Et Gérard Genette inventa la métalepse

Françoise Lavocat

▶ **To cite this version:**

Françoise Lavocat. Et Gérard Genette inventa la métalepse. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2020, 26, pp.43-51. hal-03948322

HAL Id: hal-03948322
https://hal.science/hal-03948322

Submitted on 20 Jan 2023

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

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

Françoise Lavocat
« Et Gérard Genette inventa la métalepse », *Nouvelle Revue d'esthétique*, 2020, n°26, p. 43-51.

ET GENETTE INVENTA LA METALEPSE

Les livres et les articles qui traitent, de près ou de loin, de la métalepse, depuis une quinzaine d'années, égrènent trois dates : 1972, 1983, 2004[1], s'ils sont en français, 1980, 1988, s'ils sont en anglais[2]. En l'espace de trente-deux ans, à intervalles réguliers d'un peu plus d'une décennie, Gérard Genette a construit sa théorie de la métalepse, ouvert un champ, un domaine de recherche, si bien que Monika Fludernik, à la fin d'un article publié en 2003, un an avant la sortie de *Métalepse, de la Figure à la fiction* (2004), pouvait s'écrier joliment, en français, de retour d'un colloque parisien[3] sur la métalepse: « Allons enfants de la narratologie, le jour de la métalepse est arrivé »[4] .

Un rapide survol bibliographique lui donne raison. Les quelque cinquante références que liste John Pier en 2016[5], sont presque toutes postérieures aux années 2000[6]. Au moins trois autres études d'obédience génétienne, émanant de chercheurs allemands spécialistes de l'Antiquité[7], ont été publiés depuis 2016. Ce foisonnement témoigne de la vitalité du questionnement sur la métalepse, héritage direct de G. Genette. Cependant, si « Discours du

[1] En 2006, dans *Bardadrac*, Genette consacre encore une entrée, et un court paragraphe (contenant trois exemples disparates, sur lesquelles je revendrai) à la métalepse (*Bardadrac*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 352-353).
[2] S'ils lisent le français, ils connaissent naturellement aussi *Métalepse*, Paris, Editions du Seuil, 2004, qui n'a pas encore été traduit en anglais.
[3] Il s'agit de celui qui a été publié par John Pier et Jean-Marie sous le titre : *Métalepses, entorses au pacte de la représentation* », Paris, Editions de l'EHESS, 2005. Monika Fludernik y publie en effet une version française de cet article.
[4] « Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode », *Style*, Vol. 37, No. 4, hiver 2003, p. 382-400, p. 396.
[5] Dans l'article qu'il consacre à la métalepse dans le *Living handbook of narratology* en 2013 (dernière révision le 13 juillet 2016).
[6] À l'exception de cinq titres seulement.
[7] Irene J. F. de Jong, « Metalepsis in Ancient Greek Literature », in J. Grethlein, A. Rengakos eds., *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature.* Trends in Classics 4, Berlin, W. de Gruyter 2009, p. 87-115. Ute E. Eisen, Peter von Möllendorff, éds., *Űber die Grenze. Metalepse in Text und Bildmedien des Altertums,* Berlin, W. de Gruyter 2013 ; Sebastian Matzner, Gall Trimble, éds., *Breaking and Entering: Metalepsis and Classical literature,* Oxford, OUP 2018.On peut aussi signaler *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression,* de Julian Hanebeck, Berlin, W. de Gruyter 2017 (ouvrage de théorie littéraire, toujours dans la lignée genettienne et comportant un chapitre sur Sterne) .

récit », inséré dans *Figures III* (1972), et à la suite, « Nouveau discours du Récit » (1983), ont connu un retentissement mondial, et ont été rapidement traduits en anglais (1980 et 1988), il n'en est pas de même pour le dernier ouvrage sur la métalepse de Gérard Genette en 2004. Ce livre a été traduit en chinois en 2013[8], en espagnol en 2016[9], en allemand en 2018[10], mais jusqu'à présent aucune n'est parue en anglais. En ce qui concerne le domaine anglo-saxon, il est possible que l'ouvrage de Brian McHale, en 1987[11] ait concurrencé, dans l'espace académique, l'influence de Gérard Genette.

Je me propose tout d'abord de revenir brièvement aux trois étapes de l'invention et de la métalepse par Gérard Genette. J'examinerai ensuite les modalités et les conséquences de la dilution du concept dans la réflexion théorique actuelle, à laquelle Gérard Genette lui-même, comme je vais le montrer, n'est pas étranger.

I L'invention de la métalepse narrative

Comme tous les narratologues le savent, Gérard Genette, dans « Discours du Récit » essai consacré à *La Recherche du temps perdu*, évoque par deux fois la métalepse. La première mention du terme, dans le chapitre sur la durée, se trouve dans une note, qui comporte une citation de Théophile Gautier qui considère que l'écrivain porte l'anneau de Gygès qui le rend invisible. Genette commente « Nous retrouverons plus loin cette figure, la métalepse, par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique »[12]. Cette note renvoie à un passage où G. Genette oppose les pauses descriptives chez Proust, où elles sont toujours prises en charge par un personnage et intégrées au cours de l'histoire, et celles que l'on trouve par exemple chez Balzac, où elles passent par l'intervention de l'auteur-narrateur qui fait mine d'entrer dans la diégèse. Le narrateur, par exemple, invite le lecteur à observer quelque chose, ce qui entraîne une suspension du cours de l'action. Dans *La Vieille Fille* de Balzac (1837), le lecteur est ainsi invité à visiter la maison de l'héroïne (« Maintenant il est nécessaire d'entrer chez cette vieille fille…. »)[13].

Genette appelle donc « métalepse » le fait que le narrateur extradiégétique puisse pénétrer, invisible, dans le monde de la diégèse, comme s'il était muni de l'anneau de Gygès

[8] Par Wu Kangru (Guilin, Lijiang Edition, 2013). Merci à Linqing Pan de m'avoir aidée dans la recherche de cette référence.
[9] Par Luciano Padilla Lopez (Buenos Aires, Colección popular, 2016)
[10] Par Monika Buchgeister (Hanovre, Wehrhahn Verlag, 2018)
[11] *Postmodernist Fiction*, Routlege, 1987.
[12] *Discours du récit,* Paris, Éditions du Seuil (1972), 2007, p. 97-98.
[13] *Ibid*., p. 97.

dont Théophile Gautier fait un des privilèges de l'auteur[14]. Cet exemple exprime d'emblée la propension fictionnelle qu'a la métalepse selon Genette. Elle a trait à la syllepse de sens[15], au fait de prendre quelque chose (ici un procédé discursif assez banal) à la fois au sens propre et au sens figuré, ce qui produit un effet de défamiliarisation. Supposer, comme le fait Genette, que le narrateur possède l'anneau de Gygès, c'est suggérer qu'il se déplace effectivement dans un espace, qui plus est interdit. Même si Genette ne le dit pas, c'est la plupart du temps à séduire[16] et à tuer les personnages que les métalepses d'auteurs servent, en tout cas après 1900[17].

Le deuxième passage consacré à la métalepse, toujours dans « Discours du récit » (1972), est une sous-section qui porte le titre de la figure (« Metalepses » p. 243-247). Il est inclus dans le chapitre « Voix », qui traite des relations entre narration primaire et secondaire, diégèse et métadiégèse, récit cadre et récit enchâssé[18]. Comme on le sait, Genette associe étroitement la métalepse à la notion de « niveaux narratifs ». L'image du niveau implique celle du passage. Or, écrit Genette, on ne peut effectuer ce passage que « par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la

[14] Genette cite un passage du *Capitaine Fracasse*, où Gautier remarque « L'écrivain qui fait un roman porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès qui le rend invisible ». Or Gautier a consacré une nouvelle à Gygès, sous le titre du *Roi Candaule* (1844). Celle-ci n'est pas conforme à la version de Platon, la plus connue (*République*, II, 360), mais à celle d'Hérodote (*Histoires*, I, 7-14). Dans cette version, librement interprétée par Gautier, Gygès ne porte pas d'anneau magique. La reine ne se montre jamais sans voile, au grand dam du roi Candaule, son mari, qui voudrait partager la connaissance de sa beauté. Le roi convainc Gygès, son capitaine des gardes, de se cacher pour voir la reine nue. Celle-ci s'en aperçoit, ordonne à Gygès de tuer Candaule et l'épouse. Cette curieuse nouvelle inspire à Gautier une remarque sur le privilège du poète qui est le seul (avec Gygès) à pouvoir décrire la reine dévoilée : « En notre qualité de poète, nous avons le droit de relever le *flammeum* couleur de safran qui enveloppait la jeune épouse ». Cet exemple met en valeur la dimension transgressive, voire érotique de la métalepse. Théophile Gautier. *Le Roman de la momie Précédé de trois contes antiques : Une Nuit de Cléopâtre, le Roi Candaule, Arria Marcella,* Paris, Garnier frères, 1963, p. 61.

[15] Les syllepses sont des « tropes mixtes » qui « consistent à prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet. » Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, (1830), Paris, Flammarion, 1968, p. 130.

[16] Dans *Kermesse irlandaise* [*At-Swim-two-birds* 1939] de Flann O'Brian un personnage féminin mise enceinte de son auteur.

[17]. Les auteurs assassins sont nombreux : ils tuent leur personnage dans *Brouillard* [*Niebla,* 1914] de Miguel de Unamuno (1914) ou dans *La vie très privée de Mr Sim* [*The terrible Privacy of Maxwell Sim*, 2010] de Jonathan Coe, par exemple. Il existe aussi, des personnages qui veulent assassiner leur auteur, notamment chez Flann O'Brian (*Kermesse irlandaise* [*At-Swim-two-birds* 1939]) ou chez Paul Auster (*Seul dans le noir* [*Man in the Dar*k, 2008], 2009).

[18] Dernièrement, Bernard Guelton a proposé d'appeler les récits enchâssés « fictions secondes » (*Fictions secondes*, *Mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2019)

connaissance d'une autre situation »[19]. En effet, on passe naturellement et de façon vraisemblable d'un monde à l'autre (ces mondes étant de niveaux narratifs et de statut ontologiques différents), grâce à un personnage qui raconte ou écoute, lit ou écrit, rêve ou se souvient, regarde un tableau, etc. Il n'y aucun autre moyen « vraisemblable », insiste Genette, de passer ce niveau, ou cette frontière : la métalepse est bien un moyen, mais il est invraisemblable. Par conséquent, le passage d'un monde à l'autre par l'intermédiare de la métalepse est *a minima* de l'ordre de l'infraction à la vraisemblance.

Cette idée a recueilli un large consensus : l'ouvrage collectif sur la métalepse, dirigé par John Pier et Jean-Marie Schaeffer (2005), a pour sous-titre « Entorses au pacte de la représentation ». Cette conception de la métalepse repose entièrement sur une ontologie réaliste. La transgression est d'ordre logique et ses conséquences sont d'ordre pragmatique : son d'effet de bizarrerie provoque le rire ou le trouble, parfois les deux. Le trouble, précise Genette, nait des effets fantastiques, éventuellement à portée existentielle, de certaines métalepses. Je fais l'hypothèse que ces troubles se produisent moins quand on passe d'un niveau à l'autre que quand on ne sait plus très bien de quelle frontière on parle.

Les effets de la métalepse reposent en effet sur plusieurs ambiguïtés constitutives, en tout cas dans le système de Genette. Quand il parle du « monde où l'on raconte », il ne précise pas toujours si ce monde est extrafictionnel (la frontière, impossible à traverser, est alors celle entre la réalité et la fiction) ou intrafictionnel (la frontière est alors fictionnelle et il est possible de la traverser au prix d'une invraisemblance, inégalement transgressive selon les genres et les époques). Le terme « extradiégétique » désigne aussi bien le niveau primaire, dans une narration comportant un récit enchâssé, que le monde réel. Ce glissement d'une frontière à l'autre, dans lequel réside, à mon sens, tout l'enjeu de la pensée de la métalepse contemporaine, se produit lorsque Genette souligne à propos de Borges :

> Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours diégétique, et que le narrateur et son narrataire, c'est-à-dire vous et moi, appartenons encore à quelque récit.[20]

Dans le passage suivant, il insiste sur l'intangibilité de cette frontière. Mais il est impossible de savoir où celle-ci se situe, entre la fiction ou le monde réel (ce que suggère l'idée de « monde », ou de « frontière sacrée ») ou entre les niveaux narratifs, entre la fiction et la fiction-dans-la fiction, ce que suppose l'idée d'une infraction à la « vraisemblance » :

---

[19] *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 244.
[20] *Ibid.,* p. 246.

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance et *qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* : frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ».[21]

Une autre ambiguïté réside dans la gradation[22] qui, dans la théorie de la métalepse genettienne, se substitue à toute classification. Cette gradation va des métalepses qualifiées par Genette de « banales et innocentes » (notamment chez Balzac), à celles qui sont, écrit-il, « un peu plus hardies, c'est-à-dire un peu plus littér[ales] » (chez Sterne) et à celles qu'il juge « extrêmes »[23] : il cite à cet égard *La Continuité des Parcs* de Cortazar, en qualifiant la métalepse qui s'y trouve « d'inverse », car c'est un personnage qui fait irruption dans le monde du lecteur fictionnel (et le tue), et non l'auteur qui fait mine d'entrer dans la diégèse. « La littéralité » réside, pour Genette, dans le passage effectif d'un personnage d'un monde dans un autre. Littéralisation veut dire ici incarnation en personnage, et c'est pourquoi elle est indissociable d'une fictionnalisation. Il y aussi « aggravation » selon le vocabulaire employé par Genette, dans le sens où les actions sont (fictionnellement) réalisées, et non pas mises pour autre chose, comme dans une métonymie, une métaphore ou une allégorie. Dans une version « aggravée » de « Virgile fait mourir Didon » (ce qui n'est qu'un raccourci pour dire que Virgile a écrit la mort de Didon), Virgile se trouverait, on ne sait comment, à Carthage en 800 avant Jésus-Christ, non pas en imagination, mais aussi consistant qu'un personnage peut l'être, pour allumer son bûcher. Cette version est en effet une fiction, dont le moindre paradoxe est temporel. Virgile y tuerait son personnage, ce que font en effet Miguel de Unamuno (en tant que personnage portant le nom de Miguel de Unamuno) dans *Niebla* (1914), ou l'auteur de Mr Sim dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* de Jonathan Coe (2011)[24].

Les successeurs de Gérard Genette se sont empressés de ranger la maison de la métalepse, qu'ils devaient trouver un peu en désordre. William Nelles, en 1997, distingue les

---

[21] *Ibid*., p. 245.

[22] Cela est bien sûr connu. Voir par exemple Bernard Daunay, « La métalepse du lecteur, ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie,* 32 | 2017, mis en ligne le 21 décembre 2017, consulté le 18 février 2020. URL http://journals.openedition.org/narratologie/7855; DOI : https://doi.org/10.4000/narratologie.7855

[23] « Le Discours du récit », *op. cit*., p. 244-245.

[24] Rappelons que pour B. McHale, la métalepse est associée à l'amour (pour les personnages) et à la mort. Il fait remarquer que la seule frontière ontologique que l'on sait que l'on franchira inéluctablement est celle qui sépare le monde des morts du monde des vivants. L'attrait pour la métalepse consisterait à nous faire franchir imaginairement et sans dommage, encore et encore, cette frontière (*Postmodernist fictions*, *op. cit*).

métalepses épistémologiques et verticales, et les métalepses ontologiques et horizontales[25]. Franck Wagner, en 2002, les métalepses intradiégétiques, métadiégétiques, extradiégétiques[26]. Sabine Schlickers en 2005, installe de nombreux tiroirs : les « métalepses d'énonciation » sont distinguées des « métalepses d'énoncé », elles-mêmes subdivisées entre verticales et horizontales, les verticales se répartissant encore entre celles qui vont vers le haut ou vers le bas[27] . Pierre Daunay, en 2017, les métalepses, de l'auteur, du narrateur et du lecteur[28]. Julian Hanebeck, en 2017, propose deux typologies différentes, la première à quatre étages, la seconde arborescente[29]. Mentionnons encore « l'hétérométalepse » de Sophie Rabau[30] pour désigner la fusion de mondes hétérogènes, celui du lecteur et celui des personnages, qui se réalise dans la lecture[31]. Je ne vise pas l'exhaustivité, et renvoie à cet égard l'excellent article bibliographique de John Pier dans le *Living Book of Narratology*.

Marie-Laure Ryan, dont la classification a sans doute été la plus influente, construit quant à elle en 2005 deux grandes étagères commodes, sur lesquelles elle range, les métalepses rhétoriques (celles qui appartiennent, selon Genette, « à la tradition classique ») et les métalepses ontologiques (celles que Genette juges « hardies » ou « extrêmes »)[32]. Ces dernières (largement les plus choyés par auteurs et les critiques contemporains) impliquent un passage effectif. La distinction faite par Marie-Laure Ryan a été souvent reprise, par exemple par John Pier[33], par Monika Fludernik[34]. Celle-ci part en effet de *Discours du récit* et de la distinction de Marie-Laure Ryan pour identifier, parmi les exemples donnés par Genette, les métalepses rhétoriques d'auteur (Virgile fait mourir Didon), les métalepses ontologiques du narrateur ou du lecteur (quand ils se trouvent dans le monde des personnages et interagissent éventuellement avec eux), et enfin les métalepses rhétoriques du type « pendant que tel personnage fait ceci, occupons-nous de tel autre qui fait cela ». Ce sont celles que Monika Fludernik appelle aussi « changements de scènes » ou « métalepses de régie » et qui

[25] *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, Berne, Peter Lang, 1997.
[26] *Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative*, Poétique, n°130, 2002, p. 235-253.
[27] « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et françaises », *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit*., p. 151-166, p. 151-152.
[28] « La métalepse du lecteur ou la porosité du métatexte », *Art. cit*.
[29] *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, *op. cit.*
[30] « Ulysse à côté d'Homère. Interprétations et transgressions des frontières énonciatives », *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit*., p. 59-70.
[31] C'est aussi la perspective de B. Dauney, *art. cit*.
[32] « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses état », *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit.,* p. 201-224.
[33] « Métalepses et hiérarchies narratives », *ibid.,* p. 247-262.
[34] « Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode" et « Changement de scène et modes métaleptiques », *articles cités*.

l'intéressent plus particulièrement. Elle exclut enfin ce que Genette appelle les « pseudo-métalepses » ou « métalepse réduite », quand le niveau de celui qui raconte est effacé, par exemple quand Galland finit par supprimer les marques répétitives de prise de parole de Shéhérazade à chaque nuit. Il est intéressant qu'avant même la parution de l'ouvrage de Gérard Genette sur la métalepse, en 2004, la narratologue ait jugé utile de rogner le périmètre de cette figure, dont la tendance est de s'étendre dangereusement.

Cette activité taxinomique assez intense a sans aucun doute été favorisée par le vide relatif laissé par Gérard Genette, qui poursuit une toute autre voie.

En 1983, dans *Nouveau discours du récit*, Genette revient aux métalepses, dans un passage où il conteste l'objection de Schlomit Rimmon-Kenan selon laquelle la distinction entre les niveaux n'est quelque fois pas perceptible[35]. Dans la nouvelle définition qu'il donne de la métalepse, il semble privilégier celles que Marie-Laure Ryan appelle « ontologiques ». Mais les exemples qu'il donne montre que ce n'est pas le cas :

> Lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple « ambiguïté technique : il ne peut relever que de l'humour (Sterne, Diderot) ou du fantastique (Cortazar, Bioy Cazares) ou de quelque mixte des deux (Borgès, bien sûr), à moins qu'il ne fonctionne comme une figure de l'imagination créatrice[36].

Il cite le début de *Noé* de Giono (1947), où celui-ci se décrit recevant la visite de ses personnages. La mention de Sterne et de Diderot (associés à l'humour)[37] montre que Genette prend toujours en compte les métalepses rhétoriques, même si ce sont certainement les plus « hardies » de leur catégorie, dans ses termes. On peut aussi remarquer que son interprétation allégorique du début de *Noé,* tend à rabattre la métalepse sur une idée, une figure, émoussant son effet de bizarrerie. De fait, si Genette n'a pas proposé de système de la métalepse, c'est certainement parce qu'il considère qu'il y a dans toute métalepse la possibilité d'une lecture littérale et d'une conversion de la figure à la fiction. Ce processus est instable : le passage de figure à la fiction est réversible, puisqu'on peut faire une lecture allégorique de Noé (comme d'ailleurs de nombre de métalepses) [38].

---

[35] « Nouveau discours du récit » [1983], in *Discours du récit*, *op. cit*., p. 360.
[36] Dans son compte-rendu de *Figures III* (« A Comprehensive Theory of narration » G. Genette's Figure III and the Structuralist Study of Fiction », *Poetics and Theory of Literature* 1, 1976, p. 33-62.
[37] « Nouveau discours du récit », *op. cit.,* p. 360.
[38] Genette applique aussi, sous forme d'hypothèse, cette interprétation (la métalepse « comme une figure de l'imagination créatrice ») aux métalepses de Borgès et de Cortazar, *ibid*. p. 361.

Vingt ans après, Genette a développé sa pensée de la métalepse en passant d'un court chapitre à un livre. Ce faisant, il a aussi étendu sa réflexion, qui ne concernait, en 1972 et en 1983, que la fiction narrative, au théâtre et au cinéma. Or cette expansion de la métalepse en dehors du champ de la narratologie va considérablement modifier sa définition.

II La métalepse au risque de l'intermédialité et des théories de la fiction

Au début de *Métalepse, de la Figure à la fiction*, en 2004, Genette souligne à juste titre qu'il est celui qui a annexé la métalepse à la narratologie. Il annonce qu'il va dans reprendre cette notion et procéder « à de nouveaux élargissements »[39]. De fait, pour les lecteurs de *Figures III*, ce petit ouvrage s'avère déconcertant.

Si Genette, en 1972, a fait entrer la métalepse dans le champ de la narratologie, en 2004, il l'en fait sortir. La responsabilité en incombe-t-elle aux théories de la fiction ? C'est possible. Il prévient en tout cas :

> Cette pratique du langage – la métalepse, puisqu'il faut l'appeler par son nom, relève donc désormais à la fois, ou plutôt successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit ; mais aussi peut-être, par quelques biais que nous allons rencontrer, de la théorie de la fiction. [40]

Ce n'est donc pas seulement la métalepse qui passe de la figure à la fiction, mais la pensée de la métalepse, qui passe de la théorie des figures, de la rhétorique et de la stylistique, aux théories de la fiction[41]. Cela est d'une très grande conséquence dans l'évolution du concept.

De fait, l'élargissement extrême de la notion de métalepse tient au moins à deux facteurs, qui ne sont pas sans lien entre eux. Le premier est que G. Genette, dans ce livre, délaisse la fiction narrative au profit du théâtre, du cinéma et de la télévision ; il y développe en outre une réflexion sur l'image et sur une société dominée par les médias audiovisuels. Le second facteur concerne les rapports entre réalité (ou histoire) et fiction qui désormais se

---

[39] *Métalepse, de la Figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 7.
[40] *Ibidem*.
[41] Je ne suis naturellement pas la première à avoir remarqué cet élargissement, ni le lien avec les théories de la fiction. Voir par exemple Christine Montalbetti, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », « Les Enseignements de la fiction », Modernités, n°33, 2007, p. 117-127. (généré le 20 février 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/6284>. DOI : 10.4000/books.pub.6284.

chevauchent plus que jamais, même si ce mouvement était amorcé dès 1972, comme on l'a vu.

Genette revient tout d'abord sur la tradition rhétorique, qui définit la métalepse comme une sorte de métonymie, pouvant désigner la manipulation de la relation causale qui lie un auteur à son œuvre. Il reprend l'idée selon laquelle une figure de rhétorique prise au pied de la lettre permet le développement d'une fiction. Cette fiction, ajoute-t-il, était déjà en germe dans la figure. Il conclut par une mise en perspective diachronique : L'élargissement, « l'aggravation », la conversion, en un mot la fictionnalisation de la figure est un processus historique. Genette remarque que seules les métalepses « ascendantes », celles où l'auteur s'immisce dans la fiction (non pas en tant que personnage, mais en s'adressant au lecteur ou à ses personnages), existent à l'âge classique, tandis que celles où les personnages font irruption dans la diégèse, en d'autres termes le monde intrafictionnel de l'auteur ou des lecteurs n'apparaissent pas avant le XIX^e^ siècle.

> Cela répond mieux à notre « conception » disons romantique, moderne, post-moderne, de la création, qui accorde volontiers à celle-ci une liberté et à ses créatures une capacité d'autonomie que l'éthos classique, plus terre à terre, ou plus timide, ne concevait guère. [42]

Les chercheurs qui travaillent sur les périodes anciennes et se réclament de Gérard Genette, comme Irène de Jong[43] pour l'Antiquité, Monika Fludernik pour le 17^e^ et le 18^e^ [44]souscrivent à cette idée, et se concentrent sur les métalepses rhétoriques (dans la classification de Marie-Laure Ryan). Il existe néanmoins quelques exemples de métalepses que l'on peut qualifier d' « ontologiques » dans des textes anciens, par exemple dans le *Breve tractado de Grimalte y de Gradissa* de Juan de Flores (fin du quinzième siècle), ou *L'école d'amour ou les héros docteurs* de Jacques Alluis (1665). Dans ces petits romans, des personnages qui ont le statut de personnes-réelles-dans la fiction interagissent avec des personnages-fictionnels-dans-la fiction[45]. Il est inutile de développer ici ces exemples ; peu nombreux, ils n'infirment pas le processus que décrit G. Genette. Mais celui-ci ne creuse pas la piste historique et s'oriente rapidement, au premier tiers du livre, vers une comparaison intermédiale qui va beaucoup chahuter la métalepse.

---

[42] *Ibid*., p. 27.
[43] « Metalepsis in Ancient Greek Literature », *art. cit*.
[44] « Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode »*, art. cit.*
[45] Je me permets de renvoyer à : « Transfictionnalité, métafiction et métalepse aux seizième et au dix-septième siècles », in *La Fiction, suites et variations*, sous la direction de Richard Saint-Gelais et René Audet, Nota bene, Québec, 2007, p. 157-178. « Paradoxes et métalepses au pays des romans », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Gunter Narr, 2011, p. 105-115.

La comparaison intermédiale de la métalepse repose sur l'image, qui pour Genette, a la faculté de multiplier les raccourcis. Au cinéma, il suffit de montrer un rêve ou un souvenir, une scène du passé ou du futur, sans nécessité d'une séquence discursive ou narrative qui expliciterait le fait qu'il s'agit d'une scène se trouvant à un autre niveau que la diégèse. Le cinéma a d'autres moyens que le discours pour signaler ces changements de niveau. Pour Genette, ce sont autant de métalepses, inhérentes « à la nature même de la représentation filmique »[46]. Par conséquent, l'effet de bizarrerie, le trouble et le rire disparaissent entièrement dans l'exercice de ce qui n'est qu'une affordance du média. À propos du rôle de la musique, qui, aux dépens de la vraisemblance, assure la transition entre deux scènes en se faisant entendre dès la fin d'une scène alors qu'elle n'appartient qu'à la scène successive, Genette assure que les spectateurs ne le remarquent pas plus qu'une virgule dans un texte écrit[47]. Cependant, même si le trouble a disparu, le parallèle entre métalepses narratives et filmiques est élaboré (dans le cas de la musique, l'impossibilité assure une transition, comme dans une métalepse rhétorique). Ce n'est pas le cas avec d'autres exemples, notamment pris au théâtre.

Le théâtre permet en effet d'aborder la question de la métalepse sous un autre angle, qui est le rapport entre la réalité et la fiction. Après une longue et belle analyse d'un roman sur le théâtre, le *Capitaine Fracasse*, et la conclusion toute baroque selon laquelle « le monde est une scène et que la vie est un songe »[48], Genette mentionne la célèbre anecdote stendhalienne de l'assassinat de l'acteur jouant Othello[49]. Qualifiée d'« agression métaleptique », elle illustre la propension du spectateur, irrésistible, à confondre les acteurs à leur rôle : « sans se douter que sa propre activité métaleptique relève d'une métalepse aussi inconsciente qu'efficace »[50]. Genette évoque aussi les acteurs qui quittent leur rôle sur scène et remarque que les spectateurs les plus aguerris ne sont pas troublés par « ces transitions toutes métaleptiques »[51]. La métalepse n'est plus du tout celle de *Discours du récit*. Tout d'abord, son effet est si peu troublant qu'il se produit même à l'insu du sujet. Mais la différence principale, qui est fondamentale, est que le passage impossible d'un niveau à l'autre, dans le texte, ne l'est pas du tout au théâtre. La frontière entre les mondes n'est plus intangible ni « sacrée », tout au plus relève-t-elle d'une convention, celle du quatrième mur.

---

[46] *Métalepses*, *op. cit*., p. 124.
[47] *Ibid*., p. 76.
[48] *Ibid*., p. 47.
[49] Racine et *Racine et Shakspeare* [*sic*]. *Études sur le romantisme* (1854), Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1993, p. 13-14.
[50] *Métalepses*, *op. cit*., p. 58.
[51] *Ibid*., p. 57.

Gérard Genette le souligne d'ailleurs lui-même avec netteté : « monter sur une scène n'a rien d'impossible », alors qu'« entrer dans une diégèse ne peut intervenir que dans une fiction » ; « les niveaux de diégèse ne sont que fictionnellement franchissables »[52]. Genette pourrait en conclure qu'il n'y a pas de métalepse au théâtre[53].

La métalepse narrative transposée à d'autres médias est de moins en moins reconnaissable. Ainsi, lorsque G. Genette identifie une métalepse dans le fait que notre interprétation des rôles que jouent les acteurs est influencée par ce que nous savons d'eux[54], il admet : « ce n'est sans doute pas une métalepse au sens strict (un sens dont nous sommes d'ailleurs déjà un peu loin) »[55].

Genette décide de ne pas s'en tenir à la définition de la métalepse « au sens strict » qu'il avait lui-même élaborée. Son intérêt est désormais ailleurs. Il se porte par exemple sur les petits décalages, les incongruités qui témoignent de la façon dont la vie est pétrie de fiction, en particulier dans une société où règnent l'image et les médias audio-visuels : l'ébahissement de celui qui voit sa belle-sœur dans le poste, ou une gloire télévisuelle dans la rue, pour Genette, ont un parfum de métalepse[56]. De même, Genette estime que l'incarnation par un acteur de plusieurs rôles, dans la vie comme dans la fiction (comme Kim Novak dans *Vertigo*) produit un effet de métalepse ; comme si, finalement, les rôles qu'endossait un acteur, dans la réalité comme dans la fiction étaient autant de mondes[57]. Le spectateur face à l'acteur, comme Scottie-James Stewart cherchant Madeleine dans Judy-Kim Novak, ne pourrait s'empêcher de passer imaginairement d'un monde à l'autre.

Les niveaux narratifs ont été remplacés par des mondes, des identités et des rôles. C'est d'ailleurs tout à fait dans cette optique de Jean-Marie Schaeffer associe la métalepse à l'immersion clivée et qu'il donne pour exemple de métalepse la façon dont Charlie Chaplin, à la fin du dictateur, jouant le rôle d'Hinkel, laisse à entendre qu'il parle en son nom propre[58].

La frontière que transgresse désormais la métalepse, si jamais elle transgresse quoi que ce soit, est essentiellement celle entre la fiction et la réalité. Elle concerne aussi, par

---

[52] *Ibid,* p. 59-61.
[53] C'est le parti que j'ai défendu dans *Fait et Fiction, pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
[54] Sur ce point, voir Jacqueline Nacache, Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 2003.
[55] *Metalepses*, *op. cit*., p. 69.
[56] *Ibid*., p. 64.
[57] Anaïs Goudmand, à propos des héros de séries télévisées, défend une idée similaire : « "Oh my God ! They've killed !" » Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs ». *Télévision*, 7, 2016, p. 65-83.
[58] « Métalepse et immersion fictionnelle », dans *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit*., p. 323-334.

conséquent, celle entre fiction et histoire. Il y a métalepse, estime Genette, dans les passages les plus romancés, qui produisent paradoxalement un « effet de réel » dans *L'histoire de France* de Michelet[59]. Inversement, le personnage historique isolé parmi des personnages fictionnels, comme Napoléon au milieu des personnages de *Guerre et Paix*, fait, si j'ose dire, tâche métaleptique[60]. Il y a aussi métalepse dans les hypotyposes, les *ekphrasis*, à travers l'effet de vie que l'art parvient à simuler[61], dans les récits à la première personne, dans ceux à la deuxième personne, et même à chaque fois que l'on dit « je t'aime », au motif que « je est toujours aussi un autre » :

> On peut donc, à ce titre, tenir pour métaleptique tout énoncé sur soi, et partant tout discours, et par inclusion tout récit, premier ou second, réel ou fictionnel, qui comporte ou développe un tel type dénoncé. Cette forme de métalepse est sans doute moins manifestement fantastique que les autres, mais elle est, plus sournoisement, au cœur de tout ce que nous croyons pouvoir dire ou penser de nous-mêmes, s'il est vrai – puisqu'il est vrai- que je est toujours aussi un autre.[62]

C'est donc la réalité elle-même qui vacille : d'ailleurs, en tout fin de parcours, Genette, en citant Nabokov, propose de ne mettre le mot de « réalité » qu'entre guillemets. Avec la réalité guillemétisée, c'est aussi le rapport à soi et à l'autre que construit le langage ordinaire qui est mis en doute. Toutes les différences s'estompent sous l'effet de la métalepse généralisée : « Toute fiction est tissée de métalepses »[63] – et la réalité est tissée de fiction. L'élargissement de la métalepse a non seulement effacé les contours de celles-ci, mais semble aussi avoir miné l'ontologie réaliste qui est le postulat de *Discours du récit* et plus généralement de l'œuvre genettienne.

Dans le dernier texte où G. Genette aborde la métalepse, *Bardadrac* (2006), celle-ci ne rentre toujours pas dans les rangs. Dans le court paragraphe qu'il lui consacre, elle consiste à passer toutes sortes de frontières qui ne sont plus du tout des niveaux narratifs, et ne sont pas non plus liées au cadre d'un spectacle. Ce sont celle « entre le mot et la chose » (quand Hugo prétend voir, des cultivatrices, la première syllabe du mot qui les désigne), celle entre rêve et

[59] *Ibid*., p. 92.
[60] *Ibid*., p. 130.
[61] I*bid*., p. 125.
[62] *Ibid*., p. 110.
[63] *Ibid*., p. 131.

réalité (avec une petite histoire drôle que Genette présente comme « un peu « sexiste »)[64], celle entre deux sens d'un pronom personnel (indexical ou non) [65]. Genette s'amuse.

On peut naturellement refuser cet élargissement de la métalepse, et considérer que tout ce qui est le fonctionnement normal d'une compétence, d'un médium, d'un genre, d'un état – l'immersion fictionnelle, la fiction, l'image, le roman historique, l'autobiographie, l'acteur de cinéma – n'en relève pas. Je ne cache pas que c'est mon point de vue. Il est tout à fait loisible de s'en tenir à la définition élaborée dans les années 1970-1980, sans se cacher que la perspective adoptée par Genette en 2004 a fait beaucoup d'émules – maintes contributions récentes sur la métalepse prennent celles-ci dans un sens extrêmement large, l'assimilant aux diverses modalités de la relation entre les fictions et le monde[66].

Mais on pourrait aussi considérer que cet élargissement est inhérent à la problématique de la métalepse elle-même, et du rapport que notre époque entretient avec la fiction. Il me semble que la propension générale, peut-être anthropologique, ou liée à un moment historique, est en faveur de l'abolition des frontières entre la réalité et la fiction, proclamée, désirée, artistiquement expérimentée (afin de s'imaginer vivre dans la fiction ?). La métalepse, après avoir signifié l'impossibilité de l'entrée dans ce monde, exprime maintenant au contraire la fusion des mondes[67]. Il y a d'ailleurs une coïncidence entre l'évolution du concept de métalepse et la prolifération des métalepses dans la culture populaire[68].

Mais naturellement, l'évolution de la métalepse est aussi celle que lui a fait prendre Gérard Genette lui-même. Comme l'a fait remarquer Gérald Prince[69], Gérard Genette n'aimait pas spécialement les mondes de la fiction, les personnages, ni par conséquent, les « métalepses aggravées ». Après avoir inventé la métalepse, il a préféré, avec humour et désinvolture, l'élargir, la diluer, l'alléger, la subtiliser – la tourner en plaisanterie. En définitive, la faire disparaître.

---

[64] « Une dame rêve qu'elle marche la nuit dans une rue mal éclairée, un homme l'aborde et fait mine de l'investir ? « Ah, monsieur, laissez-moi ou j'appelle ! » et l'homme de répondre : « Madame, je vous fais remarquer que c'est vous qui rêvez ! » *Bardadrac, op. cit*, p. 352-253.

[65] Un homme consulte un plan où il voit une flèche et la mention « vous êtes ici ». « Le quidam, visiblement surpris et vaguement inquiet : les nouvelles vont vite ! ».

[66] Pour ne donner qu'un exemple, Yves Citton, *Mythocratie.* Storytelling *et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

[67] C'est par exemple la thèse de Marie-Laure Ryan, *art. cit*.

[68] Comme l'ont bien montré Sonja Klimek et Karin Kukkonen, *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, W. De Gruyter, coll. Narratologia, Berlin, New York, 2011.

[69] Voir, dans ce volume, p…

Alluis, Jacques, *L'École d'amour ou les héros docteurs*, Grenoble, R. Philippes, 1665.

Auster, Paul, *Seul dans le noir* [*Man in the Dark, 2*008], traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2009.

Citton, Yves, *Mythocratie*. *Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

Coe, Jonathan, *La Vie très privée de Mr Sim* [*The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, 201O], traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 2011.

Daunay, Bertrand, « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologi*e 32 | 2017, mis en ligne le 21 décembre 2017, consulté le 18 février 2020. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/7855; DOI : https://doi.org/10.4000/narratologie.7855

De Jong, J. F. Irene, « Metalepsis in Ancient Greek Literature », in J. Grethlein, A. Rengakos (eds.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature. Trends in Classics* 4 , Berlin,W. de Gruyter 2009, p. 87-115.

Eisen, Ute E., von Möllendorff Peter, éds, *Űber die Grenze*. *Metalepse in Text und Bildmedien des Altertums,* Berlin-New York, de Gruyter 2013.

Genette, Gérard, *Discours du récit*, (contient « Discours du récit » *Figures III*, 1972 et *Nouveau Discours du récit,* 1983), Paris, Editions du Seuil, 2017.

Métalepse. *De la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2014.

Bardadrac, Paris, Editions du Seuil, 2006

Goudmand, Anaïs, « "Oh my God ! They've killed !" Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs. *Télévision*, 7, 2016, p. 65-83.

Flores, Juan de, *La deplourable fin de Flamete, elegante invention de Jehan de Flores espaignol, traduicte en langue françoyse* [par Maurice Scève], Paris, Denys Janot. 1536.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, 1968,

Fludernik, Monika, « Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode », *Style*, Vol. 37, n° 4, Hiver 2003, p. 382-400.

« Changement de scène et modes métaleptiques », dans Pier, John, Schaeffer Jean-Marie, dirs*, Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, p. 73-94.

Gautier, Théophile*, Le Roman de la Momie. Précédé de trois contes antiques : Une Nuit de Cléopâtre, le Roi Candaule, Arria Marcella,* Paris, Garnier frères, 1963.

Guelton, Bernard, *Fictions secondes*, *Mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2019

Klimek, Sonja, Kukkonen, Karin, éds, *Metalepsis in Popular Culture*, De Gruyter, coll. Narratologia, Berlin, New York, 2011.

Lavocat, Françoise, « Transfictionnalité, métafiction et métalepse aux seizième et au dix-septième siècles », in *La Fiction, suites et variations*, sous la direction de Richard Saint-Gelais et René Audet, Québec, Nota bene, 2007, p. 157-178.

« Paradoxes et métalepses au pays des romans », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Gunter Narr, 2011, p. 105-115.

Fait et Fiction, pour une frontière, Paris, Editions du Seuil, 2016.

MacHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routlege, 1987.

Matzner, Sebastian, Trimble Gall, éds., *Breaking and Entering: Metalepsis and Classical literature*, Oxford, OUP, 2018.

Montalbetti, Christine, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », « Les Enseignements de la fiction », *Modernités*, n°33, 2007, p. 117-127. (généré le 20 février 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/6284>. DOI : 10.4000/books.pub.6284

Nacache, Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 2003.

Nelles, William, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, Berne, Peter Lang, 1997.

O'Brian, Flann, *Kermesse Irlandaise* [*At-Swim-two-birds* 1939] Traduit par Henri Morisset, Paris Gallimard, 1965.

Ryan, Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses état », dans Pier, John, Schaeffer Jean-Marie, dirs, *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, p. 201-224.

Pier, John, « Métalepses et hiérarchies narratives », dans Pier, John, Schaeffer Jean-Marie, dirs, *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, p. 247-262.

« Metalepsis », in Peter Hühn *et al.* (éd.), *The* Living *Handbook of Narratology*, Hambourg, Hamburg University Press. URL : http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis. Dernière modification le 13 juillet 2016. Consulté le 20 février 2020.

Pier, John, Schaeffer Jean-Marie, dirs, *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005.

Rabau, Sophie « Ulysse à côté d'Homère. Interprétations et transgressions des frontières énonciatives », dans Pier, John, Schaeffer Jean-Marie, dirs, *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, p. 59-70.

Rimmon-Kenan, Schlomit, « A Comprehensive Theory of narration » G. Genette's *Figure III* and the Structuralist Study of Fiction », *Poetics and Theory of Literature* 1, 1976, p. 33-62.

Schlickers, Sabine « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et françaises », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer, dirs, *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Edtiions de l'EHESS, 2005, p. 151-166.

Stendhal, Racine et *Racine et Shakspeare* [*sic*]. *Études sur le romantisme* (1854), Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1993,

Unamuno, Miguel de, *Brouillard* [*Niebla*, 1914], traduit de l'espagnol par Noémi Larthe, Rennes, Terre de Brume, « Caravelles », 2003.

Wagner, Franck, « Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n°130, 2002, p. 235-253.

.