

# MÉTALEPSE



*GÉRARD GENETTE*

# MÉTALEPSE

De la figure à la fiction

*ÉDITIONS DU SEUIL*

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

CE LIVRE  
EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION

POÉTIQUE

DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 2-02-060130-3

© ÉDITIONS DU SEUIL, JANVIER 2004

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

[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

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.

*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 *métalépse* un synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore* ; une fois cette dernière restreinte, par la tradition classique<sup>1</sup>, aux transferts par analogie, l'équivalence subsistant entre métonymie et métalépse se dissipe en réduisant la seconde à la seule relation de *consécution*, comme l'énonce par exemple Dumarsais : « La métalépse 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<sup>2</sup>. » 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 métalépse *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

1. 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.

2. *Des Tropes* (1730), Flammarion, 1988, p. 110.

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<sup>1</sup>. » 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<sup>2</sup>. » 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

1. *Commentaire des Tropes* (1818), Slatkine Reprints, 1967, p. 107.

2. *Les Figures du discours* (1821-1827), Flammarion, 1968, p. 127-128.

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>1</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 défini-

1. *Commentaire des Tropes, op. cit.*, p. 116, *Les Figures du discours, op. cit.*, p. 128.

2. *Des Tropes, op. cit.*, p. 151.

tion 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 Phaéton en peupliers, qu'on croyait voir ce changement<sup>1</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>2</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

1. *Ibid.*, p. 114. « Ces façons de parler, ajoute justement Dumarsais, peuvent être rapportées à l'hypotypose dont nous parlerons dans la suite. »

2. *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 128.

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>1</sup> de « pseudo-diégétique »,

1. *Figures III, op. cit.*, p. 250-251.

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>1</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>2</sup>, puisqu'il n'est autre que le héros lui-même, qui raconte sa vie passée au chancelier Nicétas 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

1. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1987, t. I, p. 184.

2. Umberto Eco, *Baudolino* (2000), trad. fr., Grasset, 2002.

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 prétérit 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 *figere*, qui signifie à la fois « façonner », « représenter », « feindre » et « inventer » ; les noms *fictio* et *figura*, ancêtres de nos *fic-*

*tion* et *figure*, dérivent tous deux de ce verbe, dont ils désignent plutôt, dans la mesure où l'on peut distinguer leurs dénotations, 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>1</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>2</sup> m'a objecté que cet énoncé pourrait intervenir dans un discours non fictionnel, à la seule condition de tenir « chêne » et « roseau » pour

1. *Fiction et Diction*, Éd. du Seuil, 1991, p. 89.

2. « Fiction, réel, référence », *Littérature*, 123, septembre 2001, p. 53.

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 (puisqu'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 pléonasma, 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>1</sup>, et qui ne contreviennent 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

1. 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.

figure qu'au nom de sa structure identifiable et cano-  
nique, 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>1</sup> aiguise ses dents d'un  
sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque Mme Ver-  
durin se décroche la mâchoire pour avoir trop ri d'une  
plaisanterie<sup>2</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 méta-  
lepse 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 perce-  
voir et rétablir la véritable signification ; raconter que

1. Chap. 11.

2. *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 186.

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 xv<sup>e</sup> siècle le triste cri qui lui [à la paysanne] échappait dans l'amour<sup>1</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>2</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,

1. *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).

2. Laffont, coll. « Bouquins », 1979, t. II, p. 822.

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>1</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>2</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>3</sup>, chacun traduit que le romancier-narrateur suspend simplement le récit de

1. 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).

2. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II, p. 115. En fin de digression (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... »

3. *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1977, t. V, p. 559.

VLADIMIR PROPP  
Morphologie du conte  
*coll. « Points Essais »*

JEAN RICARDOU  
Nouveaux Problèmes du roman

JEAN-PIERRE RICHARD  
Proust et le Monde sensible  
*repris en coll. « Points Essais »*  
Microlectures  
Pages Paysages

MICHAEL RIFFATERRE  
La Production du texte  
Sémiotique de la poésie

NICOLAS RUWET  
Langage, Musique, Poésie

JEAN-MARIE SCHAEFFER  
L'Image précaire  
Qu'est-ce qu'un genre littéraire?  
Pourquoi la fiction?

BERNARD SÈVE  
L'Altération musicale

TZVETAN TODOROV  
Introduction à la littérature fantastique  
*repris en coll. « Points Essais »*

Poétique de la prose  
Poétique de la prose, extraits. *Suivi de*  
Nouvelles recherches sur le récit  
*repris en coll. « Points Essais »*  
Théorie du symbole  
Symbolisme et Interprétation  
Les Genres du discours  
Mikaïl Bakhtine, le principe dialogique  
Critique de la critique

HARALD WEINRICH  
Le Temps

RENÉ WELLEK ET AUSTIN WARREN  
La Théorie littéraire

PAUL ZUMTHOR  
Essai de poétique médiévale  
Langue, Texte, Énigme  
Le Masque et la Lumière  
Introduction à la poésie orale  
La Lettre et la Voix  
La Mesure du monde