

*GÉRARD GENETTE*

# MÉTALEPSE

De la figure à la fiction

*ÉDITIONS DU SEUIL*  
*27, rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>*



## Du même auteur

### AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I  
« *Tel Quel* », 1966  
« *Points Essais* », n° 74, 1976  
Figures II  
« *Tel Quel* », 1969  
« *Points Essais* », n° 106, 1979  
Figures III  
« *Poétique* », 1972  
Mimologiques  
voyage en Cratylie  
« *Poétique* », 1976  
« *Points Essais* », n° 386, 1999  
Introduction à l'architecte  
« *Poétique* », 1979  
Palimpsestes  
La littérature au second degré  
« *Poétique* », 1982  
« *Points Essais* », n° 257, 1992  
Nouveau Discours du récit  
« *Poétique* », 1983  
Seuils  
« *Poétique* », 1987  
« *Points Essais* », n° 474, 2002  
Fiction et Diction  
« *Poétique* », 1991  
Esthétique et poétique  
(textes réunis et présentés par Gérard Genette)  
« *Points Essais* », n° 249, 1992  
L'Œuvre de l'art  
\* Immanence et Transcendance  
« *Poétique* », 1994  
L'Œuvre de l'art  
\*\* La Relation esthétique  
« *Poétique* », 1997  
Figures IV  
« *Poétique* », 1999  
Figures V  
« *Poétique* », 2002

CE LIVRE  
EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION  
POÉTIQUE  
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 978-2-02-100914-9

© ÉDITIONS DU SEUIL, JANVIER 2004

[www.seuil.com](http://www.seuil.com)



Je crains d'être, par quelques pages déjà anciennes<sup>1</sup>, un peu responsable de l'annexion au champ de la narratologie d'une notion qui appartient originellement à celui de la rhétorique ; je crains aussi d'avoir procédé à cette annexion, qui pourtant me semble encore légitime, d'une manière plutôt cavalière, en disant à la fois trop et trop peu. Aussi vais-je devoir reprendre la question à son point de départ, avant d'infliger à ce concept, légitimes ou non, quelques nouveaux élargissements.

Cette pratique de 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 quelque biais que nous allons rencontrer, de la théorie de la fiction. Je rappelle que le mot grec *metalepsis* désigne en général toute sorte de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens ; pas très spécifiquement, donc : en l'absence de toute précision complémentaire, cette définition fait de *métalepse* un synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore* ; une fois cette dernière restreinte, par la tradition classique<sup>2</sup>, aux transferts par analogie, l'équivalence subsistant entre métonymie et métalepse se dissipe en réduisant la seconde à la seule relation de *consécution*, comme l'énonce par exemple Dumarsais : « La métalepse est une espèce de [la] métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit. » Exemple du premier cas, chez Virgile : *quelques épis pour quelques années*, puisque « les épis supposent le temps de la moisson, le temps de la moisson suppose l'été, et l'été suppose la révolution de l'année » ; exemple du second, chez Racine : *j'ai vécu pour je me meurs*, puisqu'on ne meurt qu'après avoir vécu. Fontanier ne reprochera à cette définition que de méconnaître la différence entre figure en un seul mot et figure en plusieurs mots : la métalepse *quelques épis* ou *j'ai vécu* comporte deux mots, elle ne peut donc compter comme une espèce de la métonymie, qui est un trope selon le critère en quelque sorte quantitatif (nombre de mots) auquel Fontanier tient par-dessus tout : « La métonymie ne doit consister, selon [Dumarsais] lui-même, qu'en un nom, et qu'en un seul nom, employé pour un autre ; et la métalepse, d'après la plupart des exemples qu'il cite, consiste non seulement en plusieurs mots, et en mots de divers genres, mais en une proposition entière. » Si l'on néglige cette querelle purement syntaxique – d'ailleurs souvent discutable, puisqu'on pourrait dire que dans *quelques épis*, le seul mot *épis* porte toute la figure – et qui ne touche pas aux relations sémantiques, on observe que Fontanier accepte, en la diluant quelque peu, la définition de la métalepse comme métonymie (en plusieurs mots) de l'antécédent pour le conséquent, ou du conséquent pour l'antécédent : je cite maintenant le traité des *Figures du discours*, où Fontanier la range parmi ce qu'il appelle, par concession, les « tropes en plusieurs mots, ou improprement dits » : « La métalepse, qu'on a si mal-à-propos confondue avec la métonymie, et qui n'est jamais un nom seul, mais toujours une proposition, consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjectif, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit. » On observe aussi que la définition de Dumarsais était plus précise que celle de son successeur, puisqu'elle spécifiait implicitement la métalepse comme métonymie de la cause pour l'effet ou de l'effet pour la cause ; mais on va voir maintenant les deux rhétoriciens s'accorder sur une nouvelle spécification de cette relation causale, cas particulier pour lequel on leur saura gré de n'avoir pas voulu forger un nouveau terme.

\*\*

Ce cas particulier, c'est ce qu'on peut appeler, pour rester au plus près des exemples étudiés par eux, la *métalepse de l'auteur*. J'avais, de manière un peu évasive, attribué cette locution aux « classiques » en général. Je ne trouve plus trace de cette source, que j'avais peut-être rencontrée en dormant, mais je crois toujours cette expression fidèle, sur le fond, aux analyses de la rhétorique classique. Cette variété de métalepse consiste, je le rappelle dans les termes de Fontanier, à « transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent », lorsqu'un auteur « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire »<sup>3</sup>. Dumarsais avait abordé ce cas en des termes plus vagues, voire partiellement fourvoyants (mais seulement partiellement, et j'y reviendrai), car ils évoquent aussi bien, sinon mieux, la pratique de l'hypotypose : « On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des Poètes, par lesquelles ils prennent l'antécédent pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose. »

Il s'agit bien ici de la métalepse ; pour apprécier la proximité (que nous retrouverons plus loin) de ces deux figures, voici, toujours chez Dumarsais<sup>2</sup>, la définition de l'hypotypose : « C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux » (exemple : le récit de Thérémène à l'acte V de *Phèdre*) ; la suite de cet article est un peu plus confuse : « [...] on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux. » Les *comme si, pour ainsi dire, en quelque sorte* veulent, je suppose, connoter le caractère *illusoire* de l'effet, mais il me semble que l'illusion, en l'occurrence, consiste à « donner » (c'est-à-dire à faire passer) la « copie » pour l'original, et le « tableau » pour son objet, et non l'inverse. La définition de Fontanier, comme souvent, est bien plus nette : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. » La clause *en quelque sorte* exerce sans doute ici la même fonction que chez Dumarsais. En fait, le procédé le plus efficace, quoique non systématique, de cette figure consiste en l'emploi du présent descriptif pour évoquer une scène passée.

Mais les deux exemples de métalepse que citait Dumarsais illustraient bien, par avance, la définition de Fontanier : « Ô Ménélaque, dit Virgile dans sa IV<sup>e</sup> églogue, si nous vous perdions, qui émaillerait la terre de fleurs ? Qui ferait couler les fontaines sous une ombre verdoyante ? » – « c'est-à-dire, traduit Dumarsais, qui chanterait la terre émaillée de fleurs ? Qui nous en ferait des descriptions aussi vives et aussi riantes que celles que vous en faites ? Qui nous peindrait comme vous ces ruisseaux qui coulent sous une ombre verte ? ». L'autre exemple, tiré de la VI<sup>e</sup> églogue, nous montre Silène faisant « sortir de terre de grands peupliers », c'est-à-dire chantant « d'une manière si vive la métamorphose des sœurs de Phaéon en peupliers, qu'on croyait voir ce changement »<sup>4</sup>. L'illustration choisie par Fontanier sera empruntée à Delille :

*Enfin, j'arrive à toi, terre à jamais féconde,  
Jadis de tes rochers j'aurais fait jaillir l'onde,  
J'aurais semé de fleurs le bord de tes ruisseaux...*

ce que Fontanier glose en ces termes : Delille « veut dire qu'il aurait pu autrefois chanter l'eau jaillissant des rochers, le bord des ruisseaux semé de fleurs, etc. »<sup>5</sup>.

On voit ici que la métalepse de l'auteur peut se conjuguer, comme le précisait bien Fontanier, à la troisième comme à la première personne : Virgile l'appliquait aux descriptions qu'il attribuait à Ménélaque ou à Silène, Delille l'applique à ses propres descriptions. L'exemple canonique du premier cas se trouve dans la formule traditionnelle : « Au IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide*, Virgile fait mourir Didon » (pour « raconte que Didon meurt ») ; la même formule en première personne serait, dans la bouche même de Virgile : « Au IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide*, j'ai fait mourir Didon » ; variante de ce deuxième état, qu'il faut aussi sans doute, dit encore Fontanier, rapporter à la métalepse, à moins qu'on n'en veuille faire une figure particulière, ce tour non moins hardi que les précédents, par lequel, dans la chaleur de l'enthousiasme ou du sentiment, on abandonne tout à coup le rôle de narrateur pour celui de maître ou d'arbitre souverain, en sorte que, au lieu de raconter simplement une chose qui se fait ou qui est faite, on commande, on ordonne qu'elle se fasse : comme quand Voltaire dit, dans son poème de Fontenoi :

*Maison du roi, marchez, assurez la victoire...  
Venez, vaillante élite, honneur de nos armées ;  
Partez, flèches de feu, grenades enflammées...*

On voit bien le point commun à ces deux variantes : dans la première, le poète feint (à l'indicatif passé) d'avoir produit l'événement qu'il raconte ; dans la seconde il feint (à l'impératif) d'ordonner qu'il se produise ; dans les deux il prétend intervenir dans l'histoire qu'il ne fait

réellement que représenter ; il est vrai qu'en fiction, cette simulation n'est pas abusive, puisque, à défaut de produire ou de commander ces événements, le poète les invente, ce qui n'est pas rien ; mais dans le cas d'un récit historique, comme celui de Voltaire, la distance entre la prétention et l'action effective est plus grande, et donc le tour plus « hardi », puisque nul n'est réellement en position de commander le passé – ni d'ailleurs peut-être l'avenir.

\*\*

Je vais suivre quelques-unes des voies théoriquement ouvertes par cette définition qu'on peut bien dire classique, voies qu'on trouvera plus ou moins effectivement empruntées. Mais tout d'abord, et puisque le concept de métonymie comporte, entre autres modes ou motifs de transfert, la désignation de l'effet par la cause ou réciproquement, je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle (je vais revenir sur cette gradation) – de cette relation causale 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-même. Je laisse donc de côté, dans le champ plus vaste de la métonymie, d'autres cas bien connus de relation entre producteur et production, telle que celle qui permet de désigner une invention par le nom de son inventeur, comme le cardan ou la poubelle, et je dis « représentation » pour couvrir à la fois le domaine littéraire et quelques autres : peinture, théâtre, photographie, cinéma, et j'en oublie sans doute. Cas particulier de la métonymie, la métalepse ainsi définie a donc pour investissement canonique ladite « métalepse de l'auteur », mais son champ, nous le verrons, s'étend à bien d'autres modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation. Je la définissais, dans *Nouveau Discours du récit*, comme « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » ; les deux définitions se confondent, puisqu'un récit « enchâssé », ou « second », dans le régime courant (récit du séjour d'Ulysse chez Polyphème, des voyages de Sindbad) résulte d'une représentation narrative assumée par un personnage du récit « enchâssant », ou « premier » (Ulysse chez les Phéaciens, Scheherazade devant le roi Schahriar). Franchir le seuil de cet enchâssement, c'est du même coup franchir le seuil de cette représentation, comme fait par exemple le Narrateur d'*Un amour de Swann* en court-circuitant les récits intermédiaires par lesquels il a été informé de cette histoire. C'est ce court-circuit que je qualifiais<sup>10</sup> de « pseudo-diégétique », ou « métadiégétique réduit », réduction par quoi le narrateur premier, sans autre forme de procès (« Ôte-toi de là que je m'y mette », comme il dit en une autre occasion), se substitue à un narrateur second (singulier ou pluriel, et en tout cas anonyme), qu'il évoque de manière évasive et fort embarrassée, une page avant l'ouverture de cet épisode : « [...] ce que j'avais appris, au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, avec cette précision dans les détails plus facile à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis, et qui semble impossible comme semblait impossible de causer d'une ville à une autre – tant que l'on ignore le biais par lequel cette impossibilité a été tournée<sup>11</sup>. » Le miraculeux « biais » narratif ici à l'œuvre est évidemment notre métalepse.

Le narrateur second (intradiegétique) est plus formellement identifié et mis en scène dans *Baudolino*<sup>12</sup>, puisqu'il n'est autre que le héros lui-même, qui raconte sa vie passée au chancelier Nicéas lors de la prise, en 1204, de Constantinople par les « pèlerins » de la quatrième croisade. Mais ce récit oral autodiégétique lui est constamment – je veux dire à chaque (re)prise de parole – subtilisé, très vite et de nouveau sans crier gare, en voix hétérodiégétique à la troisième personne, par un narrateur de premier niveau qu'il serait, pour le coup, un peu simpliste d'identifier à l'auteur Umberto Eco lui-même, comme il serait un peu expéditif d'identifier à Rainer Maria Rilke le narrateur, apparemment extérieur, dont le discours se substitue soudain à celui du héros dans les toutes dernières pages des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

Mais l'investissement le plus systématique de ce type de métalepse se trouve sans doute dans les pratiques du « Nouveau roman » en général, et plus particulièrement d'Alain Robbe-Grillet, qui objective et *diégétise*, juxtaposées dans un récit d'allure classique, au présent ou (le plus souvent) au présent narratif et descriptif, des scènes dont une analyse plus attentive montre qu'elles procèdent en grande partie de sources subjectives et métadiégétiques : souvenirs de personnages, rêves, fantasmes, anticipations, affabulations diverses, sans compter cette source non proprement – ou non verbalement – narrative qu'est un tableau présent dans la diégèse, comme celui de *Dans le labyrinthe*, d'où sortent et où rentrent, à la guise de l'auteur, tel ou tel élément de cette diégèse environnante. Nous retrouverons ce procédé un peu plus loin, et dans un contexte plus éclairant.

\*\*

Quand j'envisage, comme j'ai fait plus haut, de « suivre quelques-unes des voies théoriquement ouvertes par cette définition », j'entends essentiellement par là étendre l'enquête en passant de la simple *figure*, fût-elle en plusieurs mots (métalepse *figurale*), à ce qu'il faut bien appeler la *fiction* (métalepse *fictionnelle*), et qui est pour moi un mode élargi de la figure. Très élargi, sans doute. Je n'ai pas besoin de rappeler la racine commune de ces deux mots, qu'on trouve dans le verbe latin *ingere*, qui signifie à la fois « façonner », « représenter », « feindre » et « inventer » ; les noms *factio* et *figura*, ancêtres de nos *fiction* et *figure*, dérivent tous deux de ce verbe, dont ils désignent plutôt, dans la mesure où l'on peut distinguer leurs dénominations, le premier l'action, le second le produit, ou l'effet de cette action. Sans abuser de l'argument étymologique, il n'est pas aventureux de trouver une parenté entre ces deux notions. Je viens de dire que la fiction était « un mode élargi de la figure » parce que je me propose de passer de l'une à l'autre par extension, mais nous verrons qu'elle en est plutôt un mode renforcé, ou aggravé. Il est sans doute plus facile de concevoir la chose en la prenant dans l'autre sens : une figure est (déjà) une petite fiction, en ce double sens qu'elle tient généralement en peu de mots, voire en un seul, et que son caractère fictionnel est en quelque sorte atténué par l'exiguïté de son véhicule et, souvent, par la fréquence de son emploi, qui empêchent de percevoir la hardiesse de son motif sémantique : seuls l'usage et la convention nous font accepter comme banale une métaphore comme « déclarer sa flamme », une métonymie comme « boire un verre », ou une hyperbole comme « mort de rire ». La figure est un embryon, ou, si l'on préfère, une esquisse de fiction.

Ou peut-être seulement *certaines* figures. Si je puis me permettre un bref mais nécessaire détour, il m'est arrivé<sup>13</sup> de présenter comme un indice « thématique » de fictionalité la présence d'un énoncé physiquement impossible comme « Le chêne un jour dit au roseau ». Christine Montalbetti<sup>14</sup> m'a objecté que cet énoncé pourrait intervenir dans un discours non fictionnel, à la seule condition de tenir « chêne » et « roseau » pour deux métaphores désignant deux personnes (puisque l'impossibilité physique tient à la capacité langagière attribuée par le fabuliste à un arbre), deux personnes dont l'une est d'apparence robuste et l'autre d'apparence frêle. Cette objection me semble tout à fait valide, mais encore faut-il tenir pleinement compte du caractère figural de ladite métaphore : appeler « chêne » un homme robuste procède d'une assimilation tout imaginaire, motivée par la seule analogie, c'est-à-dire par un partage de propriétés beaucoup plus restreint que ce qu'implique cet emprunt lexical. « Le caractère fantastique de cette parole végétale, écrit Montalbetti, disparaît dès lors qu'on émet l'hypothèse de la métaphore. » C'est évidemment exact, mais cette disparition elle-même suppose qu'on accepte un autre événement fantastique : le fait qu'un être humain se voie métamorphosé en végétal. On l'accepte parce qu'on tient évidemment cette métamorphose pour un simple jeu verbal, mais la fiction – au moins la fiction littéraire, par exemple celle de la fable – est elle aussi un jeu verbal, et la distinction entre ces deux sortes de jeu est bien fragile. La métaphore, et plus généralement la figure, ou du moins les figures par substitution comme la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature. Je n'en dirais pas autant de tout ce que les listes canoniques tiennent pour figures, et par exemple de la simple comparaison : dire « Untel est (ou : est robuste) comme un chêne » ne comporte rien de fictionnel, sinon peut-être une part d'exagération que la définition traditionnelle de la comparaison ne prend d'ailleurs pas en compte ; c'est simplement l'énoncé littéral – vrai ou faux – d'une ressemblance, ou analogie partielle (puisque un homme robuste comme un chêne n'est pas feuillu comme un chêne), qu'assume clairement la conjonction *comme*. Aussi ne serais-je guère enclin à y voir une véritable figure (sauf sans doute dans les cas de comparaison paradoxale du type « léger comme un éléphant » ou « aimable comme une porte de prison », où, le rapport entre adjectif et comparant faisant oxymore, la substitution figurale par antiphrase porte évidemment sur le premier), et pas davantage dans des tours comme (entre autres) l'anaphore, l'antithèse, l'ellipse ou le pléonisme, simples tours ou schémas verbaux (on pourrait dire en d'autres termes : simples *formules stylistiques*) qui se laissent bien, tout formellement, reconnaître et identifier comme tels, mais sans comporter aucune substitution de termes ni glissement de sens<sup>15</sup>, et qui ne contrevennent donc à aucun sens littéral. En revanche, la métaphore « déclarer sa flamme », la métonymie « boire un verre » ou l'hyperbole « mort de rire » sont

bien d'authentiques figures, ou des figures au sens fort – en ce sens, précisément, qu'elles contiennent cette part de fiction qui consiste à faire (à parler) comme si l'on pouvait effectivement (littéralement) se consumer d'amour, se désaltérer en absorbant un récipient ou – cas, dit-on, mieux attesté – trépasser sous l'effet d'une violente hilarité. En disant « au sens fort », je suppose évidemment une gradation entre deux états de ce qu'on appelle couramment une figure : celui, purement formel et sémantiquement faible, du simple schéma verbal, qu'on ne tient pour figure qu'au nom de sa structure identifiable et canonique, et celui, sémantiquement fort, qui opère un « prodige » (nous retrouverons ce mot) par l'effet d'un transfert de sens.

\*\*

C'est clairement le cas de la métalepse, et c'est ce caractère proprement figural et donc déjà fictionnel qui autorise les extensions progressives que je vais apporter à son concept, ou plutôt les extensions progressives que je lui trouve déjà apportées dans la pratique, et que je vais simplement évoquer sous ce terme. Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif, comme lorsque Gargantua<sup>16</sup> aigüise ses dents d'un sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque Mme Verdurin se décroche la mâchoire pour avoir trop ri d'une plaisanterie<sup>17</sup>, ou – de fictionalité plus évidente, parce que d'effet moins plausible – lorsque Harpo Marx (ou un autre), à qui l'on demande s'il tient le mur auquel il s'adosse, s'écarte dudit mur, qui s'effondre aussitôt : « tenir le mur » est une figure courante, que ce gag, en la littéralisant, convertit en (ce que nous appelons) fiction. Je vais donc considérer quelques cas de métalepses fictivement littéralisées, comme prises « au sérieux », et par là même converties en véritables événements fictionnels : en effet, dire que Virgile « fait mourir » Didon est une figure dont chacun peut percevoir et rétablir la véritable signification ; raconter que Virgile, s'introduisant dans la diégèse de son poème, vient allumer le bûcher de Didon, serait un récit fictionnel hautement invraisemblable et qui, indépendamment de toute interprétation symbolique – et fût-ce sur le mode ludique qu'il partagerait avec les gags des Marx Brothers –, ressortirait au genre fantastique ou merveilleux.

Bien entendu, entre ces deux pôles, on peut trouver ou imaginer toutes sortes de degrés intermédiaires, que je vais illustrer en puisant dans un répertoire, fictionnel ou non, partiellement déjà utilisé, par moi et par d'autres. Lorsque Michelet, dans une page consacrée à l'époque classique, écrit « *J'ai dit au XVIII<sup>e</sup> siècle* le triste cri qui lui [à la paysanne] échappait dans l'amour<sup>18</sup> », il va de soi que cette ellipse – si audacieuse qu'elle puisse sembler à qui la prendrait à la lettre – nous renvoie simplement à un chapitre antérieur de son Histoire consacré à la fin du Moyen Âge. L'*Histoire de la Révolution française*<sup>19</sup> présente un tour analogue, mais d'effet, me semble-t-il, un peu plus troublant : dans son récit des semaines précédant Thermidor, l'historien insère ce rappel : « *Nous parlions en 92 de la vieille idiote de la rue Montmartre, marmottant devant deux plâtres : "Dieu sauve Manuel et Pétion! Dieu sauve Manuel et Pétion!"* Et cela, douze fois par jour. Nul doute qu'en 94, elle n'ait tout autant d'heures marmotté pour Robespierre. » Le trouble tient à la plus grande proximité des faits (entre eux, et entre leur moment et celui de la narration), qui rend le lecteur plus accueillant à la fiction, ainsi suggérée, d'une chronique tenue au jour le jour par un témoin contemporain des faits – fiction qui traduit à merveille le rapport fusionnel et fantasmatique que Michelet entretient avec son objet, quelle qu'en soit l'époque<sup>20</sup>. Lorsque Alexandre Dumas, pour le coup authentique mémorialiste, s'apprête à insérer, dans son récit des menées orléanistes de juillet 1830, celui de sa propre équipée provinciale en quête de munitions pour une insurrection républicaine déjà embobinée, et qu'il écrit en fin de chapitre : « *À mon retour de Soissons, nous verrons ce que fit [M. Thiers]* », le lecteur comprend sans trop de peine qu'« à mon retour » signifie en clair « quand j'en aurai fini avec cette digression sur mon voyage »<sup>21</sup>. Lorsque Balzac – ou, si l'on préfère, le narrateur d'*Illusions perdues* – écrit « *Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer, etc.*<sup>22</sup> », chacun traduit que le romancier-narrateur suspend simplement le récit de cette montée des rampes pour donner à son lecteur quelques explications utiles à la compréhension de son intrigue. Lorsque Diderot, dans *Jacques le fataliste*<sup>23</sup>, demande « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le Maître et de le faire cocu ? », chacun voit bien encore que c'est là une manière plaisamment équivoque de revendiquer la liberté d'invention du romancier, qui mène à sa guise le destin de ses personnages : c'est à peu près ce que Valéry appelait « substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable<sup>24</sup> ». Encore faut-il bien reconnaître, comme Valéry lui-même, que cette dernière intervention rompt bel et bien avec la fiction (au sens de *convention*) inhérente à la narration romanesque, qui veut que le romancier-narrateur rapporte des événements effectivement advenus. Cette manière de « dénuder le procédé », comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n'est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité », au profit d'une sorte de complicité en clin d'œil dont la tradition remonte assez loin, je pense, dans le registre burlesque ; voyez au moins Scarron : « [Le charretier] accepta l'offre que lui fit [la maîtresse du tripot], et, cependant que ses bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre<sup>25</sup>. »

Si l'auteur peut ainsi feindre d'intervenir dans une action qu'il feignait jusque-là de seulement rapporter, il peut aussi bien feindre d'y entraîner son lecteur : « Si cela vous fait plaisir, lisons-nous encore dans *Jacques le fataliste*, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos voyageurs<sup>26</sup>. » La fiction figurale n'est pas ici plus forte que dans l'exemple précédent : elle associe<sup>27</sup> simplement le lecteur ou l'auditeur à l'acte de narration, comme lorsqu'on dit (sous couvert supplémentaire de métaphore pastorale) « Revenons à nos moutons » pour « Je reviens à mon sujet ». Sterne fait un pas de plus vers la fiction lorsqu'il nous demande de fermer la porte ou d'aider Mr Shandy à regagner son lit, mais cette prétendue demande n'est guère qu'une accentuation ludique, ou humoristique, de la figure d'intervention. La fiction serait un peu plus caractérisée si le même Sterne *affirmait* (feignait d'affirmer) que Mr Shandy a été mis au lit par un lecteur de *Tristram*. En ce cas, l'énoncé métaleptique ne pourrait plus être « traduit » en un énoncé littéral, comme lorsque j'interprète « revenons » en « je reviens ». La métalepse ne serait donc plus une simple figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser – à cette seule nuance près que le lecteur, à qui l'on attribue un rôle manifestement impossible, ne peut y accorder sa créance : fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité.

\*\*

Ce régime fantastique caractérise la plupart des fictions métaleptiques qui vont nous occuper maintenant, et qui ne feindront plus, ou pas encore (j'y reviendrai plus loin), d'engager le lecteur (réel ou potentiel) lui-même dans l'action fictionnelle. Il y en a bien dans la nouvelle de Cortázar « Continuidad de los Parques<sup>28</sup> », que l'on voit assassiné (ou presque) par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire, mais il est clair que ce lecteur-là n'est pas celui (au moins potentiel) de Cortázar, mais lui-même un personnage fictif de cette nouvelle. L'action fantastique se joue donc ici entre deux niveaux de l'univers de cette fiction : le niveau diégétique où se trouve le lecteur fictionnel, et le niveau métadiégétique où se trouve le personnage de roman, qui devient assassin après avoir franchi la frontière qui sépare ces deux niveaux. Mais le fait que tout cela se joue à l'intérieur d'une diégèse fictionnelle ne doit pas faire oublier que, dans cette diégèse-là, le personnage meurtrier est donné comme fictionnel (puisque de roman), mais le lecteur assassiné comme « réel ». La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé) comme) fictionnel, par exemple entre le niveau où Schéhérazade divertit son roi de ses contes quotidiens et celui où se situe chacun de ces contes : la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme « réelle » par rapport à sa propre (méta)diégèse fictionnelle. J'ai dit « presque toujours », parce qu'il arrive aussi qu'une narration seconde soit présentée, par un narrateur intradiégétique, comme non fictionnelle : un personnage de roman (par exemple, Dominique) raconte à un autre personnage (par exemple, l'auditeur-narrateur anonyme du roman de Fromentin) une histoire qui met en scène des personnages supposés tout aussi « réels » dans l'univers de ce roman (Madeleine, Dominique lui-même) : cette histoire métadiégétique a, au niveau narratif près, le même statut de « réalité » que la diégèse où on la rapporte ; mais cette identité de statut n'empêche pas que, si l'auditeur intervenait dans le récit qu'on lui fait pour en modifier le cours (par exemple : empêcher Madeleine d'épouser Alfred de

Nièvres), cette intervention serait tout aussi métaleptique que celle que met en scène la nouvelle de Cortázar. Bien entendu, la transgression est du même ordre dans les deux sens, de la métadiégèse à la diégèse et réciproquement : le lecteur dans la nouvelle de Cortázar pourrait « aussi bien », c'est-à-dire de manière aussi peu crédible, aller assassiner le personnage du roman qu'il est en train de lire, ou Madeleine sortir du récit de Dominique pour venir épouser son auditeur. De même, dans la nouvelle de Woody Allen, « J'ai séduit Mme Bovary pour vingt dollars<sup>29</sup> », un professeur Kugelmass s'introduit dans le roman de Flaubert, de la diégèse à la métadiégèse, pour devenir l'amant d'Emma, qu'il ramène ensuite dans le New York du XX<sup>e</sup> siècle : retour de la métadiégèse à la diégèse. Puisque la théorie classique n'envisageait sous le terme de *métalepse* que la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice), et non, à l'inverse, de sa fiction s'immiscant dans sa vie réelle (mouvement qui, je crois, n'illustre aucune idée classique de la création littéraire ou artistique), on pourrait qualifier d'*antimétalepse* ce mode de transgression auquel la rhétorique ne pouvait guère penser – à condition de n'y voir qu'un cas particulier de la métalepse<sup>30</sup>.

\*\*

Ce mode, ou sous-mode, qui va nous occuper maintenant, répond évidemment mieux à notre conception – disons romantique, postromantique, moderne, postmoderne – 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 : ce qu'on voit, par exemple, dans le *topos*, aujourd'hui banal, des personnages de roman échappant peu à peu à l'autorité de leur créateur, et plus largement de l'œuvre rétroagissant sur l'artiste : « Écrire ce livre vous a-t-il changé ? » On le trouve superbement illustré, chez Giono, dans l'ouverture de *Noé* (les trente premières pages en Pléiade<sup>31</sup>). On y voit le romancier, confortablement installé, un jour d'automne 1946, dans la pièce d'angle à deux fenêtres (sud et ouest) qui lui sert de bureau dans sa maison de Manosque, y recevoir la visite des personnages (et des paysages) du roman *Un roi sans divertissement* dont il vient de terminer la rédaction, dont l'action se passe en 1843, et qui comporte lui-même un très métaleptique changement de statut de son narrateur, d'abord historien hétérodiégétique (disons, pour simplifier, Giono lui-même en 1946), puis devenant, progressivement ou subrepticement (le moment précis de cette mutation reste soigneusement indéterminable), en reculant donc d'un siècle, un personnage témoin et participant de ladite action, et donc narrateur homodiégétique. Trajet à peu près inverse de celui que présente *Madame Bovary*, où le narrateur condisciple de Charles de la première page disparaît entièrement jusqu'à la dernière, où il fait retour sous la même forme collective de la première personne du pluriel.

De ce changement de voix narrative par éclipse du narrateur homodiégétique, on trouve un cas moins connu, mais beaucoup plus spectaculaire, au début de *Lamiel*. Pendant les deux premiers chapitres de ce roman inachevé, le narrateur anonyme est un des membres de la petite société villageoise de Carville, qu'il évoque à grand renfort de *nous* et de *je*. Mais voici les deux dernières phrases de ce deuxième chapitre : « Toutes ces aventures, car il y en a eu, tourment autour de la petite Lamiel, adoptée par les Hautemare, et j'ai pris la fantaisie de les écrire afin de devenir homme de lettres. Ainsi, ô lecteur bienveillant, adieu, vous n'entendez plus parler de moi. » On voit bien, j'espère, en quoi cette prise de congé désinvolte fait métalepse : tout simplement en ceci que le narrateur, qui appartenait jusqu'ici à la diégèse du roman, en sort brusquement, en franchissant délibérément (et bruyamment) le seuil qui sépare le niveau diégétique des aventures de Lamiel du niveau extradiégétique qui est le nôtre, et celui de l'*homme de lettres* qui va désormais les raconter de l'extérieur, et que d'aucuns n'hésiteraient pas à nommer Stendhal.

Mais revenons à l'Arche inaugurale de *Noé*. Ce morceau de bravoure commence par une adresse de Giono à lui-même à propos du *Roi sans divertissement*, et se poursuit avec une description détaillée de cette pièce « ou [il] travaille pendant qu'[il] invente » – description qui sera en effet bien utile à l'intelligence des événements imaginaires qui vont y prendre place. Mais cette intrusion du fictionnel dans la réalité s'opère de manière progressive :

À la place de la fenêtre sud, écrit Giono, en face de ma table, j'ai installé la place du village [imaginaire] avec le nuage au ras des toits [de la villa réelle qu'il aperçoit de cette fenêtre] : je vois, d'enfilade, la route qui s'en va à Prê-Villars et à Saint-Maurice [dans la région du Dauphiné où se situe l'action du roman] ; à gauche, de biais, j'aperçois le porche de l'église (à peu près à l'endroit où, dans la soi-disant réalité, se trouve la villa) ; à droite, en belle vue, la porte du *Café de la Route* avec, au-dessus, au premier étage, la fenêtre de la chambre que Langlois a habitée si longtemps...

Dans ce paysage fictionnel, que Giono feint de contempler au-delà de ses fenêtres, fenêtres réelles qu'il se plaît à qualifier de « soi-disant réelles », va se situer l'action de son roman, qui se trouve n'être plus maintenant achevé, mais encore en cours de rédaction. À partir de là, ses personnages vont se mouvoir dans un espace qui est à la fois celui du roman et celui du romancier en train de l'« inventer » et de l'écrire :

Quand M.V. en a eu fini avec Dorothee, quand il est descendu du hêtre (qui est dans le coin, en face de moi, entre la fenêtre sud et la fenêtre ouest ; c'est-à-dire sur cette portion de mur blanc qui sépare les deux fenêtres), en descendant du hêtre, j'ai dit qu'il avait mis le pied dans la neige, près d'un buisson de ronces. Ça, c'est l'histoire écrite [la fiction]. En réalité, il a mis le pied sur mon plancher, à un mètre cinquante de ma table, juste à côté de mon petit poêle à bois. J'ai dit qu'il était parti vers l'Archat. En réalité, il est venu vers moi, il a traversé ma table ; ou, plus exactement, sa forme vaporeuse [...] a été traversée par ma table. Il m'a traversé, ou, plus exactement, moi qui ne bougeais pas (ou à peine ce qu'il faut pour écrire) j'ai traversé la forme vaporeuse de M.V. [...] C'est entre le cheval blanc [de sa tapisserie mongole en papier maroufflé] et le commutateur électrique, près de ma porte, que j'ai installé la terrasse sur laquelle Langlois fume les cigares, puis la cartouche de dynamite...

Et ainsi de suite, je l'ai dit, sur une trentaine de pages, que j'aurais scrupule à recopier ici – sauf à noter que cette « superposition » (c'est le mot de Giono) du monde inventé au monde réel implique une intrusion réciproque : puisque ses personnages, comme des fantômes, hantent de leur « forme vaporeuse » l'espace de son bureau, il va de soi que lui-même ne peut manquer d'envahir, ou pour le moins encombrer de sa propre forme, apparemment plus consistante et d'échelle plus vaste, l'espace lilliputien de son univers fictionnel :

Si, après quelques heures de travail, la fantaisie me prenait de me reposer un peu en fumant une pipe sur mon divan, je me couchais, comme le géant de Swift, sur cinq ou six lieues carrées de paysage. [...] C'était très désagréable. J'avais l'impression de gêner les travaux et les trafics, en tout cas de donner une très fâcheuse publicité à mon goût pour la sieste. [...] Et comme mon vêtement de travail est une vieille robe de chambre taillée dans une couverture de cheval toute rouge, je devais être, couché sur les champs pâles et sur le vert tendre des mélèzes, visible de très loin, comme le nez au milieu de la figure. Du Tau, de Mens, d'Avers, de Saint-Maurice, et même de Clelles, on devait se dire : « Et qu'est-ce que c'est, ça là-bas, couché sur les pentes du col ? Et qu'est-ce qu'ils font donc, là-bas à Lalley ? Est-ce qu'ils cultivent des champs de coquelicots ? » [...] J'étais vraiment celui par qui le scandale arrive.

Ce scandale s'appelle donc *métalepse*. Métalepse non plus seulement du narrateur, mais bien vraiment de l'auteur, romancier entre deux romans, mais aussi entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction. La figure est cette fois prise à la lettre, et du même coup convertie elle-même en événement fictionnel. Le scandale, de toute évidence, tient précisément à cette littéralisation fantastique de ce qui n'était, pour les esprits sages, qu'une plaisante façon de parler, et qui devient une manière d'être, d'occuper l'espace et de passer le temps.

\*\*

Nous avons déjà rencontré, par une citation de Voltaire sous la plume de Fontanier, cette variante classique de métalepse où le narrateur feint d'*ordonner* ce qu'il s'apprête à rapporter. C'en est une variante à peine plus audacieuse que l'apostrophe de l'auteur à l'un de ses personnages. Sans quitter Giono, j'en trouve deux occurrences dans *Pour saluer Melville*, cette longue nouvelle pseudo-biographique qui raconte et enjolive de manière très romanesque un (authentique) voyage en Angleterre de l'auteur de *Moby Dick*. Giono « rapporte » que la fille du capitaine a dressé la liste des passagers de l'*Acushnet* ; en face du nom d'Herman, elle a écrit *squaller* ; « Oh! Miss Valentine, intervient alors Giono en personne, ou son narrateur, "rouspéteur", à quoi avez-vous vu ça ? Il n'a rien dit... » ; suit une page de remontrances à cette jeune fille qui n'a pas su se faire aimer du héros : « Vous me faites rater une scène d'amour. Vous êtes la première jolie fille qu'il

rencontre. Vous me plaisiez. Je vous en veux. » Et d'enchaîner à l'adresse d'Herman lui-même : « Te voilà servi avec l'eau salée, mon garçon. Si c'est ce que tu demandais, en voilà ; tu dois être content cette fois »<sup>32</sup>. Quant à l'héroïne (toute fictionnelle) de cette nouvelle, Adelina White, il la rencontrera plus tard dans une rue de Marseille, reconnaissable à son bruit de jupes et à sa petite toux, et il engagera avec elle une véritable conversation ; c'est de nouveau dans *Noé*<sup>33</sup>, peu de temps après qu'il a aperçu dans l'avenue Flotte « un cavalier qui semblait un épi d'or sur un cheval noir<sup>34</sup> », et qui n'est autre qu'Angelo Pardi, le futur héros du « cycle du *Hussard* », avec qui la postface d'*Angelo* montrera encore son auteur en longue conversation imaginaire<sup>35</sup>.

On voit donc que *Noé*, qui se présente comme le récit authentique de quelques jours de la vie du romancier, fonctionne comme un lieu d'échanges entre lui et ses créatures présentes, passées et à venir ; une dernière forme de cette relation se manifeste au cours d'une longue course en tramway dans les rues de Marseille, où le promeneur prétend suivre ses compagnons de voyage dans leurs diverses aventures privées lors même qu'ils ont quitté la voiture et disparu dans l'ombre des rues adjacentes<sup>36</sup>. La métalepse consiste ici à (prétendre) pénétrer dans la subjectivité de personnes « réelles » qui ne sont pas encore des personnages de roman, et qui ne le seront d'ailleurs jamais davantage, mais qui se prêtent un instant – le temps d'une éphémère et tout imaginaire focalisation interne – à l'omniscience d'un observateur bien mieux renseigné et bien plus indiscret que ne le permettent les bonnes mœurs et surtout la vraisemblance, et comme si la profession de romancier étendait les privilèges de la fiction, tels que les décriront Käte Hamburger et Dorrit Cohn, aux activités ordinaires d'un romancier en vacances – si tant est qu'un romancier soit jamais en vacances, ce que ces pages, et d'autres, tendent plutôt à démentir.

\*\*

D'une manière analogue mais inverse, le romancier (narrateur extradiégétique) John Fowles prend occasion, au chapitre 55 de *Sarah et le Lieutenant français*<sup>37</sup>, d'un trajet en chemin de fer de son personnage Charles Smithson pour s'introduire très métaleptiquement dans son compartiment et l'examiner à la dérobée. L'analogie tient évidemment au prétexte commun d'un voyage propice à un regard indiscret et à une rêverie fabulatrice, et l'inversion au fait que, contrairement à Giono qui ne faisait que fantasmer des histoires encore à venir, Fowles (d'abord présenté à la troisième, puis assumé à la première personne) s'immisce ici dans une histoire déjà proche de sa fin, puisque son roman n'a plus que six chapitres à courir. On n'en conclura pas pour autant que le narrateur intervient trop tard, lorsque tout est accompli, puisque cette intrusion – au reste toute silencieuse et, pour l'instant, purement contemplative – annonce le coup de force narratif bien connu qu'est le double dénouement proposé *in extremis* au choix du lecteur, comme si l'auteur, se bornant pour l'instant à un rôle de voy(ag)eur métaleptique, se préparait à l'aggraver, non pas en interpellant ou en abordant physiquement son personnage, mais en modifiant ou en faisant bifurquer son destin, au nom de l'« omnipotence » (c'est son mot, qui a clairement moins à voir avec la tranquille « omniscience » du romancier classique qu'avec les interventions, claironnées ou subreptices, d'un Diderot ou d'un Robbe-Grillet<sup>38</sup>) – de l'omnipotence revendiquée d'un créateur qui se demande, en observant curieusement sa créature : « Que diable pourrais-je bien encore faire avec toi ? » Je crois me rappeler que le film tiré de ce roman par Karel Reizis transposait habilement cette fin bifide en jouant, par voie « métafilmmique » (une voie que nous allons retrouver), sur la double relation entre les deux personnages (Sarah et Charles) et les deux acteurs chargés de les interpréter, Meryl Streep et Jeremy Irons. Bien entendu, la présence, dans le roman de Fowles, d'un double dénouement – qui pourrait dans certains cas procéder d'un repentir de l'auteur, comme celui de Dickens pour *Great Expectations* – n'était pas tout à fait ici une innovation : Benjamin Jordane m'en signale un cas dans le *John Perkins*<sup>39</sup> d'Henri Thomas. Au cinéma, le rôle croissant du marketing et la consultation partielle d'un public « représentatif », préalable à la sortie définitive des films, entraîne de plus en plus souvent de telles substitutions *in extremis* : ce fut le cas, je crois, pour la fin de *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), et aujourd'hui, les pratiques dites un peu abusivement « interactives » du DVD offrent parfois, en « bonus » (ou malus) commercial, ce type de choix passablement illusoire, et qui ne tardera guère, je suppose, à devenir tout à fait ringard.

\*\*

Aragon romancier n'est généralement pas plus discret que le Giono des *Chroniques* et du cycle du *Hussard*, un peu moins encore si possible. Mais *La Semaine sainte* présente un effet d'intrusion d'auteur particulièrement appuyé. Son narrateur, comme on le sait, assume tout au long de ce récit historique<sup>40</sup> une position de témoin-chroniqueur immergé dans l'action romanesque, et se glisse aussi souvent qu'il lui chante, par monologue partagé et style indirect libre, et sans trop crier gare, dans le discours intérieur de ses personnages. Ce narrateur est donc, en bonne méthode, à distinguer radicalement de son auteur Louis Aragon – aussi radicalement, sinon plus, que, « Marcel » ou non, celui de la *Recherche* de son auteur Marcel Proust<sup>41</sup>. Mais voici qu'au chapitre 13 il lui vient de mentionner que cette ville de Bamberg où vient mourir le maréchal Berthier, il n'y a, quant à lui, « jamais mis les pieds », mais qu'en revanche elle est le cadre du roman d'Elsa Triolet, *L'Inspecteur des ruines* (merci, Louis). Et voici encore qu'au dernier chapitre, sur le point de décrire la ferme proche d'Armentières où vient faire halte le comte d'Artois, il s'interrompt brusquement : « Mais qu'est-ce que j'ai à vouloir les décrire ? C'est tout fait, j'y entre et je reconnais les lieux... » Suit le rappel d'une « nuit du 26 au 27 mai 1940 » où le médecin auxiliaire Aragon est passé par là avec ses soldats de la 3<sup>e</sup> DLM – rappel agrémenté de deux citations d'un autre roman du même, *Les Communistes* (« ce roman d'il y a huit ans, ce roman, inachevé comme la vie, comme ma vie »), où ladite ferme était déjà décrite, non comme souvenir personnel de l'auteur, mais comme lieu d'une autre action romanesque, également située en mai 1940, autour de son héros Jean de Moncey : « C'est une drôle de ferme avec une cour carrée, des bâtiments tout autour<sup>42</sup>... » Ce n'est donc pas seulement l'auteur de *La Semaine sainte* qui vient ventriloquer le discours de son narrateur anonyme au nom de ses propres souvenirs de guerre, mais l'auteur des *Communistes* qui vient, au nom d'un assez désinvolte principe d'économie (pourquoi décrire une fois de plus, en 1815, cette ferme que j'ai vue en 1940, et que j'ai déjà décrite en 1951 ?), insérer, recourant ici à la technique qu'il a toujours baptisée *collage*, une page d'un roman entre deux pages d'un autre. Manière, entre autres, d'illustrer la parenté entre eux, que le paratexte du second ne cesse d'affirmer contre ses critiques, mauvais lecteurs de tous bords – et peut-être de sauver l'un par l'autre. La métalepse, en tout cas, est au moins double : d'une diégèse romanesque à l'autobiographie de son auteur extradiégétique, de celle-ci à une autre diégèse romanesque, et retour à la première.

\*\*

C'est à une intrusion d'un autre ordre, et moins spectaculaire, mais non moins active, que se livre cet autre romancier qu'est l'auteur du *Capitaine Fracasse*. Théophile Gautier jouait volontiers de ce privilège, qu'il figure en ces termes révélateurs : « L'écrivain qui fait un roman porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès, lequel rend invisible<sup>43</sup> » – invisible et omniscient, capable de sonder à volonté les consciences de ses personnages. Ce privilège, inhérent comme on le sait au métier de romancier classique, romantique et réaliste (Gautier est ici tout cela et, de surcroît, néobaroque), n'a rien pour nous surprendre, mais nous allons le voir s'exercer dans des conditions moins banales, à la frontière de la fiction romanesque et de la représentation dramatique, dans une scène assez étrange de ce nouveau « roman comique » – ce qui signifie, au moins depuis Scarron, *roman des comédiens*.

Pour décrire le procédé qui préside à cette scène, il faut d'abord rappeler quelques caractéristiques de l'univers de fiction où elle prend place. La plupart de ses personnages se trouvent être des « personnages-comédiens ». Le groupe central de cette histoire, dont participe l'héroïne Isabelle et auquel s'agrège très vite le héros Sigognac, est constitué par une troupe d'acteurs ambulants, sur le modèle historique, entre autres, de l'*Illustre Théâtre* du jeune Jean-Baptiste Poquelin, et, plus accessoirement – caractère burlesque mis à part –, sur le modèle fictionnel de la troupe dudit *Roman comique*. Celle de *Fracasse* se compose de neuf comédiens dont l'un, Matamore, meurt opportunément dès le sixième chapitre pour laisser son emploi à Sigognac. Ces neuf comédiens et comédiennes sont Isabelle, ou l'Isabelle (ingénue) ; donna Serafina, ou Sérafina, la Coquette ; la Duègne ou Dame Léonarde (« mère noble de la troupe ») ; Zerbine, la Soubrette ; Léandre ou le Léandre (le « blondin » : jeune premier, dirait-on aujourd'hui) ; le Pédant Blazius, docteur de Bologne, également père noble ou barbon comique (Géronte, Pandolphe) à ses heures ; le Tranche-montagne (Capitan ou Rodomont), dit encore Capitaine Matamore, ou le Matamore, bientôt

donc remplacé dans cet emploi par Sigognac rebaptisé Fracasse ; Scapin ou le Scapin (un des *zani* de la tradition italienne) ; le Tyran tragique, dit encore Hérode, ou l'Hérode, qui fait également office de chef de troupe. Je rapporte scrupuleusement cette nomenclature, parce qu'elle montre l'ambiguïté des dénominations, où se disent à la fois les noms de comédiens, personnages du roman, et les noms de héros comiques ou dramatiques, personnages des pièces que jouent ces comédiens dans l'action du roman, et d'un théâtre dont le répertoire est fortement marqué par la tradition italienne de la *commedia dell'arte*. Il n'est pas nécessaire d'exagérer le poids spécifique de cette filiation bien connue, puisqu'il va de soi qu'une troupe théâtrale plus ou moins stable, quelle qu'en soit la tradition, se distribue en emplois conventionnels plus ou moins adaptés aux caractères physiques ou psychologiques de ses membres. Ce qui importe surtout ici, c'est le fait qu'à des degrés divers nos personnages (du roman), à part bien sûr Sigognac lui-même, ne possèdent pas d'autre nom que les noms des personnages ou emplois (de théâtre) qu'ils incarnent sur scène : Isabelle n'est Isabelle que parce qu'elle est « l'Isabelle » de la troupe, c'est-à-dire sa jeune première ; Serafina, Zerbine, Léonarde, Léandre, Blazius, Hérode, Scapin, Matamore ou Tranche-montagne, et Fracasse lui-même bien sûr, sont également des noms de personnages typiques ; et des antonomases à article défini comme *l'Isabelle*, *le Léandre*, *le Scapin*, *l'Hérode* ou *le Matamore* montrent bien que ces noms de personnages eux-mêmes sont aussi des noms de rôles, c'est-à-dire à peu près des noms communs. Leur répartition est assez capricieuse, et seule Isabelle conquiert dans la diégèse romanesque une sorte d'autonomie onomastique qui fait oublier l'origine théâtrale de ce prénom – évidemment pas son prénom de naissance, que nous ne connaissons d'ailleurs jamais. Seul Sigognac, en somme, possède deux noms-titres bien distincts selon qu'on le considère comme héros du roman (baron de Sigognac) ou comédien-personnage (capitaine Fracasse).

Ce jeu onomastique assez subtil renvoie à un jeu narratif qui découle du statut ambigu de ces personnages, à la fois héros du roman et comédiens-héros de théâtre, mais qui ne cessent, inévitablement, de passer d'un plan à l'autre, et – puisqu'il est question, dans le roman, non seulement de leur métier de comédiens mais aussi des pièces dans lesquels ils jouent la comédie ou la tragédie – d'une diégèse (celle de ces pièces) à l'autre : celle du roman. L'épisode le plus caractéristique à cet égard est celui de la représentation donnée par la troupe au château de Bruyères, à un moment où le rôle du *miles gloriosus* est encore tenu par le futur défunt Matamore. Ce nom, bien sûr, ne manque pas d'évoquer *L'illusion comique* de Corneille (1636), d'où certains détails de cette scène dérivent manifestement, et qui me semble la référence la plus pertinente pour l'ensemble du roman, puisque cette œuvre, encore du temps de Gautier et même encore aujourd'hui, illustre au mieux le procédé, typique de l'âge baroque, de la pièce en abyme, ou « pièce-dans-la-pièce ». *Le Capitaine Fracasse*, donc, nous présente ici une « pièce-dans-le-roman », qu'il vaut la peine de considérer d'un peu près.

\*\*

Cette pièce s'intitule *Les Rodomontades du capitaine Matamore*. Gautier ne l'attribue à aucun auteur<sup>44</sup>, anonymat courant pour les farces françaises ou italiennes, parfois largement improvisées, et la suite suggère assez bien qu'il s'agit d'une farce (Gautier dit « bouffonnade ») imaginaire, encore que son canevas soit des plus typiques, dans une tradition qui remonte à Plaute, voire à Ménandre : amours entre les deux jeunes premiers, Isabelle et Léandre, contrariées par le barbon Pandolphe qui veut donner sa fille au grotesque Matamore, bien vite déconfit par Léandre et, pour faire bonne mesure, confondu par la duègne Léonarde qui brandit une prétendue promesse de mariage, qu'il devra honorer, abandonné par Pandolphe qui accorde finalement sa fille à Léandre. Le récit de cette représentation et, à travers elle, de l'action de la pièce occupe une douzaine de pages<sup>45</sup>. Il commence sur un mode plutôt descriptif, dont témoigne l'emploi de l'imparfait duratif : « La pièce s'ouvrait par une querelle du bon bourgeois Pandolphe avec sa fille Isabelle, qui, sous prétexte qu'elle était amoureuse d'un jeune blondin, se refusait obstinément à épouser le capitaine Matamore, dont son père était entiché, résistance dans laquelle Zerbine, sa suivante, bien payée par Léandre, la soutenait du bec et des ongles... »

Cette narration synthétique semble mettre en scène, non pas les comédiens du roman, mais bien directement les personnages, qu'ils incarnent, de la pièce métadiégétique ; mais le lecteur, déjà familier des premiers, ne manque pas de les identifier pour eux-mêmes, tout comme les spectateurs diégétiques. C'est le personnage Zerbine qui, dans la pièce, fait usage d'un très aguichant jeu de jupe et de corsage, mais c'est la comédienne Zerbine qui, sur scène et aux lumières de la rampe, exerce sa séduction sur le marquis de Bruyères, présent dans la salle : « Ce jeu fut applaudi de toute la salle, et le seigneur de Bruyères se disait tout bas qu'il avait eu le goût bon en jetant son dévolu sur cette perle des soubrettes. » C'est le personnage Léandre dont le narrateur fait ce portrait hautement stylisé : « C'était Léandre, la bête noire des pères, des maris, des tuteurs, l'amour des femmes, des filles et des pupilles ; l'amant en un mot, celui qu'on rêve, qu'on attend et qu'on cherche, qui doit tenir les promesses de l'idéal, réaliser la chimère des poèmes, des comédies et des romans... », mais c'est le comédien Léandre qui, arrêté dans une pose avantageuse et flatté par un costume bouillonnant, « réussit complètement auprès des dames » de l'assistance – double rôle qu'illustre parfaitement cette phrase savamment agencée : « Profitant de ce jeu muet, Léandre lança par-dessus la rampe son regard séducteur et le reposa sur la marquise avec une expression passionnée et suppliante qui la fit rougir malgré elle ; puis il le reporta vers Isabelle, éteint et distrait, comme pour bien marquer la différence de l'amour réel à l'amour simulé. » Les deux sont à vrai dire également simulés, mais chacun dans son univers, et dans deux sens tout différents : l'amour de Léandre personnage pour Isabelle est *joué* sur scène, pour représenter une passion fictionnelle entre héros de la pièce, mais l'amour du même Léandre comédien pour la marquise de Bruyères est *feint*, ou pour le moins exagéré, dans la réalité (du roman), de la scène à la salle, en tant que le comédien-séducteur – et donc doublement comédien, à la ville comme à la scène – cherche, et d'ailleurs parviendra, à conquérir sa belle spectatrice, et c'est en ce sens que cet amour est « réel » : si sa passion de théâtre est feinte, son désir de conquête en ville est sincère, et, comme souvent ailleurs, la « feintise » est ici au service du désir.

Comme on l'a pu remarquer, avec l'entrée en scène de Léandre, le régime narratif est passé de l'imparfait au passé simple, ou « prétérit épique », se focalisant ainsi sur l'action de la farce, qui va devenir de plus en plus présente, et passer au premier plan du récit : « À la vue de Léandre, la colère de Pandolphe devint de l'exaspération. Il fit rentrer au logis sa fille et la soubrette, mais non pas si rapidement que Zerbine n'eût eu le temps de glisser dans sa poche un billet à l'adresse d'Isabelle... » Jusque-là rapporté en style indirect plus ou moins libre (« Aux injures que lui adressait Pandolphe, l'effrontée Soubrette, prompte à la riposte, répondait par cent folies, et lui conseillait d'épouser lui-même Matamore s'il l'aimait tant. Quant à elle, jamais elle ne souffrirait que sa maîtresse devînt la femme de ce veillaque, de ce visage à nasardes, de cet épouvantail à mettre dans les vignes... »), le discours des personnages commence de s'assurer dans ce nouveau régime : « Le jeune homme, resté seul avec le père, lui assura le plus poliment du monde que ses intentions étaient honnêtes et ne tendaient qu'à serrer le plus sacré des nœuds, qu'il était de bonne naissance... » Mais c'est avec l'arrivée de Matamore, personnage titulaire et, sur le plan comique, personnage central de la pièce, que la parole va s'autonomiser en style direct : « [...] se posant devant la rampe, il commença un discours plein de hableries, d'exagérations et de rodomontades, dont voici à peu près la teneur, et qui aurait pu prouver aux érudits que l'auteur de la pièce avait lu le *Miles gloriosus* de Plaute, aïeul de la lignée des Matamores : "Pour aujourd'hui, Scapin [ici valet de Matamore], je veux bien quelques instants laisser au fourreau ma tueuse, et donner aux médecins le soin de peupler les cimetières dont je suis le grand pourvoyeur. Quand on a comme moi détrôné le Sofi de Perse, arraché par sa barbe l'Armorabaquin du milieu de son camp et tué de l'autre main dix mille Turcs infidèles..." » Suit une longue tirade où le Capitaine expose sa conversion momentanée de l'héroïsme tonitruant à son amour transi pour Isabelle, tirade évidemment inspirée de celle du Matamore de Corneille au deuxième acte de *L'illusion comique*.

Pour ce personnage de Matamore, toujours écartelé entre fausse bravoure, vraie lâcheté et prétention amoureuse grotesquement déçue, comme pour le procédé de la pièce-dans-la-pièce, *L'illusion comique* semble donc le modèle le plus actif de ce roman dont le caractère hypertextuel est complaisamment souligné, sur le plan de l'action comme sur celui du style – son hypotexte étant évidemment, non seulement le théâtre, mais toute la littérature de l'époque baroque à laquelle, on peut s'en souvenir ici, Gautier avait consacré une série d'études recueillies en 1844 sous le titre *Les Grotesques*.

\*\*

Mais le propre des dispositifs métadiégétiques est d'attirer leur transgression, qui est un des investissements de notre figure. Le procédé métalectique le plus original consiste, dans la scène qui nous occupe, à introduire en quelque sorte le mode narratif du roman dans l'action de

la pièce dont il prétend ne raconter qu'une performance, traitant les personnages de cette farce en abyme comme s'ils étaient encore des personnages du roman où elle s'enchaîne. J'ai mentionné l'irruption dans ce récit des discours de Matamore et de ses dialogues avec son valet Scapin, Matamore et Scapin étant effectivement à la fois des personnages de la farce et des personnages du roman. Mais le comble est atteint lorsque le narrateur nous introduit dans les pensées, non pas de ces derniers, ce qui est la moindre des choses pour un romancier omniscient, mais bien des premiers, ce que l'auteur d'une pièce lui-même ne peut se permettre – disant par exemple : « À la vue de Léandre, la colère de Pandolphe devint de l'exaspération », ou : « Matamore aimait beaucoup à être interrompu dans ses duels », ou : « Malgré cet échec, aucun doute ne vint à l'obstiné vieillard Pandolphe sur l'héroïsme de Matamore, et il persista dans l'idée saugrenue de donner pour mari à sa fille ce magnifique seigneur », ou encore : « Matamore attribua cet accueil glacé à un excès de pudeur, la passion, chez les personnes bien élevées, n'aimant pas à se laisser voir. » Ces indications, quoique fugitives, suffisent à constituer, comme on dirait en droit, un délit de transgression narrative, délit en l'occurrence particulièrement audacieux, si l'on songe que le narrateur de ce chapitre est censé, tout au long, adopter le point de vue des spectateurs assis dans la salle, qui n'ont aucun accès direct possible aux sentiments des personnages fictifs incarnés sur scène par des comédiens. Ce qu'opère Gautier par de telles infractions au code narratif, ce n'est donc pas seulement la narrativisation d'une pièce de théâtre, mais bien sa *fictionalisation*, c'est-à-dire sa captation intégrale, subjectivité de ses personnages comprise, par le récit qui est censé n'en prendre en charge que la représentation publique : on peut se souvenir ici du principe formulé par Käte Hamburger<sup>46</sup>, que seul le récit de fiction peut donner accès à la subjectivité d'une tierce personne – j'ajoute de mon cru : tout simplement parce qu'il l'invente alors même qu'il prétend la représenter. Ce que nous donnent ces quelques énoncés typiquement fictionnels, ce n'est donc pas seulement, comme il va de soi, une pièce dans le roman, mais bien aussi le roman dans la pièce, ou plutôt *le roman de la pièce*, une pièce ainsi fugitivement « novélisée », comme on dit aujourd'hui de la conversion d'un film en roman.

Si exigu qu'en soit le point d'exercice, un tel *tour de fiction* – comme on dit *tour de magie* – me semble une fois de plus illustrer d'assez près cette « magie partielle » que Borges évoquait à propos du *Quichotte*, et que nous retrouverons. La magie partielle du *Fracasse*, c'est plutôt de suggérer qu'un spectateur (relayé par le narrateur) puisse habiter, fugitivement, la conscience d'un personnage de théâtre. Fugitivement, mais peut-être réciproquement, puisque le monde est une scène, et la vie un songe.

\*\*

L'effet de novélisation que Gautier pousse ici à l'extrême, est sans doute favorisé par le contexte déjà fictionnel où il s'exerce, puisque les *Rodomontades* de Matamore sont « jouées » à l'intérieur du roman de Fracasse. Mais cet effet n'exige nullement la présence d'un tel contexte : on le voit aussi bien à l'œuvre, entre autres, dans les *Mémoires* d'Alexandre Dumas, lorsque celui-ci rend compte<sup>47</sup> de la représentation, un soir de 1823, au théâtre de la Porte Saint-Martin, du mélodrame apparemment anonyme *Le Vampire*. Encore le mémorialiste s'abstient-il, dans cette transposition narrative, de l'emploi périlleux du passé simple : l'essentiel de ce récit est mené au présent, temps descriptif qui maintient l'action du mélodrame dans l'espace de la scène où le jeune aspirant-dramaturge la voit représentée. Mais j'ai encore le souvenir lointain de certains (heureusement rares) comptes rendus journalistiques où le critique, croyant sans doute rendre ainsi son article plus vivant, ou plus élégant, racontait au prétérit l'« intrigue » d'un film (le même traitement a bien dû affecter certaines pièces de théâtre). L'effet de cette trouvaille grammaticale était à vrai dire plus gênant que séduisant, mais c'est seulement aujourd'hui que j'analyse après coup la nature de cette gêne : la présence du prétérit « épique », c'est-à-dire, pour nous, romanesque, suffit à convertir un compte rendu (ou un résumé, dans un article de dictionnaire *ad hoc*) de film en récit direct de son action, et donc à annuler le médium filmique lui-même – c'est-à-dire en somme l'œuvre dont on veut rendre compte, et dont l'éventuel commentaire artistique se trouve du même coup radicalement dépourvu d'objet. Ce n'est pas sans raison que Weinrich<sup>48</sup> distingue les temps « commentatifs » (par excellence le présent) des temps « narratifs » (par excellence le passé simple) et, plus largement, le « monde commenté » du « monde raconté ». Dans cette perspective, « raconter » une pièce (ou un film, ou un roman, ou un récit historique) n'est pas exactement un acte narratif, mais plutôt le support descriptif d'un acte de commentaire. Le film, la pièce, le roman, le récit historique que j'évoque dans une conversation, dans un compte rendu ou dans un ouvrage critique, n'appartiennent pas eux-mêmes au « monde raconté », mais bien au « monde commenté », et le coup de force qui consiste, en abandonnant le présent descriptif (d'œuvre) pour un prétérit narratif (d'action), à traverser le médium représentatif pour assumer directement ce qu'il représente, ce coup de force métaleptique est évidemment étranger au régime commentatif de la description d'œuvre : il ne peut que faire basculer l'acte critique dans le régime de la fiction. Cette transgression n'est certes pas un crime, mais mieux vaut ici, comme ailleurs, savoir ce que l'on fait, et ce qui en résulte.

\*\*

La pièce racontée dans le roman de Gautier nous proposait un cas mixte, ou intermédiaire, entre la métalepse proprement narrative et la métalepse dramatique qui fit les délices du théâtre baroque, et de quelques-uns de ses avatars classiques ou modernes. Si *Le Capitaine Fracasse*, après *Le Roman comique* et (en partie) *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, est un roman des comédiens, des pièces comme *L'illusion comique*, déjà citée, le *Saint-Genest* de Rotrou, *L'Impromptu de Versailles* de Molière, et à sa suite (en passant par *Il Teatro comico* de Goldoni) *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux ou *Ce soir on improvise* de Pirandello, sont des « comédies des comédiens » (le *Saint-Genest* en étant évidemment la tragédie), où des personnages diégétiques se trouvent être des comédiens qui, dans certaines scènes, incarnent des personnages métadiégétiques. Dans *L'illusion comique*, les seuls personnages de premier degré sont le magicien Alcandre et son client Pridamant, amené à lui par un ami commun, et le magicien fait seulement « apparaître » à Alcandre son fils disparu Clindor, qui ne quittera jamais ce niveau second ; mais il se trouve que ce fils apparu par enchantement est entre-temps devenu acteur, et joue un rôle dans une comédie qui tourne à la tragédie, et que son père prend pour une réalité, jusqu'à la dernière scène où s'en révèle le véritable statut : Pridamant a bien vu apparaître son fils, mais dans un rôle qui n'est pas le sien ; croyant voir vivre et mourir son fils, il a vu « vivre » et « mourir » le personnage qu'incarnait celui-ci. La métalepse ne consiste donc que dans cette méprise, cette « illusion » qui donne son titre à la pièce enchâssante (la pièce enchâssée n'en ayant aucun) et qui fait virtuellement franchir un palier de représentation à un spectateur abusé. La métalepse serait effective si Pridamant bondissait dans la métadiégèse qu'on lui fait voir pour tenter d'arracher son fils aux dangers qui le menacent. Corneille n'a pas voulu pousser le jeu jusqu'à ce point, qu'aurait rendu difficile le caractère « magique » de cette apparition. Mais nous savons que de telles irruptions sont possibles, dont la version la plus courante est celle des enfants s'égosillant pour avertir Guignol de l'approche du gendarme, et la plus physique, cet épisode du *Quichotte* (chapitre 26 de la deuxième partie) où le colérique chevalier monte sur les tréteaux de maître Pierre pour massacrer à coups de rapière les Maures du roi Marsile, qui ne sont heureusement que des marionnettes de carton. Don Quichotte, il est vrai, est pour nous presque aussi irréel que ses illusoire victimes, fictionnelles au second degré, mais dans un registre plus historique, si du moins j'en crois Stendhal, l'acteur de chair et d'os qui jouait Othello sur la scène d'un théâtre de Baltimore en août 1822 fut victime d'une agression métaleptique un peu plus grave, puisque le soldat qui était en faction lui cassa un bras d'un coup de fusil en s'écriant : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche. – Eh bien, commente Stendhal, ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur scène<sup>49</sup>. »

De l'hidalgo manchégu au soldat sudiste, la conduite métaleptique a donc ici pour motif, comme chez Pridamant, une *illusion* consistant à recevoir la fiction comme une réalité, et pour contenu le franchissement illusoire de la frontière qui les sépare : franchissement illusoire, puisque l'un et l'autre, dans leur fureur vengeresse, n'atteignent nullement les personnages qu'ils visent mais seulement les acteurs, de chair ou de carton, qui les incarnent – en sorte qu'on pourrait aussi bien, et peut-être mieux, dire qu'ils ont pris une réalité, acteurs et marionnettes, pour cette autre réalité qu'ils croient voir dans (ce qui n'est pas pour eux) la fiction. Le cas de Genest est plus subtil, puisque le comédien, jouant devant les deux empereurs Dioclétien et Maximin le personnage du martyr chrétien Adrien, se prend au rôle qu'il interprète au point d'assumer à son tour le martyr, dans une série de scènes où le passage, progressif et tout intérieur, d'un niveau à l'autre, laisse d'abord perplexes les spectateurs diégétiques et les autres comédiens avant de susciter la fureur des uns et la consternation des autres. Le texte publié peut bien

marquer les différences de niveau en plaçant certaines tirades entre guillemets de ce que Brecht appellerait *distanciation*, mais le public réel (extradiégétique) de cette pièce ne peut manquer, lui, de se perdre à son tour dans ce dédale mimétique.

\*\*

L'expression « comédie des comédiens » nous vient de *L'Impromptu de Versailles*, où Mlle Béjart rappelle à Molière qu'il en a eu le projet, lequel projet est précisément en train de s'accomplir, puisque la plupart des personnages de cette pièce sont les membres de sa troupe (la « Troupe de Monsieur »), qui répètent, ou plutôt qui se préparent à improviser, et donc en fait improvisent devant nous une pièce en abyme dont Molière leur distribue les rôles : lui-même et La Grange en marquis, Brécourt en « homme de qualité », Du Parc en « marquise façonnrière », etc. Les répliques de l'impromptu métadiégétique alternent dès lors avec les répliques de la « répétition », ou plutôt de la mise au point collective, les premières étant, dans le texte édité, signalées par des guillemets que doivent remplacer, à la scène, des tons de voix et des mimiques propres aux personnages incarnés. La métalepse consiste ici dans l'alternance des rôles, et dans la manière dont « Molière » s'empare de celui de Brécourt-chevalier pour indiquer à Brécourt-comédien la manière dont il doit le jouer : « Attendez, il faut marquer davantage tout cet endroit. Écoutez-le-moi dire un peu... » Et de reprendre sa dernière réplique en marquis et la réponse de Brécourt en chevalier, qu'il poursuit pendant toute une page, se donnant les gants de parler de lui-même, auteur de comédies, sous le couvert du Brécourt comédien, dont il anticipe le rôle pour lui indiquer son jeu de scène, et de jouer encore, au troisième degré, les mondains ridicules dont il fait constamment sa « matière ». Cette démonstration de virtuosité était clairement à la gloire de Molière auteur et comédien, et prenait tout son sens d'être jouée, d'abord « à Versailles pour le roi », puis « au public dans la salle du Palais-Royal », par ceux-là mêmes qu'elles mettaient en scène, et en valeur.

Ce double et triple jeu ne se reproduira plus jamais, puisque nous ne pouvons plus faire jouer cette pièce, de génération en génération, que par d'autres comédiens. Son propos et son mérite étaient évidemment de montrer sur scène, en personne, Jean-Baptiste Poquelin jouant Molière jouant sa comédie, et ce vertige narcissique n'aura duré qu'une saison. Le plus sage était donc peut-être, non de « reprendre » *L'Impromptu de Versailles*, mais d'écrire un nouvel *Impromptu* portant à la scène une nouvelle troupe engagée dans une nouvelle « improvisation » collective, impromptu mis à jour et pimenté de surcroît de références et d'emprunts à la pochade d'origine (qui elle-même ne manquait pas de renvoyer à la *Critique de l'École des femmes*) : « Essai de Molière. La recette est infaillible », telle est la première réplique de *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux, créé le 4 décembre 1937, au théâtre de l'Athénée. Les principaux personnages en étaient Louis Jouvet, Pierre Renoir, Madeleine Ozeray, évidemment joués par eux-mêmes, et de nouveau cette situation est marquée du sceau de l'éphémère – davantage même que pour *L'Impromptu de Versailles*, car, du fait de la plus grande proximité chronologique, il serait encore plus délicat de faire tenir à un acteur d'aujourd'hui le rôle de Jouvet (pour imitable que soit la célèbre diction de ce comédien) que celui de Molière. D'autre part, le chef de troupe n'est plus l'auteur, puisque Giraudoux n'a pas eu à monter sur scène pour y tenir son propre rôle – qui n'y est pas.

À ces détails près, le message est bien le même, tout à la gloire du théâtre : « Tout irait mal, mais il y a le théâtre! » C'était déjà celui de *Ce soir on improvise* (1930), créé pour la France par les Pitoëff, où la personnalité des acteurs est moins marquée que chez Molière ou Giraudoux, mais où le jeu métaleptique s'empare de la salle elle-même : le metteur en scène dirige de son fauteuil ce qui est à la fois une répétition et un psychodrame, et des « spectateurs » interviennent dans l'action. « Et c'est pourquoi sans doute l'art scénique, le seul qui tire l'œuvre de sa fixité irrémédiable, de son irrémédiable solitude, est le plus beau et le plus tragique de tous. Il vit comme la vie, il meurt comme la vie... » On voit que l'*impromptu* (terme à quoi le titre français – traduit littéralement de l'italien *Questa sera si recita a soggetto* – de Pirandello fait évidemment écho) est peu à peu devenu quelque chose comme un genre théâtral, sans doute dérivé des bouffonneries réflexives de la *commedia dell'arte*, et par lequel le théâtre se prend lui-même pour objet de considération, et si possible d'autocélébration. Mais on ne doit pas oublier au passage cette différence sensible entre le régime classique de la représentation et le nôtre : le « quatrième mur » virtuel du théâtre moderne, qui nous rend si sensibles – quand il y en a – les effets d'échange et de transgression entre scène et salle, était bien moins actif dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, où certains spectateurs occupaient effectivement les côtés de la scène, sur le même plan que les acteurs, et pour ainsi dire dans le même espace que leurs personnages : « On sait, nous rappelle René Bray, qu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, et même plus tard, la scène était encombrée par des spectateurs privilégiés occupant des sièges placés sur les côtés du plateau. Ils entraient et sortaient à leur guise, conversaient à voix haute, s'offraient en spectacle au détriment du vrai spectacle<sup>49</sup>. » Ils n'avaient donc rien à franchir physiquement pour interférer avec l'action, et je suppose qu'ils ne s'en privaient pas toujours, faisant de ce type de métalepse un incident banal, et rien moins que sacrilège.

\*\*

La pièce de Peter Weiss, *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (en bref *Marat-Sade*<sup>51</sup>), créée à Berlin en 1964, ne met pas sur scène une improvisation ou une répétition, mais plutôt la représentation d'une pièce achevée du marquis de Sade, en présence de son auteur et metteur en scène, lors de son internement de 1801 à 1814 (mais plus précisément sous l'Empire). L'action représentée est effectivement l'assassinat de Marat par Charlotte Corday le 13 juillet 1793, et ses personnages sont, outre les deux illustres protagonistes, Simone Évrard, compagne de Marat, Duperret, député girondin, et l'ex-prêtre « enragé » Jacques Roux. Mais les didascalies ne nous laissent pas ignorer que ces quatre personnages sont interprétés par des pensionnaires de l'hospice, d'ailleurs étroitement surveillés et occasionnellement maîtrisés par les religieuses qui fournissent le personnel de cet hospice ; « Jacques Roux » est à peu près ligoté dans une sorte de camisole de force, et l'interprète de Duperret, érotomane forcené, ne manque pas de profiter de son rôle d'amoureux de Charlotte pour agresser sexuellement celle-ci, que ses infirmières doivent constamment soutenir pour l'empêcher de tomber. Ce sont donc ces malades-comédiens amateurs que nous voyons s'agiter sur scène, autant sinon plus que les personnages qu'ils incarnent. Et autour d'eux s'expriment d'autres malades dans leurs rôles de chanteurs et de figurants, mais aussi les meneurs de jeu extradiégétiques que sont, entre autres, l'Annonceur, et surtout Sade lui-même et Coulmier, le directeur de l'hospice, parfois en désaccord sur la conduite de la pièce (Coulmier : « Je m'élève contre cette façon de faire ; nous étions d'accord pour censurer ce passage »). L'action de la pièce représentée se situe en 1793, mais celle de sa représentation, également représentée sur la même scène, en 1808, comme il est précisé à plusieurs reprises. Et l'auteur-régisseur Sade est censé adresser la parole, non à l'acteur qui joue Marat, mais bien, à travers lui et à travers les soubresauts du temps, à l'Ami du peuple en personne (« Tu vois, Marat... »), notoirement mort depuis quinze ans. La transgression métaleptique est ici à son comble, mais dans un registre frénétique qui, sous le couvert de la démence et de son enfermement, a moins à voir avec la fantaisie ludique des impromptus classiques qu'avec le sérieux didactique de la distanciation brechtienne.

\*\*

Au baisser de rideau d'une représentation du *Malade imaginaire*, une fillette de ma connaissance qu'on n'avait encore jamais conduite au théâtre s'étonnait de voir Argan prendre la main de Louison (« Viens, petite ») pour l'amener vers la rampe recevoir sa part d'applaudissements, après la scène un peu rude qui les avait opposés à l'acte II. Elle pouvait aussi bien s'étonner de voir ces personnages, malade, médecins, amants contrariés et réunis, quitter brusquement leurs caractères pour venir saluer en professionnels un public qu'ils avaient superbement ignoré jusque-là. Dans un fameux sketch semi-improvisé de Pierre Dac et Francis Blanche, le compère disait tout à trac au Sâr Rabindranah Duval : « Je vois surtout que vous ne savez plus votre texte » ; de fait, ce n'était pas le mage fictionnel, mais bien l'acteur réel qui, ce jour-là, avait bu un petit coup de trop, mais c'est paradoxalement à travers les personnages du mage et de son compère que le public percevait cet aparté entre les acteurs qui les « incarnent », et c'est cette inversion de rôles qui en fait tout le sel. La brusque transition du personnage fictionnel au comédien de chair et d'os, qui communique en paroles, ou au moins par gestes et mimiques, avec son auditoire réel ou ses camarades de scène, cette transition toute métaleptique n'étonne plus vraiment le spectateur aguerrri. Sans trop s'en rendre compte, un tel spectateur a intégré à sa compétence de l'art dramatique la perception de cette ambiguïté qu'Étienne Souriau<sup>52</sup> qualifiait de *dédoublement*

ontologique, à propos, plus généralement, des « arts représentatifs » – une catégorie que la représentation théâtrale illustre par excellence, comme son nom l'indique assez. Ce dédoublement, il ne le perçoit plus sur le mode stupéfait, incrédule ou scandalisé, de l'enfant novice, mais il ne cesse en réalité d'en jouer et d'en jouir en cours même de représentation, « accommodant » son attention tantôt sur la conduite du personnage, tantôt sur la performance du comédien, et bien vite sur les deux à la fois, appréciant constamment la seconde par référence à cette première qu'elle lui *représente* (« Il est bon dans le rôle de ce méchant », « Isolde entre en scène ; elle est très belle, mais elle chante mal », etc.), sans trop y songer, et sans se douter que sa propre activité réceptive relève d'une pratique de métalepse aussi inconsciente qu'efficace. Il lui faudrait bien relire Diderot et Brecht pour retrouver, et réinterpréter, l'étonnement salutaire de ma petite-fille devant le paradoxe de cette distanciation-là.

\*\*

Dans la comédie endiablée d'Howard Hawks, *His Girl Friday* (*La Dame du vendredi*, 1940), quelqu'un, je ne sais plus pour quelle raison, demande au héros Walter Burns (joué par Cary Grant) le signalement de son rival Bruce Baldwin. « Eh bien, répond à peu près Walter, c'est le portrait tout craché de l'acteur Ralph Bellamy. » Bien entendu, rien n'est plus banal, « dans la vie », que de décrire une personne par sa ressemblance avec telle ou telle autre personne supposée connue de l'interlocuteur, par exemple tel ou tel acteur célèbre, et il va de soi que Walter pourrait, sans le moindre effet métaleptique ni même clin d'œil cinéphilique très marqué, assurer, comme tout un chacun le ferait le cas échéant, que Bruce ressemble à Erroll Flynn ou à Douglas Fairbanks. Mais voilà : comme on l'a peut-être deviné (si on ne le savait déjà depuis longtemps), le rôle de Bruce Baldwin est justement interprété par... Ralph Bellamy lui-même. Du coup, la comparaison de celui-là à celui-ci constitue, entre un personnage fictionnel et l'acteur réel qui l'incarne, et dont il se trouve justement être le parfait sosie, une sorte de gag métaphysique, du pareil au même, mince comme une lame de rasoir, et d'une assez grande perversité.

\*\*

Ce trait pourrait naturellement aussi bien figurer dans une pièce de théâtre, et peut-être, entre autres et *mutatis mutandis*, figurait-il déjà dans la pièce de Ben Hecht et Charles Mac Arthur, *The Front Page*, d'où est tiré le film de Hawks<sup>53</sup>. Mais le fait est que le cinéma n'a jamais négligé ce genre d'effets pervers, qu'il a pratiqués pour ainsi dire dès ses débuts (je n'invoquerai pas la vénérable *Sortie des usines Lumière*, qui montrait en somme sa propre source, mais je vois<sup>54</sup> que Takeda Kiyoshi fait remonter le genre qu'il qualifie d'« autoréflexif » à un film de 1902, dont le titre est éloquent : *Uncle Josh at the Moving Picture Show*), selon les moyens qui lui sont propres, et qui ne sont pas toujours réductibles à ceux du théâtre : monter sur scène et trahir un acteur, à défaut du personnage qu'il incarne, est un acte qui enfreint à coup sûr les lois civiles et pénales, mais nullement les lois physiques ; une telle sottise est à la portée du premier venu, et le cas du soldat de Baltimore évoqué par Stendhal montre bien qu'il n'est pas nécessaire pour y accéder d'être, comme don Quichotte, un héros de fiction à la cervelle dérangée par d'autres fictions. En revanche, quitter son fauteuil et traverser l'écran pour entrer, fictionnelle ou non, dans la diégèse d'un film, n'est à la portée d'aucun de nous ; ou, pour être plus exact : chacun peut bien crever l'écran (c'est à peu près, si je comprends bien, ce que fait l'oncle Josh), mais cet attentat purement physique, s'il peut interrompre ou compromettre une projection, ne donne aucun accès à la diégèse filmique, et donc à aucune forme de métalepse. Ce dernier mode de transgression, physiquement impossible, ne peut advenir qu'à l'intérieur d'une fiction, qui pourrait aussi bien être une fiction romanesque (je n'en connais aucun exemple), et qui est parfois – au prix de tel ou tel trucage – une fiction elle-même cinématographique.

On aura sans doute reconnu ici (entre autres) une scène du film de Woody Allen, *Purple Rose of Cairo* (1985), où, à l'inverse, un acteur-personnage de film (la distinction entre ces deux instances est pour le moment sans pertinence) traverse « effectivement » l'écran pour rejoindre une spectatrice (Mia Farrow) dans la salle, à charge, si j'ai bonne mémoire, de mouvement réciproque : au moins l'acteur (ce ne peut plus être maintenant le personnage) promet-il à sa naïve groupie de l'emmener à Hollywood, ce lieu mythique de la production de films, jusqu'alors aussi inaccessible pour elle que l'espace de quelque fiction que ce soit<sup>55</sup>. Dans *Stardust Memories*, du même auteur (1980), mais lors d'une scène plutôt onirique, ou subjective (comme à vrai dire l'ensemble de ce film), le héros-cinéaste (et cinéaste-héros), plus paresseux, se contente de tendre le bras à travers l'écran pour recevoir une décoration, d'ailleurs posthume. Dans un film de Jerry Lewis, *The Family Jewels* (*Les Tontons farceurs*, 1965), Jerry est steward dans un avion où l'on projette un film sur l'écran de cabine ; une brusque turbulence lui fait renverser une assiette de soupe, non sur un des passagers, mais... sur un des personnages du film au second degré<sup>56</sup>.

Mais ce type de franchissement, qui encore une fois ne peut advenir que sous couvert de fiction, ne met pas nécessairement en présence un niveau « réel » et un niveau fictionnel : une publicité récente montrait, assis devant son poste de télévision, un client à qui son banquier, figurant dans une publicité en abyme, tend cordialement la main, à travers l'étrange lucarne ; d'abord surpris, le client finit par serrer cette main métaleptique ; or les deux personnages ne sont séparés (pas trop) que par une différence de niveau diégétique : le banquier télévisuel est aussi « réel », dans la fiction publicitaire de second niveau, que son client téléspectateur l'est au premier niveau. Les niveaux de diégèse ne sont que fictionnellement (ou figuralemment) franchissables, mais la métadiégèse n'est pas nécessairement plus fictionnelle que la diégèse : si quelqu'un me raconte un épisode réel de la vie de Bonaparte, et que je fasse physiquement irruption dans son récit pour prêter main-forte au vainqueur d'Arcole, cela n'implique pas que ledit épisode soit fictionnel, mais « simplement » que cette aventure (la mienne) est miraculeuse, ou fictionnelle.

\*\*

Qu'un personnage de fiction dramatique ou cinématographique ne puisse quitter son univers fictionnel pour rejoindre celui de la salle (et donc du monde réel) ailleurs que dans un contexte lui-même fictionnel qui autorise cette translation fantastique, cette impossibilité-là n'empêche nullement qu'un acteur de théâtre ou de cinéma se livre à cet exercice, qui est tout bonnement le fait de sa vie quotidienne, si protégée soit-elle contre la curiosité du public. Je croise dans la rue une célèbre actrice italienne en chair et (je suppose) en os ; rien en principe de plus ordinaire, rien de moins fantastique, rien du moins qui fasse nécessairement appel à une métadiégèse fictionnelle : quand elle se promène rue Saint-Paul, des « riverains » bien intentionnés, pour qui elle n'est plus qu'une chère voisine à protéger, l'accostent à tout bout de champ pour lui dire. « Si des gens vous embêtent, appelez-nous ! » C'est que cette banalité familière n'est pas toujours ainsi perçue par le grand public, qui dans une telle circonstance éprouve le sentiment, non simplement d'une rencontre imprévue, mais plutôt d'une collision troublante entre réalité (le Marais) et fiction (le *Guépard*). Ce sentiment s'exprime volontiers par une phrase telle que : « Ça m'a fait tout drôle de la voir en vrai ! » Rencontrer dans la réalité (à pouvoir les toucher ou leur parler) celui ou celle qu'on ne voit ordinairement que sur un écran, petit ou grand, est irrésistiblement vécu comme une transgression miraculeuse de l'ordre courant des choses. L'affluence populaire aux manifestations susceptibles de provoquer ce prodige, comme la mythique « montée des marches » au Palais du Festival, et la non moins frénétique chasse aux autographes, précèdent en grande partie de ce frisson d'« inquiétante étrangeté » – en l'occurrence, sans doute, plus gratifiante qu'inquiétante.

Or il se trouve qu'aujourd'hui, pour l'immense majorité dudit public, c'est-à-dire des destinataires de notre « société du spectacle » – on dirait peut-être mieux, par oxymore : des *acteurs passifs* du monde d'en bas –, les grands du monde d'en haut (comédiens, bien sûr, mais aussi romanciers à succès, vedettes du *show-biz*, décideurs infallibles, escrocs invulnérables, « philosophes » autoproclamés, sportifs de haut niveau, lofleurs et lofiteuses, et, tout au sommet de cette pyramide de notoriétés transitoires, présentateurs de JT et animateurs de divertissements) ne sont à peu près rien d'autre que des figures médiatiques, « vues à la télé », et, par là même, vaguement fictionnelles. Umberto Eco (qui lui-même...) déclarait un jour, à peu près, n'avoir de contact direct qu'avec les réalités du Moyen Âge : manuscrits, miniatures, vieilles pierres, armures rouillées... Du monde contemporain, ajoutait-il, je n'ai d'autre lumière que cathodique (aujourd'hui, sans doute, plasmatique). Et l'on a pu entendre (devinez où), de la bouche d'un jeune garçon visitant l'hémicycle du Palais Bourbon, cet aveu dépourvu, lui, de tout *granum salis* : « Je l'avais vu à la télé, mais je n'aurais pas cru que ça existait vraiment. » Aussi la rencontre *in vivo* – voire « à domicile », comme le propose au bon peuple une émission plus ou moins récurrente – d'une star sortie de son habituel Olympe in

*vitro* ne peut-elle être reçue par le commun des mortels – effet majoré par quelque badauderie ambiante – que comme un événement magique, une apparition miraculeuse : « Je l'ai vu comme je te vois! » Les stigmates ne sont pas loin – ou pour le moins quelque demande d'autographe.

Ce sentiment de transgression fonctionne d'ailleurs aussi bien dans l'autre sens, lorsqu'un citoyen du peuple d'en bas voit apparaître sur le petit écran (voire simplement sur une page de journal), à l'occasion d'une interview, d'un fait divers, d'un jeu télévisé, quelque personne de sa connaissance. L'effet susdit « vu à la télé » prend alors un sens nouveau, inverse si l'on veut, mais non moins troublant : « Ça m'a fait tout drôle de voir ma belle-sœur dans le poste! » Les étranges lucarnes de l'actualité ont plus d'une façon d'exercer leur pouvoir vitrifiant, la plus récente à ce jour étant la douteuse synthèse dite « télé-réalité », qui promet à tout un chacun, après quelques mortifiants rites de passage, de se voir soi-même à la fois *en vrai* et *dans le poste*, et d'accéder enfin au cauchemar médiatisé de l'élite *people* : « M'as-tu vu dans *Gala* ? »

\*\*

Le mode de métalepse qu'illustraient à l'instant *Purple Rose of Cairo* ou *The Family Jewels* met en jeu la relation entre l'univers « réel » de la salle de projection et l'univers, généralement fictionnel, de la (méta)diégèse filmique ; l'œuvre des Marx Brothers ne manque pas d'effets de cet ordre, comme lorsque Groucho « lance au spectateur qu'il a bien de la chance de pouvoir se lever et sortir s'il en a envie, pendant que lui, le pauvre acteur, ne peut quitter sa place... et doit rester jusqu'à la fin<sup>57</sup> ». Mais ce que Marc Cerisuelo appelle les « métafilms » (films ayant pour contenu le monde du cinéma – par excellence les studios d'Hollywood – et plus spécifiquement l'histoire de la conception et de la confection d'un film, et pour lieu central l'espace d'un plateau au cours d'un tournage, et ses diverses « coulisses ») offre bien d'autres occasions au jeu, souvent qualifié, de « pirandellien », entre les deux niveaux filmiques concernés<sup>58</sup> – par exemple entre le film réel de Stanley Donen et Gene Kelly, *Singin' in the Rain* (1952), et le film métadiégétique, qui s'y tourne, du producteur fictif Simpson : *The Duelling Cavalier*. En 1973, François Truffaut ouvre *La Nuit américaine* sur un long plan-séquence en extérieur que le spectateur ne averti reçoit simplement comme la première scène de ce film, jusqu'au moment où l'intervention d'une voix *off* (celle – que le spectateur n'est pas obligé de « reconnaître » – du réalisateur dirigeant la scène et disant « Coupez! ») lui révèle que tout ce qu'il vient de voir, et qui est censé se passer dans une rue de Paris, est tourné à Nice, sur un plateau des studios de la Victorine. En effet, cette scène appartient, non à la diégèse du film de Truffaut, mais à la (méta)diégèse du film (*Je vous présente Paméla*) qu'est en train de tourner un cinéaste fictionnel, « Ferrand ». Toute la suite, bien sûr, va largement jouer sur l'ambiguïté qui résulte de cet emboîtement. Si je récapitule : la « scène » se passe à Paris, son tournage fictionnel (et le reste du tournage en abyme) par Ferrand à lieu à la Victorine, et le tournage réel par Truffaut de ce tournage fictionnel (et du reste de son film) a lieu également à la Victorine – mais de celui-là, nous ne verrons rien, en l'absence (je suppose) d'un vrai *making of* documentaire (qui n'aurait pas manqué de charme), puisqu'une caméra ne saurait se filmer elle-même (sinon dans un miroir). J'emploie ici le terme « en abyme » presque dans son sens propre, puisque « Ferrand », le cinéaste intradiégétique, s'il n'est pas censé être François Truffaut, est néanmoins interprété par Truffaut lui-même, qui dans cette diégèse joue donc le même rôle (est censé exercer le même métier) que dans sa vie extradiegétique, comme Molière dans *L'Impromptu de Versailles*. Ce double jeu, derrière et devant la caméra, n'était nullement impliqué par le simple propos de faire un film sur l'histoire d'un tournage, dont le réalisateur aurait fort bien (ou mieux) pu être « incarné » par un autre acteur. On sait tout le parti qu'un film burlesque comme *Helzapoppin* (1941) tirait de ces cavalcades à travers les plateaux, et donc à travers les diégèses qu'on s'efforçait vainement d'y élaborer, et je suppose (seulement, faute de l'avoir vu) que le *Monty Python at Hollywood* (1984) ne se privait pas d'effets de ce type – ou alors, ce serait à désespérer des ressources du genre.

\*\*

Mais rien n'empêche, à cheval sur deux arts, de jouer à la pièce-dans-le-film (la réciproque, film-dans-une-pièce, serait techniquement plus difficile, mais non impossible). Ainsi, après une sorte de prologue en extérieur, la première séquence de *To Be or Not to Be* (Lubitsch, 1942) montre une dispute entre officiers de la Gestapo à propos d'une plaisanterie risquée sur Hitler, puis l'irruption de Hitler en personne aboyant « *Heil Myself!* », le tout avec des mouvements d'appareil et des changements de plan qui accentuent le caractère cinématographique (et donc, dans ce contexte, « réaliste », c'est-à-dire diégétique) de cette séquence ; mais le plan suivant dévoile soudain un metteur en scène derrière sa table, au premier rang d'une salle de théâtre, qui intervient pour critiquer la scène (qu'il n'a évidemment pas pu voir découpée et montée telle que nous l'avons vue) : la (désormais fameuse) réplique d'Hitler n'était pas dans le texte, proteste-t-il, elle a été indûment improvisée par l'interprète ; le spectateur (du film) comprend alors que ce qui précède se passait, en métadiégèse, sur la scène de ce théâtre, pendant une répétition de la pièce en abyme *Gestapo*<sup>59</sup> par une troupe polonaise juste avant l'invasion de 1939 ; l'acteur (du film) que nous croyions incarner Hitler incarnait en fait un autre acteur (de théâtre) incarnant Hitler. La dernière séquence du *Dernier Métro* de Truffaut (1980) semble d'abord se passer dans la diégèse « réelle » du film, dans une salle d'hôpital où Marion Steiner (Catherine Deneuve) vient visiter son ex-amant Bernard Granger (Gérard Depardieu) ; mais un léger travelling arrière nous révèle que ce dialogue avait lieu sur la scène du « Théâtre de Montmartre », dont le rideau se referme aussitôt : nous venons d'assister à la scène finale de la pièce que Lucas Steiner, caché en coulisses pendant toute l'Occupation, a enfin pu mettre en scène après la libération de Paris ; les deux protagonistes n'étaient donc pas Marion et Bernard, mais les personnages, fictionnels au second degré, qu'ils incarnent dans cette pièce – non sans quelque inévitable jeu thématique sur cette duplicité de situation. Dans *Nous irons tous au Paradis*, d'Yves Robert (1978), Étienne (Jean Rochefort) croit – et le spectateur partage un instant cette erreur – surprendre sa femme Marthe (Danièle Delorme) en flagrant délit d'infidélité, alors qu'elle ne fait qu'interpréter, dans un baiser fougueux, une version fortement « dépoluée » de *Bérénice* ; mais c'est que ce baiser de théâtre entre personnages est aussi un baiser tout court entre camarades de scène.

Nous ne sommes pas trop loin de cette situation, mais avec un effet métaleptique (et sentimental) plus appuyé, dans *Show People* (*Mirages*, 1928) de King Vidor, lorsque les deux héros comédiens doivent échanger sur le plateau, comme personnages d'un film, un baiser de fiction que, pris par leur passion réelle, ils prolongent bien au-delà du *Cut!* final, sans que le réalisateur puisse mettre fin à cette métalepse hautement – doublement – transgressive. On peut voir une esquisse de *remake* par allusion interfilmique à cette scène dans *Let's Make Love* (*Le Milliardaire*, George Cukor, 1960), lorsque (le milliardaire-apprenti chanteur qu'interprète) Yves Montand et (la véritable chanteuse qu'interprète) Marilyn Monroe prolongent un autre baiser tandis que leurs camarades quittent discrètement les lieux ; mais il ne s'agit cette fois que d'une répétition en vue d'une comédie musicale, ce qui réduit un peu la distance entre le censé-joué et le censé-vécu. On sait pourtant que, dans le vécu-vécu, entre Montand et Marilyn, les choses allèrent un peu plus loin *backstage*, et cette donnée latérale ne manque pas d'affecter un peu notre réception de cette scène. Les relations « à la ville » entre acteurs, éventuellement conjugales (Montand-Signoret, Bogart-Bacall, Hepburn-Tracy, etc.) sont souvent de nature à enrichir les situations à la scène ou à l'écran, et les producteurs ne se privent pas d'en tirer parti – un parti qui exploite largement, auprès du spectateur informé (et qui pourrait ne pas l'être ?), les ressources de la relation, éminemment métaleptique, entre la réalité extrafilmique et la fiction intrafilmique : la charge affective de semi-mélos comme *Guess Who's Coming to Dinner* (*Devine qui vient dîner*, Stanley Kramer, 1967) ou de *On Golden Pond* (*La Maison du lac*, Mark Rydell, 1981) doit beaucoup, dans le premier, à la présence du duo doublement conjugal (ou quasi) formé par Katharine Hepburn et un Spencer Tracy à l'article de la mort et, dans le second, à l'affrontement (inédit, je crois, à l'écran) entre Jane Fonda et son père Henry, honoré pour ce film d'un (premier!) oscar *in extremis* qu'on pouvait dire tout juste pré-posthume.

Voyez encore, ou revoyez, la *Tosca* de Benoît Jacquot (2001), qui alterne les scènes d'opéra filmées en couleur et en costumes et décors prétendus « naturels » (San Andrea, palais Farnèse, château Saint-Ange) et les scènes de studio, filmées en vidéo noir et blanc, où nous assistons à l'enregistrement prétendu « réel » de ces scènes par des chanteurs et musiciens d'orchestre en tenue de travail – la cantatrice réelle Angela Georghiu ponctuait d'un très « spontané » soupir de soulagement final son interprétation de la mort tragique de la cantatrice fictionnelle qu'était Flavia Tosca. Le tout, bien sûr, tout aussi soigneusement mis en scène et en prises multiples.

\*\*

Ce n'est sans doute pas une métalepse au sens strict (un sens dont nous sommes d'ailleurs déjà un peu loin) que cette scène finale de *Play It Again Sam* (*Tombe les filles et tais-toi*, Herbert Ross, 1972), illustration classique de l'hyperfilmicité<sup>60</sup>, mais plutôt une sorte de *remake* partiel, par citation littérale du dialogue original, de l'hypofilm qui justifie le titre – le *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz – et dont nous revoyons, au début dudit hyperfilm, la dernière séquence (la séparation finale des personnages de Humphrey Bogart et Ingrid Bergman) projetée dans une salle devant le cinéphile fasciné qu'interprète Woody Allen. Cette projection initiale ne constitue évidemment qu'une citation, cette fois au sens strict – plus strict au demeurant que ne peut y atteindre la littérature, puisqu'un film est une œuvre autographique à objet (physique) multiple, dont on peut toujours « copier-coller » un fragment dans un autre film (je ne vois d'ailleurs pas dans quoi d'autre on pourrait le faire). Mais la séquence de *Play It Again...* que je vise est sa propre scène finale, où l'on voit Woody Allen rejouer celle de *Casablanca*, avec Diane Keaton dans le rôle de Bergman, en redisant littéralement le dialogue du film de Curtiz – celui-là même que nous avons entendu et vu jouer, une heure et demie plus tôt, par ses interprètes originels. C'est bien maintenant une citation au sens classique (littéraire), puisqu'un dialogue de film est une œuvre allographique qu'on ne peut reproduire qu'en citant son *texte*, mais la reprise de ce texte par ces nouveaux interprètes que sont Allen et Keaton relève plutôt de la transformation parodique (ironique ou non), car si le texte y est littéralement identique, l'image n'y est que ressemblante, comme dans une performance d'imitateur. Tout se passe donc, dans ce film, comme si la séquence finale de *Casablanca* quittait l'écran où nous l'avions d'abord vue projetée, pour glisser – littéralement par son dialogue, analogiquement par ses interprètes et sa réalisation – de sa propre diégèse à celle de son palimpseste.

\*\*

Un autre effet tout à fait propre au cinéma, me semble-t-il, consiste en l'apparition dans un film, fugitive ou non, d'un acteur célèbre, ou autre personnalité bien connue du monde du cinéma, qui y figure « dans son propre rôle » (*as himself* ou *herself*), introduisant de ce fait dans une diégèse fictionnelle une présence extrafictionnelle : c'est ce que Marc Cerisuelo<sup>61</sup> qualifie justement de « présence réelle » – statut à distinguer de celui de simple *guest star*, acteur ou actrice vedette accordant à un film, à titre généralement amical, l'avantage de sa « participation » dans un rôle très secondaire : par exemple, Gérard Depardieu et Jacques Weber, échappés de *Cyrano de Bergerac* (1990), dans *Le Hussard sur le toit* (1995) du même Jean-Paul Rappeneau. Il me semble d'ailleurs que l'apparition en clin d'œil d'une vedette peut rester indécise entre ces deux statuts : on ne sait pas toujours si la silhouette ventrue qui agrémente fugitivement tant de ses films est celle d'Hitchcock en Hitchcock ou en simple quidam, et, au fond, peu importe au spectateur ; c'est toujours le bonjour d'Alfred. Dans *Show People*, Marion Davis, qui tient comme simple actrice le rôle de Peggy, apparaît en outre comme la star Marion Davis, et King Vidor lui-même, et Charles Chaplin en Charles Chaplin, que l'héroïne ne reconnaît même pas (« *Who is this little guy ?* ») ; Cecil B. DeMille ou (plus fugitivement) Buster Keaton et la « commère » Hedda Hopper dans *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), ce « métafilm » par excellence où même Gloria Swanson en « Norma Desmond » et Erich von Stroheim en « Max von Mayerling » ne sont pas très loin d'interpréter leurs « propres rôles » ; Ava Gardner dans *Singin' in the Rain* ; Bing Crosby et Gene Kelly, chargés en personne de donner des leçons de chant et de danse à ce nouveau Sigognac, façon Broadway, qu'est l'homme d'affaires amoureux d'une chanteuse, dans le déjà cité *Let's Make Love* ; George Raft dans *The Ladies' Man* (*Le Tombeur de ces dames*, 1961) de Jerry Lewis ; Henry Fonda et Michael York dans *Fedora* de Billy Wilder (1978) ; et, pour quitter (un peu) Hollywood, Fritz Lang dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), Federico Fellini, Vittorio De Sica et Marcello Mastroianni dans *C'eravamo Tanto Amati* (*Nous nous sommes tant aimés*, 1974) d'Ettore Scola ; ou, dans *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), Marshall McLuhan – qui n'a plus grand-chose d'hollywoodien, mais qu'on peut bien qualifier, c'est le moins, d'emblématiquement « médiatique ». Il faut revenir à Hollywood pour une mention spéciale à *Kiss me Stupid* (*Embrasse-moi, idiot*, 1964) de Billy Wilder, où Dean Martin endossait avec un humour désarmant, et cette fois dans l'un des trois rôles principaux de ce vaudeville plutôt osé, son propre personnage complaisant de séducteur au cabriolet sport tombé en panne, quelque part, je suppose, entre Los Angeles et Las Vegas. J'hésite (prétention) à mentionner ici la présence, purement vocale, de Cary Grant en faux milliardaire dans *Some Like it Hot* (*Certains l'aiment chaud*, 1959) : c'est Tony Curtis qui imite sa célèbre diction. Évitez, si possible, la version doublée.

Dernier en date (à ma connaissance et à ce jour) métafilm déclaré, et même poussé à un extrême féroce dévastateur, *The Player*, de Robert Altman (1991), mobilise *as themselves*, plus ou moins fugitivement entraperçus, à peu près tout le Gotha hollywoodien du moment (gratifié d'une page entière, sur deux colonnes, du générique de fin), d'Andie McDowell à Anjelica Huston en passant par Peter Falk – dont, raffinement suprême en troisième degré, Julia Roberts dans le rôle de Julia Roberts jouant le rôle de l'héroïne fictionnelle d'un film-dans-le-film qui flirte avec la mise en abyme. Qui dira mieux ?

\*\*

Je serais assez tenté d'annexer encore à la métalepse cet effet propre au cinéma (mais que le théâtre, s'il ne l'a déjà fait, pourrait assez facilement lui emprunter), procédé devenu très fréquent, sinon envahissant, depuis au moins deux ou trois décennies, et que l'on appelle généralement, du moins lorsque les grammairres du cinéma daignent lui faire un sort<sup>62</sup>, le *fondu sonore*. Il s'agit de ce procédé de transition – d'un plan ou, plus fréquemment, d'une séquence à l'autre – qui consiste à commencer de faire entendre, vers la fin d'une scène, un bruit (musical ou « naturel ») appartenant à (la diégèse de) la scène suivante. En voici un exemple parmi des dizaines de milliers d'autres : dans *Flic Story* de Jacques Deray (1975), le gangster en cavale Émile Buisson (Jean-Louis Trintignant) annonce à ses complices « J'ai envie d'aller au bal, cet après-midi. – Ça peut peut-être attendre un peu ? – Les donneuses, moi, j'aime pas qu'elles attendent. » Pendant deux ou trois secondes, on commence d'entendre, *off*, un air d'accordéon. Plan suivant, sur un accordéoniste en train de jouer cet air, cette fois *in*, dans un bal populaire. Plan suivant : Buisson tire sur l'accordéoniste qui s'écroule, et chacun peut comprendre que c'était lui la « donneuse » qui l'avait, quelques années plus tôt, livré à la police (et, accessoirement, que les complices de Buisson avaient fort bien saisi ce que celui-ci entendait par « aller au bal »). L'introduction inopinée dans la séquence A (chambre de planque) d'un bruit propre à la séquence B (salle de bal) ne peut procéder, aux yeux et aux oreilles d'un spectateur attentif, que d'une intrusion caractérisée de l'auteur (scénariste et/ou réalisateur) du film, intrusion aussi désinvolte, voire abusive, que celles que nous avons rencontrées plus haut chez Balzac ou Diderot. L'air d'accordéon est motivé dans la séquence B parce qu'il appartient littéralement à sa diégèse locale ; dans la séquence A, cette musique est, en droit, invraisemblable, parce qu'elle n'appartient pas à sa diégèse. Le spectateur attentif qui l'entend à ce moment et en ce lieu ne peut donc l'attribuer qu'à une intervention de l'auteur réel, qui manipule cette diégèse fictionnelle aussi manifestement que Diderot remettant en croupe la paysanne de *Jacques le Fataliste*. J'ai dit deux fois spectateur « attentif », et je devrais mieux dire spectateur « pointilleux », car il va de soi que ce procédé n'a pas pour fonction de soulever dans l'esprit du spectateur ordinaire ce genre d'analyses, mais seulement de le conduire insensiblement d'une diégèse locale à une autre. Un simple fondu enchaîné visuel jouerait le même rôle de transition progressive sans recourir au même effet de chevauchement sonore, et sans soulever la même question : ce dernier type de ponctuation, qu'on ne remarque pas plus qu'une virgule dans un texte écrit, n'implique pas une intrusion aussi incongrue que celle d'un joyeux air d'accordéon dans une sinistre planque clandestine. Si le spectateur se laisse conduire comme le souhaite le réalisateur, et décède spontanément (et le plus souvent inconsciemment) un bruit anticipé comme appartenant à la séquence suivante, que ce bruit annonce, ou *amorce*<sup>63</sup> pour lui par la bande (-son), c'est parce qu'il a intégré à sa compétence filmique que le fondu sonore n'est pas, comme le fondu enchaîné, une simple ponctuation, mais bien une *figure*. On voit sans doute laquelle.

\*\*

Le cinéma partage avec le théâtre une autre occasion métaleptique qu'ignore nécessairement la fiction narrative : c'est leur capacité à faire tenir par le même acteur ou la même actrice plusieurs rôles, particulièrement ceux de deux (voire deux fois deux) sosies, comme, au théâtre, de Plaute à Giraudoux (dont l'*Amphitryon* se disait le trente-huitième), et, au cinéma (au hasard et entre mille autres), Michel Serrault dans *La Gueule de l'autre* de Pierre Tchernia (1979) ou Michel Blanc dans son *Grosse Fatigue* (1993), où l'un des sosies n'est d'ailleurs autre

que lui-même. Occasion métalectique, au moins parce que le quiproquo déterminé par ces doubles rôles ne demande qu'à franchir la rampe ou l'écran, et à entraîner dans son vertige les spectateurs eux-mêmes. Mais le dédoublement sosiesque n'est pas le seul investissement de cette capacité : nous l'avons déjà rencontrée, de Corneille à Giraudoux, à propos du « théâtre dans le théâtre » : Genest joue tantôt Adrien, tantôt lui-même, Molière tantôt lui-même (*as himself*), tantôt un « marquis ridicule », etc. Et c'est peut-être le cinéma, grâce à Hitchcock, qui pousse le plus loin ce jeu de dupes : dans *Vertigo* (1958), la même actrice, Kim Novak, ne tient pas deux rôles (Madeleine et Judy, sans compter le « modèle » pictural qui n'y est qu'en peinture : Carlotta Valdes), mais le spectateur, comme le héros John « Scotie » Ferguson (James Stewart), doit croire, le temps qu'il faut, à cette ressemblance confondante, avant de découvrir que les deux femmes ne sont qu'une seule et même personne : il n'y a là ni sosie ni clone, la prétendue ressemblance se résorbe finalement en pur travestissement, ce qui ne diminue en rien la performance de l'actrice, puisqu'elle doit incarner – comme le fait son personnage – « deux » femmes à la fois physiquement semblables et psychologiquement (et socialement) différentes ; Kim Novak joue Madeleine jouant Judy, à qui de surcroît Scotie demande, un temps, de jouer Madeleine, comme dans ces scènes d'opéra où une cantatrice tient le rôle d'un garçon travesti en femme (Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Oktavian dans *Le Chevalier à la rose*). Dans les innombrables adaptations dramatiques ou cinématographiques du *Comte de Monte Cristo*, la performance de l'interprète de Dantès/Monte Cristo est à peu près du même ordre, moyennant une plus grande distance temporelle, et donc un effet « naturel » de vieillissement, entre les deux rôles, sans compter que les spectateurs, ici, ne sont pas dupes de la transformation – ni d'ailleurs l'héroïne Mercédès, seule dans l'histoire (au moins dans le téléfilm de Josée Dayan avec Gérard Depardieu) à reconnaître le premier sous les traits du second.

Il serait bien tentant de chercher des cas de franchissement métalectique entre un film de premier niveau et un film second *en abyme*, au sens cette fois tout à fait propre, c'est-à-dire, selon la formule de Christian Metz, « un film second, et qui est le même<sup>64</sup> ». Mais il se trouve que l'illustration typique (et je n'en connais pas d'autre) de ce cas est le *Huit et demi* de Fellini (1963), où, comme Metz le souligne à juste titre, le film en abyme n'est qu'en gestation, et donc hors d'état de figurer, fût-ce partiellement, dans le film premier. Ce trait permet aux deux films de « coïncider<sup>65</sup> », mais de manière tout idéale, et les empêche de *coexister* : on ne se rencontre pas soi-même. Ici donc – du même au même – aucune voie de métalepse. Mais j'ai peut-être tort de suivre Metz dans ce constat d'impossibilité ; il suffit, pour y échapper, d'un peu plus de culot : dans *Une pour toutes* (1999), de Claude Lelouch (qui n'en manque pas, de culot – et d'ailleurs trente-six ans ont passé, ce qui est une éternité dans l'histoire de cet art), nous assistons à des scènes qui pourtant, si j'ai bien tout compris, appartiennent à un film qui n'est encore qu'à l'état de projet, débattu entre un flic-producteur (Jean-Pierre Marielle) et un scénariste embastillé (François Perrot) ; après quoi les dernières séquences nous montreront les festivités qui saluent sa « sortie » – je veux dire celle du film-dans-le-film dans le monde de son « métafilm ».

\*\*

De telles occasions ne manquent pas en peinture, où abondent les cas de « tableau dans le tableau », mais je ne les trouve guère exploitées, sinon dans le *Portrait d'Émile Zola* de Manet (1868), où l'on voit le regard d'Olympia, dans la reproduction de ce tableau qui domine le bureau du romancier, détourné (par rapport à l'original) vers ce dernier comme en remerciement pour la défense qu'il avait prise de cette toile : regard en coulisse, métalepse en hommage. Mais rien n'interdit, plus généralement, d'interpréter en ce sens le regard, droit ou oblique, qu'un modèle accorde (effectivement) à son peintre, et, par un effet aussi inévitable qu'illusoire, à son spectateur, en franchissant la frontière qui sépare l'univers du tableau de celui du monde extérieur. Ni les divers dispositifs en abyme par lesquels, réciproquement, un tableau peut accueillir en sa surface des éléments de ce monde : voyez les personnages (dont peut-être le peintre lui-même) « reflétés » dans la sorcière du *Portrait des époux Arnolfini*, ou le couple royal – sans doute modèle du tableau dont nous ne voyons, partiellement, que l'envers et le châssis –, qui apparaît dans le miroir au fond des *Ménines* : moyen de faire voir, dit Michel Foucault<sup>66</sup>, « ce qui du tableau est deux fois invisible ». Deux fois, ici, parce que le couple royal est extérieur à l'espace du tableau que nous voyons, et parce que sa représentation (probable) sur la toile en cours d'exécution dans cet espace nous est inaccessible. Ce type de dispositif, Foucault le rapprochait opportunément du conseil donné à Vélasquez par son maître Pacheco : « L'image doit sortir du cadre. » C'est là une définition possible de la métalepse. Possible, mais partielle, puisque notre figure consiste aussi bien à *entrer* dans le cadre : dans les deux cas du moins, il s'agit de le *franchir*. On ne peut en dire autant du visage en reflet de la *Vénus au miroir*, du même Vélasquez, dont la représentation directe est *a tergo*, puisque ce visage appartient pleinement à l'espace du tableau. On aurait un effet du même ordre dans les *Ménines* si (comme certains, je crois, l'ont envisagé) le miroir y renvoyait l'image, non du couple royal, mais de sa représentation dans la toile pour nous invisible.

Mais l'illustration la plus fréquente n'est pas à proprement parler picturale : elle se trouve dans ce genre mixte, mais hautement littéraire, qu'est la description, ou *ekphrasis*, de tableau réel ou imaginaire – certaines, comme les *Imagines* de Philostrate, restent à cet égard indécidables. Face à une œuvre picturale réelle, et par exemple dans un compte rendu de Salon, la figure d'interaction entre les objets représentés par le tableau et leur spectateur ne va généralement guère au-delà du *topos* classique « on croit voir la réalité même, les oiseaux abusés viendraient picorer ces fruits, etc. ». Mais Diderot<sup>67</sup> pousse l'apostrophe figurale à *La Jeune Fille à l'oiseau mort* de Greuze (« Mais, petite, voire douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique !... ») jusqu'à imaginer un véritable échange où la jeune fille lui répond : « – Et mon oiseau ?... Et ma mère ?... » Ce « petit poème » en forme de dialogue suppose, de manière toute fictionnelle, que le personnage représenté en vienne à s'animer, jusqu'à franchir la surface de sa représentation et venir toucher son spectateur : « Eh ! laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? »

\*\*

Ces effets d'animation fictive (fictivement picturale, réellement verbale et littéraire) ne datent pas d'hier, ni d'avant-hier : on les trouve à l'œuvre dès le chant XVIII de l'*Iliade*, dans la célèbre description du bouclier d'Achille – il s'agit donc plutôt de sculpture, ou d'orfèvrerie, mais cette différence est ici sans importance. La description est ici clairement narrativisée, et donc temporalisée, non seulement parce que le bouclier est décrit à mesure qu'Héphaïstos le produit (c'est le seul mode de narrativisation qu'approuvera Lessing<sup>68</sup>), mais surtout parce que tel « tableau » représenté est en fait une scène où les personnages (contrairement cette fois aux mises en garde tardives du *Laocoon*) s'animent, bougent, agissent, font entendre leurs cris, leurs paroles et le son de leur musique, et expriment leurs sentiments :

De jeunes danseurs tourment, et, au milieu d'eux, flûtes et cithares font entendre leurs accents, et les femmes s'émerveillent, chacune debout, en avant de sa porte. Un conflit s'est élevé et deux hommes disputent sur le prix du sang pour un autre homme tué. L'un prétend avoir tout payé, et il le déclare au peuple ; l'autre nie avoir rien reçu. Tous deux recourent à un juge pour avoir une décision. Les gens crient en faveur, soit de l'un soit de l'autre, et, pour les soutenir, forment deux partis. [...] Autour de l'autre ville campent deux armées, dont les guerriers brillent sous leurs armures. Les assaillants hésitent entre deux partis : la ruine de la ville entière, ou le partage de toutes les richesses que garde dans ses murs l'aimable cité. Mais les assiégés ne sont pas disposés, eux, à rien entendre, et ils s'arment secrètement pour un aguer<sup>69</sup>...

Il est difficile de savoir quelle est ici l'intention de l'aède<sup>70</sup>, qui laisse peut-être simplement courir un *topos* descriptif déjà conventionnel sans plus se soucier de son prétexte plastique, mais ce bouclier homérique, on le sait, est à l'origine d'une assez copieuse tradition imitative, qui comprend au moins un *Bouclier d'Héraklès* parfois attribué à Hésiode, un bouclier d'Énée dans l'*Énéide*, un nouveau bouclier d'Achille (plus un bouclier d'Eurypyle, et un carquois de Philoctète) chez Quintus de Smyrne, un nouveau bouclier d'Énée dans la suite (par Jacques Moreau, 1652) du *Virgile travesti* de Scarron, un nouveau bouclier d'Achille dans la traduction (très libre) d'Homère par Houdar de la Motte (1714), un bouclier de Télémaque (qui comporte deux versions successives : 1694, 1696) chez Fénelon, un dernier bouclier d'Achille dans l'*Homère travesti* de Marivaux (1715), et un bouclier de Brideron dans le *Télémaque travesti* du même Marivaux (1714-1715). La plupart de ces *remakes* sont d'ailleurs plus timides que l'original dans l'exploitation du procédé d'animation, comme on pouvait l'attendre d'une tradition classique marquée par un fort souci de vraisemblance ; une grande part de la critique classicisante du poème homérique porte d'ailleurs sur la présence de cette figure, et la « traduction » de Houdar est en fait une adaptation correctrice conforme au sévère « Discours sur

Homère » qui l'accompagne. Cette critique de Houdar fut combattue l'année suivante par Boivin, dont l'*Apologie d'Homère* (suivie d'une traduction du *Bouclier* et d'un touchant essai de reconstitution graphique) est piétement défensive, et confirme le recul classique devant la diction homérique en général et particulièrement devant la hardiesse de sa description métaleptique : « Les figures représentées, avait écrit Houdar, agissent et changent de situation, comme si elles étaient vivantes, ce qui fait un prodige puéril. » « Elles n'agissent point, répond Boivin, mais elles paraissent agir. » C'est évidemment exonérer le poète de tout « prodige puéril » en attribuant au seul lecteur ce qui n'en serait que l'illusion, et c'est le retour au *topos* « on croit voir », c'est-à-dire la réduction et, pour tout dire, l'effacement de la métalepse. Les plus audacieux, comme Moreau ou Marivaux, préférèrent abandonner un temps la description du bouclier pour imaginer des scènes narratives qu'ils ne prétendent plus y voir figurées.

C'était à peu près le parti adopté, avec un peu plus d'art, par Catulle dans la description du voile nuptial qui occupe une bonne part de son poème des Noces de Thésée et Pélée<sup>21</sup>. Ce « tissu de pourpre » représente Ariane abandonnée par Thésée sur le rivage de Dia :

De loin, au milieu des algues, la fille de Minos, semblable à la statue de marbre d'une bacchante, le suit du regard, hélas! du regard et flotte sur une mer de soucis ; plus de bandeau dont le fin tissu retienne sa blonde chevelure, plus de voile léger qui couvre sa poitrine mise à nu ; plus d'écharpe délicate qui emprisonne sa gorge blanche comme du lait ; tous ces ornements ont glissé de tout son corps ; épars aux pieds de la jeune femme, ils servaient de jouet aux vagues de la mer. Mais elle n'a plus aucun souci de son bandeau, ni de son voile, emporté par les flots ; c'est à toi, Thésée, que s'attachaient, dans son égarement, tout son cœur, toute son âme, tout son esprit.

Le passage du présent aux temps du passé fait ici transition avec une analepse sur les circonstances de la trahison de Thésée, qui s'achève par un retour au tableau initial, dont l'animation est habilement motivée, ou dissimulée, par l'invocation de la tradition légendaire :

Souvent, dit-on, agitée d'une ardente fureur, elle poussait du fond de sa poitrine des cris aigus ; tantôt elle gravissait, désolée, les monts escarpés d'où sa vue pouvait s'étendre sur les flots de la mer immense ; tantôt elle courait au-devant des ondes frémissantes, relevant son souple vêtement sur la jambe nue ; telles furent les dernières plaintes que lui arracha la douleur au milieu des sanglots que, le visage baigné de larmes, elle exhalait de son cœur glacé... Suit donc le long lamento d'Ariane, puis le récit du châtement de l'infidèle, enfin le tableau du pittoresque et bruyant cortège de Bacchus, que l'on peut de nouveau supposer représenté sur le voile nuptial : « Telles étaient les figures magnifiques qui décoraient le voile dont les plis enveloppaient de tous côtés la couche nuptiale. »

Cette page justement célèbre montre comment la tradition du tableau animé, inaugurée (peut-être) par Homère avec le bouclier d'Achille, a pu servir toutes sortes de descriptions fictionnelles de représentations non moins imaginaires. On en trouve un autre exemple dans la tapisserie de Jocabel, figurant le Déluge, que Saint-Amant place dans la troisième partie de son *Moyse sauvé*<sup>22</sup>. Quoique d'esthétique notoirement plus baroque que classique, on peut observer dans cette page des clauses atténuatives du type « il semblait », « air imité », « branche feinte », « portraits menteurs », « on croyait ouïr », chargées d'éviter le « prodige puéril » que fustigera Houdar.

Proust ne prendra pas tant de gants dans sa description, évidemment fictionnelle, du tableau d'Elstir représentant le port de Carquethuit :

[...] on sentait, aux efforts des matelots et à l'obliquité des barques couchées à angle aigu devant la calme verticalité de l'entrepôt, de l'église, des maisons de la ville, où les uns rentraient, d'où les autres partaient pour la pêche, qu'ils trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eussent jetés à terre. Une bande de promeneurs sortait gaiement en une barque secouée comme une carriole : un matelot joyeux, mais attentif aussi, la gouvernait comme avec des guides, menait la voile fouguese, chacun se tenait bien à sa place pour ne pas faire trop de poids d'un côté et ne pas verser, et on courait ainsi par les champs ensoleillés, dans les sites ombreux, dégringolant les pentes. C'était une belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait<sup>23</sup>...

Pas davantage Giono dans l'évocation d'une *Chute d'Icare* qu'il place dans la bouche de son père à la fin de *Jean le Bleu*<sup>24</sup> :

J'ai vu un jour un beau tableau. Il y avait d'abord, devant, un homme gigantesque. On voyait sa jambe nue. Ses mollets étaient serrés dans des muscles gros comme mon pouce. Il tenait d'une main une faucille et de l'autre une poignée de blé. Il regardait le blé. Rien qu'à voir sa bouche on savait que, tout en fauchant, il devait tuer des caillies. On savait qu'il devait aimer les caillies grasses frites au plat et puis le gros vin bleu, celui qui laisse des nuages dans le verre et dans la bouche. Derrière lui – écoute bien, c'est assez difficile pour te faire comprendre – derrière lui, imagine tout un grand pays comme celui-là, plus grand que celui-là parce que l'artiste avait tout mis à la fois, tout mélangé pour faire comprendre que ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier. Un fleuve, un fleuve qui passait dans des forêts, dans des prés, dans des champs, dans des villes, dans des villages. Un fleuve qui tombait finalement là-bas en faisant une grande cascade. Dessus le fleuve, des bateaux volaient d'un bord à l'autre, des chalands dormaient et l'eau était couverte de rides autour d'eux, des radeaux d'arbres coupés filaient à plat dans le courant ; de dessus les ponts des hommes pêchaient à la ligne. Dans les villages, les chemins fumaient, les cloches sonnaient, montrant le nez aux clochetons. Dans les villes il y avait toute une fourmière de voitures. D'un port du fleuve, de grands voiliers s'élançaient. Il y en avait au repos dans un petit golfe des prés ; d'autres qui frémissaient à la limite de la force du fleuve, d'autres déjà partis sur cette force vers la mer. Dans un coin du tableau justement était la mer. Au bord, on la voyait calme et juste assez plissée pour baver contre de grands poissons échoués sur le sable. Des hommes défonçaient ces poissons à coups de pioche, d'autres portaient sur leurs épaules de grands lambeaux de chair vers leurs maisons. Les ménagères les regardaient venir du seuil de la porte. Dans les maisons, les âtres étaient allumés. Une jeune fille berçait son petit frère. D'une fenêtre, on voyait un homme qui poussait une fille sur un lit. Dans les forêts, les hommes coupaient des arbres. Dans les fermes on tuait le cochon. Des enfants dansaient autour d'un ivrogne. Une vieille femme criait de sa fenêtre pendant qu'on lui volait ses poules. Une accoucheuse sortait d'une maison pour se laver les mains au ruisseau. La commère lui demandait les ciseaux. Le père fumait la pipe. L'accouchée détournait la tête pour ne pas regarder ce qui se passait entre ses cuisses. On faisait chauffer des langes autour d'un feu. Près d'un autre feu, on faisait cuire de la viande. Sur un autre feu on faisait brûler des morts. Les champs étaient pleins de travail. Des hommes labouraient, d'autres semailent, d'autres moissonnaient, d'autres vendangeaient, battaient le blé, vannaient le grain, brassaient la pâte, tiraient les bœufs, battaient l'âne, retenaient le cheval, dressaient la houe, la hache, la pioche, ou pesaient si fort sur l'araire qu'ils en perdaient leurs sabots. Tout ça!...

Eh oui, tout ça, plus un Icare qu'on devine à peine, en plein ciel, « gros comme le bout de mon ongle. Noir, un bras d'ici, une jambe de là, perdu, comme un petit singe mort. Il tombait ». À y regarder de plus près, on observe que nulle part cette *ekphrasis* semi-fictionnelle (que Giono se garde de révéler à telle ou telle version authentique et singulière de l'œuvre de Bruegel) ne présente une animation *stricto sensu* du tableau, mais seulement des suggestions interprétatives. L'effet de mouvement y est pourtant indéniable, et l'impression d'un passage généralisé du mode descriptif (d'une scène dépeinte) au mode narratif (d'une scène vécue). C'est cette capacité qu'exploitera Alain Robbe-Grillet en faisant plus ou moins progressivement glisser hors du cadre de bois verni d'un tableau intitulé *La Défaite de Reichenfels* certain soldat voué dès lors à quelque improbable diégèse extrapicturale<sup>25</sup>. Mais le motif du personnage sortant d'un tableau est assez répandu, au moins dans la littérature fantastique : voyez par exemple la nouvelle de Gautier, *Omphale*, où la « belle maîtresse d'Hercule » s'échappe nuitamment, au grand bénéfice du personnage-narrateur, d'une tapisserie qui orne sa chambre<sup>26</sup>.

Et c'est ce type d'effets qui me semble justifier l'annexion de l'espèce *tableau animé* au genre de la métalepse fictionnelle : comme le montrait déjà le « petit poème » de Diderot sur *La Jeune Fille à l'oiseau mort*, une scène représentée qui vient à s'animer n'est jamais loin de « sortir du cadre », en s'émancipant de son médium mimétique jusqu'à s'ébrouer au-dehors, comme l'inoubliable « bétail de ton rêve étonné d'être là » de *Plain-Chant*, et passer de l'univers représenté à l'univers où figurait jusqu'alors sa représentation. Comme on a pu le voir dans l'ouverture de *Noé*, ce type de passage ne va pas sans réciproque au moins virtuelle : le romancier d'*Un roi sans divertissement* se glisse dans la diégèse de son roman aussi facilement (je n'ose dire « naturellement ») que ses personnages en sortent pour venir hanter son lieu de travail.

\*\*

Je parlais plus haut d'animation « fictivement picturale, réellement verbale et littéraire » à propos de textes descriptifs qui prêtaient aux objets décrits : tableaux, bas-reliefs, tapisseries et autres représentations visuelles – il m'arrive souvent, mais hélas seulement en songe, de voir bouger les personnages d'une photographie –, une capacité d'animation que seule la fiction verbale (ou, ailleurs, certains trucages filmiques) peut (feindre de) leur accorder. Je qualifierais volontiers cette pratique d'*animation fictionnelle*, et, en si bon train, j'en étendrais tout aussi volontiers le concept à certains effets (relativement) propres à la littérature non fictionnelle – disons, pour restreindre le champ à sa parcelle ici la plus typique, aux diverses variétés de ce que j'ai appelé ailleurs le « récit factuel », comme (au moins polairement) opposé au récit proprement (quoique jamais totalement) fictionnel : disons, pour resserrer encore l'objectif, le récit d'historien comme opposé au récit de romancier. Relisant Michelet, je suis frappé par la manière dont il lui arrive de mettre, non seulement en « intrigue », selon le mot de Veyne et de Ricœur<sup>27</sup>, qui s'applique à tout récit historique, mais encore *en scène*, à force de détails, inventés ou non (je n'en sais généralement rien), tel épisode du Moyen Âge (Azincourt, la mort du Téméraire) ou de la Révolution française. Soit, parmi cent autres, cette relation

complaisamment étendue du retour de la famille royale après la « fuite à Varenne », au chapitre 2 du livre V : dans la lourde berline, encadrés depuis quelque point entre Épernay et Dormans, par les députés Barnave et Pétion, le roi, la reine, leurs deux enfants et Madame Élisabeth, sœur du roi, font ce voyage de quatre jours, long et pénible voyage dont voici, tracée en quelques lignes, une scène rafraîchissante :

Le dauphin, qui allait et venait, s'était d'abord arrangé entre les jambes de Pétion. Celui-ci, paternellement, lui caressait ses boucles blondes, et parfois, si la discussion s'animaient, les tirait un peu. La reine fut très blessée ; elle reprit vivement l'enfant, qui, suivant son instinct d'enfant, alla juste où il devait être le mieux reçu, sur les genoux de Barnave. Là, commodément assis, il épela à loisir les lettres que portait chaque bouton de l'habit du député, et réussit à lire la belle devise : « Vivre libre, ou mourir ». Ce petit tableau d'intérieur, qui l'eût cru ? roulait, paisible, à travers une foule irritée, parmi les cris, les menaces...

Tableau d'intérieur en effet, et « de genre », que cette scène entre une reine en sursis, son enfant de six ans et deux députés en mission de rapatriement (Barnave le gentil, Pétion le méchant), tous enfermés dans une berline, mal abrités d'une foule qui gronde. En voici un autre, au cours du même voyage, mais de registre plus grave. C'est, je crois, la dernière étape avant Paris, une nuit dans le palais épiscopal de Meaux :

Digne maison d'abriter une telle infortune, digne par sa mélancolie. Ni Versailles ni Trianon ne sont aussi noblement tristes, ne rendent plus présente la grandeur des temps écoulés. Et, ce qui touche encore plus, c'est que la grandeur y est simple. Un large et sombre escalier de brique, escalier sans marches, dirigé en pente douce, conduit aux appartements. Le monotone jardin, que domine la tour de l'église, est borné par les vieux remparts de la ville, aujourd'hui tout enveloppés de lierre ; sur cette terrasse, une allée de houx mène au cabinet du grand homme, sinistre, funèbre allée, où l'on croirait volontiers qu'il put avoir les pressentiments de la fin de ce monde monarchique dont il était la grande voix.<sup>78</sup>

J'ignore également ce que Michelet avait déjà pu lire des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>79</sup>, mais la parenté qui éclate ici n'est pas de mon propos, sinon pour suggérer, ce qui va de soi, que j'aurais aussi bien pu prendre exemple chez Chateaubriand, mais aussi bien chez Retz, chez Rousseau, chez Saint-Simon bien sûr, chez tel ou tel autre historien ou mémorialiste un peu capable d'animation dramatique. Cet *escalier sans marches*, dont on peut supposer que Michelet est allé éprouver lui-même la pente douce, vous rappelle peut-être la *petite porte* où l'on vient (toujours chez Michelet) frapper doucement dans la cellule de Charlotte Corday, et dont Roland Barthes a fait l'emblème historiographique de ce qu'il appelle « l'effet de réel » par présence d'un détail apparemment « superflu » – son emblème romanesque étant le baromètre de Mme Aubain dans *Un cœur simple*<sup>80</sup>. J'ignore encore quelle est, dans tous ces détails narratifs ou descriptifs, la part de l'imagination, dont Michelet ne manquait certes pas, et celle de l'information puisée aux sources, mais l'effet produit par leur présence est évident : Barthes n'avait certes pas tort de le qualifier d'*effet de réel*, puisqu'il s'agit toujours d'un détail « qui ne s'invente pas » et qui donc « fait vrai », mais, paradoxalement, l'effet de cet effet est une *fictionnalisation* du récit historique, qui s'y anime jusqu'à rejoindre le régime fictionnel du pur roman – même si, dans un récit romanesque, l'effet est symétriquement inverse. Pourtant, n'exagérons pas cette symétrie : dans les deux cas, le choix du détail et la mise en scène du « tableau » suggèrent quelque chose comme un « Je l'ai vu, je l'ai entendu, j'y étais », aussi abusif, et lui-même fictionnel, dans un récit historique que dans un roman – et réciproquement. Il est vrai qu'un autobiographe, et souvent un mémorialiste, est quant à lui parfaitement fondé à dire « J'y étais » ; il ne devrait même en principe rapporter que ce qu'il a vu ou entendu. Mais les pages de cette sorte, chez Rousseau ou chez Chateaubriand, suggèrent un peu plus, soit, comme on dit souvent dans ces cas-là : « J'y suis encore. »

Et c'est précisément ce « J'y suis » (et du coup « Vous y êtes ») figural, et quasi fictionnel, qui autorise, de nouveau, à annexer à la métalepse ces effets d'hypotypose hallucinée, qu'on pourrait encore baptiser « effets de présence ». Double présence : celle de l'auteur à son récit – Flaubert n'était pas chez Mme Aubain, Michelet n'était ni dans la berline du roi, ni dans le palais de Bossuet, mais ils s'y introduisent fictionnellement à force de « choses vues » – et celle des objets décrits, des épisodes rapportés, ainsi affranchis de la sobriété neutre et comme distante<sup>81</sup> que Platon prescrivait au « récit pur » (*haplè diégèsis*, « écriture blanche ») avant la lettre, qu'on pourrait aussi bien gloser en : récit sans scènes, sans dialogues, sans images, à la limite sans figures) pour rejoindre la présence et l'animation scénique – cette fois dans les deux sens du mot *scène* – du régime dramatique (la *mimèsis* aristotélicienne), ou filmique : Aristote, c'est sûr, aurait adoré le cinéma. Nous ne sommes pas si loin, je crois, du bouclier d'Achille rêvé par Homère, ni de la *Chute d'Icare* rêvée par Jean le Bleu.

\*\*

Cette capacité d'intrusion dans la diégèse, dont l'auteur use à sa guise, peut aussi bien s'étendre à cet autre habitant de l'univers extradiégétique qu'est le lecteur. Déjà Sterne, puis Diderot, on l'a vu, ne manquaient pas de faire incidemment appel à lui, mais ce n'était pas encore pour faire de lui un personnage de fiction à part entière, encore moins un protagoniste : seulement, par figure d'« association », une sorte d'acolyte de l'auteur. Quant au lecteur que nous avons trouvé traîtreusement assassiné par un personnage du roman qu'il était en train de lire, je rappelle qu'il n'était pas un lecteur de la nouvelle de Cortázar, mais lui-même un personnage fictif dans cette nouvelle, personnage que ce dernier s'abstenait d'interpeller à la deuxième personne – pas plus que Woody Allen ne s'adresse à son emblématique professeur Kugelmass.

L'introduction (évidemment fictive) du lecteur potentiel extradiégétique dans la diégèse fictionnelle est un tout autre cas de figure, je veux dire de fiction. On peut en trouver un exemple, sans doute parmi bien d'autres, dans un régime narratif encore traditionnel, celui du roman balzacien. Il figure au début de *La Peau de chagrin*, où toutefois le procédé n'intervient qu'au troisième paragraphe, après un incipit d'allure toute classique (« Vers la fin du mois de septembre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal... »), et ne s'étend pas au-delà de la troisième page, ce qui lui donne une fonction d'ouverture semi-descriptive, semi-philosophique pas trop éloignée de celle qu'assume, en fanfare, le tableau de la société parisienne aux premières pages de *La Fille aux yeux d'or*. Conformément à certaines tournures courantes, le « vous », avec l'ambiguïté bien connue qui fait hésiter entre une application au singulier (toi, lecteur individuel) ou au pluriel (vous tous, lecteurs réels ou potentiels, voire êtres humains en général), est plutôt ici l'équivalent d'un indéfini (« on »), bien accordé à cette évocation généralisante et quasi gnomique du monde des tripots :

Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parabole évangélique et providentielle ? N'est-ce pas plutôt une manière de conclure un contrat infernal avec vous en exigeant je ne sais quel gage ? Serait-ce pour vous obliger à garder un maintien respectueux devant ceux qui vont gagner votre argent ? Est-ce la police tapie dans tous les égouts sociaux qui tient à savoir le nom de votre chapelier ou le vôtre, si vous l'avez inscrit sur la coiffe ? Est-ce enfin pour prendre la mesure de votre crâne et dresser une statistique instructive sur la capacité cérébrale des joueurs ? Sur ce point l'administration garde un silence complet. Mais, sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même : vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau. À votre sortie, le jeu vous démontrera, par une atroce épigramme en action, qu'il vous laisse encore quelque chose en vous rendant votre bagage. Si toutefois vous avez une coiffure neuve, vous apprendrez à vos dépens qu'il faut se faire un costume de joueur.<sup>82</sup>

\*\*

Le cas le plus notoire<sup>83</sup> se trouve illustré dans *La Modification* de Michel Butor, par le même moyen, aussi économique qu'efficace : la désignation du héros lui-même par le pronom de deuxième personne (le *vous* français, singulier au pluriel de politesse) : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre... » Peut-être plus économique qu'efficace, car il n'est pas évident qu'on doive, comme y invite le paratexte (au moins le rempli de quatrième de couverture de l'édition 10/18 : « Mais dans ce compartiment de troisième classe, c'est vous, lecteur, qui êtes le personnage principal »), suivi par la plupart des commentateurs, identifier pleinement cette « deuxième personne » à celle du lecteur. En effet, loin de rester indéfini comme le (très momentané) *vous* de *La Peau de chagrin*, le protagoniste du roman de Butor ne tarde pas, comme l'y oblige le développement de l'action, à se voir doté de caractéristiques qui le singularisent autant, voire davantage, que tout autre personnage de roman, et que ne peut sérieusement assumer aucun autre être humain extérieur à son univers de fiction, quand ce ne serait que cette marque hautement dissuasive qu'est son nom propre, Léon Delmont, même si ce patronyme est glissé dans le texte de manière assez discrète – d'une discrétion à vrai dire plutôt ostensible : ce sont d'abord les initiales L.D., puis le nom de famille Delmont, puis le prénom

Léon). Sauf erreur, l'identité complète et comme officielle n'est déclinée qu'une fois, et d'une manière aussi soigneusement ambiguë (parce que hypothétique) que le prénom du Narrateur de la *Recherche* : le héros *imagine*, dans le porte-documents d'un voisin de compartiment, une feuille portant ce sujet de devoir : « *Imaginez que vous êtes monsieur Léon Delmont et que vous écrivez à votre maîtresse Cécile Darcella...* » L'indice est aussi irréfutable que détourné, car le contexte oblige évidemment à identifier ce « monsieur » doublement imaginaire au héros lui-même<sup>84</sup>. Cette identité nominale ne peut qu'exclure toute identification du lecteur, réel ou potentiel, à ce personnage (il y a donc ici, comme souvent, contradiction – délibérée ou non – entre cette précision dissuasive du texte et l'invitation paratextuelle citée plus haut). Elle contredit, me semble-t-il, encore plus radicalement l'interprétation suggérée par Philippe Lejeune<sup>85</sup>, qui verrait dans ce « vous » une manière pour le héros de s'adresser à lui-même, comme fait par exemple Apollinaire dans « Zone » (*À la fin tu es las de ce monde ancien...*), ou Auguste à l'acte IV de *Cinna* (*Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre...*), ou, plus perversément ambiguë, la Jeune Parque de Valéry (*Mystérieuse MOI, pourtant, tu vis encore!*), et comme il arrive à chacun de nous en bien des occurrences de l'auto-allocation ordinaire – ce qui ferait de ce « vous » un « je » figuré par ce que la rhétorique appelle « énallage de personne », et donc de *La Modification* une fiction autodiégétique déguisée. Lejeune interprète de la même manière le « tu » d'*Un homme qui dort*, de Georges Perec, qui me semble s'y prêter un peu mieux, dans un régime d'ailleurs moins fictionnel. Au demeurant, il est bien plus naturel (toujours en français, bien sûr) de s'adresser à soi-même à la deuxième personne du singulier que du pluriel, fût-il de politesse ; si fréquentes qu'en soient les occasions, je me vois mal me dire : « Vous vous êtes encore planté. » Mais peut-être n'ai-je pas assez pratiqué le « vous » aristocratique : quand on vouvoie les membres de sa famille, on doit pouvoir éventuellement se vouvoyer soi-même. En vérité, malgré l'usage constant de la deuxième personne, et quelque hypothèse qu'on puisse former, comme à propos de tout autre roman, sur la part autobiographique de l'inspiration de celui-ci, « Léon Delmont » n'est rien d'autre qu'un personnage de récit hétérodiégétique masqué par un artifice grammatical. La métalepse du lecteur (soit dit par calque sur le modèle « classique » de « métalepse de l'auteur ») s'y étend d'elle-même, à trop vouloir s'y investir, s'y étendre et s'y dramatiser.

\*\*

Italo Calvino, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, met plus explicitement en jeu son lecteur (« Lecteur ») et sa lectrice (« Lectrice ») virtuels, puisque le « tu » et le « vous » y désignent nommément les deux Lecteurs associés du roman même qui porte ce titre. Ce « roman » consiste à vrai dire plutôt en une série de dix récits brefs (on dirait peut-être, sous une autre présentation, dix nouvelles) présentés comme autant de débuts de romans à la première personne diversement avortés, produits par des auteurs différents, sans relation diégétique entre eux (« *Sans craindre le vertige et le vent n'est pas Penché au bord de la côte escarpée* qui, à son tour, n'est pas *En s'éloignant de Malbork*, lequel est tout autre chose que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* », observe un des lecteurs-personnages<sup>86</sup>), sinon peut-être celle qu'entretient les diverses configurations successives d'un kaléidoscope (cette analogie est longuement explicitée dans l'un des chapitres). Sans davantage de relation stylistique : chacun de ces récits porte un accent particulier, non sans quelques touches de pastiche : *Autour d'une fosse vide* évoque au moins certains contes *pamperos* de Borges et, de surcroît, joue deux ou trois fois<sup>87</sup> avec la formule médiévale « Le conte dit que... », formule métaleptique à sa manière, qui attribuait au narrateur la fonction d'un simple intermédiaire entre un récit préexistant et son propre lecteur, comme Cervantès se prétendra encore le traducteur de Cid Hamet Ben Engeli, et donc non le père, mais seulement le « beau-père » de don Quichotte. À une ou deux entorses près, l'intervention du Lecteur et de sa compagne occupe la série de chapitres interpolés où nous les voyons constamment engagés dans leur activité de lecture et d'interprétation desdits récits et de leur « imbroglio » narratif – cette activité, qui les conduit assez prévisiblement à une relation amoureuse, et finalement conjugale, constituant la seule diégèse continue du roman. Le Lecteur fictif est anonyme (sa compagne, elle, est nommée : Ludmilla Vipiteno), et le narrateur du chapitre 7 – disons pour simplifier Calvino lui-même – justifie ce choix négatif par une raison que nous connaissons bien (il s'adresse ici, pour la première fois, à sa Lectrice) :

Ce livre a jusqu'à maintenant pris bien soin de laisser ouverte au Lecteur qui lit la possibilité de s'identifier au Lecteur qui est lu : pour cette raison, il n'a pas été donné à ce dernier un nom qui automatiquement l'aurait assimilé à une Tierce Personne, à un personnage (alors que toi, en tant que Troisième Personne, il a été nécessaire de t'attribuer un nom, Ludmilla), il a été maintenu dans la catégorie abstraite des pronoms, disponible pour tout attribut et toute action.

Motivation modulée un peu plus loin en ces termes :

Ne crois pas que le livre te perde de vue, Lecteur. Le tu qui était passé à la Lectrice, il peut d'une phrase à l'autre revenir se braquer sur toi. Tu demeures toujours l'un des tu possibles. Qui oserait condamner à la perte du tu, catastrophe non moins terrible que la perte du moi ? Pour qu'un discours à la seconde personne devienne un roman, il faut au moins deux tu distincts et concomitants, qui se détachent de la foule des lui, des elle, des eux.

Et encore :

Vous êtes au lit ensemble, Lecteur et Lectrice. Le moment est donc venu de s'adresser à vous à la seconde personne du pluriel, opération lourde de sens, parce qu'elle équivaut à vous considérer comme un sujet unique. C'est à vous que je parle, enchevêtrement mal commode à démêler sous le drap froissé. Peut-être partirez-vous ensuite chacun de son côté, et le récit devra de nouveau s'efforcer de manœuvrer alternativement le levier de vitesse pour passer du tu féminin au tu masculin<sup>88</sup>...

Le Lecteur fictif (« qui est lu ») restera décidément anonyme, et donc virtuellement « ouvert » à l'effort du lecteur potentiel et réel (« qui lit ») pour s'identifier à lui, identification que veut couronner la dernière phrase : avant d'éteindre sa lampe de chevet, le Lecteur annonce à sa Lectrice d'épouse : « Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino. » Comme vous et moi, lecteurs réels. Pourtant, malgré cette chute, je doute que les lecteurs et les lectrices de ce « roman » en viennent tous et toutes si aisément à cet aimable épilogue, et opèrent l'identification, à laquelle Calvino feint de les inviter, beaucoup plus sérieusement que le lecteur-protagoniste revendiqué par *La Modification*.

\*\*

Cette délicate question de l'identification du lecteur-lisant au lecteur-lu ne se pose évidemment pas dans les cas de récit factuel à la deuxième personne que présentent certaines situations de la vie (presque) ordinaire, comme, en régime plutôt oral, les interviews-promotions radiophoniques d'écrivains (« Albert Duchemol, vous publiez aux éditions du Chat-qui-Pêche un premier roman, sans doute en partie autobiographique... »), les « interviews-portraits » télévisés de personnalités par des animateurs comme James Lipton ou Thierry Ardisson (« Mais comment savez-vous tout cela ? », demande l'intéressé complaisamment stupéfait ; « L'interview ou l'invité en apprend sur lui-même », dit la publicité d'une autre émission), les reconstitutions des « faits » auxquelles peuvent procéder, devant le suspect concerné, un policier, un juge d'instruction ou un procureur à l'audience (« Vous vous êtes introduit chez votre victime à 19 h 30... »), les discours de réception à l'Académie (« Vous êtes, Monsieur... »), et autres hommages anthumes. Je précise « anthumes », parce que l'hommage posthume, oraison funèbre ou autre, quand il use de la deuxième personne (« Entre ici, Jean Moulin... »), relève plutôt de l'apostrophe *in absentia* que de la métalepse : le défunt auquel il « s'adresse » n'est plus vraiment en état de s'identifier – ou non – au héros qu'on raconte qu'il fut ; comme dit vigoureusement le Neveu de Rameau, « le mort n'entend pas sonner les cloches ». Même s'il récusé et, s'il le peut, corrige la teneur du récit qu'on lui fait de sa propre vie, ou de sa conduite en telle ou telle circonstance, l'interviewé, l'accusé, le récipiendaire académique ne peut nourrir aucun doute sur l'identité de celui, à la fois narrataire et protagoniste (lui-même et nul autre), que désigne alors le pronom de deuxième personne.

Chez les auteurs de fiction comme Butor ou Calvino, la difficulté tient donc, non pas à l'usage du pronom « vous » ou « tu », mais bien au caractère fictionnellement déterminé de l'histoire racontée et de son protagoniste, auquel nul lecteur réel, lui aussi déterminé quoique d'une autre manière, ne peut sérieusement s'identifier – pas davantage, en somme, que celui de tout autre roman : *La Chartreuse de Parme* serait-elle

écrite à la deuxième personne, je n'en deviendrais pas pour autant Fabrice del Dongo. Ici comme ailleurs, la métalepse reste une feintise, un pur jeu de rôles, sur le mode ludique bien connu : « Toi, tu serais la marchande... » On y croit sans y croire, comme jadis les Grecs à leurs mythes, autrefois les catholiques à l'Immaculée Conception, naguère les militants au génie du Petit Père des Peuples ou à la sagesse du Grand Timonier. Et même encore moins, sans doute.

\*\*

Quelle qu'en soit l'amplitude ou la continuité textuelle, de tels artifices sont à coup sûr exceptionnels, mais on ne pourrait qualifier ainsi cet autre jeu de pronoms qui commande, en régime factuel comme en régime fictionnel (celui-ci procédant, comme on sait, de celui-là par voie de « *mimésis* formelle<sup>89</sup> »), le discours dit, d'un terme dont il faut bien mesurer tout le poids, *autobiographique*. Le *je* de l'autobiographe (Rousseau) ou du mémorialiste (Chateaubriand), celui du narrateur d'un roman « à la première personne » (Adolphe dans *Adolphe*, Meursault dans *L'Étranger*), et tous les *je* ambigus qui s'exercent dans cet entre-deux que l'on n'ose plus, vu l'actuelle surenchère médiaticommerciale, qualifier d'*autofiction*, appartiennent à la catégorie dite par les linguistes des *shifters* (ou *embrayeurs*), instruments par excellence du passage d'un registre (celui de l'énonciation) à l'autre (celui de l'énoncé), et réciproquement. Cet usage commun qu'elles font d'un même pronom, les deux instances du je-narrateur et du je-personnage<sup>90</sup> le justifient évidemment par leur identité biographique – soit le fait que le Jean-Jacques qui naît à Genève en 1712 deviendra peu à peu, sans changer d'identité civile ni de code génétique, le Rousseau qui tient la plume entre 1764 et 1770. Mais Jean-Jacques Rousseau ne fut pas le dernier à percevoir, et à dramatiser dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*, dialogues écrits entre 1772 et 1776, la dualité d'instances<sup>91</sup> qu'abritait son identité numérique, au sens logique – et de nouveau *nominale*, puisque le nom, comme disait Kripke<sup>92</sup>, est un « désignateur rigide », indifférent aux modifications physiques, psychologiques ou fonctionnelles de son porteur. Et la réduction progressive de la distance temporelle entre le plus ou moins jeune héros et le nécessairement « moins jeune » énonciateur de tout récit autodiégétique ne réduit en rien la différence qui sépare ces deux fonctions que sont *vivre* – fût-ce seulement « se coucher de bonne heure » – et *raconter sa vie* – par exemple, écrire : « Longtemps je me suis couché de bonne heure. » Tout diariste peut éprouver cette différence, sachant au moins que sa vie « active » s'interrompt au moment où commence sa séance quotidienne de compte rendu et/ou d'examen de conscience. Le seul mode où les deux instances puissent se confondre totalement est celui du « monologue intérieur » *in actu*, du type *Les lauriers sont coupés*, où le personnage, simultanément, agit et décrit son action, mais on sait bien que ce type de discours, éminemment fictionnel, ne correspond à aucune conduite réelle, ni même possible – à l'exception peut-être de ce monologue intérieur minimaliste, puisque épuré de toute action physique, et même de tout (autre) contenu de pensée, qui s'énonce : (*Ego cogito*). Exception ou non, je ne me hasarde pas à en décider, mais il me semble tout de même que *cogito* signifie moins « je pense », que « je dis que je pense », et celui qui dit n'est peut-être pas exactement celui qui pense.

\*\*

Cette indéniable différence d'instances entraîne et justifie la distinction entre un univers – celui où se situe le je-personnage – et un autre, où se situe le je-narrateur, ou, dans le cas des récits autodiégétiques au second degré comme, en régime fictionnel, celui d'Ulysse chez les Phéaciens, entre l'univers où se situe le je-personnage raconté (Ulysse chez Polyphème) et l'univers où se situe le je-narrateur (mais déjà personnage) « se » racontant (Ulysse chez Alkinoos), etc. En effet, l'univers évoqué par un récit, si proche soit-il dans le temps et/ou dans l'espace, n'a, pour ses auditeurs ou lecteurs, d'autre existence que celle, toute langagière, d'un objet de récit, dont le statut même, réalité ou fiction, dépend entièrement du degré de véricité accordé à ce récit : si Ulysse dit vrai, son récit est factuel, s'il fabule, son récit est fictionnel, mais les Phéaciens qui l'écoutent, courtoisie mise à part, n'ont guère le moyen de trancher entre ces deux hypothèses. Il va de soi que, dans la seconde, la diégèse fictionnelle représentée dans (par) ce récit – celle des voyages imaginaires d'un Ulysse fabulateur – est ontologiquement hétérogène à celle où se situe l'acte de narration : la cour « réelle » d'Alkinoos. Dans la première, cette distinction radicale entre réalité et fiction s'efface évidemment, mais non pas le caractère tout aussi radicalement langagier de cette diégèse, à laquelle les auditeurs phéaciens n'ont d'autre accès que leurs oreilles, et leur confiance plus ou moins justifiée en la véricité de leur hôte. Pour nous en tenir à ce critère simple et manifeste, le récit d'Ulysse n'introduit nullement à la cour d'Alkinoos, « réels » ou fictionnels, des personnages comme Circé, Polyphème ou le malheureux Elpénor, mais seulement leur évocation verbale, qui ne leur confère aucune réalité comparable à celle des auditeurs ou de l'Ulysse narrateur qu'ils ont devant eux et qu'ils pourraient toucher du doigt.

Or, malgré les apparences, le cas d'un récit autobiographique de premier degré (à narrateur « réel » et extradiégétique) est de même nature : les lecteurs contemporains des *Confessions* de Rousseau pouvaient bien rencontrer l'auteur de ce texte, mais ils n'avaient d'autre accès à son objet (la vie de Jean-Jacques racontée par Rousseau) que ce texte même, véridique ou non. Pour nous, bien sûr, cette différence n'est plus si manifeste, puisque notre accès à l'auteur des *Confessions* est tout aussi médiat (livresque) que notre accès à leur « héros », mais ces deux médiations ne sont pas de même nature, ni de même degré : la personne de Rousseau auteur des *Confessions* est pour nous l'objet d'un certain récit (historique), celle de Jean-Jacques est l'objet d'un autre récit (autobiographique) : celui des *Confessions*, qui est lui-même devenu pour nous un objet historique. Rousseau est un personnage historique, Jean-Jacques est le héros d'un récit produit par ce personnage historique. Si proches factuellement qu'on accepte de les concevoir, cette dernière diégèse est *contenue* dans la première, comme celle des aventures d'Ulysse est contenue dans celle du récit chez les Phéaciens. Pour le dire autrement, la vie de Rousseau, auteur des *Confessions*, a été vécue par Rousseau ; la vie de Jean-Jacques, héros des *Confessions*, a été *racontée* par Rousseau, et, par rapport à ce récit premier qu'est pour nous l'Histoire en général (dont *son* histoire propre), ce récit-là est inévitablement second. Par rapport à la diégèse historique, les *Confessions* constituent donc bien, pour nous, une métadiégèse. Ce qu'elles constituaient pour Rousseau lui-même n'est pas trop notre affaire.

Observons au passage que, contrairement à celle du pronom de deuxième personne, la valeur de ce pronom-là n'est en rien affectée par la différence de régime entre le récit factuel et le fictionnel : « tu » ou « vous », le destinataire d'adresse factuelle est toujours individuellement ou collectivement défini comme appartenant à la réalité : c'est mon interlocuteur, mon correspondant épistolaire, mon auditoire effectif, mon public potentiel, qui se reconnaîtra comme sérieusement visé par cette adresse ; mais le narrataire de Butor ou de Calvino embarqué dans une diégèse fictionnelle est tout simplement lui-même un personnage de fiction, personnage auquel, nous l'avons vu, le narrataire réel ne peut sérieusement s'identifier. Au contraire, le « je » d'énonciation autobiographique, qu'il soit réel (Rousseau), fictionnel (Meursault), semi-fictionnel (le Giono de *Noë*) ou indéterminé (Lazarillo, Mariana Alcoforado, la Suzanne de *La Religieuse*, tant qu'on ignore ou qu'on se méprend sur leur statut), est toujours identifié – numériquement identique – au « je » de son énoncé : la révélation ultérieure du caractère fictionnel des trois derniers peut bien introduire une nouvelle instance (auctoriale, celle-là) jusque-là ignorée – celle du *Lazarillo*, comme bien d'autres, restant d'ailleurs anonyme –, mais elle ne modifie en rien la relation d'identité numérique entre celles du je-narrateur et du je-narré, qui restent, en tout état de la question, numériquement indissociables – et fonctionnellement irréductibles.

\*\*

L'autobiographie la plus sérieuse peut d'ailleurs exploiter, çà et là, cette plaisante ambiguïté ; voyez Chateaubriand : « Ceux qui lisent cette partie de mes *Mémoires* ne se sont pas aperçus que je les ai interrompus deux fois : une fois, pour offrir un grand dîner au duc d'York, frère du roi d'Angleterre ; une autre fois, pour donner une fête pour l'anniversaire de la rentrée du Roi de France à Paris, le 8 juillet. Cette fête m'a coûté quarante mille francs<sup>93</sup>. » Cette partie des *Mémoires*, qui raconte le lointain exil londonien des années 1793-1800, est écrite en 1822 par le « même » Chateaubriand devenu ambassadeur de Louis XVIII. L'auteur y joue donc sur cette triple « identité » de l'exilé famélique qu'il fut, du diplomate fastueux qu'il est devenu, et du mémorialiste complaisant qui s'amuse à comparer ses deux (autres) avatars. Le lecteur non informé n'aurait en effet aucune chance de deviner la nature des interruptions que le deuxième « je » impose au troisième dans son évocation du premier, mais l'auteur tient manifestement à la lui faire connaître.

\*\*

L'ambiguïté du pronom *je* – ou du nom propre commun, si j'ose dire, au narrateur et au protagoniste d'une autobiographie – forme donc assez clairement ce qu'on peut appeler un *opérateur de métalepse*. La notion linguistique d'*embrayeur* en est l'équivalent sur le plan de la langue commune, car la différence de degré diégétique qui nous occupe n'est évidemment pas spécifique à l'autobiographie, orale ou écrite, factuelle ou fictionnelle : la moindre mention de soi par soi, fût-ce au présent, comme dans le plus banal – et, soit dit pour simplifier la situation autant que faire se peut, le plus sincère – « Je vous aime », met en jeu cette dualité d'instances que masque, ou plutôt que dénie l'unité (pro)nominale : aimer est une chose, le dire, même sincèrement, en est une autre, même si le pronom *je*, en ce mode constatif (ou assertif) comme en mode performatif (ou déclaratif : « Je vous demande votre main »), incite trompeusement à penser le contraire.

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 d'énoncé. 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 – *puisque* il est vrai – que *je* est toujours *aussi* un autre. Il serait en un sens plus raisonnable, voire, paradoxalement, plus modeste, de toujours parler de soi à la troisième personne, comme Charles de Gaulle ou Alain Delon, César dans *La Guerre des Gaules*, ou Henry Adams dans *The Education of Henry Adams*. Ce serait peut-être un moyen, parmi d'autres, d'éviter de tabler trop inconsidérément sur sa propre identité à soi.

Je ne sais trop si l'on peut attribuer à ce scrupule le procédé de Gertrude Stein : sous le titre paradoxal (puisque ironiquement contredit, dès la couverture, par son nom d'auteur) *Autobiographie d'Alice Toklas*, elle donne à cette distanciation un tour d'érou supplémentaire en feignant de laisser raconter sa (propre) vie par sa secrétaire-confidente, laquelle, trop occupée par les chats, les chiens, la cuisine, le jardin, les manuscrits, et les « mille soins de la vie quotidienne<sup>94</sup> », est censée avoir abandonné la plume – seulement la plume –, pour transcrire son témoignage, à son illustre amie. Au reste, comme dit chez Nabokov le narrateur, et demi-frère du héros, de *La Vraie Vie de Sebastian Knight*<sup>95</sup>, « c'est une chose d'être le secrétaire d'un écrivain, c'en est une toute différente d'écrire sa biographie » (on objecterait bien Boswell, mais celui-ci, je crois, n'était pas exactement le secrétaire de Samuel Johnson). Le genre de la pseudo-autobiographie allographe s'est beaucoup répandu depuis, mais sans le chassé-croisé steinien : dans les *Mémoires d'Hadrien*, c'est bien l'empereur en personne – et non, par exemple, son favori Antinoüs – qui est censé raconter sa vie par la plume de Marguerite Yourcenar. Ici (je veux dire, chez Alice Toklas via Gertrude Stein), « je » ne désigne nul autre que ce témoin – spectatrice complaisante, et pour cause, d'un écrivain qui se fait ainsi, sous couvert d'autrui, son propre *ghost writer*. Un coup d'œil sur la répartition des droits pourrait aider à démêler cet imbroglio d'*authorship*, ou de recherche en maternité.

\*\*

Le comble de ces jeux sur l'identité est peut-être à trouver dans *Feu pâle*, ce roman – très accessoirement déguisé en notes de commentaire d'un poème – dont le héros se scinde en deux personnes : le narrateur homodiégétique Charles Kinbote, simple professeur témoin de lui-même et de son collègue, voisin et ami le poète John Shade (auteur du poème éponyme), et le roi (tôt détrôné et exilé) de Zembla, Charles II, dont Kinbote évoque le règne, les amours et la fuite, évidemment à la troisième personne hétérodiégétique, jusqu'au moment où, *sans doute*, les deux instances se rejoignent et se fondent pour servir de cible au régicide Gradus qui, maladresse ou perversité, n'atteindra en fait que l'innocent poète. Que le lecteur de ces lignes qui n'aurait pas d'abord été celui du roman ne renonce à aucune incertitude : mon *sans doute* ne signifie pas « sans aucun doute ». Le jeu d'indices dont se parseme ce récit disloqué est suffisamment ambigu pour laisser place à quelque hypothèse telle que celle-ci : « Un fou qui tente d'assassiner un roi imaginaire, un autre fou qui s'imagina lui-même être ce roi, et un vieux poète de talent qui se trouve dans la ligne de feu et périt dans le choc entre deux fictions<sup>96</sup>. » Et qu'on ne tienne surtout pas pour un indice *sûr* cet argument narratologique pertinemment objecté par John Shade : « Comment pouvez-vous savoir si toutes ces choses intimes au sujet de votre affreux Roi sont vraies<sup>97</sup> ? » Toutes ces choses intimes, Kinbote ne peut les « savoir » que de trois façons, au choix du lecteur : soit parce qu'il est le roi en personne (c'est apparemment ce que croit deviner le vieux poète), soit parce qu'il *croit* l'être, et donc *croit* les savoir (cela suffit bien pour les « rapporter » en focalisation interne), soit enfin – mais c'est sans doute la même chose – parce qu'il les invente de toutes pièces ; nul n'est mieux informé qu'un simulateur, rien n'est plus clairvoyant que le délire.

\*\*

On pourrait sans doute, en si bon chemin, annexer à la métalepse ce type de récits, sinon fantastiques, du moins paradoxaux ou sophistiqués, où l'identité d'un personnage se trouve *in extremis* démentie par un changement de rôle narratif. C'est, entre autres, le cas de « La forme de l'épée », l'un des contes de Borges recueillis dans *Fictions*<sup>98</sup>. Le narrateur rencontre dans quelque auberge un Anglais qui lui raconte comment il a reçu la blessure dont lui reste une cicatrice au visage : ce fut au cours d'un combat victorieux contre un ignoble délateur nommé Vincent Moon. Arrivé à la fin de son récit, l'Anglais révèle qu'il en a distribué les rôles à l'envers : il n'est pas l'homme qu'il prétendait avoir été, mais bien l'autre, le délateur lui-même : « Je vous ai raconté l'histoire de cette façon pour que vous l'écoutez jusqu'à la fin. J'ai dénoncé l'homme qui m'avait protégé : je suis Vincent Moon. Maintenant, méprisez-moi. » C'est aussi, plus simplement si l'on peut dire, le cas de l'inusual histoire des jumeaux de Mark Twain – si du moins l'on en poussait le sophisme jusqu'à faire dire à son héros-narrateur : « Nous étions deux jumeaux parfaitement identiques. L'un de nous est mort en bas âge. Tout le monde a cru que c'était mon frère. Jusqu'ici, j'étais seul à savoir que c'était moi. Maintenant, je vous mets dans cet horrible secret. Plaînez-moi. » Ou encore, celui du *Nocturne indien* d'Antonio Tabucchi<sup>99</sup>, dont le narrateur autodiégétique passe insensiblement, et sans crier gare, d'un rôle (le héros qui cherche son frère Xavier) à l'autre : ledit Xavier en personne – identification du poursuivant au poursuivi qu'on trouvait déjà, au moins à faire dire à son héros-narrateur, de *Sebastian Knight*. Ou enfin (mais j'en oublie sans doute un grand nombre), celui du conte de Cortázar, « La nuit face au ciel<sup>100</sup> », dont le héros, hospitalisé après un accident de moto, rêve qu'il est un guerrier motéque jadis poursuivi par des ennemis aztèques ; il se réveille plusieurs fois dans sa chambre d'hôpital, replonge à chaque fois dans sa hantise, jusqu'à la dernière page où le lecteur comprend que le rapport de l'illusion à la réalité allait tout à rebours : le héros est bien un guerrier motéque que ses poursuivants vont mettre à mort, et l'accident de moto et la nuit d'hôpital qui s'ensuit ne sont rien d'autre que son ultime fantasme, cauchemar optimiste, aussi anachronique que climatisé. On connaît la fable chinoise, en métalepse réciproque ou circulaire : l'empereur Tchouang-tseu qui toutes les nuits se rêve papillon est peut-être un papillon qui tous les jours se rêve empereur, et cela ne fait, « en somme », aucune différence, pas plus qu'entre le duc d'Auge qui se rêve Cidrolin et Cidrolin qui se rêve duc d'Auge<sup>101</sup> ; et l'on ne peut manquer d'évoquer ici le célèbre dessin en boucle où Escher montre une main qui trace une autre main qui trace la première, et ainsi de suite, réciproquement et à l'infini.

\*\*

La relation du rêve à la « réalité » (mot qu'on ne devrait, dit Nabokov, employer qu'entre guillemets) peut donner lieu à diverses manœuvres métaleptiques, pour cette simple raison que l'acte de rêver est – en principe, sans que la réciproque soit possible – contenu dans la vie du rêveur, et que le récit d'un de ses rêves peut tout naturellement s'insérer dans celui de sa vie. En toute rigueur, cette insertion ne devrait entraîner aucun changement de niveau diégétique, puisque le déroulement des événements ou des visions oniriques s'inscrit, sans modification de l'instance narrative, dans la durée vécue du personnage en cause, rapportée par lui-même ou par un narrateur extérieur : si j'ai rêvé entre trois et quatre heures du matin, pendant ce laps de temps il ne s'est rien passé d'autre dans ma vie consciente, et je devrais bien pouvoir loger le récit de cette heure de rêve, *recto tono* et sans autre forme de procès, dans le récit complet de ma vie : « De deux à trois heures du matin, j'ai écouté du Wagner ; de trois à quatre j'ai rêvé que j'envahissais la Pologne<sup>102</sup>, à quatre heures je me suis réveillé, je me suis fait un café bien serré, etc. » En fait, lorsqu'un récit de rêve figure dans un récit de vie, le lecteur ne manque pas de percevoir celui-là comme *second* par rapport à celui-ci, et donc son « action » comme métadiégétique par rapport à la diégèse constituée par l'existence diurne du personnage. Au

reste, lorsque quelqu'un nous raconte un de ses rêves, ce récit, qui ne procède en principe que d'une simple analepse (« Voici ce qui m'est arrivé, en rêve, la nuit dernière »), nous apparaît irrésistiblement comme une insertion au second degré par rapport à la trame de son existence réelle, comme s'il nous racontait un livre qu'il a lu ou un film qu'il a vu la veille au soir. Il en va évidemment de même lorsqu'un personnage de roman se livre au même genre de confiance devant ses compagnons de fiction, ou lorsqu'un narrateur d'autobiographie (réelle ou fictive) interromp le récit de sa vie diurne (ou nocturne) pour y insérer, comme Nerval dans *Aurélia* ou le Narrateur dans la *Recherche*, celui d'un de ses rêves. Tout se passe, sans quelques raisons, comme si le monde onirique – l'*idios kosmos* d'Héraclite – constituait une parenthèse *fictionnelle* à l'intérieur de ce que Proust appelle « le monde des vivants<sup>103</sup> » – *koinos kosmos*, pourrait-on dire –, le passage de l'un à l'autre déterminant un saut d'une diégèse à une autre, puisqu'une fiction est toujours métadiégétique par rapport, soit à la réalité, soit à une autre fiction qu'elle parasite.

Cette situation n'est pas en elle-même nécessairement métalectique, puisque rien n'empêche le narrateur de marquer explicitement (« Aussitôt endormi, je rêvai / il rêva que... ») le passage d'un plan à l'autre. Il y a métalepse, en revanche, lorsque le passage d'un « monde » à l'autre se trouve, de quelque manière, masqué ou subverti : textuellement masqué, comme dans le « Djoumane » de Mérimée, où rien ne permet au lecteur, si attentif ou averti soit-il, de discerner à quel moment (en quel point du texte) le narrateur s'endort sur son cheval, et donc de distinguer entre la diégèse « réelle » (une chevauchée militaire vers Tlemcen) et la diégèse surréelle du rêve (une visite au « boudoir souterrain » d'une mirifique houri) ; ludiquement subverti, comme, à la fin de cette même nouvelle, les paroles engageantes de la jeune femme offrant au héros une « mousse de café » se révèlent être *en même temps* celles par lesquelles son compagnon rappelle le rêveur à la réalité : « "Ah! Roumi, Roumi!... dit-elle. – Est-ce que nous ne tuons pas le ver, mon lieutenant ?..." À ces mots, j'ouvris les yeux comme des portes cochères. Cette jeune femme avait des moustaches énormes, c'était le vrai portrait du maréchal des logis Wagner... En effet, Wagner était debout devant moi et me présentait une tasse de café, tandis que, couché sur le cou de mon cheval, je le regardais tout ébaubi. » On peut juger cette sortie de rêve moins subtile, voire plus grossière, que son entrée, mais on en trouve l'équivalent, entre autres<sup>104</sup>, de nouveau chez Proust, à la fin du rêve de Swann. Celui-ci entend dans ce rêve un paysan lui dire : « "Venez demander à Charlus où Odette est allée finir la soirée avec son camarade, il a été avec elle autrefois et elle lui dit tout. C'est eux qui ont mis le feu." C'était son valet de chambre qui venait l'éveiller et lui disait : "Monsieur, il est huit heures et le coiffeur est là, je lui ai dit de repasser dans une heure"<sup>105</sup>. » Tout le glissement métalectique tient évidemment ici dans le « c'était », qui suggère une identité entre la phrase, onirique et en ce sens fictionnelle, du paysan rêvé et celle, on ne peut plus diurne, du domestique réel.

\*\*

L'histoire du très kitsch – c'est-à-dire encore plus kitsch que les pages que je viens d'évoquer – feuilleton télévisé *Dallas* (car c'est à tort qu'on le qualifie souvent de « série » : c'était vraiment un feuilleton suivi d'épisode en épisode) présente une variante assez rare de ce procédé, en lui-même plutôt banal, qui consiste à révéler après coup le caractère « onirique » d'une action d'abord présentée comme « réelle ». L'originalité de cette révélation-là tient simplement à sa fausseté : pour une raison tenant aux aléas de fabrication du feuilleton, on présente comme onirique un épisode (en fait, toute une saison d'épisodes) qui ne l'était nullement lors de sa conception scénaristique, de sa réalisation en studio et de sa réception publique. Je m'explique, même si ce point de *making of* doit être connu de tous les amateurs de cet art dit mineur, et si je ne suis pas sûr de l'exposer tout à fait correctement. À la fin de la septième saison, en 1985, l'acteur Patrick Duffy, un peu fatigué du rôle peu gratifiant du gentil Bobby Ewing, décide de quitter définitivement le plateau. On se résout donc à faire mourir son personnage dans la diégèse, et la huitième saison se passera de lui : c'est bien triste, mais techniquement très facile. Un an plus tard, Larry Hagman (« J.R. ») convainc Duffy de revenir, à la satisfaction générale, mais on se demande comment on pourrait ressusciter Bobby sans abuser de la crédulité volontaire du public. Après plusieurs jours, ou semaines, de *brainstorming*, quelqu'un propose cet œuf de Colomb : on présentera toute la huitième série comme ayant été *rêvée* par Pamela : *It was all a dream*. Elle se réveille donc un jour de cette longue léthargie, tout naturellement (je néglige la très ingénieuse scène de transition) elle et son public retrouvent Bobby en pleine forme, et l'on repart pour quelques tours – encore cinq, je crois. La ficelle est un peu grosse, mais enfin le rêve est un procédé métadiégétique, et donc potentiellement métalectique, vieux comme la Bible, et plus vraisemblable, pour qui souhaite y croire, que la résurrection pure et simple, qui relève, quant à elle, du miracle. Ce n'est pas que le public ne puisse jamais accepter une résurrection miraculeuse, mais il y faut un contexte (conte de Noël, par exemple) un peu plus approprié que celui, « impitoyable » comme on sait, de l'emblématique feuilleton. Voyez le *It's a Wonderful Life* de Capra (*La vie est belle*, 1946)<sup>106</sup>, auquel un ange gardien dévoué permet une manipulation diégétique plutôt culottée, sur un mode non plus onirique, mais hypothétique (irréel du passé). Mais celle-là, je n'ai pas besoin de vous la raconter, vous la connaissez par cœur.

L'univers de la « série » télévisée présente de surcroît, par rapport à celui du cinéma, cette particularité bien connue, à quoi j'ose à peine appliquer le qualificatif pourtant transparent, j'espère, de *metaleptogène* : à mesure que les épisodes se succèdent, le public en vient peu à peu à identifier les acteurs aux personnages qu'ils interprètent, auxquels ils deviennent de plus en plus indispensables, et dont ils auront bien du mal à se dégager pour l'éventuelle suite de leur carrière. Quoique guéri d'un cancer, Larry Hagman n'a guère survécu, professionnellement parlant, à la chute de *Dallas* (on le voit pourtant encore dans le *Nixon* d'Oliver Stone), et l'on sait que cette confusion des rôles n'a pas tout à fait épargné, par exemple, un Peter Falk (Columbo) ou, plus près de nous, un Roger Hanin (Navarro), même si ces deux séries sobrement policières n'avaient rien pour attirer le degré d'hystérie populaire suscitée par les péripéties de la « sulfureuse » famille Ewing, dont les interprètes ne pouvaient plus se montrer en public sans affronter les effets ambivalents de cette identification. Les foules se jetaient à la fois sur Duffy et sur le gentil Bobby, sur Hagman et sur l'affreux J.R., et sans trop savoir à qui elles en avaient, à quel titre et à quelle fin. « South Fork » était progressivement devenu réel, et Hollywood était déjà mythique depuis près d'un siècle.

Le cas des acteurs comiques du cinéma muet, comme Max Linder, Charles Chaplin, les Marx Brothers, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon ou Laurel et Hardy ne me semble pas tout à fait du même ordre : l'identification de l'interprète à son personnage ne s'y produisait pas à la longue et par voie de confusion progressive, c'était une identité (diversement) constitutive, sur un mode plus ou moins hérité des numéros du cirque, du *music-hall*, et plus lointainement, et en sens inverse<sup>107</sup>, de la *commedia dell'arte* : Hagman *joue* J.R. puis le *devient* aux yeux de son public, mais Chaplin *se jouait* délibérément en « Charlot », Julius Marx en « Groucho », etc. Après *Les Temps modernes*, Chaplin échappera à son « propre » rôle en abandonnant simplement ses signes distinctifs (vestimentaires et autres) et en incarnant des personnages plus ou moins autonomes : Hynkel, Verdoux, Calvero, devenant ainsi – si j'ose dire et pour simplifier une distinction évidemment plus subtile – un acteur comme les autres.

\*\*

Je reste un instant au cinéma pour mentionner un cas de métalepse assez fréquemment exploité par cet art : lorsqu'un personnage (intra)diégétique propose sa version de tel ou tel fait, certains films montrent à l'écran cette version métadiégétique, sans que rien n'indique *a priori* le degré de véricité de cette reconstitution, que le spectateur reçoit spontanément comme véridique en vertu du bien connu pouvoir de suggestion de l'image. Il se peut d'ailleurs qu'une contradiction flagrante, et délibérément ironique, apparaisse entre le récit oral et la scène qui est censée l'illustrer : dans *Un éléphant, ça trompe énormément* (Yves Robert, 1976), le personnage-narrateur Étienne (Jean Rochefort) s'attribue assez constamment, à notre adresse et dans son récit en voix *off*, un rôle avantageux que dément non moins constamment la scène « vécue » (filmée) correspondante. Ici, donc, le spectateur est invité à se fier sans réserve à la véricité présumée de l'image. Je ne connais aucun exemple d'une répartition inverse (image démentie par le commentaire verbal), qui serait probablement beaucoup moins convaincante : ce que je *vois* ne peut être que (fictionnellement) *vrai*<sup>108</sup>, et l'on se souvient des critiques en forme de refus qui ont accueilli, dans *Stage Fright* (*Le Grand Alibi*, Alfred Hitchcock, 1950), un *flash-back* que la suite révélait mensonger. Dans l'exemple classique de *Rashomon* (Kurosawa, 1950), la pluralité de versions (subjectives) concurrentes résulte, avec davantage de vraisemblance (ou de motivation), d'une succession de témoignages contradictoires devant un tribunal à propos d'un fait divers, et la contradiction n'est pas finalement levée, puisque le propos du film veut illustrer la relativité des points de vue humains (le théâtre pratique beaucoup moins souvent ce genre d'effets, mais il n'en est

nullement incapable : voyez *Trois versions de la vie*, de Yasmina Réza). Dans *Reversal of Fortune (Le Mystère von Bulow)*, Barbet Schroeder, 1990), la pluralité de versions résulte d'une série d'hypothèses envisagées dans un cabinet d'avocats sur les circonstances de la mort de l'héroïne, chacune de ces hypothèses étant illustrée par une séquence évidemment tournée *ad hoc* ; la vérité ne sera d'ailleurs pas davantage révélée que dans *Rashomon*, non plus au nom d'un relativisme de principe, mais tout simplement parce que le verdict d'acquiescement du mari suspect résulte d'une absence de preuve de culpabilité. Nous ne saurons donc jamais, des scènes contradictoires auxquelles nous avons « assisté », laquelle était exacte, ni même si l'une d'elles l'était.

Mais rien n'exige que ce traitement métalectique, *par l'image*, d'un récit second soit concurrencé, et donc contesté, par une autre mise en image : une version filmique de l'*Odyssée* pourrait fort bien traiter ainsi le récit d'Ulysse, sans que rien n'incitât le spectateur à s'interroger (davantage que le lecteur de l'*Odyssée*) sur sa véracité. Les multiples *flash-backs* par lesquels Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941) reconstruit la vie et la carrière de Charles Foster Kane résultent tous de divers témoignages rétrospectifs accordés après la mort de Kane au journaliste-enquêteur Jerry Thompson, et ces témoignages ne sont que très partiellement et marginalement contradictoires. On peut en dire autant de la manière dont Joseph Mankiewicz (*The Barefoot Contessa – La Comtesse aux pieds nus*, 1954) traite la vie et la carrière de la défunte star « Maria d'Amato » (Maria Vargas) lors de son enterrement, retracées par voie de récits faits à son scénariste et confident Harry Dawes, ou de souvenirs revécus par celui-ci – le tout ici encore pris en charge par une mise en image qui court-circuite l'acte de narration orale de ces divers témoins. Il en va ainsi de la plupart des analepses filmiques, dont la *présentation* (au sens fort) est presque toujours motivée par un tel récit second, comme les épisodes de la vie de Siddharta qui parsèment le récit-cadre de *Little Buddha* (Bernardo Bertolucci, 1993), suscités pour le jeune héros par la lecture d'un livre illustré que lui commente d'abord sa mère, puis son mentor-initiateur, dont les voix narratives *off*, ici un peu redondantes, accompagnent sa vision (mentale ?) en image ; ou encore, et sans doute plus souvent, par une activité d'anamnèse, comme, dans *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939), celle du héros-meurtrier assiégé par la police dans son logement, et qui « revoit » son passé avant de se tirer une balle : autant d'évocations que le réalisateur se charge d'objectiver à l'écran sans plus d'égard pour leur prétendue source subjective. On peut dire que la nature même de la représentation filmique la conduit inévitablement à traiter toute analepse – et aussi bien, quoique moins fréquemment, toute prolepse, et même tout fantasme (voyez Danny Kaye dans *The Secret Life of Walter Mitty*, de Norman McLeod, 1947) par voie de métalepse : quand on peut « montrer » un événement, pourquoi se contenter de simplement le raconter ?

\*\*

Rien n'empêche enfin le théâtre de procéder de la sorte, et la « pièce dans la pièce » de *L'Illusion comique*, déjà évoquée, peut assez bien s'analyser en ces termes : le magicien Alcandre pourrait se contenter de raconter à Pridamant les aventures de Clindor, mais il choisit, ou plutôt Corneille choisit, de les lui *montrer*, pour cette raison décisive qu'il peut le faire, et que c'est bien plus amusant ainsi. Le sérieux et la bienséance de la tragédie la détournent évidemment davantage de recourir à de tels procédés, et l'on imagine mal Racine, dans *Phèdre*, substituant au récit de Thémène une représentation scénique de la mort d'Hippolyte, avec monstre marin aux replis tortueux, chevaux emballés et char fracassé sur les rochers. Un metteur en scène audacieux pourrait s'y essayer (on a vu pire) en son nom, et au nom de la supériorité, au demeurant tout aristotélicienne (et antiplatonicienne) de *mimèsis* sur *diègèsis*. Je n'invoque point en vain ce couple vénérable, car le principe de cette forme de métalepse est bien de substituer la première à (ce qui se présentait d'abord sous les espèces de) la seconde. Citant plus haut la phrase de Dumarsais qui me semblait tirer quelque peu sa définition de la métalepse du côté de l'hypotypose, j'ai qualifié d'« un peu fourvoyants » les termes de ce rapprochement (« On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des Poètes [...] lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose »). On voit maintenant que ces termes ne sont pas fourvoyants dans tous les cas, ou du moins dans tous les arts, car ils s'appliquent parfaitement à la manière dont (contrairement à la littérature) le théâtre ou le cinéma savent « mettre sous nos yeux » des faits qu'ils pourraient se contenter de laisser décrire ou raconter par un personnage ou un narrateur.

Le texte narratif ou descriptif, encore une fois, ne jouit pas vraiment de cette ressource : quoi qu'en prétendent les définitions, elles-mêmes quelque peu illusoire ou hyperboliques, que les rhétoriciens classiques donnaient de l'hypotypose, ce texte ne peut jamais réellement « mettre sous nos yeux » ce qu'il ne sait représenter que verbalement – à moins que ce qu'il « représente » ne soit déjà un discours, produit oralement, par écrit, ou *in petto*. Cette situation, où la description cède la place à la pure et simple re-production, c'est celle qu'illustrent, par exemple, ces pages de l'*Illiade* lourdement (mais bien logiquement de sa part) critiquées par Platon, où le narrateur (Homère) feint de devenir son personnage (Chrysis) pour rapporter *verbatim* son discours, abandonnant ainsi sa noble tâche de *haplè diègèsis* (« récit pur ») d'un narrateur assumant comme il se doit les paroles de ses personnages sous forme de discours narrativisés en style *indirect* pour le rôle indigne du producteur de *mimèsis*<sup>109</sup>, qui est évidemment celui du dramaturge. On peut juger délirante la querelle antimimétique de Platon, il n'en est pas moins le doigt sur ce fait qui nous importe : lorsqu'un narrateur cède la parole à l'un de ses personnages – et, plus encore, lorsqu'il lui cède, en « monologue intérieur », l'expression de sa pensée –, il franchit, d'une manière typiquement (et, depuis les analyses de Käte Hamburger<sup>110</sup>, notoirement) fictionnelle, un seuil en principe infranchissable de la représentation.

\*\*

Évoquant plus haut le cas, quasi générique, des *Impromptus*, j'ai laissé de côté celui, tout singulier, de *L'Impromptu de l'Alma*, créé en 1956 et, comme le suggère son titre, au Studio des Champs-Élysées. En effet, il n'y a pas là, à proprement parler et comme chez Molière, Pirandello ou Giraudoux (j'en oublie sans doute quelques autres), de pièce-dans-la-pièce sous forme de pseudo-improvisation ou de pseudo-répétition en abyme sur une scène au second degré. L'auteur (« Ionesco ») est simplement en butte à trois docteurs en « théatologie », nommés – de manière assez transparente pour qui se souvient des querelles de l'époque – « Bartholomée I, II et III », qui viennent interrompre son travail d'écriture (et non de mise en scène) et le tymaniser de leçons et de remontrances plus ou moins brechtiennes, dans un style burlesque qui rappelle davantage les charlatans de *L'Amour médecin* ou les pédants de *La Critique de l'École des Femmes* que les comédiens au travail dans *L'Impromptu de Versailles*, avant d'être chassés par une sorte de Dorine (« Marie ») chargée d'incarner, balai en main, le bon sens populaire. Rien de plus classique, en somme. L'effet de métalepse est ailleurs : au début de la pièce, Ionesco, réveillé en sursaut, est sommé par Bartholomée I de lui lire la scène d'ouverture de celle qu'il est censé être en train d'écrire (*Le Caméléon du berger*) ; il s'exécute, et lit une page qui reproduit littéralement la scène d'ouverture de *L'Impromptu de l'Alma*, à laquelle le public vient d'assister (mais didascalies comprises, dont il n'avait pu percevoir que l'exécution) ; surviennent Bartholomée II et III, qui exigent à leur tour une nouvelle lecture de cette scène : nouvelle répétition de la scène initiale, qui déclenchera la sarabande des théatologues en délire. On retrouve donc le processus qui préside ordinairement à la mise en scène d'une pièce, d'abord lue à haute voix par l'auteur<sup>111</sup>, puis lue « à table » (plus ou moins « jouée ») par les comédiens engagés, puis « répétée » sur scène, jusqu'à la première représentation devant le public ; mais ce processus est ici inversé : le comédien (à la création : Maurice Jacquemont) qui incarne d'abord l'auteur dans son propre rôle incarne ensuite (deux fois) le même auteur lisant le rôle (le sien, toujours) qu'il vient de jouer, avant de le rejouer par bribes à mesure qu'entrent en scène ses futurs persécuteurs. C'est le tournis, ou, dans les termes de Bartholomée I, « c'est un cercle vicieux » – vicieux, dit-on ailleurs, pour avoir été trop caressé.

\*\*

Notre promenade à travers quelques-unes des formes, probables ou improbables, de cette attachante figure ne prétendait évidemment pas à une exhaustivité, en toute hypothèse plus oiseuse qu'instructive. Je veux pourtant saluer, pour (en) finir, un texte plus récent que *Tristram Shandy*, et même que *Feu pâle*, et que l'on peut bien tenir, au moins pour l'instant, et dans le champ de ses manifestations littéraires, pour le bouquet de ce long feu d'artifice : il s'agit du roman de Christine Montalbetti, *L'Origine de l'homme*<sup>112</sup>. Il raconte, à sa manière, quelques jours de la vie du célèbre douanier Jacques Boucher de Perthes, à la veille de sa première grande découverte paléontologique (1844, je crois), dans les environs d'Abbeville. Ce ne sont certes pas les événements, plutôt minces – même compte tenu de quelques timides apparitions de

créatures diversement prérominiennes –, qui font l'intérêt de cette biographie rêvée, mais bien la manière dont le récit s'y trouve conduit par une romancière-narratrice (deux fois interpellée sous son véritable prénom, comme le problématique « Marcel » de la *Recherche*, mais par les soins de son propre héros – puisque « notre héros » il y a, comme dans la *Chartreuse*), qui se pose volontiers en spectatrice de l'« action » qu'elle décrit (plus qu'elle ne la raconte) au présent et généralement de l'extérieur, non sans s'interroger sur ses tenants et aboutissants, et non sans faire partager sa curiosité, ou sa perplexité, à un lecteur qu'elle ne manque pas d'inciter parfois, comme Tristram, à intervenir, si peu que ce soit, dans le cours des choses. J'ai dit romancière-narratrice, parce que son statut est alternativement, sinon à la fois, celui d'un narrateur-témoin présent et capable d'intrusions plus ou moins actives, et celui d'un auteur conscient de ses fins et de ses moyens, capable d'autocritique, d'apartés de toutes sortes et d'excursions étrangères à la diégèse (« en insert, souvenir de mon enfance... »), mesurant le degré d'attention de son public, sollicitant son avis, lui offrant des choix diégétiques multiples (« rayez les mentions qui ne vous conviennent pas »), surveillant ou prévoyant la manière dont il tourne, ou peut-être dont il saute les pages de ce qui se connaît et se désigne comme un livre. Un livre qui nous invite, au rebours de la formule rituelle, mais conformément au vœu des Formalistes, à suspendre, non pas notre incrédulité, mais bien notre crédulité – pour peu qu'il nous en reste encore, après trente et quelques années de cure de dégrisement narratologique, « théatrolgique » et filmologique.

\*\*

J'évoquais plus haut le type d'intrusion propre au cinéma que Marc Cerisuelo qualifie de « présence réelle », lorsqu'un acteur ou quelque autre personne plus ou moins liée au monde du spectacle (et qui ne l'est pas ?) intervient en personne et dans son propre rôle dans un film de fiction, comme Buster Keaton dans *Sunset Boulevard*. À la réflexion, « propre au cinéma » est peut-être trop restrictif, car le roman ne se prive pas d'introduire parfois dans sa diégèse fictionnelle des personnages empruntés à l'extradiégèse historique (qui est une autre diégèse), comme Louis XI *as himself* dans *Quentin Durward*, Richelieu dans *Les Trois Mousquetaires* ou Napoléon dans *Guerre et Paix*. Si le « vrai » Keaton fait métalepse dans un film de fiction, le « vrai » Napoléon (ou Koutouzov) doit tout autant faire métalepse dans un roman dont la plupart des personnages sont imaginaires. Seule la longue habitude que nous avons du roman dit historique, et le caractère désincarné de ces personnages comme de tous les autres (nous ne « voyons » pas Napoléon – ni davantage le prince André – chez Tolstoï comme nous voyons Keaton chez Wilder, nous sommes réduits à le « reconnaître » au seul énoncé de son nom), nous empêchent de percevoir le caractère transgressif de leur présence « réelle » dans un monde de fiction. Mais il est vrai que ce type de roman n'est pas seul à emprunter à la réalité pour construire son univers fictionnel : le Londres de Dickens, le Paris (ou la Province) de Balzac, et tous les objets qui les meublent, sont tout aussi « empruntés » au réel que les héros illustres des romans de Scott, de Dumas ou de Tolstoï. Aragon affirme, dans la préface de *La Semaine sainte* : « Tous mes romans sont *historiques*, bien qu'ils ne soient pas en *costume* », et tous les romanciers pourraient (devraient) en dire autant. En vérité, la fiction est, de part en part, nourrie et peuplée d'éléments venus de la réalité, matériels ou spirituels : l'avarice d'Harpagon ou l'ambition de Rastignac ne sont identifiées comme tels qu'à partir d'une idée de l'avarice ou de l'ambition que l'auteur et son public se sont construite au contact de la vie réelle – et d'autres œuvres dramatiques ou romanesques. Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers : « Cet homme-là est un véritable Don Juan. »

\*\*

La leçon que proposent tous ces labyrinthes narratifs, descriptifs, dramatiques, filmiques, et d'autres que j'oublie, a été obliquement tirée voici déjà quelques décennies par un de leurs plus subtils architectes, et l'on ne peut ici que la réciter une fois de plus :

Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et Une Nuits* ? Que don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? Le crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit.<sup>13</sup>

Un livre, donc – sacré, je ne sais, infini, j'en doute un peu –, où quelqu'un (mais qui ?) sans cesse nous écrit, et parfois aussi, et toujours finalement, nous efface. C'est là, peut-être, faire inconsidérément endosser à une simple figure un peu plus qu'elle n'y songeait, mais sait-on jamais *vraiment* à quoi songe une figure ?

1. *Figures III*, Éd. du Seuil, 1972, p.243 sq., *Nouveau Discours du récit*, Éd. du Seuil, 1983, p.58-59. Je reviendrai nécessairement sur quelques-uns des exemples que j'évoquais alors. Entre-temps (29 et 30 novembre 2002) s'est tenu à Paris le colloque international *La Métalepse aujourd'hui*, dont les Actes paraîtront prochainement, et auquel je dois quelques nouvelles indications et incitations. Le présent volume est une version amplifiée de ma propre contribution à ce colloque.
2. À commencer par Aristote, dont la position est toutefois ambiguë, puisqu'il la définit d'abord (*Poétique*, 1457b) de manière très large, comme toute espèce de transfert de sens, non seulement par analogie, mais aussi du genre à l'espèce et réciproquement (ce qu'on appellera plus tard métonymie), avant (1459a) de la rapporter au don de « bien percevoir les ressemblances », ce qui la définit exclusivement par le rapport d'analogie.
3. *Des Tropes* (1730), Flammarion, 1988, p.110.
4. *Commentaire des Tropes* (1818), Statkine Reprints, 1967, p.107.
5. *Les Figures du discours* (1821-1827), Flammarion, 1968, p.127-128.
6. *Commentaire des Tropes, op. cit.*, p.116, *Les Figures du discours, op. cit.*, p.128.
7. *Des Tropes, op. cit.*, p.151.
8. *Ibid.*, p.114. « Ces façons de parler, ajoute justement Dumarsais, peuvent être rapportées à l'hypotypose dont nous parlerons dans la suite. »
9. *Les Figures du discours, op. cit.*, p.128.
10. *Figures III, op. cit.*, p.250-251.
11. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1987, t.I, p.184.
12. Umberto Eco, *Baudolino* (2000), trad. fr., Grasset, 2002.
13. *Fiction et Diction*, Éd. du Seuil, 1991, p.89.
14. « Fiction, réel, référence », *Littérature*, 123, septembre 2001, p.53.
15. La substitution sémantique est, je le rappelle, le critère de figuralité mis en avant par Fontanier, qui oublie un peu cette clause lorsque, respectueux de la tradition, il accepte dans son répertoire les simples formules que je viens d'évoquer.
16. Chap.11.
17. *À la recherche du temps perdu, op. cit.*, t.I, p.186.
18. *Histoire de France*, extraits présentés par Claude Mettra, J'ai lu, 1963, p.284 (ici et dans les citations suivantes, c'est moi qui souligne).
19. Laffont, coll. «Bouquins», 1979, t.II, p.822.
20. Exemple parmi tant d'autres : « J'ai suivi fidèlement le grand courant de ce siècle terrible [le XVI<sup>e</sup>]. J'ai déjà trop agi, trop combattu dans ces derniers volumes : la lutte atroce m'a fait tout oublier ; je me suis avancé trop loin dans ce carnage. J'y étais établi et ne vivais plus que de sang » (*Renaissance et Réforme*, Laffont, coll. «Bouquins», 1982, p.637). Ce trait n'a pas pu échapper à Proust : « Au point culminant du règne de Louis XIV [...] d'étranges maux de tête me faisaient croire chaque jour que j'allais être obligé d'interrompre mon histoire. Je ne retrouvai vraiment mes forces qu'au serment du Jeu de Paume » (*Pastiches et mélanges*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1971, p.28).
21. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Laffont, coll. «Bouquins», 1989, t.II, p.115. En fin de digestion (p.147), le retour en arrière est on ne peut plus explicite, et opéré cette fois sans figure : « Voyons où on en était à mon retour, et comment on en était venu là. Je crois avoir fini un des précédents chapitres en disant : "Ce récit changea les dispositions de M. Thiers, qui, au lieu de faire son article, se leva et courut chez Laffite." M. Thiers était orléaniste... »
22. *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1977, t.V, p.559.
23. Éd. T.L.F., Droz, 1977, p.5.
24. *Œuvres*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1957, t.I, p.1467.
25. C'est la fin du premier chapitre du *Roman comique*.
26. *Op. cit.*, p.8.
27. L'association, elle-même une figure, qui vient aussitôt après la métalepse dans le traité de Fontanier, consiste entre autres à « rendre commun à d'autres ce qu'on ne dit que pour soi-même ». Définition qu'on peut traduire en : « feindre de rendre commun ce qu'on ne dit en fait que pour soi-même ».
28. In *Final del Juego*.
29. *Destins tordus*, trad. fr., Laffont, 1981.

30. Sur les divers «mouvements métalectiques», dans les deux sens, entre niveaux extradiégétique, intradiégétique, métadiégétique (etc.?), voir le schéma proposé par Frank Wagner, «Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative», *Poétique*, 139, avril 2002, p.244.
31. *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1974, t.III, p.611-642.
32. *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, t. III, p.13-14.
33. *Ibid.*, p.787-789.
34. *Ibid.*, p.717.
35. *Ibid.*, 1977, t.IV, p.1169 sq.
36. *Ibid.*, t.III, p.795-820.
37. Trad. fr. par Guy Durand (Éd. du Seuil, 1972) de *The French Lieutenant's Woman*, 1969.
38. Le «Nouveau roman» est invoqué à dessein dans ce chapitre même.
39. Gallimard, 1960.
40. «Tous mes romans sont *historiques*, bien qu'ils ne soient pas en *costume*. *La Semaine sainte*, contrairement à l'apparence, est moins un roman historique», affirme l'autocommentaire publié dans *Two Cities* en 1959, soit l'année suivant la sortie du livre; mais celui-ci, dont l'action se situe au début des Cent-Jours, est *aussi* en costumes. Et quels costumes: il ne manque pas un bouton de guêtre.
41. Je ne vais pas regratter ici cette vieille plaie narratologique, mais on peut bien supposer que les rares, et toujours douteuses, intrusions de cet auteur dans son quasi-roman sont dues à des inadverances qu'auraient probablement éliminées une mise au net finale qui fut empêchée par la mort.
42. *La Semaine sainte*, Le Livre de Poche, 1959, t. II, p. 344.
43. *Le Capitaine Fracasse* (1861), Garnier, 1961, p.103.
44. Il a été dit plus haut que «le poète» de la troupe vient de la quitter, et Sigognac a déjà été engagé dans cet emploi, avant d'y ajouter celui de comédien: en plus de leur répertoire canonique de pièces d'auteurs connus, les troupes s'attachaient parfois les services d'un «poète», cumulant les deux emplois (comme Molière) ou non, chargé d'en composer de nouvelles ou de rafistoler les anciennes.
45. *Le Capitaine Fracasse, op. cit.*, p.110-122.
46. *Logique des genres littéraires* (1957), trad. fr., Éd. du Seuil, 1986.
47. Et naturellement son *remake* par Billy Wilder, *The Front Page* (1974, avec Walter Matthau), où je ne sais plus si ce gag figurait encore.
48. Harald Weinrich, *Le Temps* (1964), trad. fr. par Michèle Lacoste, Éd. du Seuil, 1973.
49. *Racine et Shakespeare* (1823), chap.1.
50. *Molière homme de théâtre*, Mercure de France, 1954, p.89.
51. Trad. fr. par Jean Baudrillard, L'Arche, 2000.
52. «Analyse existentielle de l'œuvre d'art», in *La Correspondance des arts*, Flammarion, 1947, p. 46-50.
53. Et naturellement son *remake* par Billy Wilder, *The Front Page* (1974, avec Walter Matthau), où je ne sais plus si ce gag figurait encore.
54. Dans une thèse dirigée par Christian Metz, *Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma* (1986). J'en dois la mention, et – on va le voir – bien d'autres lumières sur ce sujet, à Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p.74.
55. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Méridiens-Klincksieck, 1991, p.102, signale un effet analogue dans le *Sherlock Junior* de Buster Keaton (1924), que je n'ai pas vu.
56. Je dois encore cet exemple à une communication privée de Marc Cerisuelo.
57. Voir Marc Cerisuelo, *op. cit.*, p.169; le «pendant que» assigne au passage la dimension temporelle de la métalepse: quand le spectateur verra cette séquence, Groucho aura depuis longtemps quitté le tournage de ce film.
58. Dans «ma» terminologie, le film second dont il est question dans le film premier (c'est-à-dire dans celui qu'on projette dans la salle où je me trouve) serait un «métatfilm»; mais comme Cerisuelo applique tout aussi légitimement (selon le couple logique qui appelle «métalangage» un langage ayant pour objet un langage) ce terme au film premier, je vais essayer, dans les pages qui suivent, d'éviter un emploi fourvoyant. Le corpus directement étudié dans son livre va de *Show People*, de King Vidor (1928), au *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), en passant par diverses œuvres de Wellman, Cukor, Wilder, Minelli, Donen, Mankiewicz, Aldrich, Tashlin, Jerry Lewis, Blake Edwards. On pourrait évidemment l'étendre à bien d'autres, plus anciennes ou plus récentes: *La Nuit américaine* de Truffaut date de 1973.
59. En abyme au sens propre, car la dispute entre les gestapistes de théâtre se répète littéralement un peu plus tard dans la diégèse, entre gestapistes «réels». L'ensemble du film, comme l'annonce son titre, joue sur les rapports ambigus entre théâtre (*Hamlet*, bien sûr) et «réalité» historique.
60. Voir *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1982, chap.25.
61. *Op. cit.*, p.110; j'emprunte à cet ouvrage la plupart des exemples qui suivent.
62. Par exemple, ou plutôt presque par exception (mais j'avoue n'avoir pas «dépeupillé» toute cette littérature critique et théorique), Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Éd. du Cerf, 1955, p.79.
63. Il existe sans doute des cas de fondu sonore, non plus par amorce ou anticipation, mais par rémanence (comme on parle ailleurs d'une image rémanente), mais il me semble qu'ils doivent être moins nombreux, pour cette raison évidente, que le fondu par amorce – au reste, souvent très bref – contribue bien davantage à «faire avancer» le déroulement de l'action. Une figure très proche de celle-ci, mais propre à la grammaire du reportage télévisuel, consiste à montrer pendant quelques secondes, dans une occupation muette quelconque, et comme pour la *présenter*, une personne qu'on va faire parler dans le plan suivant; mais il arrive aussi que la parole ainsi annoncée commence de se faire entendre, en voix *off*, à la fin du plan d'amorce où la personne présentée n'est manifestement pas (encore) en train de parler: on est là au plus près du fondu sonore cinématographique.
64. *L'Énonciation impersonnelle, op. cit.*, p.95.
65. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, p.226.
66. *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, p.24.
67. Salon de 1765, in *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, 1959, p.533.
68. *Laocoon*, trad. fr., Hermann, 1964, p.106-121.
69. *Iliade*, XVIII, trad. Paul Mazon, Gallimard, coll. «Folio», 1975, p.386-390.
70. Frank Wagner («Glissements et déphasages», art. cit., p.237) observe judicieusement que l'infraction métalectique n'est pas toujours aussi sûrement «déliée» que le laissaient entendre mes analyses.
71. Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles Lettres, 1949, p.53-68.
72. 1653; in *Œuvres complètes*, éd. Ch.-L. Livet, Paris, 1855, t.II, p.190-191. J'ai déjà évoqué cette page, et quelques autres de fonction comparable, dans *Figures II*, p.203-204.
73. *À la recherche du temps perdu, op. cit.*, 1988, t.II, p.193.
74. Grasset et Fasquelle, 1932; in *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1952, t.II, p.183-185.
75. *Dans le labyrinthe*, Éd. de Minuit, 1959, p.29. Je ne puis, sur ce point, que renvoyer au chapitre «Vertige fixé», in *Figures*, Éd. du Seuil, 1966, dont les analyses me semblent encore à peu près correctes, et applicables à quelques autres œuvres de Robbe-Grillet, narratives ou filmiques.
76. Je dois le rappel de cet exemple à la communication de Klaus Meyer-Minnemann au colloque mentionné plus haut.
77. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Éd. du Seuil, 1971; Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Éd. du Seuil, 1983, t.I.
78. *Histoire de la Révolution française, op. cit.*, 1979, t.I, p.500-509. xxxpMichelet est assez conscient de ces effets scéniques pour les repérer chez des acteurs de l'Histoire qui savent en quelque sorte anticiper son propre travail. Ainsi, le tableau édifiant de la vie de Robespierre dans la famille du menuisier Duplay s'ouvre sur cette phrase démystifiante: «La mise en scène est pour beaucoup dans la vie révolutionnaire» (*ibid.*, t.II, p.164); elle est évidemment pour autant dans toute vie, publique ou «privée», menée sous les feux de cette rampe, qui commence avec le regard indiscret des contemporains. La «médiatisation» d'aujourd'hui ne fait qu'accentuer ce trait.
79. Peut-être rien, puisque leur publication s'échelonne d'octobre 1848 à octobre 1849 (mais des «bonnes feuilles» en circulaient déjà), et que la première édition de l'*Histoire de la Révolution* est de 1847.
80. «L'effet de réel» (1968), in *Œuvres complètes*, Éd. du Seuil, 1994, t.II, p.479.
81. Leo Spitzer, *Études de style*, trad. fr., Gallimard, 1970 (l'étude considérée date de 1931), parlait à propos de Racine d'«atténuation», d'«effet de sourdine», ce qui suggère qu'au moins un dramaturge a su faire preuve d'une telle sobriété. Mais cette juste observation stylistique ne doit pas faire oublier son recours, savamment dosé, à l'hypotopose la plus intense: *Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle...*
82. *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1979, t.X, p.57-58. Le paragraphe suivant (quatrième) nous ramène au personnage initial, mais le «vous» de participation reviendra encore, à l'occasion, au cinquième: «Si la passion y abonde, le trop grand nombre d'acteurs vous empêche de contempler face à face le démon du jeu...»
83. On trouvera d'autres occurrences répertoriées et analysées dans Monika Fludernik, «Second Person Fiction: Narrative you Addressee and/or Protagonist», *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 18, 1993; dans *Style*, 28-3, automne 1994, «Second-Person Narrative», numéro dirigé par Monika Fludernik; et dans Monika Fludernik, «Second-Person Narrative: A Bibliography», *Style*, 28-4, hiver 1994.
84. *La Modification*, 10/18, p.12, 64, 210,118.
85. *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, p.17; voir aussi Ph. Lejeune, «Puis-je me tutoyer?», in *Pour l'autobiographie*, Éd. du Seuil, 1998, p.208-210.
86. Trad. fr. de Danièle Sallenave et François Wahl, Éd. du Seuil, 1981, p.100.
87. *Ibid.*, p.240-241.
88. *Ibid.*, p.152, 158, 165.
89. Voir Michal Glowinski, «Sur le roman à la première personne», in collectif, *Esthétique et Poétique*, Éd. du Seuil, 1992.
90. L'allemand dit, plus sèchement: *erzählendes Ich*, «je narrateur», et *erzähltes Ich*, «je narré».
91. Je sais bien que la dualité qu'assignent ces deux désignations aux yeux de l'auteur des *Dialogues* n'est pas exactement celle que je vise ici, mais il me pardonnera peut-être ce détournement, que je ne suis sans doute pas le premier à opérer.
92. *La Logique des noms propres*, trad. fr., Éd. de Minuit, 1982.
93. *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. J.-C. Berchet, Garnier, 1989, t.I, p.561
94. Préface du traducteur Bernard Fay, Gallimard, 1934, p.8.
95. Trad. fr. d'Yvonne Davet, Gallimard, 1962, p.21.
96. Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, trad. fr. par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1965, p.261.
97. *Ibid.*, p.187.
98. *Œuvres complètes*, éd. J.-P. Bernès, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1993, t.I, p.517-522.
99. Trad. fr. de Lise Chapuis, Bourgois, 1987.
100. Dans *Les Armes secrètes*, trad. fr. de Laure Guille, Gallimard, 1963.
101. C'est, en simplifiant un peu, la version proposée par Raymond Queneau dans *Les Fleurs bleues*, Gallimard, 1965.
102. Enchaînement un brin polémique hasardé, je ne sais plus trop où, par Woody Allen.

- [103.](#) «Mais déjà [à son réveil] j'avais traversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants» (*À la recherche du temps perdu, op. cit.*, 1988, t.III, p.159).
- [104.](#) Entre autres, car ces retours imprévus à la réalité qui révèlent le caractère onirique de ce qui précédait sont un procédé courant dans certaines histoires plus ou moins drôles.
- [105.](#) *À la recherche du temps perdu, op. cit.*, t.I, p.374.
- [106.](#) On dit d'ailleurs qu'un dernier épisode de *Dallas* fut tourné, inspiré de ce grand classique, où l'on voyait ce qui serait advenu si J.R. n'avait pas survécu (ou jamais vécu?). J'ignore si cet épisode fut projeté, tenant ma science incertaine, sur tout ce sujet, d'une émission de la série documentaire *Hollywood Stories*.
- [107.](#) Comme je le rappelais plus haut à propos du *Capitaine Fracasse*, les comédiens de tradition italienne gardaient volontiers, hors scène, le nom de leur rôle habituel (et canonique): Arlequin, Matamore, Isabelle. Inversement, donc, les grands comiques du muet attribuent plutôt (mais pas toujours) leur propre nom et/ou prénom civil à leur personnage. C'est la série télévisée, *via* son public, qui restaurera plus ou moins la relation classique, réduisant Hagman à son J.R. ou Falk à son Columbo.
- [108.](#) Mais cette présomption de véracité s'applique aussi bien aux métalepses narratives (verbales) du type *Un amour de Swann* ou *Baudolino*: la prise en charge d'un récit second (c'est-à-dire de source seconde) par le récit premier vaut pour une telle caution. Si Nicétas peut *in fine* (p.555) exprimer quelque doute sur l'authenticité des aventures fabuleuses du héros, le lecteur, quant à lui, ne peut qu'accepter (sur le mode, bien sûr, de la suspension fictionnelle d'incrédulité) la relation que lui en donne le narrateur.
- [109.](#) Platon, *République*, 392c-394c; cf. *Figures II*, Éd. du Seuil, 1969, p.50-56, *Figures III, op. cit.*, p.189-190.
- [110.](#) Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1977), Éd. du Seuil, 1986.
- [111.](#) Les *Mémoires* de Dumas, entre autres, évoquent à plusieurs reprises ces séances préliminaires dont dépendait l'acceptation ou le refus d'une pièce par le directeur du théâtre.
- [112.](#) POL, 2002.
- [113.](#) Borges, «Magies partielles du *Quichotte*», *Œuvres complètes, op. cit.*, t.I, p.709.