

Sotto Analisi

La métalepse au cinéma

Aux frontières de la transgression

La métalepse – concept emprunté par Gérard Genette à la rhétorique pour l'intégrer aux recherches narratologiques – a, depuis récemment, fait l'objet d'un nouvel intérêt. Plus de trente ans après lui avoir dédié quelques lignes dans *Figures III*¹, le narratologue lui consacrait un livre entier, *Métalepse. De la figure à la fiction*², lequel était le fruit d'un colloque auquel il avait participé et dont les actes ont depuis paru sous le titre de *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*³. Mentionnons aussi que, parallèlement à ces entreprises, Frank Wagner avait revitalisé le concept dans son article "Glissements et déphasages. Notes sur la métalepse narrative"⁴ et que Werner Wolf avait pour sa part tenté de l'appliquer aux autres arts dans son article "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of 'Exporting' Narratological Concepts"⁵. Enfin, signalons qu'un récent colloque sur la métalepse dans les arts dit "mineurs" (contes pour enfants, bandes dessinées, chansons populaires, vidéoclips, comédies, dessins animés, etc.), et auquel nous avons d'ailleurs participé, fut tenu à Neuchâtel en 2009 et que les actes ont également paru depuis sous le titre de *Metalepsis in Popular Culture*⁶. Cet article voudrait rappeler les principaux acquis sur la question et poursuivre, en quelque sorte, là où nous en avons laissées quelques-unes sans réponses. Il s'agirait, en somme, de rappeler la définition de cette figure qui vise à transgresser les frontières et de sonder les frontières de cette définition. Dans un deuxième temps, nous nous efforcerons d'exemplifier nos propos à l'aide de films et de dessins animés.

Définition de la métalepse

Rappelons d'abord, brièvement, les bases sur lesquelles s'est échafaudé ce concept et les dernières nuances dont il a récemment fait l'objet. Genette exposait, dans *Figures III*, que la métalepse était une "forme de transit [...], sinon toujours impossible, du moins toujours *transgressive*" (pp. 243-244, nous soul.) de la "*frontière* mouvante mais sacrée entre deux *mondes* : celui où l'on raconte [et] celui que l'on raconte" (p. 245, nous soul.). Nous serions donc devant un cas de métalepse quand il y aurait une "intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement", intrusions très souvent faites "au mépris de la vraisemblance" (p. 245) et qui produiraient

“un *effet* de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique” (p. 244, nous soul.) quand elles ne susciteraient pas l’“inquiétude” (p. 245) ou qu’elles n’auraient pas, plus simplement, une portée plus “banale et innocente” (p. 244). Bref, Genette donne “à toutes ces transgressions le terme de *métalepse*” (p. 244, l’aut. soul.).

Une trentaine d’année plus tard, dans *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, les mêmes éléments reviendront, souvent sous les mêmes termes, quelquefois coiffés de noms différents : on parlera de deux “mondes” (p. 253) – de deux “univers”, de deux “domaines” (p. 207), voire de deux “situations d’énonciation” (p. 135), de deux “niveaux” tantôt “narratif” tantôt “diégétique” – qui sont “clairement séparés” (p. 11) : le “monde de celui qui raconte” et le “monde de ce qui est raconté” (pp. 11 et 12), le “[monde] dans lequel on raconte” et le “[monde] que l’on raconte” (pp. 97 et 105), le “monde de la narration” et le “monde du narré” (p. 14), le “niveau de la narration” et le “[niveau des] événements narrés” (p. 11), le “plan de la narration (de la représentation)” et le “[plan] du narré (du représenté)” (pp. 175 et 178), l’ “[univers] de [l]a mise en scène ou [...] de [l]a réception” et l’ “univers de la fiction” (p. 12), le “nivea[u] du discours” et le “nivea[u] de l’histoire” (p. 74) ou encore le monde de “l’imaginaire” et le monde du “réel” (p. 207).

Ces deux “mondes” (ces deux “plans”, ces deux “situations”, ces deux “niveaux”, ces deux “univers”) sont donc séparés par une “frontière”. Si Wagner, dans son article, évoquait aussi cette “frontière” – cette “frontière de la narration”, cette “frontière de la représentation” voire cette “clôture textuelle”⁷, les participants du colloque évoquaient cette “ligne de démarcation”⁸ – qui sera toujours “sacrée” ou “sacro-sainte”⁹, “mobile”¹⁰ mais “étanche”¹¹ ou “infranchissable”¹², posée entre deux mondes “distincts”¹³ ou “clairement séparés”¹⁴.

Enfin, tous insisteront enfin sur la “transgression” de cette frontière: celle-ci sera, en effet, comme le diront sensiblement tous les auteurs, “transgressée” mais aussi “abolie”¹⁵, “annulée”¹⁶, “non-respect[ée]”¹⁷, “percée”¹⁸, “viol[ée]”¹⁹, etc. Autrement dit, la métalepse, résumaient les participants du colloque, consistera toujours en un “passage logiquement interdit”²⁰, une “intrusion”²¹ ou, surenchérisait Wagner, en une “effraction”²², une “infraction”²³, une “rupture”²⁴, une transgression “indue”, “paradoxe”²⁵ ou “polémique”²⁶.

Il ne resterait qu’à mentionner les “effets” que produirait la métalepse, afin d’avoir une définition complète: effets “bouffons”, “bizarres”, “fantastiques”, “inquiétants”, “troublants”, “banals”, “innocents”, mais toujours, semble-t-il, au “mépris du vraisemblable” ou s’ingéniant à faire une “entorse au pacte de la représentation”. Il est temps, maintenant, de questionner les éléments constitutifs de cette définition.

Problèmes

Il nous faut donc sonder les limites de telles transgressions. Si le “monde *que* l’on raconte” (l’univers diégétique, le monde de la fiction) se laisse facilement circonscrire, un flottement semble cependant entourer le “monde *où* l’on raconte”. Celui-ci semble en effet tantôt recouvrir, selon les auteurs ou les passages, l’univers extradiégétique (le monde de la narration), tantôt l’univers extrafictionnel (le monde de l’énonciation)²⁷. Et Genette lui-même n’est pas toujours très clair à ce sujet, comme si ce monde contenait indifféremment l’auteur et lecteur, le narrateur et le narrataire²⁸. Disons-le d’entrée de jeu: il n’y a pas, et il n’y aura jamais, dans l’œuvre, quelque intrusion que ce soit de ce “monde *où* l’on raconte”, de ce “monde *depuis lequel* on raconte”, de ce “monde de la *production réelle* de l’œuvre fictionnelle”, bref, de ce “monde de l’énonciation”, de cet “univers extrafictionnel”. Il ne s’agira toujours que d’une “représentation” *plus ou moins fidèle* de ce monde. Aussi avons-nous suggéré, à Neuchâtel, de remplacer l’expression par une autre, plus juste: “*représentation* du monde où l’on raconte” ou “monde depuis lequel on *feint* de raconter”, expression à laquelle nous pourrions opposer, si tant qu’il puisse être réellement transgressé, ce “monde depuis lequel on raconte réellement”.

Cette lumière jetée sur ce côté de la médaille, il est immédiatement possible d’en palper l’envers. En effet, si nous postulons un “monde où l’on raconte” – réellement ou illusoirement –, il faudrait aussi postuler un “monde où l’on *fait* raconter”, c’est-à-dire, d’un côté, un “monde où l’on se fait *réellement* raconter” et, de l’autre, un “monde où l’on *feint* de se faire raconter”, une “*représentation* du monde où l’on se fait raconter”²⁹. Il faudrait donc dorénavant faire une distinction entre cet “univers extrafictionnel”, qui est le nôtre, celui de l’auteur et du lecteur réels – voire du producteur et du récepteur réels – ce “monde depuis lequel on raconte et depuis lequel on se fait raconter réellement”, bref, ce “monde de l’énonciation” (que celui-ci mette de l’avant sa *production* ou sa *réception*) et cet “univers extradiégétique”, cet “entour de l’œuvre” auquel donne immédiatement naissance l’auteur – ou le producteur – dès qu’il crée son univers diégétique, ce “monde de la narration”, donc, qui fait naître, à la fois, le narrateur et son narrataire (instances fictives) et qui ne sera toujours, en somme, qu’une “représentation”, *plus ou moins fidèle, plus ou moins éloignée*, du monde réel, qui ne sera toujours qu’un monde depuis lequel on donnera l’“impression” de raconter. Dès lors, nous proposerons de parler de *coefficient de réalité* afin de mettre en relief la façon dont l’œuvre donne plus ou moins l’impression d’opérer une transgression entre “le monde depuis lequel on raconte réellement” et le “monde que l’on raconte”.

Dans la définition initiale, Genette établit que les transgressions entre ces

univers, les intrusions d'un monde dans l'autre, se feraient toujours au "mépris du vraisemblable", provoqueraient toujours, a-t-on poursuivi après lui, une "rupture du pacte de la représentation". Un mot sur ce "pacte", un rappel de ce "contrat": l'œuvre, entend-on souvent répéter, doit donner l'impression de se raconter toute seule, d'être une fenêtre ouverte sur un monde autonome, qui existe pour et par lui-même. Du coup, du moment où se montre ou se fait sentir ce qui a permis la production de ce monde, du moment où la "fenêtre" se fait "miroir"³⁰, le pacte, le contrat, et du coup l'illusion qu'ils permettent, seraient brisés, rompus. Or, les transgressions métalectiques – et notamment les métalepses intradiégétiques (verticales ou horizontales)³¹ – ne seront pas toujours faites au "mépris du vraisemblable" pour la simple et bonne raison que si l'œuvre – nous le savons bien – pose comme vraisemblable la possibilité, dans le monde sur lequel elle ouvre, de traverser les frontières, elle n'affectera pas celui-là en transgressant celles-ci, au contraire – elle ne fera que respecter les critères qu'elle aura elle-même posés.

Autrement dit, si une œuvre pose qu'il est possible, pour ses personnages, de pénétrer dans une éventuelle œuvre "méta-", "hypo-" ou "intra-" diégétique³² (et vice-versa), voire de pénétrer (ou de sortir) d'une œuvre "en abyme"³³, les transgressions n'auront rien d'in vraisemblables et encore moins d'impossibles. Cependant, elles seront toujours entourées de cette "aura" d'impossibilité si tant est qu'on en transpose la transgression dans notre monde; quand les personnages quittent leur univers diégétique (le monde du film même) pour habiter l'univers intradiégétique (le monde du film dans le film) – ou vice-versa –, nous sentons bien qu'il nous serait "impossible" de faire de même dans notre monde (et l'effet est sans doute "fantastique" sans être pour autant "in vraisemblable"). En revanche, si, plutôt qu'un film dans le film, nous avons une pièce de théâtre dans le film, la "transgression" n'aurait rien ni de fantastique, ni d'in vraisemblable, ni même d'impossible. C'est pourquoi nous croyons important de conserver ce critère d'"impossibilité" (plutôt que d'"in vraisemblable"), mais encadré de guillemets; la transgression (entre mondes diégétique et intradiégétique) demeurerait "impossible"... dans notre monde.

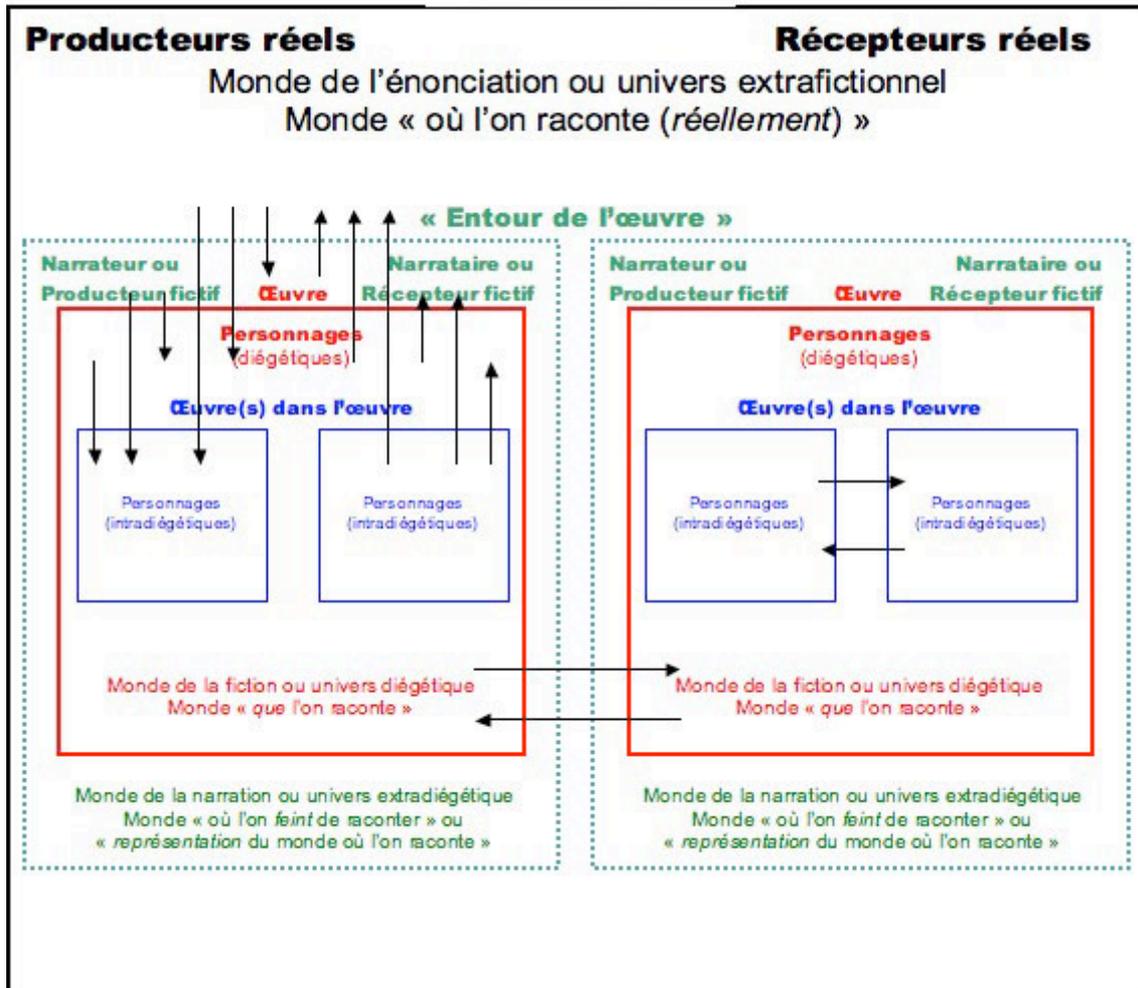
Cependant, quand ces transgressions montreront ou rendront sensible l'appareil énonciatif (ou, en tout cas, la *représentation* de cet appareil énonciatif), quand, notamment, ce sera l'"auteur" (avec les guillemets aussi, c'est-à-dire sa représentation) qui s'adressera à ses personnages ou ceux-ci qui s'adresseront à lui (ou à elle, sa représentation), il y aura rupture du "pacte", du "contrat", en cela que l'on rappellera, pour ainsi dire, aux récepteurs, lecteurs ou spectateurs, qu'ils sont devant une œuvre, fruit d'une production, qu'ils tentaient toutefois d'oublier pour s'investir dans la fiction. Or – et c'est un autre

des problèmes, une autre des limites, que contient, en sa définition même, la métalepse –, ce sera bien parce que nous continuerons toujours de *croire* que cet appareil énonciatif est l'appareil énonciatif même, que cet "auteur" est l'auteur même, que nous *ne croirons plus* en la fiction. Le "mépris du vraisemblable" posé par un certain type de métalepse (les métalepses extradiégétiques, notamment) reposerait donc sur un paradoxe: ce sera toujours parce que l'on *croira* (plus ou moins "volontairement" selon Coleridge) que la transgression s'opérera entre l'univers diégétique et l'univers extrafictionnel que l'on *ne croira plus* à la fiction.

Enfin, si l'on parle beaucoup, à tout le moins dans le sous-texte, de la réaction des *récepteurs*, lecteurs ou spectateurs, devant ce bris, devant cette rupture, très peu a en revanche été dit de la réaction des *personnages* (voire des narrateurs ou des narrataires). Et il nous semble pourtant que c'est selon la réaction de ces instances-ci que l'on pourra éclaircir la réaction de ces instances-là. Genette entendait que l'auteur – mais peut-être faudrait-il plutôt entendre, encore une fois, sa représentation – donne quelquefois l'impression, dans ses transgressions, d'agir envers ses personnages comme Dieu dans sa création. En effet, il arrive, dit-il, que l'auteur aggrave son intrusion "en modifiant ou en faisant bifurquer [le] destin [de son personnage], au nom de l'omnipotence' [...] – de l'omnipotence revendiquée d'un créateur qui se demande, en observant curieusement sa créature: Que diable pourrais-je bien encore faire avec toi?"³⁴. Or, qu'arrive-t-il quand la créature se rebiffe, se révolte, se regimbe contre son créateur (ou sa représentation)? Ou pire, quand elle ignore totalement, dans un geste de suprême affront ou de crasse naïveté, celui qui l'a créé? Ces réactions ne seraient-elles pas pour beaucoup dans celles que l'on tenterait de provoquer chez le récepteur?

Voilà donc sondées les frontières de la métalepse.

Notre monde



Tentative de typologie

En regard de ces limites, il serait peut-être plus efficace, car plus opératoire, de parler de "mondes" (ou d'"univers") – plutôt que de "niveaux" ou de "plans" – et de mondes (ou d'univers) "intradiegétique" – plutôt que "méta-" ou "hypo-" – (le monde de l'œuvre dans l'œuvre), "diégétique" (le monde de l'œuvre), "extradiégétique" (le monde de la narration, l'entour de l'œuvre, la représentation du monde réel, ce monde depuis lequel on feint de raconter) et "extrafictionnel" (le monde de l'énonciation, le monde réel, le monde dans lequel est *produite* et *reçue* l'œuvre), tout comme il serait aussi plus simple, car

plus opératoire, de remplacer “narrateur” par “producteur” (réel et fictif) et “narrataire” par “récepteur” (réel et fictif). Dès lors, une métalepse serait une *transgression “impossible” (les guillemets sont de mise) entre deux mondes (n’osons pas dire “diégétiques”, mais réputés différents, clos, étanches, infranchissables) et qui, quelquefois, viendrait remettre en question le contrat fictionnel, le pacte de la représentation (celui selon lequel la fiction constitue un monde autonome, existant par lui-même et pour lui-même).*

Voyons maintenant, à la lumière de ces quelques propositions, les diverses transgressions (im)possibles³⁵.

(La représentation de) la main du dessinateur: le coefficient de réalité

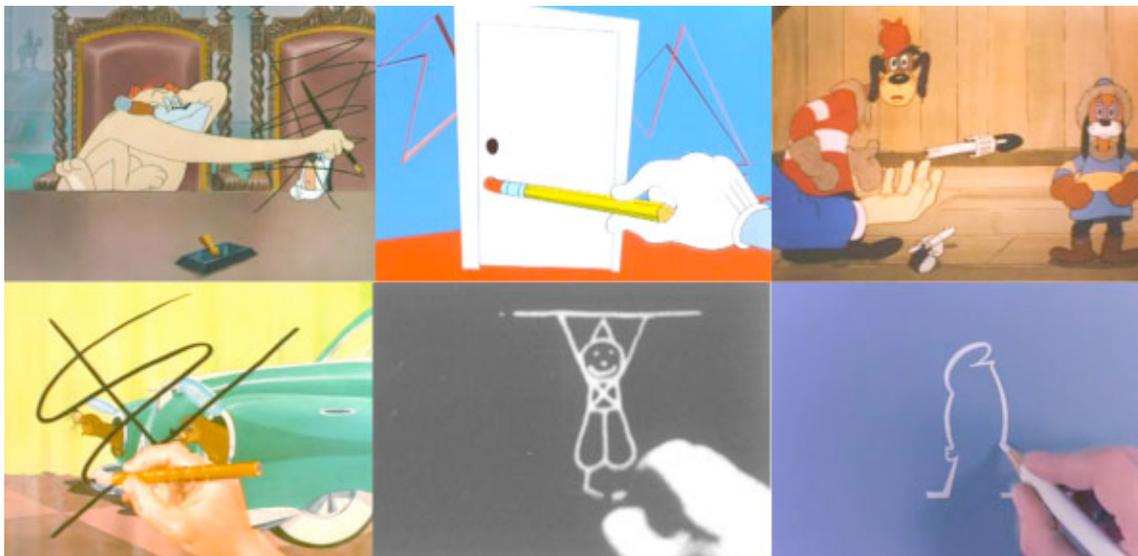
Illustrons d’abord comment une œuvre tente de représenter, avec plus ou moins de vraisemblable, ce “monde depuis lequel on raconte réellement”, l’“univers extrafictionnel”, et tente du même coup d’offrir des cas plus ou moins criants de transgression. Dans *Wags to Riches* (Tex Avery, 1949, fig. 1), au moment où l’on assiste à la remise d’un héritage, Spike entreprend de biffer Droopy. La plume est prise dans l’univers diégétique (elle repose sur le bureau), par un personnage diégétique, afin d’en biffer un autre, toujours dans le même univers diégétique. Cependant, la rature rappelle la bi-dimensionnalité de l’œuvre. Nous pourrions donc qualifier ce geste d’auto-réflexif, mais non de méta-leptique. Cependant, d’autres mains de dessinateurs semblent surgir d’un univers extradiégétique, voire même extrafictionnel.

Dans *Duck Amuck* (Chuck Jones, 1953, fig. 2), la main tenant le crayon et se jouant de l’irascible Daffy Duck est celle, nous apprend le déboîtement énonciatif final, de Bugs Bunny (il est bien le producteur – fictif – extradiégétique, lui-même produit – mais cela, on ne nous le rappelle pas –, d’une autre instance, extrafictionnelle cette fois, bien plus réelle, Chuck Jones, que l’on ne voit pas et qui, s’il était montré, ne resterait toujours qu’une représentation du dessinateur réel, mais doué d’un fort “coefficient de réalité”). L’esthétique de cette main – ganté de blanc, au poignet grisâtre – n’avait rien de très réaliste, respectait l’esthétique de Chuck Jones, nous permettait de croire qu’elle appartenait à un personnage de fiction.

Dans *Dangerous Dan McFoo* (Tex Avery, 1939, fig. 3), le narrateur (jusque-là extradiégétique), après avoir décrit le combat que menaient les deux protagonistes, s’impatiente et lance aux boxeurs interloqués deux revolvers en ajoutant: “*This is going anywhere! Let’s get this thing over with!*”. Les mains du narrateur – plutôt que du dessinateur – apparaissant ainsi dans le cadre demeurent ici encore “cartoonesques” (elles démontrent qu’un faible

“coefficient de réalité”). Mais dans *The Car of Tomorrow* (Tex Avery, 1951, fig. 4), la main qui biffe un modèle de voiture – ici aussi, la rature nous rappelle la bi-dimensionnalité de l’œuvre – relève d’une esthétique un cran plus réelle, elle ne ressemble aucunement à l’esthétique de Tex Avery. Il y a donc un “coefficient de réalité” plus grand dans ce cartoon-ci que dans ce cartoon-là.

Enfin, un exemple tiré du dessin animé italien *La Linea* (Osvaldo Cavandoli, 1972, fig. 6) – et tel qu’on en trouvait un, déjà, dans un dessin animé des premiers temps *Fantasmagorie* (Emile Cohl, 1908, fig. 5) – nous permettra de faire un pas de plus vers la représentation de l’univers extrafictionnel. En effet, la main tenant le crayon et se jouant du colérique personnage simplement dessiné d’un trait blanc, est d’une esthétique infiniment plus réelle (elle n’est d’ailleurs pas dessinée, mais photographiquement reproduite), et nous laisserait facilement croire, du même coup, que, non seulement qu’elle provient directement de l’univers extrafictionnel, mais qu’elle appartient au dessinateur lui-même (mais on comprendra que, s’il s’agit de la main du *dessinateur même*, il ne saurait s’agir de la *main même* du dessinateur). Ainsi, de *Duck Amuck* à *La Linea*, nous avons un “coefficient de réalité” de plus en plus grand qui nous permettrait de croire (malgré la “rupture du pacte”) que l’extrafictionnel fait intrusion dans le fictionnel. Or, toutes ces mains ne proviennent que de l’“entour de la fiction”, de ce monde depuis lequel on *feint* de raconter, aucune d’elle n’est *réellement*, au moment de la transgression, la main du dessinateur, elles n’en sont toutes que leur *représentation*.



Figg. 1-6

L'omnipotence du créateur: l'insoumission des créatures

L'attitude a souvent été nommée: quand l'auteur – sous les traits de son narrateur – dit “Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le Maître et de le faire cocu?”, il semble agir comme Dieu devant sa création. L'auteur crée un monde dont le narrateur (aussi créé par lui) ne *raconte* pas seulement les histoires, mais donne aussi l'impression d'en *rendre compte*. Tout se passe comme si, du moment où il prenait la plume pour inventer son récit, celui-ci devenait une histoire ancienne. Autrement dit, l'auteur crée un monde (et des créatures le peuplant) dont il s'efforce de nous faire oublier qu'il est créé et au sujet duquel il cherche à nous faire croire qu'il est autonome. Aussi pouvons-nous être surpris quand ce pacte, quand ce contrat, est mis à mal, quand le créateur (ou sa représentation) nous rappelle qu'il crée. Or, si l'ensemble des recherches sur la question nous rappelle très souvent l'attitude de ce *créateur*, aucune, à notre connaissance, ne s'est intéressée à celle de ses *créatures*, laquelle, toute considération faite, pourrait nous permettre de mieux comprendre l'effet que les métaleses pouvaient provoquer sur les spectateurs.

Dans l'univers de Tex Avery – de *Red Hot Ridding Hood* (1943) à *The Shooting of Dan McGoo* (1945) en passant par *Batty Baseball* (1944) –, l'“auteur” ou plus précisément ici le narrateur (celui qui présente la fiction ou narre le récit) ne semble pas en imposer à ses personnages qui lui tiennent souvent effrontément tête. Dans *Red Hot Ridding Hood* (fig. 7) ce sont le loup, le petit chaperon rouge et la grand-mère qui, après moins d'une minute du début, prennent vertement à partie le narrateur que la voix mielleuse et le récit entendu exaspéraient, l'obligeant du même coup à employer un ton plus polisson et à créer une trame moins conventionnelle de l'histoire maintes et maintes fois racontée, entre autres, par “tous les studios de Hollywood”; les créatures affichent ainsi leur indépendance envers leur créateur (indépendance cependant toute relative puisque le cours de leur vie – disons-le ainsi – dépend tout de même de celui-là). Dans *Batty Baseball* (fig. 8), c'est un joueur qui, stoppant sa course vers le marbre, rappelle au narrateur qu'il a omis le générique de ce cartoon qui avait, il est vrai, commencé un peu abruptement, l'obligeant du même coup à se confondre en excuses et à reprendre le tout dans les règles; ici encore, les créatures connaissent une émancipation toute relative envers leur créateur: s'ils gagnent en autonomie, c'est pour mieux retrouver leur dépendance. Dans *The Shooting of Dan McGoo* (fig. 9), c'est un barman, bourru et inflexible, qui lance au “caméraman” (les guillemets, on l'admettra, s'imposent ici), après que celui-ci, ayant suivi le long et sinueux trajet d'une bière sur le comptoir de son saloon, se fut arrêté devant l'incontournable tableau de femme en tenue légère, devant lequel il se fixe: “Tu peux continuer l'ami, je ne bouge pas d'ici jusqu'à la fin du cartoon”. Si le barman (diégétique) possède un ascendant manifeste sur le

caméraman (extradiégétique, mais tendant vers l'extrafictionnel), il n'est pas moins conscient de sa "fictivité" (il sait n'être qu'un personnage "de cartoon"). Ce sont ces réactions, fortement soulignées, qui, nous semble-t-il, peuvent provoquer ou, en tout cas, ajouter, à cet "effet de bizarrerie bouffonne ou fantastique" dont parlait Genette. Les personnages de Tex Avery, se révoltent contre leur créateur, tout en sachant n'être que des créatures, gagne en réalité, pour mieux réintégrer leur fiction.



Fig. 7-9

Dans les films de Mel Brooks – comme nous l'avons ailleurs établi³⁶ – il est possible de repérer une attitude opposée, suscitant toutefois un effet tout aussi comique. L'auteur, le créateur, le réalisateur, ou, en tout cas, l'appareil énonciatif (ou sa représentation), fait souvent, chez Brooks, irruption dans l'univers de la fiction, transgresse très souvent la frontière de la diégèse. Autrement dit, dans cet autre univers, les personnages, plutôt que de s'en prendre à leur créateur, semblent ne pas s'en soucier... un peu comme si Dieu, inconvenant et mal poli, les interrompait le cours de leurs actions, diablement plus importantes.

Dans *High Anxiety* (1977), c'est tantôt la caméra qui, dans un long travelling avant depuis la cours de l'asile, oubliera de s'arrêter à temps et fracassera les carreaux de la porte vitrée de la salle à manger sous l'œil placide des convives (fig. 10), tantôt des techniciens maladroits qui, tentant d'effectuer un discret travelling arrière afin de laisser les nouveaux mariés à leurs ébats, traverseront, bien peu discrètement cependant, le mur de leur chambre d'hôtel (fig. 11). Dans *Robin Hood: Men in Tights* (1993), c'est tantôt la caméra qui, après un lent travelling sur les appartements où Marian prend son bain, traverse accidentellement son vitrail, la stoppant dans sa mélopée (fig. 12), tantôt l'abbé qui, lors de sa marche cérémonielle, happe malencontreusement la caméra de sa houlette en se contentant d'un distrait: "Pardon!" (fig. 13). Dans *Spaceballs* (1987) c'est tantôt Casque Noir qui, s'étouffant avec un café trop chaud, en recrachera le contenu qui dégoulinera dans la lentille (fig. 14), tantôt la caméra

qui, dans un moment d'une rare intensité, s'avancera gravement vers un Casque Noir en feu et qui le renversera violemment sous le regard désintéressé de ses subalternes (fig. 15).



Figg. 10-15

C'est donc dans la *façon* dont techniciens et personnages entrent en contact que l'effet de bizarrerie bouffonne ou fantastique. Certes, ces mo(uve)ments auront de quoi troubler le spectateur, mais il sera d'autant plus troublant de voir les personnages eux-mêmes, dérangés dans leur quotidien, l'être si peu. En effet, ils constatent vaguement les dégâts, forment platement des excuses ou reprennent subitement leurs activités *comme si de rien n'était*. Ces mouvements inopportuns brisent la *frontière* diégétique, sans pour autant briser la *diégèse*, ils brisent notre *croiance* dans la fiction, sans pour autant briser *la fiction*. L'absurde est alors à son comble quand nous constatons, après le choc, que ces personnages ne sont pas tant troublés par la présence de la caméra, que par le fait qu'elle a impertinemment interrompu leurs actions.

Métalepse extrafictionnelle: percer l'écran

Nous avons insisté, en introduction, sur la différence entre "univers extradiégétique" et "univers extrafictionnel". Nous avons tenté de montrer comment l'œuvre pouvait s'ingénier à nous faire croire – pour mieux briser notre croyance (!) – que le monde extradiégétique recoupait le monde extrafictionnel. Il nous faut maintenant insister sur les deux pôles habitant ce

monde de l'énonciation (réelle): le pôle de la production et le pôle de la réception. De quelles façons pourra-t-on s'y prendre pour faire *entrer* dans l'œuvre, de la façon la plus troublante (c'est-à-dire de la façon qui mettra le plus à mal la logique), des éléments de (ce que nous croirons être) l'univers extrafictionnel et de quelles façons pourra-t-on s'y prendre pour faire *sortir* de l'œuvre des éléments qui affecteront le plus directement possible le récepteur reposant réellement dans cet univers extrafictionnel? Si nous avons, au début de cet article, insisté sur la façon dont le producteur (ou sa représentation) pouvait entrer dans l'univers diégétique, il nous faut maintenant montrer comment des éléments très proches, non plus du producteur mais du spectateur, à la réception, pourront entrer dans cet univers.

Une règle, toute simple, pourrait d'abord s'appliquer à toutes les œuvres – l'univers sur lequel elles ouvrent peut nous donner à voir un monde qui ressemble en tout point au nôtre... à un détail près: elles ne pourront jamais nous donner à voir *l'œuvre elle-même* (qui pourtant, fait partie de notre univers). Mettre, dans l'œuvre, l'œuvre même (ou plutôt, bien sûr, sa représentation), ne constitue pas seulement l'exemple même d'une transgression extradiégétique (descendante) dotée d'un très fort coefficient de réalité (et donc, tendant vers la transgression extrafictionnelle), mais une configuration autoréflexive forte, de même qu'un exemple plutôt troublant de mise en abyme. Et les exemples – chez Tex Avery comme chez Mel Brooks – ne manquent pas.

Quand, dans *The Early Bird Dood It!* (Tex Avery, 1942, fig. 16), les personnages s'arrêtent devant une affiche de film annonçant... *The Early Bird Dood It!*, il semble que ce pas de plus vers l'extrafictionnel (l'univers diégétique ressemble encore plus au nôtre en cela qu'il contient le film que notre univers contient), vient mettre à mal la logique: en effet, comment ce cartoon, que nous sommes *en train de regarder*, que nous n'avons *pas fini* de regarder, peut-il se retrouver, complet, *fini*, dans cet univers? Comment ce cartoon, qui nous raconte – voire, qui cherche à nous donner l'impression qu'il nous *rend compte* – des événements *passés*, peut-il ouvrir sur un monde dans lequel le cartoon qui se déroule *présentement* sous nos yeux est terminé? Et ces personnages, s'ils allaient au cinéma voir ce cartoon, verraient-ils la fin que, nous, nous verrions mais que, logiquement, eux, ne vivraient pas? Et s'ils se voyaient à l'écran, qu'elle serait leur réaction en apprenant n'être que des personnages de fiction? Et si, une fois devant ce film, ils se voyaient (forcément, puisque ce serait le même) devant ce film, n'aurions-nous pas une mise en abyme infinie qui mettrait à mal notre logique? Comment, en effet, penser, concevoir, l'infinie? Il en ira de même dans *Who Killed Who?* (Tex Avery, 1943, fig. 17) quand nous verrons le personnage lire un livre titré... *Who Killed Who?*... "inspiré du

cartoon du même nom”. Les entorses à la logique seront les mêmes. En insérant (ou en donnant l'impression d'insérer), dans la fiction, un élément – et non le moindre! – de notre monde, un élément au plus près de la *réception*, nous voyons les effets que la métalepse peut créer.



Figg. 16-17

Quand, dans *Robin Hood: Men in Tights* (fig. 18), les personnages entreprennent de connaître le vainqueur du tournoi en jetant un œil dans... le scénario du film *Robin Hood: Men in Tights*, le geste est non seulement métaleptique, mais aussi autoréflexif et spéculaire. Quand, dans *Spaceballs* (fig. 19), les personnages décident de regarder... la cassette du film *Spaceballs* afin de savoir où sont ceux qu'ils recherchent, la configuration est, là encore, à la fois métaleptique, autoréflexive et spéculaire. Dans les deux cas, on remarque le très fort coefficient de réalité que revêt la métalepse: c'est l'œuvre que le spectateur est justement en train de regarder, dans son monde extrafictionnel, qui semble pénétrer dans le monde fictionnel, c'est un élément qu'il perçoit, à la *réception* (et non un élément de la production) qui semble transgresser la frontière.



Figg. 18-19

Les personnages peuplant les cartoons de Tex Avery pourront aussi faire un pas de plus et tenter de s'échapper, physiquement, de leur monde pour (donner l'impression de) gagner le nôtre ou (nous donner l'impression de) chercher des éléments de notre monde pour les intégrer au leur. Pensons d'abord à cette séquence de *Who Killed Who?* (fig. 20), une satire absurde et inventive des films noirs, où l'on peut voir le policier, après le meurtre, arriver en hurlant l'incontournable "Everybody stays where he are!" et assommer brutalement (la représentation de) un spectateur dont on voyait l'ombre se profiler discrètement au bas de l'écran afin de se diriger furtivement vers la sortie, en lui criant: "That goes for you too, boy!". Pensons ensuite à cette séquence de *Dumb-Hounded* (Tex Avery, 1943, fig. 21), dans laquelle un évadé de prison poursuivi par l'inénarrable Droopy en police montée canadienne, emprunte à toute vitesse un virage duquel il est éjecté, dû à ce qu'on devine être une sorte de force centripète, sortant du même coup de la (représentation de la) pellicule, pour se retrouver sans un blanc lumineux et angoissant qu'il quitte aussitôt pour regagner le dessin; le personnage, nous semble-t-il, quitte bel et bien son monde (diégétique) pour un monde qui nous apparaît se situer bien au-delà du simple univers extradiégétique. Pensons enfin à cette séquence de *Magical Maestro* (Tex Avery, 1952, fig. 22) – dont le gag est d'ailleurs repris dans le générique de *Trail of the Pink Panther* (Blake Edwards, 1982) – dans laquelle, lors de la prestation d'un chanteur d'opéra, un fil – une poussière – se dandinant nerveusement de haut en bas de l'écran, est prestement arraché par le chanteur incrédule; quel spectateur n'aura pas eu l'impression que ce fil était réellement coincé entre la pellicule et la lentille du projecteur?³⁷ On voit comment Tex Avery pousse aussi très loin les transgressions vers l'extrafictionnel en cela qu'il insiste, non pas sur la production de l'œuvre, mais sa réception.



Figg. 20-22

Vraisemblabilisation de la transgression: adjuvants magiques

Nous avons dit que la métalepse intradiégétique (celle dans laquelle un personnage de l'univers diégétique pénètre – verbalement (*in verbis*) ou

corporellement (*in corporis*) – dans un univers intradiégétique ou vice-versa) était plus vraisemblable que la métalepse extradiégétique, laquelle rompait très souvent (sinon presque toujours) le pacte de la représentation. Or, dans cet univers des possibles qu'est la fiction, il semble que les transgressions peuvent faire l'objet d'une *plus ou moins* grande vraisemblabilisation. Autrement dit, certaines métalepses intradiégétiques chercheront à motiver leur transgression, tandis que d'autres, non. Et ce sera en regard de ce degré de vraisemblabilisation que nous pourrons mesurer l'«effet de bizarrerie» sur le récepteur. Notre idée est la suivante: moins la transgression sera motivée, plus l'effet sera bizarre, plus celle-là le sera, moins celle-ci en le sera, et ce, toujours en regard d'une transposition dans notre monde.

Dans *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985), rien n'explique ni ne motive (sinon l'amour) la sortie de l'acteur Tom Baxter (Jeffs Daniels) de son univers intradiégétique noir et blanc pour l'univers diégétique, et plus coloré, de Cecilia (Mia Farrow). Et rien n'explique ni ne motive (sinon la curiosité) comment celle-ci pourra, à la fin du film, quitter son monde pour gagner le sien. L'effet risque, sans toutefois briser le vraisemblable posé par le film, de nous troubler (en cela que nous mesurons bien qu'un tel passage, dans notre monde, bien que secrètement souvent souhaité par plus d'un, demeure féroce et impossible). Dans *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993) cependant, c'est un billet magique offert par le projectionniste (Robert Prosky) qui motive l'entrée du jeune Danny Madigan (Austin O'Brien) dans l'univers intradiégétique de Jack Slater (Arnold Schwarzenegger). Aussi, parce que motivé, parce qu'expliqué, l'effet risque-t-il d'être un peu moins troublant; si nous avons ce billet magique (ce qui demeure peu probable), nous pourrions toutefois traverser la frontière sans aucun problème. Ce qui demeure troublant, pourtant, c'est que, quand il sort de son univers intradiégétique pour gagner l'univers diégétique, Jack Slater devient Arnold Schwarzenegger, ce qui ajoute un coefficient de réalité au film et superpose, en quelque sorte, l'univers diégétique à notre univers extrafictionnel). Dans *Pleasantville* (Gary Ross, 1998), c'est une télécommande (elle aussi) magique qui motive et explique les transgressions intradiégétiques (verticales). Encore une fois, si nous en transposons la possibilité dans notre monde, il serait moins bizarre de pénétrer dans un univers diégétique télévisuel si toutefois nous avons cette (bizarre) télécommande. Nous croyons que l'effet de bizarrerie provoqué par ces divers cas de métalepses intradiégétiques se mesurera toujours en fonction de la bizarrerie d'une telle (im)possibilité dans notre monde. Traverser un écran, comme ça, sans raison, nous semble plus troublant que de pouvoir le faire à l'aide d'adjuvants magiques.



Figg. 23-26

Cet article a donc tenté de montrer que la métalepse ne pouvait que s'ingénier à nous faire croire – et ce pour mieux briser l'illusion (c'est le paradoxe sur lequel elles reposent toutes) – que les transgressions effectuées se passaient, non pas entre l'univers diégétique (le monde que l'on raconte) et l'univers extradiégétique (le monde où l'on feint de raconter), mais entre l'univers diégétique (le monde que l'on raconte) et l'univers extrafictionnel (le monde où l'on raconte réellement). Nous avons cru bon insister, pour rendre palpable cette nuance, sur le "coefficient de réalité" que pouvait revêtir chaque cas de figure afin de se rapprocher au plus près de l'univers extrafictionnel. Nous avons ensuite montré que ce qui était pour beaucoup, dans l'effet que ces transgressions pouvaient causer chez le récepteur, se trouvait très souvent dans la réaction (ou l'absence de réaction) qui affectait les personnages: des personnages se rebellant contre leur créateur pour mieux redevenir créature, des personnages ignorant tout bonnement leur créateur pour mieux continuer leur besogne pouvaient, sans aucun doute, susciter cet "effet de bizarrerie bouffonne". Nous avons aussi insisté sur l'importance qu'il fallait accorder, afin de mieux mesurer la force du "coefficient de réalité", non seulement au contexte de production (le créateur, l'auteur, le réalisateur ou leur représentation), comme on l'avait fait jusqu'alors, mais aussi au contexte de réception de l'œuvre. Enfin, nous avons soutenu que les transgressions intradiégétiques, si elles revêtaient toujours, quand on les transposait dans notre monde, une aura

d'impossibilité, conservait toujours, en revanche, une aura de vraisemblable (plus ou moins motivée) quand on les considérait dans leur monde et que c'était en regard de cette plus ou moins grande vraisemblabilisation que nous pouvions les trouver plus ou moins bizarres. Nous avons tenté, ce faisant, de sonder les frontières des ces transgressions tout en désirant repousser les limites d'un telle figure.

Jean-Marc Limoges

Notes

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

² G. Genette, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

³ John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la dir. de), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

⁴ Frank Wagner, "Glissements et déphasages. Notes sur la métalepse narrative", in *Poétique*, n. 130, 2002, pp. 235-253.

⁵ Werner Wolf, "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of 'Exporting' Narratological Concepts", in Jan Christoph Meister (sous la dir. de), *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, Berlin, De Gruyter, 2005, pp. 83-107.

⁶ Jean-Marc Limoges, "Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression", in Karin Kukkonen, Sonja Klimek (sous la dir. de), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011, pp. 196-212.

⁷ F. Wagner, *op. cit.*, pp. 247 et 250.

⁸ J. Pier, "Métalepse et hiérarchies narratives", in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 247.

⁹ A. Cornils, "La métalepse dans les *Actes des Apôtres*", in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ *Ivi*, p. 97.

¹¹ C. Baron, "Effet métaleptique et statut des discours fictionnels", in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 296.

¹² K. Meyer Minnemann, "Un procédé qui 'produit un effet de bizarrerie'", in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 135.

¹³ A. Cornils, *op. cit.*, p. 97; M.-L. Ryan, "Logique culturelle de la métalepse", in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 207; J. Pier, *op. cit.*, p. 253.

¹⁴ J. Pier, J.-M. Schaeffer, "Introduction", in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ T. Kindt, "L'art de violer le contrat", in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 169.

¹⁶ *Ivi*, p. 175.

¹⁷ *Ivi*, p. 169.

¹⁸ M.-L. Ryan, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹ J. Pier, J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ M.-L. Ryan, *op. cit.*, p. 207.

²¹ K. Meyer Minnemann, *op. cit.*, p. 135.

²² J. Pier, *op. cit.*, pp. 247 et 250.

²³ J. C. Meister, “Le *Métalepticon*: une étude informatique de la métalepse”, in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, pp. 237-238.

²⁴ *Ivi*, p. 241.

²⁵ *Ivi*, p. 237.

²⁶ *Ivi*, p. 241.

²⁷ Faut-il spécifier que Genette lui-même use du terme “extrafictionnel” pour nommer notre monde? Cf. G. Genette, *Métalepse*, cit., p. 71.

²⁸ Nous avons du mal à comprendre comment Genette, le créateur même de ces concepts, a pu, dans son dernier ouvrage, brouiller les cartes. Nous lisons, dans *Métalepse*: “le niveau extradiégétique *qui est le nôtre*” (p. 29, nous soul.). Il répétera plus loin que le romancier peut effectuer des transgressions “entre *son propre univers vécu* [qui nous semble recouper ce qu’il appelait l’extrafictionnel], mais, poursuit-il] *extradiégétique* par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction” (p. 31, nous soul.). Dans *Figures III*, il disait déjà que “le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l’*extradiégétique* est peut-être toujours déjà diégétique, et que *le narrateur et ses narrataires*, c’est-à-dire *vous et moi* [sic], appartenons peut-être encore à quelque récit” (p. 245, nous soul.).

²⁹ Sophie Rabeau avait, pour sa part, insisté sur trois mondes distincts: le monde et le lieu de la *fiction* (celui dans lequel évolue le personnage), le moment et le lieu (historiques) de la *production* (celui où l’auteur, qu’elle appelle “premier”, écrit) et le moment et le lieu (historiques aussi) de la *réception*, distincts de l’espace de la production. Elle entrevoit donc la possibilité d’un franchissement entre “les frontières qui séparent, ou devraient séparer, *monde fictif du personnage*, le *moment et le lieu historique* où [les auteurs] *écrivirent* et ceux, également historiques mais distincts de l’espace de la production, où *le roman est lu*”. S. Rabau, “Ulysse à côté d’Homère”, in K. Kukkonen, S. Klimek (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 60, nous soul.

³⁰ Voir, à cet égard, nos recherches sur l’(auto)réflexivité: J.-M. Limoges, “Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain. Pour une distinction de termes trop souvent confondus”, Société des Études supérieures du Département d’Études françaises de l’Université de Toronto, automne 2007, <http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/miroir/accueil.htm>; Id., “The Gradable Effects of Self-Reflexivity on Aesthetic Illusion in Cinema”, in Werner Wolf (sous la dir. de), *Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 391-408.

³¹ Genette évoquait, dans sa définition, la possibilité d’intrusions “du narrateur [...] extradiégétique dans l’univers diégétique” (et vice versa) et d’intrusions de “personnages diégétiques dans un univers métadiégétique” (ou vice-versa). Les premières pourraient être baptisées “métalepses *extradiégétiques*”, les secondes, “métalepses *intradiegétiques*” (“verticales” – ascendantes ou descendantes). Quelques années plus tard, Wagner entrevoyait même la possibilité de passer d’un “univers métadiégétique” à un autre (une œuvre dans laquelle nous retrouverions au moins deux œuvres entre lesquelles passeraient, par exemple, les personnages), voire d’un “univers diégétique” à un autre (un personnage quittant son univers diégétique pour en gagner un autre, dans lequel il n’aurait rien à voir, un peu comme s’il s’était trompé de fiction – spécifions toutefois que les œuvres, disons les romans, ne forment pas nécessairement des mondes clos et différents: *La Comédie humaine* de Balzac, *Les Rougon-Macquart* de Zola, *La Recherche du temps perdu* de Proust sont constitués de plusieurs romans n’ouvrant que sur un *seul et même univers diégétique*, quand Rastignac ou que Nana ou que le Baron de Charlus passe d’un livre à l’autre, ils ne transgressent aucune frontière “diégétique”). Les premières pourraient être baptisées “métalepses *intradiegétiques*” (“horizontales” – pour les différencier de l’autre) et les secondes, “métalepses *interdiégétique*”. On pourra aussi consulter notre article, de même que l’introduction de Karin Kukkonen, dans *Metalepsis in popular culture*, cit.

³² On utilise, selon les écoles, tantôt l’un, tantôt l’autre terme. Nous privilégions l’étiquette

“intradiégétique” (qui nous semble la plus claire) pour nommer le monde diégétique apparaissant dans un monde diégétique, le monde de l’œuvre dans l’œuvre.

³³ Voir, encore une fois, nos recherches sur l’(auto)réflexivité.

³⁴ G. Genette, *Métalepse*, cit., pp. 34-35.

³⁵ On pourra consulter notre article “Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression”, cit., afin d’avoir une idée des divers noms offerts à ces transgressions.

³⁶ J.-M. Limoges, “Quand Mel dépasse les bornes: d’un usage comique de la métalepse chez Brooks”, in Marie-France Chambat-Houillon, Corinne Giordano (sous la dir. de), *Grand écran, petit écran. Le comique filmique et télévisuel, Humoresques*, n. 28, 2008, pp. 31-41.

³⁷ Il nous faut ici préciser que ces exemples revêtent un plus grand coefficient de réalité selon le *contexte de réception* dans lequel ils sont présentés (c’est un point sur lequel nous avons insisté dans une communication donnée à Graz en 2008): il est évident que si le cartoon est visionné sur un téléviseur, grâce à un support DVD, ombre, pellicule et fil possèdent un coefficient de réalité moins fort que s’ils étaient (ou que lorsqu’ils ont été) présentés en salle. Pour l’anecdote, mentionnons que lorsque nous avons présenté l’extrait de *Who Killed Who?*, en amphithéâtre, lors du cours *Cinéma et intermédialité* que nous avons donné à l’Université Laval en automne 2008, certains étudiants avaient avoué avoir cru, un moment, qu’un condisciple s’était *effectivement* levé pour quitter la salle en passant impunément (?) devant la lentille, preuve, s’il en est, que cette transgression visait bien *au-delà* de l’univers extradiégétique.