En sens inverse, Ulysse, lassé de ses mésaventures, pourrait se rendre à Chios pour exiger d'Homère qu'il le débarrasse *illico* d'Antinoos et de toute sa clique. Mais la métalepse peut aussi faire intervenir le narrataire, et cela de plusieurs façons : Homère peut prier son lecteur de s'immiscer dans la fiction, par exemple pour venir en aide à son personnage. Mais rien n'empêche théoriquement ce dernier de s'adresser lui-même aux lecteurs de l'*Odyssee* pour leur demander d'intercéder en sa faveur auprès de l'aède. Ou bien encore, dans une version postmoderne de l'*Odyssee*, Ulysse serait capable d'entrer dans la vie du lecteur et de s'installer chez lui.

Autre cas de figure. Comme chacun sait, l'*Odyssee* contient trois niveaux : un narrateur extradiegetique (disons Homère), un récit intradiegetique (les aventures d'Ulysse) et un récit dans le récit (au niveau metadiegetique) produit par Ulysse chez les Phéaciens. Jusque-là, les métalepse que j'ai égrainées concernaient les niveaux extra- et intradiegetique, mais la présence d'un niveau metadiegetique nous autorise à en imaginer d'autres : Ulysse-narrateur intradiegetique viendrait donner un coup de main à Ulysse-personnage metadiegetique face au Cyclope. Ou bien : Polyphème quitterait un instant son niveau metadiegetique pour s'emparer, au niveau intradiegetique, d'une coupe de vin servie par les Phéaciens lors du banquet en l'honneur d'Ulysse-narrateur. Une variante de ces transgressions entre niveaux intradiegetique et metadiegetique serait la suivante : Ulysse admirant le bouclier d'Achille voit sortir du bas-relief décorant celui-ci un des personnages qui y sont représentés. Ou, à l'inverse, le rusé Ulysse, par exemple pour échapper à la flèche d'un ennemi, pénètre lui-même dans ce bas-relief et y participe, mine de rien, à la moisson. Enfin, rien n'empêche Polyphème de remonter deux niveaux, de passer du metadiegetique à l'extradiegetique pour aller taquiner Homère et/ou ses lecteurs, ou, à l'inverse, Homère et/ou ses lecteurs d'ouvrir la grotte du cyclope afin de permettre à Ulysse de prendre la fuite³.

1. G. Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 13-14. Je reviendrai sur la distinction figurale vs fictionnelle.

2. *Ibid.*

3. Quelques-uns de ces nombreux cas de figure ont trouvé des réalisations concrètes, il y a parfois longtemps, chez les continuateurs d'Homère. Voir Sophie Rabau, « Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 60.

Limitation du domaine de la métalepse

Ces exemples fictifs nous montrent que les cas de figure sont multiples et variés. Et il nous faudra encore tenir compte d'autres possibilités. Mais de nombreux poéticiens se sont plu à donner au terme « métalepse » une plus grande extension encore, au point de lui faire perdre son caractère figural. Le premier pas en ce sens a été fait par Genette lui-même dans *Métalepse* à la suite d'une extension de corpus : en effet, comme je l'ai déjà signalé, *Figure III* se limitait à la seule littérature, alors que *Métalepse* puise nombre de ses exemples dans le cinéma ou le théâtre. Or, dans ces deux arts, les formules métaleptiques sont bien plus nombreuses, car « (contrairement à la littérature) le théâtre ou le cinéma savent "mettre devant nos yeux" des faits qu'ils pourraient se contenter de laisser décrire ou raconter par un personnage ou un narrateur¹ ».

Comme l'explique Françoise Lavocat, d'autres théoriciens ont également élargi le spectre de la figure : Brian McHale (dans son étude sur le postmodernisme), Yves Citton (dans son ouvrage *Mythocratie*²), Jean Bessière et Jean-Marie Schaeffer (dans leurs contributions respectives à *Métalepses*). Par des voies diverses, chacun d'entre eux aboutit à une sorte de normalisation de la métalepse, au profit d'une « indifférenciation généralisée³ » selon laquelle « tout récit est métaleptique⁴ ». Cette « hypothèse de la métalepse généralisée⁵ » n'est rendue possible, comme le démontre Françoise Lavocat, qu'en vertu du caractère allégorique des interprétations des chercheurs qui la défendent. Aussi l'autrice de *Fait et fiction* plaide-t-elle avec conviction pour le rétablissement d'une frontière stable entre la fiction et la non-fiction :

Nous proposons de rendre la métalepse à sa littérarité, ce qui revient à lui restituer sa puissance transgressive et, par conséquent, jubilatoire. [...] cela amène à restreindre le champ de la métalepse à la seule frontière qui puisse être transgressée et qui est intrafictionnelle. Les effets de bizarrerie de la métalepse viennent de ce que celle-ci mime la transgression impossible entre réalité et fiction en opérant sur une frontière fictive⁶.

Je souscris à cette déclaration. La métalepse dont il sera question ici sera littérale. Elle ne sera jamais allégorique et son extension ne sera pas infinie, ce qui exclut de son territoire tous les autres types possibles de brouillages, plus ou moins concrets, entre la fiction et le réel, tels que ceux évoqués dans ma note 6 page 142, ou les

1. G. Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 125.
2. Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Editions Amsterdam, 2010, p. 84-88.
3. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 2016, p. 50.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 51.
6. *Ibid.*, p. 484.

délires des (télé-)spectateurs qui s'en prennent aux acteurs en les confondant avec les personnages ou encore les fines interprétations qui permettent de dénicher des métalepses involontaires un peu partout, telles que l'analyse de Schaeffer selon laquelle, durant le discours final du *Dictateur*, Chaplin exprime ses propres opinions politiques au détriment de celles du barbier qui s'est substitué au dictateur Hinkel¹.

Cependant, je m'écarte de Françoise Lavocat sur deux points : plutôt que de métalepse « intrafictionnelle », je préférerais parler de métalepse « transdiégétique », c'est-à-dire traversant les niveaux extra-, intra- et métadiégétiques, dans la mesure où les textes narratifs autobiographiques non fictionnels peuvent tout autant en contenir, comme nous le verrons plus loin. Ce point m'amène à une précision : les métalepses que je retiendrai n'excluent nullement les cas de figure exemplifiés ci-dessus qui mettent en scène le narrateur et/ou le narrataire. Contrairement aux auteurs et lecteurs réels, narrateurs et narrataires n'existent en effet que grâce au texte et à sa diégèse, même si les narrateurs sont souvent désignés par un nom d'auteur et les narrataires comme des « lecteurs ».

Second point : puisque mon propos est typologique et doit aboutir à un tableau lisible, il faut que je m'impose une limitation supplémentaire par rapport à l'imposant essai de Françoise Lavocat. Dans la mesure où l'on doit à l'ouverture au théâtre et au cinéma l'extension infinie de la métalepse, j'établis ici une distinction entre, d'une part, les métalepses narratives et/ou verbales, que la littérature partage avec la bande dessinée, le dessin animé, le cinéma et les séries et, d'autre part, les métalepses produites par l'image seule, qui sont par conséquent réservées à cet ensemble d'arts narratifs visuels. Certaines métalepses non textuelles jouent en effet sur les conventions graphiques de leur médium. Benoît Delaune analyse en ce sens un *cartoon* de Tex Avery qui voit un loup passer fictivement la frontière de l'univers diégétique – frontière figurée par le dessin des encoches de la pellicule². De la même manière, dans *Quick et Flupke* d'Hergé, un personnage se cogne contre le bord de la case³. Ces cas sont intéressants, mais ils sortent de mon sujet d'étude.

En conséquence, je ne ferai ici référence au cinéma et à la bande dessinée que lorsque la métalepse relevée pourrait trouver son équivalent dans la littérature.

Fonctionnement et effets

Toute tentative de description scientifique, comme l'explique le sémioticien Jean-Marie Klinkenberg, comporte une part de choix arbitraires :

1. Voir J.-M. Schaeffer, « Métalepse et immersion fictionnelle », dans *Métalepses*, op. cit., p. 323-334.
2. Benoît Delaune, « La métalepse filmique. De la transgression narrative à l'effet comique », dans *Poétique*, n° 154, p. 149.
3. Voir Hergé, *Les Exploits de Quick et Flupke*, Tournai, Casterman, « Archives Hergé », 1978, p. 230-231. Le dessinateur Fred, dans la série *Philémon*, multiplie de façon très complexe ce type de jeux.

Si je dois décrire la structure du jeu d'échecs, je puis considérer qu'il y a une première opposition noir *vs* blanc ; à cette opposition, je subordonne les oppositions tour *vs* fou *vs* cavalier. Mais si je pars d'un autre point de vue moins économique – en mettant en premier la catégorisation en tour *vs* fou *vs* cavalier – je devrai appliquer ensuite, à l'intérieur de chaque catégorie, une opposition noir *vs* blanc¹.

Il me faut donc insister sur le caractère partiellement contingent de la proposition de classement qui va suivre : elle n'est pas plus « vraie » que d'autres, même si elle cherche à refléter rationnellement un réel textuel.

Comme pour réduire cette part d'arbitraire, je vais me fonder sur les nombreuses remarques théoriques de mes prédécesseurs. Or leurs propositions se présentent le plus souvent sous forme de dichotomies. Mon point de départ consistera, par conséquent, à classer celles-ci, à les commenter, à apporter telle ou telle précision, à prendre position, si besoin est, à ajouter mon grain de sel... pour aboutir à une typologie que j'espère compréhensible.

Comme les oppositions des uns recourent souvent celles des autres tout en portant d'autres noms (sinon, ce serait trop facile), je préciserai, entre parenthèses, le patronyme du théoricien ou de la théoricienne qui a recours à telle ou telle dénomination² ; j'indiquerai après le signe = les autres dénominations correspondant à un découpage (plus ou moins) similaire et, entre ces appellations concurrentes, j'écrirai en gras celle que je retiendrai plus loin pour l'intégrer à mon tableau.

Or, certains de ces paradigmes binaires concernent les différents **fonctionnements** de la métalepse ; les autres, moins nombreux, ont pour objet les **effets** que peut produire la figure. Les premiers sont plus facilement objectivables que les seconds, malgré la complexité des procédés mis en œuvre : c'est eux qui donneront lieu à un tableau. Les seconds sont, par nature, liés à l'interprétation et se révèlent plus volatils.

Tentative de typologie des fonctionnements de la métalepse

En toute logique, avant d'évoquer ces effets mouvants, je vais envisager les différentes formes de métalepses. Par souci de clarté, les dichotomies seront précédées ici d'une numérotation (**D1**, **D2**, **D3**...) qui permettra de les retrouver dans le tableau. Les dichotomies qui ne peuvent s'y intégrer seront numérotées en caractères maigres (D9, D10).

1. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale* [1993], Paris, éd. du Seuil, « Points essais », 2000, p. 135.

2. Afin de ne pas multiplier les notes, je n'y préciserai la référence qu'à la première occurrence du nom, en renvoyant à l'article ou à l'ouvrage évoqué.

Venons-en à la première opposition.

D1. Métalepse figurale vs métalepse fictionnelle (Genette) = métalepse de l'histoire *vs* métalepse du discours (Cohn¹) = métalepse métaphorique *vs* métalepse réelle (Fludernik²) = **métalepse rhétorique vs métalepse ontologique** (Ryan³) = métalepse intervenant au niveau du discours *vs* métalepse affectant les événements de la *fabula* (Lavocat). Exceptionnellement, je vais marier deux appellations (au lieu d'en choisir une seule), celle de Genette et celle de Ryan, pour aboutir au paradigme **métalepse rhétorique-figurale vs métalepse ontologique-fictionnelle**. Le couple figural/fictionnel me semble ici particulièrement efficace, mais la formulation proposée par Marie-Laure Ryan s'est déjà imposée au point de devenir « canonique⁴ », selon l'expression de Françoise Lavocat. On la retrouve en effet dans nombre d'articles, notamment dans *Métalepses* – elle en structure d'ailleurs la table des matières. Toutefois, il n'est pas communément admis que la distinction de Ryan entre métalepses rhétoriques et ontologiques recoupe celle de Genette entre métalepses figurales et fictionnelles. Pour me justifier de cette assimilation, il me faut partir des propos de l'auteur de *Figures III*. Les métalepses figurales se réduisent à une brève expression. Genette reprend sur ce point l'exemple de Fontanier selon lequel « Virgile fait mourir Didon⁵ », qui diffère de la métalepse fictionnelle : celle-ci mettrait en scène l'écrivain latin entrant dans la diégèse de l'*Enéide* pour assassiner son héroïne. Selon la même logique, Monika Fludernik remonte en amont de la métalepse figurale pour relever des expressions produisant un effet métaleptique sans qu'il s'agisse de véritables métalepses. Ainsi, lorsqu'un narrateur omniscient emploie une expression comme « notre ville », il s'immisce verbalement dans la diégèse. De même, l'emploi du discours indirect libre mêle les voix du narrateur et du personnage sans produire une vraie figure⁶. Dans tous les cas, Genette insiste sur le fait qu'aucune frontière stable ne sépare les différents états : il s'agit d'un *continuum*, d'une « gradation⁷ », la métalepse fictionnelle étant « un mode renforcé, ou aggravé⁸ » ou encore « élargi de la figure⁹ ».

La distinction entre métalepse rhétorique et métalepse ontologique proposée par M.-L. Ryan se fonde sur un autre cas, celui des exclamations interrogatives, souvent commentées, de Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, telles que « Qu'est-ce qui peut m'empêcher de marier le Maître et de le faire cocu ? ». La poéticienne

1. Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 121-130.

2. Monika Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 73-94.

3. Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 201-223.

4. F. Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 476.

5. Voir G. Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 20-21.

6. Voir M. Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », art. cité, p. 91 et 93.

7. G. Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 14.

8. *Ibid.*, p. 17.

9. *Ibid.*, p. 16.

note que, tout en mélangeant le niveau du récit et celui de la narration, ces interrogations respectent les frontières entre ces niveaux : « le locuteur parle *de* Jacques mais il ne parle pas *à* Jacques¹ ». Il s'agit donc d'une métalepse rhétorique. Les métalepses ontologiques mettent, quant à elles, en présence des personnages appartenant à des mondes différents (Diderot parlerait à Jacques). La métalepse ontologique est donc « plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel² ». Ce qui amène Ryan à déclarer ensuite : « la métalepse rhétorique reste compatible avec le réalisme littéraire³ ». Ce dernier point est discutable : subjectivement, j'ai le sentiment que des remarques réflexives comme celles de Diderot ou de Sterne ne sont pas du tout « compatibles » avec l'illusion réaliste. Elles me paraissent aussi troublantes, sinon plus, que le passage au fantastique qui consiste pour le narrateur à intervenir dans son récit. Je ne suis pas le seul à être troublé ainsi. Commentant les mêmes interrogations de *Jacques le Fataliste*, Genette remarque que Diderot « égratigne [...] au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction⁴ ». Quant à Frank Wagner, il voit, dans ces questions, une « contestation de l'illusionnisme » qui met en évidence « l'arbitraire scriptural, au sein d'une esthétique de la fragmentation généralisée⁵ ». Le problème vient peut-être du fait que la distinction de Ryan se présente d'abord comme fonctionnelle : elle trace une frontière nette entre deux procédés (parler *de* Jacques *vs* parler *à* Jacques). C'est de ce point de vue que la distinction de Ryan (rhétorique *vs* ontologique) me semble équivalente à celle de Genette (figurale *vs* fictionnelle), qui voit d'ailleurs, dans la phrase de Diderot, une métalepse figurale. L'on peut en effet estimer que le narrateur parle *de* et non *à* Didon dans l'exemple de Fontanier. La frontière entre les deux types de métalepses est de toute façon liée au passage d'une fiction suggérée à une fiction un tant soit peu élaborée. N'est-ce pas en ce sens que l'entend Françoise Lavocat ? A ses yeux, la dichotomie de Ryan oppose les « métalepses qui sont des éléments de discours (les "métalepses rhétoriques") et celles qui sont des événements "effectifs" : les "métalepses ontologiques"⁶ ». Cependant, la critique américaine glisse de la description fonctionnelle à une description axiologique, basée sur les effets fondamentaux des figures et non plus sur leur fonctionnement : l'une serait moins subversive que l'autre. Or le caractère plus ou moins transgressif de telle ou telle figure est variable individuellement et historiquement. Ainsi, là où Genette voyait une gradation, Ryan établit une frontière stable entre deux états. C'est pourquoi j'associe les termes reçus de Ryan, dont je conserve le caractère fonctionnel, à ceux

1. M.-L. Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », art. cité, p. 207.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 209.

4. G. Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 23.

5. Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », dans *Poétique*, n° 130, 2002, p. 239.

6. F. Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 476.

de Genette afin d'insister sur la notion de *continuum* (qui sera formalisée dans le tableau par une ligne discontinue).

D2. Preuve qu'il n'y a pas de frontière absolue entre les métalepses rhétoriques-figurales et ontologiques-fictionnelles, Françoise Lavocat, dont la pensée est moins binaire que celle de la plupart de ses pairs, après s'être appuyée sur la distinction de Ryan, la nuance en relevant trois « degrés » de « littéralité » de la métalepse : elle entend par là la profondeur du processus de mise en récit de la transgression métaleptique. Il s'agit bien d'une variante des distinctions binaires de Genette ou de Ryan puisque le premier degré correspond « à ce que Marie-Laure Ryan appelle les métalepses "rhétoriques"¹ ». Ce degré initial « se fait à travers un acte d'énonciation ou un geste qui se substitue à lui² ». Le degré moyen représente dans le texte les entités des niveaux supérieurs, narrataires et narrateurs, sans qu'ils entrent dans la diégèse, de sorte que le personnage ne se rend pas compte de son statut d'être de fiction. Cet état intermédiaire peut aussi rendre le personnage pleinement conscient de son état d'être imaginaire, dans un prologue par exemple, mais sans que cela implique quoi que ce soit dans le récit qui suit, comme dans le roman *L'Ami Manso* (1882) de Benito Pérez Galdós. Enfin, le troisième degré, qui correspond aux métalepses ontologiques-fictionnelles, est atteint quand les mondes cessent d'être étanches, que narrataire et/ou narrateur rencontrent les personnages et que ceux-ci découvrent par conséquent nécessairement leur statut fictionnel... L'on pourrait considérer que les états intermédiaires relevés par Lavocat constituent une sous-espèce de la métalepse rhétorique-figurale aussi bien que de la métalepse ontologique-fictionnelle. Il me semble que cela ne rendrait pas justice à la nuance du propos. En conséquence, j'ajouterai dans mon tableau une ligne intitulée « **métalepses du deuxième degré** » entre les métalepses « rhétoriques-figurales » et les « métalepses ontologiques-fictionnelles ».

D3. Métalepse de l'auteur *vs* métalepse du narrateur (Genette) = **métalepse extérieure** *vs* **métalepse intérieure** (Cohn) = métalepse du récit/ de l'énonciation ou *in verbis* *vs* métalepse de l'histoire/ de l'énoncé/ ou *in corpore* (Meyer-Minnemann³ et Schlickers⁴) = métalepse franchissant la frontière entre la fiction et le monde actuel *vs* métalepse franchissant une frontière intrafictionnelle (Lavocat). La dénomination de Genette peut porter à confusion puisqu'elle donne au mot « narrateur » le sens restreint de « narrateur intradiégétique » (Ulysse racontant ses aventures aux Phéaciens), excluant ainsi le sens le plus courant du terme – et au passage la distinction fondamentale entre auteur et narrateur dont nous allons avoir besoin. Sans m'en justifier davantage, je tranche ici pour l'appellation proposée par Dorrit Cohn, qui me paraît la plus simple.

1. *Ibid.*, p. 511.

2. *Ibid.*, p. 510.

3. Klaus Meyer-Minnemann, « Un procédé narratif qui "produit un effet de bizarrerie" : la métalepse littéraire », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 133-150.

4. Sabine Schlickers, « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 151-166.

La métalepse extérieure se joue entre le narrateur extradiégétique (ou le narrataire) et les personnages intradiégétiques (dans les deux sens : pour reprendre nos exemples fictivement inspirés de l'*Odyssée*, elle fait intervenir Homère ou son lecteur dans l'univers d'Ulysse ou Ulysse dans l'univers du lecteur ou de l'auteur). Les métalepses intérieures franchissent la frontière séparant le narrateur intradiégétique d'un récit encadrant et les personnages d'un récit encadré (niveau métadiégétique) (également dans les deux sens : Polyphème sortant du récit d'Ulysse chez les Phéaciens, un paysan s'extrayant du bas-relief du bouclier d'Achille ou, dans l'autre sens, Ulysse-aède chez Alcinoos intervenant dans la grotte du Cyclope pour aider Ulysse-personnage ou Ulysse entrant dans le bouclier dont il a hérité à la mort d'Achille).

Plus d'un commentateur (Cohn, Fludernik) remarque que la première formule a déjà une longue histoire (Francesco Montorsi en date précisément les premières occurrences en français de la traduction du *Roland furieux* de l'Arioste en 1544¹), tandis que la seconde naît avec la modernité.

D4. Métalepse vs antimétalepse (Genette) = métalepse vers le bas vs métalepse vers le haut (Meyer-Minnemann et Schlickers) = **métalepse descendante** ou intramétalepse vs **métalepse ascendante** ou extramétalepse (Pier²). Les deux formes de métalepses évoquées au point précédent peuvent circuler dans les deux sens, du haut (narrateur) vers le bas (personnage) ou du bas vers le haut. Il s'agit donc de sous-catégories à l'intérieur des métalepses extérieures et intérieures. L'antimétalepse de Genette est donc une forme de métalepse, ce qui rend le terme ambigu – j'opte à nouveau pour la terminologie la plus simple (la plus « intuitive », dit-on désormais). Comme le note Sabine Schlickers, les métalepses descendantes sont plus fréquentes que les ascendantes.

D5. Métalepse verticale vs métalepse horizontale (Meyer-Minnemann et Schlickers) : les métalepses verticales, qu'ont commentées les deux points précédents, se jouent entre des niveaux de statut hiérarchique différent, mais il se peut que, d'un chapitre à l'autre, un roman change de narrateur : si des interférences ont lieu entre ces deux chapitres, il s'agit de métalepses horizontales, selon Meyer-Minnemann. La question se pose de savoir s'il s'agit vraiment de métalepses. Une frontière est-elle transgressée dans ces cas particuliers ? Soit le roman épistolaire à plusieurs épistoliers : quoi de plus normal dans une lettre écrite par Julie à sa cousine de voir apparaître Saint-Preux en tant que personnage, alors que celui-ci est l'auteur (donc le narrateur) de la lettre précédente ? Dans un article antérieur à celui de Meyer-Minnemann, Frank Wagner s'interroge à ce sujet :

1. Francesco Montorsi, « La métalepse de régie dans le roman du XVI^e siècle », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 53-65.

2. J. Pier, « Métalepse et hiérarchies narratives », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 247-261.

[...] pour que le terme [de métalepse] puisse être maintenu à un niveau intradiégétique, [...] il serait nécessaire que le narrateur extradiégétique commence, explicitement ou non, par poser les diverses diégèses constitutives de son récit comme hétérogènes, avant de transgresser ce postulat. Je dois avouer n'en avoir trouvé aucun exemple concret, mais peut-être s'agit-il là d'une lacune de ma culture personnelle plutôt que d'une impossibilité pure et simple¹.

Meyer-Minnemann donne quant à elle un exemple déniché dans le conte « La deuxième fois » de Cortázar. La transgression y est sensible car les deux parties du texte changent de type de narrateur : le premier est homodiégétique et le second hétérodiégétique, si bien que, quand le premier réapparaît *ex abrupto* en « je » à la fin du chapitre en « elle », l'effet transgressif de la métalepse horizontale se fait sentir. Il me semble qu'un cas particulier repéré par Daniel Ferrer dans l'*Ulysse* de Joyce relève également de la métalepse horizontale : le narrateur homodiégétique de l'épisode du « Cyclope » apparaît en tant que « Celui sans nom » dans le chapitre « Circé » (chapitre qui prend la forme d'une pièce de théâtre)². Sans doute pourrais-je également ranger dans les métalepses horizontales un jeu réflexif subtil analysé par Pedro Pardo-Jiménez. Il s'agit de la pièce *Le Fils naturel*, que Diderot a signée du nom d'un de ses personnages, Dorval, en prétendant, dans un préambule, que, lors de la première représentation de cette pièce autobiographique, ce Dorval a joué son propre rôle et qu'il en allait de même des autres acteurs et personnages. La pièce est suivie d'un texte de transition, où Diderot reprend la parole pour annoncer les « Entretiens » qui closent le volume. Ceux-ci mettent en scène Diderot (« Moi »), Dorval et les autres acteurs-personnages. Jusque-là, Diderot joue à cache-cache avec ses lecteurs et cherche à les perdre dans une mise en abyme sophistiquée ; la construction est éminemment réflexive, ludique, complexe, mais elle n'est pas encore métaleptique. Puis vient ce propos de Diderot « Moi » narrateur : « [...] je reconnus toujours le caractère que Dorval avait donné à chacun de ses personnages. Il avait le ton de la mélancolie ; Constance le ton de la raison ; Rosalie, celui de l'ingénuité [...] ; moi, celui de la bonhomie » ! Le narrateur des « Entretiens », comme pour avouer qu'il est le véritable auteur de la pièce, déclare paradoxalement qu'il n'est qu'un personnage (comme s'il était créé par une sorte de sur-narrateur, en l'occurrence Dorval, l'auteur fictif de la pièce). Si l'on met entre parenthèses le jeu (conventionnel à l'époque) qui veut que l'auteur dénie la paternité de son œuvre et l'attribue à un personnage, l'on a bien ici une transgression et une confusion horizontales entre les narrateurs de deux parties du livre.

Peut-être puis-je encore ranger parmi les métalepses horizontales certains cas de figure analysés par S. Rabau dans *Métalepses*, puis par Françoise Lavocat. S. Rabau oppose, à la métalepse définie par Genette dans *Figures III*, l'« **hétérométalepse** », qui « résulte de l'action d'un tiers qui agit sur l'œuvre déjà écrite³ ». Comme

1. F. Wagner, « Glissements et déphasages », art. cité, p. 247.

2. Voir Daniel Ferrer, « Peut-on parler de métalepse génétique ? », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 109-119.

3. S. Rabau, « Ulysse à côté d'Homère », art. cité, p. 60.

exemple, elle évoque, entre autres, un dialogue de Fénelon qui met en présence Homère et Achille. Dans la foulée, Françoise Lavocat établit quatre catégories de « protagonistes de la métalepse¹ » : ils peuvent être soit purement fictionnels, soit en partie référentiels. Dans le premier cas (a), ces protagonistes fictionnels peuvent appartenir à la fiction en cours (le Cyclope intervenant chez les Phéaciens) ou (b) être « **transfictionnels** » (selon la terminologie de Saint-Gelais), c'est-à-dire issus d'une autre fiction (Ulysse rencontrant Œdipe ou, pourquoi pas ?, le capitaine Haddock). De même, le protagoniste partiellement référentiel peut être (c) l'auteur de la fiction mère (Homère intervenant dans les aventures d'Ulysse) : il s'agit d'une « métalepse d'auteur autoréférentielle² » ou (d) l'auteur d'une autre fiction (Ulysse rencontrant Virgile), dernière possibilité, que Lavocat nomme « métalepse d'auteur référentielle³ » tout en renvoyant aux hétérométalepses de S. Rabau⁴.

Cette typologie à quatre termes me paraît éclairante, mais il ne m'est pas possible de l'intégrer telle quelle dans mon tableau en raison de mes options classificatoires initiales : son découpage ne correspond guère au mien. Deux des quatre positions décrites par Lavocat se rangent en effet dans deux catégories déjà définies *supra* : (a) dans les métalepses intérieures verticales ascendantes, (c), la « métalepse d'auteur autoréférentielle », dans les métalepses extérieures verticales descendantes du narrateur vers le personnage. Restent (b) (avec personnage transfictionnel) et (d) (hétérométalepse intégrant l'auteur d'une autre fiction) qui me semblent appartenir aux métalepses horizontales – j'y arrive enfin. Je vais tenter en conséquence de redistribuer ces deux catégories de Lavocat et Rabau dans mes colonnes, comme autant de sous-catégories (formalisées en D5.1 et D5.2).

D6. Métalepse de l'auteur vs métalepse du lecteur (Fludernik) auquel le texte s'adresse à la deuxième personne⁵. Je préfère, par prudence, rebaptiser l'opposition en **métalepse du narrateur vs métalepse du narrataire**. Sauf erreur, seule M. Fludernik, dans une typologie à quatre types, isole ainsi les métalepses du « vous » ou du « tu ». Genette, pour sa part, ne considère pas qu'une frontière nette sépare les métalepses où l'auteur feint d'intervenir dans une action

1. F. Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 498.

2. *Ibid.*, p. 499.

3. *Ibid.*

4. Il faut peut-être préciser que toute apparition d'un nom d'auteur ne constitue pas une métalepse. Au contraire, le patronyme d'un personnage historique, quel qu'il soit, produit, en général, ce que Barthes a appelé « des effets superlatifs de réel » (Roland Barthes, *SSZ* [1970], dans *Œuvres complètes III*, Paris, éd. du Seuil, 2002, p. 203). Pour qu'elles soient métaleptiques, ces apparitions doivent franchir une frontière et « dénuder la fiction », c'est-à-dire que l'auteur doit être là en tant que narrateur d'un texte et non en tant que personne historiquement situable et, en face de lui, le personnage doit se rendre compte de sa nature fictionnelle. De même, le personnage transfictionnel qui surgit ne produit pas non plus d'office une métalepse : il faut qu'il apparaisse en tant que personnage fictif et non en tant que personne fictivement réelle. Le narrateur de *La Divine Comédie* de Dante croise Ulysse en enfer : il s'agit sans doute d'une allégorie – en tout cas ce n'est nullement une métalepse.

5. La précision est utile, car il est parfois question du lecteur à la troisième personne, comme dans *La Belle Hortense* de Roubaud au cours d'un passage analysé par F. Wagner (voir « Glissements et déphasages », art. cité, p. 245). Il arrive aussi que le narrateur emploie la deuxième personne pour se parler à lui-même.

et celles où il feint d'y entraîner ses lecteurs : « La Fiction figurale [...] associe simplement le lecteur ou l'auditeur à l'acte de narration comme lorsqu'on dit [...] "Revenons à nos moutons"¹ ». Il me semble que, dans la suite même de son ouvrage, Genette dément cette équivalence : quand il parle de l'auteur, il ne retient pas les cas où celui-ci intervient dans le texte, de façon réflexive, pour commenter son écriture en « je », mais seulement ceux où il surgit dans la diégèse même. En revanche, d'après les exemples convoqués, la simple présence du lecteur dans le texte, sans influence sur la diégèse, fait déjà office de métalepse. Comme le note M. Fludernik en s'appuyant sur les travaux de Brian McHale, « la fiction à la deuxième personne peut être considérée comme un procédé métaleptique étendu² ». Nous suivons le point de vue de cette chercheuse, car l'usage en texte de la deuxième personne pose des problèmes différents de l'usage de la première, ne fût-ce que parce que le « tu » ou le « vous » sont plus rares que le « je ».

D7. Métalepse du narrateur vis-à-vis de l'auteur vs métalepse auteur/narrateur vis-à-vis du personnage. Toujours en ce qui concerne les fameuses interpellations de Diderot dans *Jacques le Fataliste*, Ryan fait la remarque suivante :

[L]e texte fait temporairement retour au niveau de base de la pile narrative, un niveau où, tout compte fait, c'est l'auteur qui s'adresse au lecteur en sa qualité de créateur des personnages et d'organisateur du récit, et non le narrateur qui raconte l'histoire des personnages comme s'ils existaient vraiment³.

La chercheuse met là le doigt sur un point intéressant, mais il me semble qu'il faut distinguer deux procédés qui s'entremêlent dans certaines de ces questions oratoires de *Jacques le Fataliste* : d'une part, les « adresses au lecteur » et, d'autre part, une propension du narrateur à se prendre pour l'auteur. En effet, un narrateur normal, dans son économie propre, raconte une histoire vraie, tandis qu'un auteur, devant sa page blanche, est face à tous les possibles. Indépendamment de l'adresse au lecteur, une métalepse a donc lieu à travers la frontière séparant le narrateur de l'auteur.

D8. Métalepse reposant sur un effet de présence réelle vs métalepse intrafictionnelle (Lavocat). Si l'on s'en tient à ce qui est possible en littérature, le premier de ces deux types de métalepses est très rare, et la plupart des exemples analysés par Françoise Lavocat sont strictement visuels (l'archétype étant l'apparition fugitive de Hitchcock dans le décor de ses films). L'équivalent littéraire repose sur le nom propre, « garant de référentialité facile à produire, mais un indice bien mince de présence réelle⁴ » : la poéticienne donne comme exemple une scène du roman *Cité*

1. G. Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 24.

2. M. Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », art. cité, p. 79.

3. M.-L. Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », art. cité, p. 207.

4. F. Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 495.

de verre de Paul Auster durant laquelle le héros reçoit un coup de téléphone de quelqu'un demandant à parler à « Paul Auster ». La dichotomie, de notre point de vue, oppose donc quelques cas rares à tous les autres types de métalepses. En outre, le cas soulevé entre dans une des catégories que j'ai déjà définies. Il peut en effet s'agir, en ordonnée dans mon tableau, d'une métalepse rhétorique-figurale (elle ne repose que sur les deux mots « Paul Auster »). En abscisse, nous sommes de toute façon en présence d'une métalepse extérieure et, plus précisément, d'un cas particulier de métalepses du narrateur jouant à l'auteur : nous pouvons en effet considérer que le narrateur extradiégétique s'empare du nom de l'auteur extradiégétique, « Paul Auster », pour intervenir, un bref instant, dans l'espace intradiégétique. Ce type de métalepses se diviserait donc en deux sous-catégories « sans effet de présence réelle » (comme la question de Diderot) *vs* « avec effet de présence réelle ».

D9. **Métalepse d'amplitude optimale *vs* métalepse ponctuelle** (Wagner) : une métalepse peut surplomber tout un récit, soit qu'une révélation finale oblige le lecteur à reconsidérer le texte (*Un cabinet d'amateur* de Perec), soit que, d'emblée, la frontière soit franchie (*Les Mémoires de Maigret* de Simenon, dans lequel le célèbre commissaire, devenu narrateur, rencontre l'écrivain), tandis que d'autres récits sont seulement interrompus par telle métalepse sans vraie conséquence, même si elle se répète (comme dans *Jacques le Fataliste*). Cette distinction peut s'appliquer à tous les types de métalepses déjà définis. Il me semble compliqué, matériellement parlant, de l'intégrer à mon tableau.

D10. **Métalepse du lecteur *vs* métalepse du narrataire**. Je suis tenté de proposer cette nouvelle distinction, qui serait parallèle à la distinction entre métalepse de l'auteur et du narrateur, car il me semble que, dans les cas où le personnage du lecteur est assassiné (comme dans la nouvelle « Continuité des parcs » de Cortázar), il s'agit d'un lecteur postulé par le texte, donc d'un narrataire, alors que la première phrase de *Si par une nuit d'hiver* de Calvino s'adresse *presque* au lecteur réel : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*¹. » Je dis « presque » pour deux raisons : Calvino a introduit dans son *incipit* une très légère faille temporelle : au moment où je lis cette phrase, je ne *vais* pas commencer à lire, je *commence* à lire (et la suite du paragraphe agrandit cette faille puisqu'il décrit les mesures prises par le lecteur avant de lire). Ensuite, l'adjectif « nouveau », vrai en 1979-1981, n'est plus d'actualité, de sorte qu'il nous exclut aujourd'hui. La vraie métalepse du lecteur, que l'on pourrait qualifier de « pragmatique », serait : « Tu commences le roman d'Italo Calvino intitulé *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. » Quoi qu'il en soit, ce type de métalepse est très fragile et ne peut durer. Même en considérant la réécriture que je propose de l'*incipit* de Calvino, on passerait donc très vite d'une métalepse du lecteur réel à une métalepse du narrataire. Ensuite, la métalepse s'estomperait

1. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [1979], traduction de Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1981, p. 9.

inévitablement, selon un mécanisme décrit par Genette. Dans *Si par une nuit d'hiver*, Calvino fictionnalise très vite son supposé lecteur, qui devient un personnage à part entière, si bien que le « tu » se met à fonctionner à la façon d'un « il », aussi rapidement que le « vous » de *La Modification* de Butor. Nous sortons alors du champ de la métalepse. Par ailleurs, il me semble que cette distinction recoupe celle qui sépare les métalepses rhétoriques-figurales et ontologiques-fictionnelles puisque c'est l'inévitable passage à la fiction qui chasse le lecteur réel au profit du narrataire. Comme la métalepse pragmatique du lecteur n'est tenable que durant un bref jeu rhétorique, je renonce à cette distinction, qui ne trouvera donc pas non plus place dans mon tableau.

Nous voilà avec une série d'oppositions structurantes. Mais certaines remarques des uns et des autres ne peuvent entrer dans aucun paradigme binaire. Ainsi, dans *Bardadrac*, Genette écrit-il ceci :

Métalepse. Je crois bien avoir oublié naguère de mentionner une de ses espèces les plus perverses, celle qui joue sur la frontière entre le mot et la chose : Hugo parle, comme chacun sait sans savoir où, de ces « cultivatrices penchées sur les sillons, et dont on pouvait apercevoir la première syllabe¹ ».

Le poéticien ne commente pas davantage ce calembour hugolien. S'il s'agit d'une métalepse, sans doute doit-on la considérer comme un cas particulier de métalepse rhétorique-figurale. Mais, sauf le respect que je dois à Genette, je crois que nous sortons là de la métalepse narrative : Hugo ne nous montre pas le *cul* des *cultivatrices* à la façon dont Virgile tue Didon. La frontière entre mot et chose (si c'est bien cette frontière qui est franchie) n'a rien à voir avec le récit. Il s'agit d'un autre (épais) dossier, que je vais laisser ici de côté.

L'inévitable tableau

Le voici enfin, ce tableau tant attendu, que je remplirai en reprenant des exemples fictifs inspirés de l'*Odyssee*.

1. G. Genette, *Bardadrac*, Paris, éd. du Seuil, « Fiction et C^e », 2006, p. 279.

	D3 extérieure						D3 extérieure (suite)		D3 intérieure				
	D6 et D7 narrateur → auteur		D6 et D7 narrataire ↔ personnage		D5 horizontale narrateur/ auteur/personnage premiers ↔ narrateur/auteur/personnage issus d'un autre chapitre ou d'une autre fiction		D5 verticale narrateur/auteur ↔ personnage		D5 horizontale		D5 verticale		
	D8 sans effet de présence réelle	D8 avec effet de présence réelle	D4 descendante	D4 ascendante	D5 du même texte (autre chapitre)	D5.1 d'un autre texte : hétérométalepse	D4 descendante	D4 ascendante	D5 du même texte	D5.2 d'une autre fiction : transfictionnelle	D4 descendante	D4 ascendante	
D1 <i>rhétorique-figurale</i>	« Je pourrais rendre Ulysse cocu. »	Ulysse reçoit par erreur un message adressé à Homère.	« Tu rencontres Ulysse. »	« Ulysse se rend chez toi. »	« Si c'était le narrateur du chapitre précédent qui avait gardé la parole, il vous dirait... »	« Comme aurait dit Virgile à Ulysse, "La fortune sourit aux audacieux". »	« Pendant qu'Ulysse se repose, décrivons son navire. »	« Écoutons la doléance d'Ulysse. »	« Si Télémaque avait pu faire un saut dans le chapitre suivant, il aurait su qu'Ulysse n'était pas mort. »	« S'il avait pu rencontrer le personnage d'Édipe, Ulysse se serait méfié des augures. »	« Si Ulysse dans la grotte du Cyclope avait pu écouter le récit d'Ulysse aux Phéaciens, il n'aurait pas dit son vrai nom à Polyphème. »	« Laissons dormir Polyphème et revenons à Ulysse chez les Phéaciens. »	D1 <i>rhétorique-figurale</i>
D2 <i>du deuxième degré</i>	Un narrateur en « je » rencontre son lecteur et évoque avec lui Ulysse sans que celui-ci en soit averti et se rende compte de son statut fictionnel.	Le narrateur désigné comme Homère rencontre son lecteur et évoque avec lui Ulysse sans que celui-ci en soit averti et se rende compte de son statut fictionnel.	Tu rencontres Ulysse dans un prologue à l' <i>Odyssee</i> indépendant du reste du récit.	Ulysse se rend chez toi dans un prologue à l' <i>Odyssee</i> indépendant du reste du récit.			Dans un prologue à l' <i>Odyssee</i> , Homère explique à Ulysse son destin, sans que cela influe ensuite sur la diégèse.	Dans un prologue à l' <i>Odyssee</i> , Ulysse évoque ses aventures en tant que personnage, sans que cela influe ensuite sur la diégèse.					D2 <i>du deuxième degré</i>
D1 <i>ontologique-fictionnelle</i>	*	**	Récit développé où tu rencontres Ulysse.	Récit développé où Ulysse se rend chez toi.	Le narrateur du récit centré sur Télémaque surgit dans un chapitre consacré à Ulysse.	Ulysse rencontre Virgile et lui reproche d'avoir tué Didon. / Ulysse rencontre Homère dans un texte non homérique.	Homère intervient dans les aventures d'Ulysse.	Ulysse rend visite à Homère à Chios.	Confusion entre le rêve d'Ulysse et la réalité.	Ulysse rencontre Édipe (en tant que personnage de fiction).	Ulysse-aède chez les Phéaciens intervient dans les aventures d'Ulysse qu'il raconte. / Ulysse entre dans le bas-relief du bouclier d'Achille.	Polyphème surgit du récit d'Ulysse et entre chez les Phéaciens. / Un personnage sort du bas-relief du bouclier d'Achille.	D1 <i>ontologique-fictionnelle</i>

Ce tableau, tout à fait discutable, mériterait de longs commentaires. On se contentera de six remarques.

1) L'on aura remarqué la présence de flèches simples \rightarrow , qui indique une relation allant dans un seul sens, et des flèches doubles \leftrightarrow pour les relations réciproques (Ulysse pouvant se rendre chez Homère aussi bien qu'Homère chez Ulysse, Polyphème chez les Phéaciens comme Alcinoos chez Polyphème, etc.). En réalité, la seule flèche à sens unique concerne la relation du narrateur à l'auteur réel, car celui-ci est condamné à rester sagement dans la réalité. Le narrateur peut jouer à l'auteur en prenant son nom (c'est-à-dire en produisant l'effet de présence réelle) ou en s'octroyant ses pouvoirs (« Je pourrais rendre Ulysse cocu »), mais l'auteur ne peut se passer d'un narrateur extérieur à lui-même : ainsi le veulent les lois les plus élémentaires de la narratologie.

2) Huit cases sont restées vides. La plupart d'entre elles concernent la ligne horizontale intermédiaire **D2**, qui, en raison de sa nature composite, est plus rare et plus difficile à concevoir. Peut-être pourraient-elles se remplir, avec un peu d'imagination. Avis aux autrices et aux auteurs. Mais, quant aux cases marquées par une ou deux astérisques *, les procédés qu'elles postulent sont logiquement impossibles. Comment, en ce qui concerne la case *, transformer la fameuse remarque de Diderot en fiction sans quitter le cadre de la métalepse ? Le récit du mariage du Capitaine et le cocuage subséquent s'écriraient au gré d'une narration tout à fait normale. Quant à la case marquée de deux astérisques **, elle concerne l'effet de présence réelle, qui, par définition, est bref : après un moment, Homère ne serait plus que l'équivalent fictif du narrateur et l'on rejoindrait une autre case, celle de la métalepse extérieure verticale descendante : « Homère intervient dans les aventures d'Ulysse. »

3) L'on aura remarqué également les lignes horizontales en pointillé entre métalepses rhétoriques-figurales, du deuxième degré et métalepses ontologiques-fictionnelles : elles servent, on l'aura compris, à insister sur le caractère instable d'un *continuum*. Mais, en réalité, toutes les lignes pourraient être discontinues, car aucune de ces distinctions n'est tout à fait nette. Nous le verrons bientôt quant à la distinction entre montante *vs* descendante dans un extrait des *Confessions* que nous lirons en conclusion. Par ailleurs, un cas rencontré dans une bande dessinée brouille la distinction, si chèrement acquise, entre métalepses verticale et horizontale. Il s'agit d'une reprise audacieuse des aventures de Lucky Luke par le dessinateur Ralph König. Dans une courte scène, un personnage, caractérisé par sa collection d'autographes de personnalités célèbres, s'exclame, en voyant les chapeaux troués de deux cow-boys : « Ces trous dans vos chapeaux... Ils sont vraiment signés Lucky Luke ? ! » « Ouais », répond un des deux hommes. « Vraiment ? Alors, le Lucky Luke qui tire plus vite que... » « Ouais ! », répond son comparse. La reprise du slogan de quatrième de couverture de la série (« L'homme qui tire plus vite que son ombre ») est déjà réflexive, et peut-être métaleptique, même si l'on peut encore postuler qu'il s'agit de la réputation du héros dans l'univers diégétique. Mais le collectionneur d'autographes pose encore une question (qui restera sans réponse) : « Morris ou Achdé ? Bouzard, Bonhomme ou Mawil ? » Il s'agit cette fois d'une allusion à l'univers extradiégétique des auteurs, Morris étant le créateur du personnage de

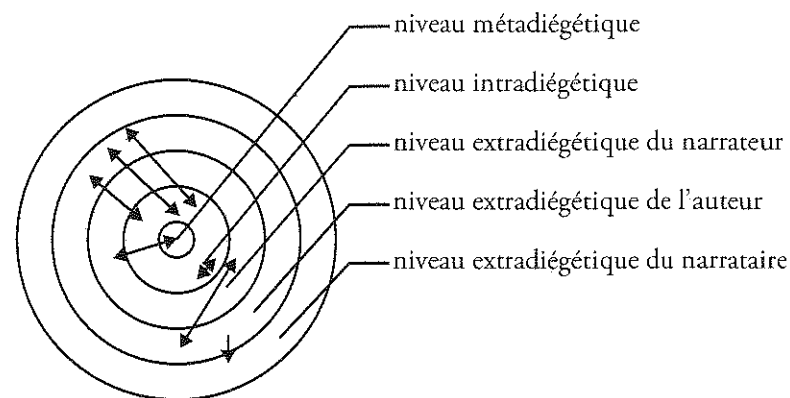
1. Ralph König, *Choco Boys. Un hommage à Lucky Luke d'après Morris*, Givrins, Lucky Comics, 2021, p. 53.

Lucky Luke ; Achdé et les autres étant les différents continuateurs qui ont précédé König. La métalepse n'est pas douteuse. Est-elle verticale ? On pourrait défendre cette hypothèse puisque la réplique renvoie au niveau hiérarchique supérieur, celui des auteurs. Cependant, il n'est pas question de Ralph König, qui a signé l'album en question, mais des autres dessinateurs de la série. La métalepse est donc à la fois verticale et horizontale. La qualifions-nous d'oblique¹ ?

4) J'ai placé les hétérométalepses (**D5.2** : Ulysse rencontre Œdipe) parmi les métalepses **intérieures**, ce qui peut paraître étonnant dans la mesure où il s'agit de faire entrer dans la diégèse des personnages issus d'une autre diégèse, donc en quelque sorte extérieurs. Mais « intérieur » signifie ici « au même niveau de la pile narrative », en l'occurrence celui des personnages (par opposition aux auteurs, narrateurs et narrataires entrant en jeu dans les métalepses extérieures)².

5) Certains cas de figure énoncés dans ma série d'exemples fictifs initiaux n'ont pas trouvé place dans le tableau : les cas où deux étages sont transgressés d'un coup, grâce au passage du métadiégétique à l'extradiégétique (Polyphème sortant du récit fait par Ulysse aux Phéaciens pour se rendre chez Homère ou chez le lecteur ou l'inverse, Homère et les lecteurs entrant dans la grotte du Cyclope). Pour remédier à cette carence, je propose ci-dessous un schéma qui permet d'intégrer ces possibilités.

6) Enfin, malgré de nombreux efforts, je n'ai pas réussi à bien distinguer partout le narrateur de l'auteur, alors que cette distinction me paraît primordiale. C'est donc également pour remédier à ce défaut, que je propose le schéma suivant (les flèches y indiquant les relations possibles) :



A nouveau, la seule flèche qui n'est pas double concerne, pour la raison expliquée dans ma première remarque, la relation du narrateur à l'auteur réel.

1. L'aspect horizontal est renforcé, deux répliques plus loin, par l'évocation de Blueberry, autre héros de western de la bande dessinée franco-belge.

2. J'en profite pour insister à nouveau, comme dans ma note 4 page 154, sur le caractère explicitement fictionnel du personnage qui passe d'un univers diégétique à l'autre. Si la présence d'Œdipe à Ithaque est présentée comme normale, les lectrices et lecteurs éprouvent peut-être un frisson métaleptique, mais il ne s'agit pas d'une franche métalepse : il faut qu'Ulysse soit conscient du fait qu'Œdipe n'est qu'un personnage de fiction.

Typologies des effets de la métalepse

Ce tableau et ce schéma circulaire concernent donc les différents mécanismes de la métalepse, en fonction des relations transgressives qu'elle peut produire. Mais, comme je l'ai annoncé plus haut, certaines dichotomies proposées par les critiques concernent les effets produits par les figures métaleptiques. Et ces effets ne sont pas nécessairement corrélés aux cas de figure énumérés jusqu'ici. Examinons à présent les dichotomies présentes à cet égard dans la littérature scientifique.

- Métalepse bouffonne *vs* **métalepse fantastique** (Genette) = **métalepse comique** *vs* métalepse étrange (Müller¹). Il s'agit bien de deux découpages correspondants, comme le souligne Müller lui-même. Il me semble que les termes à retenir, parce qu'ils s'opposent plus nettement, qu'ils sont à la même hauteur, si je puis dire, renvoyant tous deux à un genre et ne présentant pas de caractère péjoratif, doivent être puisés chez les deux auteurs : comique *vs* fantastique.

- Métalepse grotesque comique *vs* métalepse grotesque tragique (Delaune). Sans doute cette intéressante distinction, née de la comparaison d'une figure similaire dans un dessin animé de Tex Avery et un film de Lars von Trier, pourrait-elle être considérée comme une sous-distinction permettant de classer les effets comiques (d'autant que le terme « grotesque », comme celui de « bouffon », s'encombre de connotations péjoratives inutiles). On sait depuis toujours que le rire peut être pur et libérateur ou angoissant. Et il existe depuis longtemps une catégorie intermédiaire, qui peut nous être utile. Peut-être pourrions-nous reformuler le paradigme pour aboutir à : **métalepse purement comique** *vs* **métalepse tragi-comique**.

- **Métalepse transgressive** *vs* **métalepse conventionnelle**. Cette opposition, sans être nécessairement posée en paradigme, se retrouve, de façon transversale, dans toutes les études consacrées à notre figure. Et c'est sur ce point que les contradictions entre les auteurs et autrices sont les plus flagrantes. Les uns insistant sur le caractère transgressif et réflexif de la métalepse (Kindt², Lavocat, Montorsi) ; les autres considérant, à l'inverse, comme nous l'avons vu plus haut, qu'elle ne constitue pas une transgression mais relève de la nécessité, toute littérature étant par nature métaleptique (Citton, Bessière³), la métalepse servant à la fiction d'emblème (Schaeffer) ou de règle du jeu (Roussin⁴). D'autres encore cherchent des voies de compromis : ils et elles soulignent le caractère fluctuant historiquement

1. Hans-Harald Müller, « L'importance d'une métalepse se mesure à son rendement narratif. » A propos du roman de Leo Perutz *La Troisième Balle*, dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 179-188.

2. Tom Kindt, « L'art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 167-178.

3. Jean Bessière, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 279-294.

4. Philippe Roussin, « Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 37-58.

de la sensation de transgression (Baron¹, Cornils², Wagner), étagent les métalepses selon leur plus ou moins grande violence (Genette, Cohn, Ryan, Pier, Delaune) ou établissent de fines nuances (Lavocat, Pardo-Jiménez). Ainsi Pardo-Jiménez note-t-il que, « si la métalepse suppose par définition une rupture – de niveau de représentation –, elle n'est pas toujours au service d'une esthétique de la rupture³ ». Dans le même ordre d'idées, si, aux yeux de Françoise Lavocat, « la transgression est un élément définitoire de la métalepse⁴ », transgression n'implique pas pour autant subversion, ce qui s'aperçoit quand la figure met en présence protagoniste et narrateur : dans « les œuvres les plus contemporaines, les personnages rebelles sont généralement pétris de bons sentiments et sont en butte à l'inhumanité et à l'immoralité de leur créateur⁵ ».

Cette diversité d'opinions prouve, une nouvelle fois, que l'effet transgressif de la figure est très variable et dépend des conventions en vigueur sans doute autant que de la nature de telle ou telle métalepse. Comme le note F. Wagner, « le potentiel transgressif des métalepses les plus "timides" fait l'objet d'interprétations, donc d'évaluations, variables en fonction des déterminations historiques et épistémologiques qui les conditionnent⁶ ». Il n'empêche que, on l'aura compris, je me range du côté de celles et de ceux qui considèrent que, par définition, la métalepse feint de franchir une frontière *a priori* inviolable. Elle est donc automatiquement une figure transgressive. Une métalepse n'est dite ici « conventionnelle » que dans la mesure où la transgression est devenue banale, peu sensible, etc., ce qui ne veut pas dire qu'elle a disparu en soi. L'adjectif « conventionnel » signifie donc ici « assez / plutôt / un peu conventionnelle [pour une métalepse] ».

A priori, avec ces deux oppositions (comique/fantastique et transgressive/conventionnelle), l'affaire paraît close. C'est ce que semble en tout cas penser H.-H. Müller, quand il écrit : « Gérard Genette a déjà tout dit concernant les deux effets principaux de la métalepse : elle "produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique"⁷. » Mais tout le monde n'est pas de cet avis. Françoise Lavocat note que la « visée des métalepses contemporaines ne se laisse pas cerner si facilement⁸ » et elle relève des visées « édicatrices, polémiques, autopromotionnelles, critiques⁹ ». Pour sa part, P. Pardo-Jiménez nuance le tableau en considérant que ces « deux effets notés sont immédiats mais aussi médiateurs, c'est-à-dire

1. Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 295-310.

2. Anja Cornils, « La métalepse dans *Les Actes des apôtres* : un signe de narration fictionnelle ? », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, op. cit., p. 95-107.

3. Pedro Pardo-Jiménez, « Pour une approche fonctionnelle de la métalepse. Diderot avant *Jacques* », *Poétique*, n° 170, 2012, p. 164.

4. F. Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 500.

5. *Ibid.*, p. 517. Par ailleurs, la chercheuse établit un inventaire des motifs d'intégration de la métalepse dans la diégèse (comme le rêve ou le dérèglement de l'imagination) qui diminuent son aspect transgressif.

6. F. Wagner, « Glissements et déphasages », art. cité, p. 238.

7. H.-H. Müller, « L'importance d'une métalepse se mesure à son rendement narratif », art. cité, p. 179. La citation de Genette est extraite de *Figures III*, op. cit., p. 244.

8. F. Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 510.

9. *Ibid.*

qu'ils constituent souvent moins un point d'arrivée qu'un point de départ par rapport à l'interprétation définitive du texte¹. Son article dégage ensuite des effets originaux à partir de métalepses produites par Diderot dans des textes antérieurs à *Jacques le Fataliste*, telles que celle du *Fils naturel* évoquée *supra*, qui sont à mettre en relation avec les réflexions du philosophe au sujet du drame bourgeois. Sa démonstration paraît pleinement convaincante. D'autres commentateurs vont dans le même sens : Francesco Montorsi, qui analyse des textes du xvi^e siècle, démontre que les métalepses y illustrent « le rôle de démiurge de l'auteur, une conception chère à l'humanisme² ».

Il y aurait donc deux niveaux d'effets : les effets premiers, que Genette a dégagés de façon déductive, et des effets seconds, mouvants, volatils, pluriels, impossibles à cerner hors contexte et nécessitant une analyse inductive. Ceux-ci demanderaient une lecture microstructurale du texte qui les accueille et/ou un examen macrostructural de l'œuvre entière de l'auteur concerné, ou plus largement encore la prise en compte de l'esthétique d'une époque.

La pomme et la plume

En guise de conclusion, je vais lire à présent un extrait des *Confessions* de Rousseau, ce qui me permettra de me pencher, précisément, sur les effets particuliers et originaux qu'y produit une jolie métalepse.

Je ne résiste pas au plaisir de citer intégralement le petit épisode du Livre premier dont il va être question.

Un souvenir qui me fait frémir encore et rire tout à la fois, est celui d'une chasse aux pommes qui me coûta cher. Ces pommes étaient au fond d'une dépense qui, par une jalousie élevée, recevait du jour de la cuisine. Un jour que j'étais seul dans la maison, je montai sur la may pour regarder dans le jardin des Hespérides ce précieux fruit dont je ne pouvais approcher. J'allai chercher la broche pour voir si elle y pourrait atteindre : elle était trop courte. Je l'allongeai par une autre petite broche qui servait pour le menu gibier ; car mon maître aimait la chasse. Je piquai plusieurs fois sans succès ; enfin je sentis avec transport que j'amenais une pomme. Je tirai très doucement : déjà la pomme touchait à la jalousie, j'étais prêt à la saisir. Qui dira ma douleur ? La pomme était trop grosse, elle ne put passer par le trou. Que d'inventions ne mis-je point en usage pour la tirer ! Il fallut trouver des supports pour tenir la broche en état, un couteau assez long pour fendre la pomme, une latte pour la soutenir. A force d'adresse et de temps je parvins à la partager, espérant tirer ensuite les pièces l'une après l'autre ; mais à peine furent-elles

séparées, qu'elles tombèrent toutes deux dans la dépense. Lecteur pitoyable, partagez mon affliction.

Je ne perdis point courage ; mais j'avais perdu beaucoup de temps. Je craignais d'être surpris ; je renvoie au lendemain une tentative plus heureuse, et je me remets à l'ouvrage tout aussi tranquillement que si je n'avais rien fait, sans songer aux deux témoins indiscrets qui déposaient contre moi dans la dépense.

Le lendemain, retrouvant l'occasion belle, je tente un nouvel essai. Je monte sur mes tréteaux, j'allonge la broche, je l'ajuste ; j'étais prêt à piquer... Malheureusement le dragon ne dormait pas : tout à coup la porte de la dépense s'ouvre ; mon maître en sort, croise les bras, me regarde, et me dit : Courage !... La plume me tombe des mains¹.

Peu de choses à dire de l'adresse au lecteur, « Lecteur pitoyable, partagez mon affliction. » Au mieux, il s'agit d'une métalepse rhétorique-figurale descendante du lecteur vers le personnage, mais elle est peu perceptible. Comme le veut l'autobiographie, il y a identité du narrateur (disons Rousseau) et du personnage (Jean-Jacques). Or, c'est Jean-Jacques ici qui est affligé de perdre la pomme tant convoitée : il y a donc bien interférence entre le personnage et le lecteur, dont l'enfant ne pouvait avoir connaissance. Mais nous sentons tellement Rousseau à travers cette sentence que l'on a l'impression d'être devant une simple phrase de régie conventionnelle, héritée du caractère oral traditionnel de la fonction de narrateur. En effet, la phrase nous semble teintée d'ironie et cette ironie, qu'annonce le verbe « rire » dans l'*incipit*, vient de Rousseau, non de Jean-Jacques, qui vit la scène au premier degré.

En revanche la chute du passage est très intéressante : « La plume me tombe des mains. » La métalepse tient tout entière dans la substitution métonymique du substantif « broche », auquel le lecteur s'attend, par le substantif « plume ». Or la broche appartient à Jean-Jacques et la plume à Rousseau : la métalepse est donc verticale et se joue entre le narrateur et le personnage. Comme elle ne repose que sur un seul mot, elle est assurément du type rhétorique-figurale².

Reste à savoir si cette métalepse verticale est ascendante ou descendante. Doit-on estimer que c'est le vieux narrateur qui entre dans l'univers diégétique du jeune personnage et prend sa place ? Ou, au contraire, est-ce le garçon, avec sa pose, qui s'empare de la plume du narrateur ? Les deux interprétations se défendent, au point de se mêler probablement au moment de la lecture effective. Il me semble, par conséquent, qu'il s'agit d'un cas indécidable – ce qui illustre la porosité d'une frontière qui paraissait stable *a priori*.

Quant aux effets premiers, l'on est assurément du côté du comique pur (annoncé par le verbe « rire » déjà souligné et par l'adresse au lecteur ironique). Comme

1. P. Pardo-Jiménez, « Pour une approche fonctionnelle de la métalepse », art. cité, p. 164.

2. F. Montorsi, « La métalepse de régie dans le roman du xvi^e siècle », art. cité, p. 59.

1. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre I, édition établie par A. Grosrichard, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 61. Notons que P. Pardo-Jiménez, dans l'article cité *supra*, relève deux belles métalepses dans d'autres passages des *Confessions*.

2. Et la figure de rhétorique sur laquelle la métalepse se repose est une métonymie, ce qui nous renvoie bel et bien *in fine* à la définition de la métalepse classique de Fontanier et de Du Marsais.

ce cas de figure est tout à fait original, l'on peut sans doute considérer qu'il n'a rien de conventionnel, mais la transgression est subtile, ténue, et ne remet pas en question la fiabilité du récit.

Les effets seconds, paradoxalement, contredisent, me semble-t-il, les effets premiers, car la substitution de la plume à la broche illustre l'adhérence entre Rousseau et son passé. Le narrateur revit pleinement la scène, comme si, en décrivant le moment où il a lâché la broche, il lâchait vraiment sa plume. Toutefois, cette conformité du moi présent avec le moi passé, qui est tragique lorsque Rousseau raconte, dans un autre passage célèbre, qu'il a été injustement accusé d'avoir volé des peignes, se dit ici sur un mode léger, humoristique, au prix d'une distance quelque peu ironique – ce qui prouve que Voltaire n'avait pas le monopole de l'ironie.

La métalepse relève donc sans doute du jeu – mais pas nécessairement d'un jeu gratuit.

Université de Liège

Bibliographie critique

Ouvrages

- AQUIEN Michèle et MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1999.
- BARTHES Roland, *S/Z* [1970], dans *Œuvres complètes III, 1968-1971*, Paris, éd. du Seuil, 2002.
- CITTON Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Editions Amsterdam, 2010.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1984.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 1972.
- , *Mimologique. Voyage en Cratylie*, Paris, éd. du Seuil, « Points Essais/Poétique », 1976.
- , *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 2004.
- , *Bardadrac*, Paris, éd. du Seuil, « Fiction et C^{ie} », 2006.
- , *Codicille*, Paris, éd. du Seuil, « Fiction et C^{ie} », 2009.
- , *Apostilles*, Paris, éd. du Seuil, « Fiction et C^{ie} », 2012.
- KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale* [1993], « Points essais », 2000.
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 2016.

MONTALBETTI Christine, *Gérard Genette, une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998.

PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

Articles

- BARON Christine, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 295-310.
- BESSIERE Jean, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 279-294.
- CHARLES Michel, « Le système l'antisystème », *Poétique*, n° 185, *Gérard Genette*, 2019, p. 5-29.
- COHN Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 121-130.
- CORNILS Anja, « La métalepse dans *Les Actes des apôtres* : un signe de narration fictionnelle ? », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 95-107.
- DELAUNE Benoît, « La métalepse filmique. De la transgression narrative à l'effet comique », *Poétique*, n° 154, 2008, p. 147-160.
- DEMOULIN Laurent, « Montalbetti métaleptique », dans Tonia Raus et Gian Maria Tore, *Comprendre la mise en abyme. Arts et médias au second degré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « *Æsthetica* », 2019, p. 231-245.
- FERRER Daniel, « Peut-on parler de métalepse génétique ? », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 109-119.
- FLUDERNIK Monika, « Changement de scène et mode métaleptique », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 73-94.
- KINDT Tom, « L'art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 167-178.
- MEYER-MINNEMANN Klaus, « Un procédé narratif qui "produit un effet de bizarrerie" : la métalepse littéraire », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 133-150.
- MONTALBETTI Christine, « Les ailes de la théorie ou l'usage du temps », *Poétique*, n° 185, p. 185-190.
- MONTORSI Francesco, « La métalepse de régie dans le roman du XVI^e siècle », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 53-65.
- MÜLLER Hans-Harald, « "L'importance d'une métalepse se mesure à son rendement narratif." A propos du roman de Leo Perutz *La Troisième Balle* », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 179-188.
- PARDO-JIMÉNEZ Pedro, « Pour une approche fonctionnelle de la métalepse. Diderot avant *Jacques* », *Poétique*, n° 170, 2012.

- PIER John, « Métalepse et hiérarchies narratives », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 247-261.
- RABAU Sophie, « Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 59-72.
- ROUSSIN Philippe, « Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 37-58.
- RYAN Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 201-223.
- SALVAN Geneviève, « La métalepse », dans *L'Analyse pragma-énonciative des figures. Journée CONSCILA du 19 octobre 2007*, disponible en ligne sur le site Fabula.com (URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Pragmatique_de_La_M%26eacute%3Btalebse).
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Métalepse et immersion fictionnelle », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 323-334.
- , « De la poétique à l'esthétique », *Poétique*, n° 185, p. 121-130.
- SCHLICKERS Sabine, « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses...*, *op. cit.*, p. 151-166.
- WAGNER Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, 2002, p. 235-251.