



STRANGER THAN FICTION : MÉTALEPSE DE GENETTE ET QUELQUES UNIVERS FILMIQUES CONTEMPORAINS

Alain Boillat, Université de Lausanne

Abstract

This article discusses some reflections developed by Gérard Genette with respect to the filmic examples in *Métalepse* and tries to pursue the study of this *figure* within the framework of fiction theories by focusing on certain films released in the last decade. The article also shows how the study of metalepsis can be important in order to address contemporary movies presenting complex self-reflexive strategies. Furthermore, it gives account of the particular way in which Genette deals with cinema and suggests some other possible theoretical developments, considering in particular the theories about filmic enunciation. Finally, the paper discusses some problems concerning Genette's idea of "diegesis" when it is applied to cinema and analyses the transgression of narrative levels in a voice-over film – in this case *Stranger than Fiction* (Marc Forster, 2006), which provides a particularly interesting example in order to test some of Genette's remarks.

Si l'on examine les relations entre le champ des discours sur le cinéma et la réflexion genettienne d'inspiration structurale et narratologique, l'ouvrage *Métalepse* paru en 2004 constitue un cas singulier¹. En effet, dans cet essai entièrement dédié à la « figure » qui lui donne son titre et dont il avait déjà été plus succinctement question dans le chapitre de *Figures III* consacré à la « voix narrative » – où l'auteur précise que la notion de « métalepse » recouvre pour lui toute transgression en l'espèce d'une perméabilité des niveaux diégétique et extradiégétique –, Gérard Genette accorde une place importante à la discussion d'exemples filmiques, faisant ainsi entrer de lui-même son étude dans le corpus des textes théoriques sur le cinéma. De toute évidence, Genette considère la discussion de récits filmiques pertinente pour l'examen des phénomènes relevant de la métalepse puisque, dans *Figures III* déjà, il avançait l'idée selon laquelle le « texte cinématographique » disposerait de marqueurs susceptibles de clarifier « le caractère métadiégétique d'un segment » dont le texte narratif littéraire serait quant à lui dépourvu. Il ne se référerait certes pas encore à des films précis, mais prenait soin d'énumérer en note quelques procédés tels que « le flou, le ralenti, la voix off, le passage de la couleur au noir et blanc ou inversement »². Comparativement, la place dévolue au cinéma dans *Métalepse* est en elle-même significative : si le cinéma constitue un bon objet dans le cadre d'une telle réflexion, c'est sans doute parce que l'enchâssement narratif y est un procédé relativement courant et parce que les conditions de réception et de perception des images animées favorisent l'en-





ALAIN BOILLAT

capsulation de séquences, en particulier oniriques. Car la pratique du « film dans le film » n'est pas l'apanage du seul cinéma classique qui situait son intrigue dans les coulisses d'Hollywood : elle est d'ailleurs littéralement « épuisée » en ouverture du récent *Scream 4* (Wes Craven, 2011), qui diffère la mise en place de son « récit premier » par une série d'abrupts changements de niveaux narratifs sur lesquels pèse la menace de déboîtements successifs abyssaux et potentiellement infinis, selon une logique à la fois vertigineuse et d'une totale vacuité qui témoigne de la familiarisation du public actuel avec une telle forme de réflexivité.

Nous proposons dans le présent article non pas une étude de la notion de « métalepse » en tant que telle, mais une approche de cette figure à partir de l'essai de Genette. Notre lecture de son opus a pour objectif de discuter et de contextualiser l'apport spécifique qu'il représente pour la théorie du cinéma. Dans une démarche se voulant proche de celle de l'auteur, qui entend avant tout offrir une « promenade à travers quelques-unes des formes [...] de cette attachante figure »³, nous confronterons certains constats genettiens à d'autres films, en particulier à des productions ultérieures aux celles mentionnées dans *Métalepse*, dont la plus récente est *La Tosca* de Benoît Jacquot (2001). Il s'agira de souligner la pertinence et l'actualité de certaines observations de Genette, et d'examiner plus spécifiquement ce que son étude de la métalepse nous apprend de la définition et de l'élaboration de la diégèse filmique.

Malgré les commentaires portant sur des films qui y sont proposés, *Métalepse* n'est que très peu cité par les théoriciens contemporains du cinéma, tandis que d'autres ouvrages antérieurs du même auteur, qui ne font quant à eux pas (ou peu) référence au cinéma, sont fréquemment exploités dans les études cinématographiques. Si cette situation s'explique d'une part par le déclin du recours à ce type de modèle théorique dans le champ du cinéma (et, *mutatis mutandis*, par le recul de la théorie du cinéma elle-même, au profit du « sens commun » et de l'assimilation de la posture de l'historien et de l'analyste à celle d'un spectateur lambda)⁴, d'autre part parce que la démarche consistant à transposer une théorie littéraire dans le champ du cinéma, c'est-à-dire à affiner le modèle premier en le confrontant à de nouveaux objets dont les caractéristiques sémiotiques exigent de considérer certaines spécificités (ainsi que François Jost l'entreprend à propos de la notion genettienne de « focalisation »)⁵, se justifie bien moins ici dans la mesure où, précisément, il est déjà question de cinéma dans *Métalepse*. Bien que programmée par l'auteur, la rencontre avec le champ de cinéma est donc pour l'instant, sur le plan théorique, en partie manquée. En effet, l'ouvrage *La Mise en abyme au cinéma* ayant été publié en 2000, son auteur, Sébastien Fevry, n'a pas pu faire référence à la réflexion de Genette, publiée ultérieurement⁶. De son côté, Genette ne fait pas mention de l'essai de Fevry, ni d'ailleurs du célèbre opus de Lucien Dällenbach⁷ dont ce dernier adapte l'entreprise typologique au champ du cinéma⁸. La façon dont Genette présente les exemples filmiques qu'il convoque témoigne d'ailleurs d'une prise de distance par rapport au champ de la théorie du cinéma. Il nous paraît de ce fait important de discuter en premier lieu la posture adoptée par le théoricien à l'égard de l'objet film.

La « figure » du théoricien néophyte

Alors que Genette fait montre de son habituelle érudition dans le commentaire qu'il élabore à propos des récits littéraires (romans et pièces de théâtre) et qu'il livre une analyse souvent appro-



fondie des textes auxquels il se réfère – on notera en particulier les très belles pages qu’il consacre à la pièce de théâtre insérée dans le roman *Le Capitaine Fracasse* de Gautier ou à *Noé* de Giono –, force est de constater que le cinéma est traité dans *Métalepse* de façon plus désinvolte, l’auteur tenant à souligner qu’il ne s’agit pas là de son champ d’expertise. Tout d’abord, Genette s’en remet explicitement⁹, pour de nombreux exemples et points théoriques, à l’ouvrage *Hollywood à l’écran* de Marc Cerisuelo¹⁰, bien que la portée de ce dernier soit doublement restreinte : premièrement, sur le plan du corpus, puisque cette étude traite exclusivement des productions hollywoodiennes de la période classique présentant un « film dans le film » (à l’exception du *Mépris* [1963] de Godard, qui vient clore le volume comme un cheveu sur la soupe)¹¹ ; deuxièmement, au plan méthodologique, dans la mesure où l’entreprise de poétique historique menée par Cerisuelo est fort éloignée de la réflexion genettienne, anhistorique et (du moins supposément) intermédiaire.

En outre, Genette use systématiquement d’une rhétorique de la prudence qui se démarque du ton assertif des passages consacrés à la littérature. Ses propos sur les films sont fréquemment modalisés, et il affiche délibérément une connaissance approximative du corpus : alors que les textes littéraires sont cités, les films ne sont convoqués qu’en tant que souvenirs (d’où l’emploi d’expressions telles que « je crois me rappeler »¹² ou « si j’ai bonne mémoire »)¹³, sans que l’auteur ait pris la peine de retourner les voir pour les envisager dans la perspective de son étude. Parfois, Genette précise même ne pas avoir vu le film (par exemple *Sherlock Junior* de Buster Keaton, 1924) dont il emprunte la référence à l’une de ses sources. Les aveux de méconnaissance des œuvres citées sont récurrents, et participent d’une stratégie visant à conserver une distance avec le cinéma dont, peut-être, l’auteur de *Métalepse* considère l’étude comme moins légitime sur le plan scientifique que son principal objet d’étude, la littérature. Il est difficile de déceler, dans l’ouvrage même, s’il s’agit là d’une forme de dénigrement de l’objet ou d’une volonté de montrer, en toute modestie, qu’il ne tente pas de se l’approprier.

L’homme de lettres se plaît néanmoins à dénicher certains exemples dans les productions de la culture de masse, allant jusqu’à évoquer une stratégie narrative mise en œuvre par les scénaristes du feuilleton télévisé *Dallas* qui, à la suite du départ puis du retour de l’acteur Patrick Duffy, raconte dans la huitième saison la mort du personnage incarné par ce dernier, puis le fait revivre en présentant rétrospectivement les épisodes parus en 1984-1985 comme un rêve d’un autre personnage. Genette introduit ces détails de la façon suivante : « 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 »¹⁴. En dépit de telles précautions qui contribuent à construire l’énonciateur de tels énoncés comme un cinéophile néophyte, Genette n’en témoigne pas moins d’un enthousiasme certain lorsqu’il aborde le cinéma, auquel il consacre deux passages continus – de sorte qu’il n’effectue pas de véritables allers-retours entre littérature et cinéma –, le premier comprenant une vingtaine de pages¹⁵. Ces exemples lui permettent d’élargir son corpus composé d’œuvres théâtrales et romanesques¹⁶, même si de telles incursions dans le champ du cinéma tendent à relever plutôt de l’anecdote divertissante. Ainsi que le signale l’exemple de *Dallas*, ce sont avant tout les implications narratologiques du *star system* qui intéressent Genette au cinéma, c’est-à-dire l’exploitation par le film de la construction imaginaire attachée aux acteurs lorsque ceux-ci sont invités à jouer leur propre rôle. Genette considère certaines formes de cette pratique réflexive comme un emploi paroxystique de la métalepse. Il évoque par exemple, à propos de *The*



ALAIN BOILLAT

Player (Robert Altman, 1992), le « raffinement suprême au 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 ? »¹⁷. On pourrait citer, dans cette logique de la surenchère en termes de complexification métalectique, le film *Ocean's Twelve* (Steven Soderbergh, 2004) réalisé avec la même actrice, qui opère une scission au sein du « deuxième degré » : dans ce film, le personnage de Tess interprété par Julia Roberts prend l'initiative, après que Bruce Willis (en tant qu'acteur et protagoniste de la fiction) l'a confondue avec l'actrice Julia Roberts, d'usurper l'identité de cette dernière ; en dépit de l'absence d'un « film dans le film » – que l'on trouve par contre dans le hors-champ de *Full Frontal* (2002) du même Soderbergh, où Brad Pitt joue son propre rôle –, le récit thématise la transgression de la frontière entre l'interprète et le personnage, invraisemblable dédoublement qui atteint un sommet lorsque Julia Roberts entend (et le spectateur avec elle) sa propre voix à l'autre bout du fil téléphonique. Lieu d'un paradoxe, la métalepse joue avec le savoir du spectateur en subvertissant certains termes du contrat de lecture traditionnellement posé par le film de fiction.

Coïncidence des niveaux : une énonciation ambiguë

La notion de métalepse au cinéma nous semble utile pour rendre compte d'une tendance récente du cinéma de genre dont il n'est nullement question chez Genette mais qui a l'avantage de brouiller quelque peu les cartes d'une analyse basée sur le modèle d'une structuration en niveaux. Il s'agit de films de fiction qui, dans la tradition du « cinéma direct » (ou plutôt du détournement de cette pratique tel qu'on le trouve chez Peter Watkins), présentent des indices qui enjoignent traditionnellement le spectateur à une « lecture documentarisante » en mettant en scène leur propre tournage, soulignant ainsi l'ancrage dans le *hic et nunc* de la prise de vues (et de sons), et par conséquent renforçant l'effet de réel qu'ils produisent¹⁸. En dépit d'une réflexivité constante, il ne s'agit pas à proprement parler d'une métalepse, à moins de considérer comme intrinsèquement métalectique cette éviction (fictive) d'un méga-énonciateur filmique au profit d'une instance déléguée diégétique. En effet, le postulat de base d'un film « en train de se faire » ne provoque pas de transgression de niveau, l'ensemble de ce qui est montré étant inclus dans ce qui relève de l'intradiégétique¹⁹.

On pense par exemple à des films horrifiques qui recyclent la démarche mise en œuvre par les auteurs de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) tels que *Paranormal Activity* et ses deux séquels (Oren Peli, 2007 ; Tod Williams, 2010 ; Henry Joost, Ariel Schulman 2011), *Rec* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007) et son remake hollywoodien *Quarantine* (John Erik Dowdle, 2008), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), *Troll Hunter* (André Øvredal, 2010) ou *The Devil Inside* (William Brent Bell, 2012). Le principe à l'œuvre dans ce type de films présentés comme des métrages retrouvés – la pratique expérimentale du *found footage* est déplacée dans le contexte de l'institution du cinéma dominant où prime la motivation réaliste – rappelle qu'il est nécessaire de corréliser certaines configurations énonciatives à l'histoire des techniques cinématographiques (à l'instar du développement d'un matériel léger) ainsi qu'à l'habitus des spectateurs, qui sont par ailleurs également des usagers des technologies figurées dans le film – ainsi *Cloverfield*, film de monstres parents des *Godzilla*,



début-il comme un film de famille. Ce type de réalisations tournées avec une caméra numérique représente en fait un cas extrême de la situation décrite par Christian Metz lorsqu'il examine le fonctionnement de la mise en abyme dans *Huit et demi* (8 ½, Federico Fellini, 1963) : « C'est donc parce que le 'film dans le film' n'apparaît jamais à part dans le film premier qu'il peut à ce point coïncider avec lui »²⁰. Mais ici, le principe rhétorique de la prétérition (Fellini affiche le manque d'inspiration d'un cinéaste tout en donnant lieu à un film) se mue en acte performatif : les réalisateurs *dans le film* ont pour objectif de réaliser un produit audiovisuel qui, effectivement, *est* le film auquel nous assistons. L'absence d'indications péritextuelles – ces films sont dépourvus de générique liminaire – contribue à assurer cette équivalence en évinçant toute référence à une instance autre que diégétique. Le film « premier » est par conséquent toujours déjà « second », résultat d'une médiatisation affichée.

La démarche qui consiste à « diégétiser » l'instance de filmage caractérise aujourd'hui un grand nombre de films. Ainsi, l'effet homogénéisant relevé par Genette à propos *To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch, 1942)²¹, qui présente une « pièce-dans-le-film » sans la distinguer visuellement du reste du film, s'applique à toute greffe d'un plan d'une autre nature. Dans *Contagion* (Steven Soderbergh, 2011), les images supposément filmées par les caméras de surveillance d'un casino sont non seulement de la même facture que celles du film même, mais ce qu'elles montrent suppose une multiplication panoptique des points de vue qu'il serait invraisemblable d'imputer au dispositif auquel elles sont rétrospectivement rapportées dans la diégèse. Les implications du marquage d'un changement de niveau (ou de son absence) vont par conséquent au-delà de la seule gestion de la transmission des informations narratives pour toucher à la question de l'énonciation filmique. Même si Genette se réclame peu dans *Métalepse de L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* paru au début de la décennie précédente qu'il ne cite qu'en passant, le cadre théorique posé par Christian Metz nous semble particulièrement utile à l'examen de la métalepse²² dans la mesure où, situé aux antipodes d'une conception anthropocentrée de l'énonciation filmique, ce modèle permet de penser l'exhibition des matières mêmes de l'expression cinématographique. Or celles-ci sont relativement peu prises en compte par Genette, pour qui la métalepse résulte avant tout d'un jeu entre l'auteur et son lecteur. La construction d'une figure d'auteur est certes souvent cruciale dans le processus de compréhension et d'interprétation de la métalepse par le lecteur ou le spectateur ; certains films y font d'ailleurs explicitement référence, à l'instar des récits alambiqués et narcissiques signés Charlie Kaufman ou Dennis Potter. Cependant, au-delà de tels cas relevant de la « mise en abyme de l'auteur », la métalepse touche aussi, au cinéma, à la question plus générale du statut énonciatif des images, et plus fondamentalement au fonctionnement de la diégèse fictionnelle.

Frontières de la « diégèse »

Il est important de noter que Genette inscrit ses constats sur les usages et les effets de la métalepse dans une réflexion plus large sur la fiction qui fait écho à certaines de ses précédentes recherches. Nous pensons en particulier à l'un des textes réunis dans *Fiction et diction* dans lequel Genette, discutant la théorie de Searle, propose de considérer, à l'inverse de ce dernier, que les énoncés de fiction ressortissent bien à un acte de langage. Selon lui, cet acte de langage consiste-



ALAIN BOILLAT

rait en l'invitation du destinataire dans l'univers fictionnel et dans l'instauration même de celui-ci²³. La fin de cet article, dédiée aux discours attribués aux personnages de fiction, amorce une réflexion sur la métalepse :

La feintise consiste [...] en une simulation, ou une substitution d'identité [...] qui surplombe et détermine un discours de personnage tout à fait sérieux, lui, dans son univers fictionnel – sauf lorsque ce personnage est lui-même, comme Schéhérazade ou Savarus, producteur de fiction au second degré²⁴.

En jouant sur la distinction des degrés, la métalepse permet d'exhiber, à l'intérieur même de l'œuvre, les codes du pacte fictionnel. C'est pourquoi Genette entreprend, ainsi qu'il l'indique dans le sous-titre de son essai (*De la figure à la fiction*), d'arracher la métalepse au contexte de la rhétorique classique et à sa fonction de trope pour élargir le champ d'application de cette notion et la revivifier au sein d'une réflexion plus générale sur la fiction, comme l'avait fait avant lui Paul Ricœur à propos de la métaphore²⁵. Genette envisage ainsi la métalepse à travers le rôle qu'elle endosse lorsqu'un seuil est franchi, que celui-ci se situe entre le monde de l'auteur et celui de son œuvre ou, au sein de la fiction, entre un monde enchâssant (diégèse) et un monde enchâssé (métadiégèse). On comprend dès lors que la notion de « diégèse », élaborée dans le cadre des études sur le cinéma par les filmologues et popularisée dans le domaine de la critique littéraire par Genette²⁶, soit nodale dans la réflexion sur la métalepse puisque l'ensemble des faits de niveaux est appréhendé par Genette à partir du repère que constitue l'(intra)diégétique. Sa conception de la diégèse – à la fois problématique et stimulante pour le champ du cinéma – mérite par conséquent d'être commentée de plus près, telle qu'elle se dégage de certains passages de *Métalepse*.

Comme nous l'avons montré ailleurs²⁷, il nous semble qu'au cinéma le qualificatif « extradiégétique » proposé par Genette, corollaire du niveau (intra)diégétique, pose problème. En effet, si le terme « extradiégétique » s'applique parfaitement à un narrateur hétérodiégétique qui se manifeste exclusivement par le biais d'une voix-over (mais, dans ce cas, le « fait de personne » semble plus pertinent que le « fait de niveau »)²⁸, il en va autrement des cas, nombreux, où le narrateur filmique « habite » un monde qui est construit à travers la visualisation d'un environnement. Etant donné la richesse perceptive de la représentation audiovisuelle ciné-photographique (caractérisée, comme l'ont montré les sémiologues, par un fort rapport d'analogie avec son référent), ce niveau qui, dans un texte littéraire, reste le plus souvent abstrait, tend, à l'écran, à s'imposer comme un monde. Il est dès lors, nous semble-t-il, inapproprié de supposer l'extériorité à la diégèse filmique (ou à l'une des diégèses d'un film), ainsi que le suggère le préfixe « extra ». En effet, on peut difficilement dire du narrateur du prologue de *Sonate d'automne* (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978) ou des commentateurs ponctuels qui s'expriment dans certaines séquences des *Grandes manœuvres* (René Clair, 1955)²⁹ ce que Genette affirme à propos de Gil Blas, soit que « ce qui compte ici, c'est qu'il soit, comme narrateur, hors-diégèse, et c'est tout ce que signifie cet adjectif [extradiégétique] »³⁰. Certes, lorsqu'ils sont en situation de narration, aucun autre personnage ne semble les entendre et ils s'adressent directement au spectateur du film (et même, chez Bergman, en regard à la caméra) ; toutefois, ce qui les environne est déjà le (futur) décor de l'histoire, et ils en font pleinement partie – à l'instar, pour citer des exemples plus



récents, des héros narrateurs fixant le spectateur dans *Inside Man* (Spike Lee, 2006) et *Whatever Works* (Woody Allen, 2009). A moins de ne voir dans l'adjectif « diégétique », ainsi que l'a souvent fait Genette³¹, qu'un terme pratique pour désigner tout ce qui renvoie à l'histoire (sans avoir à utiliser le qualificatif, courant et ambigu, d'« historique ») – usage réducteur et contraire à la seconde partie de la définition posée par les filmologues (« tout ce qui appartient [...] au monde supposé ou proposé par la fiction du film »)³² –, on ne peut prétendre que les faits de niveau impliquent nécessairement l'existence d'un monde du récit duquel le narrateur serait *de facto* exclu, ainsi que la non-appartenance de celui-ci à un monde. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que cette question se pose de façon accrue dans un essai sur la métalepse, puisque Genette, en réponse à certaines réserves émises par la critique à propos de *Figures III*, revenait dans *Nouveau discours du récit* sur la définition de l'extradiégétique en précisant qu'il ne pouvait concevoir la possibilité d'une ambiguïté relative à la délimitation d'un récit primaire (défini chez lui comme la conséquence d'un marquage du seuil de l'enchâssement) que dans le cas suivant :

*Cette marque et cette désignation peuvent-elles être silencieuses ou mensongères ? [...] Ce qui s'en rapproche peut-être le plus dans les récits existants, c'est encore cette transgression déli-
bérée du seuil d'enchâssement que nous appelons métalepse : lorsqu'un auteur (ou son lec-
teur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient
s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jet-
tent pour le moins le trouble dans la distinction des niveaux*³³.

Un tel constat demanderait certes quelques adaptations pour être appliqué au cinéma, où la pertinence de la notion d'« auteur » dans le cadre d'une approche énonciative est moindre en raison de la pluralité des matières de l'expression filmique et du caractère collectif de la production du discours³⁴. Néanmoins, il est intéressant d'observer que la métalepse, dans la mesure où elle implique une perméabilité des niveaux, exige que l'analyste se confronte au principe de la stratification en niveaux, intimement lié à la notion de « diégèse ».

Dans le cinéma parlant, le passage d'un monde à l'autre repose souvent sur des sons dont l'ancrage dans une source donnée n'est pas forcément identifié (ou pas immédiatement) ; la voix-over constitue un exemple emblématique de cette émancipation de la diégèse puisqu'elle « plane » sur le monde audiovisuelisé³⁵. Genette s'intéresse en particulier dans *Métalepse* au procédé du « fondu sonore », qu'il définit ainsi : « Il s'agit de ce procédé de transition – d'un plan à l'autre 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 »³⁶.

La dernière mention entre parenthèses est ici significative, puisqu'elle suggère que chaque séquence d'un film correspondrait à une « diégèse » donnée. Par conséquent, Genette montre dans ce passage qu'il assimile (à notre sens abusivement) cette notion à chacune des portions d'espace-temps que nous donne à voir et à entendre un film, alors que, dans la plupart des cas, ces dernières sont – à moins de redéfinir ce qu'est la diégèse, ce qui n'est pas explicitement le cas ici – des fragments d'une seule et même diégèse (*la diégèse filmique*) qu'elles contribuent progressivement à élaborer au cours de la projection. Car à lire Genette, qui nous dit que ce procédé usuel du pont sonore – l'un des facteurs du montage par continuité dominant au cinéma – conduit insen-



ALAIN BOILLAT

siblement le spectateur « d'une diégèse locale à une autre »³⁷, on pourrait croire que le terme « diégèse » ne représente qu'un simple synonyme d'« espace » ou de « lieu » – rapprochement intéressant sur un plan théorique puisque « l'écart » entre les mondes se mesure parfois spatialement (il suffit de penser aux mondes lointains des récits de science-fiction), mais qui pose problème si le concept de « diégèse locale », à notre sens quasi oxymorique, est appliqué à tout type de films. D'ailleurs, l'exemple cité dans *Métalepse* de *Flic Story* (Jacques Deray, 1975) n'est pas celui d'un film proposant un enchâssement (et donc, potentiellement, l'inclusion d'une diégèse dans une autre). Dès lors, un simple montage alterné – entre un groupe de fuyards et leurs poursuivants, pour prendre un exemple type popularisé depuis Griffith – impliquerait la coexistence de deux diégèses, comme s'il y avait une solution de continuité entre ces deux espaces qui se jouxtent et que les deux groupes, pourtant, occupent successivement. Cette conception postule une équivalence limitatrice entre diégèse et « piste » narrative que l'on trouve dans d'autres essais de Genette, notamment dans ce que suppose la catégorie d'« analepse homodiégétique » discutée dans *Figures III*. Si l'on peut concevoir qu'un tel pont sonore puisse être appréhendé théoriquement comme un marquage énonciatif (néanmoins réduit en raison de l'absence de perceptibilité chez le spectateur rompu à la lecture de ce procédé, ainsi que le relève Genette), on ne voit pas en quoi il participerait de la métalepse, si ce n'est dans des cas où le son franchirait un niveau, comme il en va, par exemple, de la sonnerie du téléphone au début de *Il était une fois en Amérique* (*C'era una volta in America*, Sergio Leone, 1984), où le tintement retentit de façon régulière sur les images de l'analepse alors que sa source se situe dans le récit premier visualisé rétrospectivement, ou, mieux encore, dans *Avalon* (Mamuro Oshii, 2001), film qui reprend la structuration en paliers des jeux vidéo et où la musique jouée par un orchestre dans le niveau supérieur atteint par l'héroïne à la fin du film (monde visualisé dans une image en couleurs qui contraste avec le sepia des autres niveaux) est entendue à l'intérieur même du « jeu »³⁸. On voit ainsi à quel point l'examen narratologique de la « figure » de la métalepse est, au cinéma plus encore qu'en littérature, tributaire de la prise en compte de la notion de diégèse. L'univers filmique peut certes être segmenté en différentes diégèses distinctes (qui, dans de rares cas, peuvent être assignées, il est vrai, à une localisation donnée, en quelque sorte spatialisées à un même niveau plutôt que hiérarchisées par le truchement d'enchâssements, comme dans *Westworld* de Michael Crichton, 1973)³⁹, mais il n'en conserve pas moins son unité. Si l'essai de Genette témoigne à notre sens d'une *compréhension* insatisfaisante de ce qu'est la diégèse filmique (au sens de ce qu'elle englobe et signifie), les remarques de l'auteur de *Métalepse* sur certaines occurrences sonores conservent, comme on l'a montré, leur pertinence pour d'autres films que ceux auxquels il se réfère.

Un film nous semble tout à fait approprié à une conclusion sur ce point puisqu'il propose, lui, une véritable transgression de niveau par l'usage du son. En outre, son titre est symptomatique de cet effet d'intrusion du « réel » dans la fiction que produit la métalepse : il s'agit de *Stranger than Fiction* de Marc Forster (2006). Dans ce film, le « héros » Harold Crick nous est présenté dans son quotidien (auquel se résume sa vie monotone) par une voix-over féminine qui prononce avec un accent tout british – dont le signifié de connotation est, à Hollywood, la « littérarité » – un texte narratif avec distance et sans dramatisation, au passé simple et à la troisième personne, les menues actions de ce protagoniste d'un récit « moderne ». Narratrice *hétérodiégétique* assurément, puisqu'elle n'apparaît à aucun moment du film dans ce récit verbal over ; *extradiégétique* en apparence seulement, puisque le propre de *Stranger than Fiction* est, après une introduction qui pose



le principe de la narration over, de briser cette convention en postulant que le pauvre Harold est soudain à même, alors qu'il se lave les dents, d'entendre la voix qui est en train de (nous) raconter sa vie. Voilà rompue l'inaccessibilité instaurée par rapport aux personnages de la diégèse qui participe pourtant de la définition même du procédé de la voix-over⁴⁰. Dès lors, la narratrice se diégétise en la figure d'une auteure de roman – elle se pare alors d'attributs stéréotypés : elle est suicidaire, capricieuse, etc. – vivant dans le même monde qu'Harold, et dont les actions nous sont montrées en alternance avec les aventures de ce dernier, parti en quête de cette instance (pour le coup complètement concrétisée) à laquelle sa vie est soumise et qui, ayant décidé de mettre un terme à un cycle romanesque à succès, a décidé de le vouer à la mort. On retrouve là un motif narratif (la panne d'inspiration du créateur) et un procédé de transformation de l'œuvre écrite en monde qui ne sont pas rares dans les films qui figurent un écrivain, étant donné la nécessité à laquelle sont confrontés les réalisateurs d'audiovisualiser (et par-là d'évincer) l'écrit. Dans de tels films, les enchâssements (par exemple dans *The Hours*, Stephen Daldry, 2002) ou les coïncidences de niveaux (comme dans *Naked Lunch*, David Cronenberg, 1991) sont fréquents, et favorisent des effets de métalepse⁴¹. La différence est que, dans *Stranger than Fiction*, le récit (et le point de vue) premier est celui du personnage d'un récit enchâssé qui s'avère finalement spatialement juxtaposé à la situation-cadre, donnant en quelque sorte raison, dans ce contexte bien spécifique, à la proposition genettienne d'envisager une « diégèse locale ».

A une époque où la représentation de certains films est presque entièrement créée informatiquement et où les environnements vidéoludiques explorés par les joueurs (souvent en franchissant différents « niveaux ») sont à compter parmi les représentations les plus massivement consommées⁴² – contexte technologique dont le cinéma se fait largement écho, par exemple dans *Inception* (Christopher Nolan, 2010) ou *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011) –, la logique « mondaine » qui sous-tend implicitement l'ouvrage *Métalepse* nous paraît particulièrement productive pour aborder les représentations audiovisuelles contemporaines. En court-circuitant l'organisation horizontale du récit par l'intrusion de la verticalité des enchâssements, la métalepse telle que l'aborde Gérard Genette ouvre à une appréhension du (ou des) monde(s) de l'œuvre dont ne rendait pas compte la narratologie structurale. En outre, cette figure participe également, lorsqu'elle est définie par le passage d'un monde à l'autre, de la réflexion menée récemment par certains théoriciens de la fiction littéraire⁴³ et de l'intermédialité⁴⁴ sur des phénomènes transversaux (« transfictionnalité », « transmedia ») qui occasionnent des déclinaisons et débordements d'un univers sur plusieurs récits. Laboratoire de la fictionnalité, la métalepse permet de discuter, à l'intérieur des univers fictionnels ou à partir de ceux-ci, certains enjeux théoriques propre à l'ère des « réalités virtuelles »⁴⁵ qui, précisément, est abordée dans des films qui usent de la métalepse : les adaptations cinématographiques du roman *Simulacron 3* de Galouye (1964) par Fassbinder (*Die Welt am Draht*, 1973) et Joseph Rusnak (*The Thirteenth Floor*, 1999), *Tron* et sa suite (Steven Lisberger, 1982 ; Joseph Kosinski, 2010), *eXistenZ* de Cronenberg (1999) ou la série des *Matrix* (Andy & Larry Wachowski, 1999-2003) sont autant d'expérimentations métaleptiques sur la « diégèse », les frontières qu'elle dessine et ce qui l'excède. La métalepse fait donc à la fois office de procédé de création de mondes et de catégorie descriptive permettant d'analyser certaines productions (méta)fictionnelles.



ALAIN BOILLAT

- 1 Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.
- 2 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p. 246.
- 3 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 128.
- 4 Voir à ce propos l'introduction de Roger Odin dans *Cinémas, La Théorie du cinéma, enfin en crise* (sous la direction de Roger Odin), vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, pp. 9-32.
- 5 François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, PUL, Lyon 1987.
- 6 Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Céfal, Liège 2000.
- 7 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris 1977.
- 8 Certes, la « métalepse » au sens où l'entend Genette englobe des types d'organisation narrative plus diversifiés que les seuls phénomènes de miroir associés à la mise en abyme au sens de Dällenbach, qui considère que « le relais de narration (au sens strict) et l'interruption diégétique ne constituent pas des traits pertinents de la mise en abyme » (Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, cit., p. 74).
- 9 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 59, note 2 (« je dois la mention, et – on va le voir – bien d'autres lumières sur ce sujet, à Marc Cerisuelo »). Plus loin (p. 61, note 1), Genette fait référence à une communication privée de Cerisuelo.
- 10 Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Les métafilms américains*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000.
- 11 Cerisuelo consacrera ultérieurement une monographie à ce film de Godard : *Le Mépris*, La Transparence, Paris 2006.
- 12 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 35.
- 13 *Idem*, p. 60.
- 14 *Idem*, p. 118.
- 15 *Idem*, pp. 58-78 et pp. 118-124.
- 16 Genette mentionne également en début d'ouvrage la peinture et la photographie, qui ne sont pas abordées par la suite (*Idem*, p. 14). En ce qui concerne le domaine pictural, notons qu'une réflexion sur un objet parent a été menée dans une perspective d'histoire de l'art par Victor I. Stoichita dans *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris 1993.
- 17 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 73.
- 18 En ce qui concerne l'association entre l'exhibition de la situation d'énonciation et le statut documentaire attribué par le spectateur au film, voir Roger Odin, *Film documentaire, lecture documentariste*, dans Jean-Charles Lyant, Roger Odin (sous la direction de), *Cinémas et réalités*, CIEREC, Saint-Etienne 1984, pp. 263-278.
- 19 Et cela d'autant plus qu'en général l'étape du montage est éludée, de sorte que nous ne sommes à aucun moment dans la situation d'un film projeté à l'intérieur même du film. Les images filmées dans la diégèse correspondent en tous points à ce qui est donné à voir au spectateur. Le film *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, 1992) fait exception en une seule de ses séquences (voir notre discussion de ce film dans *La Fiction au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 111-114).
- 20 Christian Metz, *La Construction en « abyme » dans Huit et demi de Fellini*, dans Id., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, p. 226.
- 21 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 67.
- 22 Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991.
- 23 Gérard Genette, *Les Actes de fiction*, dans Id., *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, pp. 41-63.
- 24 *Idem*, p. 62.
- 25 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris 1975. En envisageant également la métaphore sous l'angle de la référence (et de son dédoublement), en tant que redescription de la réalité et dans son rapport avec la tradition philosophique de la pensée spéculative, Ricœur touche indirectement aux théories de la fiction.
- 26 Pour une historiographie des usages de cette notion, voir Alain Boillat, « La 'Diégèse' dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », dans *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, pp. 217-245.



- 27 Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Antipodes, Lausanne 2007, pp. 337-340.
- 28 Rappelons que Genette fit le constat selon lequel une « confusion [...] s'établit fréquemment entre la qualité d'*extradiégétique*, qui est un fait de niveau, et celle d'*hétérodiégétique*, qui est un fait de relation (de ' personne ') » ; cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, pp. 55-56.
- 29 Dans son commentaire de la notion de métalepse, Sébastien Fevry mentionne très justement l'exemple de la narratrice de *La Femme d'à côté* (François Truffaut, 1981) afin de souligner la nécessité de concevoir « toute une gamme d'occurrences possibles » entre les deux extrêmes que constituent l'intradiégétique et l'extradiégétique (*La Mise en abyme filmique*, cit., p. 51). Nous avons de notre côté proposé, pour qualifier ce type de narrateurs situés dans la diégèse mais en marge de celle-ci, de reprendre un terme proposé par Christian Metz : celui de « juxtadiégétique » (voir *Du Bonimenteur à la voix-over*, cit., pp. 209-210). Il existe toutefois de nombreux autres cas de figure qui font la richesse de l'énonciation verbale au cinéma.
- 30 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, cit., p. 56.
- 31 Voir notre article « La 'Diégèse' dans son acception filmologique », cit., p. 218 et pp. 223-226.
- 32 Etienne Souriau, *Préface*, dans Id. (sous la direction de), *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris 1953, p. 7 (nous soulignons).
- 33 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, cit., p. 58.
- 34 L'approximation résulte plus fondamentalement d'une assimilation des instances énonciatives (construites par le film) aux acteurs réels de la communication. Si l'on restait au sein du réseau notionnel proposé par les filmologues, « l'extradiégétique » au sens où l'entend Genette dans cette citation correspondrait au terme « afilmique ». On saisit bien la différence entre un tel niveau de « réalité » et celui d'un narrateur en tant qu'instance produite par le texte (et cela même si celle-ci feint de se donner pour l'auteur).
- 35 Ainsi n'est-ce pas un hasard si l'un des premiers essais de typologie des manifestations en voix-over, celui de Percheron, confère à la notion de « diégèse » une place cardinale ; cf. Daniel Percheron, « Le Son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », dans *Ça Cinéma*, vol. 1, n° 2, octobre 1973, pp. 81-86.
- 36 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 74.
- 37 *Idem*, p. 75.
- 38 A propos de ce film, nous renvoyons à *Du bonimenteur à la voix-over*, cit., pp. 360-362.
- 39 On peut mentionner également un film cité par Genette, *Hellzapoppin'* (Henry Codman Potter, 1941), dans lequel on peut voir une pluralité d'espaces diégétiques qui tendent à être montrés comme autant de diégèses possibles.
- 40 Daniel Percheron (« Le Son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », cit.), l'un des premiers théoriciens à proposer une typologie des usages de la voix-over, corrélait déjà ce procédé à la notion de diégèse.
- 41 A propos de la figuration au cinéma de la création littéraire sous la forme d'un monde audiovisuelisé et des modalités de métalepse qu'elle occasionne, voir notre article « Le Dénier de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », dans *Décadrages, Les Abîmes de l'adaptation*, n° 16-17, hiver 2010, pp. 9-46.
- 42 En effet, les études vidéoludiques ont tendance à mettre l'accent sur la représentation spatiale plutôt que sur la narrativité. Ainsi Geoff King et Tanya Krzywinska conçoivent-ils différents degrés de capacité d'exploration offerte par les jeux ; cf. *Tomb Raiders & Space Invaders. Videogame Forms & Contexts*, I.B. Tauris, New York-London 2006, chapitre 2.
- 43 Voir notamment l'ouvrage que Richard Saint-Gelais a récemment publié dans la collection « Poétique » dirigée par Gérard Genette : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, Paris 2011.
- 44 Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.
- 45 Cf. Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006, chapitre 9 (« Metaleptic Machines »), pp. 204-230.